

En: Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez (eds.), Vínculos artísticos entre Italia y América, silencio historiográfico. VI Jornadas de Historia del Arte. Valparaíso: UAI, MHN, CREA, 2012.

# Un pintor chileno en el Café Michelangelo. Vínculo entre la escuela de staggia y la pintura de paisaje chilena

Catalina Valdés Echenique

Doctora © en Historia del Arte. EHESS, París / IDAES-UNSAM, Buenos Aires, Argentina.

## RESUMEN

El pintor chileno Antonio Smith (1832-1879) abandonó la Academia de Pintura chilena y viajó por Europa hasta encontrar en la Toscana la escuela paisajista que no hallaba en su país. Partiendo de la amistad que este pintor estableció con el paisajista florentino de ascendencia húngara, Carlo Markò (1822-1891), la ponencia analiza las afinidades y puntos comunes entre el chileno y el grupo de paisajistas que se reunía en el café Michelangelo de Florencia. Una vez de regreso en Chile, Smith ocupa una posición capital como parte de la generación consolidadora del campo artístico cultural local, imprimiéndole una particular modernidad cifrada en el género de paisaje.

## ABSTRACT

*Chilean painter Antonio Smith (1832-1879) abandoned the Chilean Academia de Pintura and travelled through Europe, until he found in Tuscany the landscape school that he had not found in his own country. Having as starting point his friendship with the Florentine-Hungarian descent landscape painter, Carlo Markò (1822-1891), this paper analyzes the affinities and common aspects between Smith and the artists that used to meet at Michelangelo's cafe in Florence. Once back in Chile, Smith assumes a central role as part of the generation that consolidate the artistic and cultural local field, providing it with a particular modernity by developing the genre of landscape.*

Desde principios de la década de 1860, el café Michelangelo se ubicaba a la vuelta de la esquina de la plaza San Marco, lugar que alberga aun hoy la antigua sede de la Academia de Bellas Artes de Florencia. Ese era el punto de encuentro y de referencia para jóvenes artistas provenientes de la Toscana, de otras regiones de la Italia recién unificada y también del extranjero. Ahí discutían sobre las más recientes tendencias del arte y se divertían, como recuerda Adriano Cecioni (1836-1886)<sup>1</sup>, con las burlas y chistes que Telémaco Signorini (1835-1901) –principal entre estos jóvenes pintores- hacía de la vecina Academia. «¿Te enseñó ya el Profesor Paganucci el nombre de este músculo?»<sup>2</sup>, preguntaba irónico a los alumnos que todavía frecuentaban la institución (FIG. 1).

En el café Michelangelo se hablaba también de política. Muchos de los que lo frecuentaban habían participado de la segunda guerra de independencia italiana, aquella que había contado con la dirección emblemática de Giuseppe Garibaldi y que culminó en marzo de 1861 con la unificación de las provincias italianas bajo la corona de Vittorio Emanuele II. Florencia era por esos años el centro cultural de esta nueva Italia<sup>3</sup> y al igual que las principales ciudades de la época, comenzó a experimentar profundas renovaciones y cambios, motivados por el ímpetu de modernización, control, higiene y conectividad típico de las reformas urbanas a la *Haussmann*. Siguiendo ese modelo, se organizó en 1861 la *Esposizione nazionale di prodotti agricoli e industriali e di belle arti* en la Estación Leopoldo, primer terminal ferroviario de la ciudad. Allí expusieron varios de los ar-

tistas del café Michelangelo, dando cuenta con sus obras de una renovación formal principalmente en lo que respecta a la pintura de paisaje y de asunto militar. La renovación estaba motivada por el desprecio de las normas académicas, por el cultivo de la pintura al aire libre, y por ese mismo ímpetu de modernidad que dinamizaba su entorno social, político y urbano. Estos cambios estaban también provocados por la experiencia vital de los propios artistas, que vieron el campo de batalla desde dentro, como soldados, y abandonaron la perspectiva ideal de la naturaleza para internarse en el paisaje como excursionistas.

Si bien no figuran entre los más asiduos al café Michelangelo, los hermanos Carlo (1822-1891) y Andrea Markò (1824-1890) pertenecen a esta misma generación de artistas florentinos, y nada hace pensar que no participaran del grupo de jóvenes que ahí se reunía. Ambos concurren con sus obras a la Exposición de 1861 y constituyen aun hoy un referente para la pintura de paisaje de la época en Italia<sup>4</sup>. Hijos del importante paisajista húngaro Karoly Markò (1791-1860), heredaron el género y la técni-



FIG. 1. ADRIANO CECIONI. *CAFFÈ MICHELANGELO*, c. 1867, TINTA SOBRE PAPEL, 53,5 X 82 CM. COLECCIÓN PARTICULAR, MILÁN.

- 1 «Telemaco Signorini» (1884). Taylor, J. C., *Nineteenth Century theories of art*, University of California Press, 1987. Cecioni era, además de escultor, pintor y caricaturista, un prolífico crítico de arte y biógrafo de los macchiaioli.
- 2 *Ibidem*, p. 434. (La traducción del inglés es mía).
- 3 Si bien durante los cinco primeros años la capital del nuevo reino estuvo situada en Turín, pronto pasó a Florencia, a la espera de la recuperación de Roma, que hasta 1870 estuvo bajo el poder de la iglesia católica.

ca del padre, aunque cada uno desarrolló un estilo personal, acorde a la renovación profunda que experimentaba esta pintura a mediados de siglo. Según cuenta la historiadora Silvestra Bietoletti, uno de los más entusiastas del grupo del Michelangelo, Serafino De Tivoli (1826-1892), estudió con Markò padre y formó, junto a los hijos de este, un colectivo de pintores al *plein air*:

«Nel 1854 insieme a Salverio Altamura, Lorenzo Gelati, i fratelli Markò e alcuni pittori meridionali, dipinge a Staggia, nel Senese, sperimentando nuove maniere figurative attente alla resa atmosferica»<sup>5</sup>.

El grupo, que años más tarde, Signorini bautizaría como «Scuola de Staggia»<sup>6</sup>, presentó algunas obras en la *Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti* de 1854 en Florencia<sup>7</sup>. Sin desestimar la poderosa influencia que ejerció el grupo de pintores liderado por Théodore Rousseau (1812-1867), es necesario reconocer que la absoluta supremacía –en su condición de antecedente del movimiento impresionista– de la Escuela de Barbizon en el relato historiográfico del arte llamado «universal», ha hecho que grupos como este de la

Toscana y otros similares, queden invisibilizados para la posteridad. Hoy, cuando se escribe una historia menos concentrada en los centros hegemónicos y más atenta a la circulación periférica o alternativa de obras, estilos y artistas dentro del campo del arte, comienza a destacarse a los *Maccioli* como un movimiento paralelo al de los Impresionistas. Pues bien, el antecedente directo de este grupo de pintores italianos de la segunda mitad del *Ottocento*, es la mentada Escuela de Staggia.

Antes de relatar cuál es el vínculo entre este grupo de pintores italianos y el arte chileno, quisiera hacer un breve rodeo por la figura de Karoly Markò padre, cultivador de un paisaje sublime bucólico en la línea de Claude Le Lorrain (1600-1682) y Salvatore Rosa (1615-1673). Los latinoamericanos conocemos a Markò por haber sido el maestro en sus años romanos de Eugenio Landesio (1810-1879). Este paisajista piomontés asume en 1855 la cátedra de paisaje en la Academia de San Carlos y se convierte en el mentor de José María Velasco (1840-1912), el gran pintor del Valle de México<sup>8</sup>.

Vale la pena detenerse un momento a comparar la cátedra de pintura de paisaje dirigida por Landesio con la Academia de

4 En el catálogo de la muestra, cada uno de los hermanos figura con tres paisajes al óleo. Carlo participó además con dibujos de una planta y de una roca tomados del natural. Del padre de ambos se exponen once óleos, uno de ellos inconcluso, puesto que murió en 1860. Agrego como dato curioso por su originalidad, que también una hija, Caterina Markó, está presente en la muestra con una tela de paisaje. Cfr. Commissione Reale, Catalogo Officiale. Esposizione Italiana agrarian, industriale e artistica tenuta a Firenze nel 1861, Tipografia Barbèra, Florencia, 1862, pp. 330 y 353.

5 «Serafino De Tivoli». Bietoletti, S. y Dantini, M. *L'Ottocento italiano. La storia, gli artisti, le opere*, Giunti, Florencia, 2002, p. 198. Para la Escuela de Staggia, cfr. Monteverdi, Mario, *Storia della pittura italiana dell'ottocento*, Várese, Milán, 1975.

6 En una nota necrológica dedicada al paisajista genovés Ernesto Rayper (1840-1873), Signorini asimila el trabajo en *plein air* emprendido por este artista en el Piemonte a la escuela «dei Markò in Toscana che si chiamo fra noi la scuola di Staggia». Signorini, T., «Ernesto Rayper», en *Il Giornale Artistico*, Año I, NUM. XIV, Florencia, 19-9-1873, pp. 108-109.

7 La Galería de arte moderna del Palacio Pitti de Florencia cuenta con algunos de los cuadros que se expusieron en dicha oportunidad.

8 El maestro húngaro estaba también presente en el país a través de su obra, puesto que al menos cuatro cuadros suyos adornaron el Palacio Imperial de Chapultepec como parte de la colección personal de Maximiliano y Carlota. Cfr. Dragon, Z. La influencia de Károly Markó sobre la pintura de paisaje en México. Resumen (en francés) de tesis doctoral dirigida por Krisztina Passuth. Universidad de Ciencias Eötvös Loránd, Hungría, 2008 (documento no publicado).

Pintura fundada en Chile en 1849 por otro italiano, Alessandro Cicarelli (1810-1874). Si bien Landesio estimuló a sus alumnos más aventajados, Velasco y Luis Coto (1830-1891), a seguir cursos de zoología y botánica y daba igual importancia al trabajo al aire libre que al de taller, en su obra –y en la de la primera época de sus discípulos también– se refleja todavía la concepción ideal de la naturaleza, la centralidad del dibujo y la opción por el claroscuro al representar la luz. Siguiendo una estructura convencional, en sus telas la composición se resuelve por planos diseñados a partir de «episodios» y «localidades»<sup>9</sup>, cuya narratividad es prácticamente anecdótica, concentrada en pequeñas figuras mitológicas o pastoriles, que aparecen en el primer plano. Continuando con un tópico tradicional del paisaje barroco, ese relato breve se conjuga a veces por contraste con uno de mayor duración expresado en la representación de templos y palacios en ruinas.

Aún así, la diferencia con la escuela de Cicarelli es –en este sentido y también en otros– dramática. El napolitano dedicó mínima sino nula atención al paisaje, destinándolo al fondo de las telas de motivo histórico<sup>10</sup>. No contempló un curso dedicado al género ni lo incluyó en la galería de reproducciones con que enseñaba a sus alumnos.

No obstante esto, se iniciaba por esos mismos años un importante desarrollo del paisajismo en Chile de la mano de artistas extranjeros como Mary Graham (1785-1842, en Chile entre 1822 y 1823), Mauritz Ruggendas (1802-1858, en Chile, intermitentemente entre 1834 y 1845), Charles Wood (1791-1856, en Chile entre 1820 y 1852, quien ejerció en 1830 como primer profesor de dibujo en el Instituto Nacional)<sup>11</sup> y Ernest Charton (1818-1877, en Chile intermitentemente entre 1848 y 1862). Ciertamente, la difusión de las obras de estos artistas no alcanzaba sino que a un reducido círculo que, a pesar de la influencia que ejercía en la formación del gusto local, no intervino en la nueva institución académica en pos de integrar en su programa el dibujo al natural y el género en que este tiene mayor incidencia: el paisaje<sup>12</sup>. Dos explicaciones posibles para esto serían, por un lado, la relativa falta de contacto que hasta esos años tenía esta elite con un arte distinto al de tema religioso o histórico y, por otro, la función ora decorativa, ora descriptiva, que parecía primar en el dibujo al natural, las vistas, paisajes urbanos y naturales y marinas, algo que lo alejaba virtualmente del alto concepto del arte y lo dejaba anclado al ámbito del álbum, el diario de viaje y sobre todo, de la lámina de ilustración científica como las de un atlas de historia natural.

9 La obra artística, pedagógica y teórica de Landesio ha sido profusamente estudiada en México. Cfr. Fernández, J. «La pintura de paisaje en las concepciones y en las enseñanzas de Eugenio Landesio», en *Revista Memoria*, N. IV, Museo Nacional de Arte, México, 1992, pp. 62-79 y Moyssén, X. «Landesio, teórico y crítico del arte», en *Anales del IIE*, N. XXXII, UNAM, México, 1963, pp. 69-91.

10 «Art. 10. Para entrar en la composición histórica, deberá el alumno haber seguido un curso completo de literatura, o por lo ménos de retórica, i otro de filosofía a fin de entender i hallarse en estado de espesar las pasiones que se desarrollan en la parte de la composición. Deberá también conocer los cinco órdenes de arquitectura i el dibujo de paisaje, para poder formar los fondos de los cuadros» [sic]. Universidad de Chile. *Anales de la Universidad de Chile correspondientes al año de 1849*. Primera sección. Decretos del Gobierno. 1. Reglamento de la Academia de Pintura. Santiago, Universidad de Chile, 1849, p. 6.

11 Cfr. Figueroa, P. *Diccionario biográfico de extranjeros en Chile*, Impr. Santiago, Moderna, 1900, p. 62. Ver también Berríos, P. et al. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Estudios de Arte - Lom, Santiago, 2009, pp. 56-59. Con respecto a Wood, es interesante considerar que Pedro Lira (1845-1912), gran pintor y figura tutelar del arte chileno, lo incluye años después en la lista de los precursores del arte nacional, único extranjero entre otros cinco pintores, donde también está incluido Antonio Smith, de quien me ocuparé más adelante. Cfr. Lira, P., «Los precursores. Torres, Mandioca, Smith, Caro y Wood», en *El taller ilustrado*, Año IV, N. 140, Santiago, 16-07-1888.

Dos fuentes de la época sirven para tener una idea de la situación del género de paisaje en este momento: un anuncio del pintor francés Antoine Claveau donde ofrece cursos de «Paisaje a jóvenes» y explica la utilidad del aprendizaje de la perspectiva como una parte «obligada de la educación del elegante» por ser un requisito para, entre otras cosas, componer cuadros y practicar «el uso felizmente introducido de los Album»<sup>13</sup>:

*Todo este estudio, a más de la copia a la vista, va guiado por los principios de la perspectiva, que se explican científicamente a fin de que el alumno se alle en su aptitud de tomar por si mismo vistas de las hermosas escenas campestres que el pais ofrece [sic]*<sup>14</sup>.

La otra son las observaciones críticas que dejó al respecto el teniente norteamericano James Melville Gilliss (1811-1865), quien viajó entre los años 1849 y 1852 por Chile y Argentina encabezando una expedición astronómico militar:

*«Though it has now been in operation three years, landscape painting has not yet been taught in the school. Surrounded as is the city with scenery of rare beauty, the omission would appear most extraordinary, did not the products of the director's brush tempt one to infer that he cares not to risk his fame with the earth or its own products»*<sup>15</sup>.

Quién sabe si en respuesta a este comentario y ya en plena polémica con Charton, Alessandro Cicarelli pinta en 1856 el único

- 12 Recordemos que *Journal of a residence in Chile, during the years 1822 and a voyage from Chile to Brazil* in 1823 de Mary Graham fue publicado con ilustraciones de la propia autora en Londres en 1824. No es improbable que hubiera ejemplares circulando en Chile al poco tiempo de su publicación, puesto que el texto importaba, entre otras cosas, por los interesantes detalles que daba sobre la historia reciente de la nación. Por otra parte, el *Atlas de la historia física y política de Chile* de Claudio Gay, ilustrado en parte por Rugendas, fue publicado en París en 1854 (en castellano, por el Museo de Historia Natural, entre 1862 y 1865) pero tuvo eco inmediato entre los aficionados a la historia natural. Las pinturas de Carlos Wood eran conocidas por dicho círculo, puesto que su autor era considerado ya en la década del 30 como un artista consumado, a quien se encargó, por ejemplo, el diseño del escudo nacional. Un óleo suyo, representando una vista de Santiago desde el cerro Santa Lucía fue exhibido algunos años más tarde en la Exposición inaugural del Museo Histórico, en 1879. Cfr. Vicuña Mackenna, Benjamín, *Catálogo del Museo [histórico]*, Imp. de la República, Santiago, 1879, p. 13. Finalmente, recordemos también las numerosas «vistas» que presentó con éxito Charton en la Exposición de pinturas de 1858, quien ya había expuesto su obra en la del año 1856. Cfr. Vicuña Mackenna, B., «Una visita a la Exposición de pinturas de 1858», en *Revista del Pacífico*, Tomo I, Impr. y Libr. del Mercurio, Valparaíso, 1858, p. 445.
- 13 *El Progreso*, 12-05-1845.
- 14 *Idem.* Junto con ofrecer este curso, Claveau «se propone como muestra de su capacidad, presentar cuatro cuadros inéditos de vistas de las bellas cercanías de Santiago». Otra nota vuelve a aparecer en el mismo medio el 3-06-1845, anunciando que ya cuenta con los alumnos suficientes para iniciar el curso. Eugenio Pereira Salas (que escribe «Claveaux») cuenta que en paralelo a su taller privado y a una exitosa labor de decoración y artesanado en tiendas y casas de Santiago, el francés impartió clases voluntariamente en una escuela de formación práctica fundada en 1847 por Vicuña Mackenna. Cfr. Pereira Salas, E., *Estudios sobre historia del arte en Chile Republicano*, Editorial Universitaria, Santiago, 1992, pp. 51-52. Años más tarde, vuelve a aparecer en San Francisco, Estados Unidos, donde se dedicó entre 1854 y 1872 a pintar paisajes y panoramas. Cfr. Palmquist, P. y Kailbourn, T., *Pioneer Photographers of the Far West. A Biographical Dictionary, 1840-1865*, Stanford University Press, California, 2000, p. 177.
- 15 Gilliss, J. M. *The U.S. Naval Astronomical Expedition to the Southern Hemisphere, During the years 1849, '50, '51, '52.*, Vol. I: Chile, A.O.P Nicholson Printer, Washington, 1855, p. 193. Cfr. Pereira Salas, E., *op. cit.*, p. 69. Junto con construir un observatorio astronómico en el cerro Santa Lucía, Gilliss realizó dos sorprendentes panorámicas de Santiago, hechas a partir de daguerrotipos del E. R. Smith, también integrante de la expedición. Ambas están disponibles en [www.archivovisual.cl/category/autor/g/james-melville-gilliss](http://www.archivovisual.cl/category/autor/g/james-melville-gilliss).

paisaje que le conocemos inspirado en la naturaleza de la zona de Santiago: el famoso «Vista de Santiago desde Peñalolén» (pintó otros dos paisajes en Chile, uno representando Tierra del Fuego y otro Magallanes, probablemente durante su viaje desde Brasil)<sup>16</sup>. Estos tres paisajes, junto a varios otros cuadros del mismo autor, fueron presentados en la Exposición de Pinturas de la Sociedad de la Instrucción Primaria, en 1867.

A mi parecer, esta exposición inauguró el género de paisaje en Chile, pues en ella se reunió por primera vez una notable cantidad de obras de este tipo, sentando así un precedente para las muestras que siguieron, en las que la pintura de paisaje ocupó un lugar cada vez más central. Junto a los cuadros de Cicarelli, se expusieron varios que pintó en Santiago el italiano Giovatto Molinelli (en Chile entre 1858 y 1861, poco más sabemos de él)<sup>17</sup>. Se exhibieron tam-

bién dos paisajes de Georg E. Saal (1817-1870), inspirado pintor alemán vinculado a la Escuela de Düsseldorf y a la de Barbizon, que ejerció influencia en los jóvenes románticos cultores del *plein air* por su profundo estudio de la dimensión atmosférica de la naturaleza<sup>18</sup>. También se pudo ver un paisaje de Canella que llamó positivamente la atención de Pedro Lira<sup>19</sup>. Finalmente, reencontramos aquí a Carlo Markò, quien figura en el catálogo de la exposición con «Puesta de sol», tela que, según comenta Lira, «es de un efecto sorprendente que ha arrancado los más entusiastas aplausos de los conocedores»<sup>20</sup>.

Sin tener todavía las fuentes que prueben el hecho, aunque de acuerdo con lo que señala Pereira Salas –quien no las explicita tampoco–, parece ser que Carlo Markò estuvo presente en Chile no solo por medio de sus pinturas y la influencia que éstas ejercieron en los artistas locales, sino per-

- 16 La polémica entre Charton y Cicarelli está siendo estudiada en profundidad por Josefina de la Maza en un trabajo inédito aún; al respecto, ver también Pereira Salas, E., op. cit., p. 69. Como se sabe, Cicarelli llega a Chile después de una temporada en la Corte de Pedro II en Río de Janeiro. El paisaje que pintó de la Bahía de Río de Janeiro y que hoy se expone en la Pinacoteca de São Paulo es un pequeño cuadro que bien podría haber sido pintado por un holandés. Para este paisaje carioca, Cicarelli tal vez no solo se inspiró en el hermoso escenario natural de dicha ciudad, sino también en los cuadros del neerlandés Franz Post (1612-1680), de quien se dice, fue el primer pintor profesional europeo en llegar a América. Sus numerosos paisajes brasileiros han de haber estado expuestos en los salones del Palacio Imperial y en las casas principales de Río de Janeiro, a esas alturas, acompañados ya de las pinturas que producían los artistas de la Misión Francesa (1816), principalmente Félix-Émile Taunay (1768-1830) y Jean Baptiste Debret (1768-1848). Cfr. Lima Esteves, Lima Esteves, V. «A representação da natureza e dos costumes em Alessandro Cicarelli e Raymon Quinsac de Monvoisin entre Brasil e Chile», en Seminario Internacional «Arte, Ciência e construção de uma iconografia nacional na América Latina», FAU USP, São Paulo, junio 2011 (comunicación oral, documento no publicado). Esta investigadora brasileira ha trabajado en elucidar cómo fue la estadía de Cicarelli en Brasil, cuáles eran sus pretensiones al llegar ahí y las condiciones que lo llevaron a preferir instalarse en Chile.
- 17 Cfr. Pereira Salas, op. cit.. Es interesante considerar que muchos de los cuadros de Molinelli expuestos en 1867 pertenecían a la colección de Pedro Lira. Cfr. Lira, P., La exposición de pinturas, Impr. de la República, Santiago, 1867, p. 15.
- 18 Lira lamenta que un tercer cuadro de Saal, propiedad de Miguel Luis Amunátegui, no haya podido estar expuesto en esta ocasión. Cfr. Lira, op. cit., p. 8. En su Diccionario de pintores, este mismo autor evalúa hasta qué punto la obra del alemán influyó la pintura chilena, principalmente la de Antonio Smith: «No recordamos ninguna pintura que haya tenido en Chile un éxito tan grande como el cuadro de Saal, “Sol poniente en la cordillera” de la antigua galería de D. Luis Cousiño». Lira, P. Diccionario biográfico de pintores, Impr. Enc. y Litogr. Esmeralda, Santiago, 1902, p. 350.
- 19 Supongo que corresponde al gran paisajista veronés Giuseppe Canella (1788-1847) y no a su hermano Carlo (1800-1879), puesto que, según la descripción del catálogo, el paisaje que se expuso representa los alrededores de El Escorial, y se sabe que Giuseppe visitó España cerca de 1822. Cfr. Bietoletti, S. y Dantini, M. L'Ottocento italiano. La storia, gli artisti, le opere, Giunti, Florencia, 2002, pp. 44-45.
- 20 Lira, P. La exposición..., op. cit., p. 8.

sonalmente, vendiendo sus obras y las de su hermano<sup>21</sup>. Esta suposición se sostiene en la amistad que el florentino cultivó con el pintor chileno y discípulo suyo, Antonio Smith (1832-1877), el verdadero protagonista de esta historia. Según cuenta Vicente Grez, su amigo y biógrafo:

*Estos dos hombres que comprendían el arte de una manera tan semejante, se unieron en una estrecha amistad. Ambos eran poetas por naturaleza; desde el primer instante que sentían una impresión, sabían trasladarla poéticamente a sus telas en pinceladas, que eran verdaderas estrofas. Smith no se dejó arrastrar sin embargo por su entusiasmo hacia el maestro i trató de conservar siempre su carácter i originalidad [sic]<sup>22</sup>*

El mismo Grez da otro testimonio de esta amistad refiriéndose a unas cartas que Smith recibió de Markó, encabezadas con «Mi ilustre amigo, mi discípulo-maestro»<sup>23</sup>.

Antonio Smith, bautizado por Pereira Salas como «el padre pródigo» del paisaje chileno<sup>24</sup>, también mostró su obra en la Exposición de 1867. Presentó catorce telas que fueron acogidas elogiosamente por «muchos inteligentes»<sup>25</sup>. Buena parte del conjunto correspondía a su producción

europea, pero también había algunos cuadros que representaban el entorno local, como «Los baños de Cauquenes» o «Paisajes de Aculeo» y que, por no contar con datos precisos, solo se puede suponer que corresponden a una producción posterior a su retorno de Europa en 1866.

Porque antes de partir, Smith había, en cierto modo, dejado de lado la pintura. Tras abandonar la Academia en 1853<sup>26</sup> – convirtiéndose con ello en el primero de la lista de díscolos de nuestra breve historia del arte– inició una serie de actividades de la más diversa índole: sirvió como oficial de caballería en Chillán, donde se casó y procreó; de vuelta en Santiago, pasó un breve tiempo vendiendo seguros, siempre animando salones, dejando incluso huellas de poeta<sup>27</sup> y cultivando amistades con notables personajes de la época, como el famoso cónsul uruguayo José Arrieta, poseedor de una importante colección de arte que exponía en su casona de Peñalolén. En 1858 vuelve a figurar en la escena pública con sus sarcásticas caricaturas en *El Correo Literario*. Este periódico, dirigido en su primera etapa por Jacinto Torres, reunía a jóvenes hombres de letras (muchos de ellos habían sido compañeros de Smith en el Instituto Nacional) contrarios al gobierno conservador de Manuel Montt. Dejaré para otra ocasión el análisis de estas caricaturas, pero aprovecho de señalar que es necesario leer esta actividad de Smith como un signo de radical modernidad,

21 Cfr. Pereira Salas, op. cit., p. 177.

22 Grez, V., Antonio Smith (Historia del paisaje en Chile), Establecimiento Tipográfico de La Época, Santiago, 1882, pp. 62-63.

23 Grez, V., «Antonio Smith», en Revista de Santiago, Santiago, 1872-1873, p. 669.

24 Pereira Salas, op. cit., p. 160.

25 Lira, La exposición..., op. cit., p. 9.

26 Para tener una idea de los años de estudiante de Antonio Smith, remito al simpático escrito «Ilusiones de artista» de José Antonio Pérez, en Artículos publicados en La Lectura, Imp. Cervantes, Santiago, 1884, pp. 37-43. Agradezco a Josefina de la Maza esta referencia.

27 «Cantineña Nocturna» poema de Smith publicado en la Revista de Santiago. Tercera época, Santiago, 1855, pp. 801-805.

que lo inscribe en otra lista, la de pintores caricaturistas del siglo XIX, encabezada por Francisco de Goya (1746-1828) y Honoré Daumier (1808-1879)<sup>28</sup>. Con respecto a esta actividad de ilustrador, aprovecho además de llamar la atención sobre una litografía de Smith con que se cierra el primer número del periódico y que reproduce el dibujo de una escena costumbrista de Rugendas<sup>29</sup>. Es interesante pensar que el paisajista todavía en ciernes observaba e imitaba la obra de tan gran conocedor de la naturaleza.

Smith parte a Europa dos años después, en 1861. De todos los historiadores que han abordado el caso, sólo Antonio Romera consideró que este viaje a Europa estuvo probablemente motivado por la ola de represión política que cayó sobre el grupo de jóvenes de *El Correo Literario* y del Club de la Reforma (ambos clausurados), que se había levantado reiteradas veces contra el gobierno conservador de Montt. Otros autores (Pereira Salas, Bindis, Ivelic-Galaz) se limitaron a señalar su partida y a especular sobre la vida bohemia que llevó este pintor los primeros años de su estadía europea<sup>30</sup>.

Todos estos historiadores coinciden en señalar que el mayor influjo parisino lo recibió Smith de Georg Saal, a quien copió en las galerías del Louvre<sup>31</sup>. Tras recorrer bue-

na parte del Viejo Continente, al parecer siempre apremiado por limitaciones económicas, este pintor se instala finalmente en Florencia. Allí se dedica a estudiar pintura en el taller de Carlo Markò, apoyándose en una pensión que le brinda su abuelo desde Nueva York.

Frente a este personaje, a quien todos aquellos que lo conocieron y dejaron testimonio de ello, coinciden en calificar como bohemio, humorista, extravagante y vividor, ¿cómo dudar que haya participado de las sesiones del café Michelangelo? Sin tener cómo demostrar esta suposición y a riesgo de hacer historia ficción, me parece interesante observar las avenencias que pudo haber tenido el paisajista chileno con el grupo de pintores italianos que describí someramente al inicio del presente texto. Existe, tanto en uno como en los otros, un interés por el paisaje como un género pictórico autónomo y moderno que surge de una experiencia directa de los sentidos. Comulgan en una estimulante admiración por el trabajo de pintores del *plein air* como Saal y los de la Escuela de Barbizon. Hay además, un compartido desprecio por la Academia como institución, que se ve reflejado en los chistes ya citados de De Tivoli y en la brutal caricatura que hizo Smith de Cicarelli para *El Correo Literario*<sup>32</sup>. Evidentemente, la caricatura misma es otro punto de conexión, ya que

28 Cfr. Daumier, *l'écriture du lithographe*. Exposición en la Biblioteca Nacional de Francia, 2008.

29 *El Correo Literario*. Periódico político, literario, industrial i de costumbres. Año I, n° I, Santiago, 18-07-1858.

30 No se trata de una excepción sino más bien de una regla: la historia del arte chileno del siglo XIX ha sido escrita sin contemplar sus vínculos con otros campos de la sociedad. En el caso particular que me ocupa, Pereira Salas, desde su posición conservadora, no ahonda en el aspecto ideológico de la biografía del pintor al que admira. Por otra parte, Ivelic y Galaz (ambos opositores a la dictadura de Pinochet) publicaron *La pintura en Chile en plena dictadura*, lo que tuvo como consecuencia un libro pulido o neutro en lo que al vínculo entre arte y política se refiere. En cambio, Antonio Romera, quien era él mismo un refugiado político de la dictadura franquista, señala sobre Smith que «los acontecimientos políticos lo obligan a abandonar el país». Romera, A. *Historia de la pintura chilena*, Editorial del Pacífico, Santiago, 1951, p. 55. Cfr. Pereira Salas, op. cit., p. 159 e Ivelic, M y Galaz, G. *La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1988, p. 97.

31 Es simpática y tal vez exagerada la anécdota que cuenta Vicente Grez sobre la compra inmediata de esta copia por parte de un admirador. Cfr. Grez, Antonio Smith (Historia del...), op. cit., p. 62.

32 *El Correo Literario*. Periódico político, literario, industrial i de costumbres, Año I, N. XVIII, Santiago 4-09-1858.



Cecioni, de quien ya hice mención por ser el biógrafo y teórico del grupo florentino, la practicaba con enorme talento, al punto de convertirse en 1872 en el ilustrador oficial de la conocida revista *Vanity Fair*<sup>33</sup>. Un último aspecto compartido –tal vez el más determinante a la hora de establecer afinidades– es la activa participación de estos pintores en la vida política de sus jóvenes naciones.

Cada cual a su ritmo, todos participaron de una revolución visual y estética que quedó para la historia como obra de los impresionistas franceses, pero que en realidad corresponde a un proceso lleno de matices de estilo y de variantes nacionales e individuales. El hilo conductor entre todos ellos es la búsqueda y la experimentación por fuera del antiguo régimen académico, centrado en el dibujo lineal, la composición colmada de detalles y la supeditación de la pintura a toda una jerarquía de temas «dignos de representación». Tanto Smith como los italianos Giuseppe Abbati (1836-1868), Vittorio Avondo (1836-1910), Odoardo Borrani (1833-1905), De Tivoli, Silvestre Lega (1826-1895), Ernesto Rayper (1840-1873), Signorini, entre otros, pretenden deshacerse de la estructura premoldeada del paisaje histórico procurando efectos de luz y atmósfera por medio de las variaciones de color y la supresión del detalle.

*«The figures where hardly ever more than fifteen centimeters high, the dimensions of nature seen from a certain distance; that is, the distance at which the parts of the scene that have made the impression are perceived in terms of masses, not detail»<sup>34</sup>.*

Hubo una cosa que durante su estadía en Florencia, Smith no captó. Me refiero al

rasgo más determinante de la pintura de este grupo: la mancha, precisamente lo que los haría conocidos como *Macchiaioli*. Smith siguió en este sentido las lecciones de Markò y el estilo de los primeros años del grupo de paisajistas florentinos, cuya pincelada pareja, casi al modo de una oleografía, daba cuenta de la poderosa influencia del pintor suizo Alexander Calame (1810-1864), quien había sido maestro tanto de Avondo como de Rayper (FIG. 2.a y 2.b). No obstante, observando los cuadros de los últimos dos años del pintor chileno, se puede ver que finalmente, a su propio ritmo y siguiendo su propia intuición, llegó a engrosar la tela con manchas pastosas, cada vez más expresivas en sí mismas.



FIG. 2.A. ALEXANDER CALAME. *MOUNTAIN TORRENT BEFORE A STORM (THE AARE RIVER, HASLITAL)*, 1850, ÓLEO SOBRE TELA, 98,1 X 137,8 CM. COLECCIÓN ASBJORN R, LUNDE.



FIG. 2.B. ANTONIO SMITH. *RÍO CACHAPOAL*, 1870, ÓLEO SOBRE TELA, 100 X 146 CM. COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, SANTIAGO.

33 La colección completa de estas caricaturas está disponible en [commons.wikimedia.org/wiki/List\\_of\\_Vanity\\_Fair\\_caricatures/1872](https://commons.wikimedia.org/wiki/List_of_Vanity_Fair_caricatures/1872).

34 Cecioni, en Taylor, op. cit.: p. 432.

Se puede pensar entonces que Antonio Smith encontró en la Florencia de mediados del '60 a sus contemporáneos, una generación de artistas que en Chile había quedado aplastada por el peso de la Academia<sup>35</sup>.

Desde su retorno a Chile en 1866 hasta el año de su prematura muerte en 1877, Smith pasó a liderar la escena de la pintura de paisaje en una sociedad que comenzaba a identificarse de manera cada vez más explícita con la naturaleza y a ver, por lo tanto, la representación artística de esta como emblema de lo nacional. Así lo constata Pereira Salas en su evaluación a la Exposición de artes e industrias de 1872 (conocida como «Exposición del Mercado» por haber servido como acto inaugural de dicho edificio):

*La temática de los cuadros sirve para comprender la sensibilidad artística imperante. La muestra comprendía 36 obras de género, historia, religiosas o mitológicas, supeditada la suma por 46 paisajes. El arte parecía inclinar su pupila a la naturaleza<sup>36</sup>.*

Pareciera que entre la Exposición de 1867 y esta pasó mucho más tiempo que cinco años. Tal como vimos que ocurría en Florencia once años atrás, Santiago experimentó en ese lapso una enorme cantidad de reformas que culminaron con la inau-

guración del ferrocarril urbano, del edificio del Mercado Central, el Paseo del Santa Lucía, de la propia Exposición nacional, entre otras iniciativas promovidas por el intendente Benjamín Vicuña Mackenna. El pintor Antonio Smith parece estar al centro de estos cambios, figurando como parte de la Junta directiva de la Exposición<sup>37</sup> y reconocido por Vicente Grez como el «eminente Antonio Smith», fundador de la «escuela del buen paisaje»<sup>38</sup>.

Parece importante entender qué es lo que se transformó entre uno y otro evento y cuáles fueron las gestiones de nuestro pintor en estos cambios. Luego de su llegada de Europa, Smith lidera la escena desde su taller particular, donde los alumnos de la Academia de Pintura dirigida por Cicarelli hasta 1869 y luego por el tedesco Ernest Kirbach (1832-1888), así como otros jóvenes –y jovencitas<sup>39</sup>– autodidactas, asistían para aprender a pintar paisajes:

*Los que terminaban en la Academia una figura sombría, una bruja, un demonio, un verdugo, un político, un necio, se dirigían después al taller de Smith a pintar un cielo, un claro de luna, un sol. El estudio de paisaje se hizo de moda [sic]<sup>40</sup>.*

En este taller no se complementaba el ejercicio plástico con un trabajo teórico sobre el paisaje, como hacía Landesio por ejem-

35 En su relato «Ilusiones de artista», José Antonio Pérez, quien al parecer fue alumno supernumerario de la Academia, reflexiona sobre la triste suerte de Manuel Mena, Luciano Lafnez, Pedro Churi, y de todo el resto de esta primera generación de discípulos de Cicarelli, distinguiendo a Smith, único del grupo en continuar la carrera de artista. Pereira Salas, op. cit., p. 319 y Pérez, op. cit., p. 42.

36 Pereira Salas, op. cit., p. 177.

37 Cfr. El Ferrocarril, 8-09-1872.

38 Grez, «Antonio Smith», op. cit., pp. 666-870.

39 A partir de la Exposición de 1875, figura exponiendo copias y un paisaje original la discípula de Smith, María del T. Prieto. Otras fuentes señalan que Celia Castro (1860-1930), discípula de Pedro Lira, frecuentó también el taller del paisajista.

40 Grez, Antonio Smith (Historia de...), op. cit., pp. 70-71.

plo, ni tampoco estaba puesto el interés en observar la naturaleza desde el punto de vista de la historia natural a la manera de Rugendas y de tantos otros artistas inspirados en *Cosmos*, la gran síntesis de esta disciplina publicada por Alexander von Humboldt entre 1848 y 1858<sup>41</sup>. Los paisajes que salían de allí estaban más en sintonía con lo que Signorini definía como «pintura personal»:

*«Quest'arte adunque, che noi chiamiamo personale, -se val niente per gli estetici, -- é per lo meno la più storica di tutte, perchè è la sola che dia la misura dell'individuo che la professa, la traccia delle tendenze del tempo, le sue opinini, il suo linguaggio. E tanto più la consideriamo storica e vera, quanto maggiore è in noi il convincimento che debasi chiamare storica quella pittura la quale stia alla verità como la prova della testimonianza oculare»<sup>42</sup>.*

Si bien nunca se ha hablado de la producción de este taller como si de una escuela de pintura en *plein air* se tratara, el desarrollo de la pintura de Antonio Smith –difícil de datar, por encontrarse mayoritariamente en colecciones particulares sin registro- da

cuenta de una progresiva inmersión en la naturaleza real como experiencia estética. Tanto sus allegados, Pedro Lira y Vicente Grez, como los dos historiadores que más se han ocupado de él, Pereira Salas y Romera, comentan que Smith emprendía excursiones más por placer que por estudio y que durante estas salidas realizaba muy someros bocetos que completaba con “apuntes taquigráficos” sobre los efectos de luz y color, para después resolver el cuadro en la tranquilidad del taller<sup>43</sup>. Sin embargo, se tiene noticia de al menos una acuarela y dos «sepia» que estuvieron expuestas en la Exposición de 1876<sup>44</sup>. El Museo Histórico Nacional cuenta con dos aguadas a la tinta sepia de Smith: «Valle de Vitacura» de 1871 y «Peñalolén» de 1874 (FIG. 3). Sin poder confirmar por el momento si estas piezas fueron hechas *d'après nature* ni si



FIG. 3. ANTONIO SMITH. PEÑALOLÉN. 1874, TINTA SOBRE PAPEL, 22,5 X 28,5 CM. COLECCIÓN MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, SANTIAGO.

- 41 Para la década del '70, esta obra ya es de sobra conocida en Chile. La introducción y algunas de sus partes fueron publicadas en la Revista de Santiago en 1850, una de las primeras publicaciones de difusión cultural en Chile, dirigida por José Victorino Lastarria. Además, la primera edición de *Cosmos* fue objeto de comentarios de Andrés Bello; Claude Gay y el propio Rugendas viajaron con ella a Chile, y el gran científico polaco-chileno Ignacio Domeyko la asume como fundamento para su hermosa reflexión sobre el vínculo entre arte y ciencia en el discurso “Ciencia, literatura y Bellas Artes” pronunciado en la fecha de su incorporación a la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, el 8 de enero de 1866. Publicado en *Anales de la Universidad de Chile*, N. I, tomo XXIX, 1867.
- 42 Signorini, T., «L'Italia nel recinto delle Belle Arti all'Esposizione Universali di Vienna», *Il Giornale Artistico*, Año I, NUM. X. Florencia, 16-7-1873, p. 74.
- 43 Cfr. Grez, Antonio Smith (Historia de...), op. cit. y Pereira Salas, op. cit. Esta, al igual que otras afirmaciones acerca de la personalidad bohemia del pintor, se han ido exagerando con el paso del tiempo como si de un rumor creciente se tratara. Así, Ricardo Bindis llega a afirmar que Smith era «Por supuesto, un paisajista de taller, que solo tomaba apuntes al lápiz del trozo que le interesaba y anotaba los colores que debía poner y en la relación definitiva hay mucho de invención, de evasión de la temática para dejarse llevar por la fantasía, como corresponde a un romántico, a un temperamento emotivo». Bindis, R., «El paisaje en la pintura chilena», en *Revista En viaje*, N. 410, Santiago, 1967, pp. 12-13 (el destacado es mío).

corresponden a las que figuran en el catálogo de 1876, me parece plausible que por su pequeño formato y técnica, hayan sido hechas fuera del taller. Como sea, por sus fechas, estas obras se pueden pensar en relación con las críticas que recibió el pintor –laureado en las exposiciones y en pleno éxito de ventas<sup>45</sup>– por parte de dos de las personas que probablemente más sabían de arte en ese momento, además de amigos cercanos suyos: Lira y Grez. En el número de la *Revista de Santiago* dedicada a la Exposición de 1872, ambos comentan la ausencia de figuras, la falta de detalles y de veracidad en los paisajes de Smith. Grez va incluso más allá, elevando una exigencia:

*Smith no es ni debe ser solo el artista caprichoso que hace cuadros para el público; tiene todavía una obligación i una misión mas: es el maestro, es el jefe de una escuela que debe sostener haciéndola triunfar por medio de la verdad de estudio unida a la poesía ideal de su pincel [sic]<sup>46</sup>.*

Tal vez pensando en esto, su pintura va adquiriendo mayor realismo sin aminorar la intensa emotividad que la caracteriza. Si bien no hay una fidelidad topológica que dé cuenta de una observación directa y

científica de la naturaleza, hay en sus cuadros algo así como una memoria de lugar, la transmisión de una experiencia individual, y por lo tanto, no ideal, de la naturaleza. Finalmente, dos obras, que por su estilo deben corresponder a la producción final de este artista, «Puesta de sol en Peñalolén» (FIG. 4) y «Una cascada» guardan una importante diferencia con las obras anteriores: ellas sí incluyen figuras humanas. Pero no se trata de pequeños pastorcitos, pescadores artesanales o personajes mitológicos, sino de excursionistas o por qué no, artistas en plena sesión al *plein air*.



FIG. 4. ANTONIO SMITH. SANTIAGO DESDE PEÑALOLÉN, COLECCIÓN PARTICULAR.

44 Cfr. Catálogo, 1876.

45 Cfr. los anuncios de venta de sus cuadros en los almacenes de Niemayer e Inghimari y Moder. Las Bellas Artes 3-05-1869 y 12-07-1869.

46 Grez, V. «Antonio Smith», op. cit., p. 669.

## Bibliografía

### Libros y artículos

- Berríos, P. *et al.* *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago, Estudios de Arte - Lom, 2009.
- Bietoletti, S. y Dantini, M. *L'Ottocento italiano. La storia, gli artisti, le opere*. Florencia, Giunti, 2002.
- Bindis, R. "El paisaje en la pintura chilena". *Revista En viaje*, Santiago, N. 410, 1967.
- Boine, A. *The art of the Macchia and the Risorgimento: representing culture and nationalism in nineteenth-century Italy*. The University of Chicago Press, 1993.
- Catálogo de la Exposición de Pinturas en el Santa Lucía el 17 de septiembre de 1876*. Imprenta Librería del Mercurio, 1876.
- Comissione Reale. *Catalogo Officiale. Esposizione Italiana agrarian, industriale e artistica tenuta a Firenze nel 1861*. Florencia, Tipografia Barbèra, 1862.
- Dragon, Z. *La influencia de Károly Markó sobre la pintura de paisaje en México*. Resumen (en francés) de tesis doctoral dirigida por Krisztina Passuth. Universidad de Ciencias Eötvös Loránd, Hungría, 2008. Documento no publicado.
- Domeyko, I. "Ciencia, literatura y Bellas Artes". *Anales de la Universidad de Chile*, N. 1, tomo XXIX, Santiago, Universidad de Chile, 1867, págs. 3-23.
- Fernández, J. "La pintura de paisaje en las concepciones y en las enseñanzas de Eugenio Landesio", *Revista Memoria*, México, Museo Nacional de Arte, N. IV, 1992, págs. 62-79.
- Figueroa, P. *Diccionario biográfico de extranjeros en Chile*. Impr. Santiago, Moderna, 1900.
- Diccionario biográfico de Chile*. Tres Vol. Santiago, Impr., Litogr. y Encuadernaciones Barcelona, 1901.
- Gilliss, J. M. *The U.S. Naval Astronomical Expedition to the Southern Hemisphere, During the years 1849, '50, '51, '52*. Vol. I. Chile. Washington, A.O.P Nicholson, Printer. 1855.
- Greze, V. *Antonio Smith (Historia del paisaje en Chile)*. Santiago, Establecimiento Tipográfico de La Época, 1882.
- "Antonio Smith". *Revista de Santiago*, Santiago, 1872-1873, págs. 666-870.
- Hostos, J. M. "Memoria de la Exposición Nacional de Arte e Industria". *Obras Completas*, tomo VIII, "Temas sudamericanos", San Juan de Puerto Rico, Editorial Coquí. 1940, págs. 207-272.
- Ivelic, M y Galaz, G. *La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988.
- Lira, P. *Diccionario biográfico de pintores*. Santiago, Impr. Enc. y Litogr. Esmeralda, 1902.
- "Los precursores. Torres, Mandioca, Smith, Caro y Wood". *El taller ilustrado*. Año IV, N. 140, Santiago, 16-07-1888.

## La exposición de pinturas. Santiago, Impr. de la República, 1867

- Lima Esteves, V. "A representação da natureza e dos costumes em Alessandro Cicarelli e Raymon Quinsac de Monvoisin entre Brasil e Chile". São Paulo, *Seminário Internacional "Arte, Ciência e construção de uma iconografia nacional na América Latina"*, FAU USP, junio 2011. Comunicación oral, documento no publicado.
- Malosetti Costa, L. *Los primeros modernos, Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, FCE, 2007.
- Monteverdi, Mario. *Storia della pittura italiana dell'ottocento*. Milán, Várese, 1975.
- Moyssén, X. "Landesio, teórico y crítico del arte", *Anales del IIE*, México, UNAM, N. XXXII, 1963, págs. 69-91.
- Palmquist, P. y Kailbourn, T. *Pioneer Photographers of the Far West. A Biographical Dictionary, 1840-1865*. California, Stanford University Press, 2000.
- Pereira Salas, E. *Estudios sobre historia del arte en Chile Republicano*. Santiago, Editorial Universitaria, 1992.
- Pérez, J. A. "Ilusiones de artista". *Artículos publicados en La Lectura*, Santiago, Imp. Cervantes, 1884, págs. 37-43.
- Romera, A. *Historia de la pintura chilena*. Santiago, Editorial del Pacífico, 1951.
- Signorini, T. "Ernesto Rayper". *Il Giornale Artistico*. Año I, NUM. XIV. Florencia, 19-9-1873, págs. 108-109.
- "L'Italia nel recinto delle Belle Arti all'Exposizione Universali di Vienna". *Il Giornale Artistico*. Año I, NUM. X. Florencia, 16-7-1873, pág. 74.
- Smith, A. "Cantinelas nocturnas". *Revista de Santiago*, tercera época, Santiago, 1855, pp. 801-805.
- Taylor, J. C. *Nineteenth Century theories of art*. University of California Press, 1987.
- Universidad de Chile. "Reglamento de la Academia de Pintura". *Anales de la Universidad de Chile*. Tomo VI, Santiago, Universidad de Chile, 1849.
- Vicuña Mackenna, B. "El arte nacional y su estadística ante la exposición de 1884. Revista retrospectiva (1858-1884)". *Revista Artes y Letras*, año I, Santiago, N. IX, tomo II, noviembre, 1884.
- Catálogo del Museo* [histórico]. Santiago, Imp. de la República, 1879.
- "Una visita a la Exposición de pinturas de 1858". *Revista del Pacífico*. Tomo I, Valparaíso, Impr. y Libr. del Mercurio, 1858.

### Prensa

- El Correo Literario*. Santiago, Año I, N. I, 18-07-1858 y Año I, N. XVIII, 4-09-1858.
- El Ferrocarril*. Santiago. 8-09-1872; 10-09-1872; 6-10-1872; 8-10-1872.
- El Mercurio de Valparaíso*. 19-09-1872.
- El Progreso*. Santiago. 12-05-1845 y 3-06-1845.
- Il Giornale Artistico*. Florencia, 1873.