

caiana

Josefina de la Maza

De géneros y obras maestras: La Fundación de Santiago (1888) de Pedro Lira

De géneros y obras maestras: La Fundación de Santiago (1888) de Pedro Lira

Josefina de la Maza

La fundación de Santiago (1888) de Pedro Lira (1845-1912) es una de las obras más conocidas del siglo XIX chileno (**Fig. 1**).¹ La escena introduce al conquistador Pedro de Valdivia y sus huestes en el acto de la fundación de la ciudad de Santiago el 12 de febrero de 1541 en la cima del cerro Huelén. Esta pintura ha sido considerada, desde su primera exhibición en la Exposición Nacional de 1888, como un símbolo nacional.² La recepción de la crítica y el premio especial del jurado en la exposición chilena, la “segunda medalla” obtenida por Lira en la *Exposition Universelle* de París de 1889 y la posterior adquisición de la obra por parte del gobierno de Chile en cuatro mil pesos, dan señas del rápido éxito de la pieza y permiten comprender algunas de las razones que convirtieron a Pedro Lira en el líder indiscutido del arte chileno de fin de siglo.³

La fundación de Santiago es, en términos nacionales, una “obra maestra”. Su proceso de consolidación en el imaginario chileno continuó a lo largo del siglo XX a través de su inclusión en manuales escolares, estampillas y papel moneda.⁴ Paradójicamente, no existen estudios que la analicen de manera detallada. La clase social y las conexiones políticas del artista, sus esfuerzos por “mejorar” el gusto artístico de Santiago y su rol en la creación de instituciones artísticas y culturales en Chile, rápidamente obliteraron voces tempranas que criticaban formal, artística e incluso ideológicamente a esta pintura de historia. A pesar de su visibilidad, podría argumentarse que *La fundación de Santiago* es una obra que no ha sido vista.

La escasa atención historiográfica que ha tenido esta pintura está relacionada al menos con dos cuestiones. La primera tiene que ver con el lugar que la obra ha ocupado en el “imaginario nacional” chileno. Si vamos más allá, tiene que ver específicamente con la peculiar (e imaginada) correspondencia que se ha establecido entre la obra y las narrativas decimonónicas del periodo de la conquista. Asumiendo una relación directa y transparente entre imagen y texto, la historia del arte chileno no se ha ocupado de las evidentes incongruencias que existen entre la construcción de relatos históricos y la pintura. Además, la escasa (o más bien poco conocida) producción de pintura de historia en el contexto chileno ha contribuido a esta falta de atención, puesto que a vuelo de pájaro pareciera no haber nada más con qué comparar la obra. Considerada como una excepción en relación al desarrollo del género de la pintura de historia, los escuetos comentarios acerca de *La fundación de Santiago* comienzan celebrando al hombre y disculpando por sus faltas a la obra.⁵ El segundo aspecto está vinculado a la figura del artista. En especial, está relacionado con su rol destacado en el establecimiento de los salones, su participación en comisiones estatales vinculadas al desarrollo de las artes, y a su trabajo como crítico de arte y académico. Un buen ejemplo de su producción académica es su conocida y temprana traducción de *La filosofía del arte* (1865) de Hyppolite Taine en 1869 y la posterior presentación de la obra del filósofo francés en una serie de conferencias dictadas para los alumnos de bellas artes de Santiago. Podría proponerse que su prolífico trabajo académico, institucional y político ha oscurecido el examen de su obra. Proyectando sus fortalezas académicas e institucionales en su pintura, Pedro Lira ha ido adquiriendo con el pasar de los años los tintes de un genio y sus obras han sido entonces ligeramente categorizadas como “obras maestras”.

La fundación de Santiago introduce al conquistador Pedro de Valdivia (1500-1553) indicando la futura ubicación de la ciudad de Santiago. Rodeado por sus hombres y por el idílico paisaje del valle del río Mapocho, Lira describe la “ficción fundacional” de Santiago como una escena cortés determinada por la supremacía de los españoles por sobre la casi inexistente (de acuerdo a la pintura) población indígena. La acción se limita a un intercambio

de gestos más bien esquemáticos entre Valdivia y sus huestes, y entre ellos y la única figura indígena incluida en el espacio central de la obra: el cacique Huelen Huala. Si bien los gestos torpes de los personajes y la presencia aislada y servil del cacique dirigen en una primera instancia la atención del espectador, al observar atentamente la pintura un cuerpo parcialmente escondido en el espacio central de la composición cobra importancia. Cubierto con una túnica blanca y situado detrás de Francisco de Villagra, uno de los capitanes de Valdivia, esta figura ha sido usualmente identificada como uno de los sacerdotes que formaron parte de la expedición de Valdivia. Sistemáticamente ignorada a pesar del peculiar espacio que esta figura ocupa al interior de la tela, sugeriré que ella no corresponde a un miembro del clero. Invirtiendo su género, propondré que ese cuerpo corresponde al de Inés de Suárez (1507-1580), conquistadora y pareja de Valdivia.

Mi lectura de *La fundación de Santiago* propone un cruce único de género y género pictórico. De hecho, se encuentra enraizada en las convenciones de la pintura de historia y en sus estrategias compositivas.⁶ Mi análisis se inicia con una simple observación: en un género como la pintura de historia, donde la claridad en la representación del tema es esencial, una figura parcialmente escondida en el grupo central de la composición debe significar algo. Pero ¿qué puede significar, si seguimos lecturas anteriores, la figura de un sacerdote parcialmente escondido, especialmente si consideramos la importancia de la iglesia en el periodo de la conquista? ¿o es esta figura, más bien, un error compositivo? Me gustaría sugerir que ese personaje es un paso en falso, una efigie de Inés de Suárez que Pedro Lira no supo cómo resolver en términos de género (femenino) y género (pictórico). Para elaborar una exégesis alternativa de esta obra, examinaré *La fundación de Santiago* (**Fig. 2**) poniendo especial atención a un estudio preparatorio que introduce una composición sutilmente distinta.⁷ Considerando estas dos versiones, mi análisis se detendrá en la producción historiográfica del periodo, el espacio simbólico del cerro Huelen/Santa Lucía donde acontece la escena, y uno de los principales cuerpos de obra de Lira: la representación de mujeres. Estas cuestiones se articularán a partir de la noción de lecturas históricas de Mieke Bal.⁸ En las palabras de Griselda Pollock, lecturas que “se fijan más en la

retórica de la imagen que en la trama que buscan ilustrar, optando por detenerse en un detalle significativo más que en la propuesta general [...]. Como una contra-estrategia, las lecturas históricas exponen la violencia implícita y misógina de las representaciones que las lecturas canónicas buscan condonar y naturalizar”.⁹ Elaborando una lectura de *La fundación de Santiago* a contrapelo de la comprensión generalizada de esta pintura, mi objetivo es hacer visible las fisuras de esta “obra maestra” y de los relatos que la han articulado.

Pintura, historia

Probablemente Pedro Lira comenzó a evaluar el tema de *La fundación de Santiago* alrededor de 1885. En septiembre de ese año, el artista participó en el recién inaugurado “Salón de la Unión Artística” con un estudio preparatorio de la obra.¹⁰ Su interés por comenzar un proyecto basado en la historia de Chile puede estar asociado al éxito que su *Muerte de Colón* tuvo en la “Exposición de 1884”, donde obtuvo el Premio Maturana. A pesar de su participación en 1885 con, de acuerdo a Rafael Errázuriz, la “joya colosal del salón”, no se tienen más noticias acerca del desarrollo de la obra hasta el 1 de enero de 1888, momento en que la prensa anunció un importante encargo obtenido por el artista para decorar los salones del nuevo edificio de la biblioteca de la Universidad de Chile. Este proyecto incluía *La fundación de Santiago* junto a una pintura de historia basada en el descubrimiento de América y los retratos históricos de la Reina Isabel de Castilla, Miguel de Cervantes, Caupolicán y el misionero Valdivia.¹¹

El encargo tomó por sorpresa a la comunidad artística chilena; unos días después del anuncio, *El Taller Ilustrado* incluía una apreciación crítica del encargo en la que se acusaba a Lira de haber obtenido la comisión debido a sus conexiones políticas y sociales. Si bien la crítica estaba vinculada a la larga y antigua enemistad que existía entre Lira y los artistas asociados al *Taller Ilustrado* (José Miguel Blanco, Francisco D. Silva, Cosme San Martín, Pascual Ortega, Miguel Campos y Pedro León Carmona, entre otros) es cierto que en un medio como el chileno la inexistencia de un concurso público para un encargo de esta naturaleza era vista con sospecha, sobre todo al considerar la elevada

suma de \$5000 que Lira recibiría por la serie de pinturas.

El dato del encargo de la biblioteca es relevante por dos razones. En primer lugar, indica que la pintura fue concebida como parte de una serie, aspecto que pone en cuestión la comprensión generalizada de la obra como una pieza “única”. En segundo lugar, contribuye a relativizar el lugar común de la crítica que sostiene que Lira pintó la obra “para” la *Exposition Universelle* de 1889.¹² A pesar de la relevancia de este antecedente, se desconoce si el resto de la serie existe o no y tampoco existen referencias que permitan dilucidar si Lira proyectó y completó este conjunto de obras. El único antecedente material de *La fundación de Santiago* es su estudio preparatorio.

En términos generales, las diferencias entre el estudio y la obra son sutiles pero significativas. Al igual que en la versión final los personajes se encuentran descansando cerca de un peñón; en el fondo, una aguada en tonos café define el valle mientras una delgada línea indica el curso del río Mapocho. A lo lejos, la cordillera de Los Andes enmarca la composición haciendo evidente tanto la inmensidad del paisaje como los obstáculos naturales que habrían dificultado el proceso de la conquista. La cordillera, al interior de la composición, es garantía de la naturaleza virgen del valle.¹³ Al comparar la obra con el estudio algunos aspectos saltan a la vista en relación al paisaje: el verdor del valle es más intenso en la versión final, así como también el curso del río es más simple. En la obra, la cordillera tiene un tamaño menor provocando una mayor profundidad de campo, lo que permite dar amplitud al escenario natural en el que se encuentran los personajes. Las sutiles diferencias que existen entre el estudio y la obra cobran protagonismo al enfocar la atención sobre la presentación, interacción y visibilidad del grupo central en el primer plano de ambas composiciones.

Al igual que en la obra, en el estudio se distingue fácilmente a Pedro de Valdivia, Francisco de Villagra, Huelen Huala y la figura de túnica blanca que identifico con Inés de Suárez. En esta versión temprana, sin embargo, la interacción de los personajes está mediada y problematizada por la figura de la mujer. En el estudio, Pedro de Valdivia se dirige a los otros personajes indicando el lugar en el que será

fundada la ciudad de Santiago. A su lado, Francisco de Villagra, uno de los capitanes más cercanos de Valdivia y el primer alcalde del cabildo de Santiago, cruza los brazos sobre su pecho mientras dirige su mirada hacia Valdivia con cierta distancia. Inés de Suárez, al contrario, se dirige abiertamente hacia el conquistador mientras el cacique Huelen Huala, sentado bajo el grupo, es ignorado por los presentes. Tanto en el estudio como en la versión final Huelen Huala ocupa una posición anecdótica y periférica. Esta posición es contraria, sin embargo, a todas las descripciones y narraciones del evento de la fundación de la ciudad. La versión de Claude Gay –ampliamente conocida en la década de 1880– es un buen ejemplo. En este relato, narrado en su *Historia física y política de Chile* (obra publicada entre 1844 y 1871), se menciona a varios caciques participando de la negociación de la tierra. En su versión, Pedro Lira ha optado por minimizar la presencia indígena, introduciendo a Huelen Huala como la única “voz india”.¹⁴ A pesar de que en los recuentos históricos los caciques no reconocieron como válida y soberana la presencia española, en la interpretación de Lira Huelen Huala acepta el poder español mostrándole a Valdivia, cándidamente, sus tierras. Independiente de su gesto, el líder mapuche no parece ser un interlocutor válido para Valdivia; la acción de la pintura queda entonces reducida al intercambio de miradas entre Suárez, Valdivia y Villagra.

Hacia el año de la fundación de Santiago Inés de Suárez tenía 39 años; además de ser la pareja de Valdivia, era una de sus más cercanas colaboradoras políticas y expedicionarias.¹⁵ Aún cuando se había sumado a la expedición como “ayuda doméstica” (Valdivia y Suárez no estaban casados y Francisco Pizarro, conquistador de Perú y superior de Valdivia, les dio un permiso especial para no ir en contra de los lineamientos morales de la iglesia) Suárez tenía experiencia en travesías de esta naturaleza. Había viajado a América siguiendo los pasos de su esposo, quien había muerto antes de que ella llegara a Perú. Como viuda de un conquistador recibió una encomienda que aseguró sus ingresos y que debe haberle dado cierta independencia económica. No se conocen las circunstancias en que conoció a Valdivia, pero su vínculo debe haber sido lo suficientemente poderoso como para que decidiera emprender un largo viaje hacia el sur, viaje que tomaría once meses a pie desde su

inicio en el Cusco hasta el valle del río Mapocho. Al revisar el material que existe sobre Suárez, no hay dudas acerca de su importancia política en el contexto de la expedición de Valdivia; la pregunta, más bien, apunta al rol, estatus y alcance de su representación en la pintura de Lira.

Como bien sugiere el título de la obra, *La fundación de Santiago* introduce el “acto fundacional” de la futura capital de Chile. Al interior del género de la pintura de historia, la obra responde a un asunto común a otros países del continente basado en los primeros contactos entre europeos y americanos. Como pintura de historia, la obra de Lira debía responder a un afán de verosimilitud, a la “claridad” del mensaje representado y a un dramatismo compositivo cuyo objetivo era enfatizar el tema de la obra.¹⁶ Podríamos decir que ni el estudio ni la obra responden a estas demandas; no hay decoro ni verosimilitud en relación a las poses de los personajes, a sus trajes, a la cantidad de personajes incluidos en la escena (y en particular a la presencia indígena) y, sobre todo, no hay decoro en la representación de Inés de Suárez. La investigación histórica de Lira, investigación necesaria para una empresa como esta, es deficiente, sobretodo si ella se compara con los esfuerzos desplegados a este respecto por artistas como el uruguayo Juan Manuel Blanes (1830-1901) y el peruano Luis Montero (1826-1869) en sus reconocidas pinturas de historia. La rigidez y falta de decoro de la obra podría estar relacionada con la comprensión de la fundación de Santiago como un momento simbólico. Aún cuando la fundación de la capital es asumida como un “hito”, en la narración de los eventos de la conquista de Chile ella ocupa un lugar menor en los relatos de Pedro de Valdivia. En sus cartas a Carlos V, por ejemplo, Valdivia no le da relevancia a la fundación de la ciudad.¹⁷ El “acto fundacional” como tal es un constructo historiográfico tardío. Si consideramos la correspondencia que existe entre pintura de historia e historiografía, y si tenemos en cuenta que la articulación de este tropo fue contemporáneo a la pintura de Lira, no sería equivocado decir que parte de la “incomodidad” de la pintura, cuestión sobre la que volveré en un momento, está relacionada con este aspecto.

Esta incomodidad se proyecta en la figura de Suárez tanto en el estudio como en la obra. A

pesar de su relevancia en el estudio, Suárez no parece tener “lugar” en el proyecto pictórico de Lira. Si bien su cuerpo se encuentra en el primer plano, este está curiosamente recortado por el del conquistador a su lado. Extrañamente relegada a un plano intermedio, el pintor aún no ha decidido dónde ubicarla. Si bien su cuerpo “está” presente en el estudio, este “es” pura inestabilidad; de hecho, no parece participar de las coordenadas cartesianas que organizan la razón y, en términos visuales, la perspectiva. La blanca intensidad de su túnica y la luz no-direccional que ilumina a su cuerpo, tanto en el estudio como en la obra, destacan, sin embargo, una “presencia”. A pesar de que parece que Pedro Lira no sabe qué hacer con ese cuerpo, el blanco concentrado de la túnica atrae al espectador y se articula de manera problemática, especialmente si consideramos su particular aspecto en relación al resto de los personajes.

Me gustaría sugerir que al enfrentarse a la representación de Suárez, Lira lidia con un cierto grado de ansiedad de género que escalará en la versión final de la obra. El artista no ha sido capaz de encasillar a Suárez en estereotipos convencionales de género al no ser una mujer “pasiva y delicada” ni una “madre amorosa” (uno de los aspectos más destacados de la vida de la conquistadora era su infertilidad). Asimismo, si consideramos su “historicidad”, Lira no ha sido capaz de cristalizar esta figura femenina en una alegoría de la ciudad o de los poderes civilizatorios de la cultura occidental. ¿Cómo retratarla entonces? ¿Cómo representar a una mujer que no responde a convenciones de género (ni del siglo XVI ni del XIX), especialmente en un género como el de la pintura de historia cuyo objetivo es dar cuenta de los “tropos fundacionales” que guían moralmente el entendimiento de la historia de una sociedad determinada?

Si somos justos con el artista, la ambivalente presencia de Inés de Suárez en el estudio forma parte de los procesos compositivos de cualquier pintura en donde todo puede, eventualmente, cambiar: personajes, acción, movimiento, etc. Lo que es extraño, en todo caso, son los cambios introducidos por Lira desde el estudio a la obra: de ocupar un espacio relevante en la primera versión, Inés de Suárez terminó siendo parcialmente eliminada y robada de su identidad. Algunas de las preguntas que se

deberían formular para tratar de entender el proceder del artista apuntan, entonces, a ¿qué habrá pasado entre 1885, la fecha más temprana asociada al estudio, y 1888, el año de la pintura, que hizo a Lira cambiar la composición? Y en términos más generales, ¿cómo entendía Pedro Lira la noción de género y cómo representaba a la mujer en su obra?

Una posible respuesta a la primera pregunta tiene que ver con el giro que la figura de Suárez tuvo al interior de las investigaciones y discusiones historiográficas del periodo. Para mantener la discusión asociada a publicaciones que formaban parte del *milieu* de Pedro Lira, introduciré brevemente dos textos de los intelectuales, historiadores y figuras públicas Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886) y Diego Barros Arana (1830-1907), que discutieron la fundación de Santiago y el rol de Pedro de Valdivia como conquistador y colono. Mi interés en establecer una conexión histórica y artística entre Lira, Vicuña Mackenna y Barros Arana está asociada a los vínculos culturales y sociales compartidos por todos ellos; de hecho, no sería equivocado decir que Lira conocía la producción historiográfica de sus mayores.

Como intendente de Santiago, por ejemplo, el político, periodista e historiador Benjamín Vicuña Mackenna organizó una significativa exposición de bellas artes en 1872 para celebrar la inauguración del nuevo edificio del Mercado Central de la capital. En esa exposición Pedro Lira –todavía un joven artista que recién había terminado su carrera de abogado de acuerdo a los deseos de su padre– fue celebrado como una de las jóvenes promesas de la pintura chilena. Un par de años antes, en 1869, Vicuña Mackenna había publicado su *Historia crítica y social de la ciudad de Santiago: desde su fundación hasta nuestros días (1541-1868)*.¹⁸ Considerada como una reflexión académica de lo que con posterioridad sería su trabajo en la intendencia de Santiago (1872-1875), donde realizó uno de los proyectos modernizadores y europeizantes más significativos del siglo XIX santiaguino, el libro tenía diversos objetivos: dar a la ciudad un sentido acerca de su historia y explicar el desarrollo de su arquitectura y urbanismo, proponiendo sutilmente qué mejoras y cambios urbanísticos eran necesarios en la capital. Como sugeriré más adelante, *La fundación de Santiago* de Lira y el plan urbano de Vicuña Mackenna están estrechamente

vinculados, especialmente en relación al proyecto del intendente de transformar el cerro Huelén/Santa Lucía en un parque, proyecto inaugurado al público en 1872.

Después de terminar sus estudios de leyes y de contraer matrimonio con Elena Orrego Luco, la hermana de su mejor amigo, el pintor Alberto Orrego Luco (1854-1931), Pedro Lira viajó a París en 1873 con ambos. Diez años después, en 1884, volvió a Chile y comenzó a participar de manera activa en el campo del arte. Su larga estadía en Europa probablemente impidió que Lira tuviera la posibilidad de ver publicado en 1873 el libro de Diego Barros Arana *Proceso de Valdivia i otros documentos concernientes a este conquistador*. En él, el historiador, diplomático y con posterioridad, Rector de la Universidad de Chile, revelaba nuevos documentos acerca de la vida de Pedro de Valdivia e Inés de Suárez. Me gustaría conjeturar que Lira tuvo acceso a esta obra después de su vuelta a Chile y, de manera probable, incluso después de pintar el estudio. Propondré que los cambios producidos en la versión final de la pintura –proposición que queda sujeta a futuras investigaciones– están relacionados con una reacción contemporánea a la publicación de Barros Arana, reacción que podría formularse a partir de una relativización de la figura de Inés de Suárez.

En su *Historia crítica y social de la ciudad de Santiago*, Benjamín Vicuña Mackenna criticaba abiertamente el rol de Pedro de Valdivia como colono, aún cuando celebraba sus acciones como expedicionario y conquistador. Según el autor, los intereses de Valdivia en extender sus dominios creando nuevos asentamientos hacia el sur del país significaron el colapso y olvido de la historia temprana de Santiago. A pesar de ser duro con Valdivia, su opinión sobre Inés de Suárez era positiva:

Fue ésta la primera mujer que formara su hogar en este suelo de dulces hogares; y aquello que han contado del degüello que hizo de siete caciques por su propia mano no es sino uno de esos plajios [sic] de escritores pedantes que quisieron pintarla como Judith, esta caricatura demonizada de la mujer, cuando solo fue dechado de virtudes sociales y privadas.¹⁹

En este pasaje, además de celebrar las virtudes sociales y privadas de Suárez, Vicuña Mackenna

menciona al pasar un episodio legendario y popularmente conocido que el autor rechaza abiertamente. Los acontecimientos son los siguientes: estando Valdivia fuera de Santiago subyugando un alzamiento indígena en septiembre de 1541, la ciudad fue atacada por un gran número de indios liderados por el cacique Michimalonco. La ciudad y sus habitantes estaban en peligro e Inés de Suárez –que había estado animando a los soldados y haciéndose cargo de los heridos– sugirió matar a siete caciques que los españoles mantenían cautivos. Resistiendo la oposición, había quienes creían que la única posibilidad de supervivencia era entregar a los cautivos, los españoles finalmente aceptaron su propuesta y Suárez ordenó la ejecución. Al preguntarle los guardias cómo proceder, Suárez habría tomado una espada decapitando a los indios. Tomando sus cabezas, la mujer las habría lanzado al campo de batalla mientras alentaba al resto de los españoles montada a caballo. El desorden causado por su accionar habría permitido que los colonos tomaran de vuelta el control de la ciudad de Santiago.²⁰

Vicuña Mackenna, quien no pudo aceptar esta afrenta en contra de la “civilidad y educación” de Inés de Suárez, negó este episodio descrito en diversas crónicas de la conquista y repetido oralmente a través de generaciones. Su defensa de las virtudes “sociales y privadas” de Suárez estaba enraizada en su propia proyección decimonónica de género. Más aún, estaba asociada a su apreciación simbólica de la fundación de Santiago en la que una figura “maternal” era necesaria. Para una mente “europeizada” como la de Vicuña Mackenna, la proyección de una ciudad sofisticada y moderna como la que él estaba concibiendo debía basarse, al menos desde una perspectiva de género, en la delicadeza y suavidad de una de sus primeras colonas.

La reacción de Vicuña Mackenna a este evento no estaba sustentada, como es de esperar, en evidencia histórica. Y eso fue lo que Diego Barros Arana encontró. En su *Proceso de Valdivia...*, Barros Arana pudo testear la veracidad de la historia. Consultando archivos extranjeros y publicando por primera vez fuentes primarias que el público chileno conocía sólo a través de los ecos de crónicas contemporáneas de la conquista, Barros Arana le dio soporte historiográfico no sólo al episodio

que involucraba a Suárez, sino también al proceso judicial que enfrentó Valdivia en contra de un grupo de colonos de Santiago descontentos con su gestión.²¹ El documento no dejaba sin mencionar la relación entre Pedro de Valdivia e Inés de Suárez. En palabras de Barros Arana,

Acusábase, además, a Valdivia de haber traído del Perú a una mujer española llamada Inés de Suárez, con quien vivía en ilícitas relaciones, manteniéndola en su casa i comiendo en una misma mesa, con público escándalo de toda la colonia. Inés de Suárez, según los acusadores, era una mujer codiciosa que se había hecho dar un gran repartimiento de tierras i de indios, que hacía valer su influencia cerca de Valdivia en favor de los que le daban oro, i que mandaba perseguir a los que la ofendían de cualquier modo, contando siempre con la docilidad del gobernador para acceder a todos sus caprichos.²²

A pesar de la negativa de Pedro de Valdivia a esta y otras acusaciones relatadas en un escrito que daba cuenta de sus acciones en Chile, Pedro de la Gasca, el oficial de la corte a cargo de su caso, ordenó a Valdivia separarse de Suárez. También, le ordenó casarla con uno de sus capitanes y que mandara a buscar a su esposa, que vivía en España. Valdivia siguió las órdenes de su superior y casó alrededor de 1548 a Inés de Suárez con el futuro Gobernador Real de Chile, el capitán Rodrigo de Quiroga. De acuerdo a relatos historiográficos, desde ese momento en adelante Suárez dedicó su “vida sin hijos” a la caridad y a la iglesia.

La información revelada por Diego Barros Arana en su estudio, que pone en cuestión el juicio previo de Vicuña Mackenna, puede haber cambiado la percepción que la elite intelectual y académica chilena tenía de la construcción histórica de Inés de Suárez. Era imposible de acuerdo a este nuevo escenario mantener su imagen como la de una mujer “correcta”. Su valentía se convirtió prontamente en masculinidad, la retribución por su rol en el proceso de conquista fue considerada como avaricia, su preocupación por los soldados y colonos, inmoral, y su relación con Valdivia, fuera de la Iglesia y de la ley.

Ahora que contamos con más datos relacionados con la manera en que Inés de Suárez fue percibida en la segunda mitad del

siglo XIX, volvamos a la pintura y al grupo principal donde encontramos su cuerpo semi-escondido. En la obra, Suárez se encuentra en medio de un grupo de conquistadores que están examinando la vista, otros que están explorando el lugar, y algunos que están acomodando sus armaduras después de escalar el cerro. El cuerpo de Inés de Suárez está absorbido por las acciones de los conquistadores. En todo caso, su representación enmarca al grupo central de la composición de la misma manera en que el español que sostiene el estandarte lo hace desde el lado izquierdo. Escondiendo su cara y parte de su cuerpo detrás de Villagra, parece estar dirigiéndose a Valdivia mientras indica con su mano izquierda a Huelen Huala.

Enmarcando la escena mientras vuelve su rostro hacia el “interior” de la obra, el cuerpo fantasmagórico de Inés de Suárez refuerza el acto fundacional de Valdivia. Ella es el único personaje que da cuenta de la presencia indígena; con el gesto de su mano ella “media” entre el cacique y el español. Valdivia ignora a Huelen Huala mientras Inés de Suárez señala su presencia; ella indica al cacique mientras se sitúa detrás de Villagra. A pesar de su “invisibilidad” ella está “presente” de una manera problemáticamente significativa: su mano es la bisagra que permite conectar los gestos del resto de los personajes. Neutralizada en su historicidad, ella no tiene lugar en las narrativas visuales que articulan lo “nacional”. Más significativo aún, su cuerpo se encuentra detrás del conquistador y gobernador Villagra, quien estaba a cargo de la ciudad al momento del ataque de Michimalonco, episodio en el que Suárez “hizo historia”.

Esta neutralización histórica y de género no es exclusiva de la figura de Inés de Suárez en *La fundación de Santiago*. De hecho, es compartida por la mayoría de las mujeres que Pedro Lira pintó a través de su carrera en estudios, retratos y escenas de género, repertorio a partir del cual se le ha considerado en la actualidad como un “pintor galante” que captaba la esencia de señoras y señoritas:²³

Se puede afirmar que algunas de sus obras son la representación canónica del bello sexo, la mujer como ornato del hogar, como la flor más perfecta del jardín. Todos sus personajes femeninos aparecen vinculados, de una u otra manera, al ámbito de los sentimientos, de la subjetividad, de la

individualidad, por contraposición a figuras masculinas que debían encarnar la racionalidad, la objetividad y la universalidad.²⁴

Este párrafo hace referencia (y a la vez replica) el entendimiento que Lira y su entorno tenían de la mujer. Entendimiento que estaba basado en una moral conservadora, reforzada por la circulación de libros como *La mujer bajo el punto de vista filosófico, social y moral...* de Francisco Alfonso Rubio (1865) y la proliferación, más tarde, de relatos cortos y fábulas que discutían los peligros de la riqueza y su efecto en la mujer, como *El lujo de las santiaguinas o el galeoto chileno* de R. Fernández Montalva (1884). Retratando a mujeres dulces y educadas, la pintura de Lira puede ser comprendida a partir de la visualización de este tipo de narrativas masculinas acerca de lo femenino.²⁵ En la “pintura galante” de Lira, mujeres educadas de clase alta están limitadas a un rol pasivo: ellas posan, descansan, se admiran en espejos, contemplan bellos jardines y se muestran satisfechas en ambientes que dan cuenta de los encantos de la vida burguesa.²⁶ Poniendo atención sobre su periodo de diez años en París, se ha dicho que “el pintor chileno asimiló los códigos de urbanidad franceses en clave pictórica [...] [y por eso sus mujeres son] auténticos modelos visuales de las buenas maneras y el buen vestir”.²⁷ A pesar de la enorme diferencia que existe entre estas mujeres e Inés de Suárez, estas pinturas comparten la imposición de un discurso masculino en donde acción, resolución e inteligencia están prohibidos, naturalizando la pasividad de la mujer.

Si consideramos el “repertorio galante” de Lira, el proceso de ocultamiento de Inés de Suárez del estudio a la obra es previsible. Lo que no es previsible, sin embargo, es cómo Pedro Lira lidió con las convenciones de la pintura de historia en su propia composición. Retóricamente, se podría argumentar que Pedro Lira ha dibujado una línea entre su comprensión de los géneros pictóricos en relación al “género”. La pintura de historia, el género del heroísmo y de los grandes eventos de la historia, no es un espacio apropiado para mujeres poco convencionales. Escenas de género, de costumbres y el retrato, por otro lado, son espacios de lo femenino. Si tomamos en cuenta esta división, se podría argumentar

que la pintura de Pedro Lira sintetiza género (pictórico) y género. La mejor manera de describir *La fundación de Santiago* es como un acto fallido, como un lapsus artístico ligado a las convenciones de la pintura y a las proyecciones de lo que debiera ser o no incluido en los usos de la pintura de historia –usos que impedirían, al menos en el caso chileno, la rendición de una mujer como Inés de Suárez. ¿Podría uno leer *La fundación de Santiago* como una sintomatización de género y género, como una pintura histórica?²⁸ ¿Podría argumentarse que una de las claves de interpretación de esta pintura no es otra cosa que la represión del género?

Me gustaría expandir las coordenadas que he desarrollado hasta aquí, sumando un nuevo nivel de interpretación que podría iluminar de mejor manera la lectura que hasta ahora he hecho de la obra. Sugeriré que esta pintura materializa un intercambio simbólico masculino; de hecho, consideraré *La fundación de Santiago* como un comentario acerca del rol de Benjamín Vicuña Mackenna como intendente de Santiago y como un posible tributo a su prematura muerte. Discutiré, entonces, el desplazamiento de Inés de Suárez como un esfuerzo de masculinizar a la pintura y a la historia.

Huelen, Santa Lucía y Santiago

Una de las fotografías del *Álbum del Santa Lucía* (1874) es apropiada para comenzar una lectura complementaria de *La fundación de Santiago* (**Fig. 3**). La imagen, también repetida en el frontispicio del álbum, introduce a Benjamín Vicuña Mackenna y a su equipo de urbanistas integrado por arquitectos, dibujantes y jardineros en la cima del cerro.²⁹ La fotografía muestra a los cerebros detrás de la transformación del Santa Lucía y presenta a Vicuña Mackenna, el líder del grupo, presidiendo un momento fundacional: el “punto de quiebre” entre el pasado y la modernidad. Si bien la transformación de la roca en un parque era el capricho del intendente (el álbum venía a celebrar el término de la obra), su trabajo en Santiago no estaba reducido al embellecimiento del Santa Lucía. Su proyecto incluía el mejoramiento del sistema eléctrico, de la red de agua potable, la implementación de alcantarillas para aguas servidas y el desarrollo de un sistema de transporte para la capital. Como cualquier

otro plan urbano de la segunda mitad del siglo XIX, la renovación de la ciudad tenía un profundo valor simbólico y moral; ella implicaba también transformar, erradicar y/o metamorfosear la cartografía social de sus habitantes. A pesar de que el proyecto de Vicuña Mackenna enfrentó la negativa de varios sectores, su visión de la ciudad fue paulatinamente aceptada con el paso de los años; su éxito se convirtió en todo caso en un trampolín para la campaña presidencial de 1875 –elección que no ganó–, y para otros proyectos políticos e intelectuales. Muriendo de un ataque fulminante en 1886 a la edad de 54 años y posteriormente enterrado en un mausoleo especialmente construido en el cerro Santa Lucía, me gustaría sugerir que la pintura de Lira es, al mismo tiempo, una cita a la fotografía del álbum y un sutil homenaje al “re-fundador” de la ciudad de Santiago. Me gustaría a la vez considerar la pintura como un vínculo simbólico entre dos “grandes hombres”.

La pintura y la fotografía vinculan dos periodos de la historia de Chile a través de un hito geográfico: el cerro. Asociada a la fotografía, *La fundación de Santiago* despliega entonces un conjunto de referencias entre un Santiago legendario y uno contemporáneo (el de la década de 1880). Si mantenemos la fotografía en mente –esto es, el Santiago “moderno”– el espectador debe completar el paisaje de la pintura “reconociendo” el gesto de Pedro de Valdivia. Lira elige localizar las tierras de la futura capital en un fuera de marco, un espacio “otro” que es, al mismo tiempo, el del público del salón. La proyección de Valdivia se materializa, entonces, en las tierras de Huelen Huala; tierras que el público educado debía simultáneamente reconocer con su propio espacio: como la ciudad moderna de Vicuña Mackenna.

El cerro Huelen constituye –al menos desde el periodo de la conquista en adelante– un hito masculino de la ciudad de Santiago. Este hito indica no sólo los esfuerzos civilizadores de los primeros conquistadores españoles; también recuerda la perseverancia de un grupo que, en contra de las expectativas, transformó una piedra estéril en un paseo, símbolo de buen gusto y elegancia. Desde antes de la llegada de los españoles el cerro cumplía la función de atalaya. Era el lugar desde donde se observaba, supervisaba y controlaba a la ciudad y sus

alrededores. También había sido el lugar preferido de dibujantes y cartógrafos, comisionados indistintamente por expediciones científicas y militares, locales o extranjeras, para mapear y dibujar la ciudad. Además de ser un lugar privilegiado para la elaboración de mapas y vistas panorámicas, el cerro también era conocido a través de un repertorio de imágenes que enfatizaba temas y personajes populares en el mismo lugar ocupado por Lira para representar *La fundación de Santiago*.³⁰

El artista bávaro Johann Moritz Rugendas produjo dos de las imágenes más conocidas del cerro y sus alrededores: *Vista de Santiago* (ca. 1830) y *Vista del Valle del Mapocho* (publicada en 1854 a partir de un dibujo de Rugendas como parte del *Atlas de la historia física y política de Chile* de Claude Gay; **Fig. 4 y 5**). Aun cuando un detallado análisis de estas imágenes es necesario, en esta oportunidad sólo introduciré algunas ideas que considero relevantes para mi comprensión de *La fundación de Santiago* y la fotografía de Vicuña Mackenna. Siguiendo la lectura que ha hecho Pablo Diener acerca de la influencia de Alexander von Humboldt y la noción de lo pintoresco en la obra de Rugendas, me gustaría pensar ambas imágenes en relación a sus primeros planos y fondos.³¹ Me gustaría proponer, entonces, que en el primer plano de ambas imágenes podemos observar una “muestra social” de los habitantes de la ciudad que se corresponde con el paisaje de fondo. En *Vista de Santiago* hay tres grupos de figuras. El de los sacerdotes a la izquierda, el grupo “semi-rural” en el centro, y los caballeros a la derecha. No hay “señoras o señoritas” en esta pintura –la dificultad de acceder a la cima y el tipo de personajes que se podían encontrar ahí deben haber mantenido a mujeres de clase media y alta alejadas de ese espacio-. Los grupos no se mezclan; cada uno de ellos está, en términos generales, ensimismado en sus propias actividades. La única interacción que existe entre personajes que no forman parte del mismo grupo es una mujer que observa a los caballeros, mientras uno de ellos (que curiosamente se parece al pintor) indica indefinidamente a la mujer que lo observa o a la ciudad que se encuentra a sus espaldas. Esta imagen en particular tiene de fondo a la ciudad de Santiago, fondo que replica la fotografía de Vicuña Mackenna (de hecho, el centro cívico se

encuentra simbólicamente reforzado por la presencia de los caballeros).

Por otro lado, la *Vista del valle Mapocho* tiene el mismo fondo que *La fundación de Santiago*: con los Andes enmarcando la escena, esta vista panorámica muestra las tierras del noreste –en esa época, de carácter rural– que se encontraban en la parte “trasera” de la ciudad. De la misma manera, los personajes del primer plano han cambiado. En vez de presentar una variedad acotada de los habitantes de la ciudad, Rugendas introdujo sujetos (hombres y niños) ocupados en actividades “menores”: discutiendo, apostando, y peleando; en otras palabras, desperdiciando tiempo “productivo”. Solo dos personajes trabajan en el extremo derecho de la imagen, pero sus labores no logran balancear el resto de las acciones que podemos encontrar en esta litografía. Nuevamente, me gustaría sugerir que Rugendas “repite simbólicamente” en el primer plano lo que él entiende es el fondo rural de la imagen. Menos “civilizado”, el cerro asume un carácter “masculino” y popular que determina a las tierras “más allá” de la ciudad. El cerro era, entonces, un espacio simbólico maleable. Un espacio que desde la perspectiva de Rugendas proyectaba un “tono” pintoresco y que se comprendía como un espacio central y a la vez divisorio de la ciudad de Santiago.

La fotografía de Vicuña Mackenna y la obra de Pedro Lira reclaman el espacio del Santa Lucía y la ciudad de Santiago para un público masculino, educado y (preferentemente) de clase alta. Repitiendo la operación simbólica de Rugendas, la fotografía proyecta una ciudad moderna mientras un grupo de emprendedores posa ante el lente. Por otro lado, Pedro Lira concibe una imagen idealizada del valle central de Santiago, mientras elimina a los grupos de estratos bajos y sitúa históricamente a los conquistadores españoles. A través de la característica de la fotografía de documentar la realidad y las intenciones de la pintura de historia de articular el pasado, un particular llamado se estaba haciendo sobre la capital. Citando a la fotografía del *Álbum del Santa Lucía*, Pedro Lira habría conectado, a mi juicio, la dimensión histórica del cerro con la ciudad de Santiago. Desarrollando la obra después de que se abrieran los trabajos arquitectónicos y de paisajismo (y después de que el artista llegara a Santiago tras una larga estadía en Europa en

donde, probablemente, la capital ya no lucía como antes de su partida), Lira historizó uno de los hitos más significativos “y de moda” de la ciudad. Un hito que, una vez removidos sus paseantes de clases bajas, fue considerado como “el” paseo para familias y jóvenes parejas acomodadas. En este contexto, “señoras y señoritas”, mujeres de clase media y alta, fueron introducidas en el renovado espacio del cerro: un espacio domesticado que en vez de recordar el “dolor” indígena (Huelen significa dolor en mapudungun, la lengua del pueblo Mapuche), consolidó su nombre español: Santa Lucía – curiosamente, para los propósitos de este texto, una mártir de los tiempos romanos cuya historia es conocida por la defensa de su virginidad y fe. Si uno empuja el argumento un poco más allá, la vista inexistente de Inés de Suárez hace eco, simbólicamente, a la ceguera de Santa Lucía.

La fundación de Santiago no es solo un comentario acerca de la modernización de Santiago y del rol de Benjamín Vicuña Mackenna en ese proceso. Su relevancia también está asociada a un proyecto de modernización distinta: el de las bellas artes. Es este último aspecto el que terminó consolidando la obra de Pedro Lira. El viaje de ida y vuelta entre Santiago y París, como parte de la participación chilena en la *Exposition Universelle* del año 1889, inscribió a la obra como una pieza nacional y cosmopolita. En octubre de 1887, paralelamente a la creación de la Comisión de Bellas Artes, el gobierno chileno aceptó la invitación para participar en la *Exposition*. La Comisión de Bellas Artes había sido creada con el fin de administrar el recientemente adquirido edificio del salón, el “Partenón”. La Unión Artística, organización liderada por Pedro Lira y Luis Dávila Larraín, había llevado a cabo la construcción del edificio con fondos públicos y privados. Dos años después de la apertura del “Partenón”, el Estado compró el edificio y la Unión Artística se “hizo pública” cuando varios de sus socios fueron elegidos para ser parte de la nueva comisión.

El decreto que establecía el reglamento para la preparación del envío chileno indicaba que los objetos que fueran enviados a Europa debían participar, primeramente, en una exposición pública en Santiago.³² La Exposición Nacional que cada año se celebraba en el Palacio de la Exposición en la Quinta Normal de Agricultura cobró, de esta manera, un nuevo significado. La

Comisión de Bellas Artes estaría a cargo de la organización de dos exposiciones, la sección de bellas artes de la Exposición Nacional y el Salón.

Si la inminencia de estos dos eventos ya habían transformado a 1888 en uno de los años más estimulantes y competitivos para las bellas artes, la creación de un nuevo premio, el Certamen Edwards, parecía confirmar el comienzo de un nuevo periodo para el desarrollo de las artes. A pesar del estímulo material y la relevancia simbólica del premio y las dos exposiciones, el número de entradas fue particularmente bajo. La razón de este poco entusiasmo era política. Un grupo de artistas – la mayoría de orígenes humildes y algunos antiguos estudiantes de la Academia de Pintura– no quisieron participar en las exposiciones como protesta en contra del nuevo *establishment* artístico. Las quejas en contra de la Comisión de Bellas Artes apuntaban a la polémica de los mamarrachos; es decir, a la “limpieza de buen gusto” que se había desarrollado de forma paralela al interior de la colección fundacional del Museo Nacional de Bellas Artes.³³ Como la “limpieza” incluía la obra de los dos primeros directores de la academia y algunas obras de la autoría de estos mismos artistas, este grupo argumentaba que las autoridades no eran claras en relación a sus políticas culturales y artísticas. El gobierno, a través de los “diletantes” de la Comisión de Bellas Artes, estaba desestimando el patrimonio nacional y los esfuerzos de los primeros artistas del país. Por esta razón, las entradas se redujeron a algunos estudiantes de la academia, ex-miembros de la Unión Artística, y los “amigos” de la Comisión de Bellas Artes; entre ellos, Pedro Lira y sus discípulos. De los diversos tipos de pinturas al óleo presentados en la exposición, *La fundación de Santiago* capturó la atención del público y de los críticos por su tema y grandes dimensiones.³⁴

Mientras el crítico de arte y amigo cercano de Lira, Vicente Grez, alababa la maestría y el carácter del artista, el “verismo” de la escena, y la armonía y el color de la composición, José Miguel Blanco criticaba las figuras “rígidas” y “anti-artísticas” de la obra. Para este último, la rigidez era el resultado del uso de la fotografía para resolver el dibujo y los errores compositivos: “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 [...]”.³⁵ Más allá del tono positivo o negativo de los comentarios acerca de la obra, llama la atención que los críticos solo se enfocaran en sus características formales –composición, dibujo, pincelada y color– sin discutir la pintura en términos más amplios; en particular, en relación a su condición de pintura de historia. No hubo discusión acerca del decoro de la pintura, no se realizó un examen comparando fuentes primarias, no se propusieron análisis que caracterizaran a cada uno de los personajes, entre otras cosas. Este aspecto podría estar de hecho relacionado con el ya discutido vínculo entre esta obra y la construcción de relatos historiográficos. Si tenemos en cuenta que el “discurso historiográfico” de la *Fundación de Santiago* se estaba escribiendo de manera más o menos paralela, es bastante probable que los críticos no quisieran, o no tuvieron las herramientas analíticas, para “leer” la pintura en esos términos. Es curiosa, en todo caso, la inexistencia de una crítica de corte historiográfico cuando consideramos el contexto en el cual esta obra fue exhibida: uno determinado por la llamada hecha por varios críticos y *amateurs* para desarrollar el género de la pintura de historia, cuestión relacionada, también, con el sentimiento nacionalista que todavía alimentaba el desarrollo de las bellas artes post-Guerra del Pacífico. Llama también la atención la falta de una actitud crítica frente a la pintura, sobre todo si consideramos la exhibición en años anteriores de obras de dos de los más relevantes pintores de historia de las décadas previas: Juan Manuel Blanes y Luis Montero. Si consideramos la relevancia de estos artistas y la reacción que sus obras tuvieron en la prensa chilena, es difícil comprender la limitada recepción crítica de *La fundación de Santiago*.

Desde otro punto de vista no menos significativo, la pintura de historia no era el género más popular desarrollado en Chile. Los pintores chilenos solían ignorarla dedicándose a la pintura de paisaje, a la pintura de género, el retrato y la naturaleza muerta. Incluso Pedro Lira, quien declaraba sentirse particularmente inclinado a la “gran pintura”, había anunciado al momento de bosquejar las primeras líneas de *La fundación de Santiago* que

Bajo todos sus múltiples aspectos, aún bajo el de la exigua dimensión de las telas, que las hace adecuadas para ser suspendidas en cualquier parte, el pintor de jénero [sic] es sin duda alguna el pintor jenuino [sic] de nuestro tiempo. El pintor de historia es casi una anomalía.³⁶

¿Se consideraba Lira un pintor anómalo? Si pensaba que la pintura de género contenía el repertorio más genuino de la vida moderna, ¿por qué intentar desarrollar una pintura de historia que desde sus primeros momentos estaba marcada por el fracaso, especialmente cuando el mismo artista ya había dedicado parte de su producción a una pintura de género de corte historicista? Esta pregunta apunta a los motivos posibles que Lira pudo haber tenido al desarrollar *La fundación de Santiago*. Una respuesta puede estar relacionada con un asunto socio-político al interior del arte chileno. Situándose como una “excepción a la regla”, como “el” pintor anómalo, su producción sobre “géneros menores” podría haberse visto beneficiada por el desarrollo de una “gran pintura de historia”. Al mismo tiempo, podría reinstalar el género en el campo del arte, especialmente cuando consideramos el olvido relativo en el que este se encontraba debido al escaso apoyo estatal:

He observado todos los *salones* anuales, y en ninguno he visto una sola tentativa, una sola promesa de cuadros históricos. Los artistas se bastan a sí 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 telas...³⁷

Este pasaje sugiere que la escasa atención que la pintura de historia recibía de parte de los artistas no solo estaba vinculada a problemas de mecenazgo, sino también a la “conveniencia” de los artistas en relación a su limitada instrucción académica. En perspectiva, *La fundación de Santiago* era un intento peculiar (y relevante) de desarrollar el género y de inscribirlo de manera grandilocuente en la historia de Chile. Podría argumentarse que esta es una de las

razones por las cuales la pintura terminó convirtiéndose en un punto de referencia indiscutido para generaciones futuras.

La conversión de *La fundación de Santiago* en un referente para la historia de la pintura chilena, también estaba vinculado al “efecto de modernidad” desplegado por Lira al productivizar la distancia geográfica existente entre Chile y Francia.³⁸ Una buena forma de ilustrar cómo esa distancia cambió la percepción de la pintura es a través de un artículo publicado por el mismo Lira en 1889: en el texto, el artista comenta el triunfo de los artistas chilenos en la *Exposition Universelle* de París y el nivel superior del arte chileno al ser comparado con sus vecinos americanos. Inmediatamente después, el artista denunciaba una terrible injusticia: la comisión organizadora de París no le había dado al envío chileno el lugar que se merecía en la sección internacional del Palacio de Bellas Artes. Los artistas chilenos habían tenido que mostrar sus obras, entonces, en el Pabellón Nacional, en medio de artículos de ganadería, agricultura y de una incipiente industria.³⁹ En vez de reconocer que el “arte chileno” no había sido invitado al pabellón internacional, Lira inteligentemente cambió la perspectiva del problema para el público chileno. El mensaje era “no es que no seamos lo suficientemente buenos para participar en el espacio principal de la exposición; más bien, los franceses no fueron lo suficientemente educados con nosotros”. Esta cuestión revela la complejidad de la participación chilena (y latinoamericana) en las exposiciones universales, especialmente cuando no parece haber correspondencia entre la (no) recepción europea y las positivas críticas que llegaron a Chile por parte de sus mismos actores. ¿Cómo entonces “interpretar” la medalla que Lira habría recibido por esta pintura? ¿Cómo leer a Lira como un pintor metropolitano?

Si consideramos que ni Chile ni otro país latinoamericano participó en la sección internacional de bellas artes y que las obras chilenas fueron instaladas en medio de objetos no-artísticos, uno podría relativizar el “éxito” de la obra de Lira en la *exposition* francesa. Para los organizadores chilenos, en todo caso, *La fundación de Santiago* se convirtió en un símbolo de “éxito nacional” en un contexto internacional. Es interesante destacar el “efecto” del desplazamiento geográfico de esta pintura

(de Chile a Francia y de Francia a Chile). La circulación de esta obra significó, en su lugar de origen, que su relevancia adquiriera mayores proporciones. Fue sin embargo este éxito el que terminó relativizando o definitivamente borrando aspectos críticos de la obra. Especialmente, la figura parcialmente velada de Inés de Suárez y la compleja relación que a partir de ella se revela entre género y género (pictórico). Transformada en una anécdota, en una figura que no vale la pena siquiera mencionar al interior de los relatos de la historia del arte, Inés de Suárez se terminó convirtiendo en un pequeño error compositivo, perdonable si consideramos la participación de Lira en la articulación de un “arte nacional” y en su presencia en Francia. En *La fundación de Santiago*, una “obra maestra” en la que se cruza pintura, historiografía y “lo nacional”, mujeres “históricas y atípicas” no tienen, finalmente, lugar.

Notas

¹ El título original de la obra es *Pedro de Valdivia elige desde las alturas del Huelén, el llano en el que ha de identificar la ciudad de Santiago*.

² Para un comentario de la pintura como un “icono chileno”, ver Museo Histórico Nacional, *La pintura como memoria histórica: obras de la Colección del Museo Histórico Nacional* [Catálogo], Santiago de Chile, Museo Histórico Nacional, 2009, p. 32.

³ *Salón de 1896* [Catálogo] Santiago de Chile, Imprenta i Librería Ercilla, 1896, p. 17. A pesar de que la obra fue adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes, hoy se encuentra en exhibición en el Museo Histórico Nacional. Existe una disputa institucional entre estos dos museos en relación a la propiedad de la obra. A principios del siglo XX, el MNBA entregó la obra en comodato a la Municipalidad de Santiago. Con posterioridad, ella fue trasladada al MHN. En Surdoc, el catálogo de registros de bienes patrimoniales de Chile, la obra ha sido inventariada dos veces y ambos museos la reclaman. Esta educada y no muchas veces discutida disputa es decidora en relación al carácter de la obra: ¿dónde debiera ser instalada? ¿en un museo de historia o uno de bellas artes?

⁴ La estampilla que reproduce la obra fue hecha para conmemorar el cuarto centenario de la fundación de Santiago. Comenzó a circular el 1 de enero de 1941 y su precio era de \$1,80 *escudos*. En 1960 y 1977 fueron también emitidos dos billetes de alta circulación con la obra impresa. Ver www.sociedadfilatelica.cl y

www.bcentral.cl, respectivamente. Acceso 24 de noviembre, 2010.

⁵ Por ejemplo, Antonio Romera introduce a Lira en su *Historia de la pintura chilena* como una leyenda, mientras se refiere a sus obras como frías y convencionales. Al discutir *La fundación de Santiago*, la describe como una obra honesta, pero fría y líricamente vacía, ver Antonio Romera, *Historia de la pintura chilena*, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1951, pp. 101-102.

⁶ Jaime Cuadriello, et al., *Los pinceles de la historia: de la patria criolla a la nación Mexicana 1750-1860*, México, Museo Nacional de Arte, 2000.

⁷ Podría argumentarse que siendo parte de la masonería, Pedro Lira tenía en la pintura intenciones de minimizar la presencia de la iglesia. Descarto esa opción en relación al examen del estudio y el decoro de la obra. Para mayores datos de Lira como masón, ver: José Antonio Veas Palma, "Pedro Lira (1846-1912). Un capítulo sobre la influencia de la masonería en Chile," *Archivo Masónico*, Santiago de Chile, 1º Julio de 2004, número 3, pp. 5-18.

⁸ Mieke Bal, *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge & New York, Cambridge University Press, 1991.

⁹ Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London & New York, Routledge, 2003, p. 15.

¹⁰ La obra no fue incluida en el catálogo organizado por la Unión Artística, pero fue mencionada por Rafael Errázuriz en su comentario de la exposición en "A propósito del salón de 1885", *Artes y Letras*, Santiago de Chile, 1885, t. 5, p. 237.

¹¹ *El Ferrocarril*, Santiago de Chile, 1 de enero de 1888, p. 2.

¹² Museo Histórico Nacional, *La pintura como memoria histórica...*, op. cit., p. 32.

¹³ Para un interesante análisis de la representación de la cordillera de los Andes en *La fundación de Santiago* y otras imágenes, ver Paulina Ahumada, "Paisaje y nación: la majestuosa montaña en el imaginario del siglo XIX", en *Artelogie, Dossier Thématique - Image de la nation: art et nature au Chili*, Septiembre 2012, número 3, documento electrónico:
<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article144>.

¹⁴ Claudio Gay, *Historia física y política de Chile*, t.1, Santiago de Chile, Biblioteca Fundamentos de la Construcción de Chile, Biblioteca Nacional, 2008, p. 98.

¹⁵ Para una visión general de la vida de Inés de Suárez, ver José Toribio Medina, *Diccionario Biográfico Colonial de Chile*, Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana, 1906, pp. 839-843. Para una lectura general del rol de la mujer en el período de la conquista, ver Paulina Zamorano, "Mujeres conquistadoras y conquistadas. Las constructoras de un nuevo mundo," en Ana María Stiven y Joaquín Fernando (eds.), *Historia de las mujeres en Chile*, vol. 1, Santiago de Chile, Taurus, 2010, pp. 41-82.

¹⁶ Tomás Pérez Vejo, "Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes", *Historia y grafía*, México, Universidad Iberoamericana, 2001, número 16, año 8, p. 92.

¹⁷ "Al Emperador Carlos V. La Serena, 4 de septiembre de 1545", en Pedro de Valdivia, *Cartas de Pedro de Valdivia al Emperador Carlos V*, Santiago de Chile, Imprenta del Ferrocarril, 1861.

¹⁸ Benjamín Vicuña Mackenna, *Historia crítica y social de la ciudad de Santiago: desde su fundación hasta nuestros días (1541-1868)*, Valparaíso, Imprenta del Mercurio, 1869, p. 52.

¹⁹ *Idem*, p. 40.

²⁰ Para una narración completa de la historia ver, por ejemplo, la crónica del conquistador Pedro Mariño de Lobera, *Crónica del Reino de Chile escrita por el capitán Pedro Mariño de Lobera*, Santiago de Chile, Universitaria, 1970 [1593].

²¹ Entre los cargos se encontraba desobediencia a las autoridades reales, tiranía y crueldad sobre sus subordinados, avaricia insaciable, irreligiosidad y moral laxa. Diego Barros Arana, *Proceso de Valdivia i otros documentos concernientes a este conquistador*, Santiago de Chile, Imprenta Nacional, 1873, p. 13.

²² *Idem*, p. 16.

²³ Ver Fernando Guzmán, et al., *Las mujeres de Lira. Presencia femenina en la pintura de Pedro Lira [Catálogo]*, Santiago de Chile, Corporación Cultural de las Condes, 2006. Ver también, Enrique Solanich, "Pedro Lira: ¿Un pintor galante?", *Reflexiones académicas*, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 1999, número 11, pp.183-187.

²⁴ Fernando Guzmán, et al., op. cit., p. 7.

²⁵ Particularmente interesante en este contexto es el ensayo del pariente de la mujer de Lira, el escritor Luis Orrego Luco: "El arte en su relación social con la mujer," *Revista de Bellas Artes*, Santiago de Chile, Marzo 1890, número 6.

²⁶ El artista también pintaba a mujeres de orígenes humildes. Sin embargo, en este contexto ellas encarnan el amor y la caridad cristiana cuidando a niños y viejos a pesar de la pobreza.

²⁷ Guzmán, Fernando, et al., op. cit., p. 5.

²⁸ Aún cuando mi lectura de *La fundación de Santiago* no tiene correspondencias directas con el uso que le da Gilles Deleuze a la "histeria" en relación a la obra de Francis Bacon, sus palabras son decidoras: "What we are suggesting, in effect, is that there is a special relation between painting and hysteria. It is very simple. Painting directly attempts to release the presences beneath representation, beyond representation." Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, New York-London, Continuum, 2005, p. 45.

²⁹ Benjamín Vicuña Mackenna, *Álbum del Santa Lucía. Colección de las principales vistas, monumentos, jardines, estatuas i obras de arte de este paseo*, Santiago de Chile, Imprenta de la Librería del Mercurio, 1874, imagen 28.

³⁰ El espacio seleccionado para la fotografía es el mismo. Sin embargo, la fotografía tiene una orientación noreste mientras que la pintura tiene la orientación contraria.

³¹ Pablo Diener, "Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros: apuntes para la obra de Rugendas," *Historia*, Santiago de Chile, diciembre 2007, vol. 2, número 40, 185-309.

³² *Exposición Universal en París*, Santiago de Chile, Imprenta Nacional, 1887, p. 5.

³³ Para la definición de la "polémica de los mamarrachos", ver mi artículo "Por un arte nacional. Pintura y esfera pública en el siglo XIX chileno", en Rafael Sagredo Baeza (ed.), *Ciencia-Mundo. Orden republicano, arte y nación en América*, Editorial Universitaria-Centro de Investigaciones Diego Barros Arana (DIBAM), Santiago de Chile, 2010, pp. 279-319.

³⁴ Además de la pintura de Lira, la otra pintura de historia correspondía a la tela de Nicolás Guzmán, basada en uno de los temas populares de la Guerra del Pacífico: el hundimiento de la Esmeralda en el contexto de la batalla naval de Iquique.

³⁵ Los comentarios de Vicente Grez pueden encontrarse en su clásico ensayo sobre las bellas artes en Chile: *Les Beaux-Arts au Chili. Exposition Universelle de Paris 1889 Section Chilienne*, Paris, A. Roger et F. Chernoviz éditeurs, 1889, p. 29. La crítica de José Miguel Blanco puede leerse en "La fotografía en la pintura al óleo", *El Taller Ilustrado*, Santiago de Chile, 1 de julio de 1889.

³⁶ Pedro Lira, "De la pintura contemporánea," *Revista Artes y Letras*, 1884, t. I, p. 228.

³⁷ A. De Jilbert, "Un certamen necesario", *El Taller Ilustrado*, Santiago de Chile, 21 de mayo de 1888.

³⁸ Para revisiones críticas acerca de cosmopolitismo/nacionalismo, ver Natalia Majluf, "'Ce n'est pas le Pérou,' or the Failure of Authenticity: Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855", *Critical Inquiry*, Chicago, Summer, 1997, vol. 23, número 4, pp. 868-893; Mauricio Tenorio-Trillo, *Mexico at the World's Fair: Crafting a Modern Nation*, Berkeley, University of California Press, 1996.

³⁹ Pedro Lira, "El salón de 1889," *Revista de Bellas Artes*, Santiago de Chile, diciembre 1889, número 3, p.65.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

DE LA MAZA, Josefina; "De géneros y obras maestras: La Fundación de Santiago (1888) de Pedro Lira". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 3 | Año 2013.