En "Ciencia-Mundo: Orden republicano, arte y nación en América, Santiago: Editorial Universitaria, 2010, pp. 279-319.

Por un arte nacional. Pintura y esfera pública en el siglo XIX chileno

Josefina de la Maza Chevesich

> "Esos cuadros y esas esculturas, por malas que sean, serán siempre las primeras obras nacionales del arte en nuestra joven república".
>
> José Miguel Blanco

Uno de los principales problemas abordados por la historiografía del arte chileno dedicada al estudio del siglo XIX, ha sido la identificación de elementos que permiten definir la existencia de un canon que refleje un "arte nacional". Dicho canon ha estado frecuentemente asociado a los géneros del retrato y el paisaje y, en menor medida, a las escenas de costumbre y a la pintura de historia. Este repertorio visual, que presenta en primera línea las efigies de los hombres y mujeres más importantes del país y los parajes emblemáticos del territorio, se ha convertido en el punto de partida de una serie de investigaciones cuyo objeto ha sido delimitar los orígenes de la pintura chilena a través de las primeras obras y de los textos inaugurales referidos al tema[1]. Estas investigaciones se han caracterizado por privilegiar una metodología de trabajo que, replicando la organización jerárquica que la Academia de Pintura de Santiago tuvo desde su fundación, en 1849, ha tendido a sistematizar la historia del arte chileno a través de una genealogía de artistas emparentados por la relación maestro-discípulo. Dicha historiografía, que tiende a ver al artista como un "creador" y, por lo mismo, se expresa como el estudio de la "vida y obra" de ciertas figuras centrales, ha consolidado un relato que valida la existencia de "períodos", acentúa tensiones generacionales –a partir del contraste de estilos y movimientos artísticos– y confiere a la academia una importancia significativa, al ser esta institución el telón de fondo de su quehacer. Por sorprendente que parezca, los orígenes de este esquema se remontan a la obra *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos*, publicada

[1] En relación a la pintura chilena del siglo XIX, habría que considerar las obras de: Eugenio Pereira Salas, *Historia del arte en el reino de Chile* e *Historia del arte en Chile republicano*; Antonio Romera, *Razón y poesía de la pintura*; *Historia de la pintura chilena* y *Asedio a la pintura chilena*; Gaspar Galaz y Milan Ivelic, *La pintura en Chile: desde la colonia hasta 1981*; Isabel Cruz, *Arte: lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile* y Ricardo Bindis, *Pintura chilena 200 años*.

en 1550 por el italiano Giorgio Vasari. Con ciertas variaciones, este modelo historiográfico ha persistido hasta hoy, consolidando un tipo de aproximación canónica que se limita a la descripción de las anécdotas más destacadas de la vida de los artistas, al estudio de su labor docente y al análisis formal de sus obras. El predominio de este tipo de historiografía y una tendencia a privilegiar los estudios más vinculados a la estética y a la crítica de arte, explican, a nuestro juicio, el descuido en que permanecen otras áreas igualmente importantes para la comprensión del arte del siglo XIX chileno.

Una somera revisión de las obras más representativas de esa historiografía confirma la necesidad de superar el método "biográfico-generacional" para ir cubriendo nuevos ángulos que permitan analizar desde otro punto de vista la historia de la pintura chilena y dos de los temas centrales en el debate local: la relación entre arte y nación y la conformación de una "pintura nacional". En efecto, independiente de la importancia que la Academia de Pintura de Santiago haya tenido en la sistematización y normalización del estudio de las bellas artes y en la formación de artistas, su predominio en el medio artístico chileno podría relativizarse si se presta atención a aspectos como el coleccionismo y el mecenazgo privados, la conformación de colecciones estatales, el rol de las Exposiciones Nacionales y de los Salones de Bellas Artes y la configuración de la figura del crítico de arte. De hecho, si sólo consideramos las actividades vinculadas al arte en la década de 1880, podremos ver que el radio de acción de este campo es mucho más amplio de lo que podríamos suponer. Atendiendo a estos antecedentes, parece necesario explorar las dinámicas internas del medio artístico de dicha época, revelando las tensiones y equilibrios entre artistas, obras, críticos de arte, institucionalidad cultural y esfera pública.

A pesar de la inestabilidad social, política y económica ocasionada por la Guerra del Pacífico, el gobierno gestionó en 1880 la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes y, al término del conflicto, como expresión de un renovado nacionalismo, se patrocinaron una serie de iniciativas orientadas a difundir las obras de artistas chilenos; en 1885 una sociedad privada construyó un edificio exclusivo para la exposición de obras de pintura y escultura y ese mismo año se fundó el primer periódico dedicado exclusivamente a las bellas artes; dos años después, el gobierno creó una comisión encargada de la difusión del arte, fijando, además, los estatutos de la Exposición Nacional Artística, evento que vendría a potenciar la exhibición de artistas nacionales junto al salón que anualmente organizaba la Academia de Pintura para sus alumnos; a lo anterior se sumaron las labores de la Sección de Bellas Artes de la Exposición Nacional. En otras palabras, más allá de una propuesta centrada exclusivamente en el análisis de una institución, es posible observar que

durante la década de 1880 existieron variadas iniciativas que vinculaban a las bellas artes con la esfera pública, incentivando la participación constante y activa de la sociedad en el desarrollo del arte nacional.

Junto a este impulso otorgado a las bellas artes en la década de 1880, y probablemente debido a las acciones patrocinadas por el gobierno, la pregunta por "lo nacional" volvió a cobrar importancia para diversos círculos de intelectuales y artistas. Si para algunos la intervención del gobierno no parecía suficiente, puesto que dejaba pendiente un sistema de mecenazgo que la mayoría de los artistas creía imprescindible para asegurar la presencia de temas "nacionales", para otros, el "arte nacional" no comprendía sólo la producción de telas basadas en un repertorio que diera cuenta de las bondades de la tierra y de la gente del país, sino que además debía incluir la valoración y el resguardo del patrimonio nacional; para un tercer grupo, la constitución de "lo nacional" sólo se produciría cuando el público supiese apreciar y comprender el arte a través de la justa estimación de sus propias características, de "la chilenidad", mientras que para un cuarto grupo, la pregunta por "lo nacional" sólo tenía sentido si se la consideraba en un contexto más amplio, el internacional, cuyos códigos y requerimientos no sólo apuntaban a la identificación de lo particular de cada pueblo, sino también de los elementos que reflejaban su cosmopolitismo.

Atendiendo a las dinámicas de la época y a lo que significó la reconfiguración de una escena cada vez más compleja –en la que distintos actores, instituciones y obras participaron del intento por definir o problematizar lo que hasta ese momento se había entendido por arte nacional– en este trabajo se examinarán tres episodios ocurridos en los últimos años de la década de 1880 que, a nuestro juicio, reflejan las tensiones, paradojas y contradicciones generadas por la actualización de una pregunta latente desde los primeros años de organización republicana.

La polémica de los "mamarrachos". A propósito del "arte nacional"

En la década de 1840, cuando las tareas más urgentes de la organización republicana parecían resueltas, las autoridades chilenas decidieron impulsar una serie de medidas orientadas a la materialización de un proyecto cultural que debía servir de correlato y sustento a la realidad política sancionada por la Constitución de 1833. Así, junto a instituciones como la Escuela Nacional de Preceptores (1842), la Universidad de Chile (1843), el Conservatorio de Música (1850) y la Escuela de Artes y Oficios (1849), se establecieron

las bases de la Academia de Pintura de Santiago (1849), primer organismo encargado de ofrecer instrucción artística en el país de acuerdo a un plan de estudios sistemático. Aun cuando la iniciativa fue saludada como una señal incontestable del compromiso nacional con las bellas artes, para nadie era un misterio que un proyecto de esta envergadura quedaría inconcluso de no mediar la fundación de un museo de artes que apoyara la actividad docente de la nueva institución. Dicho recinto, además de funcionar como albergue de las obras extranjeras que los estudiantes de la academia tenían de modelos y de ofrecer un espacio para las primeras obras nacionales, serviría como punto de partida para el desarrollo del gusto estético en el resto de la sociedad. La existencia de un espacio exclusivo para exhibiciones se presentaba entonces como una necesidad transversal.

A pesar del entusiasmo que algunos particulares expresaron desde la misma década de 1840, el apoyo gubernamental demoró en llegar. Según la historiografía del arte chileno, un artículo del escultor José Miguel Blanco publicado en 1879 en la *Revista Chilena*, fue la piedra de toque que habría permitido el desarrollo de la iniciativa y la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1880[2]. En ese texto, Blanco proponía humildemente la recolección de las obras que se encontraban en distintas dependencias del gobierno para su presentación en un edificio estatal:

> "El Gobierno posee una cantidad considerable de cuadros, estatuas, bustos y otros objetos artísticos que corren dispersos sin que nadie haga caso de ellos para salvarlos de una ruina completa. De éstos hay algunos en la Universidad, en la Biblioteca, en el palacio de la Exposición, en el Consejo Universitario; los hay también en la Intendencia de Valparaíso, en la matriz de ese mismo puerto, en la Moneda, en el Congreso y hasta en el Santa Lucía. Con un simple decreto del señor Ministro de Instrucción Pública, en que autorizara a dos o tres personas de buena voluntad para reunir esas obras en los altos del Congreso, o en algunos de los edificios del Estado, en 30 ó 40 días todo estaría arreglado. El gasto para transportar esas obras y la compra de clavos para colgar los cuadros y pedestales para los bustos y las estatuas, los aficionados del arte se subscribirían para costearlo"[3].

El museo, animado tanto por Blanco como por el coronel Marcos Maturana, uno de aquellos "aficionados" a los que tácitamente se aludía en el texto, se

2 José Miguel Blanco, "Proyecto de un museo de bellas artes".
3 *Op. cit.*, p. 239.

concretó bajo la tutela del entonces presidente de la república, Aníbal Pinto, y su ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública, Manuel García de la Huerta. Según el decreto firmado en julio de 1880, la comisión organizadora del nuevo Museo Nacional de Bellas Artes, que a falta de un lugar mejor dispuesto funcionaría en los altos del edificio del Congreso Nacional, quedaría integrada por José Miguel Blanco, Marcos Maturana y el pintor Giovanni Mochi, que hacia esa época oficiaba como director de la clase de pintura de la Sección universitaria de Bellas Artes y que posteriormente se convertiría en el primer director de la institución.

La ceremonia de inauguración, enmarcada en las celebraciones de un nuevo aniversario patrio, contó con ciento tres obras, varias de las cuales habían sido donadas por el propio coronel Maturana. Debido a los escasos recursos destinados para la creación del museo y las presiones económicas impuestas por el inicio de la Guerra del Pacífico, no se adquirieron obras nacionales o extranjeras que permitieran reforzar la colección "fundacional". A pesar de esta situación, la "galería de pinturas" era notable en "variedad y mérito", indicaba la crónica de *El Ferrocarril*, pues "todas las escuelas –flamenca, italiana

Vista de una de las salas del Museo Nacional de Bellas Artes creado en 1880, ubicado en los altos del edificio del Congreso Nacional. Museo Histórico Nacional.

y española– estaban ampliamente representadas, no escaseando tampoco los cuadros pertenecientes a la escuela nacional"; y si bien la tradición francesa estaba numéricamente en desventaja, el dato pasaba inadvertido cuando se imponía el criterio de la "calidad"[4]. Del total de pinturas presentadas en el nuevo museo, la mayoría era de autores cuya fama se restringía a los límites de las diversas "escuelas nacionales" europeas, un segundo grupo lo integraban "atribuciones" a artistas famosos o copias de autoría difusa, mientras que el tercero, correspondía a la pintura "chilena"; cobijaba obras de autoría desconocida y algunos trabajos de los primeros pensionistas en Europa enviados por la Academia de Pintura: Pascual Ortega, Pedro León Carmona y Cosme San Martín[5]. Asimismo, figuraban las obras que el pintor italiano Alejandro Ciccarelli había ejecutado anualmente para el gobierno de Chile según lo estipulado en el contrato que lo convirtió en el primer director de la Academia de Pintura de Santiago[6].

Aún cuando es imposible pensar en la configuración del museo sin el texto de Blanco, éste no era el primero que llamaba la atención sobre el tema. Ya en 1869, D. B. Grez comentaba la necesidad de contar con una institución de este tipo –en este caso de "industria y costumbres nacionales", incluyendo pintura y escultura– para instruir a la sociedad acercándola al "amor a lo bello". El autor, consciente de lo difícil que sería disponer de una colección de obras europeas que incitara el desarrollo del arte nacional, proponía la creación de un museo de copias:

> "Pretender juntar una colección de estatuas y cuadros al óleo de los buenos maestros sería un pensamiento quimérico. Pero a mi juicio, no sería imposible la formación de un museo de fotografías de los mejores cuadros y estatuas del mundo. Esto, con una colección de buenos grabados, formaría la base del museo, en donde podrían también figurar algunas copias en yeso de las mejores esculturas antiguas y modernas, y los cuadros al óleo que Chile pudiera obtener. Me parece que no sería ni muy difícil ni muy costoso obtener copias al óleo de los cuadros clásicos de las galerías europeas, ya fuera pidiendo allá dichas copias, ya enviando a sacarlas a los más aprovechados de nuestros pintores. (El

4 "Museo de Bellas Artes", *El Ferrocarril*, Santiago, 19 de septiembre de 1880.

5 Tal como se había anunciado en el reglamento de la Academia de Pintura de Santiago publicado en *El Araucano* el 12 de enero de 1849, los alumnos numerarios que demostraran aptitudes sobresalientes en composición y dibujo podrían optar al premio Roma, consistente en una estadía como pensionados del gobierno de Chile en Europa. Ortega, Carmona y San Martín figuran entre los primeros favorecidos con este reconocimiento.

6 Contrata del Director de la Academia de Pintura, 18 de junio de 1848, Rio de Janeiro, Archivo Nacional de Chile, Ministerio de Educación, Misceláneas (1857-1861), vol. 84, s. f.

> museo) llegaría a contener verdaderas obras maestras, que no dejarían de serlo por ser copias, principiemos por colectar buenas copias, a fin de llegar a obtener buenas obras originales de los pintores artistas chilenos. Lo que hoy se creerá tal vez muy difícil, parecerá muy sencillo después de comenzado"[7].

Según Grez, la utilización de copias para la creación de una colección de pinturas y esculturas era la mejor solución de que disponía el gobierno chileno para fomentar el interés y la enseñanza por el arte y la cultura. Asumiendo que en el país no existía aún el desarrollo necesario como para contar con obras nacionales, el autor no veía más opción que dirigir su mirada a Europa. Su proposición funcionaba desde una lógica que comprendía y validaba a la "copia" como un "original", siempre y cuando se respetaran las convenciones del medio, esto es, que la "copia" no intentara "suplantar" al original. Como se sabe, la postura de Grez no tenía nada de nuevo, pues sus ideas eran reflejo del antiguo sistema de enseñanza de las academias europeas, donde el uso de la copia estaba legitimado como medio para dominar la mano de los estudiantes de pintura y escultura; lo que sí parecía revelador y moderno de su propuesta era la sugerencia de utilizar fotografías para contar con reproducciones de "los mejores cuadros y estatuas del mundo". Conociendo las dificultades que Chile tendría para formar una colección de pinturas y esculturas, el autor apostaba por las ventajas que la técnica y el progreso ponían a disposición del país.

Una iniciativa tan innovadora y económica como ésta parecía ser la solución perfecta para un problema crónico en la historia reciente del arte nacional: la imposibilidad de adquirir "originales" pictóricos y escultóricos europeos debido a su alto precio. En efecto, el gobierno no pudo comprar en 1843 las obras expuestas en Chile por el pintor francés Raymond Monvoisin en lo que se conoce como la primera muestra de pintura del país. Precisamente por ello las autoridades comprometieron a Alejandro Ciccarelli, en 1849, no sólo a pintar dos obras anuales, sino también a gestionar el envío de "una colección de principios de diseño" entre las más selectas disponibles en Roma en la Imprenta Privada Pontificia, junto a "obras de los más acreditados originales franceses"[8]. Fruto de esas negociaciones, en febrero de 1850 arribaron al país las copias de yeso de las inmortales obras del "genio de la antigüedad y de la

7 D. B. Grez, "De la formación de galerías de Bellas Artes y de un Museo de Industria y de Costumbres Nacionales". Es probable que D. B. Grez sea Daniel Barros Grez, escritor e ingeniero nacido en el valle de Colchagua en el año 1834.

8 Contrata del Director de la Academia de Pintura, 18 de junio de 1848, Rio de Janeiro, Archivo Nacional de Chile, Ministerio de Educación, Misceláneas (1857-1861), vol. 84, s. f.

época moderna", siendo inmediatamente ubicadas en la sala de exposición de la academia para que tanto los alumnos de la institución como el público general pudieran apreciarlas[9].

Junto al nuevo Museo de Bellas Artes, cuya colección fue creciendo en "originales" y "copias" gracias a los envíos de los artistas chilenos pensionados en Europa, y a donaciones particulares, en 1885 comenzaría a cobrar forma una nueva iniciativa, esta vez de carácter privado, orientada a la promoción y difusión del arte local. A instancia de la Unión Artística –sociedad formada por artistas e intelectuales comprometidos con el desarrollo de las bellas artes en el país– en ese año comenzaron los trabajos de construcción de un nuevo edificio que originalmente sería destinado a la realización de los "salones" o exposiciones anuales de arte nacional[10]. La construcción, conocida más tarde como el "Partenón", fue erigida en terrenos de la Quinta Normal de Agricultura de Santiago, administrados por la Sociedad Nacional de Agricultura y cedidos por el gobierno para dicho fin.

Interior del "Partenón" de la Quinta Normal de Agricultura. Museo Histórico Nacional.

9 *El Progreso*, Santiago, 20 de febrero de 1850.

10 La Unión Artística, creada por el pintor y abogado Pedro Lira, era la continuación de una agrupación más antigua, la Sociedad Artística, impulsada en 1867 por Luis Dávila, Manuel Rengifo, Eusebio Chelli, Juan Bianchi y el mismo Pedro Lira, cuyo fin había sido crear una "asociación de pintores, escultores, arquitectos, litógrafos y dibujantes" que promoviera la protección mutua entre los artistas y la difusión de las artes del dibujo en la sociedad chilena". "Noticias diversas" en *Las Bellas Artes*, año 1, N° 8, Santiago, mayo 24 de 1869, p. 67.

Según el acuerdo visado por las autoridades y firmado entre Matías Ovalle, como representante de la Sociedad Nacional de Agricultura, y Pedro Lira, de parte de la Unión Artística, el "Partenón" de la Quinta Normal tendría treinta metros de profundidad, doce de ancho y veinte de alto y sólo podría ser utilizado para exposiciones de bellas artes, artes aplicadas o industria a celebrarse en fechas diferentes a las de la Exposición Nacional; asimismo, una vez recuperada la inversión del edificio mediante el cobro de entradas y la venta de los catálogos de los salones, sin desestimar otros aportes, la Unión podría venderlo al gobierno para que continuase funcionando con el mismo objetivo u otro similar.

Dos años tardó la Unión en recuperar los gastos ocasionados por la construcción y el mantenimiento del edificio. Tal como se había estipulado, el inmueble fue adquirido por el Estado de Chile en 1887 y, acto seguido, el Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública creó una Comisión de Bellas Artes que velaría por el cuidado de la institución[11]. Como parte de las resoluciones de traspaso, el 7 de septiembre del mismo año fue anunciado el reglamento de la "Exposición Nacional de Bellas Artes", evento que se celebraría en el Partenón durante el mes de septiembre de cada año y que se convertiría en el "salón oficial" del gobierno[12].

En un comienzo, la construcción del "Partenón" fue interpretada por todos los actores del mundo del arte como una clara señal de la fuerza que estaba tomando la escena local. Sin embargo, la creación de la Comisión de Bellas Artes y sus primeras intervenciones públicas comenzaron a despertar ciertas sospechas en algunos círculos artísticos, sobre todo cuando se hizo evidente que dos de los tres miembros de la comisión fundadora del Museo de Bellas Artes –que lógicamente deberían haber participado de las gestiones de traspaso llevadas adelante por el gobierno– no formarían parte de la nueva institucionalidad. En efecto, Giovanni Mochi había dejado la dirección del museo en 1887 y José Miguel Blanco comenzó a mostrar una actitud crítica respecto a la influencia que indirectamente estaba cobrando la Unión Artística con la alta representación obtenida en la recién creada Comisión de Bellas Artes.

Las críticas que comenzó a recibir la comisión y sus miembros fueron presentadas por el mismo Blanco en las páginas de *El Taller Ilustrado*, primer

11 La comisión designada por el gobierno estuvo integrada por Marcial González, Eusebio Lillo, Juan Antonio González, Manuel Rengifo, Marcos Maturana, Arturo Edwards, Luis Dávila Larraín, Fanor Velasco y Pedro Lira, influyentes figuras del mundo artístico, político e intelectual chileno del último cuarto del siglo XIX.

12 *Reglamento para la Exposición Nacional de Bellas Artes*. Lo relevante de esta iniciativa es que las exposiciones nacionales de bellas artes, que venían celebrándose regularmente desde 1884, contarían ahora con un local exclusivo bajo el cuidado de una comisión permanente.

periódico chileno dedicado exclusivamente a la difusión del arte y del cual Blanco era director y editor. Las sospechas de las que el periódico se hizo cargo apuntaban a diversos flancos. En primer lugar, se cuestionaba el excesivo poder que el gobierno había conferido a la Unión Artística en 1885 al encargarle la organización de los "salones", tarea que en teoría debía recaer en una institución dependiente del gobierno, como el Museo de Bellas Artes o la Academia de Pintura, y no en una agrupación de carácter privado. Asimismo, la probidad y transparencia de la Unión parecían estar en entredicho a la luz de su resistencia para modificar los reglamentos de las exposiciones llevadas adelante entre 1885 y 1887, reglamentos que sólo beneficiaba a los "compadres" y socios de la agrupación desde que los jurados de admisión, colocación y premiación de las competencias eran nombrados por simple afinidad y poniendo, en general, la opinión de abogados, escritores y aficionados por sobre el juicio de los artistas[13]. Se criticaban también las amplias facultades, impropias para muchos, que esta organización se había atribuido respecto a la administración y organización de la colección "fundacional" del museo. Y, a todo esto, se sumaron las resistencias que generaba la composición social de la Unión Artística, favorecida con redes sociales y familiares de enorme influencia en el plano político.

Todas estas aprensiones respecto a la Comisión de Bellas Artes se mantuvieron medianamente solapadas hasta fines de 1888, momento en que una inesperada polémica se encargó de hacer visible las tensiones que desde hacía tiempo se incubaban entre los conspicuos miembros de la comisión oficial y quienes veían con recelo su marcada preeminencia. A fines de ese año, José Miguel Blanco denunciaría a través de las páginas de *El Taller Ilustrado* una serie de acontecimientos, a su juicio inaceptables, que se remontaban hacia fines del año anterior, sólo meses después de la creación de la Comisión de Bellas Artes:

> "En el último número de este periódico dábamos cuenta de la profanación cometida en nuestro Museo, despojándolo (¿por derecho de conquista?) de más de la mitad de sus obras para enviarlas a Chillán.
>
> ¿No es esto lo que se llama desnudar a un santo para vestir a otro? Ahora nos preguntamos ¿qué empeño tiene esta comisión para desem-

[13] Dentro del certamen del salón existían tres tipos de jurados con miembros intercambiables. El de admisión decidía y normaba el ingreso de las obras al recinto, el de colocación definía su lugar en la sala, y el de premiación otorgaba las distinciones correspondientes. Más allá de las pretensiones de imparcialidad que la existencia de estas tres instancias suponía, la posibilidad de que miembros clave pudieran participar de todas ellas activaba los sesgos o partidismos que, por razones obvias, no se aplicaban durante el proceso de admisión.

> barazarse de estas obras? ¿Está, por acaso, concluido el local que debe recibirlas? No: ni siquiera se han aceptado los planos"[14].

La polémica se explicaba por el especial interés que la comisión parecía tener en la colección "fundacional" del museo, interés estrechamente vinculado a las atribuciones dadas por el Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública para que sus miembros se hicieran cargo de la adquisición de nuevas obras nacionales y extranjeras para el gobierno. Desde que la colección del museo y el ítem de adquisiciones estaban separados por una delgada línea, y atendiendo a que la comisión se sintió llamada a definir el "gusto artístico" del país a partir de sus decisiones de compra, no debió pasar mucho tiempo para que ésta se dedicara a examinar de cerca las piezas de la colección "fundacional" con el fin de conocer hasta qué punto dichas obras satisfacían sus intereses curatoriales. Bajo el argumento de que gran parte del patrimonio artístico nacional no era más que un montón de "mamarrachos", el organismo decidió desmantelar la colección del museo enviando más de la mitad de sus obras a un nuevo recinto que se construiría en la ciudad de Chillán.

La molestia de Blanco no sólo se debía al sospechoso silencio con que venía trabajando la comisión, sino también a que el envío de obras a provincia era una salida improvisada que venía a encubrir una acción mucho más siniestra: un remate de casi la mitad de la colección del museo que la comisión había intentado llevar a cabo en dos ocasiones. En la primera, el martillero había suspendido la operación porque no quería desprestigiarse frente a sus clientes luego de haberse enterado, por medio de algunos miembros de la comisión, que la razón de venta era la necesidad de deshacerse de los "mamarrachos" que formaban parte de la colección del museo. En la segunda, el remate no pudo concretarse gracias a la intervención del ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública de la época, Julio Bañados Espinosa, quien advertido por Blanco de que las piezas formaban parte del patrimonio nacional, decidió evitar la venta. Asumidos ambos fracasos, la Comisión decidió entonces consumar la "depuración" de la colección "fundacional" convenciendo al ministro Bañados Espinosa de la necesidad de construir un nuevo edificio para fomentar, en regiones, el desarrollo del arte nacional. La ciudad de Chillán sería la privilegiada con un Museo de Bellas Artes que contendría los "desechos" artísticos de la capital[15].

14 José Miguel Blanco, "El Museo Nacional de Bellas Artes".

15 Según el decreto de fundación del museo, éste dependería directamente de la Comisión de Bellas Artes de Santiago y su dirección "en terreno" estaría a cargo de una comisión formada por José Manuel Rivera, Gustavo Santander, y por los doctores Daniel Santander y Luis Espejo.

De las sesenta y siete obras que serían enviadas al sur del país, casi la totalidad de los títulos formaban parte del conjunto de trabajos con los que el museo había abierto sus puertas en 1880. Si las obras "desterradas", como diría después un pintor, hubiesen sido exclusivamente aquellas de autoría desconocida o las "copias" de las "escuelas nacionales europeas", la opinión pública habría inferido que la tarea que se había propuesto la comisión era despejar la colección para favorecer la exhibición de obras nacionales. Sin embargo, la realidad era bastante distinta. Aunque la lista que definía el envío incluía "copias" y obras anónimas, lo que más sorprendió al medio artístico fue que entre los "mamarrachos" figuraban los trabajos de los primeros dos directores de la Academia de Pintura de Santiago, Alejandro Ciccarelli y Ernesto Kirchbach e, igualmente grave, las obras de Pascual Ortega, Pedro León Carmona y Cosme San Martín, quienes, como hemos dicho, formaron parte de los primeros grupos de pensionados enviados por el gobierno a Europa. Si bien las obras de Ciccarelli y Kirchbach podían ser fácilmente puestas en entredicho –a esas alturas pocos defendían la calidad pictórica de los dos directores, en especial en el caso de Ciccarelli– sus pinturas ya formaban parte de la "galería de hombres ilustres de Chile y América" que, tanto el gobierno como particulares, se habían encargado de fomentar desde los primeros años de la independencia del país. Además, las obras de los primeros directores eran parte de las obligaciones que habían contraído con el Gobierno de Chile al celebrar sus contratos y, para bien o para mal, eran parte del patrimonio simbólico del país[16].

Los casos de Ortega, Carmona y San Martín eran todavía más delicados. Sus "mamarrachos" correspondían a los envíos oficiales que, como pensionados en Europa, habían realizado en cumplimiento del convenio que cada uno había firmado con el gobierno. Estas pinturas –al menos en el caso de San Martín– no sólo habían sido aceptadas en los salones oficiales de París, sino que además habían tenido buenas críticas en la prensa francesa, prueba suficiente, para cualquier entendido, de su valor artístico. Será precisamente Cosme San Martín quien tomará parte en la polémica enviando una sentida carta de protesta que José Miguel Blanco recogerá en su periódico:

> "Sabría Ud. decirme a qué fin obedece el destierro de la casi totalidad de los envíos que hicimos al Gobierno durante nuestro pensionado en Europa? ¿Qué es lo que se pretende con semejante medida? ¿Acaso

[16] Entre los "mamarrachos" que serían desterrados a Chillán figuraban los retratos de Bernardo O'Higgins, José Miguel Carrera, Ramón Freire, José Tomás Ovalle, Joaquín Prieto, Manuel Montt y José Joaquín Pérez, pintados por Ernesto Kirchbach, y los de Cristóbal Colón, Pedro de Valdivia, Caupolicán, y el general José de San Martín, ejecutados por Ciccarelli.

> nuestras obras son un atentado contra la moral pública? O bien, ¿son ellas de tan escaso mérito que no merezcan figurar en nuestro museo? Por mi parte… me limito a citar el hecho (que mis obras) han sido admitidas en la exposición anual de aquel foco del arte (París) después de pasar por el jurado más riguroso y competente. Sin embargo, en Chile hay críticos de arte que piensan lo contrario… puesto que, a más de calificar de mamarrachos esas mismas obras, las destierran de nuestro pequeño museo como indignas de figurar en él"[17].

Las palabras de San Martín reflejan la consternación y el desagrado causados por el accionar de la comisión; en un medio que seguía validando la inserción de los artistas chilenos en los salones europeos y en especial los parisinos, resultaba difícil comprender el desprecio de la nueva administración hacia esas obras y a sus artistas.

Aun cuando esta polémica podía parecer un hecho aislado, el pulso de la prensa de la época dejaba entrever que el "destierro" de los "mamarrachos" se veía venir. Así como eran conocidas las polémicas que Blanco y los pintores afectados habían sostenido en diversas ocasiones con Pedro Lira y Vicente Grez, influyente crítico de arte y secretario de la Comisión de Bellas Artes hacia 1887, también se recordada la serie de reseñas que este último había escrito para la exposición de 1884 en *El Ferrocarril*, criticando duramente las obras de Ortega, Carmona y San Martín. Del primero lamentaba su pobre "evolución", demasiado "lenta para la vida del hombre", mientras desestimaba *La carga de Bueras* de Carmona tanto por sus errores de composición como por lo que consideraba "el principal defecto" de la pintura: su "falta absoluta de personalidad". No menos punzantes eran sus críticas a San Martín, a cuyas obras se refería como "tentativas realistas desgraciadas" que, en el caso de su *Susana en el baño*, justifican pedir su renuncia a la pintura de historia por carecer de preparación y gusto; similar opinión expresó de su paleta: "el autor de *La lectura* quisiera manifestarse colorista brillante e impetuoso, en contra de sus facultades naturales (y) tratando de forzar la nota, desentona"[18].

Las críticas realizadas por Grez en 1884 parecen haber sellado el destino de Ortega, Carmona y San Martín y, a través de ellos, la de los de los ex–directores de la academia, Ciccarelli y Kirchbach. La lógica era simple: más allá de las aptitudes naturales de un estudiante, la enseñanza de aspectos tan básicos como el dibujo, la composición y el manejo de la paleta eran responsabilidad del maestro. Peor aún, ni siquiera la estadía en Europa financiada

17 Cosme San Martín, "Protesta sobre los envíos de cuadros a Chillán".
18 Vicente Grez, "Las Bellas Artes en la exposición".

Alejandro Ciccarelli, "Cristóbal Colón". Uno de los "mamarrachos" destinados a la ciudad de Chillán en 1887. Museo Histórico Nacional

por el gobierno había ayudado a corregir sus falencias formativas: más que completar su formación artística, el viaje había acentuado manierismos. En síntesis, si estos artistas buscaban el éxito en el medio nacional, no tenían más alternativa que abjurar de las "malas artes" enseñadas por los ex–directores de la academia. Para subsanar este tipo de deficiencias, Grez definió en una de sus últimas reseñas una agenda para el "progreso" del arte chileno. Proponía restringir la participación en el salón sólo a obras de calidad e instaba a cuidar la educación intelectual de los artistas para que pudiesen mejorar tanto sus prácticas artísticas como su trato social; exponía también la necesidad de que las obras enviadas por los pensionistas al país fueran sometidas a una estricta revisión para evitar la aceptación de "mamarrachos"; sugería, por último, introducir reformas al Museo de Bellas Artes, pues de lo contrario "los que estudian no podrán inspirarse en las grandes obras del gusto moderno"[19].

19 *Op. cit.*

Más allá de las críticas eminentemente formales, las invitaciones de Grez a cuidar el "trato social" y refinar los criterios de selección, dejan entrever otro de los elementos que desde hacía tiempo venía condicionando el debate artístico local: las diferencias de clase. En efecto, un número importante de los primeros estudiantes de la academia provenía de círculos sociales de nivel medio y no contaban ni con el capital simbólico ni material que personajes como Pedro Lira, Enrique Swinburn, José Tomás Errázuriz, entre otros, exhibían generosamente. Estas diferencias, irrelevantes durante los años de estudio, terminarían convertidas hacia la segunda mitad del siglo XIX en una de las fronteras claves del panorama artístico chileno, actuando como elemento definitorio del "lugar" de cada artista en el medio local. Lo que no deja de llamar la atención es que estas distinciones, al menos hasta inicios del siglo XX, no dieron origen a tradiciones temáticas de referencias clasistas o que al menos representara las preocupaciones de los estudiantes menos acomodados. La relativa coincidencia entre los temas de las ejecuciones de ambos grupos se explica tanto por la formación común que ofrecía la academia, centrada especialmente en los estudios de cuerpo humano y dibujo al natural; por la dedicación a la pintura de paisaje entre aquellos estudiantes que tenían la oportunidad de asistir a los talleres privados de pintores consolidados; y, una vez egresados, por la casi total dependencia frente al mercado o el esquivo patrocinio estatal. Todos estos pintores, sin redes suficientemente elevadas como para aspirar a un mecenazgo –privado o estatal– y sin los recursos suficientes como para financiar sus propias investigaciones o estadías en el extranjero, no tenían más opción que ejecutar obras que satisficieran los intereses del único grupo social capaz de consumir arte o, en su defecto, las miras de las autoridades políticas de turno.

La "agenda" delineada por Grez en 1884 coincide en más de algún punto con el accionar de la Comisión de Bellas Artes en la polémica de los "mamarrachos". En dicha controversia queda claro que la comisión no sólo quiso dar cuenta de su deseo de controlar y normar el avance de las artes en el país a través de la imposición de criterios curatoriales que apuntaran al desarrollo de un "gusto moderno", lo que de paso permitiría superar la producción artística anterior, sino también a la validación de la "necesidad" de articular bajo un solo organismo la producción y difusión de las bellas artes en el país. En esa línea, y sin negar las pretensiones modernizadoras del organismo, no deja ser paradójico que en vez de ampliar el círculo del arte chileno, su accionar apuntara a restringir la circulación de ideas y estilos ejerciendo un poder fiscalizador que tiende a la exclusividad. Si cuarenta años antes se había privilegiado la "gramática de la artes", como Ciccarelli llamaba al dibujo, en este nuevo escenario, artísticamente renovador respecto a la enseñanza

de arte, pero conservador en lo institucional, terminará instalándose un tipo de academicismo similar al que se practicaba contemporáneamente en Europa, un academicismo que si bien había flexibilizado sus reglas al restarle importancia al dibujo, seguía manteniendo distancia respecto a las obras más atrevidas y "modernas" de su época.

Considerando la renovación formal que críticos como Vicente Grez y artistas como Pedro Lira –junto a sus discípulos Celia Castro, Rafael Correa y Aurora y Magdalena Mira– estaban empeñados en desarrollar, la Academia de Pintura de Santiago y la colección "fundacional" del Museo Nacional de Bellas Artes, otrora pilares del arte nacional, representaban hacia el último cuarto del siglo XIX un pasado que era necesario eliminar. Lo curioso es que tanto la polémica de los "mamarrachos" como la actitud de la comisión frente a la pintura nacional precedente, guardaba sorprendentes similitudes con el desprecio con que la primera generación revolucionaria había mirado los objetos y pinturas que componían el patrimonio colonial, según apuntaba Miguel Luis Amunátegui en un artículo publicado en 1849, apenas un mes después de la fundación de esa academia que, cuarenta años más tarde, sería igualmente cuestionada:

> "Cierto gusto por las Bellas–Artes, que hace poco tiempo se ha despertado entre nosotros, nos ha obligado a confesar que no todos los objetos de lujo que decoraban los salones en la época del coloniaje merecían que los convirtiésemos en leña o los dejásemos apolillarse en un inmundo rincón"[20].

Así como las palabras de Amunátegui representaban a una sociedad que iba reconciliándose con su pasado mediante la valorización de su patrimonio, de la misma manera Ortega, Carmona, San Martín y Blanco exigían respeto por la obra de sus maestros. Aun cuando Ciccarelli, Kirchbach –e incluso Mochi– no fuesen pintores de talento y a pesar de que el gusto artístico se hubiera reorientado a nuevas formas, el trabajo de los tres primeros directores de la academia, más allá de sus condiciones, de su calidad y de sus compromisos, merecía un lugar en el patrimonio artístico de la nación, pues encarnaba su historia y era testimonio de los esfuerzos desplegados para la consolidación de las bellas artes en el país. En otro sentido, la marginación de las obras de los ex-pensionistas de la colección "fundacional" del museo era, para el grupo, una abierta señal de desprecio para todos aquellos que habían desarrollado sus carreras a punta de esfuerzo. Como ya hemos dicho, a diferencia de Lira y sus discípulos, formados en contextos artísticos y literarios estimulantes, ellos

[20] Miguel Luis Amunátegui, "Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile", p. 37.

no habían tenido más respaldo que el régimen y disciplina de la academia. Precisamente por eso se plegaban al conservadurismo de la institución al defender la obra de los directores y las propias. Decepcionados por el trato de la Comisión de Bellas Artes y dando cuenta irónicamente de sus limitaciones, veían en la marginación de sus obras el fracaso de aquella causa con la que se habían comprometido tempranamente: que el arte fuera considerado como una disciplina necesaria para el país y que su práctica no fuera sólo un fatuo pasatiempo de las clases acomodadas.

Pero los juicios de clase no tenían que ver únicamente con la incómoda cuestión del origen y el efecto del entorno en el desarrollo de las aptitudes artísticas, sino también con el papel del crítico y del artista en la definición de los vínculos entre arte y sociedad. En este sentido, el malestar de algunos artistas capitalinos frente a las notas de Vicente Grez y el actuar de la Comisión de Bellas Artes es el reflejo de una demanda por una mayor especificidad del medio, es la apuesta por la configuración de un campo que consolide el juicio estético del "especialista" por sobre la opinión del "aficionado"[21]. Y es que los artistas pronto comprendieron la importancia de la crítica en el ámbito público, sobre todo por su influencia en la recepción y comercialización de las obras a partir de su éxito en los salones. Esta certeza, como era de esperar, no solo influyó en la red de relaciones individuales, grupales y generacionales al interior de la escena local, sino también en la manera que la prensa comenzó a ser vista como un espacio en disputa desde el que se definía la compleja relación entre arte y esfera pública. No es de extrañar, entonces, que a las periódicas intervenciones de Vicente Grez en la prensa, *El Taller Ilustrado* respondiera publicando notas que defendían abiertamente a los artistas de los "mamarrachos", en especial a Ciccarelli, breves historias del arte chileno, con énfasis en la conciencia patrimonial del país, y textos por entregas sobre crítica de arte, cuyo fin era dar al público herramientas básicas para que pudiesen desarrollar su propio gusto artístico, sin tener que depender de mediadores o voces "oficiales" que dirimieran o determinaran el valor del arte chileno[22].

21 El caso de Vicente Grez es elocuente: a sus intervenciones como crítico de arte sumaba el oficio de escritor, importantes funciones administrativas –trabajó en la Sección Extranjera de la Dirección de Correos y fue director de la Oficina Central de Estadística– y cargos parlamentarios durante varios períodos. Ver Armando de Ramón, *Biografías de Chilenos. Miembros de los poderes Ejecutivo, Legislativo y Judicial. 1876–1973*, pp. 180–181.

22 Más que a razones puramente estéticas, la defensa cerrada en torno a Ciccarelli era reflejo del afecto que los discípulos guardaban por la figura del maestro. Dicho sea de paso, esta no era la primera vez que sus alumnos defendían al pintor italiano: ya en la década de 1850 habían tomado parte en el "duelo artístico" al que su maestro fue desafiado por el pintor francés Ernesto Charton. Para un seguimiento detenido de la defensa articulada por Blanco y los suyos, ver las ediciones de *El Taller Ilustrado*, Santiago, entre el 13 de diciembre de 1885 y el 8 de febrero de 1886.

Aunque los ejes principales de la polémica de los "mamarrachos" estaban relacionados, por una parte, a la articulación –y renovación– de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, y por otra, a los distintos puntos de vista que al menos dos grupos de artistas tenían sobre la práctica y la enseñanza del arte, el problema de trasfondo era cómo desarrollar un "arte nacional" que supiera recoger el "espíritu chileno" o la "chilenidad". Si bien la mayoría de las producciones de la época giraban en torno a géneros menores dentro del repertorio académico de la pintura, era en el terreno de la pintura de historia donde estaban cifradas las esperanzas de definición de un arte nacional. Y fue precisamente en 1888, con la polémica de los "mamarrachos" todavía fresca y justo cuando el lugar del artista en el mundo del arte experimentaba una trascendental redefinición, que Pedro Lira hizo frente a las expectativas presentando en la Exposición Nacional una obra que, por sus referencias y aspiraciones, pretendía convertirse en un referente indiscutido para la pintura de historia.

La "Fundación de Santiago". Nacionalismo y cosmopolitismo en la pintura chilena

En octubre de 1887, paralelamente a la creación de la Comisión de Bellas Artes y la polémica de los "mamarrachos", el gobierno de Chile aceptaba la invitación extendida por el gobierno francés para participar en la Exposición Internacional de París de 1889. En el decreto que normaría los preparativos, firmado por el presidente José Manuel Balmaceda y su ministro de Industria y Obras Públicas, Pedro Montt, se establecía que con los objetos que serían enviados a París se organizaría en Santiago una "Exposición Nacional" a inaugurarse el 17 de septiembre de 1888 y que permanecería montada hasta el 1 de noviembre del mismo año[23]. Con la noticia, la Exposición Nacional que año a año se realizaba en el Palacio de la Exposición de la Quinta Normal de Agricultura cobró nuevos significados. Para los participantes de la sección industrial, exponer en Europa abría la posibilidad de acceder a nuevos mercados, establecer contactos comerciales e instalar la imagen de Chile en el extranjero a través de los productos nacionales más representativos. Para los de la sección de bellas artes, en cambio, no sólo significaba obtener reconocimientos, establecer contactos o disfrutar la sensación de estar situados en el centro del arte occidental. Exponer en París les daría oportunidad de responder a la pregunta –a esas alturas crucial– de qué tan "nacional" y "cosmopolita" era el arte chileno.

[23] *Exposición Universal en París*, p. 5.

A diferencia de lo que sucedía con las otras secciones de la Exposición Nacional, el anuncio del envío a París instalaba un desafío no menor para el campo de las Bellas Artes: organizar dos exposiciones de dimensiones considerables en forma casi simultánea[24]. En particular, el desafío sería asumido por la nueva y cada vez más influyente Comisión de Bellas Artes que, junto con coordinar la recién decretada Exposición Artística Nacional, fue comisionada para preparar la Sección de Instrucción y Bellas Artes de la Exposición Internacional de París[25].

Si la inminencia de estos dos eventos ya convertía al año 1888 en el más estimulante y competitivo en la historia del arte nacional (hay que recordar que a cada exposición correspondía un certamen que entregaba reconocimientos materiales y/o simbólicos), la creación de una nueva competencia, el "Certamen Edwards", cuyos premios fluctuaban entre 300 y 1.000 pesos, parecía confirmar el inicio de una nueva era para el arte nacional[26]. A falta de un apoyo gubernamental sostenido, la existencia de estos concursos era una noticia particularmente bien recibida por aquellos artistas que no contaban con los recursos económicos suficientes para asegurar su subsistencia, y, para el resto, abría la posibilidad de independizarse –al menos temporalmente– del mecenazgo y control que ejercían las clases acomodadas, que por lo general encargaban obras de pequeño formato y de temas menores para adornar sus habitaciones. Para los colaboradores del *Taller Ilustrado*, por ejemplo, la aparición y consolidación de este tipo de certámenes ayudaría a desarrollar una pintura verdaderamente nacional:

> "Si hay escuela italiana, holandesa, francesa o alemana, ¿por qué no ha de haber también escuela chilena? ¿Acaso esta bella porción del continente americano, que tuvo fuerzas suficientes para romper las cadenas del coloniaje y proclamar su personería jurídica ante la faz del mundo, si así se puede decir, carece de inteligencia para escribir su propia historia, cantar a sus héroes o inmortalizarlos en el mármol? Lo

[24] Conviene recordar que la Exposición Nacional cerraría sus puertas el 1 de noviembre de 1888 y que el salón –o Exposición Nacional Artística– se inauguraría el día quince del mismo mes. Si bien el repertorio de obras de la Exposición Nacional fue relativamente similar al que se exhibió días después en el salón, la preparación simultánea de ambos eventos fue lo más complejo para la reciente institucionalidad del arte chileno.

[25] Para este último encargo, la Comisión de Bellas Artes operaba como parte de la Comisión Organizadora de la Sección de Instrucción y Bellas Artes de la Exposición Internacional, organismo compuesto por once miembros y que hacia 1887 tenía a José Antonio Silva Vergara como presidente y a Luis Montt como secretario. *Exposición Universal de 1889 en París, Comisión directiva chilena*, p. 6.

[26] El "Certamen Edwards" fue creado por Arturo Edwards, miembro de la Comisión de Bellas Artes, el 11 de enero de 1888 como parte de los estímulos asociados a la Exposición Artística Nacional.

> único de que carecía era de Mecenas como Maturana, Varela y Edwards y los que vendrán después de estos caballeros, a crear nuevos certámenes para ayudar a la juventud pobre de recursos pecuniarios, pero de rica voluntad, de fuerzas y de inteligencia para lanzarse a conquistar laureles en el campo del arte, como nuestros padres los conquistaron en el campo de batalla para legarnos independencia y soberanía nacional"[27].

Sin embargo, a pesar de los estímulos materiales y de la importancia simbólica que había cobrado tanto el salón como la Exposición Nacional, el número de envíos fue bajísimo. Como era de suponer, los artistas afectados por la polémica de los "mamarrachos" se marginaron de ambas muestras y sólo Pascual Ortega, junto a algunos discípulos de los talleres de pintura y escultura de estos artistas, decidieron participar. De esta forma, la lista de expositores quedó reducida a los estudiantes de la Academia de Pintura y de la Academia de Bellas Artes, a los ex–socios de la Unión Artística y a los "compadres" de la Comisión de Bellas Artes, entre los que destacaban Pedro Lira y sus discípulos.

Pedro Lira, la "Fundación de Santiago", 1889, óleo sobre tela. Museo Histórico Nacional.

[27] "Porvenir del arte en Chile y sus mecenas", en *El Taller Ilustrado*, Santiago, 19 de diciembre de 1887.

De las pinturas al "óleo sobre diversos soportes" que formaron parte de ambas exposiciones, la obra *Pedro de Valdivia elige desde las alturas del Huelén, el llano en que ha de edificar la ciudad de Santiago*, de Pedro Lira, fue la que acaparó mayor atención, tanto por su tema como por sus dimensiones[28].

En esta obra Lira presentaba a Pedro de Valdivia, junto los soldados que lo acompañaban en su expedición de conquista, en la cima del cerro Huelén –hoy Santa Lucía– definiendo el lugar más apropiado para proyectar lo que sería la ciudad de Santiago. Mientras Valdivia indica con su mano el lugar elegido, un cacique araucano realza la acción observando al español e indicando con un gesto el terreno señalado. A la derecha y a la izquierda del conquistador y de su compañero (identificado por Vicente Grez como Francisco de Villagrán) grupos de soldados descansan a la espera de órdenes; a lo lejos la cordillera de los Andes cierra el paisaje y el río Mapocho presenta su curso original. Si comparamos el episodio pintado por Lira con una versión escrita de la fundación de Santiago, es posible identificar el momento preciso utilizado por el pintor para reconstruir la escena:

> "(Valdivia) andaba en busca de un punto donde fundar su ciudad, y hubo de parecerle muy a propósito un terreno propio del cacique Huelén Guala, contra los márgenes del río Mapocho. Siguiendo la política de la época, solicitó amistosamente la concesión de aquel terreno, empleando la persuasión y no escasas promesas, todo con el fin de atraerse la voluntad de los naturales, y dar a la invasión un viso de legalidad cuya sanción descansaba en la intolerancia religiosa. Valdivia desplegó esta vez cuanta pompa su aislada posición le permitiera, poniendo toda su gente en armas, y colocándose con toda su oficialidad, religiosos y sacerdotes que le seguían, en un lugar harto elevado para descubrir y dominar los contornos. El lenguaje no dejó de chocar a los caciques, y más cuanto menos pensaban ellos en que aquellos extranjeros querrían establecerse en el país. Escondiendo el despecho que (los españoles) les inspiraban, dijo Huelén Guala, como el más interesado en esta contienda y en nombre de todos los caciques, 'que aceptaban gozosos y reconocidos la demanda, y contribuirían con buen número de indios para que les ayudasen en el desmonte del terreno y construcción de los edificios'"[29].

[28] La pintura tenía cuatro metros de ancho por dos y medio de alto, un aspecto difícil de ignorar en medio de trabajos de pequeño y mediano formato; asimismo, aparte de "Hundimiento de la Esmeralda con sus tripulantes en el Combate Naval de Iquique (21 de mayo de 1879)", de Nicolás Guzmán Bustamante, era la única pintura de historia, carácter singular dentro de un repertorio que privilegiaba paisajes, retratos, escenas de costumbres y naturalezas muertas.

[29] Claudio Gay, *Historia física y política de Chile. Historia*, tomo I, p. 98.

Si consideramos la versión de Claudio Gay, que en la década de 1880 debe haber sido ampliamente conocida por la sociedad de la época (su *Historia física y política de Chile* fue publicada entre 1844 y 1871) es posible definir con mayor precisión la forma en que Lira utilizó el relato de la fundación. En vez de presentar al poder español en todo su despliegue, el pintor redujo y aisló a los personajes en tres grupos: uno al centro, principal, y dos en los extremos, que no inciden directamente en el eje de la composición. A grandes rasgos, Lira limitó la dinámica de la obra a tres personajes: Valdivia, otro español (Francisco de Villagrán según Grez) y el cacique Huelén Guala. A diferencia del texto, el pintor ha utilizado la figura del cacique como la única "voz" indígena autorizada para mediar en la cesión del terreno, y por ello es el único "indio" de relevancia en la obra. En un acto de sumisión, y a pesar de seguir portando su arco, el cacique se encuentra sentado a los pies de Valdivia, sobre una roca, mientras le indica sus tierras. Pero el conquistador ignora su gesto y se dirige directamente al español que lo acompaña, quien mantiene su mirada fija en un espacio indeterminado.

A partir de la trama gestual de los personajes, de la que Huelén Guala es marginado, queda en evidencia la sutil estrategia de Lira para sugerir las tierras en las que se emplazaría la futura ciudad de Santiago. Partiendo de los cruces de miradas y los gestos de los personajes en la tela, y más allá de la efectividad de la obra de Lira en su condición de pintura de historia (es decir, en relación a cómo resuelve el tratamiento de las fuentes y la composición de diversos personajes), el pintor establece un juego de correspondencias que necesita del espectador para darle sentido a su pintura. Su juego es el de un Santiago imaginado y el de un Santiago real (el de la década de 1880), donde el espectador debe completar la escena "reconociendo" el gesto de Pedro de Valdivia. Lira opta por situar las tierras de la futura ciudad de Santiago en un "fuera de cuadro" determinado por el mismo Valdivia, un "fuera de cuadro" que se ubica en el mismo lugar donde está el espectador del salón. La proyección de Valdivia se materializa, entonces, en las tierras de Huelén Guala y, simultáneamente, en el espacio que el espectador debe reconocer como propio.

Con su "Fundación de Santiago" (como usualmente se conoce a esta pintura) Pedro Lira acaparó casi todos los comentarios de la exposición de 1888. Mientras Vicente Grez alababa los modelados y el carácter de los personajes, así como el realismo de la escena y la armonía y colorido de la composición, José Miguel Blanco criticaba las figuras "rígidas" y "anti–artísticas" de la obra, aludiendo, de esta forma, a la utilización de la fotografía para resolver problemas de dibujo y composición en pintura: "puede que su autor no las haya fotografiado en la tela; pero en todo caso, ellas dicen bien alto que el señor

Lira es pintor fotógrafo y nada más, pues ignora en absoluto las reglas de la composición (...)"[30].

Más allá del carácter favorable o descomedido de estos comentarios, lo que más llama la atención es que gran parte de los críticos sólo centró su atención en los aspectos formales de la obra –composición, dibujo, pincelada, color, traducción de material–, pasando por alto aquellas características asociadas a su género –pintura de historia– y lo que significaba tanto su inserción en el repertorio iconográfico nacional (teniendo como telón de fondo la polémica de los "mamarrachos") como su eventual capacidad de traducir el "espíritu nacional". Por lo mismo, y a pesar de la impresión que un estudio como éste debió haber causado en los espectadores del salón, expuestos a una de las primeras representaciones pictóricas del paisaje "virgen" e "incivilizado" que antecede a la dominación española, es sintomática la ausencia de reflexiones dedicadas al análisis de la perspectiva "nacional" y propiamente "histórica" del trabajo de Lira (comparando fuentes primarias, analizando la representación de los personajes, los detalles en la reconstrucción de época, etc.). Silencio más sintomático todavía tomando en cuenta la importancia que la idea de lo "nacional" estaba cobrando en esos años a partir de las iniciativas artísticas patrocinadas por el gobierno y, sobre todo, por el sentimiento nacionalista que se había arraigado en el país después del término de la Guerra del Pacífico.

Entre las razones que permiten comprender esta débil recepción, una de las más fuertes tuvo que ver con el escaso desarrollo que el género había tenido en el país. A pesar de que la pintura de historia había sido uno de los objetivos principales del reglamento de la academia, que apostaba por obras que representaran "las hazañas de los valientes", la pintura chilena había optado, desde sus inicios, por el paisaje, las escenas de costumbres y el retrato[31]. Esto, a su vez, no era sino consecuencia de un magro mecenazgo gubernamental –el Estado era, por lo general, el consumidor más interesado en este tipo de obras– y de la crónica dependencia de los artistas respecto a los encargos de una elite autorreferente y necesitada de instrumentos de validación social. Al respecto, un colaborador de *La Época* señalaba:

> "He observado todos los salones anuales, y en ninguno he visto una sola tentativa, una sola promesa de cuadros históricos. Los artistas

[30] Los comentarios de Vicente Grez están en su clásico ensayo sobre el desarrollo de las bellas artes en Chile: *Les Beaux-Arts au Chili. Exposition Universelle de Paris 1889 Section Chilienne*, p. 29. Las opiniones de José Miguel Blanco aparecen en "La fotografía en la pintura al óleo", *El Taller Ilustrado*, Santiago, 1 de julio de 1889.

[31] Alejandro Ciccarelli, *Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura por su director don A. Ciccarelli*, p. 21.

> se bastan así mismos con los paisajes, naturalezas muertas y estudios de figuras; es decir, todo aquello que no alcanza a tener una mayor dificultad, que puede realizarse apenas terminado, y que no demanda mucho gasto de tiempo. Se ha introducido en Santiago el sistema de los remates artísticos, que si bien facilitan, por una parte, el comercio de los cuadros y son de inmediato provecho, por otra –han muerto los grandes estudios, las grandes tela"[32].

Como deja entrever este comentario, el escaso protagonismo de la pintura de historia en la escena nacional no sólo tenía que ver con el problema de los mecenazgos, sino también con la "comodidad" y falta de instrucción de los artistas. Esto, en perspectiva, convertía a *La Fundación de Santiago* en un ensayo arriesgado para el campo local, una apuesta que se salía del marco al que se había acostumbrado la escena chilena. Precisamente por ello, y sin ignorar las condiciones materiales que facilitaban el trabajo de Lira –tranquilidad económica, principalmente–, su obra terminó convertida en un referente indiscutido para las nuevas generaciones de artistas[33].

Lo anterior queda en evidencia cuando se compara detenidamente el decreto que reglamentaba la participación chilena en la Exposición Internacional de París y la lista de obras de la Exposición Nacional de 1888[34]. Siguiendo el texto ya citado de Vicente Grez, aparte de Pedro Lira, la nómina de artistas seleccionados en la categoría de pintura de historia para la exposición de París incluía a Aurora Mira, Rafael Correa y Nicanor González, quienes –a excepción de Mira– también habían tomado parte en el salón de 1888. Lo relevante emerge al constatar que ninguno de ellos concurrió a Francia con los cuadros de costumbres, paisajes y naturalezas muertas exhibidos en 1888, sino con obras cuyos títulos dejaban en evidencia la relevancia del nuevo giro: "Enfant prodige y Ercilla" (Correa), "La joven Agripina Metella esperando el suplicio" (Mira), y "Galvarino" (González). El cambio de obras realizado por los artistas –no permitido en el reglamento– nos permite suponer, o que los mismos artistas quisieron darle un "tono" más nacional e histórico a la representación chilena de bellas artes o, en su defecto, que la misma comisión organizadora de la exposición internacional propuso el

[32] A. De Jilbert, "Un certamen necesario", *El Taller Ilustrado*, Santiago, 21 de mayo de 1888 (reimpresión).

[33] En otro registro, tanto la institucionalidad artística como el gobierno dieron señales claras de respaldo a la apuesta de Lira: su cuadro obtuvo el primer premio en el "Certamen Edwards", la medalla de primer orden en las premiaciones del salón y, además, fue adquirido por el gobierno en la histórica suma de 4.000 pesos, una rareza para el mercado artístico local.

[34] Como ya se ha dicho, los objetos que se expusieran en Santiago en 1888 serían los mismos que participarían de la Exposición Internacional de París en 1889.

cambio, considerando inadecuada la imagen que Chile proyectaría en el extranjero con las pinturas originalmente presentadas. Independiente de quien haya tomado la decisión de alterar los temas, el cambio de repertorio refleja una preocupación que el país compartía con el resto de las repúblicas latinoamericanas que participaban en exposiciones internacionales. Si la aspiración de la comisión organizadora era contar con la aceptación francesa y europea, los envíos nacionales debían cumplir simultáneamente con dos objetivos: ser "autóctonos" –o chilenos– y "cosmopolitas". Optando por estudios "serios" –basados en grandes episodios de la historia de Chile y de la antigüedad– y alejándose de obras que no entrañaban "ninguna dificultad", según las palabras de Jilbert, el país estaba tratando de evitar las críticas recibidas años antes por otros envíos latinoamericanos a Europa y Estados Unidos[35]. Desde esta perspectiva, la preocupación de las bellas artes por lo "nacional" apuntaba a identificar aquellos aspectos que definieran la identidad del país para presentarlos bajos los paradigmas de una modernidad que marginaba todo aquello que no se ajustara a sus códigos.

La opción temática de Pedro Lira con *La Fundación de Santiago* revela desde ya los alcances del problema, en especial cuando se analiza su representación del indígena. Todos los elementos que la épica había asociado a esa figura –salvajismo, gallardía, belicosidad– aparecen aquí contenidos a través de su sometimiento a la presencia española, lo que no es sino traducción de la manera en que Lira está pensando ese momento fundante, un momento de presencia indígena disminuida frente al poder del "principio civilizador europeo". Dócil y dispuesto a facilitar sus tierras al avance del dominio español, su protagonismo en la pintura dista bastante de la caracterización de los araucanos en los tiempos de conquista. Y si la figura de Huelén Guala se ha transformado en la del "salvaje redimido", el paisaje también ha experimentado algunos cambios. Presentando al valle central como una tierra virgen, fértil y presta a ser intervenida –estudios recientes han apuntado a desmitificar la "idílica" exhuberancia de la flora del valle registrada en las crónicas de la conquista–, Lira acentúa las bondades naturales de un país que necesita validarse y ser reconocido dentro una comunidad internacional fuertemente competitiva y jerarquizada[36].

[35] Según el juicio estético europeo contemporáneo la pintura latinoamericana tendía a moverse entre dos polos similarmente nocivos: o era extremadamente autóctona y, por lo tanto, incomprensible e inclasificable en los "cánones" artísticos vigentes, o extremadamente europea, lo que hacía evidente su falta de inventiva y carencia de identidad. Para estos y otros puntos, ver Natalia Majluf, "'Ce n'est pas le Pérou,' or the Failure of Authenticity: Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855", y Mauricio TenorioTrillo, *Mexico at the World's Fair: Crafting a Modern Nation*.

[36] Véase Pablo Camus, *Ambiente, bosques y gestión forestal en Chile. 1541-2005*.

La participación de Chile en la Exposición de París de 1889, los salones precedentes desarrollados en el país, la instauración del Museo Nacional de Bellas Artes y el auge de la participación de artistas y críticos en la esfera pública, más que reflejar la consolidación de las bellas artes en el tiempo –a partir del primer gesto gubernamental vinculado a la fundación de la Academia de Pintura de Santiago, en 1849– da cuenta de las tensiones existentes al interior de una comunidad intelectual en crecimiento, que definía sus códigos, sus alcances, y su relación con la institucionalidad imperante. Y lo que en teoría parecía un escenario articulado y coherente donde Estado, arte y público interactuaban conscientes de las demandas del otro, no era sino un espacio fracturado por el escaso interés de la sociedad y el débil apoyo estatal hacia la actividad artística. En ese contexto, y a pesar de los intentos de particulares y del gobierno, la pregunta por el arte nacional seguía sin respuesta.

Fue en 1888, el mismo año del término de la polémica de los "mamarrachos" y del salón que decidió el envío chileno a París, que un grupo relativamente ajeno a las disputas del medio se hizo cargo de la pregunta. Sintomáticamente y a pesar de la existencia de una academia, de la instalación de un museo y de la organización de exposiciones regulares, el Centro de Artes y Letras denunciaría el radical y preocupante divorcio entre "espíritu nacional" y producción artística local.

Definiendo el arte nacional

En noviembre de 1888, días después de la clausura del salón y en medio de las críticas de que se había hecho merecedor el jurado al premiar a algunos de sus miembros –Pedro Lira, sin ir más lejos, tratando de dar una señal de transparencia se marginó del jurado y reprobó su accionar, pero no rechazó los premios–, el Centro de Artes y Letras, sociedad dedicada principalmente a la difusión de la cultura literaria y artística hispanoamericana, organizó un seminario convocando a debatir en torno a la existencia del arte nacional[37]. El vínculo que unía a la mayoría de los socios de esta organización era principalmente político: activos militantes del Partido Conservador, la mayoría había

[37] Las inquietudes de los integrantes del Centro de Artes y Letras también apuntaban a asuntos de corte científico y social, tal como se aprecia en los índices de *La Revista de Artes y Letras*, publicación mantenida por el mismo centro donde se recogían los ensayos y exposiciones presentadas en sus reuniones periódicas. En el debate al que hacemos referencia, intervinieron Juan Agustín Barriga, como organizador del evento, y Francisco Antonio Concha Castillo, Carlos Riso Patrón, Enrique Cueto y Guzmán, Emiliano Figueroa, Rafael Errázuriz Urmeneta y Ventura Blanco Viel. La nómina de socios, por supuesto, es mayor.

ejercido cargos ministeriales, parlamentarios o diplomáticos y, valiéndose tanto de su prestigio político como de su figuración social, se sentían llamados a participar del debate público en torno al arte y la cultura nacionales. Debido a la posición de varios de sus miembros, las actividades del grupo no pasaban desapercibidas. Menos para los círculos especializados, que en más de una ocasión no vieron con muy buenos ojos la inexplicable suficiencia con que estas "personalidades" emitían juicios sobre cualquier tema. Fue así al menos como reaccionó José Miguel Blanco desde las páginas de *El Taller Ilustrado* al conocerse la convocatoria del centro:

> "Repetimos, no sabemos qué ideas se cambiarían entre esos señores para hacer surgir el arte nacional. ¿Propondría alguien la abolición del falso pudor con que miran una Venus o una Susana saliendo del baño ésta y de las espumas aquella? ¿Se trataría de ocupar a los artistas sin investigar primero cuáles son sus ideas políticas y religiosas?
>
> ¿Pensarían en presentar una solicitud al Gobierno pidiendo la supresión de derechos de aduana para telas, tubos de colores, pinceles, mármoles en bruto y demás materias…?
>
> ¿Iniciarían la idea salvadora de no pagar a ración de hambre los trabajos que encargan a los artistas?"[38].

Es probable que el juicio de Blanco no sólo estuviera definido por sus sospechas en torno a la competencia de los querellantes, sino también por el hecho de que veía en ellos a aquellos *señores* que compraban arte europeo bajo el único argumento del origen, aun cuando fuera inferior al chileno, y que, cuando optaban por este último, se dedicaban sistemáticamente a regatear para obtener pinturas y esculturas a precios inferiores. Pero lo que más preocupaba a Blanco era que este seminario terminara trivializando una discusión que se venía desarrollando desde hacía años y que para el mundo del arte era fundamental, toda vez que la pregunta por lo "nacional" tenía directa relación con el patronazgo del gobierno hacia las artes y, desde una perspectiva social, con la preocupación de los artistas por la frivolidad y excesivo recato con que el público se acercaba a sus distintas disciplinas.

Desde el frente opuesto, y aunque nos son desconocidas las razones exactas que habría tenido Juan Agustín Barriga para proponer al Centro de Artes y Letras una discusión sobre esta materia, es indudable que la serie de acciones llevadas a cabo por el gobierno en la década de 1880 y las polémicas en torno

[38] José Miguel Blanco, "¿Por qué no hay arte nacional en Chile?", en *El Taller Ilustrado*, Santiago, 22 de noviembre de 1888.

al tema en la prensa fueron un poderoso aliciente. No es menos probable que Barriga haya tenido en mente un texto publicado cuatro años antes por la *Revista de Artes y Letras*, en el que Benjamín Vicuña Mackenna se quejaba de "la absoluta carencia de carácter, de tipo nacional y de actualidad positiva" con que se desarrolló la exposición de 1884[39]. Pero más allá de estas referencias y atendiendo al tipo de argumentos presentados tanto por Barriga como por sus compañeros, es razonable pensar que la pregunta sobre la existencia del arte chileno fue, antes que todo, una excusa para llegar a un asunto todavía más complejo: la definición misma de "chilenidad". De este modo, el seminario organizado por el centro no respondía a un interés específico por el arte –y en ese sentido Blanco habría estado en lo cierto– sino más bien a la necesidad de poner en perspectiva el "carácter" de la cultura e idiosincrasia chilenas, asuntos de los que, desde un punto de vista reduccionista, el arte debía ser reflejo o expresión.

Durante el desarrollo del seminario dos conjuntos de ideas se convirtieron en los ejes de discusión. Mientras el primero se articulaba alrededor de conceptos como progreso, cosmopolitismo y modernidad, el segundo aludía a las características propias del pueblo chileno y su relación con el entorno natural. En lo que respecta al primer grupo, la mayoría de los participantes del coloquio distinguía entre los efectos de la modernización económica y las expresiones de una modernidad artística y cultural. Por una parte, saludaban el progreso que Chile estaba demostrando en términos comerciales gracias a su inserción en los circuitos económicos mundiales y a los avances técnicos e industriales que dicha inserción traía consigo, pero denostaban los efectos que dicha modernización estaba teniendo en el campo de la cultura y, específicamente, en el de las artes: "si esta sociedad no sólo no tiene carácter propio (y) varía constantemente al influjo de las nuevas ideas, de las nuevas costumbres y al modo de ser de otros países, mal puede el arte tener originalidad, mal puede ser nacional"[40]. Frente a esta postura, mayoritaria entre los participantes, se alzaba una corriente menor, no tan reduccionista ni conservadora, para la cual el arte era el mismo en cualquier parte del mundo occidental y, por ello, imposible de reducir en términos de "nacionalidad".

Las opiniones vertidas en el seminario reflejaban en qué medida, para ciertos grupos, las influencias extranjeras y las "modas pasajeras" eran un verdadero peligro. A pesar de los signos de cambio constante, la apertura asociada a la circulación tanto de viajeros como de bienes muebles e inmuebles, y la

[39] Benjamín Vicuña Mackenna, "El arte nacional i su estadística ante la esposicion de 1884", en *Revista de Artes y Letras*. La cursiva pertenece al texto original.

[40] Opinión expresada por Francisco Antonio Concha Castillo. Para éste y los siguientes testimonios, nos remitimos al "Boletín del Centro de Artes y Letras, Sesión en 14 de noviembre de 1888", en *Revista de Artes y Letras*, tomo XIV, Santiago, 1888, p. 79.

inmediatez de la experiencia de mundo que suponía la modernidad, la opinión mayoritaria del grupo reproducía una visión de lo moderno como una estructura que moldeaba, apresaba y uniformaba –en una palabra, europeizaba y corrompía– todo lo que encontraba a su paso. Sin embargo, y de manera paradójica, dicha postura se contradecía con la necesidad expresada por esos mismos miembros de buscar modelos que guiaran al país y ayudaran a "hacer florecer las artes", pues, como decía Enrique Cueto y Guzmán, era imposible negar "que los buenos modelos" ahorraban "incalculable tiempo"[41]. Este tipo de contradicciones deja en evidencia la imprecisión conceptual con la que se desarrolló la discusión, imposibilitando comprender, por ejemplo, a qué aluden específicamente cuando hablan del cosmopolitismo y su influencia en el arte, si a los temas utilizados por los artistas, a la influencia estilística europea o a la enseñanza misma del arte en Chile. Visto así el problema, sería legítimo pensar que posturas como éstas fueron reflejo de un malestar asociado a posturas de raíces nacionalistas, tal como las que desde hacía tiempo venían defendiendo los obreros y artesanos de la Escuela de Artes y Oficios, quienes se quejaban de la falta de trabajo debido al menosprecio de sus productos y a la preferencia del público por cualquier artefacto europeo, no importando si su calidad era inferior o igual a la de un bien nacional[42].

Lo que sí está claro en la discusión del Centro es que los efectos dañinos del cosmopolitismo se vinculaban estrechamente con la idiosincrasia de la sociedad chilena. Aun cuando casi todos estaban de acuerdo con la premisa de que en Chile sí existían artistas y obras de arte, unánimemente afirmaban que la sociedad chilena carecía de espíritu artístico porque ella ni siquiera tenía un carácter propio. Al hablar de carácter, se entiende que aludían tanto a "originalidad" como a "espíritu", cuestiones centrales para la formación de un "sentimiento nacional" y, en pocas palabras, la inexistencia de este "sentimiento" se debía principalmente a la falta de "tradiciones, de mitos, por haber nacido de repente a la vida de la civilización y por haber recibido a un mismo tiempo de diferentes naciones civilizadas cuanto (Chile) posee en orden y progreso"[43]. Contradiciendo varias opiniones anteriores, y no pocas contemporáneas, los integrantes del centro señalaban que dicha falta de carácter se debía principalmente a problemas de índole racial, climático y geográfico. Es decir,

41 Enrique Cueto y Guzmán, "¿Existe un arte nacional en Chile?", en *Revista de Artes y Letras*, Santiago, tomo XV, 1889. Oriundo de Valparaíso, Enrique Cueto y Guzmán fue abogado y genealogista. Según Pedro Pablo Figueroa, se consagró al "estudio y a la formación de un archivo de genealogías coloniales de familias chilenas, poseyendo la más valiosa biblioteca en documentos de vinculaciones, patronatos y capellanías". Véase Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico de Chile*, vol. I, p. 365.

42 *El Ferrocarril*, Santiago, 8 de julio de 1884.

43 Opinión expresada por Rafael Errázuriz, *"Boletín del Centro de Artes y Letras..."*, p. 156.

la composición racial de la sociedad, la debilidad del clima y la infertilidad del suelo del país eran inapropiados para el desarrollo de un espíritu nacional y una sensibilidad artística acorde a ese espíritu. Entre las opiniones canónicas dentro del mundo del arte, esta moción objetaba abiertamente las palabras pronunciadas cuarenta años antes por Alejandro Ciccarelli a propósito de la fundación de la Academia de Pintura de Santiago:

> "Esta ligera ojeada (presentando el desarrollo del arte desde sus inicios hasta hoy) me servirá para manifestar cuánto influye en el rápido desenvolvimiento de las bellas artes un clima benigno y templado. Cuando examino, señores, el bello cielo de Chile, su posición topográfica, la serenidad de su atmósfera, cuando veo tantas analogías con la Grecia y con la Italia, me inclino a profetizar que este hermoso país será un día la Atenas de la América del Sur"[44].

Por otra parte, la discusión en torno a la raza del "pueblo chileno" –discusión de la que los integrantes del centro se abstrajeron, como si hubieran estado fuera del problema– se remontó a los efectos del mestizaje indígena–español iniciado en los tiempos de la conquista. Entre las posturas más extremas (y objetada por todos, debemos decir) figuró la del organizador del encuentro, Juan Agustín Barriga, quien atribuyó la falta de carácter nacional al cruce vasco y araucano, lo que puso en contacto a un pueblo "duro", como el primero, con uno "estúpido", como el segundo. Conviene aclarar, no obstante, que la impugnación de la que fue objeto la postura de Barriga no fue precisamente una defensa cerrada del araucano. Si lo defendieron, fue porque más de algún miembro creyó que Barriga había confundido al araucano con el fueguino, el "verdaderamente estúpido" dentro del panorama racial pre-hispánico[45].

Los comentarios vertidos en el Centro de Artes y Letras reflejan el racismo generalizado de esa elite que a través de todo el siglo XIX mantuvo una relación ambivalente con la figura del indígena, relación que fluctuaba entre la admiración absoluta hacia aquel que había resistido la dominación española –y que se transmitía a través de relatos edificantes y heroicos en torno a figuras como Caupolicán y Lautaro– y el desprecio inalterable de una burguesía progresista que veía en ellos el primitivismo, la ignorancia, el atraso y todos los obstáculos que impedían el desarrollo material del país. En esa particular dicotomía que venera a la vez que denigra, el indígena estaba

[44] Ciccarelli, Alejandro. *Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura por su director don A. Ciccarelli*, p. 16.

[45] Cueto y Guzmán, "¿Existe…, *op. cit.*".

excluido de cualquier consideración en torno al desarrollo intelectual de la comunidad nacional, especialmente del arte, una actividad reservada para una sola clase, "la acomodada", aquella que, excepciones aparte, "no se había mezclado con la raza indígena"[46].

Más allá de la repercusión real y efectiva que este coloquio tuvo, y a pesar de la postura claramente conservadora y hasta contradictoria de sus miembros, la pregunta acerca de la existencia de un arte nacional es un claro reflejo del tipo de inquietud que ciertos círculos intelectuales deseaban instalar de manera definitiva en el país. Y dicha preocupación, al poner énfasis en aspectos vinculados a la cultura material y visual, actualizaba lo que hoy llamaríamos la "ficción fundacional" de una comunidad, es decir, todos aquellos elementos que han ayudado y ayudan a reconocer y a hacer reconocible la idea de nación[47]. En el caso de las discusiones que tuvieron lugar en el seminario, lo preocupante era que la falta de "carácter" del pueblo chileno se expresaba en la imposibilidad de hacer realidad ese patrimonio visual, limitando así las posibilidades de construir un universo iconográfico que reforzara la idea de comunidad[48].

Entre las diversas opiniones vertidas en el seminario convocado por el Centro de Artes y Letras, la más cercana al ámbito de las artes, y que por lo mismo se situó más allá de la contingencia y de los lindes definidos por el resto, fue la de Enrique Cueto y Guzmán, a quien hemos citado con anterioridad. Su intervención, titulada "¿Existe un arte nacional en Chile?", fue de hecho la única publicada de manera íntegra en la *Revista de Artes y Letras*, como respuesta a los argumentos presentados por Juan Agustín Barriga para explicar las causas del escaso desarrollo del arte nacional[49].

46 *Op. cit.*, Es notorio que tan revelador argumento no fuera puesto a prueba atendiendo a las mismas opiniones que los miembros del centro defendieron mientras analizaban las claves del arte chileno. Si ese arte carecía de carácter, como casi todos los participantes del coloquio aseveraron, resultaba lógico indagar tanto en el perfil de la clase que lo producía como en la manera en que sus debilidades o contradicciones permitían explicar dicha carencia.

47 La noción de "ficciones fundacionales" (*foundational fictions*) ha sido propuesta, para el análisis de la literatura latinoamericana del siglo XIX, por Doris Sommer en *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*.

48 Conviene aquí traer a colación las palabras de Joaquín Blest Gana, quien también se refirió a la falta de "carácter" del pueblo chileno, pero en un tono menos alarmante: " no somos ni un pueblo comerciante, ni un pueblo guerrero, ni un pueblo filósofo, ni un pueblo artista, ni un pueblo industrial, ni un pueblo salvaje; sino un compuesto formado de todos ellos, un ropaje formado de diversos jirones, pero zurcidos con tal arte, que el uno no resalta del otro, de modo que su color es equívoco". Ver su texto "Tendencia del romance contemporáneo y estado de esta composición en Chile", citado por Bernardo Subercaseaux en su *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo I Sociedad y cultura liberal en el siglo XIX: J.V. Lastarria*, p. 138.

49 En la actualidad este texto es considerado como uno de los documentos centrales para la reconstrucción del arte chileno del siglo XIX. Como veremos, los alcances del tema y los argumentos que desarrolla no solo apuntan a los grandes problemas del campo durante dicha centuria, sino también a las problemáticas relaciones entre arte, poder y sociedad. Cueto y Guzmán, "¿Existe…", *op. cit.*".

Cueto y Guzmán abre su intervención definiendo el "arte" como "la realización de grandes ideales" y, a partir de su conocimiento del talento de algunos artistas locales, señalaba que ellos no alcanzaban a constituir todavía un "arte nacional": solo eran "productos espontáneos, por decirlo así, de naturalezas artísticas muy ricas, y nada más"[50]. A pesar de lo somera que resulta a primera vista, la definición es tremendamente significativa, pues sugiere –a fines de la década de 1880– la inexistencia de un imaginario iconográfico que reúna en su interior la manifestación de lo nacional. Ahora, no conviene suponer que con esta definición Cueto y Guzmán desconociera la existencia de un repertorio de obras que representaran el paisaje nacional, los momentos más notables de su historia o la galería de hombres célebres de la república. Todo lo contrario, su definición va más allá de eso. La particularidad en la fórmula de Cueto y Guzmán es que el arte nacional parece ser mucho más que un cuerpo de obra consagrado a las glorias de una comunidad específica.

A la hora de explicar la inexistencia de un arte nacional, Cueto y Guzmán recurrió a dos argumentos complementarios: la "falta de espíritu público", expresada en la pereza y dejadez nacionales en temas artísticos y culturales, y la "sed de oro", cuestión que en sus términos paralizaba cualquier intento por revertir la situación del campo. En efecto, en una sociedad tramada por el frenético deseo de "ascensión social" y la acumulación de bienes materiales, resultaba imposible –con la habitual excepción de las clases acomodadas– que los hombres de cierto talento se dedicasen a actividades altruistas o artísticas. Eso explicaba, según el autor, "el desdén" con que era mirado el artista y "la ya característica falta de protección a las artes" en el país. A pesar de lo sesgada que la propuesta de Cueto y Guzmán pueda parecer hoy (no es menor que esté desconociendo la existencia, por ejemplo, de las dos primeras generaciones de artistas formados en la academia, integrada por estudiantes de grupos medios y bajos), es interesante notar que su mirada intentó explicar el carácter del arte "nacional" desde una perspectiva que rebasaba, efectivamente, al arte mismo.

Lo que hizo el autor fue posicionarse en la esfera pública, en la recepción de la obra y en la participación activa de la sociedad para definir la esencia de lo "nacional". Su postura era entonces bastante más compleja de lo que hoy parece, puesto que la dificultad de comprender el arte nacional iba, en sus palabras, más allá de los mecanismos utilizados por el arte mismo para validarse dentro de un círculo de expertos que suelen conocer sus

[50] Cueto y Guzmán, "¿Existe…", *op. cit.*".

leyes y procedimientos. En su texto el arte se asume como una trama de relaciones que cruza lo privado, lo público y lo estatal, posibilitando la circulación de saberes que debían permitir, utilizando la conocida fórmula de Benedict Anderson, la creación de una "comunidad imaginada"[51]. Cueto y Guzmán resultó entonces lo suficientemente lúcido como para sugerir que la creación de un "arte nacional" era deber no sólo de los artistas, sino de todos los integrantes de la nación. En esa línea y siguiendo una de las premisas –un tanto tardía a estas alturas– del movimiento romántico europeo, aseguraba que cada organismo contaba con un proceso orgánico de crecimiento, y ese tiempo de evolución y desarrollo orgánico era el que estaba viviendo Chile:

> "Ciertamente que el Creador ha dotado a las diversas secciones de la especie humana de aptitudes artísticas. Pero también es verdad que el desarrollo de éstas es cuestión de tiempo y de circunstancias. Las naciones, antes de darse cuenta de que poseen el sentimiento del arte y de preocuparse de su desarrollo y caracterización, necesitan ser pueblos organizados.
>
> Y constituirse en pueblos no es tarea breve.
>
> Se ve, pues, que el comienzo del arte ha sido tardío, y sus progresos lentos, y ello es natural: porque todo es gradual y sucesivo en la naturaleza, y porque el hombre comienza por el embrión, y desarrollándose y cultivándose llega a la perfección de su ser que es la íntima unión con Dios, origen, fin y síntesis de toda la creación"[52].

Si volvemos al texto advertiremos que las palabras clave a las que acude Cueto y Guzmán, además de las vinculadas a los procesos "graduales y sucesivos de la naturaleza", son *nación* (o *pueblo*), *tiempo* y *circunstancia*. Ahora bien, si examinamos esos tres conceptos a la luz de otros textos publicados en la prensa chilena durante la segunda mitad del siglo XIX, no cabe duda que el autor está acusando la influencia de la *Filosofía del arte* del crítico e historiador francés

51 Anderson, Benedict, *Imagined Communities*.

52 Cueto y Guzmán, "¿Existe…", *op. cit*. Lo interesante de este punto es el cruce que establece Cueto y Guzmán entre la idea de desarrollo orgánico y el argumento de Barriga que discute acerca de que es imposible que la falta de carácter del arte chileno se deba a la falta de progreso del país. Es ahí cuando el autor utiliza una idea generalizada en la época, de innegable inspiración comtiana, y a la que acudían distintos intelectuales para explicar y posicionar los estadios de desarrollo de las naciones latinoamericanas: la historia se entendería estableciendo equivalencias con las edades del hombre y Chile se encontraría en su juventud; su época, entonces, era equiparable en todo su esplendor a las de las grandes civilizaciones antiguas, idealmente la griega, tal como lo había anunciado en la década de 1840 Alejandro Ciccarelli.

Hippolyte Taine (1865). Esta obra comenzó a conocerse en Chile gracias a una traducción de Pedro Lira que el pintor utilizó como base de una serie de lecciones presentadas en la Escuela de Bellas Artes. Esta traducción fue publicada en 1869 por él mismo en la revista *Las Bellas Artes*[53]. La relación entre los argumentos de Cueto y Guzmán y la obra de Taine queda de manifiesto al revisar los factores que, según este último, condicionaban la producción de la obra de arte, a saber, los internos –esto es, la facultad personal del artista y su espíritu– y los externos, que Taine agrupaba en tres categorías: *race*, *milieu* y *moment*[54]. Dice Taine a través de la traducción de Pedro Lira:

> "Llegamos pues a establecer esta regla, que para comprender una obra de arte, a un artista, a un grupo de artistas, es preciso representarse con exactitud el estado general del espíritu y de las costumbres del tiempo a que pertenecían. Allí se encuentra la última explicación; allí reside la causa primitiva que determina el resto".
>
> "El método moderno que me propongo seguir, y que comienza a introducirse en todas las ciencias morales, consiste en considerar las ciencias humanas y, en particular, las obras de arte como hechos y productos, cuyos caracteres es preciso notar y cuyas causas debemos indagar, nada más. Así comprendida, la ciencia no prescribe ni perdona; constata y explica"[55].

La postura de Taine, aplicada principalmente a productos literarios y artísticos, intentaba desmarcarse de ciertas aproximaciones de la estética y la teoría del arte que, hacia la segunda mitad del siglo XIX, seguían reproduciendo los cánones dieciochescos establecidos por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), o que aún mantenían aquella postura romántica que validaba como absoluta la inspiración del artista. Su trabajo adhería al materialismo y cientificismo de la época que más que considerar a la obra como un objeto ideal y etéreo, respondía claramente a las influencias del medio en el cual

[53] La traducción de Lira comenzó a ser publicada por capítulos en el mes de mayo de 1869. Meses después estos capítulos fueron compilados en un solo volumen en los talleres de la Imprenta Chilena. La obra de Taine se convirtió en un hito central de la formación de los estudiantes de la academia y en lectura obligada para los amantes de "las bellas artes".

[54] *Race*, *milieu* y *moment* se han traducido al español, por lo general, como "raza, ambiente y momento". La noción de "raza" o pueblo se identifica con la idea de nación porque Taine comprende "raza" como la serie de convenciones culturales que articulan a una sociedad determinada; *milieu*, por su parte, es el ambiente o época en la que los grupos humanos viven y de la que obtienen sus experiencias de mundo; *moment*, por su parte, es el conjunto de experiencias "particulares" que cada individuo obtiene del ambiente en que se desenvuelve.

[55] Hipólito Taine (traducción de Pedro Lira), "Filosofía del arte por H. Taine. Lecciones dadas en la Escuela de Bellas Artes traducidas por Pedro Lira", pp. 41 y 42 respectivamente.

ella se producía. Para el autor, el medio más inmediato era, por supuesto, el espíritu del artista, la totalidad de su obra y su entorno más cercano. Luego, en términos artísticos, la escuela y el estilo al que pertenecía, sus maestros y compañeros; por último y en términos más generales, la tierra y la sociedad en la que éste vivía[56]. Para Taine, la característica elemental de la pintura y su definición más básica era la imitación de la naturaleza; precisamente por esto para él existía una correlación directa entre artista y ambiente, lo que suponía, a grandes rasgos, un vínculo estrecho con el realismo. Ahora bien, de la misma manera en que Émile Zola se distanciaba de una definición de obra cuyo objeto fuera copiar mecánicamente la realidad (su célebre definición era "la naturaleza vista a través del temperamento"), Taine complejiza su definición acercándola a la de Zola: "La obra de arte tiene por objeto manifestar un carácter esencial de un modo más completo que la realidad misma"[57].

A pesar de que Cueto y Guzmán utiliza, al menos superficialmente, los conceptos e ideas de Taine para explicar la inexistencia de un arte nacional en Chile, es importante destacar que no parece estar siguiendo la definición de arte del francés. Sus intereses, parcialmente revelados a través de la idea de un arte que supone la realización de "grandes ideales", deben haber estado más bien orientados a un cierto tipo de clasicismo que da cuenta de sus diversas lecturas, puntos de vista y gustos. Es más, resulta bastante probable que no coincidiera en lo absoluto con el francés en su interés por el realismo, sino que, todo lo contrario, su postura fuese más cercana a la de su compañero del Centro de Artes y Letras, el pintor Onofre Jarpa, tal como queda demostrado al revisar un texto publicado curiosamente en el mismo número de la *Revista de Artes y Letras* en la que apareció la intervención de Cueto y Guzmán que comentamos:

> "El arte verdadero es la unión indisoluble del ideal y de la naturaleza. El realismo es en el dominio del arte lo que el positivismo en el dominio de la ciencia; es una eliminación sistemática, que resulta de las exigencias mismas de esta grande y universal herejía del arte y de la literatura, de lo que resulta una independencia de toda regla, de todo principio, de todas las convenciones morales, sociales y religiosas"[58].

[56] Para las referencias al texto de Taine se utilizó la traducción de Lira citada más arriba y una traducción española de 1924 editada en Madrid por Calpe.

[57] Hippolyte Taine, *La Filosofía del arte*, p. 50.

[58] Onofre Jarpa, "El realismo en el arte", en *Revista de Artes y Letras*, tomo XV, Santiago, 1889, p. 418.

Independiente de cuál haya sido el "gusto artístico" de Cueto y Guzmán, lo relevante es que fue incapaz de encontrar una "unidad" de estilo en el arte chileno debido a lo que él consideraba su abigarramiento, recargo y anacronismo característicos. Y esa falta de unidad era para él la consecuencia de la inexistencia de la *race*, *milieu* y *moment* apropiados que beneficiaran el desarrollo del arte en el país. Para el autor es la triada conceptual completa de Hippolyte Taine la que está en crisis, tal como lo indica al analizar el escenario político y cultural de la década de 1880:

> "El adormecimiento en que estudiadamente mantuvo a sus colonias la España nos hizo perezosos y confiados a tal punto, que todavía, después de más de ochenta años de vida independiente y soberana estamos acostumbrados a esperarlo y recibirlo todo de manos de la autoridad.
>
> Y en países centralizados, como el nuestro, la falta de espíritu público es de mucho (sic) más grave trascendencia: porque es casi imposible reaccionar contra el poderoso factor que, interesado en mantenerla, organiza, condensa y moviliza eficazmente las fuerzas que ahogan toda iniciativa y vitalidad"[59].

Aunque el autor reconoce a renglón seguido que la razón del escaso desarrollo del arte en los inicios de la república se debió a que los primeros gobiernos estuvieron concentrados en la organización del país, no duda al denunciar que las administraciones recientes, sus contemporáneas, enfrascadas en estériles disputas políticas y marginando tanto a la oposición como a la sociedad en su conjunto de la vida pública, habían terminado por reducir al mínimo las oportunidades del arte de ocupar un lugar más destacado en la marcha de la nación[60]. En ningún caso este tipo de opiniones estaban restringidas a las filas conservadoras, en las cuales Cueto y Guzmán se inscribía: tres años antes, el crítico Francisco D. Silva –afín al sector de artistas liderado por José Miguel Blanco– estampó críticas similares al ridiculizar la ineficaz gestión del gobierno y el parlamento:

> "Todos conocemos y palpamos la indiferencia e ignorancia de los gobiernos en lo que se relaciona con el arte. Lo que se ha hecho, ha sido a medias, imperfectamente o por indicaciones extrañas, y lo que hubiera merecido elogios, no ha pasado de lindos proyectos, unos deficientes, otros impracticables y otros que a veces se han prestado al abuso y dado

[59] Cueto y Guzmán, "¿Existe…", *op. cit.*".
[60] *Op. cit.*

> ocasión a la intriga o al favoritismo. Mas, en justicia, no debemos culpar de ello solo al Gobierno. ¿Acaso no hemos visto en el parlamento chileno, que distinguidos oradores, han pedido la supresión de la Academia de Pintura y Escultura? ¿Y por qué? Por creerla inútil!"[61].

Desde este punto de vista tanto la sociedad como sus dirigentes parecían más preocupados de otros asuntos, manteniéndose alejados de aquellos "grandes ideales" que, desde veredas opuestas, defendían figuras tan disímiles como Cueto y Guzmán y Silva. Tal como se desprende de las intervenciones de ambos críticos, las acciones vinculadas al arte y la cultura impulsadas por los gobiernos liberales no eran más que "elefantes blancos". Ni el gobierno ni el parlamento tenían la sensibilidad necesaria para apreciar el arte y su influencia en la sociedad y, con el fin de no pasar por "hombres incultos", preferían seguir las últimas modas europeas o encargar retratos a Europa antes que estimular el desarrollo de la pintura y de la escultura en el país. Pero lo más revelador emerge al comparar los testimonios de Cueto y Guzmán y Silva con las palabras de un crítico oficial como Vicente Grez insertas en el texto curatorial del envío chileno a la Exposición Internacional de París en 1889:

> "Non seulement la bienveillance du public seconde les efforts des travailleurs de talent, mais l'Etat prend part, à son tour, à ce mouvement général : il encourage les progrès réalisés par de prix et des fondations…
>
> C'est ainsi que les écoles, les monuments, les questions et les travaux d'art ne sont plus aujourd'hui de simples faits isolés, mais forment un magnifique faisceau d'idées et de progrès qui atteste la vitalité de ce peuple et promet les plus brillants résultats pour l'avenir"[62].

Como curador del envío chileno y secretario de la Comisión de Bellas Artes, Vicente Grez (quien como sabemos también desempeñó importantes cargos en el aparato administrativo) encarnó un tipo de crítica de arte fuertemente comprometida con el gobierno de turno, validando casi sin reparos el argumento del "avance" sostenido y gradual de las artes y su enseñanza

61 Francisco D. Silva, "El arte y la crítica" en *El Taller Ilustrado*, Santiago, 8 de febrero de 1886.

62 Vicente Grez, *Les Beaux-Arts au…*, *op. cit.*, p. 2. "No sólo la benevolencia del público ha asistido los esfuerzos de los artistas de talento, también el estado ha tomado parte, a su modo, de este movimiento general: ha animado el progreso realizado a través de premios y fundaciones… Es así que las escuelas, los monumentos, las preguntas y los trabajos artísticos ya no son en el día de hoy hechos simples y aislados, sino que forman un cuerpo de ideas magníficas y un progreso que da cuenta de la vitalidad del pueblo (chileno), que promete resultados brillantes para el futuro" (traducción de la autora).

en el país a través de comentarios complacientes respecto a los salones anuales de la Academia de Pintura y la inclusión de las "artes liberales" en las exposiciones nacionales. Frente a él emerge la figura del escultor José Miguel Blanco y los colaboradores de *El Taller Ilustrado*, representantes de una crítica contingente, informada y sólidamente aferrada a sus experiencias como artistas, críticos de arte o impulsores de diversas actividades artísticas de corte independiente. Es precisamente en el marco de esta polaridad –que dominó la escena artística de la década de 1880– que la intervención de Enrique Cueto y Guzmán y el seminario organizado por el Centro de Artes y Letras cobra un notorio significado. En una época de importantes transformaciones para el mundo de las artes visuales, justo cuando se está redefiniendo el lugar del artista y del crítico de arte en el mapa cultural de la nación, irrumpe en escena un grupo de aficionados que a través de una simple pregunta (la del centro) y una documentada respuesta (la de Cueto y Guzmán) actualizan temas y problemáticas esenciales que después de cuarenta años de "historia" y de una institucionalidad en expansión, seguían pendientes para el mundo del arte. Y es precisamente esa emergencia el principal síntoma de una crisis que, al superar la vieja tensión entre artistas, obras e institucionalidad cultural, abre paso a una nueva, esta vez entre historia del arte, estética y crítica de arte.

Bibliografía

Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, New York, Verso, 2006.

Álvarez Urquieta, Luis, *La pintura en Chile colección Luis Álvarez Urquieta*, Santiago, Imprenta La Ilustración, 1928.

Amunátegui, Miguel Luis, "Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile", en *Revista de Santiago*, Imprenta Chilena, Santiago, tomo tercero, abril de 1849.

Bindis, Ricardo, *Pintura chilena 200 años*, Santiago, Origo, 2006

Blanco, José Miguel, "El Museo Nacional de Bellas Artes", en *El Taller Ilustrado*, Santiago, 22 de octubre de 1888.

Blanco, José Miguel, "Proyecto de un museo de bellas artes", en *Revista Chilena*, tomo xv, 1879.

Camus, Pablo, *Ambiente, bosques y gestión forestal en Chile. 1541-2005*, Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana y lom Ediciones, 2006.

Ciccarelli, Alejandro, *Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura por su director don A. Ciccarelli*. Santiago, Imprenta Chilena, 1849.

Cushing Aikin, Roger, "Paintings of Manifest Destiny: Mapping the Nation," in *American Art*, Vol. 14, N° 3, Autumn, 2000, pp. 79-89.

Cruz, Isabel, *Arte: lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*, Santiago, Editorial Antártica, 1984.

De Ramón, Armando, *Biografías de Chilenos. Miembros de los poderes Ejecutivo, Legislativo y Judicial. 1876-1973*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1999-2003.

El Araucano, Santiago, 1849.

El Ferrocarril, Santiago, 1859, 1884, 1887, 1888, 1889.

El Progreso, Santiago, 1845 - 1850.

El Taller Ilustrado, Santiago, 1885-1889.

Exposición Internacional de Bellas Artes de Santiago, Chile 1910, Santiago, Imprenta Barcelona, 1910.

Exposición Universal de 1889 en París, Comisión directiva chilena, Santiago, Imprenta Nacional, 1887.

Exposición Universal en París, Santiago, Imprenta Nacional, 1887.

Figueroa, Pedro Pablo, *Diccionario Biográfico de Chile*, Santiago, Imprenta y Encuadernación Barcelona, tomo I, 1897.

Galaz, Gaspar y Milan Ivelic, *La pintura en Chile: desde la colonia hasta 1981*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981.

Gay, Claudio, *Historia física y política de Chile, Historia*, I, Santiago, *Biblioteca Fundamentos de la Construcción de Chile*, Cámara Chilena de la Construcción, Pontificia Universidad Católica de Chile y Biblioteca Nacional, 2008.

Grez, D.B., "De la formación de galerías de Bellas Artes y de un Museo de Industria y de Costumbres Nacionales", en *Las Bellas Artes*, Santiago, año 1, N° 14, julio 5 de 1869.

Grez, Vicente, "Las Bellas Artes en la exposición", en *El Ferrocarril*, Santiago, 12 de noviembre de 1884.

Grez, Vicente, *Les Beaux-Arts au Chili. Exposition Universelle de Paris 1889 Section Chilienne*, París, A. Roger et F. Chernoviz éditeurs, 1889.

Hunneus Gana, Jorge. *Cuadro Histórico en la producción intelectual de Chile*, tomo I, Santiago, Biblioteca de Escritores de Chile, 1908.

Las Bellas Artes, Santiago, 1869.

Lira, Pedro, *Diccionario Biográfico de Pintores*, Santiago, Imprenta Esmeralda, 1902.

Majluf, Natalia, "Ce n'est pas le Pérou,' or the Failure of Authenticity: Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855', en *Critical Inquiry*, vol. 23, N° 4, Summer, 1997, pp. 868-893.

Museo Nacional de Bellas Artes - Catálogo, Santiago, Imprenta y Librería Ercilla, 1896.

Pereira Salas, Eugenio, *Historia del arte en el reino de Chile*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1965.

Pereira Salas, Eugenio, *Historia del arte en Chile republicano*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1992.

Reglamento para la Exposición Nacional de Bellas Artes, Santiago, Imprenta Nacional, 1887.

Revista Artes y Letras, Santiago, 1888-1889.

Richon Brunet, Ricardo, "Conversando sobre arte. El arte en Chile", en *Revista Selecta*, Santiago, año II, N° 6, septiembre, 1910.

Romera, Antonio, *Razón y poesía de la pintura*, Santiago, Ediciones Nuevo Extremo, 1950.

ROMERA, ANTONIO, *Historia de la pintura chilena*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1951.

ROMERA. ANTONIO, *Asedio a la pintura chilena*, Editorial Nascimento, Santiago, 1969.

SAN MARTÍN, COSME, "Protesta sobre los envíos de cuadros a Chillán", en *El Taller Ilustrado*, Santiago, 22 de octubre de 1888.

SOMMER, DORIS, *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, Berkeley, University of California Press, 1993.

SUBERCASEAUX, BERNARDO, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo I Sociedad y cultura liberal en el siglo XIX: J.V. Lastarria*, Santiago, Editorial Universitaria, 1997.

TAINE, HIPÓLITO (traducción de Pedro Lira), "Filosofía del arte por H. Taine. Lecciones dadas en la Escuela de Bellas Artes traducidas por Pedro Lira," en *Las Bellas Artes*, año 1, N° 6, Santiago, 10 de mayo de 1869.

TAINE, HIPPOLYTE, *La Filosofía del arte*. Madrid, Calpe, 1924.

TENORIO, MAURICIO, *Mexico at the World's Fair: Crafting a Modern Nation*, Berkeley, University of California Press, 1996.

TRUETTNER, WILLIAM H., "Storming the Teocalli-Again: Or, Further Thoughts on Reading History Paintings", en *American Art*, vol. 9, N° 3, autumn, 1995, pp. 57-95.

VÁZQUEZ, OSCAR E., "Defining *Hispanidad*: Allegories, Genealogies, and Cultural Politics in the Madrid's Academy Competition of 1893," en *Art History*, vol. 20, N° 1, march 1997.

VICUÑA MACKENNA, BENJAMÍN, "El arte nacional i su estadística ante la esposicion de 1884", en *Revista de Artes y Letras*, año1, tomo II, N° 9, Santiago 15 de noviembre de 1884.

WIDDIFIELD, STACIE, *The Embodiment of the National in Late Nineteenth-Century Mexican Painting*, Tucson, The University of Arizona Press, 1996.