

Estudios sobre la **HISTORIA DEL ARTE** en Chile Republicano

por

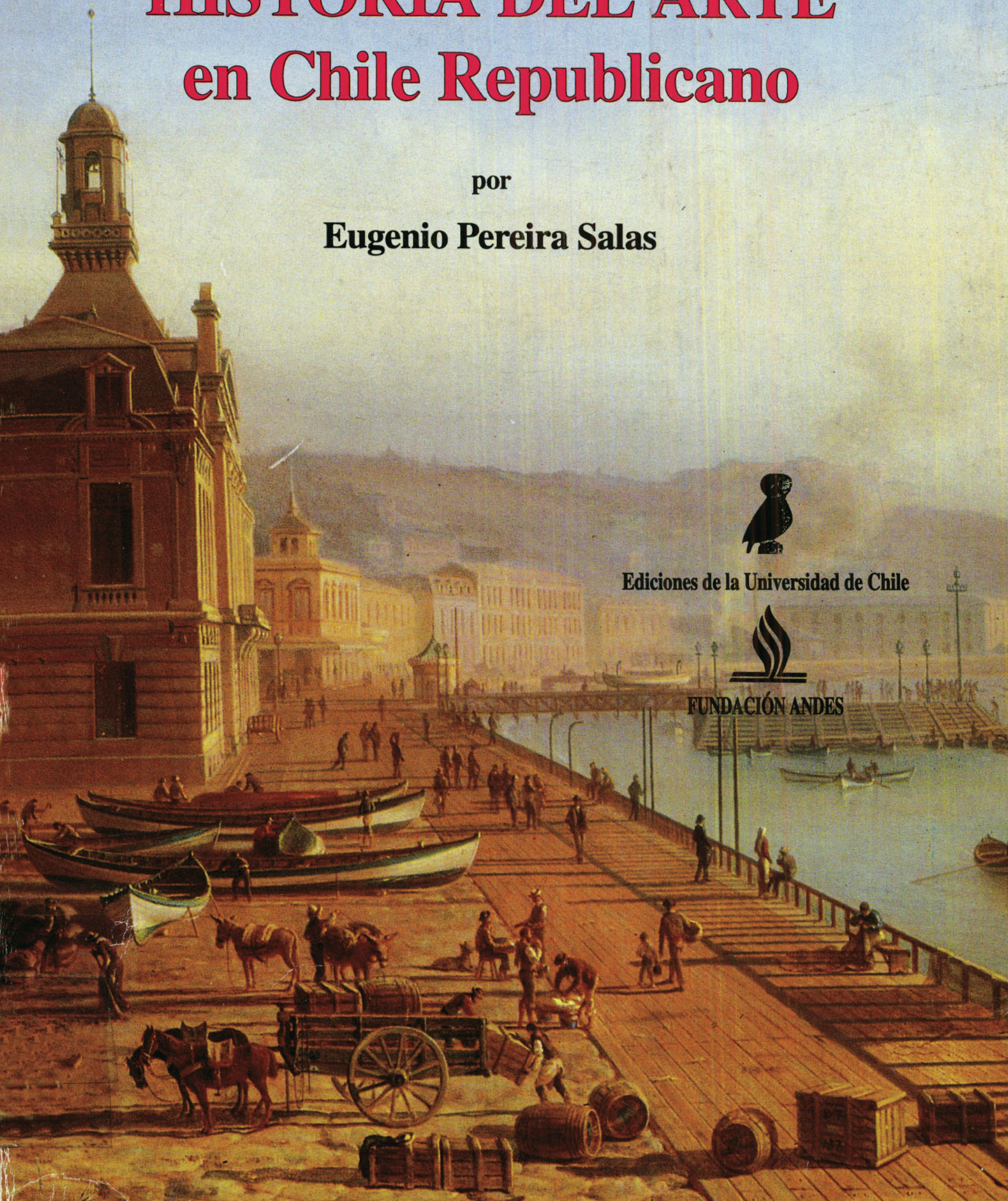
Eugenio Pereira Salas



Ediciones de la Universidad de Chile



FUNDACIÓN ANDES





La publicación de esta obra ha sido posible gracias al auspicio de la Fundación Andes, a través de su *Programa de Apoyo a la Difusión del Patrimonio Cultural*.

Este programa tiene un doble propósito: contribuir al conocimiento y valorización del patrimonio cultural del país y, a la vez, mejorar las actuales condiciones de su conservación, restauración, documentación y exhibición.

Estudios sobre la
HISTORIA DEL ARTE
en Chile Republicano



Estudios sobre la
HISTORIA DEL ARTE
en Chile Republicano

por

Eugenio Pereira Salas

Edición a cargo de
Regina Claro Tocornal



EDICIONES DE LA
UNIVERSIDAD DE CHILE
SANTIAGO, 1992

COMITÉ DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

Atilano Lamana Pola
Presidente

Otto Dörr Zegers
Humberto Giannini Iñiguez
Luis Merino Montero
Sergio Prenafeta Jenkin
Lucía Invernizzi Santa Cruz

Eduardo Castro Le Fort
Asesor

Darío Oses Moya
Secretario

© Ediciones de la Universidad de Chile, 1992
Inscripción N° 76.552

Derechos reservados para todos los países
ISBN 19-0175-7 (Rústica)
ISBN 19-0176-5 (Lujo)

Texto compuesto con matrices *Linotron Baskerville 11/13*
e impreso en los talleres gráficos de
EDITORIAL UNIVERSITARIA
San Francisco 454, Santiago de Chile

Edición a cargo de Regina Claro Tocornal
Producción editorial Darío Oses Moya

FRONTISPICIO:

Pedro Lira, *Cristo sanando a los enfermos*, 1906, 700 × 300 cm. Este mural, ubicado originalmente en la capilla del Hospital Psiquiátrico, fue restaurado y trasladado por Francisco Uranga a la Catedral Castrense en 1986.

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

ÍNDICE

<i>Prólogo</i>		9
<i>Abstrac</i>		15
<i>Capítulo</i>		
I.	<i>Las bellas artes en la época de la Independencia</i>	19
	José Gil de Castro (1785-1843) - La actividad artística republicana	
II.	<i>Las primeras confrontaciones estéticas republicanas</i>	35
	Charles Chatsworthy Wood (1793-1856) - John Searle (1783-1837)	
III.	<i>La enseñanza artística en el plano educacional</i>	50
IV.	<i>Amadeo Gras y la apetencia por el retrato</i>	58
V.	<i>Alejandro Ciccarelli y la apertura de la Academia de Bellas Artes</i>	63
VI.	<i>Los primeros pintores nacionales</i>	74
	José Manuel Ramírez Rosales (1804-1877) - Antonio Miguel Gana Castro (1822-1846)	
	Vicente Pérez Rosales (1807-1886) - Francisco Javier Mandiola (1820-1900) - José	
	Gandarillas y Gandarillas (1810-1853) - Los alumnos aventajados de la Academia de	
	Pintura	
VII.	<i>Auguste François y la Escuela de Escultura</i>	89
VIII.	<i>Los primeros escultores nacionales</i>	95
	Nicanor Plaza (1843-1918) - José Miguel Blanco (1839-1897)	
IX.	<i>El daguerrotipo y la fotografía</i>	106
	El descubrimiento del daguerrotipo y su introducción en Chile	
	Consideraciones sobre el daguerrotipo - La fotografía en Chile - Consideraciones sobre	
	la fotografía	
X.	<i>La piedra litográfica, el grabado y el dibujo</i>	128
XI.	<i>La vida artística de los primeros decenios republicanos</i>	140
XII.	<i>Los retratistas viajeros de mediados de siglo</i>	148
XIII.	<i>Los comienzos del romanticismo en la pintura chilena</i>	157
	Antonio Smith (1832-1877)	
XIV.	<i>El avance de las Bellas Artes</i>	167
XV.	<i>La aventura del pintor norteamericano James N. Whistler en Chile</i>	181

XVI.	<i>La Academia de Pintura bajo la dirección de Ernesto Kirchbach</i> Los discípulos de Kirchbach	185
XVII.	<i>El desarrollo de la pintura femenina</i> Magdalena Mira (1859-1930) - Aurora Mira (1863-1939) - Celia Castro (1860-1903)	194
XVIII.	<i>La iconografía de Chile en el siglo XIX</i>	207
XIX.	<i>La constante folklórica en la pintura chilena</i> Ernest Charton de Treville (1818-1878)	234
XX.	<i>La gira artística de Pallière en Chile</i>	245
XXI.	<i>El pintor austriaco Joseph Selleny en Chile</i>	248
XXII.	<i>El fructuoso viaje del pintor alemán Otto E. Grashoff</i>	253
XXIII.	<i>La Escuela de Bellas Artes bajo la dirección de Giovanni Mochi</i> La labor didáctica de Mochi - Abraham Zañartu - Ernesto Molina	260
XXIV.	<i>La actividad artística en Valparaíso</i> Desiré Chassin Troubert - Theodor Ohlsen - Guillermo Walton - La singular personalidad de Alfredo Helsby	278
XXV.	<i>La labor marinista de Tomás J. Somerscales</i> El influjo de Somerscales en el ambiente - Alvaro Casanova Zenteno (1857-1938)	290
XXVI.	<i>La expansión del ambiente artístico nacional</i>	302
	Notas	
	313	
	Índice Onomástico	
	337	

PRÓLOGO

POR PROPIA DEFINICIÓN fue Eugenio Pereira Salas un historiador de la cultura; consideró su búsqueda uno de los afanes más nobles del hombre, ya que le depara una vida armónica y la mayor posibilidad de satisfacción y paz en este mundo. Hace suyas las palabras de Whitehead, “la cultura es actividad de pensamiento y actitud receptiva a la belleza y a los sentimientos humanos”. Guiado por este *leit motiv*, concibió la educación como “comprensión profunda; esa alegría inefable del hombre al sentir que los acontecimientos y las ideas, los anhelos y las ambiciones, penetran en el caudal de lo subjetivo, plasmando la personalidad que presta sentido al riguroso y cotidiano aprendizaje y transforma la vida en faena humana, plena y consciente”¹.

Eugenio Pereira siempre tuvo una preocupación humanista. Quiso conocer al hombre, desentrañar sus motivaciones íntimas; valorizarlo, destacando todo lo bello que pueda producir; aquello que enaltece la existencia y sobrevive luminoso sobre lo burdo y lo destructor, para mostrar al futuro que en toda época hubo quienes, sensibles, supieron encontrar y transmitir belleza y saber, constituyendo cumbres en el camino, cuya luz logra dejar en penumbra a la barbarie.

En esta aspiración a una cultura integral, las bellas artes tienen un papel mucho más importante que aquel de mero ornato que suele atribuírseles. En lo que se refiere a los pueblos primitivos que han dejado pocos o ningún testimonio escrito, ha sido el arte la base de la reconstrucción de su historia. En épocas posteriores y en determinadas circunstancias, las obras de arte han podido sugerir un estado de cosas que no conviene o no es posible publicitar. En el futuro, en una sociedad que cada vez utiliza menos el medio escrito para participar sus pensamientos íntimos, y cuyos documentos se redactan para transmitir a la posteridad una buena imagen nuestra, acaso sean los diversos objetos que fabrica el hombre para su deleite y comodidad los que reflejen más fidedignamente su esencia. Su factura está guiada —consciente o inconscientemente— por los valores que componen su cultura y por la visión que él tiene de su universo temporal. Pero son mensajes crípticos y requieren de gran sensibilidad y aguda percepción para ser descifrados y descubrir su valor plástico y sus simbolismos como representantes de la sociedad que los produce.

Eugenio Pereira comprendió e hizo suyo este aporte del arte a la historiografía. Tuvo capacidad para penetrarlo como cultor e investigarlo desde el punto de vista de la historia. No sólo se detiene en lo que nosotros comúnmente entendemos por obras de arte; hurga todas las pequeñas manifestaciones del quehacer para establecer a través de juegos, recetas, veladas musicales, el bastidor dentro del cual se han tejido los hilos matrices del desarrollo de su pueblo. De ahí por qué tanto título suyo sobre música, entretenciones, cocina, arquitectura, la noción de tiempo y, en especial, la pintura y sus cultores.

Trazó una línea de investigación inédita, dando categoría histórica a lo que antes parecían trivialidades de la vida cotidiana, sin trascendencia en su evolución. Y no produjo aisladas monografías del detalle, sino las inserta en el proceso histórico nacional y universal, asignándoles su justa dimensión. Descubrió, sintió y publicitó las ansias culturales del pueblo chileno, extrayendo los datos sintomáticos de cada una de sus manifestaciones, para él símbolos de su idiosincrasia por nimias que

fuesen, pues supo como nadie establecer relaciones entre lo “particular y lo general, entre lo chileno y universal”².

Profundamente sensible ante la belleza, campo en el que más le gustó incursionar, no lo hizo, sin embargo, como solaz, para procurarse un oasis de agrado con que alternar áridas y minuciosas investigaciones, sino se le acercó en función de la historia, porque vio allí indicaciones esclarecedoras del desenvolvimiento de una nación. El mismo lo dice al iniciar su introducción a la *Historia del Arte en el Reino de Chile*: “La historia del arte americano como disciplina académica y tema de investigación aparece tardíamente en el proceso de la historiografía nacional...”. Para los historiadores del pasado, “la palabra escrita —poesía o prosa— era más significativa que la sutil impronta del arte o de la música. Tal vez sean José Gandarillas o José Miguel Blanco, la vanguardia en sentir el poder expresivo del arte, considerándolo como elemento integral de esa trama inconsútil que llamamos cultura”.

Grandes condiciones tuvo para ensamblar con propiedad el arte con la historia. A su capacidad de investigación exhaustiva, unió la sensibilidad en la apreciación y la precisión lingüística y elegancia de estilo en su expresión.

Como dijimos, su empeño es estrictamente histórico, y su metodología deductiva e intuitiva, le permitió, luego de escudriñar el quehacer artístico, aplicar sus descubrimientos a la trama de la historia patria. Utilizó el método clásico de investigación a través de los años, en pacientes búsquedas, recogiendo simultáneamente información sobre temas de su interés, que iba publicitando a medida que agotaba el acopio de datos. Describe él su trabajo en su introducción a la *Historia de la Música en Chile*, al indicar que se trata de “una historia extraída con laborioso esfuerzo de periódicos y documentos; de crónicas y memoriales, pequeños retazos que el autor ha reunido en el cañamazo de una monografía”.

A esta rigurosidad científica como investigador, reunía la rara coincidencia de una sensibilidad bohemia, que le permitió penetrar a fondo cada obra de arte, apreciando su factura y la intencionalidad y expresividad de su creador, cual el más avezado crítico de arte.

El otro aspecto intuitivo de su método provino de su increíble capacidad de relación humana. Su genuino interés por el prójimo, por su pensamiento y sus valores le llevaron a establecer con él un diálogo fecundo y generoso, que da y recibe, nunca frívolo, que enriquecía su conocimiento de la humanidad. Tuvo el don de ser un gran conversador, fino, alerta, con variada temática, ameno en la comunicación de su saber, y que a la vez, obtenía de su interlocutor el dato pertinente, el aporte espontáneo, al cual él concedía categoría histórica. Observador atento, un detalle, un gesto, bastaban para intuir un modo de ser. En el caso presente, se aprecia, al leer sus notas, cuantos contactos estableció para ubicar obras de los artistas que reseña, en un esfuerzo por sacar a luz lo que poseen las colecciones privadas, cuyo derrotero descubría precisamente en estas conversaciones de salón. Alone, en su crítica a la *Historia de la Música en Chile*, apunta que una de las fuentes en que bebió para componerla, fue su trato frecuente con don Luis Arrieta, como asistente al cenáculo musical que éste mantuviera en Peñalolén.

Eugenio Pereira construye su historia dando énfasis a detalles que puedan significarnos una clave; porque no se ocupa sólo de las cumbres, no historia las obras a partir de su cenit. Va a los orígenes, a las primeras débiles manifestaciones que constituyen “los fundamentos sobre los cuales reposa” el arte actual. Por eso dice, “nos hemos permitido cierta morosidad en los detalles; en la infancia los hechos más insignificantes tienen valor, pues ayudan a explicar aspectos desconocidos de la edad madura”. Indaga el inicio de cualquier manifestación y sigue su evolución hasta su etapa de

plenitud. Pero, por otro lado, no descuida el ubicar cada uno de estos procesos en un acontecer cronológico y en su debida correlación con los demás hechos de la historia. Así, en esta obra, pese a estar organizada más bien en función de temas, hay cierta periodificación que va a la par con el devenir nacional y los intereses de cada momento. El arte de la época de la Independencia se caracteriza por el predominio de lo político; allí campea Gil de Castro con sus representativos retratos de próceres. Le seguirá Charles Wood que inicia el género de la pintura histórica. Luego vienen los esfuerzos de la nueva república por ir formando a sus generaciones en la apreciación del arte. Más adelante en el siglo XIX y acorde con la temática occidental, será Antonio Smith quien primero dirija su mirada hacia la naturaleza; contemporáneo con él, Manuel Antonio Caro será el pintor de lo vernáculo.

Esta obra tiene ubicación especial en el contexto de la producción de Eugenio Pereira Salas. Es el compendio sistemático de variados trabajos en el campo del arte y que ahora enlaza coherentemente tras minuciosa investigación para completar los tópicos no tratados. Estuvo pensada como la continuación de su señera *Historia del Arte en el Reino de Chile*. Con ello intentaba dejar completa la visión artística de nuestra nación desde los albores de la colonia hasta el año 1910. Constituye a la vez, la última antesala para la gran obra con la cual quería coronar su labor historiográfica: una síntesis del desarrollo cultural de Chile. Desgraciadamente no dejó esbozo que pudiera proseguir algún colaborador suyo. Expresó esta ambición en una entrevista que concediera a *La Últimas Noticias* en 1974 con ocasión de recibir el Premio Nacional de Historia, al decir: “Estoy trabajando arduamente en la idea de ensamblar mis trabajos sobre Música, Arquitectura y Arte y, dar cima a una Historia general de la cultura chilena. Es una obra que hace mucha falta”.

Además, el contenido de este libro junto a otras producciones afines del autor, forman parte del material aportado a un proyecto internacional al cual había sido llamado a colaborar por la Unesco. Se trataba de una *Historia de la Humanidad* encargada a la dirección de Robert Laffont en los años sesenta, siguiendo líneas trazadas por Julien Huxley. El pensamiento e interés de Eugenio Pereira se inscribían en esta iniciativa de Huxley, que consideraba esencial para el humanismo de hoy destacar la contribución de cada pueblo y en cada etapa al desarrollo científico y cultural de la humanidad. Se refiere a este criterio en entrevista que también le hicieron en 1974, declarando en *El Mercurio*, “...la preocupación actual de los investigadores de la historia es más bien de tipo sociológico, es decir, más que la historia de las personalidades y del hombre, interesa el enfoque del ambiente en que se desarrollan. Así la historia pasa de lo político al relato social. Muchos aspectos menos considerados en el pasado, han sido los puntos vitales de la nueva generación, por ej. historia de la cultura, de la música, etcétera...”.

La Unesco le había solicitado también su asistencia a un encuentro a realizarse en París en la primavera francesa de 1980, al cual debía concurrir con un trabajo que fue toda su preocupación durante su última enfermedad; en los ratos lúcidos se refería a él con insistente angustia.

En cuanto a la trayectoria de esta obra, para indicar sus inicios tendríamos que remontarnos a muchos años. Fue el proceso de una lenta, minuciosa y perseverante búsqueda de información, para dar cima a una inquietud vitalicia. Su redacción corresponde a los últimos años de su vida, en que el autor, acosado por los requerimientos de su condición de Premio Nacional, de director del Departamento de Historia y las numerosas demandas no sólo de Chile sino del extranjero, a las que su generoso carácter no sabía negarse, escribió urgido y cansado, lo que se refleja en su estilo, que pierde algo de la concisión y retórica que siempre lo caracterizó.

El plan inicial contemplaba treinta y cuatro capítulos en los que él hacía una síntesis comprehensiva de todo lo producido en Chile desde la época de la Independencia hasta la del Centenario. No incluía arquitectura, tal vez por haberla tratado ya en su *Arquitectura chilena en el siglo XIX*, publicada en 1956 en Ediciones de la Universidad de Chile. Cuando lo sorprendió la enfermedad tan violenta de la cual no había de recuperarse, sólo tenía completados veintiséis de los treinta y cuatro capítulos. Pese a que sobrevivió mes y medio al accidente inicial, su cerebro estaba afectado y no pudo dar instrucciones respecto al borrador que tenía en casa y menos indicios sobre apuntes o escritos de los capítulos que faltaban. Se referían éstos a importantes hitos de nuestra evolución artística, de los que él se había ocupado ya en trabajos previos. Faltan pues, Rugendas, Monvoisin, Manuel A. Caro, Onofre Jarpa, la iconografía nacionalista de Claudio Gay y Philippi, Virginio Arias, Pedro Lira y la síntesis final en el año 1910. Seguramente como le eran más familiares, pensaba adaptar para este libro artículos o ensayos suyos sobre estos señeros personajes.

Si el lector quisiera completar el esquema primitivo, puede buscar algunas publicaciones anteriores: *Juan Mauricio Rugendas, pintor de las Américas*, en el Álbum de Trajes Chilenos, Editorial Universitaria, 1970. *Monvoisin*, obra de Guillermo Feliú Cruz, Waldo Vila Silva, Eugenio Pereira Salas y Antonio Romera, en la que viene su ensayo, *La existencia romántica de un artista neoclásico: Raimundo de Monvoisin*. También se refiere al mismo pintor en *El influjo de los artistas franceses en la época romántica*, Anales de la Universidad de Chile. Más breves son sus publicaciones sobre Onofre Jarpa, Pedro Lira y Manuel Antonio Caro, que se encuentran en catálogos de exposiciones sobre sus producciones. Acerca de Gay escribió en el prólogo de la presentación de *Diez láminas sobre don Claudio Gay*.

Por lo indicado anteriormente, no resulta ser ésta una historia exhaustiva de las bellas artes en Chile en los cien años señalados. Sin embargo, la ausencia de los capítulos indicados no será tan importante, pues se refieren a lo más conocido de nuestra plástica. En cambio se nos presenta acá una visión más amplia de la manifestación artística con datos generalmente no incluidos en los textos clásicos de historia del arte, como son la fotografía, la apreciación de nuestro territorio a través de grabados de navegantes extranjeros, el daguerrotipo. Incluye los pasos de la enseñanza de la pintura en Chile; los esfuerzos de los particulares por crear la conciencia pública de la belleza e interesar en ello a las esferas gubernativas; la influencia de las figuras foráneas que contribuyeron a moldear nuestra apreciación, abriendo un campo para la creación original. Y no sólo nos trae la retrospectiva de artistas y artesanos, sino las iniciativas estatales y privadas para la oportuna exposición pública de esas obras. Es notorio su afán por destacar la intencionalidad educadora y trascendente de los aficionados a las bellas artes. Vuelve su mirada hacia las manifestaciones en el resto del país, destacando los valores de provincia. Todo esto avalado por años a la pesquisa de la información, dentro y fuera de Chile, en archivos, bibliotecas o conversaciones con personas ligadas al quehacer artístico. El mérito es hacer llegar hasta nosotros nombres oscuros, ignotos que han influido en nuestro desarrollo cultural. A través de enumeraciones de alumnos y sus premios, se va siguiendo la trayectoria de los aspirantes a artistas; algunos surgen y su fama llega hasta nuestros días; la inclusión de los que poca huella dejaron, nos da la dimensión del entusiasmo que esta actividad ha despertado en Chile en el correr de los años.

Particularmente interesante resulta su reseña del influjo de extranjeros en la plástica chilena; hombres que de algún modo nos dejaron su impronta o que divulgaron nuestro quehacer y nuestro paisaje en el extranjero. Whistler fue uno de ellos, junto a los infaltables dibujantes de las naves viajeras del siglo XIX.

Dedica también un capítulo a la contribución femenina al arte, que, pese a la eterna presencia de la mujer en el esfuerzo civilizador, sólo en este siglo ha sido valorizada.

Para la complementación y revisión de este texto en vista de su posible publicación, se ha partido sin la precisa pauta de su autor. Esta obra llegó a nuestras manos varios años después de su muerte, no sólo inacabada, sino sin corrección alguna a sus páginas recién dactilografiadas. No alcanzó a corregir errores de transcripción de su manuscrito, ni a cotejar sus citas de pie de página.

Nuestro trabajo ha consistido —además de la revisión y adecuación del texto— en la búsqueda de cada una de las fuentes citadas para verificar su exactitud. Y en verdad, dado la premura con que su autor la escribió, su falta de tiempo para examinar su copia a máquina, los años transcurridos entre el hallazgo del dato y su inserción en el texto y una cierta licencia con que transcribía las citas, ha sido necesaria mucha corrección en las fuentes. Pero esta labor de hacer una investigación al revés ha sido muy interesante y ha demostrado la forma meticulosa con que el autor fue tejiendo su relato, sin prisa ni pausa, partiendo de nimias informaciones; apenas un dato que luego se relaciona con otro hasta encontrar la secuencia de una vida, de una escuela, de un desarrollo.

Se trató de ser lo más exhaustivo posible en el descubrimiento de cada cita, porque se considera que esta señera obra es guía para monografías que puedan partir sobre la base de la investigación aquí señalada. Desgraciadamente muchos libros, que tal vez haya consultado él en el extranjero, no han podido ubicarse acá, y algunos datos mal consignados en las notas han hecho imposible llegar a la cita precisa. En cuanto a la redacción, sólo se han hecho algunos cambios de sintaxis, respetando su forma, de modo de no arriesgar tergiversar su pensamiento.

La revisión de esta obra nos muestra una rica veta informativa que incluyó experiencias personales, viajes, relaciones. Por eso su publicación es un imperativo que se ha puesto la Universidad de Chile. No sólo se trata de rendir un homenaje póstumo a tan esclarecido historiador, sino no puede perderse y no quedar a disposición de otros estudiosos y del público en general el inmenso material aquí recogido. Podemos repetir para este libro lo que el Padre Gabriel Guarda dijera al comentar su *Historia del Arte en el Reino de Chile*, que “servirá de inagotable cantera a futuras monografías” y que “ilumina a la masa de obras menos brillantes o que hasta ahora permanecieron en la obscuridad”.

La otra parte importante de nuestro trabajo ha sido ubicar las ilustraciones adecuadas, que interpreten el deseo de Eugenio Pereira, que era publicitar lo hasta ahora inédito y destinado al goce de unos cuantos privilegiados y así ampliar el campo visual del arte chileno; también se ha tratado de incluir aquellas obras detalladamente descritas por él en el texto. La tardanza en resolver la publicación de esta obra ha significado que ya no puede disponerse de lo que el autor mismo poseía y de algunas obras facilitadas a él para su estudio y reproducción cuyos dueños ya han fallecido.

No se ha podido cumplir a cabalidad su intención. Sus notas de agradecimiento no corresponderán todas a lo aquí exhibido. Esperamos que lo que hemos logrado encontrar sea un complemento gráfico interesante para el texto que tenemos entre manos.

Para finalizar, insistimos en la ubicación de esta obra en la intención e intereses de Eugenio Pereira Salas, concebida en el tiempo inmediato, como una continuación necesaria a su *Historia del Arte en el Reino de Chile*; en el ámbito nacional como un antecedente para su *Historia de la Cultura Chilena* y, en su dimensión universal, como aporte a la grandiosa tarea de colaborar en una *Historia Universal de la Cultura*.

REGINA CLARO TOCORNAL

ABSTRACT

THIS BOOK IS THE POSTHUMOUS WORK of Eugenio Pereira Salas. It was intended to be the History of Chilean Art from 1810 to 1910. Unfortunately the author died in 1979 leaving important chapters of his original scheme unwritten. Therefore, the title "Studies on Chilean Art in Republican Chile" indicates it is not a complete reference of everything produced on the subject in our country during that period.

Eugenio Pereira Salas was a Chilean historian, investigator and professor, whose curriculum includes, amongst many other achievements, his nomination as Emeritus Professor to the University of Chile, the National Prize in History awarded to him in 1974, President of the Chilean Historic Academy from 1962 to his death. Well known abroad, he was frequently invited to attend meetings and dictate conferences and courses in Universities of the New and the Old World; works of his were published in specialized reviews of foreign countries. He was author of many books, essays, articles, etc., summing up to some seven hundred titles. Though he had an ample scope of historical interests, he could be defined as a historian of culture. His lifetime aim was to crown his career with a final synthesis in one comprehensive work, about the cultural evolution of the Chilean people, task he was to undertake once the present book was finished.

These "Studies" have a defined place in the production of Pereira Salas. Meant to be the continuation of his signal "History of Art in the Kingdom of Chile", it should have been the compendium of lifetime investigation and various works in the field of art, so as to leave us a complete artistic vision of our nation from the first colonial days till 1910.

The initial plan included thirty four chapters opening with the work of Gil de Castro, portraitist of the heroes of Independence, and ending with an account of the stage of art in 1910. It did not comprise Architecture as he had already dealt with that subject in his "Chilean Architecture during the XIX Century", published in 1956. When he fell ill in 1979 he had only fully concluded the twenty six chapters here presented. The other eight, dedicated to Rugendas, Monvoisin, Manuel Antonio Caro, Onofre Jarpa, the nationalist iconography of Claudio Gay and Philippi, the sculptor Virginio Arias, Pedro Lira and the final synthesis of the year 1910, were not ready. He had left them for the end because, being such representative personalities of our cultural world, he had already investigated and written about them, and his intentions were to adapt previous works proportionally to this book.

The absence of the mentioned subjects is not so relevant, as they refer to the best known of our plastic productions. On the other hand, what Pereira Salas managed to finish is the result of thorough investigation leading us to the knowledge of lesser manifestations in art, such as daguerrotype, photography, lithography, cartoons, etc.; it also gives us the vision and testimony of travellers who visited our country during the XIX century and expressed their wonder graphically. We can follow firstly, the pedagogic process in the schools and in the Art Academy, with different points of view on the rules of teaching, which led to rivalries and disputes among artists; secondly, the official and private efforts to develop in the general public the appreciation of works of art, emphasizing on the historical trend of some of them. This promoted the periodical expositions of works of art, and later

the creation of museums for their permanent exhibition. Thirdly, the activities in other Chilean regions apart from Santiago and Valparaíso. Two chapters are dedicated to the first steps of our national sculpture, one to the feminine contribution in painting and another to the visit paid by James Whistler and his influence in Chile.

We can therefore find a complete and systematic vision of what happened in Chile in the field of art, with obscure names brought to light to give us testimony of the great interest the development of these disciplines awoke in all the strata of society. It is a very rich source of information destined to be the essential starting point for future monographies and investigations on these various subjects.

Estudios sobre la
HISTORIA DEL ARTE
en Chile Republicano

LAS BELLAS ARTES EN LA ÉPOCA
DE LA INDEPENDENCIA

LAS POSTRIMERÍAS COLONIALES y los primeros años de la vida republicana de la gloriosa y frustrada Patria Vieja (1810-1814), no señalan en Chile cambios estructurales de importancia en el lento proceso del desarrollo de las bellas artes. Son los mismos impulsos renovadores de la filosofía de la Ilustración, encarnados en los principios estéticos del neoclasicismo, los que se advierten en el menguado hacer artístico de estas generaciones comprometidas en una lucha sin cuartel por alcanzar la anhelada independencia. Dentro de estos conceptos valorativos se confiaba al arte una misión cívica concreta, la de moldear la noble imagen de los héroes emancipadores para presentarlos como ejemplos a la juventud y a la posteridad. La función del arte era así la de embellecer la vida ciudadana.

Esta tarea cívico-artística cayó principalmente en las manos ágiles e incansables de un artista auténtico de la escuela colonial, futuro patriota, el destacado pintor peruano José Gil de Castro.

José Gil de Castro
(1785-1843)

LA INVESTIGACIÓN va precisando la a veces enigmática biografía de José Gil de Castro, el mulato peruano, hijo benemérito de la naciente patria americana, y completa los datos básicos que aportan sus biógrafos fundamentales: Luis Álvarez Urquieta y Jaime Eyzaguirre¹.

Gracias a la acuciosidad del escultor e inteligente profesor peruano Joaquín H. Ugarte y Ugarte se han fijado los hitos cronológicos que enmarcan su vida, los que corren entre 1785 y 1843, es decir, históricamente entre los últimos decenios imperiales hispánicos y los albores del romanticismo republicano. Son 56 años de existencia de los cuales corresponden a Chile los más importantes, pues aquí contrajo matrimonio; alcanzó temprana nombradía y cierta holgura económica a juzgar por los precios que cobraba por los encargos del público.

De acuerdo con los datos fidedignos que nos ha comunicado con generosa gentileza el profesor Ugarte, nació el pintor en Lima, el día 1º de septiembre de 1785 y era hijo legítimo de José Carvajal y de María Leocadia Morales, negra libre. Los padres habían celebrado matrimonio en la Santa Basílica Metropolitana de Lima, el 17 de abril de 1778. El padre, pardo libre, natural de la ciudad de Trujillo, era hijo legítimo de Mariano Carvajal y de Manuela Castro. La madre María Leocadia Morales, por entonces era negra esclava de doña Nicolasa Santibáñez. Resumiendo los datos del

investigador peruano, el pintor fue bautizado con el patronímico de José, se agregó el de Gil, por ser el 1 de septiembre día de San Gil, Obispo, usando el apellido de Castro de su abuela paterna², forma habitual en esa época.

Pasó, al parecer, su infancia y juventud en la ciudad de Trujillo —pequeña patria de su padre— donde alcanzó el rango de capitán de Milicias Disciplinadas. Pero nada se sabe con precisión de su educación artística. Francisco Stastny en su *Breve Historia del Arte en el Perú*, cree que frecuentó en Trujillo o en Lima el taller de Julian Jayo³. Sin embargo, contemplando la serie hagiográfica de la “Vida de San Pedro Nolasco”, que adorna los soportales del hermoso claustro de la Iglesia de la Merced en Lima, no hemos encontrado en su contenido formal y anímico las afinidades de época comunes a las escuelas artesanas de los gremios, si bien a veces la nota rococó viste a los ángeles de ropas modernas que semejan arlequines de una fiesta cortesana “muy siglo XVIII”.

No hay tampoco seguridad que haya seguido cursos en Lima con el sevillano José del Pozo, pintor de la expedición de Malaspina, que abrió academia en la capital virreinal, lo que afirman algunos autores, entre otros el investigador argentino Bonifacio del Carril.

Nos imaginamos para el artista otra formación, de tipo pseudohumanista, aquella que en la época neoclásica se inculcaba a los “cadetes”, en que el rigor militar de lo físico estaba templado por los principios de la geometría, la balística, el dibujo, la cartografía y un suave baño de latín que José Gil absorbió con complaciente deleite.

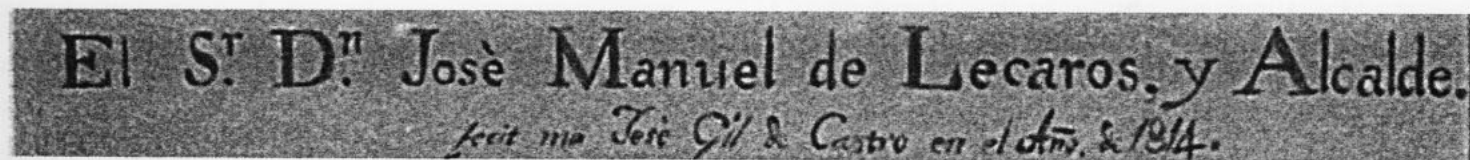
Pasó a Chile a más tardar en 1807 y se avecindó en Santiago. Trabaja en la comunidad artesanal que forman los maestros de pintura Francisco Ríos, Joaquín Mesías, José Coo y Lucas Blanco, pero los documentos lo singularizan con el apelativo honorífico de retratista, que le abre camino en el gremio⁴. Instala, imaginamos que revalidando títulos virreinales, su propio taller en la calle atravesada del Cerro Santa Lucía (hoy Victoria Subercaseaux), y la enseña que adorna su casa de “retratista limeño”, le granjea una amplia clientela aristocrática, la que tiene los medios necesarios para pagar los estipendios que les permitan eternizar la prosapia de la familia⁵. Blanco Cuartín informa que “Gil se hacía pagar allá por el año de 1812, por los retratos de los carrerinos de cuerpo entero, ciento ochenta pesos y por los de medio cuerpo, setenta y cinco a noventa pesos”⁶.

Sus primeras obras son los encargos abundantes de la familia Izquierdo, con la cual, sin duda, mantuvo lazos jerárquicos en las milicias. Con deleitación amical pinta en 1808 a Don Santos Izquierdo y a su esposa y continúa la serie con los hijos y sobrinos⁷.

La índole de su pintura está definida desde temprano y permanece casi idéntica. Varían las circunstancias históricas y la intención social de su labor, pero el artista permanece fiel a esa manera personal que ha encontrado en su experiencia de taller basada en las intuiciones de artista de verdad. Todos los críticos están acordes que es un pintor con estilo, en el sentido de esa individualidad de expresión, gracias a la cual puede reconocerse un artista, es decir, la manera *sui generis* de expresarse en un lenguaje gráfico intransferible.

Sin duda alguna, los cuadros del mulato Gil tienen un sello propio, no sólo una caligrafía artística sino un ritmo interno preciso y repetido. Su primitivismo anímico concibe el retrato cual la historia individual humana, la única que le preocupa, pues su mentalidad y sentimientos están lejos de todo panteísmo, fuera de la naturaleza que no percibe en esta etapa, ni aún como circunstancia física decorativa u ornamental.

La pintura misma está subrayada por expedientes gráficos y literarios. Es pródigo en afianzar su personalidad de artista con el clásico *Gil me fecit, Fecit me Josephus Gil, Me faciebat Jo, me pingebat, fecit me Josef Gil...* y agrega con morosidad orgullosa las circunstancias y cronología de la obra.



Detalle de la inscripción: *Fecit me José Gil de Castro en el Año de 1814.*

Busca el retratista, no por el sentido pintoresco o las formas utilizables, los detalles que como efluvios, caracterizan al personaje: sus muebles, sus libros, sus pertenencias, y los distribuye en la composición a la manera de adjetivos que realzan la frase y establecen la concordancia. La manera de hacer es rígida, amanerada. Repite hasta el cansancio ciertas fórmulas, por ejemplo los rasgos de perfil de medalla. Utiliza de preferencia la postura frontal, tal vez un resabio de la cámara oscura, recurso mecánico introducido en el país por los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina (1796). Pero la línea del dibujo es firme, rebuscada, académica, aunque no fina y la aplica con insistencia sobre el lienzo, para obtener una estilización que engendra dureza.

La psicología de los personajes surge del conjunto englobante más que de los rasgos fisionómicos mismos que repite un tanto automáticamente, estereotipando los perfiles. Un humorista ha dicho con picardía que todo chileno de 1810 se parecía a doña Isabel Riquelme.

Este gracioso infantilismo y la simpatía poética de su ojo interno han sido descritos con acierto por el agudo crítico de arte Antonio R. Romera, en su *Historia de la Pintura Chilena*⁸. “En la ingenuidad de sus imágenes —escribe— se unen sentimentalismo y folklorismo. Los pinceles parecen movidos por la voluntad multitudinaria, por el populismo callejero, por una anónima mano colectiva”.

El manejo de la paleta es otra de las características definidoras. Los colores que emplea en gamas casi absolutas: blanco, rojo, azul de Prusia, dorado, se desparraman generosos sobre cada detalle y se conjugan solamente en la composición, distribuida con acierto, pues las partes conservan su propia vida y existencia formal, duplicando la sensación corpórea de las cosas adjetivas.

En sus telas el claro oscuro es vago e impreciso, le sirve de recurso técnico para unir aquello que deliberadamente ha separado en su evaluación singular de las masas distribuidas con independencia.

Este sentido peculiar de la agrupación se evidencia en el retrato de don Ramón Martínez de Luco, en que las formas inteligentemente colocadas dan una impresión de conjunto y a la vez de individualidad.

El espíritu urbano y democrático del mulato Gil, que insufla a sus clientes, el sentimiento jerárquico de las personalidades, se distiende a veces en legítima ternura poética, por ejemplo en ese significativo retrato del niño José Raimundo Figueroa y Araoz, en cuyos ojos llenos de tristeza puede leerse, a la manera de una premonición psicológica, su cercano fin⁹.

Esta nota humana es palpable también en sus retratos femeninos en que la gracia de tono erótico de las modas termidorianas y del Consulado, se ve realizada por el empaque de las facciones en que se busca una belleza de encargo.

Ejemplo convincente tenemos en el retrato de doña Antonia del Castillo y Saravia, vestida con hermosa túnica imperio sobre cubierta de finísimos encajes d’Anjou, cuya elegancia realza un lujoso abanico de marfil, que hace juego con la peineta de oro que corona una elaborada toilette de plumas.

La personalidad artesana del retratista limeño se ensancha y expande al sonar la ansiada hora de la Independencia. Gil de Castro era maestro mayor de pintura en 1816 en los días amargos de la Reconquista española. Perito en tasaciones “por condensarse en él perfectos conocimientos”, las formas libres de una nueva convivencia democrática y el sentido imperante de la gloria militar, le traen nueva clientela. El temperamento de Gil de Castro se solaza en retratar a los actores de la epopeya. “Hizo el mulato —recalca Romera— una pintura civil, puesta sutilmente al servicio de una causa libertaria de trascendencia continental”.

Stanton Catlin, agudo crítico norteamericano, va aún más lejos y apunta que “se transformó en el primer artista consciente del idealismo republicano y refleja el espíritu heroico de la independencia americana”¹⁰. Desaparecen de su pintura esos toques caricaturescos, una lejana línea goyesca, que hace tan valioso y representativo su retrato de Fernando VII (1817), en que la malicia criolla y un velado sentido patriótico tornan demasiado humana la efigie de medalla del “bien amado monarca”. Aprovecha ahora otros recursos técnicos: la morbidez. En efecto como se ha dicho, “Gil no buscó el modelado naturalista o anatómico. Modeló abstractamente, en formas marcadas por el esquema de una estilización previa”¹¹.

Menudea sus empastes. Recurre con mayor frecuencia a sus aprendizajes de taller. “El deteni- miento y el amor —en frases de Stastny— con que Gil pinta las medallas y los pormenores de los uniformes militares, engalanados con bordados en hilo de oro y la calidad inmaterial y plana que les otorga, recuerda inequívocamente la tradición de los estofados coloniales y a la pintura de superficie, de velos y de encajes, tan usada en la escuela limeña en el siglo XVIII.”¹².

Su talento le ha abierto ahora las puertas oficialistas. Asciende en la estima oficial. Ha formado hogar en Santiago con María de la Concepción Martínez, natural de Renca¹³. Agregado desde 1816 al Cuerpo de Ingenieros, la Junta Provisional de Gobierno de Pérez, Cruz y Astorga lo promueven en la Guardia Nacional y es nombrado Teniente Primero en el Cuerpo de Fusileros de la Patria que comanda el Capitán Tadeo Hurtado, a quien reemplaza en el mes de diciembre de 1817¹⁴. Con íntima satisfacción no exenta de orgullo, firma ahora sus telas con los títulos de segundo cosmógrafo y miembro de la Mesa Topográfica del Estado y antigrafista en grande. Su amistad con San Martín y O’Higgins permite que sus méritos le sean reconocidos con el grado de legionario de la Orden al Mérito de Chile¹⁵.

La alta opinión que de su labor tuvieron sus contemporáneos queda resumida en los inflamados conceptos del meritorio profesor franciscano José María Bazaguschiasca que le encarga el retrato de Fray Antonio de Esquivel. El lienzo, completado el 14 de enero de 1820, de dos varas y tres cuartos de alto y a proporción de ancho, era de cuerpo entero con todas las cualidades de su manera peculiar que define el citado fraile: “todas las gentes —escribe— de todas clases, cuantas han visto y ven esta pintura no se cansan de mirar y admirarla, notando rasgos tan primorosos, inimitables de naturaleza que algunos han padecido, porque no se creerán. Entretanto tengo la satisfacción, que escribo a presencia de los testigos de todas estas verdades, que son los mismos admiradores, principalmente de la luz, que intermedia con tanto primor entre todos los cuerpos, que no obstante de estar como es necesario, unidos todos, muchos de ellos cargados uno sobre otros, aparecen sin el menor contacto”¹⁶.

Entra el Mulato Gil con paso firme a lo que Jaime Eyzaguirre define como su “hora de los héroes (1817-1829)”. Trabaja con tesón increíble, pues al número de los cuadros catalogados (58 Eyzaguirre, 60 Álvarez Urquieta, 41 Ugarte y Ugarte, 21 Exposición Instituto Cultural de Las Condes), hay que agregar continuos descubrimientos. Forman ellos la primera galería republicana que eterniza



Gil de Castro, José Raymundo de Figueroa y Araoz. Óleo sobre tela, 100 × 140 cm. (Colección particular).



Gil de Castro, La Señora Doña Dolores Díaz Durán.



Autorretrato de don Bernardo O'Higgins.
Museo del Carmen de Maipú.

con características propias las estampas de los próceres de la patria americana. Su concepción de lo heroico, de lo épico es burguesa, estática. Fija un tipo abstracto, sin belleza estética rebuscada, falta de calor a veces, pero de una sinceridad que actualiza a la manera de un miniaturista lo humano individual del pasado glorioso. Son cuadros de caballete, instrumento que pasea por las mansiones próceres, producto de la luz introvertida interior, de pocas sombras contrastantes. Una pintura de hechos, de realidades, sin exploraciones anímicas.

La anatomía está dibujada con rápidos trazos no exentos de valor, y la cubre, con morosidad, con telas y atuendos cuyo modelado hace resaltar las formas mismas que envuelven. Esta prolijidad de oficio lo lleva a excesos de construcción, a detalles que confunden a veces la vista sin darle amenidad a la visión de conjunto.

Labora el Mulato Gil con aplicación y deleite, pues además del acicate de los honorarios que le permiten holgada existencia, sabe que está cumpliendo un deber cívico en la tarea de la comunicación histórica con el futuro incierto.

El “pintor de los libertadores” como lo define el profesor Ugarte cumple una tarea trascendente y sus retratos animados por su talento artístico pasan a ser documentos únicos para el conocimiento de los personajes de la gesta libertadora¹⁷. Trabaja con cariño la iconografía del Director Supremo, su amigo don Bernardo O’Higgins, que comparte sus inquietudes estéticas. Debieron ser muchos los croquis y ensayos y pocas las obras maduras, las que compila Eugenio Orrego Vicuña en su *Iconografía del héroe*¹⁸. Está O’Higgins en la madurez cronológica y psicológica de sus cuarenta y dos años. Ya ha cumplido su tarea libertaria y empieza su labor constructiva de la patria chilena republicana. No hay en las cuatro telas que se conocen idealización anatómica o trabajo servil de adulador. Su rostro coincide con los retratos literarios de sus contemporáneos. El empaque marcial y carismático que del Libertador de Chile pintara en 1820, lo dan en primer término las desmedidas proporciones de la buscada estilización de exagerada corpulencia. No abandona su característica “voluntad ornamentista”, en el empaste del uniforme y la pigmentación, y la gama de vigoroso colorido alcanza en el retrato de 1822 categoría de obra maestra en la fecunda producción del Mulato Gil.

La excelente monografía de Bonifacio del Carril permite la rápida captación de la iconografía del Libertador general San Martín. Los retratos de 1817 y 1818 en uniforme de granadero, revelan la atrayente personalidad del héroe por entonces en sus 39 años de edad, y pese a la rigidez de los tres cuartos de perfil y de los toques arcaizantes de la tela, el cromatismo de los ocre y los azules hacen de la tela “una verdadera obra de arte”. Y para completar la épica trilogía de los libertadores, el retrato de Simón Bolívar, de acuerdo al prolijo estudio iconográfico del historiador venezolano Alfredo Boulton, es un lienzo de alta condición plástica. “Absorbió —el pintor— toda la pujante personalidad de su modelo” y dentro de la “artificialidad” de sus recursos, captó la amplitud humana del gran guerrero venezolano. Bolívar de pie, en la actitud hierática y vigilante, de tres cuartos de perfil hacia la derecha del espectador, con los ojos fijos en quien lo mira, refleja un momento único de su biografía¹⁹.

Estas obras fueron popularizadas en 1822 por los grabados que el agente del gobierno de Chile, Álvarez Condarco, hizo tallar en Londres al artista inglés Richard Cooper, los que han sido reproducidos varias veces.

La galería republicana que dejara Gil cuenta con una serie de retratos de pleno significado artístico. Se pueden comparar como obras maestras de distintos períodos, el de Judas Tadeo Reyes con el de Hipólito Villegas o con el del Dr. Paroisien, tres aciertos psicológicos.

La misma elegancia sobria y distinguida campea en José Vicente Ovalle y en Francisco Javier Rosales. A veces se escapa de ese prurito de estilización adjetiva y aunque en el retrato del coronel Francisco Elizalde, muerto en Lircay en 1830, se observa ese repetido detalle de inspiración napoleónica, y el uniforme rebasa la anatomía, los trazos del rostro, el estudio anatómico de los ojos y el rictus de los labios, poseen un realismo de buena ley, que recuerda a los buenos retratistas hispánicos de esa época²⁰.

La idea de feminidad que se desprende de las telas de Gil no es voluptuosa. La ternura la despliega en los retratos masculinos adolescentes, en el candor infantil de los niños. Sus mujeres son más bien matronas romanas, patricias, y aún en los 14 años de doña María del Rosario Velasco y Oruna, es la madre en potencia su preocupación. En cambio sus dotes de colorista quedan realizados en la minuciosidad de las elegancias de la época, y para recalcarlas elige a sus modelos una postura sedente en amplia silla que permite moldear como en relieve las telas. La gama verde y el blanco que maneja con primor, están tratados con refinamiento y elegancia.

El retrato de doña Mercedes Villegas sugirió a Antonio A. Romera consideraciones de precursora originalidad. “Esta pintura —escribe— es de una sorprendente modernidad y parece evocar, en el milagro de la anticipación, por lo apurado del dibujo y por el arabesco amplio y táctil, las mejores obras del realismo mágico de nuestro tiempo”²¹.

La etapa chilena de la vida del Mulato Gil termina en septiembre de 1822. A partir de entonces, prosigue su carrera en su patria. Joaquín H. Ugarte y Ugarte ha hecho el primer recuento serio de su producción limeña en la Exposición del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, en julio de 1971. Son treinta y siete retratos de próceres y miembros de la sociedad limeña²².

El más conocido es el del Marqués de Torre Tagle y de su esposa, típicos de su manera objetiva y de su estilización. Francisco Stastny señala por su valor el retrato del pescador mártir de Chorrillos en 1823, José Olaga (Museo Histórico Nacional), que agrega a nuestro juicio algunos pequeños toques novedosos a su técnica tradicional. El logrado contraste entre el blanco absoluto del atuendo que hace resaltar el negro del chambergo, está en juego con la barba y las pobladas cejas y el alargamiento en verticalidad de la figura de cuerpo entero del mártir. Lo más curioso es, sin duda, el fondo en que de un roquerío muy neoclásico en su tectónica artística, emergen notas verdes de naturaleza directa, lo que es más visible en el fondo de árboles y de una insinuación montañosa, que no habíamos encontrado, hasta esta fecha, en cuadro alguno del Mulato.

Dentro de la gama estilizada, pero de muy buena factura, sobresalen la delicada tela que representa a José Gregorio Falcón Donaire (1833) y el del general Francisco de Paula Otero (1839).

Esta pericia técnica es visible en el retrato de doña Josefa M. de Montani (1833), donde juega también el contraste del fondo oscuro y la cabellera, pero el tratamiento preciosista del manto bordado con refinamiento y el jubón estrecho en la manga, de la que emerge la mano con plisamiento del pañuelo, revelan el progreso pictórico en la fecunda labor del artista. Los cuadros son la huella de su existencia limeña y mientras no terminen las valiosas investigaciones del profesor Joaquín H. Ugarte y Ugarte hay todavía mayor misterio en sus últimos años limeños que en los de su juventud. Trabajó incesantemente. Dibujó Gil los uniformes de los cuerpos del ejército, siguió pintando y pintando, pero al parecer vino a morir en el olvido y en la miseria. Sólo nuestra época ha valorizado el profundo significado que tiene el Mulato José Gil en el desarrollo pictórico americano.

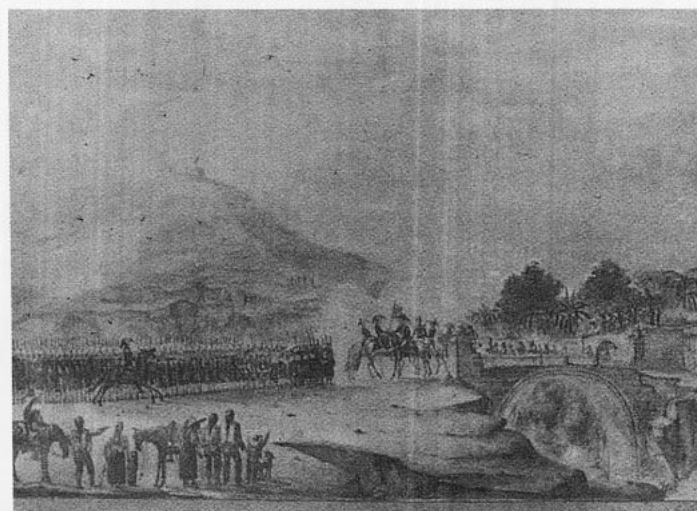


Gil de Castro, Capitán General Bernardo O'Higgins. Director Supremo de Chile. Óleo sobre tela, 210 × 135 cm. Museo Histórico Nacional.

JUNTO A GIL DE CASTRO trabajan los pintores artesanos sobrevivientes del período colonial. Muere en 1816 Joaquín Mesías, envuelto en los escándalos revolucionarios del asalto a la Catedral de Santiago, en que se perdieron valiosas piezas de la orfebrería y del tallado barroco. Desaparece Fernando Morales, muy apreciado por sus contemporáneos por el retrato de don Miguel de Eyzaguirre. Continúa su faena artesana Ramón José Mena, el ciudadano Mena, como se hace llamar en esta época de confraternidad a la francesa, que sigue decorando las calesas de las familias pudientes y trazando los ingenuos telones de la ilusión escenográfica en el recién inaugurado Coliseo de Arteaga. Está todavía pujante el valioso escultor Andías y Varela, autor del primer escudo republicano, que pronto se refugiaría en el Mirador del Monje de San Felipe a buscar consuelo místico a su viudez. Ambrosio Santelices abandona la escultura hagiográfica con que había poblado los altares barrocos del templo de San Francisco e intenta una estatua de don Bernardo O'Higgins. En su taller, dividido por el vil pleito de una herencia, su yerno Tomás Apelo prosigue laborando²³.

Las autoridades velan por el desarrollo de las bellas artes. En la Patria Vieja, José Miguel Carrera confía a Andía y Varela, en junio de 1813, la Pirámide de la Gloria que iba a embellecer la Plaza de Armas, mientras que con mano vacilante pero henchido de orgullo, el Dr. Bernardo Vera y Pintado ensaya un emblema para el escudo del Chile libre²⁴.

El Director Supremo, don Bernardo O'Higgins, investido de plenos poderes políticos en 1817 siente, al igual, preocupación urbanística y estética. "Bajo su recia apostura de soldado —escribe Walterio Millar— guardaba una fina sensibilidad de artista". Había estudiado música y pintura en sus amargos días de Richmond en Inglaterra. En carta a su padre, el virrey del Perú, deja constancia de dominar el dibujo y el manejo de las armas, "cuyas dos últimas cosas, sin lisonja, las poseo con



Una de las acuarelas atribuidas a O'Higgins, que se conservan en el Museo de la Magdalena de Lima. Hay una buena copia de la misma en el Museo del Carmen, de Maipú.

B. O'Higgins.
Retrato de doña Rosa O'Higgins, miniatura.

particularidad; y me será de grande satisfacción si varias de mis pinturas, particularmente en miniatura pudieran llegar a manos de V.E.”.

Esta rotunda afirmación de su obra pictórica ha despertado la curiosidad y la búsqueda de su producción. La tradición, no confirmada esta vez, atribuye a su pericia artística dos acuarelas que se conservan en el Museo de la Magdalena de Lima con una inscripción alusiva al héroe. Nosotros, por examen estilístico, la atribuimos al pintor Carlos Wood que acompañó a la Expedición Libertadora del Perú y estuvo presente en la acción que ellas representan, a saber, la rendición del Batallón Numancia al General San Martín.

El Museo del Carmen de Maipú, organizado con conocimiento y afecto por Ramón Eyzaguirre, exhibe dos retratos en miniatura pintados por el prócer. El autorretrato de medio cuerpo representa a don Bernardo O'Higgins, vestido de general con las medallas de Chacabuco y Maipo. El semblante es el del hombre en sus años de madurez e individualizan su rostro los cabellos castaños peinados en copete republicano, la tez blanca y los ojos azules. La segunda miniatura es de su hermana Rosa, de facciones finas y bien proporcionadas y elegante atuendo femenino. Se han dado las fechas probables de 1818 a 1820 como los años en que fueron pintadas²⁵.

En el Museo Histórico Nacional, en la sala que contiene sus reliquias, hay una tercera miniatura de buena factura que, según la tradición, salió de sus manos prolijas.

No hay duda alguna que el Director Supremo poseía sensibilidad musical y artística. En su correspondencia alude a su maestra de guitarra, la señora Arriagada que le enseñó las tonadas de la tierra y sus tocatas de harmonium, consolaron —al decir de Vicuña Mackenna— sus años de extradición voluntaria en la hacienda Montalbán en el Perú.

Su afición estética se refleja claramente en sus inquietudes urbanísticas. Por sus propias manos trazó el bosquejo topográfico que transformó la antigua Cañada en la Alameda de las Delicias, hoy Avenida Bernardo O'Higgins, proyecto desarrollado por el ingeniero Santiago Ballarna²⁶.

En febrero de 1817 entregó al dinámico escultor Ignacio Andía y Varela la tarea de levantar un obelisco recordatorio en los llanos de Chacabuco, que por desgracia quedó olvidado tras la ceremonia de la bendición de la primera piedra.

Este característico espíritu de las altas autoridades luce en las ceremonias cívicas. En la fiesta del aniversario de la Independencia, celebrada en el patio de la residencia de don Francisco Ramírez Saldana en septiembre de 1817, se destacaban en la portada “diversas decoraciones o cuadros alegóricos alusivos al acto”. Se veía en relieve la figura simbólica de la patria coronada por la libertad; la América rodeada de las luces promisorias del progreso; la libertad aplastando la cabeza orgullosa del león, y en los cuatro ángulos, a la manera de pequeños altares, destacaban efigies de los Andes con sus nieves imponentes y las aguas del Río de la Plata, cubiertas de buques, enseñas de la fraternidad entre Chile y Argentina²⁷.

La apertura de los puertos chilenos al comercio internacional (1811) acelera el proceso de entrada de nuevos valores artísticos. De Buenos Aires llega, en diciembre de 1819, el pintor Carlos Letanneur que abre taller de retratista en la calle Ahumada, en los altos de la familia J.A. Cotapos. El anuncio publicitario en el diario *El Telégrafo* es rotundo: “los que quieran hacerse retratar pueden contar con la perfecta semejanza de los retratos que él se compromete a sacar”²⁸.

La apetencia de este tipo de retrato casi mecánico, objetivo, de perfecta semejanza, se comprueba con la moda, introducida en esos años, en los amplios círculos del café y la tertulia, de las “siluetas”, nombre que deriva del satirizado viajero, escritor y economista Etienne de Silhouette (1709-1767),

en cuya época se divulgaron estos bocetos ligeros, tomados de la sombra del perfil, recortado en una hoja de papel blanco.

Profundo es en este período inicial el influjo de dos artistas que trabajaron en el séquito del almirante de la primera Escuadra Nacional, Lord Tomás Cochrane: la distinguida viajera y escritora María Graham, Lady Calcott y el pintor neogranadino José Carrillo.

De vieja raigambre, María Graham, hija de un marino de profesión que le inculcó la pasión del mar, y de la simpática Miss Thompson, el Ruiseñor de Virginia de las tertulias de Liverpool, María Graham recibió desde niña una educación esmerada. Su formación pictórica la adquiere de William de la Motte (1775-1873), uno de los múltiples discípulos del pintor norteamericano Benjamín West (1783-1820), el popular autor del cuadro histórico de *La Muerte de Wolfe*, más conocido con el nombre del Presidente West por su posición directora en la Royal Academy de Londres. Él puso en sus manos adolescentes los pinceles, los aceites y las acuarelas y le señaló los modelos de marinas y paisajes en sus lecciones perfectamente académicas. A la edad de 23 años comienza su vida de aventuras, que la lleva a la India, donde se enamora y contrae matrimonio con el apuesto oficial Tomás Graham, iniciando allí su larga carrera de escritora. En 1821 las contingencias de la guerra de la Independencia desplazan a su esposo hacia América. A bordo de la fragata *Doris* visita el Brasil, donde se incorpora no sólo a la sociedad carioca sino a un grupo de artistas entre los que se encuentran Augustus Earle y nuestro compatriota el memorialista Vicente Pérez Rosales, a quien sin duda dio lecciones de pintura.

El 24 de septiembre la *Doris* parte rumbo a Chile. En las inmediaciones del Cabo de Hornos la muerte de su esposo pone fin a un romance prolongado. En Valparaíso su soledad encuentra consuelo en el cariño que la circunda, y en su agotadora labor de viajera vivió acontecimientos memorables y conoció de cerca a los padres de la patria americana. Su pluma se mueve rápida, pero tan activa como su pluma es incansable su pincel. A las vistas con que ilustró su interesantísimo libro *Journal of a Residence in Chile*, se pueden agregar las acuarelas inéditas que se conservan en el Museo Británico de Londres. El aprendizaje académico le había procurado el sentido de la perspectiva; sus ojos sabían captar los detalles del paisaje: hábiles esquemas de árboles y flores, que amaba con pasión de botánico, pero nunca logró dominar el tratamiento anatómico de la figura humana.

En junio de 1822 están fechadas esas poéticas visiones de la Laguna Verde, que define en la línea donde el mar y la arena se disputan el perfil de la costa. En los contornos empinados delinea el rancho chileno, cuya sociología de estigma explica con seriedad en su libro.

Busca María Graham los lugares pintorescos, y no se sacia de admirar la luz del otoño que logra verter con la técnica leve del subrayado caligráfico de índole oriental. Estuvo en todos los rincones del Chile Central. Atisba el océano a través de unos álamos enhiestos desde su residencia en los cerros porteños. Da la sensación urbana de la humilde convivencia chilena de esos años, y son acertadas sus acuarelas de la airosa palmera chilena; del Paseo del Salto, que le recuerda su amada Tivoli, y la laguna de Aculeo. La gracia de estos dibujos tienen no sólo el interés de lo histórico sino la perennidad de las notas de arte²⁹.

En su séquito podemos incorporar a José Carrillo, nacido en Cundinamarca, y educado en Quito donde se afincó ciudadano. En su juventud frecuentó el taller del reputado pintor Antonio Salas (1790-1860), tronco de una numerosísima familia de pintores. Allí pudo aprender las fórmulas de la pintura hagiográfica que había dado fama a la escuela quiteña. El espíritu de aventura desatado por la guerra, lo impulsó a embarcarse en la nave capitana de la escuadra chilena que comandaba el almirante Lord Cochrane, que lo trajo al país. El 8 de junio de 1822 se presentó en la casa de María



María Graham, Costume of Chile.

Graham para solicitarle ayuda en su carrera de pintor. El juicio que mereció de la exigente viajera le fue favorable. “Ha manifestado poseer— apunta en su *Diario*— una notable aptitud en algunos de sus bocetos de costumbre, etc... Mi alumno es agradable y perseverante, si bien algo indolente. Está dotado de muy buen sentido y de un vivo sentimiento poético”.

Carrillo trabajó a las órdenes de María Graham montando la imprenta litográfica, la primera en su género, en la residencia de Lord Cochrane en Quintero³⁰.

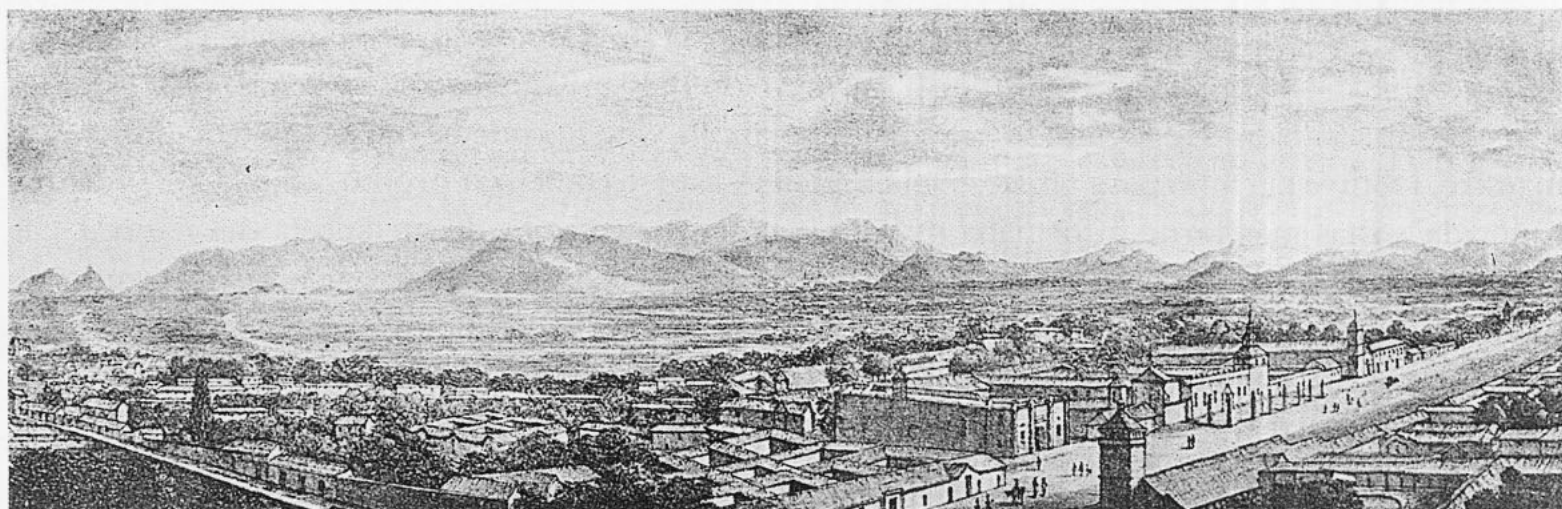
Gracias a la generosidad de Lord Cochrane, Carrillo se trasladó a Inglaterra. Fue becado del almirante en Roma, estudiando bajo la severa vigilancia de Raimundo Trentanovie (1792-1832), alumno de Cánovas en pintura y escultura. En mayo de 1830 informaba a su mecenas: “Mis estudios han continuado bien. He esculpido seis bustos en arcilla y no los puedo retener por no desairar al maestro. Obtuve permiso para pintar en el Capitolio y espero comenzar pronto la Sibila Persica, muy conocida”. Días más tarde informaba nuevamente de sus trabajos de medallista del natural y la prosecución de las pinturas en el Capitolio. Un año después insistía en sus progresos en las copias de modelos griegos y romanos y en sus cabezas en mármol (que le salía muy caros). Bosquejaba por entonces en cera un busto de Lady Cochrane. A fines de 1832 regresó a Londres, vía Suiza, donde el banquero de Lord Cochrane, recibió cariñosamente al “joven secretario”³¹.

De acuerdo con sus biógrafos ecuatorianos habría abierto una academia de dibujo en Atenas. Establecido en Roma se dedicó a la copia de cuadros famosos para su clientela inglesa. Estuvo en

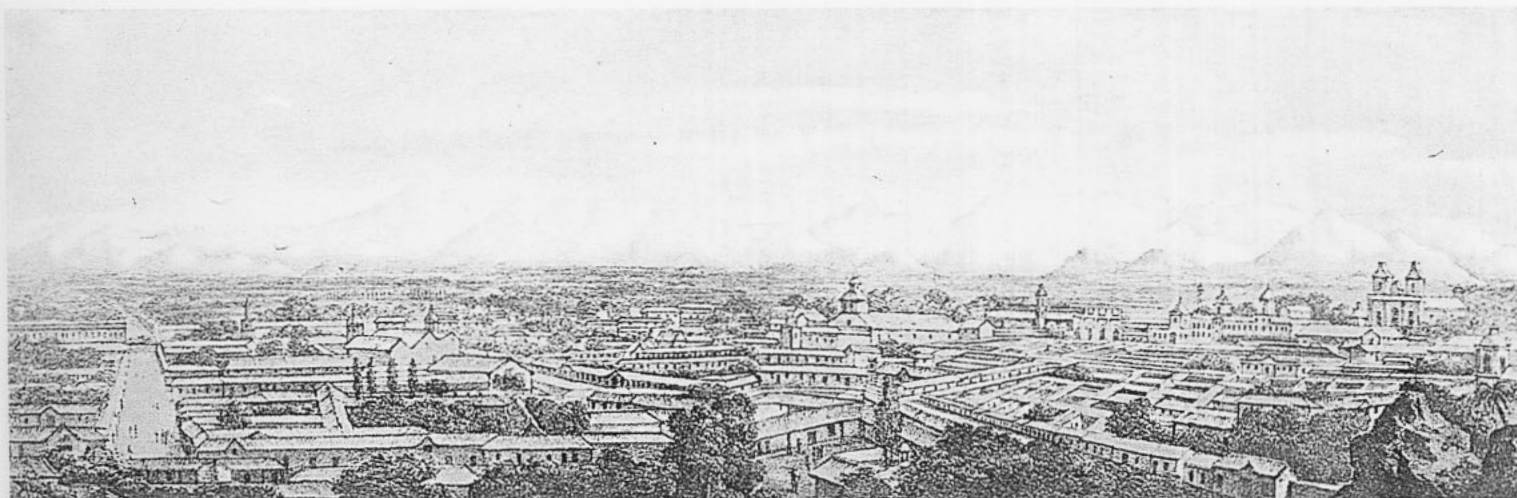
Francia y en los Estados Unidos. Se embarcó de allí rumbo a su patria pero el barco naufragó. Después de múltiples penalidades en Lima, se estableció en Quito, ciudad en que falleció en la mayor pobreza en 1863³².

La obra pictórica de Carrillo nos es prácticamente desconocida. Diego Barros Arana alude a sus "láminas de escaso valor", que son las que ilustran la crónica de W.B. Stevenson, Secretario de Lord Cochrane, *A Historical and Descriptive Narrative* (1823). Son seis mal dibujadas láminas costumbristas de tipos folklóricos americanos: arrieros de México, aborígenes de Ecuador, vendedores ambulantes. Tal vez el más logrado de estos grabados sea la *Vista del Callao* que tiene una perspectiva justa en su concepción topográfica. La única sobre nuestro país, *El Campesino Chileno*, no tiene mayor exactitud representativa pese a los detalles del poncho y del sombrero. Falta la captación del espíritu del personaje representado³³, y esos pequeños detalles que definen individualidades u oficios. El rostro de Chile reflejado en sus paisajes naturales y en el marco de las costumbres vernáculas fue dibujado en época temprana por una pléyade de artistas que fijaron la iconografía republicana. Además la curiosidad de los marinos dejó constancia pictórica de algunos episodios históricos.

A un distinguido oficial de la marina británica, *Robert James Elliot* (1790-1849) debemos unos inéditos dibujos a lápiz, henchidos de gracia y acertada acuciosidad objetiva. Hijo de un pastor protestante, sobrino del gobernador general de la India, ingresó Elliot a la marina de guerra en febrero de 1802, y desde su primera promoción a bordo del *Endymion* hasta alcanzar el grado de comandante en 1814, viajó por América del Norte, las Bermudas y las Indias Orientales. Retirado del servicio, pero con la inquietud no satisfecha del viajero, reanudó sus aventuras y afanes pictóricos entre 1820 y 1824, esta vez por Sudamérica, las islas del Pacífico, India, China y los países ribereños del Mar Rojo. Este material alcanzó a publicarlo en dos densos volúmenes el año de 1835. La serie americana se conserva en el Museo Británico, 32 dibujos que abarcan la Argentina, Brasil y Perú. Cinco entre ellos se refieren a Chile (La Laguna de Aculeo, Panorama de Santiago, Vista de la Ciudad y Valparaíso desde el mar). Elliot maneja el lápiz con habilidad técnica y sentido poético. La visión de Santiago en perspectiva de cordillera está marcada por trazo firme, fino y simétrico, y los perfiles de la Alameda, dominada por la vieja torre de San Francisco, queda encuadrada en un plano de casas agazapadas que contribuyen a dar una sensación honorable del espacio. Dentro de esta técnica se emplaza con precisión el contorno físico del puerto, con detalles urbanísticos típicos y un primer plano de veleros que define el espíritu de la ciudad de Valparaíso³⁴.



Waldegrave, Vista panorámica de Santiago de Chile. Desde el llano del Maipo al colegio de los Agustinos.



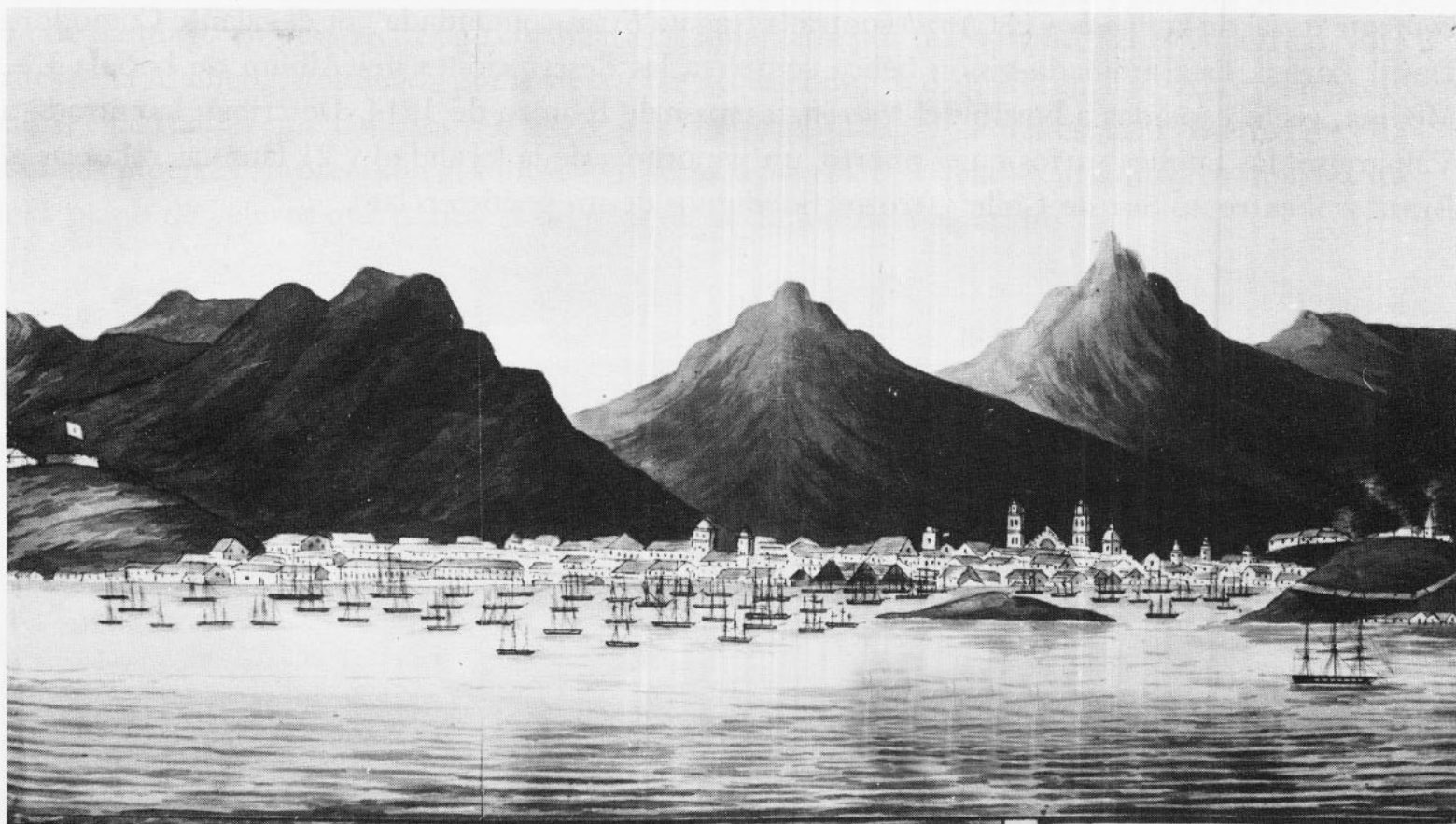
Waldegrave, Vista panorámica de Santiago de Chile. Desde la Casa de Moneda hasta el peñón de Santa Lucía.

Otro capitán inglés, William Waldegrave (1796-1830) durante su estada en Chile en 1825, “por el encanto de su factura y delicadeza de sus colores”, como escribe su biógrafo Armando Braun Menéndez, consiguió en sus acuarelas, llevadas con maestría a la piedra litográfica por Aglio, un panorama de Santiago visto desde el Cerro de Santa Lucía, que atestigua el ambiente agrario de la capital, que alcanzaba en esa época una población de 40.000 habitantes³⁵.

Hay sin duda apetencia por dejar impresa en dibujo o acuarela la topografía de las tierras hasta el momento ignotas para los europeos. Inhábil es el bosquejo del teniente J. Shillibeer sobre la isla de Juan Fernández³⁶, pero verdadera pintura histórica más que de testimonio, tienen las que pintara el teniente F.W. L. Ross, en los cruceros del *Tagus* y del *Racoon* que culminan con la descripción de la batalla de Punta Gruesa, librada entre ingleses y norteamericanos en las alturas del Barón. El *Diario* manuscrito que se conserva en la Biblioteca Pública de Nueva York contiene una magnífica vista del combate naval de la *Phoebe* y el *Cherub* contra la fragata *Essex*, comandada por el galante Comodoro David Porter. Esta animada visión bélica completa las descripciones del Álbum de la Sala J.T. Medina, vistas captadas a bordo del *Racoon*, a partir de febrero de 1814. Describen la entrada a Valparaíso, los buques surtos en el puerto, un panorama de la localidad y 21 láminas relativas al Brasil y al extremo Sur de Chile³⁷, trozos fidedignos de un poético relato.



Entrada a Valparaíso. Del Álbum del Teniente F.W.L. Ross. (Biblioteca Nacional).



Buques surtos en el puerto. Del Álbum de Ross. (Biblioteca Nacional).

LAS PRIMERAS CONFRONTACIONES ESTÉTICAS REPUBLICANAS

Charles Wood - John Searle

EL SIGNO NEGATIVO que expresa el voluntario alejamiento generacional del tipo predominante de la cultura eclesiástica del período colonial, es síntoma de un leve cambio en la sensibilidad. El triunfo de la Ilustración en su sentido europeo es tardío y ambivalente en Hispanoamérica, y por ello, la orientación hacia un orden de vida puramente terrenal y laico es combatido en el seno mismo de la sociedad por los múltiples adherentes a la doctrina de una Ilustración católica.

La pintura hagiográfica y su lenguaje teológico-simbólico utilizado en las grandes series de las vidas de los santos patronos y bienaventurados; el ingenuo patetismo de los santos de madera policromada de los talleres artesanos, aunque dejan de ser del gusto de las élites refinadas, siguen siendo las preferidas del público en general, pues el arte —como dice Von Wiese— se alejó muy lentamente de su subsuelo cristiano¹.

Hasta muy entrado el siglo XIX la profesión popular de los santeros se mantuvo activa, y sus usuales figuras de pregoneros de santidad, congregando a su alrededor una pintoresca clientela urbana, modelo de las litografías de Juan Mauricio Rugendas y de la pintura costumbrista de Manuel A. Caro, eran típicas figuras urbanas.

En el comercio de objetos artísticos estas imágenes, telas o tallas, continuaron siendo apetecidas. Aun en los decenios avanzados se pueden leer en la prensa los avisos de la tienda de Pedro Maldini que anunciaban la venta de: “imágenes pintadas al óleo en lienzos y de bulto tales como nacimientos, niños, cristos, traídos de Quito”².

En la Biblioteca Nacional se depositó, como tesoro, la colección de cuadros quiteños que había traído personalmente el general Gana, seleccionados de la “escuela de Quito regenerada”³.

Buscando una fórmula literaria que sirva de característica a esta reacción contra los conceptos coloniales, nos parece acertada la del anti-quiteñismo, de moda en ciertos círculos nacionales decimonónicos.

“Su imperio aún no ha caducado: —escribía en su templado liberalismo, Miguel Luis Amunátegui— nos llegan de cuando en cuando pacotillas bien surtidas de cuadros quiteños de todos tamaños, que atraen numerosos compradores, de manera que si en el pasado ha ejercido tan fatal influjo sobre el arte, en el presente continuará haciéndole una cruda guerra, pues a causa de la baratura y del crédito de que goza su género, no les es posible a los verdaderos artistas entrar con ellos en competencia”⁴.

Otro crítico remacha el severo juicio escribiendo: “La vista cotidiana de ellos debía acabar por hacernos perder todo sentimiento e idea artística acostumbrando el ojo a mirar toda clase de gestos y ninguna belleza”⁵.

Benjamín Vicuña Mackenna, con su picardía habitual, subraya las razones de esta persistencia en carta a su amigo el gran novelista Alberto Blest Gana: “*Ser artista* —decía en ella— para pintar lienzos de Quito o esculpir sanguinosos Cristos es algo que también se mira como provechoso, pues si estos artículos no se venden por dinero, *se truecan*, lo que es cosa muy distinta”⁶.

Aun la Iglesia se unió en esta campaña anti-quiteña, y la *Revista Católica* está plagada de artículos y noticias contrarias al arte de los imagineros artesanos. Por desgracia, obispos y sacerdotes cayeron en la aceptación sin crítica de la pacotilla adocenada del arte religioso en yeso de los hábiles comerciantes⁷.

En Santiago sobresalieron en esta verdadera industria, Pedro Blanco y Rafael Ignacio Jacome, en cuyo taller del Portal Tagle “molieron colores chillones” los primeros escultores nacionales. Estos aficionados colmaron el mercado, como escriben sus impugnadores, con “miles de Cristos chorreando sangre para hacer llorar a las huasas e infinitos San José abrumados por el nardo”.

Jacome es autor de un pésimo busto de don Diego Portales y de una estatua de San Lucas Evangelista trabajada para la Catedral de Santiago.

Numerosa clientela acudió por igual al reputado taller que en 1839 abrieron en la calle de Monjitas, C. Boyer, pintor francés, y Antonio Palacios, ecuatoriano; era un establecimiento de pinturas, dibujos, retratos, cuadros históricos, etc., de la más pura tradición colonial⁸.

Palacios trajo a Chile desde Quito la serie de la “Vida de Santo Domingo” que había pintado en compañía de Nicolás y Ascencio Cabrera, líderes de dicho arte muy en boga, que se exhibe todavía en la Iglesia de la Recoleta Dominica, a partir de la fecha del 4 de agosto de 1839 en que fueron colocadas las telas⁹.

La nostalgia por el trabajo artesano de los viejos gremios, que habían producido en Santiago un número de 300 oficiales de obras, se abrió camino en la prensa que recordaba a: “un Santelices, único tallador en nogal; un Vicuña y un Castañeda, como constructores de edificios; dos Fuenzalida, Naza y Chena, en la platería; un Rojas en la herrería; un Baraona en la calderería; Mena y Aguirre en la pintura; ...dos Araneda en albañilería...”¹⁰.

Esta *saudade* por aquello de que todo tiempo pasado fue mejor, los hacía exagerar las desventajas artísticas de ese presente. Pero no faltaban juicios más optimistas. “En las bellas artes —se lee en el popular almanaque, *Repertorio Chileno*— como no ha habido modelos que imitar ni estímulos remuneratorios ni de ninguna clase para dedicarse a ellas, sólo puede decirse que la juventud aplicada al dibujo y a la música, a la que hay particular afección, manifiesta disposiciones que en el primer ramo indican ser favorables y en el segundo sobresalientes. Los ensayos que se han visto de escultura dan sobrados fundamentos para creer que los que los han emprendido, faltos de instrumentos apropiados y de maestros que les suministren ideas y dirigiesen sus trabajos, no carecen del ingenio necesario”¹¹.

Estamos así lejos del dictamen rotundo expresado por María Graham en 1822, al decir: “No creo que haya actualmente en todo Chile un solo pintor nacional o extranjero”¹².

El espíritu ilustrado de los gobernantes que protegen a los artistas y auspician la venida al país de hombres de ciencia que aspiren a describir en términos concretos su geografía, su potencialidad económica y su sociabilidad, contribuye, sin duda, a sobrepasar estas etapas siempre ingratas de los períodos de cambio, hacia una nueva modalidad espiritual. Entre estos hombres de ciencia hay que

señalar por sus relaciones con el arte, al insigne naturalista francés Claudio Gay (1800-1873), compilador de un *Álbum*, y al científico alemán Eduardo Federico Poeppig (1798-1868), llegado al país en el suave otoño de 1827. El brillante alumno de la Universidad de Leipzig comenzó la acumulación de ese inmenso material de 17.000 plantas disecadas, centenares de animales embalsamados, 70 dibujos de plantas y más de 32 panoramas de paisajes.

“El autor entregó a la imprenta —escribe su traductor Dr. Carlos Keller— dibujos confeccionados al natural, y ésta se encargó de hacer las litografías a base de ellos. Sin embargo Poeppig se queja de que estas últimas no siempre reflejen debidamente el original”¹³.

Su visión pictórica de Chile es variada. Su libro *Reise in Chile, Peru und auf dem Amazonen*, además de las piezas geológicas, los basaltos de Tuur Leuvun y de Antuco, la Sierra Velluda y el Pinal, intenta síntesis más ambiciosas, como su *Vista del Valle de Quillota*, con figuras de huasos a la sombra; *El Paisaje de Talcahuano*, trazado urbanístico muy de época, que se alegra con el dinamismo de la danza nacional y el fondo de mar tranquilo con siluetas de veleros. Más logrado aún es su dibujo de *Pehuenches al galope*, que preludia actitudes antropológicas definidoras que utilizarán más adelante los pintores viajeros.

No faltaron en este período inicial artistas aficionados que por placer y generosa actividad contribuyen al noble ejercicio del arte. Uno entre ellos es Jacques Antoine Moorenhout, “un belga al servicio de Francia”, que vivió en Chile y nos conectó con la existencia emergente de las islas de los



Poeppig, Pehuenches al galope.



Poeppig, Volcán Antuco.

mares del sur, a través del comercio de perlas. Había estudiado pintura en París en 1818, y aun cuando no se entregó plenamente a ella como su hermano Joseph, alumno de Verpoorten y de Horacio Vernet (1801-1875), la gracia de sus vistas oceánicas que ilustran su interesante narrativa, prueban sus condiciones de pintor¹⁴.

El más popular de los retratistas de esta época de transición fue el pintor británico Enrique Hervé, más bien dicho Herbett, veterano andariego que se había hecho notar en Londres por sus exposiciones en la Royal Academy. Estuvo en Buenos Aires entre 1826 y 1828 distinguiéndose por sus trabajos profesionales y por su promoción de la imprenta litográfica que había traído de Inglaterra John Quenby Beech, organizando para ello una sociedad fallida de la que fue administrador¹⁵. Frecuentó después los cenáculos de la Litografía de César Hipólito Bacle y la Sala Inglesa de Mr. Jones, donde conoció al pintor Amadeo Gras, del que luego hablaremos¹⁶.

Al llegar a Chile en 1829 se transformó en el predilecto de la sociedad santiaguina. “Caballeros y damas invadieron —escribe en tono humorístico Blanco Cuartín— la morada del recién llegado pasando por las condiciones que aquel viejo misántropo exigía”. No era cuestión de dinero, pues cobraba tan sólo cuatro onzas por un retrato al óleo¹⁷, sino la rígida tiranía de los atuendos, una de sus excentricidades. Trabajaba los perfiles con el invento mecánico de la cámara oscura e imponía trajes de calidad a los hombres y joyas a las mujeres, dando siempre la nota embellecedora que deslumbraba a las clientes; colocaba a éstas, coronando los altos peinados de moda, esos enormes

peinetones que alargaban las figuras, tal vez influjo de Madame Adrienne Macaire de Bacle (1796-1855), esposa del celebrado litógrafo suizo, a quien trajo a Chile para dirigir poco antes de su muerte la Litografía del Estado¹⁸.

La producción de Herbett fue numerosa y de buena calidad si la medimos por la escala de un arte mecanizado. El primer retrato que conocimos del autor fue el que poseía don Miguel Luis Amunátegui Reyes que reflejaba cierta habilidad técnica en el hacer artesano. Gracias a la amabilidad del distinguido arquitecto y bibliófilo, señor Carlos Alberto Cruz Claro, esta sensación se clarifica. De esas bien cuidadas cajas estuches que conservan en sus terciopelos rojos y sus incisiones de arabescos, todo el sabor de una época delicada en su trato social, emergen seis retratos de personajes. Algunos se han identificado, por ejemplo el de José María del Solar y el de Joaquín Prieto Warnes, hijo del Presidente. Los perfiles están dados con precisión anatómica de cámara oscura, pero el atuendo, el colorido y la perfección miniaturista del enfoque revela el talento de Herbett y justifica el entusiasmo que despertó con su arte¹⁹.

Herbett permaneció en Chile hasta 1843. Por carta de José Gandarillas sabemos que tuvo que enfrentarse con el legítimo arte de Raimundo Monvoisin, que acaparó el mercado del retrato, por lo cual prefirió alejarse del país²⁰.

Otro de los retratistas de moda fue el italiano Camilo Domeniconi. “No era —son las palabras de Blanco Cuartín— pintor; sólo un joven de letras, vivo, apasionado y bello como todos los italianos”. A los cinco meses de su llegada a Chile su taller se hizo estrecho para contener al señorío de la capital que quería eternizar sus formas mortales²¹.

Domeniconi alcanzó celebridad al obsequiar al Presidente, general Joaquín Prieto, un retrato póstumo del ilustre ministro don Diego Portales, obsequio que fue remunerado el 11 de octubre de 1827, con la suma de un mil pesos²².

Vicuña Mackenna en una de sus crónicas escribía con sarcasmo, refiriéndose al cuadro *El Fusilamiento*, que Portales había sido hecho mártir dos veces: mártir en el Barón y mártir en la tela de Domeniconi. Sin duda, hay exageración manifiesta en este juicio que el propio Vicuña rectificó en su *Diario de Viaje*, al tratarlo en Roma, donde se desempeñaba como cónsul honorario de Chile y del Perú. Allí tuvo a su cargo diversos trabajos artísticos del Gobierno, entre otros, el envío de una serie de copias de obras maestras, destinadas a servir de modelo en la Academia de Bellas Artes, y que fueron exhibidas en la Exposición Nacional de 1858. Falleció Domeniconi en Alatir el 1 de octubre de 1859²³.

Charles Chatsworthy Wood
(1793-1856)

EN EL PROCESO de aceleración del estudio, cultivo y aprecio de las bellas artes que estamos escribiendo, Chile debe mucho a la simpática y nobilísima personalidad de Carlos Wood Taylor, que dejara en nuestro país larga progenie familiar y el recuerdo imperecedero de una labor técnica, administrativa y artística que le valió el aprecio de la colectividad.

Nacido en las proximidades de Liverpool, muy temprano la familia se traslada a Burslem, “la madre de la industria de las porcelanas inglesas”, establecida allí en 1644. Su padre que admiraba su precoz facilidad para el dibujo lo colocó de aprendiz en los talleres de diseño y modelado de la prestigiosa fábrica de porcelana. El muchacho se transformó pronto en un cumplido operario en las



Wood, La fragata *Macedonian* durante el huracán del Atlántico Norte, del 27 de septiembre de 1818.

artes del fuego. Domina el dibujo de mano alzada y se hace notar por su extrema facilidad para el trabajo caligráfico miniaturista que aprovechará en sus futuras telas. Vive en su juventud la época generacional de los grandes acuarelistas ingleses, en que brillaba el genio de Turner y el talento excepcional de Copley, Fielding y Bonnington, temperamentos que lo atraen. Siente también los impulsos políticos renovadores que inquietan a sus compañeros y se apasiona por el ideario radical²⁴.

De espíritu aventurero, viajó un año por el Mediterráneo a la edad de 18 años. Después de derrotado Napoleón, decidió que había llegado la hora de conocer ese nuevo mundo occidental que poblaba su imaginación desde niño. En 1817 atravesó el Atlántico hacia Nueva Inglaterra. Allí su talento atrajo la atención de un grupo de oficiales navales que lo contrataron como dibujante de la expedición científica a Sudamérica que emprenderían a bordo de la fragata *Macedonian* a fines de 1818. Un luminoso día de enero de 1819, ancla la nave en Valparaíso, primer contacto con el país en que iba a dejar la huella de su sangre y de su talento. Fija esta impresión en un hermoso dibujo²⁵. En cumplimiento de su misión recorre en el *Macedonian*, bajo las expertas órdenes del capitán Downes, el litoral americano, y sólo al cumplir fielmente el contrato oficial, acepta el cargo tan afín a su ideario libertario, que le ofrece el general Paroissien, ayudante de San Martín, de teniente de artillería del

ejército de Chile, incorporándose a la mesa de ingenieros. Toma parte activa en la organización de la Expedición Libertadora del Perú y se embarca en la nave de San Martín, pasando a ser por su talento pictórico el cronista gráfico de la magna empresa. En su lenguaje poético nos hace sentir la aventura del embarque en una acuarela a lo Turner, en que los planos de lo objetivo están envueltos en una neblina fantasmagórica, gradaciones de luz que revelan su profundo sentido lumínico.

A su habilidad se debe el escueto esbozo documental que representa a la armada de Lord Cochrane penetrando en el Boquerón de Sangallán. Se han conservado también las escenas del desembarco en Paracas el 8 de octubre de 1820 en una acuarela, con luz de amanecida que destaca la silueta del paisaje de fondo cordillerano. El gobierno del Perú le debe también diversos proyectos arquitectónicos.

La obra maestra de este período de su desarrollo es en opinión general su *Toma de la Esmeralda por Lord Cochrane*, “gran acuarela —escribe su admirador Jorge Hunneus Gana— que tiene en los tonos de la noche y en los fuegos y reflejos sobre el cielo y el mar del buque incendiado, todo el vigor de los más célebres cuadros de la escuela moderna”.

En la impresión conjunta está también presente el miniaturista y si se examina con lupa el cuadro es posible ver dentro del clarooscuro pronunciado, la cubierta del navío y, dibujado en finísimo trazo, lo que estaba sucediendo entre la marinería durante el histórico acontecimiento.

Vuelto a Chile su vida cotidiana es una cadena de servicios a la comunidad, obras públicas de ingeniería de defensa costera, de proyección de vialidad, de progreso mecánico largo de enumerar. A la vez entrega en acto cívico-artístico el dibujo acreditado por las autoridades como el Escudo Nacional.

En 1825 forma hogar con doña María de los Dolores Ramírez de Arellano, en San Fernando, con larga y prestigiosa progenie²⁶.

En 1829 Carlos Wood, que siguiendo su línea política adolescente ha integrado las filas del partido liberal, reemplaza a Henri Jenny en la cátedra de dibujo y pintura en el Instituto Nacional, clase que debe abandonar más tarde a raíz de la derrota de las fuerzas pipiolas en Lircay.

En esta época conflictiva Carlos Wood se enrola nuevamente en la campaña bélica del Ejército Restaurador, dirigido por el general Manuel Bulnes para poner fin a la Confederación Perú-Boliviana que amenaza el equilibrio político continental.

El talento descriptivo del acuarelista británico nos permite evocar esos hechos históricos con objetividad real. No sólo prepara los planos y los planes de las acciones militares en su cuidada caligrafía miniaturista²⁷, sino además pinta una instantánea y esquemática acuarela de las divisiones que comanda Bulnes, subiendo en etapas sucesivas la empinada cuesta del Pan de Azúcar, una de las batallas decisivas.

Admirable nos parece su *Panorama de Lima* vista a través de los arcos del viejo puente sobre el Rímac, en que la silueta virreinal de la ciudad toma prosapia en el plano del río pedregoso con sus típicos gallinazos y sus enigmáticas tapadas²⁸.

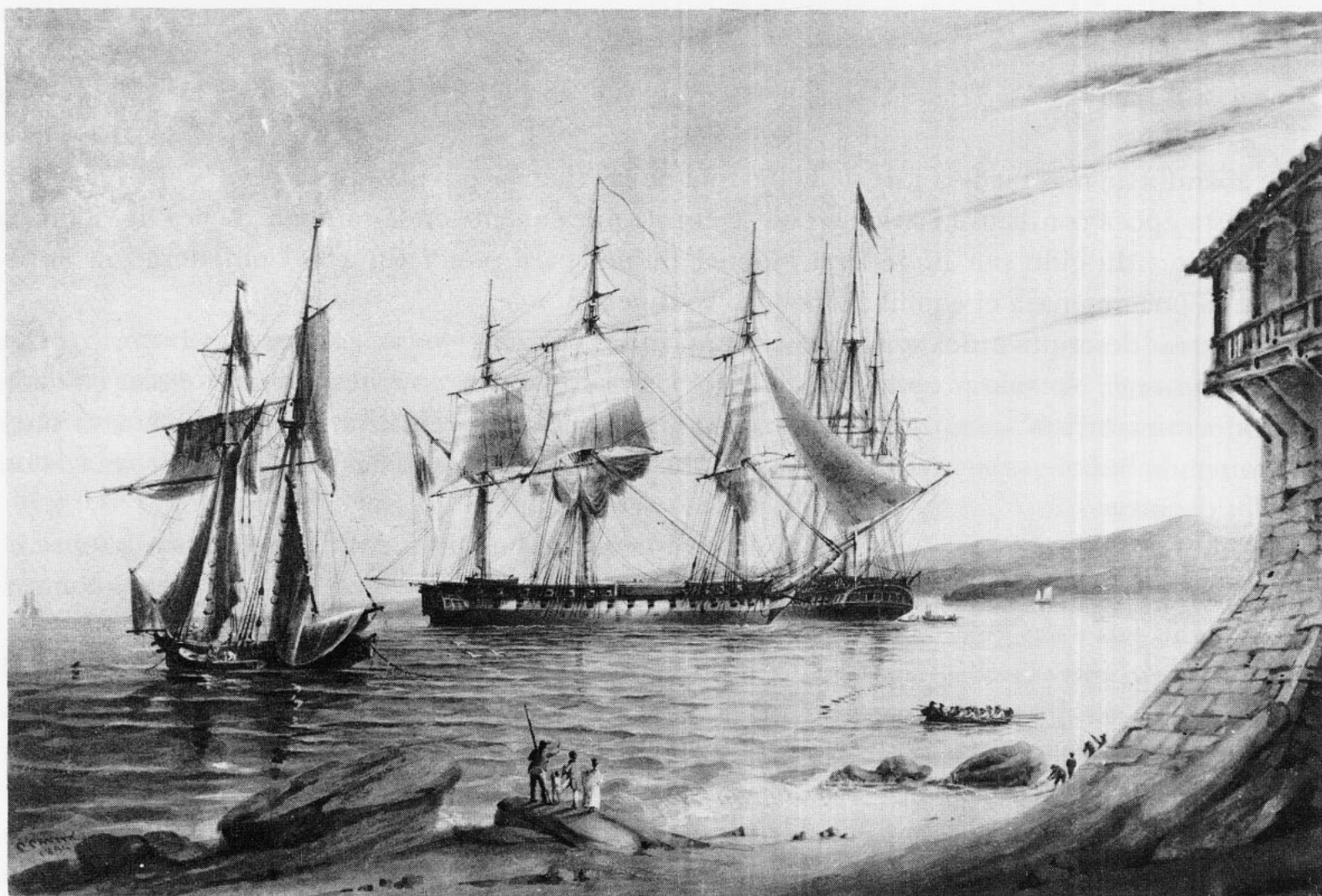
A su regreso entre las filas de los victoriosos de Yungay es promovido al rango de teniente coronel de caballería y el Gobierno lo ocupó en una larga serie de delicadas comisiones técnicas, que detalla su biógrafo Luis Álvarez Urquieta, las que cumplió con la eficacia acostumbrada. La fatiga de los años de una vida agotadora por los continuos esfuerzos, obliga a Wood a buscar en la tranquilidad idílica de Casablanca —cuyo paisaje delineó— el reposo necesario. Sus treinta y seis años de servicio a la República lo habían cansado, sentía la nostalgia de la tierra que lo vio nacer y hacia ella se volcaban sus ojos. El Gobierno en reconocimiento de su noble actuación le dio oportunidad de cumplir estos

anhelos, comisionándolo para un viaje a Europa. Después de recorrer algunos países, se establece en casa de su hija Dolores, en Inglaterra, donde muere plácidamente el 19 de febrero de 1856.

La herencia pictórica que legó Carlos Wood es cuantiosa. La clasificaremos conforme a la temática, establecida por Antonio R. Romera, en dos ciclos. Una fase costumbrista y narrativa que comprende, además de las obras ya señaladas, las grandes acuarelas de Santiago y Valparaíso. ¡Con qué minuciosidad vuelve al tema porteño tratando de fijar esa imagen interior que lo persigue! Recurre en la composición a los medios usuales de la concepción panorámica dominante, planos verticales sobre la clara superficie del mar. Los personajes de su relato son los buques que pinta con precisión de modelos de arquitectura naval. Agrega, a veces, como elemento decorativo o posición de enfoque, grupos humanos, testigos presenciales de la escena. Para romper la monotonía del mar playero, de suave vaivén, destaca chalupas que cruzan rápidas la bahía; barcos volcados, pontones, balsas de changos, falúas con caprichosas velas octogonales.

En la verticalidad de sus telas corta la línea baja la precisión de plano técnico de los edificios, que permiten seguir el avance urbanístico de Valparaíso entre 1819 y 1848. Los cerros calcinados de la línea calva del anfiteatro de cerros y quebradas, le sirve de marco superior que remata el techo azul del cielo.

Los numerosos dibujos y acuarelas de tema santiaguino tienen un sabor vernáculo más pronunciado. Sus panoramas frente al valle que encierra la capital tiene el doble encanto del recuerdo poético de los sitios desaparecidos y la maestría de un hacer pictórico honorable.



Wood, Valparaíso, Chile, 1834. Gentileza de The Mariners Museum, Newport.



Wood, Tajamares del Mapocho. Museo Histórico Nacional.

Wood siente el paisaje, por ejemplo, en ese delicioso rincón umbrío. (Colección Germán Vergara Donoso)²⁹, y este sentimiento, tan afín a su raza rebalsa la idea de lo miscelánico costumbrista o lo topográfico de sus mapas y planos.

Las más conocidas de estas vistas santiaguinas son el *Panorama de la ciudad visto desde el Fuerte Hidalgo, del Cerro Santa Lucía*, o el *Tajamar del Mapocho*, con el fondo de los ojos secos del Puente de Cal y Canto. Con renuente morosidad vuelve a estos temas urbanos, familiares a la sociabilidad republicana. Se conservan en los Estados Unidos, en la centenaria mansión del Ministro Samuel Larned, dos de aquellos interesantes variantes. En la vista de lo alto, en vez del centinela que cuida el “cañón de las doce”, el reloj meridiano de la época y de la nuestra, un grupo de tres personajes contempla extasiado el paisaje. En el de la *Pirámide de O'Higgins*, la nota típica la da a la izquierda una carreta con los bueyes uncidos, que atraviesa el cauce seco del Mapocho y, a la derecha, unas cabalgaduras que llevan en sus acémilas la apetitosa carga por el camino polvoriento que bordea una tupida vegetación³⁰.

Hay numerosas réplicas de estas típicas escenas que fueron pintadas también por John Searle y Ernest Charton lo que trae la confusión inherente a un espíritu de época, en que sin duda hay influjos directos y copia. Debido a una mediocre serie litográfica hecha en los Estados Unidos de la obra de Charles Wood podemos atribuirle con seguridad la paternidad inicial de estas escenas, repetidas por los citados autores.

Pero es en la segunda categoría de sus obras, donde el pintor da rienda suelta a su contenida fantasía lumínica y asciende al nivel creador del arte, olvidando sus resabios de taller de modelado o la mesa del dibujo técnico. En ellas campea lo más significativo de la obra de Carlos Wood. Su pintura marinista está henchida de reminiscencias británicas generacionales y parece seguir a la distancia los originales pasos de William Turner (1750-1851), sin su audacia genial. Carecen de ese intangible y



Wood, Rincón Umbrío, pastel, 0,31 × 0,23, ex colección Germán Vergara Donoso.



Wood, Pasando el Río. En el Álbum de Isidora Zegers, gentileza de la Sra. Olga Lindholm de Prieto.



Wood, Naufragio del *Arethusa*. Museo Nacional de Bellas Artes.

misterioso dramatismo espectacular del maestro inglés. Conserva Wood en todo momento la sobriedad del ingeniero delineador. Pero aprovecha sin duda esas nuevas técnicas, refregando los colores con la espátula cargada, sin empastar, de óleo grisáceo en los lienzos en una tonalidad ambigua que le sirve de fondo envolvente.

En el óleo *Naufragio del Arethusa* —su obra maestra— el tema literario y dramático se refuerza con la luz que riel sobre las encrespadas olas espumosas, concentrando la visión en la nave a la deriva, encerrada en el marco negro de los arrecifes laterales. El tumulto de los grupos que acechan la ocasión propicia para el rescate de los náufragos en la faena del salvamento realza la tónica dramática. Da en ella —escribe Antonio R. Romera— “la nota patética más alta de las obras de este segundo período”³¹.

Similares técnicas emplea en *Morning* (1841). Mañana optimista y calma, de equilibrado cromatismo. Cuadro de taller, sin duda, bosquejado en su años juveniles, es el *Faro de Edington* (1833), dedicado a su amigo Jorge Hunneus, en que aprovecha los recursos lumínicos de la mancha de luz que se extiende sobre el mar, y que puede ser, no un accidente fortuito como se ha pensado, sino una reminiscencia de la enseñanza teórica del precursor del grupo inglés, Alexander Cozens.

El costumbrismo de Charles Wood es en general más ambiental que figurativo. Su pincel se mueve con mano imprecisa en el retrato como lo prueba la figura de almirante B.H. Ross y familia, que

conocemos por reproducción. El de Lord Cochrane (Museo Histórico Nacional) lo describe el historiador Gonzalo Bulnes: “Está retratado —escribe— bajo una cortina sedosa que se levanta lo bastante para dejar ver en el horizonte un mar poblado de buques”. Wood hace resaltar las facciones duras y abultadas y los ojos azules, pero el mérito del retrato, de pequeñas proporciones, reside en el apropiado carisma y sentido de mando que emanan del personaje”³².

Lo mejor que conocemos de Wood en este género es para nosotros el retrato del ministro de Hacienda, don Manuel Rengifo, verdadera obra de arte. En tonalidad oscura, los rasgos fisonómicos definidos se concentran en el rostro de buen dibujo. La cabeza de intenso realismo sostenida por el albo cuello alto prolonga el cuerpo hasta el pecho cubierto por blanca camisa, mientras que las facciones se perfilan con técnica precisa que define al modelo con objetividad y empaque artístico³³.

La tarea de verdadero arte realizado en Chile por Carlos Wood se dejó sentir en los círculos intelectuales. No tuvo al parecer discípulos que continuaran su obra. Estimuló, sin duda, a Diego Paroissien; a las primeras pintoras femeninas, como veremos; a Ramón Salazar, y más que a todos, a su amigo John Searle, relación artística que merece atención.

John Searle
(1783-1837)

GRACIAS A LA NOBLE investigación de su chozno Andrés Valenzuela, se van precisando los datos biográficos de John Searle hasta ahora confundidos. De ascendencia inglesa, la familia se avecindó en Nueva York y en las Islas Madeira, desde donde comercializaba el vino Madeira hacia Norteamérica. El pintor nació en Funchal el 10 de julio de 1783, hijo de John (III) y de Martha Noel. Allí el pintor contrajo matrimonio con su prima Catalina M. Taylor; se trasladaron a Calcuta en 1824, permaneciendo allí hasta 1830, año en que se estableció en Valparaíso³⁴.

Poco después, *El Mercurio* destacaba su presencia en elogiosos términos. “Todas las personas que desearan poseer sus retratos hechos con la mayor perfección y semejanza pueden aprovecharse de la habilidad de Mr. Searle que actualmente se ocupa de ello. Ha hecho varias vistas primorosas de esta población y de su puerto en las que se notan algunas personas de las más conocidas de nuestro comercio; todo ejecutado con maestría y gusto. Sus términos son por un retrato en papel mantequilla medio cuerpo, una onza de oro; por igual en marfil, dos onzas de oro”.

El pintor afirmaba hacerlos al gusto de los clientes³⁵.

En el mes de agosto del mismo año de 1831 se rifaron algunas de las obras ejecutadas por él: una vista del Puerto, otra del Almendral, otra del Cerro Alegre. Además varias miniaturas trabajadas en Inglaterra, principalmente en Londres, donde suponemos haya realizado sus estudios artísticos³⁶.

Un año después se trasladó a Santiago ejecutando allí cuatro vistas que exhibió a su regreso al Puerto. Son ellas: una vista de la extremidad del Tajamar, con los dos obeliscos y la majestuosa cordillera, cubierta de nieve y escena rural alrededor; una vista de toda la capital y sus alrededores desde la parte occidental del Cerro Santa Lucía; una del puerto y sus alrededores, y otra del interior de la Catedral en circunstancias de celebrarse misa. El autor proclamaba con franqueza y modestia que las dos últimas no tenían el mérito de las otras³⁷.

En 1833 trabajó en compañía de Charles Wood un Plan de Valparaíso visto de la Quebrada de Elías, que demuestran sus conocimientos topográficos.



Searle, Paisaje de Valparaíso. Óleo sobre tela, 76 × 128 cm. Gentileza del Club de Viña del Mar.



Searle, Jinetes camino de Valparaíso, Óleo sobre tela, 86 × 128 cm. Gentileza del Club de Viña del Mar.



Searle, Comerciantes ingleses: Mr. Price, Mr. Jorge Lyon, Mr. Grosvenor Bunster, Dr. Nathan M. Cox, Mr. Waddington, Mr. Nugent (cónsul inglés), Mr. Templeman, John Searle hijo, y Roberto Budge. Colección Arturo Searle. Gentileza de don Andrés Valenzuela Searle.

Dos de sus acuarelas han sido reproducidas en el *Album* porteño de Jorge Schwasenbergl y fueron enviadas a la Exposición Internacional de Buffalo por su poseedor don Eduardo Budge, en cuya mansión las conocimos.

En la Exposición organizada por el Instituto Cultural de Las Condes, en 1974, se realizó una verdadera retrospectiva del autor con un total de 11 piezas³⁸. Coinciden ellas con los títulos que ya hemos indicado tomados de la prensa, pero plantean algunos problemas de influencia y atribución.

Los cuadros demuestran una estrecha afinidad con la labor de Charles Wood, los mismos temas, la misma coloración, pero sin ese sentido profundo del juego de la luz, insistiendo más bien en el movimiento. Searle amplía la línea del mar, con arrecifes, escollos y detalles que ocultan a veces la silueta urbanística del puerto, concentrando el empeño pictórico en un primer plano con magníficos veleros de elegantes formas. Hay en sus acuarelas una unidad de composición que armoniza los objetos dentro de una gama opaca pero vibrante.

Una de estas acuarelas fue llevada a la imprenta litográfica en los Estados Unidos por Harper y Brothers (New York), *View of the Harbour and Town of Valparaíso* e ilustra la estada en la bahía de la fragata *Potomac*, cuyo elegante perfil se destaca sobre el relieve de la costa. Es un hermoso trabajo que demuestra la calidad pictórica de la labor de John Searle³⁹.

LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA EN EL PLANO EDUCACIONAL

DURANTE ALGUNOS DECENIOS el Instituto Nacional conservó el liderazgo en la enseñanza de las bellas artes. A raíz del alejamiento del benemérito Carlos Wood, la cátedra fue servida entre 1831 y 1833 por Alejandro Seghers, sobre quien no poseemos dato biográfico alguno. La responsabilidad de la enseñanza la tomó luego José Zegers Montenegro (Madrid 1809 - Valparaíso 1900), hombre de letras y profesional de brillante trayectoria en el país. La matrícula alcanzó los 35 alumnos en 1835. Era Zegers un excelente profesor y su cultura francesa hizo despertar tempranas vocaciones tanto en la pintura y el dibujo como en las bellas letras¹. Además, impulsado por las ideas democráticas dominantes, proyectó el magisterio hacia las clases populares, atendiendo en las horas de la tarde un curso vespertino de dibujo lineal para obreros y miembros de las milicias cívicas, donde se formaron —como se lee en el *Monitor de las Escuelas*— los Laínez, los Vivacetas y tantos otros artesanos que honraron a la clase obrera².

Este doble cauce de la enseñanza se explica por el auge y popularidad del llamado dibujo lineal, especie de disciplina intermedia entre lo artístico y lo técnico; una educación vocacional de las manos para las delicadas funciones de la industria más que un aprendizaje del sentido de la belleza.

Ayuda valiosa en este desarrollo prestó la traducción francesa, ordenada por el Gobierno, del celebrado texto de A. Bouillon, *Excercises de dessin lineaire* (1833), que tradujo al castellano el profesor José Zegers y fue editado bajo el título inicial de *Elementos de dibujo lineal*, libro que obtuvo en 1844 los superlativos elogios de D.F. Sarmiento, otro de los adalides de la enseñanza comunitaria.

“Para nosotros —escribía el autor de *Facundo*— la adquisición de este preciso arte no es simplemente un mero adorno; es algo más que un complemento necesario a toda educación, es el fin a que debe conducir la educación popular”³.

Esta primera edición no tenía, al parecer, ilustraciones, las que fueron agregadas en tiradas posteriores por el meritorio litógrafo José Desplaques⁴.

Además de este texto básico, los alumnos más avanzados podían disponer en la Biblioteca del Instituto Nacional del epítomo de Lomette, *Cours méthodique de dessin Lineaire*, y en especial los trabajos muy divulgados de Luis Benjamín Francoeur (1773-1849), que habían inspirado la reforma didáctica francesa de 1818⁵.

Había, no cabe duda, preocupación en el ambiente por estas materias y los intelectuales del Movimiento de 1842, insistieron sobre el asunto. *El Semanario de Santiago*, uno de los órganos de esa élite, incluye un artículo sobre “Música, Canto y Dibujo”, en que se reclama la atención de las autoridades sobre “algunos ramos que puedan servir de recreo” y se dictamina que “más hubiera

valido para el país una clase de dibujo en los muchos pueblos en que se enseña un poco de latín que nadie aplica... El dibujo —agrega— admite una explicación muy general y que cualquiera descubre, mejora la inteligencia y corazón del hombre...”⁶.

Esta concepción práctica del aprendizaje es aplicada por D.F. Sarmiento en la recién creada y señera Escuela Normal de Preceptores (1842). El curriculum introdujo la enseñanza del dibujo entre los ramos indispensables para la formación del profesorado básico. El propio Sarmiento se hizo cargo de esta disciplina que practicaba, y aunque hubo muchos alumnos renuentes a su estudio, lograron ellos preparar un cuaderno práctico de ejercicios para conducir sus futuras labores escolares. El único alumno que demostró cierto afecto por el ramo fue Tomás Latorre, de Rengo⁷.

En dos líneas paralelas se fue desarrollando la enseñanza, sea en su aplicación lineal artesana, sea en el llamado dibujo del natural, de índole más artística, aunque su metodología incipiente se basaba en la copia o reproducción mecánica de modelos de yeso, de cilindros de madera y de estampas.

Los colegios particulares lo acogieron en sus programas. Sabemos que en 1834 había 35 alumnos de dibujo del natural en el Colegio de las Hermanas Cabezones, cuyo profesor era Francisco Olivos, y 30 en el Colegio de Santiago. Ya se había introducido el sistema de competencia en los concursos anuales y se otorgaban premios estimulantes en las ceremonias de clausura.

En 1837 el Colegio Romo contrató, junto al reputado calígrafo y litógrafo J.B. Lebas y a José Lastra, aficionado de mérito, al distinguido profesor y artista José Luis Borgoño, de quien luego hablaremos. En los concursos de fines de dicho año, obtuvieron sendos premios el mendocino Gregorio Torres, de larga trayectoria, y Luis Castro⁸. En el Colegio Santiago dictaba el curso, desde 1843, el profesor Justino Fagalde.

En cuanto a la enseñanza popular, el curso de artesanos que dirigía en el Instituto Nacional José Zegers, llegó a tener una matrícula de 75 alumnos, entre los cuales deben señalarse por su acción en el campo sindical a Fermín Vivaceta, Pedro Lepesoles, Esteban Silva, Lorenzo Araya, Esteban Láinez y Domingo Pinto.

Este exceso de postulantes condujo a la bifurcación en planteles especializados de esta disciplina práctica. Los impulsores de ella fueron Pedro Palazuelos, José Gandarillas y Miguel de la Barra, fundadores de una curiosa sociedad cristiana, conocida con el nombre de Cofradía del Santo Sepulcro, cuna de interesantes iniciativas artísticas. Fueron auxiliados en esta tarea cívica por el Gobierno que, a manera de estímulo a la Escuela abierta en el edificio del Templo de San Agustín en noviembre de 1845, adquirió para decorar las salas 28 dibujos presentados por Fermín Vivaceta, Manuel Salvatierra y Felipe Velázquez⁹.

La dirigía desinteresadamente el profesor Luis Prieto Cruz. Se trasladó después a un nuevo local más amplio en la Iglesia San Francisco, donde se abrieron tres cursos: uno para principiantes, otro de geometría descriptiva y un tercero de dibujo práctico. Prieto fue reemplazado por un ex alumno, Manuel Salvatierra, “hombre del pueblo que enseña sin recursos artificiales ni estilo comunicado”. El número de matriculados era constante. En las competencias internas se destacaron entre otros Juan Toribio Farías, José Enrique Arenas, Felipe Velázquez, Manuel Salvatierra e Ignacio Riveros.

En 1852 la Escuela del Santo Sepulcro tenía 45 alumnos¹⁰.

Se debe al empuje de Benjamín Vicuña Mackenna la apertura de una nueva escuela de este tipo “destinada a dar aplicación a las teorías del dibujo lineal y ornamentación”. La Intendencia le cedió para este loable fin uno de los patios de la Escuela Primaria de la Plazuela de Recoleta y él mismo se daba tiempo para estimular con su presencia y su ejemplo a los artesanos-artistas. Vicuña Mackenna obtuvo la colaboración gratuita del profesor Antonio Claveaux, eximio escenógrafo que regentaba el

reputado taller en la calle de Guamanguilla¹¹ y que había adquirido prestigio en la comunidad por sus “decoraciones de fachadas de tiendas y ornamentación de paredes de salones, artesonados y demás operaciones de pintura, correspondientes al arte de hermosear los edificios”, y que daba con entusiasmo lecciones gratuitas los días domingos. Al partir Claveaux a Francia llevó consigo algunos de estos operarios técnicos¹².

El ritmo acelerado de progreso en la instrucción pública característico de estos docentes se deja sentir en el Instituto Nacional en los estudios complementarios de bellas artes. Al abrirse el período escolar de 1843, las autoridades dividieron esta cátedra. José Zegers continuó al frente de los estudios de dibujo aplicado, de acuerdo al texto de Bouillon. Para regentar la nueva clase de pintura y dibujo del natural, se contrató a un intelectual distinguido, José Luis Borgoño, primogénito del general, con estudios en Francia, de esa primera hornada de estudiantes que celebrara Vicente Pérez Rosales en sus memorias. Alumno en París y Roma de R.Q. Monvoisin, Borgoño hizo lo posible por traer a nuestro país a su maestro. Activista en diversas instituciones culturales precursoras, como la sociedad de Historia que funcionó en el Instituto Nacional en 1839, amigo del teatro y de la música, Borgoño abordó la enseñanza del paisaje en el Instituto, hasta su retiro en 1851¹³.

Estas reformas encontraron eco en el ambiente y diversos colegios particulares las adoptaron. El Colegio Zapata tuvo como profesores, además del director Manuel Zapata y del humanista francés



Blondeau, Casa junto al lago. Álbum de doña Isidora Zegers. Gentileza de la Sra. Olga Lindholm de Prieto.



Blondeau, Retrato de Andrés Bello.

L.A. Van Del Heyl, a un pintor viajero llegado a Chile en 1846 en gira continental, Theodore Blondeau, a quien el periódico artístico *El Mosaico* consideraba “el primer fisionomista que hemos tenido”¹⁴. Hombre de cultura refinada, se le abrieron pronto las puertas de los cenáculos intelectuales, y huella de su talento de dibujante encontramos en el valioso *Álbum* del Salón de doña Isidora Zegers de Huneeus, mecenas del arte.

En las páginas de ese libro de recuerdos encontramos algunas copias a lápiz de buena factura, como el cuadro *El Molino* de Hübner y una vigorosa estampa costumbrista dentro de la técnica de Monvoisin. Se debe a su talento una temprana reproducción del retrato del primer Rector de la Universidad de Chile, don Andrés Bello¹⁵. Su labor didáctica en el Colegio Zapata y después en la Escuela Naval de Valparaíso, la podemos medir por la calidad de sus discípulos: Francisco J. Zuazagoitia, Melchor Concha y Toro, Jorge Huneeus, Telésforo Cabero y Federico Chessi de Uriarte, que combinaron en una fecunda unidad el estudio de la pintura y el dibujo con el de la música.

Al alejarse Blondeau de Santiago, la clase fue regentada por el meritorio artista mendocino Leopoldo Zuloaga (1827-1881)¹⁶, de quien hablamos más adelante.

Aunque la apertura de la Academia de Pintura concentró en el señero plantel la enseñanza



Blondeau, Huaso de la época. Álbum de doña Isidora Zegers. Gentileza de la Sra. Olga Lindholm de Prieto.



Blondeau, Hombre con guitarra. Álbum de doña Isidora Zegers. Gentileza de la Sra. Lindholm de Prieto.

superior de las bellas artes, el Instituto prosiguió proyectando su influencia en las capas juveniles de la sociedad.

Un crítico pudo escribir con toda razón en el diario *El Progreso*: “El conocimiento del dibujo está por fortuna generalizado en nuestros jóvenes de la clase acomodada de la sociedad. Pocos son entre los que han hecho sus estudios en nuestros colegios que no hayan alcanzado a delinear con corrección un rostro, un cuadro, una academia”.

El Instituto Nacional —establecimiento guía de estas generaciones— pudo agregar a mediados del siglo un nuevo valor profesional: Juan Bianchi Antogina. Natural de Florencia, joven imbuido en las doctrinas de Mazzini y en los principios republicanos, tomó parte en las asonadas estudiantiles de Milán, debiendo escapar de las garras de la policía austríaca. Vino a Chile tras el fracaso de 1848 y fue nombrado profesor en el Instituto. Brillante fue su desempeño didáctico. Uno de sus discípulos escribió sobre él estos términos lisonjeros: “En la cátedra de Bianchi no había necesidad de estar tantos meses delineando para entrar luego a sombrear. Allí se comenzaba sombreando con lápiz de madera, paisajes, cabecitas de animales y toda clase de dibujos”¹⁷.

Para servir de texto a sus concurridos cursos Juan Bianchi preparó una síntesis, *Tratado Elemental de Dibujo Lineal*, que vino a reemplazar al citado texto Bouillon por decisión del Consejo de la Universidad de Chile, en dictamen apoyado en el informe de Francisco Valdivieso (1863).

El autor insistía en la doctrina sociológica del arte. “El dibujo lineal —escribe en el prólogo— es el verdadero, el único idioma del carpintero, del albañil, del ebanista, del cerrajero”, pero la edición del texto de las láminas de Francoeur, litografiadas por Guillermo Shafer, permitió sobrepasar la doctrina de la “aplicación de la línea recta”, con trazados arquitectónicos, figuras, etc.¹⁸.



Bianchi, Caballero con bastón. Álbum de doña Isidora Zegers. Gentileza de la Sra. Olga Lindholm de Prieto.



Bianchi, Caballero con Jeringa. Álbum de doña Isidora Zegers. Gentileza de la Sra. Olga Lindholm de Prieto.

A pesar de la dura carga del magisterio, Bianchi pudo encontrar tiempo para vaciar en la tela sus inquietudes de creador. Hizo una honorable carrera de retratista. Manejaba con soltura el lápiz para la caricatura acerada y mordaz, como lo prueba el dibujo que contiene el citado Álbum de doña Isidora Zegers. Unas acuarelas de castillos roqueros en ruinas, reminiscencias del viaje o copia, parecen circunscribirle en el círculo neoclásico de Ciccarelli¹⁹.

De sus retratos se han individualizado uno de *Niño*, ingenuo y desdibujado, pero objetivo y vivaz. Una *Dama*, en esa postura adocenada del daguerrotipo, y un *Retrato de Caballero*, que reproduce Antonio R. Romera en su *Historia de la Pintura Chilena* y que califica de “dibujo duro, seco, pero de fuerte carácter”²⁰. Bianchi fue uno de los fundadores de la Sociedad Artística y en la Exposición de 1869 alcanzó merecimientos por sus retratos.

Sus contemporáneos alabaron su cuadro *Nacimiento del Niño Dios*, exhibido en la Iglesia de Santa Ana en la misa del gallo de 1867²¹. Casado en el país con Flora Tupper Zegers, dejó una notable descendencia²².

En el círculo de la enseñanza artística femenina desempeñó un rol de importancia el Colegio de Pensionistas de Santa Rosa, de la calle Merced, que regentaron con responsabilidad los educadores argentinos Bienvenida y Procesa Sarmiento y Benjamín Lenoir. Entre ellas, Procesa (1818-1899) es la más importante en lo que al arte se refiere. Hermana menor del ilustre escritor, educada en el

Colegio de Santa Rosa de su tierra natal de San Juan, y guiada por su hermano, se distinguió en esa asignatura. Las vicisitudes políticas de la Argentina determinan el éxodo de la familia, que en 1841 llega a Chile y abre escuela en la ciudad de San Felipe. Pasan a la capital en 1845, donde Procesa continúa sus estudios de pintura bajo la sabia dirección de R. Monvoisin²³.

En 1851 regentaron en Santiago el citado Colegio. Bienvenida se especializa en la enseñanza de labores para el hogar y en la técnica del dibujo aplicado al tejido de lanas multicolores, etc., de las cuales se han conservado en manos particulares muchos medallones de crin. Uno de ellos, trenzado con pelo, y que representa al *Dagoberto* de la novela de moda, *Los Misterios de París*, quedó en manos de la viuda del presidente don Manuel Montt, protector de la familia²⁴.

Procesa en cambio avanzó en su preparación artística. Pintó diversas copias de cuadros de Monvoisin, entre otros *Vasiliki*, *Bajá de Janina*, un conocido dibujo a pluma del maestro. De más interés son las acuarelas de su álbum particular, reproducida en *La Prensa* de Buenos Aires, en poder de los familiares²⁵.

Además de los logrados retratos de José María Gutiérrez y Vicente Fidel López, figuran allí dos tipos chilenos: un minero (recuerdo de su estada en Copiapó) y un carretero, muy en la línea de los pintores viajeros de la época.

Procesa volvió a su patria, acompañando a su hermano en Buenos Aires en los años de la Presidencia, para ir a morir a su querida patria chica de Cuyo.

Había, sin duda, un legítimo temperamento en esta gran mujer noble y esforzada. Su conmovedor retrato de Dominguito Sarmiento, lleno de toques delicados y sensibles, revela una mano diestra y un ojo certero. Son dignos de memoria sus esbozos a pluma. Pero, como escribe José León Pagano, citando a Sarmiento, “ganóse unos mil fuertes haciendo retratos, casóse luego, y abandonó su arte como hacen con el piano y con el canto todas nuestras niñas”²⁶.

Se le atribuye un retrato de don Manuel Montt. En Chile dejó algunas discípulas; la señora Freire, autora de un cuadro del *Valle del Mapocho*, Rosalía y Andrea Necochea, y Carmen Vicuña de Valdés²⁷.

Podemos destacar en algunas regiones la expansión del estudio de las bellas artes de provincia. Valparaíso, centro importante, tuvo tres maestros celebrados por su eficiencia, a saber: Tomás Martínez, N. Flaseur y José Muñoz.

En San Felipe, la familia Sarmiento fue sucedida en la docencia por un personaje pintoresco, Emilio Mangel de Mesnil, que trabajó al igual en Santiago y Copiapó. Llegó al país en 1842, a bordo de la fragata francesa *Dame Blanche*, donde ejercía al parecer funciones técnicas. Perseguido por desertor por el cónsul de Francia en Valparaíso, fue condenado. En sus tres años y medio de estada se entregó a la enseñanza particular y pública. Se casó en el país y tuvo tres hijos. Aprovechando las tristes experiencias de su proceso, escribió una novela que por desgracia no hemos encontrado, *Cinco Años o La Escuela de Infortunio*, que al parecer relata su vida. No sabemos si sea el mismo que se entregó más tarde al cultivo del daguerrotipo y que introdujo, en palabras de Enrique Fernández Ledesma, el daguerrotipo en ciudad de México²⁸.

Copiapó, además de las continuas visitas de artistas profesionales, contó con la cooperación de uno de los discípulos de Domingo Faustino Sarmiento, Franklin Rawson (1819-1871) que nos ha dejado un hermoso retrato de su maestro. Dejó en Copiapó una alumna meritoria a cargo de este servicio, Tránsito Videla, de futura figuración en su país de origen, la Argentina²⁹.

Pese a estos esfuerzos loables la enseñanza del dibujo se resintió por la excesiva importancia concedida a la copia o a la imitación de modelos. Ramón Subercaseaux en sus deliciosas *Memorias de*

50 años nos ofrece un ejemplo concreto de lo que era esta enseñanza a mediados del siglo: “Con las de música alternaban las horas de dibujo, compartiéndose los días de la semana. Bajo la dirección de Mr. Lebeuf, en unas bancas de otra sala blanqueada como las demás, nos sentábamos en línea los alumnos de dibujo. Nos dividían en dos especies: los de dibujo natural y los de dibujo de paisaje, como si éste no fuera tan de la naturaleza como las caras y brazos de la primera especie. Con paciencia, buen humor y tranquilidad inalterables, Mr. Lebeuf nos miraba echar rayas, perfiles y sombras, y luego se sentaba en el sitio del alumno que recibía la lección y le corregía y reconstruía en silencio todo su trabajo. Copiábamos modelos de litografía, y aprendíamos bien poca cosa porque en primer lugar, sólo teníamos dos horas por semana, cercenadas de los tiempos de recreo, y porque, después, el método no era el bueno. La copia de los dibujos hechos por otra mano, aunque sea superior, no enseña más que a seguir la interpretación ajena”³⁰.

Este período heroico de la enseñanza de las bellas artes en el nivel primario y secundario tocó a su fin en 1871, cuando la asignatura de dibujo pasó a ser obligatoria en los planes de estudio del país³¹.

AMADEO GRAS Y LA APETENCIA POR EL RETRATO

LA ASCENSIÓN DE LA CLASE burguesa al afianzarse el régimen republicano había producido, por efecto sociológico, una apetencia por el retrato, forma y signo del afinamiento social, penate de la familia. “En presencia de esta nueva clientela —escribe un experto, Gisele Freund— el pintor retratista se encuentra colocado ante una doble tarea, por un lado imitar en sus retratos las maneras a la moda entre los pintores de la corte; por otra parte, ofrecer retratos a precios de acuerdo con los recursos económicos de esta clase social”¹.

Esta apetencia que encontrara solución práctica con el daguerrotipo y la fotografía, proceso que luego examinaremos, fue satisfecha, de acuerdo con el rango y la fortuna, sea por los pintores de calidad o por los sistemas casi mecánicos en boga. Entre las técnicas más populares hay que señalar la “fisionotracia”, inventada por Gilles-Louis Chretien, la que encontró su camino hacia América. El procedimiento, similar a la conocida “cámara oscura” o “cámara lúcida”, estaba basado en el sistema del pantógrafo, y el artista después de buscar las formas por medio de un visor movable, seguía en el papel o el vidrio los contornos del modelo reflejado en la cuadrícula.

Este sistema, precursor de la fotografía, fue conocido en Chile, y aún en 1842 puede leerse en la prensa los avisos de Madame de Storr, que se dice alumna de David, y que en su taller de la calle de Huérfanos ofrece “retratos de perfil hechos con máquinas”².

Mayor prestigio y nivel artístico alcanzó el sistema de la miniatura que permitía llevar la efigie del progenitor o amado, en camafeos y medallones colgantes. El más reputado de estos “miniaturistas” fue Guillermo Y. Olivar (1810-1883), de amplia labor en los decenios de 1840. Nacido en Milán, hijo de Cayetano Olivar y María Tavola, aparece en la Argentina alrededor de 1840. Blanca Romera de Zummel en su estudio de la pintura mendocina, tan unida a la de Chile, señala el itinerario de sus andanzas: Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Mendoza, donde iba a formar hogar³.

La calidad de su labor bonaerense ha sido expertizada por Rodolfo Trostiné, a base del examen de las miniaturas de Carmen Zavaleta, Montserrat de la Riestra y Belisario Ortiz. “Sus trabajos —escribe— son modestos pero no imperfectos. El retrato de Carmen Zavaleta está bien llevado, con cierta elegancia en los rasgos y donaire en el efecto. La falla está en el colorido opaco, falta de gracia y relieve. Mejor logrado está el de la señora de la Riestra, aun cuando acusa el mismo defecto en el colorido”⁴.

Viaja Olivar a Chile en dos ocasiones, en 1848 y 1850. Y aun cuando no conocemos de su pincel obra alguna, el recuerdo que dejara en la prensa le es altamente favorable. El periódico *La Tribuna* por mano de S.A. (tal vez Santiago Arcos), le dedica un largo artículo: “Ha llegado nuevamente al país —se avisa— el distinguido artista Guillermo Olivar, cuyas obras son ya bien conocidas en los



Olivar, Retrato de doña Carmen
Irisarri de Smith. Acuarela sobre
marfil. Museo Histórico
Nacional, Santiago.

retratos que trabajó en la corta residencia que tuvo aquí el año anterior. La reconocida maestría en el dibujo lineal y de sombra; la exquisita factura de su pincel; la propiedad artística de los colores; la intensidad que imprime a sus copias en marfil, y sobre todo, esa vista penetrante y tacto delicado con que sabe sorprender, digámoslo así, la naturaleza, tomando la fisonomía del original en su momento de más armonía y naturalidad, todas estas cualidades dan a sus retratos una semejanza y un mérito sorprendente”⁵.

Pese al auge de estos sistemas, el arte del retrato mantuvo su preeminencia estática debido a la labor honrada y consciente de un artista verdadero, Amadeo Gras (1805-1871), francés que se afincó en Buenos Aires, dejando descendencia argentina.

Nació Gras en Amiens, en el seno de una vieja y acomodada familia, de sólida raigambre cultural. Educado con sus hermanos bajo el solícito cuidado de su padre, pasa pronto a París a cursar paralelamente estudios de música y de pintura. De Juan Bautista Regnault (1754-1829) y de Carlos Augusto Couder (1790-1875) aprendió los sólidos principios de la técnica neoclásica imperante. Junto con su hermano Víctor, que obtiene el primer premio de violín en 1825, se dedica al violoncello, que lo lleva a formar parte de la orquesta de la ópera de París. A un desengaño amoroso o a la sed romántica de la aventura atribuyen sus biógrafos su decisivo viaje a la América del Sur. En fecha incierta aún para nosotros, aparece en Buenos Aires, destacándose en el ambiente por sus condiciones humanas y espirituales. Asociado con el famoso director de orquesta S. Masoni, pasa a

Chile a fines de 1826 y el día 21 de diciembre lo escuchan embelesados los socios de la Sociedad Filarmónica interpretando las *Variaciones*, de Rousselot y una *Fantasia sobre temas franceses*⁶. La muerte de su padre interrumpe esta primera gira americana, y de acuerdo con su descendiente y biógrafo Mario César Gras, se embarca en 1828 en Valparaíso rumbo a su patria. No permanece allí inactivo, y su nombre aparece constantemente en la cartelera teatral de París y de Londres.

En 1832 se “incorpora definitivamente a la vida sudamericana y toma posición directiva en el campo artístico. Comparte su existencia bonaerense, con la de Montevideo, ciudad en que contrae matrimonio, hasta que la política contingente lo impulsa a una larga jornada de viajes. Recorre y trabaja, como puede estudiarse con detalle en la monografía de su biznieto, en Tucumán, Santiago del Estero, Salta, Jujuy y Mendoza. En 1839 está de nuevo en Chile. *El Araucano* anuncia su llegada, “destacando las muchas obras que hizo en las demás repúblicas de América”. El “famoso retratista” como lo intitulan los periódicos, recibe al igual el júbilo de los aficionados a la música. Gras establece su taller en la calle del Peumo, en la casa de Carmen Godoy, donde exhibía “algunas obras acabadas”⁷.

La gira de Gras por el país fue portentosa a juzgar por la nómina de cuadros que señalan sus apuntes de viajero. La nómina indica 38 para Santiago (1839); 19 en Coquimbo; 1 en Copiapó; 4 en Cobija, además de los que se conocen pintados en Valparaíso⁸. Ofrece al igual en esas ciudades sendos conciertos de violoncello. Se embarca luego rumbo al Perú. En Lima ofrece en junio de 1841 un concierto de beneficio a la soprano Teresa Rosi, en compañía del músico chileno José Zapiola⁹.

El aporte de Gras a la iconografía sudamericana puede estudiarse con precisión en la densa monografía, basada en un cotejo¹⁰ de los apuntes mencionados con los cuadros que se conservan en



Gras, Doctor Facundo de Zuviria, pintado en Chuquisaca, Bolivia. Óleo sobre tela, 98 × 82 cm.



Gras, Retrato de doña Albana Frutos de Ojeda. Pintado en Gualguaychú, Entre Ríos, Argentina. Óleo sobre tela, 81 × 101 cm.

la actualidad, ubicados por César Gras. La importante colección es, sin embargo, desigual en su mérito intrínseco dentro de una escala artística. La gama estilística es tan variada que a veces es difícil hermanar los rasgos del quehacer pictórico.

Hay piezas de gran vuelo, de retratista esmerado, objetivo y buen colorista, entre otros, el de Francisco de Paula Gutiérrez Mieres (1839). La firme anatomía del rostro, encerrado en un alto cuello albo que comprime las formas, y presta verdad y autenticidad a la bien dibujada cabeza. El nítido blanco contrasta con el desgaire del busto que se insinúa flácido, sin tener mayor función que hacer resaltar, por contraste, la gama delicada de los colores, sabiamente escogidos.

De gran interés expresivo es el perfil de Roberto Forbes (Valparaíso, 1840), en que con los mismos medios expresivos, se logra una vivacidad que muestra la penetración psicológica del pintor francés.

En cambio, muchas de las piezas de la colección chilena no resisten un examen comparativo, pues las reparaciones inexpertas han dañado la línea original. Desvaídos son por eso, los retratos de doña Josefa Ruiz de Azúa y de doña Carmen Villota.

El realce algo caricaturesco de los rasgos de Francisco Varas, le sirve para insistir en lo que debió haber sido la voluntad férrea del personaje retratado.

Las líneas se diluyen en el de don Ramón Varela. En cambio el hallazgo logrado de la oposición de blanco y negro da una entonación original al retrato de Manuel Risopatrón.

La gira de Amadeo Gras en Chile es importante, pues mantiene el nivel artístico del género e inaugura lo que podría llamarse el período pre-Monvoisin. No se puede afirmar lo mismo de la serie de pintores aventureros y trashumantes que visitaron la América en estos decenios y que aprovecharon de esa apetencia sociológica por el retrato familiar.

Son muchos estos retratistas fugaces que la prensa señala en intencionados y pomposos avisos comerciales. Algunos tuvieron cierta categoría profesional. En 1840 desembarcaron en Valparaíso, José Sevilla y su hijo, que se decía alumno de Madrazo. En *El Mercurio* de esa ciudad se puede leer: "La perfecta semejanza que sabe dar a sus cuadros lo han acreditado ya por importantes obras que ha ejecutado en el puerto de Valparaíso donde ha residido algunos meses"¹¹.

Agotada la clientela porteña pasó Sevilla a Santiago. Cinco años más tarde lo encontramos establecido en Talca, en casa de don Manuel de la Cruz. Pensaba residir allí unos tres meses. Su primer trabajo de aliento fue el retrato del obispo don José Ignacio Cienfuegos¹². La obra, de grandes proporciones, ingenua y espontánea, no demuestra talento específico, pero se señala por la semejanza del modelo y cierta simpática expresión.

Bien acogido por la sociedad talquina, José Sevilla contrajo matrimonio con doña María de la Paz Alvarado Astaburuaga, en la que dejó descendencia¹³.

El retratista francés Carlos Roger E., radicado en Santiago alrededor de 1838, alcanzó cierta fortuna por su honorable trabajo profesional. La fecha de 1849 se lee en los retratos de la familia Bascuñán y Salas, de buena factura y de interés psicológico en la modelación¹⁴. Sus telas le granjearon medalla de plata en la Exposición de 1857.

En una semi nebulosa biografía quedó la huella de su paso por Chile del pintor norteamericano Mr. Harding. Desembarcó en Valparaíso procedente de Boston, de a bordo del navío *Bombay*, rumbo a California, el año de 1848. En el mes de abril estaba pintando el retrato de Mr. Haviland. Arnold Green en su libro de *Viaje* lo describe como hermano del famoso pintor Chester Harding (1792-1866). Aunque en realidad el artista tuvo un hermano, Horace Chester, ebanista y retratista ocasional en París, Kentucky, la investigación realizada por David James no llegó a conclusiones

definitivas, pues podría ser también ese desconocido J.L. Harding de quien posee algunas obras la Frick Collection de New York¹⁵.

Las utilidades que proporcionaba a los aficionados o artistas técnicos este oficio, en las giras por provincias, inclinaron a los meritorios escenógrafos de la Compañía Italiana de Ópera, Néstor Conradi y Rafael Georgi, a dedicarse a este trabajo, además de las decoraciones de algunas iglesias, entre otras, la de la Compañía (1842), restaurada después del primer incendio. De la misma profesión, y de reputación internacional, Henry Philastre, escenógrafo del Teatro Municipal, pintó también ciertos retratos, que conocimos en la forma desvaída e irreconocible de una restauración¹⁶.

De aquellos que dejaron sólo su nombre, citaremos al profesor de dibujo Antonio Pioch, en 1843¹⁷; a Telésforo Allende en 1844¹⁸; a Vicente Varela, “retratista de precios módicos” en 1846¹⁹; a M. de Madrid “pintor, dibujante y grabador que, además de sus obras científicas y cartográficas hacía retratos”, en 1850²⁰. En el almanaque estadístico, de esta época, *Repertorio Nacional*, figuran en su profesión de retratista, el español Manuel Gómez y el francés Aquiles Claveau en Valparaíso, tal vez hijo del arquitecto y profesor y escenógrafo Antonio Claveaux. En Santiago, el quiteño Manuel Palacios, que en un tiempo fue alumno de Ciccarelli en la Academia y Antonio Tobet de Francia²¹.

La aparición del sistema del daguerrotipo, y más tarde de la fotografía produjo cierta confusión en el lenguaje técnico, pues en la “daguerrotipia”, se designaba este producto mecánico como retrato, rara vez como “retrato fotográfico”, denominación que prevaleció más adelante al popularizarse este invento.

ALEJANDRO CICCARELLI Y LA APERTURA DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES

LA FRUSTRACIÓN ARTÍSTICA provocada por el fracaso del proyecto académico que se solicitara a Raymond Monvoisin y el lamentable fallecimiento del pintor nacional Antonio Gana Castro, pudo superarse en 1849 gracias a la oportuna intervención del cónsul de Chile en Río de Janeiro que hizo posible la contratación del pintor napolitano Alessandro Ciccarelli, primer director de la ansiada Academia Nacional de Pintura.

Representaba el artista las concepciones meridionales del estilo neoclásico introducido en toda Italia por la invasión francesa de Napoleón y que tenía su epicentro en la Academia, instalada por el Príncipe Murat. A pesar de este oficialismo artístico algunas regiones continuaron sus tradiciones locales. “Durante los 17 años del dominio francés y de la moda neoclásica —escribe Ugo Ojetti— desparramada por la retórica revolucionaria como evangelio cosmopolita, Nápoles y Venecia fueron los menos obedientes”¹.

En ese ambiente nació el 25 de enero de 1810, en la Colegiata de Fernae Trevis, vecina a Nápoles, el hijo de Rafael Ciccarelli, distinguido militar, y de doña Polonia Manzoni².

Alumno distinguido del Instituto Real de Bellas Artes obtuvo sus primeras recompensas en junio de 1833 con su cuadro *Arquímides*³. Estas demostraciones juveniles valieron a Ciccarelli una beca de estudios en Roma, bajo la dirección del barón Vincenzo Cammuccini (1771-1844), el autor del afamado cuadro de *La Muerte de César*, del más puro acento davidiano.

Cammuccini, apodado el David de Italia, director de Museos, artista noble, consciente de las leyes pictóricas aunque falto de genio creador, impuso a sus discípulos una severidad artística inflexible⁴.

La producción juvenil de Ciccarelli oscila entre el tema religioso, la pintura mitológica y el género histórico al que se va aficionando. Conocemos los títulos de sus cuadros: *Nuestra Señora del Rosario*, *Santa Catalina de Siena*, *El Hijo Pródigo*, *El Lecho de Proasto*, *Belisario y Narsés*, *La Batalla de Pavía*, *El Dante y la Puerta del Infierno*. Su aporte más cabal fue el destinado a Roma, en el envío colectivo de sus compañeros napolitanos en 1839, en que “mandó el *Filoctete* y *Telémaco* y *Eliscante*, bajo un bellísimo plátano, de vigoroso efecto”⁵, según dictamen de un especialista.

Al año siguiente exponía en su ciudad natal la *Muerte de Manfredo* que le valió elogios. Había logrado ya adquirir cierto prestigio y lo aguardaba la aventura y el viaje⁶. Conectado con la familia real, Ciccarelli emprendió entonces lo que consideraba su obra maestra, *La Revista Militar del Rey Fernando II de Nápoles en honor de su hermano el Archiduque Carlos de Austria*, tela de enormes proporciones con más de 50 figuras a caballo de tamaño natural, de prolija factura y notable animación.

Contratado como profesor de doña Cristina de Borbón, esposa del emperador del Brasil don Pedro II, partió a América en la numerosa comitiva cortesana.

En plena efervescencia del período llamado del “Movimiento” llega Ciccarelli a Río de Janeiro. En 1843 exhibe en la Exposición de Bellas Artes su *Revista Militar*, *Grupo de Pescadores* y retratos, tal vez el de Rodrigo de Souza da Silva y el Conde y la Condesa de Aljezur⁷. El historiador L. Gonzaga Duque Estrada alaba la *Revista del Campo de Marte*; “en que la figura del Archiduque Carlos tiene una imponente belleza y gran semejanza fisiológica, lo mismo que por los efectos de luz que iluminan el conjunto”⁸.

Don Pedro II “queriendo dejar pública constancia de sus deseos de proteger las artes y a sus cultivadores”, concedió el 8 de febrero de 1844, la insignia de Caballero de la Orden de Cristo a Ciccarelli.

Dos años después por decreto de 31 de diciembre de 1846, comisionó al artista para ejecutar una gran tela de recuerdo de su casamiento con la emperatriz doña Cristina, en la Capilla Real de Nápoles, con un honorario de 4.000 contos⁹.

La obra, sin embargo, no tuvo buena acogida. “Un fracaso, —apunta un crítico— con uniformidad en los gestos, poco conocimiento del claroscuro... y tintas corridas a brocha”¹⁰.

Si los hechos factuales habían demostrado la idoneidad de Ciccarelli para los menesteres artísticos, un episodio vino a señalar las prendas morales de su carácter y la generosidad de su espíritu. De regreso a Chile había permanecido en el Brasil, el ya “Apóstol artístico de la América Latina”, Raymond Monvoisin. De inmediato se le había encomendado el retrato de don Pedro II, que laboró entre los meses de octubre y noviembre de 1847. Al exponerse la tela, la crítica le rindió homenaje al autor, y la prensa *Le Nouvelliste* y *El Jornal do Comercio*, publicaron elogiosos comentarios. Pero, escudado en el anonimato, el *Mercantil*, acogió las intrigas domésticas, y publicó un velado ataque al artista francés: “Monvoisin —decía— retrató todos los atributos de la realeza; no obstante la realeza misma, ésa se quedó en el pincel”. A la defensa del artista salió Ciccarelli que destacó en el *Jornal do Comercio* la carrera brillante de Monvoisin que le permitía producir “una obra de arte en toda su augusta plenitud”. La polémica continuó y con vehemencia meridional defendió, con elocuencia y atinada crítica, los méritos intrínsecos de este “retrato de soberano que a diferencia de uno particular que es la prosa familiar, debe ser poesía lírica”¹¹.

Eran estos los últimos meses de la estada del pintor napolitano en el Brasil. El paso por Río de Janeiro de don Silvestre Ochagavía y las recomendaciones enviadas por el cónsul de Chile, Carlos von Hochkofler, movieron al presidente don Manuel Bulnes y a su ministro Manuel Camilo Vial, a enviar el 18 de febrero, las bases de un contrato que vino a firmarse en Río, el 18 de junio de 1848.

De acuerdo a sus términos, Alessandro Ciccarelli se obligaba a instalar una Academia y a facilitar para la enseñanza su colección de diseños y modelos clásicos. Se comprometía a recibir el número de alumnos que determinara el gobierno, sea como retratistas, paisajistas o escenógrafos. Se obligaba a trabajar anualmente dos cuadros representando altos personajes de la República. Recibía como honorarios dos mil pesos de plata y un terreno de los destinados a la colonización. El contrato era válido por cinco años desde el momento en que el artista llegara al país, debiendo pagar él mismo su pasaje¹².

A bordo de la fragata de guerra inglesa *Gorgona* se embarcó Ciccarelli rumbo a Valparaíso, henchido con la meridional esperanza de poder “transformar a Chile en la Atenas de América”.

El viaje fue una experiencia interesante. Su pupila ágil captó en una serie de dibujos y acuarelas la belleza del recorrido: Montevideo, el trascendente Fuerte Bulnes, enseña de la soberanía chilena en

el extremo austral, grupos de patagones, aves y animales de la región magallánica, los que tienen una frescura difícil de encontrar en la pintura a veces engolada y artificiosa de este artista neoclásico.

En octubre de 1848 estaba en Santiago. Se le tributó una recepción cordial. Los altos funcionarios civiles y eclesiásticos saludaron al huésped tan esperado, y el propio Presidente le ofreció como taller una sala del antiguo Palacio de la Presidencia (hoy Correo Central).

El edificio escogido como sede de la Academia fue el de la antigua Universidad de San Felipe, local espacioso, bien alumbrado, donde se habilitaron algunas salas. En el hall de acceso se colocaron las reproducciones de la estatuaria clásica que había traído Ciccarelli, *Apolo de Belvedere*, *Antinoo del Vaticano* y *del Capitolio*, *Adonis*, *Jason*, *La Venus de Medici*, *El Gladiador Borghese*, *Fauno*, *Amazona*, *Niño sacándose una espina*, y la serie de grabados anatómicos de Gourdob.

El 4 de enero de 1849 se llevó a efecto la instalación de la Academia. Acudió el Presidente de la República, el ministro Salvador Sanfuentes, poeta y pintor aficionado, y altas autoridades.

Cerca de la tribuna como telón de fondo, lucía el cuadro *Desfile del Rey de Nápoles*, que el público consideró de dibujo irreprochable, colorido suave y armonioso; el modelado de exquisita delicadeza.

El largo discurso del director examinaba con criterio evolutivo el origen de las bellas artes hasta alcanzar su madurez entre los griegos. Al finalizar esta exposición histórica proclamaba su firme creencia neoclásica. El dibujo para el orador estaba en relación directa con el pensamiento, el colorido con las sensaciones. Su aforismo estético era que: “el dibujo era la gramática del arte” y podía ser enseñado conforme a las leyes de la razón, las proporciones geométricas áureas, los cánones y los arquetipos en consonancia con los modelos clásicos que había traído.

Contestó el discurso en nombre del gobierno, el jurisconsulto y poeta Jacinto Chacón. Fernández Rodella comentó la ceremonia en la *Revista de Santiago* y al referirse a la alocución de Ciccarelli, la calificó de “sentido y docto discurso que nos ha probado que no solamente el hábil profesor conoce a fondo todos los recursos de su arte, sino que también posee un alma llena de ardor y de poesía”¹³.

Las clases se abrieron a mediados de abril, bajo el severo reglamento inspirado en las sólidas tradiciones académicas¹⁴. El curso inicial correspondía al de “dibujo elemental a la estampa”, dividido en tres secciones, los principios, las extremidades y la figura entera. Se pasaba luego a la imitación del relieve o estatuas y para completar el curso superior de composición histórica, se utilizaba el modelo vivo y la enseñanza de la anatomía.

Las condiciones para optar a la matrícula eran tener entre 11 y 22 años, buena conducta y haber recibido una educación suficiente. Las obligaciones eran las de asistir por lo menos unas dos horas al día, y mientras seguían el curso, debían estudiar personalmente gramática castellana, geometría e historia. Para pasar a la clase de modelo vivo, debían los alumnos demostrar conocimientos de mitología o saber al menos los nombres y atributos de las divinidades griegas y de las estatuas que acababan de estudiar, y seguir un curso de anatomía externa. Para entrar a la composición histórica, los alumnos se obligaban a seguir un curso completo de literatura y retórica y otro de filosofía para entender y hallarse en estado de expresar las pasiones que se desarrollan en dicha composición¹⁵. Cada seis meses se llevaría a efecto una Academia o competencia y las obras se exhibirían al público, como demostración de los progresos alcanzados.

Un enorme entusiasmo se apoderó de la juventud para inscribirse en la Academia. De todas las clases sociales: obreros, artesanos, sacerdotes, extranjeros y políticos, etc., acudieron a matricularse. Había dos tipos de inscripción: los alumnos propiamente tales, seleccionados por decreto supremo y los supernumerarios admitidos por el director por recomendación de un padrino acreditado, como

lo fueron Miguel de la Barra, Pedro Palazuelos, José Gandarillas, Rafael Minvielle, Francisco Javier Mandiola, etcétera.

La primera promoción académica estaba compuesta por Daniel Solís de Ovando, Antonio Smith Irisarri, Manuel Mena, Pascual Bravo, Benito Maruri, Francisco Remigio Novoa, Nicolás Laso Errázuriz, fray José Antonio Lavín, Florentino Olivares, José N. Reyes, Pedro Araya, Luciano Laínez, José Luis Toro, Vicente Falcón, Federico Miralles, Andrés Marín, José Antonio Castañeda, Ramón Pizarro, Benjamín Concha, Nicolás Saldés, Francisco Machuca, y Numa Lisandro Plaza.

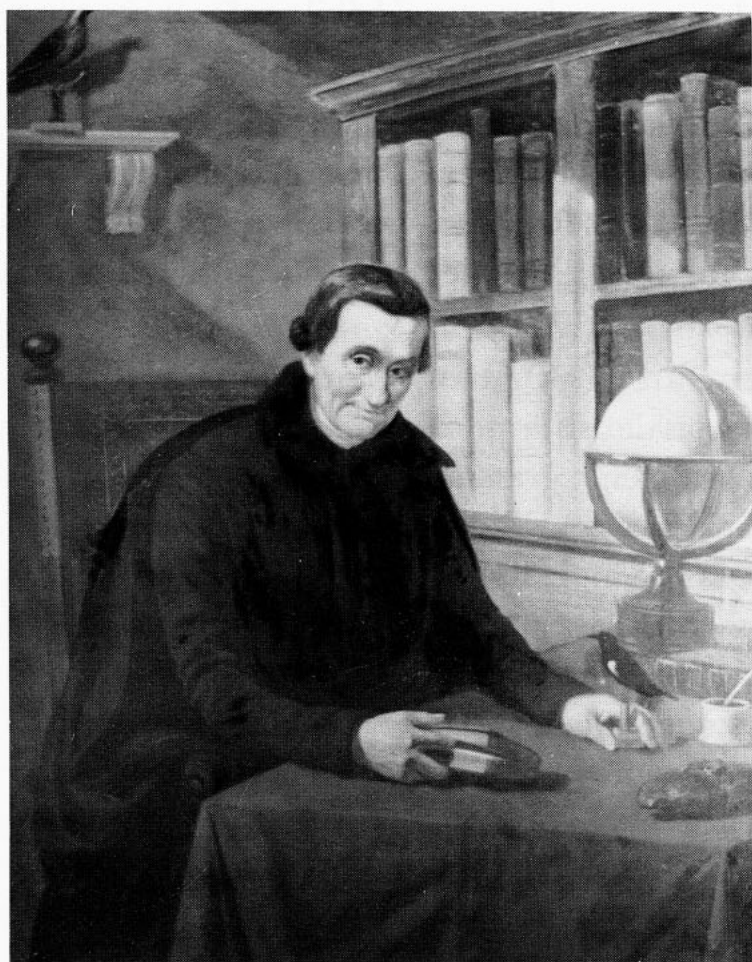
Una larga lista de supernumerarios (ver nota) completaba la numerosa matrícula¹⁶. Para infundir ánimo a los muchachos, los ya mencionados padrinos, se sentaban junto a los alumnos, animándolos con el ejemplo.

Cicarelli era la puntualidad misma. Todos los días llegaba a la Academia montado en su caballo mulato “el Rabón”, y ayudaba al bedel José a abrir las puertas de la escuela.

“Con una especie de énfasis sacerdotal pronunciaba discursos en que ostentaba todos los resabios de la escuela neoclásica en decadencia”. Seguía después la labor pedagógica de la corrección del dibujo y no perdonaba la más leve incorrección, alegrándose, por otra parte, su corazón abierto ante cualquier progreso de sus alumnos, los que estimaba como un triunfo personal.

Los primeros años de su permanencia en el país, del que hizo su segunda patria nacionalizándose chileno, fueron de verdadera apoteosis para el pintor, que impuso la rigidez académica en la vida un tanto bohemia e indisciplinada de los artistas.

Con regularidad metódica entregó al gobierno sus retratos históricos, un tanto convencionales



A. Ciccarelli, El abate Juan Ignacio Molina. Óleo sobre tela, 175 × 132 cm. Biblioteca Central de la Universidad de Chile.



A. Ciccarelli, El padre Manuel Lacunza. Óleo sobre tela, 175 × 132 cm., Biblioteca Central de la Universidad de Chile.

por tratar de imprimir a las telas una pátina de anticuario. Sucesivamente entregó las efigies de Pedro de Valdivia, García Hurtado de Mendoza, Ercilla, Caupolicán, Francisco J. Huidobro, Lacunza y Molina, O'Higgins, San Martín¹⁷. Muchos de ellos se perdieron durante el traslado al Museo de Chillán en 1885.

El de Ercilla, figura elegante para la que tomó como modelo a Monsieur Cazotte, se conserva en la Facultad de Filosofía, y describe al poeta trazando sobre la corteza de un árbol en Chiloé, su célebre estrofa: "Aquí ha llegado...". Esta solemnidad con que trataba de revestir los encargos oficiales, se pierde un tanto en los numerosos trabajos particulares, como los retratos de José Gandarillas, Pedro Palazuelos y Miguel de la Barra, fundadores del Conservatorio Nacional de Música, recinto donde se conservan; del ministro Salvador Sanfuentes en la Universidad de Chile; de Francisco Ruiz Tagle y señora; de Santiago Salas. En ellos, como escribe Luis Álvarez Urquieta "el dibujo es puro y correcto, componía bien y, principalmente, daba gran importancia al claroscuro sin importarle gran cosa las medias tintas"¹⁸.



A. Ciccarelli, Retrato de don Salvador Sanfuentes.

La sensibilidad religiosa de Ciccarelli, exacerbada por su ostracismo, lo llevó a abandonar el género histórico que le había dado la fama, para entregarse a alhajar los conventos e iglesias, a las que concurría devotamente. Trabajó una *Virgen del Tránsito*, para la Iglesia de la Compañía; una *Virgen en Egipto*, para la Casa de María.

Por desgracia la producción de Ciccarelli estaba regida por el falso estímulo de una rivalidad artística que iba a confundir un tanto su espíritu, impulsándolo a una acción ajena a sus verdaderos

principios estéticos. El duelo Ciccarelli-Monvoisin, estimulado por sus discípulos y admiradores, dividió la conciencia artística del país en dos bandos rivales que se atacaron en rudas polémicas que examinaremos al ocuparnos de la vida artística general.

Estos dos temperamentos que pudieron completarse en una tarea colectiva, ya que sentimientos de amistad los había unido en el Brasil, pasaron a ser las banderas de una lucha despiadada. Para Monvoisin, Ciccarelli era “un muchacho que nada sabía”. Ciccarelli respondía con orgullo a los maledicientes: “Tengo a Monvoisin bajo la suela de mis zapatos”. Lo grave fue que el pintor napolitano quería combatir en terrenos que le eran desfavorables. Apenas Monvoisin terminó su *Virgen* para la Catedral de Concepción, Ciccarelli que no quería ser menos, pintó una *Purísima Concepción* para su amigo Silvestre Ochagavía. Un periódico de Santiago, *El Mensajero*, hacía el encomio de la tela del director de la Academia, destacando “la pureza de las líneas, la suavidad de los contornos, la elegancia de las formas y (...) la noble naturalidad del manto”¹⁹. Para definir la contienda, trabajó Ciccarelli una segunda tela *La Virgen de Egipto*, que el crítico de *El Ferrocarril*, encontraba “muy superior a la Inmaculada Concepción”²⁰.

Otra instancia más de esta ingenua rivalidad está en el retrato de Cristóbal Colón. Ciccarelli quiso superar el buen éxito obtenido por Monvoisin, y pintó uno nuevo que, según juicio del Lt. Gillis, “no se parece en nada a los cuadros que había visto de este héroe”²¹. Pero arrancó un largo artículo a Fernández Rodella en *El Picaflor*²².

Hasta 1853, la existencia pareció sonreír al esforzado director. Había formado un feliz hogar en Santiago con su matrimonio con la señora Rosa Vilches Moreira. La escuela parecía progresar. Los lisonjeros conceptos sobre el trabajo de Salustio Carmona vertidos en la prensa elogiaban su labor: “La academia de Pintura ha dado cuanto podía dar”, era la conclusión a que llegaba el periodista²³. El propio director en su autocrítica hacía un balance “muy satisfactorio de la labor”. La práctica había demostrado “la disposición para las bellas artes de los chilenos”. Esta disposición la comprueba fácilmente toda persona en aptitud de comparar los progresos que en el tiempo indicado se había obtenido en escuelas análogas de Europa. Hay “un gran número de individuos que sin un serio aprendizaje, sin modelos adecuados, sin profesores realizan obras de valor o manifiestan un delicado sentimiento en el examen y análisis de los bello”²⁴.

Los concursos realizados con puntualidad en los meses de septiembre y enero habían acreditado la existencia de un dotado grupo de alumnos que rivalizan noblemente en los días de Academia²⁵.

La escuela estaba montada con cierta elegancia y refinamiento como lo prueban los testigos extranjeros.

Sin embargo, la acritud de la lucha artística había comenzado su labor de zapa. A fines de 1853 el propio Gobierno, aduciendo motivos económicos, había insinuado un cambio en los términos del contrato. Ciccarelli se defendió con mansedumbre y lógica, logrando mantener abierta la Academia bajo su dirección²⁶. Poco después obtenía un rotundo triunfo en el ambiente con su apasionada defensa de las bellas artes en las exposiciones nacionales.

Sostuvo con valentía, después de la Exposición de 1855 en que formara parte del jurado, que el sistema era falso, pues estaban allí confundidas las bellas artes con la industria meramente mecánica y que era preciso que una exposición artística reflejara los adelantos hechos exhibiendo únicamente obras bien fundadas²⁷.

Para materializar sus justas críticas, Ciccarelli redactó un reglamento que vino a servir para las exposiciones que organizó con su cooperación la recién fundada y benemérita Sociedad de Instrucción Primaria²⁸, sobre la que hablaremos más adelante.

La personalidad de Ciccarelli mostró en esta fecha otra de las facetas morales de su espíritu, la generosidad y entrega a la comunidad. Católico, fervoroso y practicante de la doctrina, se asoció a la obra que estaba realizando el Pbo. Blas Cañas, inspirado en las doctrinas de San Vicente de Paul. Hacia 1858 se había fundado en Santiago la Casa de María, destinada a la educación de la juventud femenina. La institución carecía de local, y para ello los esposos Ciccarelli cedieron la quinta que poseían en la calle del Carmen, donde todavía se alberga el establecimiento. No contento con esta entrega material de bienes, Ciccarelli que tenía disposiciones para la arquitectura como lo había demostrado en sus planos para el nuevo Teatro Municipal, trazó los dibujos necesarios y, más aún, se puso al frente de la obra gruesa, acarreando materiales con sus propias manos. Esta diligencia permitió, en unos once meses de esmerado trabajo, abrir las puertas de la institución benéfica que se puso bajo la dirección de Sor María Luisa Olavarrieta²⁹.

La presión del ambiente seguía, sin embargo, ejerciéndose sobre el diligente director de la Academia, impulsándole a superar los trabajos de Monvoisin y de sus seguidores. Para ello enderezó rumbo hacia un tímido pseudo-romanticismo, sobre la base de su talento para captar la luz.

Una de las más efectivas críticas a la labor de la Academia la había escrito el teniente norteamericano Gillis, el fundador del Observatorio Astronómico de Santiago. En su minucioso libro de viajes, pese a reconocer los méritos de la escuela, le hacía el justo reproche de “que a pesar de llevar la Academia tres años de existencia no ha tratado de enseñar la técnica del paisaje, estando la ciudad rodeada de una naturaleza de rara belleza. ‘Esta ausencia le parecía extraordinaria’, salvo que el director temiera perder su fama enfrentándose a la tierra y sus frutos”³⁰.

Esta atinada observación y el resultado de las bulliciosas polémicas de Ernesto Charton en los periódicos santiaguinos, fueron los estímulos que obligaron a Ciccarelli a un esfuerzo titánico en 1856. Trabajó para la exposición dos obras típicamente neoclásicas: una, la réplica del *Filoctete Abandonado*, del Museo de Capodimonte. Antonio Romera no encuentra en ella “verdadera unidad o totalidad estilística. El color —sin vigor, estridente en la dominante púrpura violácea— está como divorciado del dibujo, que es correcto y frío. Ciccarelli ha logrado, empero, una absoluta y total monumentalidad, no sólo por la amplitud y desarrollo del arabesco de la figura, sino por el tamaño de ésta con relación al marco total y por su altura sobre el horizonte. El claroscuro subraya esa impresión monumental”³¹. De Benjamín Vicuña Mackenna mereció esta obra las siguientes expresiones: “tiene el rico colorido de la escuela napolitana, y es una figura difícil pero llena de expresión”³². La otra obra que trabajó en esa oportunidad fue *La Venus de las Aguas*, que no conocemos.

La novedad del envío estaba, sin embargo, en su aproximación al romanticismo en boga. La clave de este esfuerzo está en esos “efectos de luz” que utiliza y prodiga en sus nuevos cuadros. *El Castillo del Huevo* que intitula también *Efecto de luna* es, sin duda, la transformación de una obra juvenil. En cambio, la *Vista de Santiago*, efecto de sol en Peñalolén, denominada al igual en los catálogos, *Puesta de Sol en Peñalolén* (Colección Lobo Parga) es significativa y punta de lanza en la escuela paisajista nacional, por cuanto vemos en dicha tela la génesis de la pintura romántica de Antonio Smith. La tela es un autorretrato con paisaje al fondo. El pintor sentado cómodamente frente a su caballete, vestido con el severo atuendo burocrático que remata en su sombrero de copa, tiene junto a sí, su caballo rabón. Unos árboles agazapados, retorcidos troncos que emergen de un grupo de peñascos, completan el primer plano. Al fondo, en alejamiento de lontananza, partida por los verdes cuarteles de las sementeras, se observa la línea sinuosa de la cordillera de la Costa. Buscando efectos lumínicos, a la

manera de un cuadro dentro de otro cuadro, sobre la tela que trabaja el artista, se refleja la puesta del sol³³, en atinada composición.

Tras este esfuerzo, Ciccarelli pareció entregarse por completo a la enseñanza y a los encargos de retratos. Sale a veces de su voluntario alejamiento. En 1857 alcanza popularidad momentánea con su sensacional retrato periodístico de la *Estigmatizada de Santiago*, que dio mucho que hablar a la prensa³⁴. Mantiene intacta su técnica neoclásica que le permite pintar la refinada gama de *Árbol Seco* (Museo de Bellas Artes). “Se ve en este estudio —comenta Antonio R. Romera— de qué modo la pupila avezada del maestro era capaz de aprehender la intrincada morfología de las cosas, dándoles su relieve y calidad material”³⁵.

Pese al entusiasmo y dedicación que puso Ciccarelli en el desempeño de sus funciones administrativas y didácticas, fue triste la suerte de la primera hornada de egresados, que soñaron con ser artistas y la realidad los hizo morir en el desamparo y el olvido.

“Fueron los primeros alumnos en Chile —apunta Vicente Grez— que se entregaron seriamente al estudio del dibujo, buscando captar la belleza de las estatuas antiguas y trabajando con modelo vivo... Pero no olvidaron la esencia misma del dibujo, a saber, la proporción exacta de las formas y la corrección del movimiento”³⁶.

No puede culparse a Ciccarelli de lo que era en parte “el resultado necesario de una sociedad en formación”, palabras de Pedro Lira. Contribuyó a ello la excesiva pobreza de los estudiantes que tenían que trabajar para vivir³⁷ “Qué acaso tuvieron, —escribe Eusebio Lillo— que luchar con la miseria a trueque de consagrar sus horas al arte”³⁸.

Los más asiduos eran José Luis Toro y Pedro Araya, perdidos tempranamente para el arte. Ramón Pizarro se desvió hacia la escultura. Vicente Falcón se entregó más bien a la decoración de interiores y nunca hizo gran cosa en la pintura.

Los más talentosos fueron Luciano Laínez, hermano de Esteban, ebanista y líder obrero, y Manuel Mena, el predilecto del maestro que solía llamarlo —dice un contemporáneo—, mi paleta³⁹.

Laínez dibujaba con facilidad. Sus copias académicas, sus naturalezas muertas, sus escenas de caza, muy en boga, le granjearon cierta popularidad entre los aficionados. Su obra *Caín* encontró una recepción estimulante entre los contemporáneos. Conocemos de su paleta el retrato del Intendente de Santiago, Coronel Ángel Ramírez, uno de los fundadores de la Casa de Orates⁴⁰.

Mena era el intelectual del grupo. Neurótico, de tendencia melancólica, amigo de la soledad, le costaba enfrentarse con la realidad. En las exposiciones internas eran ambos artistas rencorosos rivales y a su alrededor surgieron bandos antagónicos: los que aclamaban a Laínez por la tendencia idealista de su tela *Muerte de Abel*, de cierto atrevimiento antiacadémico, y los admiradores del excelente colorido del cuadro de Mena, *David dando muerte a Goliath*.

Aunque por un tiempo se entregaron a la enseñanza privada⁴¹, Mena vino a morir olvidado en la sala común del hospital. Pedro Lira pintó la triste escena en una de sus inspiradas telas juveniles intitulada *La Muerte del Pintor*.

José Antonio Castañeda sobresalía en las naturalezas muertas, género que había introducido Ciccarelli, y que en los catálogos de exposiciones se intitulan “cuadros de comedor”. Vicente Grez, las califica “de un gusto poco seguro, pero de un colorido agradable”⁴². Pronto abandonó los trabajos artísticos para ir a refugiarse en la paz agraria de Melipilla, donde falleció.

La figura más original del grupo era la de Pedro Churi o Guingao, araucano, hijo del cacique Laiquerche de Los Ángeles. Vino a Santiago en compañía de su padre. Cristianizó su nombre por el de Pedro Tagle, pero por insinuación de su protector, José Gandarillas, tomó el apelativo de Churi



A. Ciccarelli, Vista de Santiago, o Puesta de sol en Peñalolén. (Banco de Santiago).



José Manuel Ramírez Rosales, El Molino.
Óleo sobre tela. Gentileza
Museo Nacional de Bellas Artes.

en su trabajo artístico. Sirvió de modelo a Ciccarelli para el retrato de Caupolicán y se demostró en su calidad de alumno supernumerario, por su disposición para las bellas artes y su espíritu de trabajo⁴³. El Teniente Gillis en su visita a la escuela en 1853 lo considera como el alumno más meritorio. Por desgracia muy pocas obras de esta generación de alumnos se ha conservado⁴⁴.

Capítulo aparte merece la personalidad de Antonio Smith Irisarri, alumno díscolo, irrespetuoso que prefería arrancarse al Cerro Santa Lucía, que terminar esa *Niobe* que le exigía el maestro. Trataremos su biografía al hablar de los comienzos del romanticismo pictórico en Chile.

Si en la primera promoción de alumnos de la Academia de Ciccarelli contados sobrepasaron la etapa del aprendizaje, la segunda en cambio perfiló nombres que dejaron una obra valiosa desde el punto de vista estético. Muchos de ellos, como veremos, fueron temperamentos dotados que sucumbieron a las solicitudes del ambiente cosmopolita de París, donde vivieron una bohemia curiosa pero estéril para el arte.

Su último curso antes de retirarse a la actividad privada, comprende los nombres señeros de los grandes artistas chilenos del siglo, Pedro Lira, Onofre Jarpa, Cosme San Martín, y meritorios aficionados como Vicente de la Barrera, Clodomiro Guzmán, Pacífico Aceituno y Tristán Mujica.

Respetado en el país por sus virtudes ciudadanas, la presencia de Ciccarelli fue siempre solicitada, y escuchada con atención su voz admonitoria y erudita. El pintor prosiguió sin vacilaciones su labor didáctica privada. No desmayó en la aplicación de sus rígidos principios, pese a la inconstancia de sus propios alumnos. Al recogerse a la jubilación en 1869 se entregó de lleno a sus desvelos filantrópicos. Murió en 1874. Su valiosa herencia artística tardó tiempo en ser reconocida. Puso orden en la casa del arte, organizándola bajo sólidos principios profesionales, alejándola del “más o menos” de los múltiples aficionados. Sin embargo fue tópico manido entre sus contemporáneos reprochar a Ciccarelli su apostura académica. Los críticos establecieron una férrea división entre su labor juvenil napolitana que alabaron y su fría creación en América. Vicente Grez y aun Pedro Lira⁴⁵ escribieron ácidas reseñas de su labor. “Nadie puede negarlo, sentencia con cabal justicia Manuel Blanco Cuartín, todo lo que ha hecho en favor de la enseñanza, todo lo que le debe la juventud por el celo infatigable que le ha merecido”⁴⁶.

LOS PRIMEROS PINTORES NACIONALES

EN LOS PRIMEROS DECENIOS del siglo XIX surgen en el país algunas personalidades artísticas que demuestran la temprana aparición de valores representativos. Aunque la labor de alguno entre ellos es dispersa y escasa, merecen el título de precursores con que comúnmente se los ha designado.

El aprecio de los contemporáneos recayó en los nombres de Domingo Matta, recomendado en la Exposición de 1850 por su *Cabeza de Cristo*, y de Santiago Antonio Saldívar. Fueron ambos alumnos del Instituto Nacional y distinguidos con premios en 1827. La temprana desaparición de ellos, víctima el uno de los azares de la guerra, y de cruel enfermedad, el segundo, privó al país de estos talentos promisorios¹.

De los chilenos agrupados alrededor de R. Moinvoisin en París, José Luis Borgoño y José de la Lastra, que ejercieron, como hemos visto, la docencia, no conocemos cuadro alguno. Tampoco es conocida la obra pictórica de Manuel Vera y Jerónimo Fresno, que recibieron medallas en los eventos artísticos iniciales.

De mayor enjundia es la labor de Gregorio Mira (1825-1905). Hombre de conciencia cívica e inquietud intelectual, agricultor progresista, asociado al Puerto de San Antonio, filántropo y hombre público, se interesó desde joven en la faena pictórica². Alumno de José Zegers, frecuentó el taller de Monvoisin, enviando en 1848 su colaboración a la Exposición de Pintura. El jurado emitió sobre él un juicio favorable: “desde luego que este caballero aficionado tiene sobresalientes disposiciones artísticas, de aquellas que cultivadas con la contracción, juiciosidad y buen gusto que acredita en sus obras el señor Mira, no puede menos de elevarle al primer rango en breve tiempo”³. Pedro Lira recordaba “su colorido delicado y sus dotes naturales para la composición”⁴.

Pese a sus múltiples ocupaciones obtuvo Mira mención honrosa en 1849, por su retrato del señor Fernández y su copia del cuadro de *La Magdalena*.

A estos méritos agregó el caballeroso artista la ventura familiar de sus dos hijas Aurora y Magdalena Mira, que figuran —como veremos— entre las primeras pintoras femeninas, prolongando su nombre.

Salvador Sanfuentes (1817-1860), el poeta de las *Leyendas y del Campanario*, político y hombre de acción, agregó a su amplísima cultura enciclopédica el interés por las bellas artes. “Desde muy niño era sumamente aficionado a la pintura y se llevaba haciendo —son sus propias palabras— santos o mamarrachos. Sin embargo imitaba con tanta exactitud que todos me aplaudían”.

Para guiarse en sus aficiones escribió en 1832 un ensayo sobre “las reglas del dibujo y la pintura”, y aprovechaba estas dotes “pintando paisajes y copiando prolijamente los planos de Juan Fernández, Valparaíso y Concepción”.

El amor a la naturaleza, principalmente al paisaje de las provincias australes, donde fuera intendente, lo llevó a pintar a la acuarela árboles y flores. Tenemos, por lo menos, indicación de las 17 especies que llamaron su atención y movieron su pincel.

Tocó a Sanfuentes en su calidad de ministro de Instrucción la apertura de las primeras escuelas artísticas⁵.

En un segundo grupo, de mayor voluntad artística y de mayor extensión en su quehacer de aficionado, hay valores más significativos. Encabezamos cronológicamente la lista con los nombres que damos a continuación:

José Manuel Ramírez Rosales
(1804-1877)

HAY TODAVÍA MUCHO de enigmático en este bizarro personaje que abandonó la empresa romántica de su juventud para transformarse en pionero y fundador de ciudades en California, en los pintorescos y agitados días del *Gold Rush*. Nació en Santiago, en el opulento hogar de Francisco de Paula Ramírez y Gertrudis Rosales Larraín; despertó a la vida en los aciagos días de la guerra de la Independencia.

Muy joven viajó a Europa con don Mariano Egaña, integrando esa pléyade de muchachos aventureros que llevó a bordo la barca francesa *Moselle*, que zarpó de Valparaíso el 17 de enero de 1825. Residió seis meses en Londres, para después instalarse en París, a hacer vida cortesana en altos niveles internacionales, y a estudiar música y pintura, decidiéndose definitivamente por la segunda disciplina que colmó sus ambiciones artísticas. Trabajó junto a Charles-Joseph Remond (1795-1875), alumno de Regnault, que había podido conducir el género del paisaje desde la sabia perspectiva de Poussin al contacto directo con la naturaleza. Vive Remond en Italia y merced a un cuaderno de *Vistas*, reproducidas por el proceso litográfico, atrae hacia el género a la juventud romántica. A las enseñanzas de Remond, agrega Ramírez Rosales su contacto con Theodore-Pierre Rousseau (1812-1867), artista que siente el paisaje de una manera instintiva y lugareña, llevando su posición singular en el Valle de Lorgny a los podridos de la famosa escuela de Barbizon.

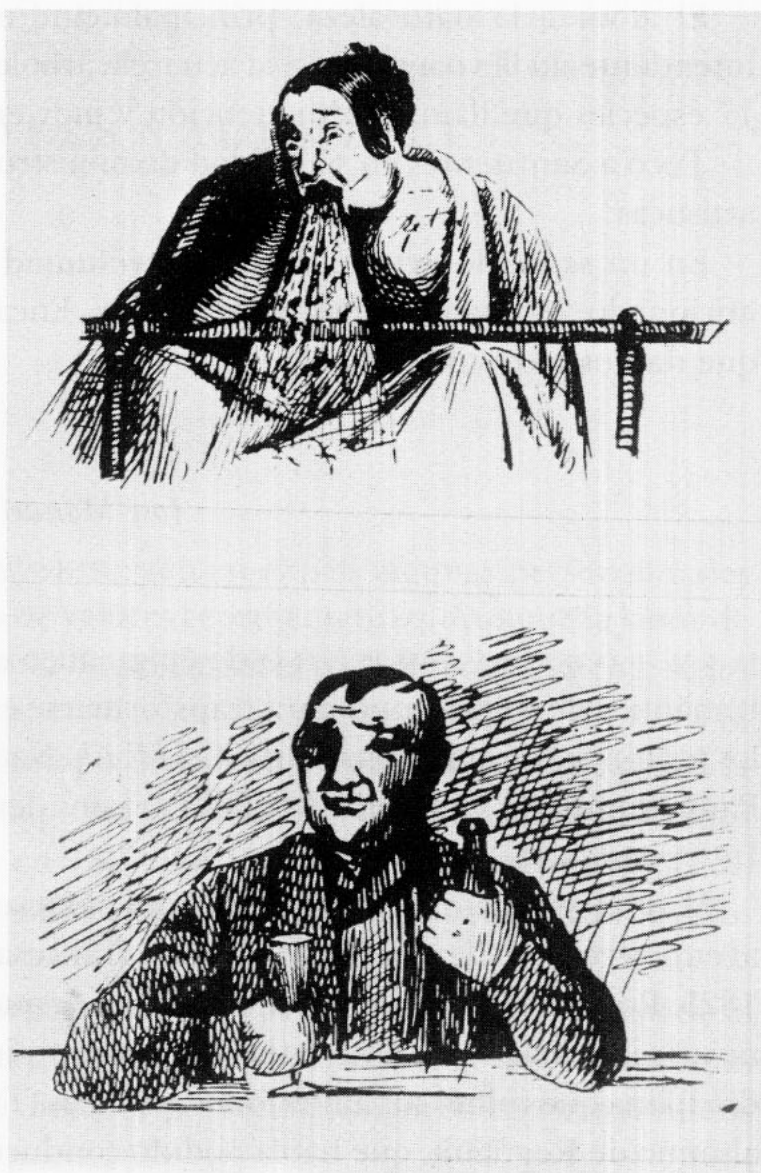
De este doble influjo recibe Ramírez Rosales el impulso creador. Admira en ellos el flujo lumínico de las aguas en las *Cascadas*, la ingenua simpleza del arroyuelo serpenteante, el encanto de los viejos molinos, el romanticismo de los castillos solitarios y de los puentes en ruinas, a la manera de Salvatore Rosa.

El conjunto de la obra paisajista de Ramírez Rosales, de exclusiva temática europea, tiene —escribe un crítico que alcanzó a conocer el grupo de sus obras antes de ser dispersadas— “una gracia romántica, llena de seducción y cada una trabajada con una pincelada fina, impecable, invisible, en que se ha buscado un lindo y conmovedor efecto”⁶.

Su tela más importante, *El Molino* (Museo de Bellas Artes, 1830) está henchida de reminiscencias de Rousseau y de un ímpetu romántico que dice más que el mero contenido formal y denota ese sentido panteísta que iba a encontrar expresión chilena en los cuadros de Antonio Smith. El dibujo no logra contener la unidad de la composición, que se desgrana en partes, unidas por la transparencia de espuma de la rueda del molino que lanza el agua cristalina que envuelve el plano central. La figura humana que se apoya en la barandilla queda desdibujada, oculta por la naturaleza circundante. La poesía del conjunto proviene —escribe con acierto Antonio R. Romera— “en primer lugar del



Gana Castro, El Caballero de la Golilla. Óleo sobre tela. Gentileza del Museo Nacional de Bellas Artes.



Vicente Pérez Rosales. Dibujos.

juego luminoso, que une los diversos elementos de la composición. En segundo, del tratamiento fugado, áspero y barroco de la pincelada. El contraste entre las manchas claras y las oscuras está muy acusado. En el agua del primer plano, rota en la caída, la forma se deshace en miríadas de luz, y todo ese primer término aparece dotado de una fuerza plástica de mucho dinamismo y sentimiento”⁷.

La gama del colorido se repite en los otros paisajes que de Ramírez Rosales conocemos. En *Cascada* (Colección Clemente Vicuña) hay mayor elemento humano en la típica campesina, pero, sin duda, el personaje es el agua turbulenta que hace juego con el verde fundamental monocorde que define la gama colorista buscada para encuadrar la composición.

Mayor número de atributos en su formato concentrado tiene el *Paisaje* de la Colección Germán Vergara Donoso. El roquerío tectónico de mole se concerta con las nubes, mientras la acertada distribución del colorido hace resaltar el sentimiento rousseauiano de tranquilidad y de permanencia⁸.

Lo mismo puede decirse de la tela paisajista (Col. Luisa Ramírez) que expertiza con elocuencia Antonio R. Romera: “El primer plano está ocupado por el agua silenciosa y mansa de un riachuelo. Un tronco muestra sus muñones dramáticos. El segundo término se oscurece en la masa del follaje.

Es una visión subjetivizada de la naturaleza, la transposición al plano plástico del sentimiento entrañable y anímico del artista”⁹.

Además del influjo de Remond y Rousseau, los años de aprendizaje en Europa dejaron en su pincel la huella del círculo de Raymond Monvoisin. Esas *Mujeres en el baño*, dos desnudos femeninos contrastados, morena y rubia, en paisaje de árboles a lo Fragonard, están emparentadas con el cuadro y grabado de tema similar del maestro bordelés.

La ubicación cronológica del *Paisaje Exótico* (Museo de la Universidad de Concepción) es más difícil, pues encontramos en la tela cierta inspiración americana en esas palmeras esbeltas que dan un sentido diferente a su definida tendencia paisajista¹⁰. Podría afirmarse que la obra de Ramírez Rosales es europea, francesa en su esencia. Responde a ese sentimiento de buscar la unidad de la naturaleza, meta de una generación que aspiraba encontrar una imagen total para definir el paisaje en sus aspectos variados, actitud que da cierta entonación religiosa a los cuadros de los iniciadores del “aire librismo”.

El Ramírez Rosales, cuya estampa física de 1825, fijara en Roma, con arte la tela de Raimond Monvoisin (Col. Eugenio Ramírez Julian, Viña del Mar), pensador concentrado en el libro abierto; elegante en su atuendo oscuro y su capa escarlata, desafiante el chaleco amarillo del romanticismo, parece haber sufrido una crisis espiritual a su regreso a Chile, en 1843. Lo vemos entregado junto a su hermano Juan Enrique a la creación de industrias y a la vida de los negocios. Abandona el país rumbo a California, en esa aventura familiar que comparte con su hermano Ruperto y sus primos, en especial el gran memorialista Vicente Pérez Rosales. En San Francisco parece olvidar su temprana carrera romántica y su atuendo de pintor se cambia por el traje del rudo minero que corona, sin embargo, el sombrero de copa. California lo recuerda como uno de los fundadores de Marsville.

De su labor pictórica conservaba su hija, Luisa Ramírez Cortés, dos cuadros que representan otra posición estética, la de marinista, en la línea de Carlos Wood. Son ellas *La Esmeralda navegando en mar tempestuoso*, muy cerca del espíritu del acuarelista inglés, y un *Combate Naval*, que puede ser el del Essex contra el Cherub y la Phoebe (1814, frente a Valparaíso), episodio que contempló en su infancia o *La María Isabel con la Esmeralda*, cuadro de grandes proporciones y admirable despliegue técnico en el dibujo de las naves. La escena de batalla, con cielos nublados de techo atmosférico enrarecido y mar en calma, en contraste con el tono del mar, describe la embestida de las naves que quedan envueltas en la nube de pólvora de los cañonazos¹¹.

Antonio Miguel Gana Castro
(1822-1846)

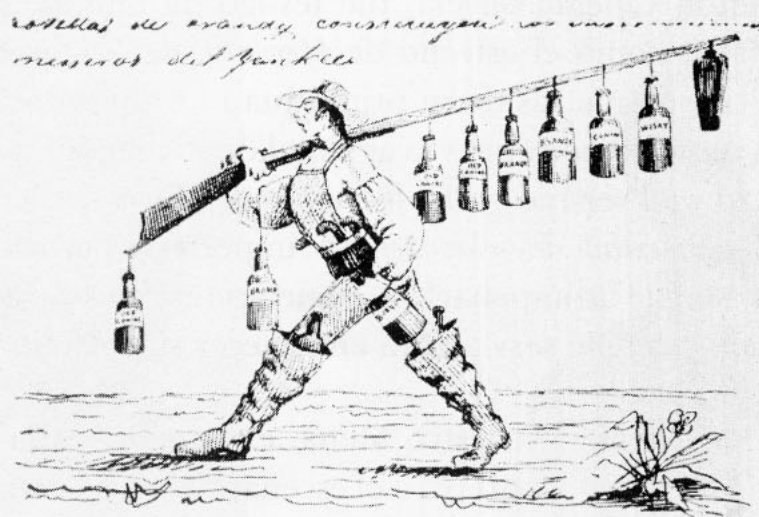
SI RAMÍREZ ROSALES vivió una anónima vida de pintor en Chile, en el ajetreo de los problemas industriales que interesaban a su familia, Gana Castro tuvo una efímera existencia. Nacido el 12 de junio de 1822 manifestó desde niño sus inclinaciones artísticas. Se ha dicho que fue alumno de Fermín Morales y se cuentan de él múltiples anécdotas. Se levantaba al clarear el día para ir al cementerio a hacer el estudio anatómico de los cadáveres. Muchas veces, sin avisarle a nadie, desaparecía de su casa, a la que regresaba agobiado de cansancio, pero con la fiebre del entusiasmo en sus ojos. Después se sabía que había hecho una excursión a pie a ciudades lejanas para dedicarse con tranquilidad a la pintura¹².



José Manuel Ramírez Rosales, Paisaje. Óleo sobre tela, 32 × 22 cm. Ex colección Germán Vergara Donoso.



José Manuel Ramírez Rosales, Paisaje exótico. Óleo sobre tela, 33 × 41 cm. Gentileza de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción.



Pérez Rosales, Caricatura.

A la edad de 20 años por influencia del ministro Manuel Camilo Vial, fue enviado a Europa, teniendo el mérito de haber sido el primer becario artístico oficial del país. En París se consagró de lleno a la pintura, pero las malas condiciones de su precaria existencia económica minaron su salud. El primer año de su permanencia en Francia envió como necesaria contribución, un retrato del general Francisco A. Pinto. Elaboró después un *San Gerónimo* y una *Virgen*, y el *Caballero de la Golilla*.

El juicio de sus contemporáneos le fue adverso. El examen que realizó de sus obras Pedro Lira es implacable: "Sus dibujos del natural, hombres y mujeres desnudos, son disformes; sus bosquejos malos y su copia de la *Virgen del Jardín*, cosa común, como lo demuestran la mano derecha de Jesús y el pie izquierdo de San Juan"¹³. Dejó a su muerte más de 40 bosquejos. Uno de ellos, *El Gladiador*, interesó a Ciccarelli por la firmeza del dibujo.

El Gobierno había decidido nombrarle director de la recién fundada Academia, pero por desgracia falleció en el viaje de retorno a la patria, a la altura de Chiloé, el 20 de mayo de 1846.

El único cuadro que ha llegado hasta nosotros (de la Colección Álvarez Urquieta), *El Caballero de la Golilla* (museo de Bellas Artes) ha merecido el juicio favorable de Antonio R. Romera. "El rostro —escribe— surge en fuertes contrastes de un fondo en penumbras. Se destaca la golilla y el enérgico dibujo de la nariz. Es obra de imperfecciones, de expresión temprana, pero de indudable sensibilidad en el rasgo íntimo del personaje"¹⁴.

Gana Castro, lo mismo que Francisco Javier Mandiola conservaron una impronta hispánica tradicional, en medio del influjo cosmopolita que penetra en los años de la Independencia.

Vicente Pérez Rosales
(1807-1886)

A SU FAMA DE ESCRITOR, aventurero, colonizador del sur y hombre de esfuerzo, une Vicente Pérez Rosales su talento de dibujante y de pintor. "Hubiera sido —escribió Richon Brunet— un pintor sobresaliente si el destino de su espíritu impetuoso y aventurero no lo hubiera empujado a otros destinos". En su famosa obra *Recuerdos del Pasado*, el mejor libro chileno, en el decir de don

Miguel de Unamuno, consigna regocijadas anécdotas que reflejan sus preocupaciones estéticas. Educado en París, en el Colegio Silvela, fue testigo de múltiples acontecimientos literarios del romanticismo triunfante como el estreno de *Hernani*, de Víctor Hugo. Campaña triunfal de la juventud, sin duda, las enseñanzas de su primo Juan Enrique Rosales y de su maestro Raimundo Monvoisin, avivaron su ojo penetrante y la agilidad de su mano. En el viaje de regreso a Chile, en el Brasil, entabló amistad y tal vez recibió las lecciones de María Graham, la delicada memorialista. De esta época data su tela *El mercado de esclavos en Río*, imperfecto pero dinámico en su noble intención¹⁵. En adelante, “nunca dejó de acompañarlo —como apunta en sus recuerdos—, en sus correrías una cajita de colores de agua que le servía para enriquecer su colección de vistas y curiosidades naturales”.

Pintor escenográfico junto al maestro Mena, encargado de la ilusión óptica de las primeras compañías republicanas de teatro, preparó el escenario de *Norma* para la admirable actuación de la Pantanelli, con ese árbol que desató la crítica de Monvoisin.

A modo de ilustrar su entretenido *Diario de un viaje a California* que editamos para la Sociedad de Bibliófilos Chilenos, trazó una serie de once caricaturas humorísticas que demuestran su talento y su gracia punzante para describir personajes, trazar rápidas escenas de la minería aurífera y criticar las ingratas situaciones de los extranjeros en un medio hostil. En sus correrías tempranas por la pampa argentina pintó numerosas vírgenes de encargo que pasaron a ser milagrosas¹⁶.

Se le han atribuido también por error explicable los dibujos y acuarelas del Álbum que ilustra la colonización de Valdivia, obra que como veremos pertenece a su compañero de aventuras, el artista alemán Alexander Simon.

Francisco Javier Mandiola
(1820-1900)

EL MÁS REPRESENTATIVO de los pintores chilenos iniciales es, a juicio general, *Francisco Javier Mandiola*. Nacido en Copiapó, hijo de Ignacio Mandiola y Manuela Campos, demostró desde niño extraordinarias condiciones para el arte que fueron estimuladas por sus padres. Pasó a educarse a Santiago, y siguió las lecciones de dibujo en el Colegio Zapata, de manos de José de la Lastra, alumno de Monvoisin. Más adelante, Mandiola fue tempranamente profesor del mismo establecimiento. Sus primeras obras artísticas fueron grupos y estatuas religiosas que enviaba a los templos.

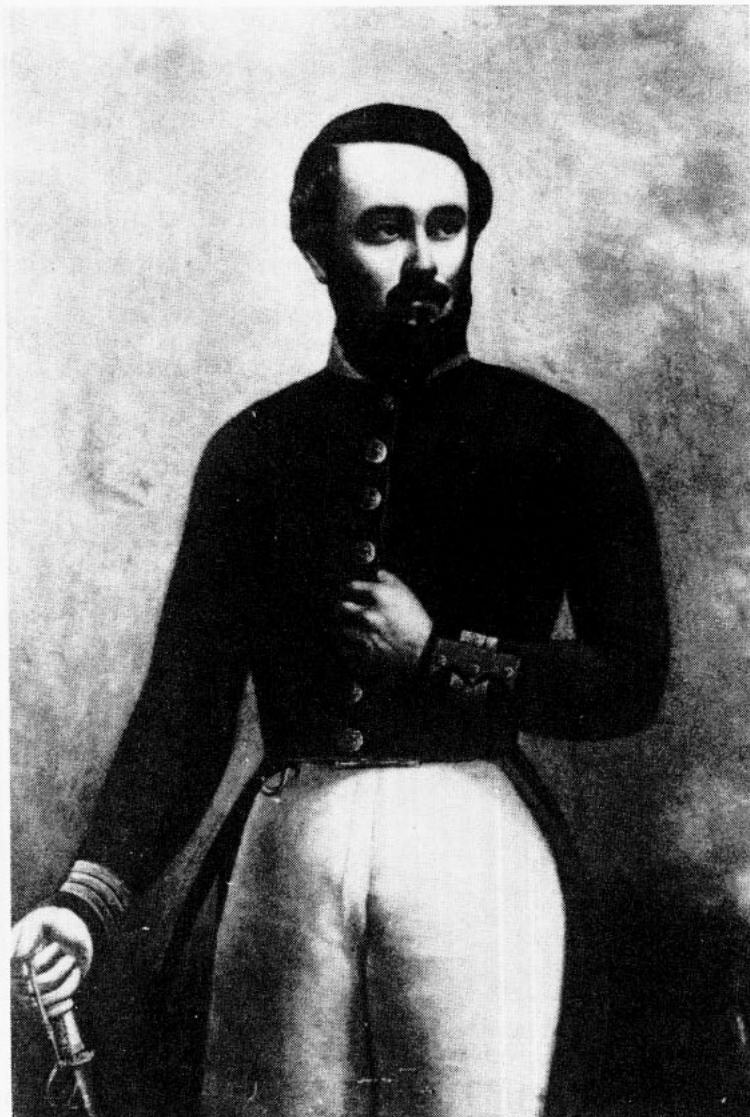
A fines de 1845, según propia declaración, se entregó a la pintura, recibiendo las lecciones de Monvoisin. Su primera composición original *Los Señoritos* (Museo de Valparaíso), contiene los gérmenes de su futura obra¹⁷. En 1847 sus copias de *Vírgenes* lo hicieron merecedor de la Medalla de Oro en la Exposición Nacional. Siguió preparando envíos, y en 1849 agrega a los temas religiosos que con piedad cultivaba, algunos retratos: Pbo. *Juan de Dios Romo*, *Señora Genoveva Luco*, género que lo consagra.

Su taller de la calle Merced, a tres cuadras de la Plaza de Armas, gozaba de prestigio. En el diario *El Progreso* de 1848 se reseña una visita a este artista, en la que se alaba con entusiasmo su cuadro romántico de *Pablo y Virginia* y otro de un grupo familiar¹⁸.

En 1853 su envío es numeroso, *Retrato del Chuchi Borques*, *El Mendigo* y *Santa Filomena*, merecieron los elogios de un gran conocedor, el poeta Eusebio Lillo, que “destaca sus pinceladas llenas de vigor y propiedad, resultado más de su gran talento que de sus estudios de dibujo”¹⁹.



Fco. Javier Mandiola, *Los Señoritos*. Óleo sobre tela. Gentileza del Museo de Bellas Artes de Valparaíso.



Fco. Javier Mandiola, *Retrato de don Pedro León Gallo*. Óleo sobre tela. Museo Histórico Nacional, Santiago.

Mandiola siguió trabajando sin otra meta que su propia satisfacción y sus creencias religiosas. En 1867 pintó para el templo de las Agustinas copias de *El Crucificado*, *San José* y *el Niño*, de Murillo y la *Virgen del Carmen*²⁰. Otras de sus pinturas religiosas fueron *El Buen Pastor*, la *Sacra Familia*, *Santa Filomena*, y *San Francisco de Paula*. Reconocidos sus méritos en la Exposición de 1875, Mandiola continuó su obra hasta su muerte. Unido por lazos de parentesco a la familia del escultor chileno Ignacio Andía y Varela, escribió una interesantísima biografía del artista que se publicó en las páginas de *El Taller Ilustrado*, el periódico de arte del escultor José Miguel Blanco²¹.

La personalidad artística de Francisco Javier Mandiola ha sido examinada con prolijidad por Pedro Lira, en su *Diccionario de Pintores*. “Mandiola —escribe— era colorista por temperamento, un colorista del detalle, no un colorista de esos que abrazan las armonías en grandes totales. Esa es su gran cualidad. Tiene a veces delicadeza de tonos y una envoltura que hace pensar en Murillo y en Greuze; otras veces se siente en ellos como un ligero soplo, una lejana adivinación del gran Velásquez”.

No le interesaba mayormente la composición ni insiste en el dibujo; es por excelencia un retratista. El *Pillete Patricio*, de la Colección Álvarez Urquieta, tiene una prosapia y una vida que lo acerca a Murillo. El retrato en óvalo de doña Mercedes Marín del Solar (Colección Ramón Almeyda, Viña del Mar), demuestra la corrección que sabía imprimir a las formas²². El *Retrato de Niña* (1857) y *Cabeza de Estudio* (Museo de Bellas Artes) exhiben, escribe Antonio R. Romera, “una gracia hecha de sencillez,

de síntesis, de insinuación y sugerencia. Mandiola ha conseguido la plenitud estilística mediante un delicado claroscuro..." *Cabeza de Estudio* es, dictamina, quizá uno de los más bellos retratos de la pintura chilena. Es comparable al anterior por sus virtudes plásticas, pero lo supera en lirismo y en fluidez de ejecución²³.

Colorista por temperamento manejaba con noble acierto la gama apropiada, en fáciles ejecuciones que, sin embargo, provocaron a la sensibilidad imperante. Se combatió "la excesiva riqueza de sus rojos y azules pálidos". Pero se olvidaron los críticos de enfocar la tonalidad clásica de su *Cabeza de Estudio*, en que las gradaciones del negro y el dorado del pañuelo que circunda el cuello, forman la sencilla trama de una obra maestra.

El *Chuchi Borques*, reproducido por el procedimiento litográfico en los primeros números de la revista *La Linterna* (1867), tiene pese a sus imperfecciones en las medidas un empaque velazquiano y un carácter que hacen de Mandiola el pintor más representativo de la tradición hispánica. El calor de la raza se hace ver más a menudo en sus cabezas y manos, y como escribe Pedro Lira, "la pintura de la epidermis húmeda, la circulación de la sangre, cualidades eminentemente godas, han sido, a no dudarlo, la más acendrada preocupación de Mandiola y a veces su mayor triunfo".

José Gandarillas y Gandarillas
(1810-1853)

VERSÁTIL FUE LA PERSONALIDAD de José Gandarillas que encarna en su corta vida los ideales intelectuales del movimiento renovador de 1842. Agricultor progresista, defensor del gremialismo constructivo, tuvo un extraordinario talento de organizador que vincula su nombre a fundaciones tan importantes como la Academia de Bellas Artes, el Conservatorio Nacional de Música y el primer Museo de Bellas Artes que dirigió personalmente. Su talento creativo se manifestó en la arquitectura, aporte que luego examinaremos, y en el dibujo y la pintura. Educado en el Instituto Nacional fue alumno de José Zegers, obteniendo en su clase la distinción del premio de honor en 1828. Le atraía la vida del campo, como tema predilecto en su primera época; Gandarillas sentía el paisaje y se aproximaba a él con mano experta y su lápiz sabía, en golpe de difumino, dar la sensación de transparencia, de solidez y de profundidad a la flora agazapada del valle central. Sus numerosas libretas muestran su faceta de animalista y en breves apuntes da la cálida sensación de los perros amigos, la impasibilidad de los bueyes, la gracia varonil de los caballos. A veces alcanza maestría de miniaturista como en ese árbol seco (1839).

Su galería de tipos populares de Macul, Calera de Tango y Aculeo tienen gracia natural en la línea de J.M. Rugendas cuya impronta es innegable.

A la llegada de Monvoisin sigue sus cursos privados, y asiste regularmente al taller, desarrollando condiciones para el retrato, técnica que no logra dominar. Católico, de profundos sentimientos religiosos, pinta dos Vírgenes de buena factura y dulzura de expresión. De estos años data su cuadro *Niño del Campo*, que tiene, pese a sus imperfecciones formales, carácter y expresión.

Al comenzar el distinguido naturalista Claudio Gay sus trabajos de recopilación de temas nacionales para el álbum gráfico de su *Historia de Chile*, Gandarillas envió algunos dibujos. Uno de ellos, *La Laguna de Aculeo*, fue grabada en la importante compilación. También alcanzó a publicarse su viñeta decorativa sobre el Puerto de Valparaíso.



Laguna de Aculeo. Dibujo de José Gandarillas grabado por Jacques Hippolyte van der Burch e impreso por Lemercier en el álbum *D'un voyage dans la Republique du Chili*, Claude Gay, París, 1854.

Mucho le debe el ambiente artístico chileno a su voluntad de acción y extraordinaria versación en la historia de las bellas artes²⁴.

Los alumnos aventajados de la Academia de Pintura

SI ENTRE LA PRIMERA promoción de alumnos de Alejandro Ciccarelli contados sobrepasaron la etapa del aprendizaje, la segunda, en cambio, perfiló nombres dignos de atención. Muchos entre ellos, temperamentos dotados, sucumbieron a las solicitudes del ambiente cosmopolita de París o de Roma.

Nicolás Ojeda (1834-1877), el segundo pensionado del Gobierno en Europa, después de un breve paso por la Academia, permaneció en París de 1857 a 1860. Concurrió irregularmente a la Escuela de Bellas Artes, y no pudo aprovechar bien las lecciones por su escasa preparación. En cambio —escribe su biógrafo, Pedro Lira— sus atractivos de buen mozo y su espíritu disipado lo hicieron naufragar en el torbellino de la ciudad. Cuando regresó a Chile, “estaba perdido para el arte”. Su labor se redujo a algunas copias de cuadros históricos que conserva el Museo de Bellas Artes²⁵. El *Encuentro del Duque de Guisa*, revela buena técnica.

Francisco Valenzuela (cerca 1801-1804), alias el “Puntete”, fue un retratista que tuvo en su época cierta celebridad. Obtuvo en la Exposición de 1846, a la que presentó sus primeros ensayos, mención honrosa. José Zegers le recomendó matricularse en la Academia, pues se esperaba mucho de su talento. Un año más tarde la prensa encomiaba su tela de la *Divina Pastora*. En el Salón de 1849

alcanzó medalla de tercera clase por sus magníficas copias de *San Francisco de Paula* y *San José y el Niño*²⁶. No conocemos ninguna de estas obras, ni tampoco los retratos “bastante buenos”, que señala Pedro Lira, a saber: Don Luis Cousiño, Don Marcial Martínez y Don Guillermo Matta.

Tomás David Sánchez (1850-1886), natural de Concepción, hijo del escultor Francisco Sánchez, después de una breve estada en la Academia regida por Ciccarelli, pasó por decisión de su padre a Francia y luego a Italia. Alumno de la Academia de San Lucas obtuvo el 5 de noviembre un segundo premio entre los alumnos del curso. Generoso y buen amigo vivió una vida de bohemia intensa, olvidando sus estudios. Regresó a Chile y pasó a trabajar en la decoración de la Catedral de Talca. Su amigo, el escultor José Miguel Blanco destaca su cuadro, *El Organillero*, pintado en Roma, muy superior a lo que hacía en su ciudad natal²⁷.

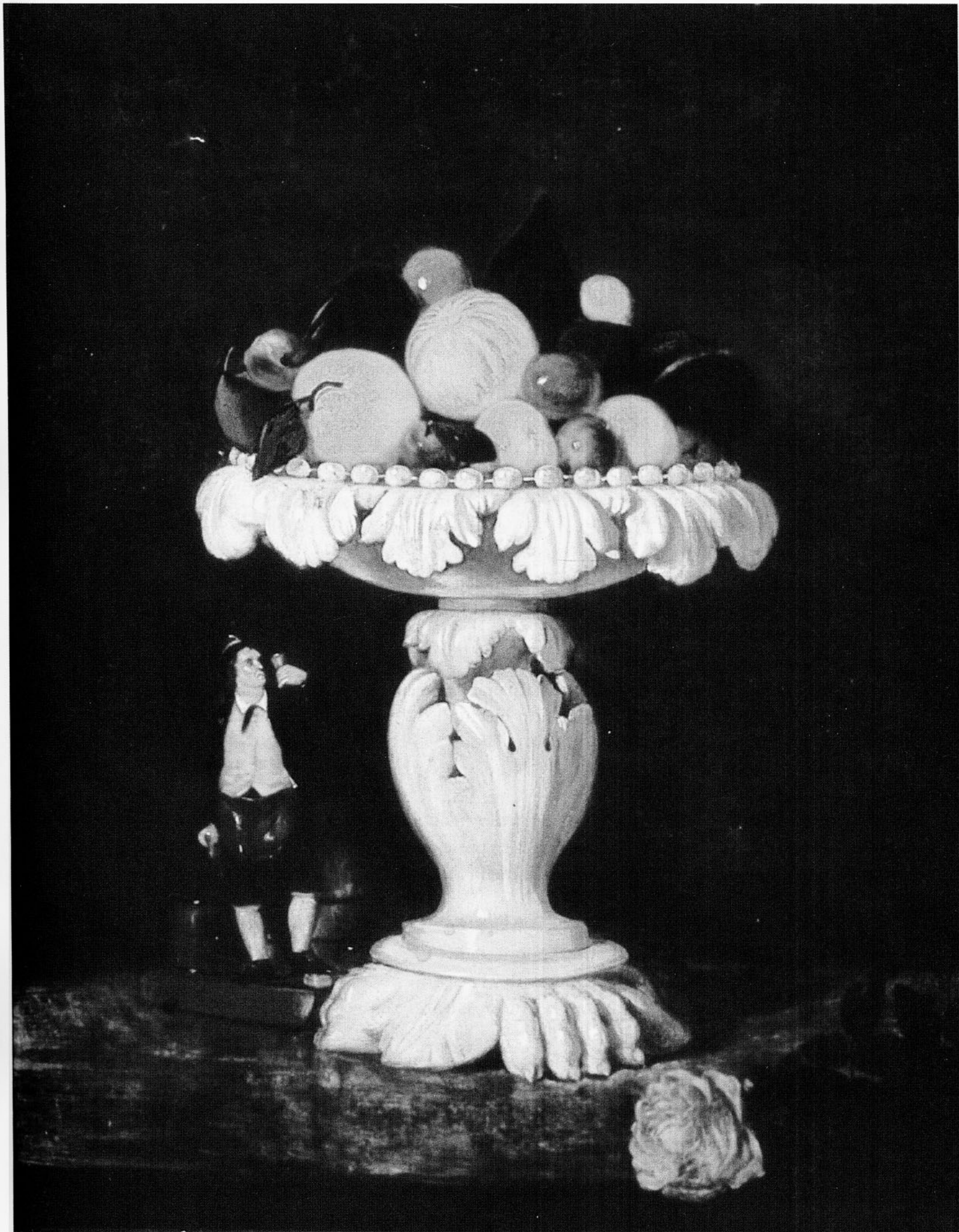
Francisco D. Silva (1848-1889), nacido en Concepción, estudió en la última época de Ciccarelli, de quien aprendió la técnica de un sólido dibujo. Profesor del ramo en algunos colegios de Santiago, se instaló en 1882 en su ciudad natal donde ejerció el magisterio y el periodismo artístico, traduciendo material para *El Taller Ilustrado*, donde podemos observar en litografía una de sus obras, *La Confesión*²⁸.

Miguel Campos (1844-1889) fue la promesa de su generación. Ricamente dotado entró joven a la Academia donde asimiló las severas enseñanzas de Ciccarelli, logrando ser un dibujante correcto y un discreto colorista, cualidades que le granjearon prematura celebridad entre sus compañeros. Premiado en el certamen artístico de la Sociedad de Instrucción Primaria en 1866, fue becado por el Supremo Gobierno en 1868, trabajando en París y Roma. Fueron cinco años de contemplación más que de trabajo y estudio. Tímido de carácter, no se atrevió a penetrar en las grandes escuelas. En Italia pintó algunas telas interesantes: *El Toreador*, *El Servidor del Papa*, y principalmente *La Florentina*²⁹.

En el envío de 1869 se manifiesta su íntima tendencia costumbrista precursora que le valió popularidad. Pedro Lira comentó estas producciones: *Los Chaperos* y *La Vieja tomando mate*. “La armonía de su composición —escribe— y algún esmero en el dibujo decidieron de la fortuna de este cuadro, tanto más digno de aprecio cuanto que puede considerarse hasta cierto punto como el primero de costumbres ejecutado en Chile, y decimos hasta cierto punto, porque ya se habían hecho algunos ensayos antes de su aparecimiento, aunque de un mérito tan escaso que la crítica no tiene para qué considerarlos. Los *Chaperos* se resienten, sin embargo, de cierta tiesura estatuaría que era en el autor un defecto de escuela. En cuanto a la *Vieja tomando mate*, posee algunas cualidades de ejecución superiores a las del otro cuadro, pero la composición y la armonía son sin duda inferiores. Con todo la naturalidad de la actitud y la felicidad con que el actor ha retratado casi todos los detalles hacen de este cuadro una obra recomendable”³⁰.

A su regreso a Chile exhibió en la Exposición de 1875 *El Juego de la Morra*. Poco a poco fue desapareciendo del mundo artístico al que había ingresado con paso tan seguro. “Se quedó atrás en el movimiento de la pintura” —dictamina Pedro Lira— tal vez le faltó la cultura necesaria para asimilar la lección europea, y la voluntad necesaria para seguir en la línea costumbrista que se había trazado.

Era sin duda alguna un pintor. Antonio R. Romera hace oscilar su quehacer artístico entre el idealismo aprendido de Ciccarelli (*La Poesía y la Pintura*, *La Libertad protegiendo a la República*) y su propensión natural. En la *Florentina* (Museo de Bellas Artes), su voluntad plástica se somete a la representación objetiva, y la técnica sabe sacar partido de la composición en cruz para destacar el juego bien equilibrado de manchas claras y oscuras.



Miguel Campos, Frutero y porcelana. Óleo sobre tela, 62 × 50 cm. Gentileza de la Fundación Carlos Cardoen.

Campos se destaca, al igual, en el género de la naturaleza muerta que había introducido Ciccarelli. “La humildad del tema —son palabras de A.R. Romera— vale por todos los cuadros narrativos y compuestos. El pintor nos da en el brillo tembloroso de unas uvas, en su iridiscente luz interior, en su sencilla composición, todo el hondo sentido de lo creado”³¹. La misma delicadeza detectada en *El Bodegón del frutero* (Colección Lobo Parga), puede observarse en casi idéntica tela de la Colección Clemente Vicuña, en que la sabia distribución de los tres componentes: la frutera en su búsqueda monumentalidad, la rosa abierta y olvidada en el extremo y la figura humana, producen una inspiración duradera de logrado arte.

Pascual Ortega (1839-1889) es otra de las esperanzas artísticas que no logró alcanzar las etapas decisivas y definitivas en su arte correcto y delicado. Joven alumno de Ciccarelli en la Academia, en que se distinguió por “su correcto dibujo y su agradable colorido”, cierra el primer ciclo de su aprendizaje al obtener una beca modesta en Europa que le permitió trabajar en París en el taller cosmopolita de Alejandro Cabanel y vivir el deslumbramiento de Italia. Logró en este período, el más importante de su carrera, una pintura de tipo académico, de sabor internacional, cuadros decorativos y pintorescos, de correcta factura y atinado colorido. Su *Alsaciana* (Museo de Bellas Artes) de buen empaque y certera pupila prueba la firmeza de su pincel, su técnica y su sentido poético. En *Napolitana* (Colección Álvarez Urquieta) se acentúan las cualidades decorativas³².

Del costumbrismo italianizante pasa Ortega, “el mayor” como lo designaba Vicuña Mackenna para diferenciarlo de José Mercedes, al folclorismo chileno. Había cumplido su contrato de becario, enviando una notable copia de *La Cortesana* de Sigalon; en 1869 quiso hacer valer su nueva tendencia con el cuadro de costumbres *El Minero*, que provocó una ácida reacción de aquellos que esperaban algo mejor de su indiscutible talento.

Pedro Lira en el *Catálogo de la Exposición* afirma: “Este cuadro peca desde la elección del asunto hasta la elección del tamaño en que ha sido ejecutado, desde la impropiedad del tipo hasta la inexactitud de los detalles... No tenemos para qué notar la crudeza del colorido y la insuficiencia de la modelación en una obra que, a nuestros ojos, quebranta las primeras leyes de la filosofía y de la estética”³³.

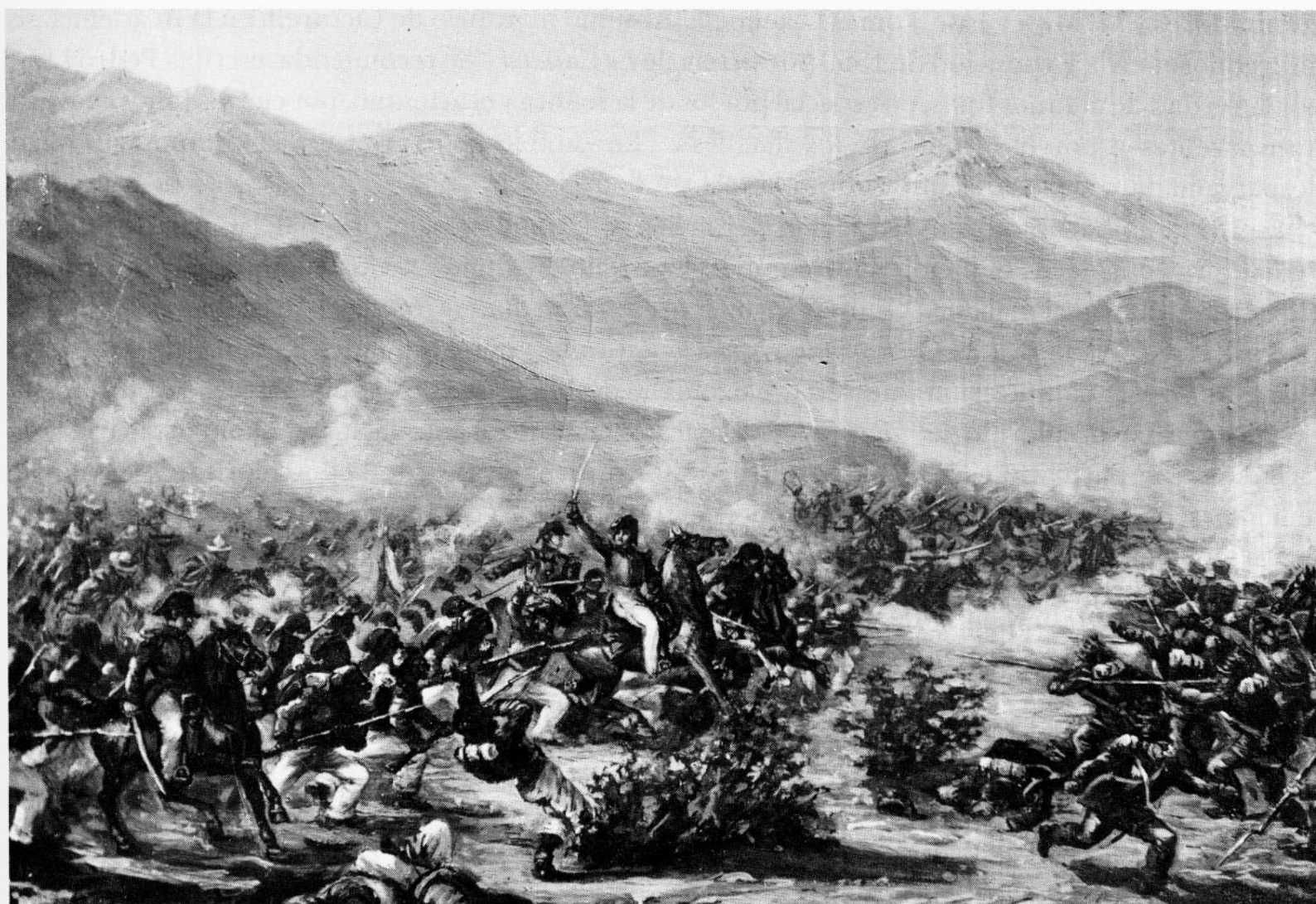
Esta vacilación estética de Ortega que, de acuerdo al agudo crítico Antonio R. Romera, sería la causa de su frustración, lo lleva a presentar a la Exposición de 1875 una tela religiosa, *Saúl*, que abre una tercera línea de trabajo en su precipitada faena artística. Es premiado con segunda medalla en 1877.

En 1884 vuelve a dar la nota nacionalista con su *Soldado Rezagado* (Tercera Medalla), la única obra de consideración con que el arte chileno responde, comenta con alguna indignación Vicuña Mackenna, a las gloriosas experiencias de la Guerra del Pacífico.

En adelante vive Ortega de “clasecitas, retratos y encargos”. Recibe algún comentario su *Laura de Neves* que encomia su biógrafo Pedro Pablo Figueroa³⁴. Comparte su trabajo entre Santiago y Concepción. Allí decora la capilla de la Escuela— Taller con su cuadro de proporciones *San José*, que se describe en términos literarios en *El Taller Ilustrado*, comentando su grabado litográfico. Falta originalidad en la figura del Santo, pero la hay en la figura de los niños. Dentro de esta misma concepción pintó Ortega un retrato de *Santa Rosa* para la Catedral de Santiago³⁵.

Álvarez Urquieta lo señala como “pintor de flores”, pero no hemos encontrado referencia precisa que corrobore este aserto.

Los contemporáneos elogiaron tal vez hasta lo superlativo la casi desaparecida obra de Manuel Tapia Portus. Natural de San Felipe vino a Santiago a disfrutar de la protección artística de sus



Manuel Tapia, O'Higgins en la Batalla de Chacabuco. Óleo sobre tela, 60 × 38 cm. Museo Nacional de Bellas Artes.



Manuel Tapia, Sitio de Rancagua. 59,5 × 34 cm. Abajo a la izquierda lleva la dedicatoria: "A mi amigo V. Grez. M. Tapia, 1875".

admiradores J.M. Mira y José Tomás Urmeneta. Alumno meritorio de Ciccarelli en la Academia, se dio a conocer en la Exposición de 1869 por su tela de *La Caridad*. “Se recomienda, escribía Pedro Lira, por la verdad de algunos tipos, en especial por los de la señora y el artesano, por ciertos tonos suaves y transparentes y por el estudio de los detalles”. “En cambio se le criticaba la composición algo desparramada y las figuras que cubren la tela sin llenarla”³⁶.

En 1871 exhibió un retrato de Carmen Cerda de Ossa, “muy lejos del original”, y otros de F.L. que Pedro Lira consideró “el mejor retrato que se ha hecho en Chile”³⁷. Cuatro años más tarde en la Exposición Internacional de la Quinta Normal, presentó su *Sitio de Rancagua*, basado en el relato de Diego Barros Arana. En *El Correo de la Exposición*, dirigido por Fernández Rodella, un articulista M.C. valoriza la composición “de seria, elegante y de buen gusto”. Tapia, agrega, es un artista excepcional cuyo colorido no pertenece a maestro alguno. Tiene la inspiración necesaria y la facilidad³⁸. A partir de esta fecha se entregó al arte del retrato “de bello colorido y la notable semejanza” y al género religioso en que sobresalen su *Virgen del Carmen* y el cuadro de *San Francisco*.

Un toque original debió tener su *Rigoletta*, que se prestó al comentario y al elogio. Sus últimos años no dejaron mayor rastro en los periódicos o salones.

AUGUSTE FRANÇOIS Y LA ESCUELA DE ESCULTURA

A RAÍZ DE LA MUERTE de Ignacio Andía y Varela, el último de los escultores coloniales y el primero de la República, la escultura disminuyó su potencia creadora y entró en decadencia. La indispensable demanda del arte religioso para las funciones del culto fue satisfecha por esos pintorescos “talleres quiteños”, tan atacados por los intelectuales como hemos apuntado anteriormente, y además por escasos cultivadores independientes sobre los cuales no podemos dar juicio alguno.

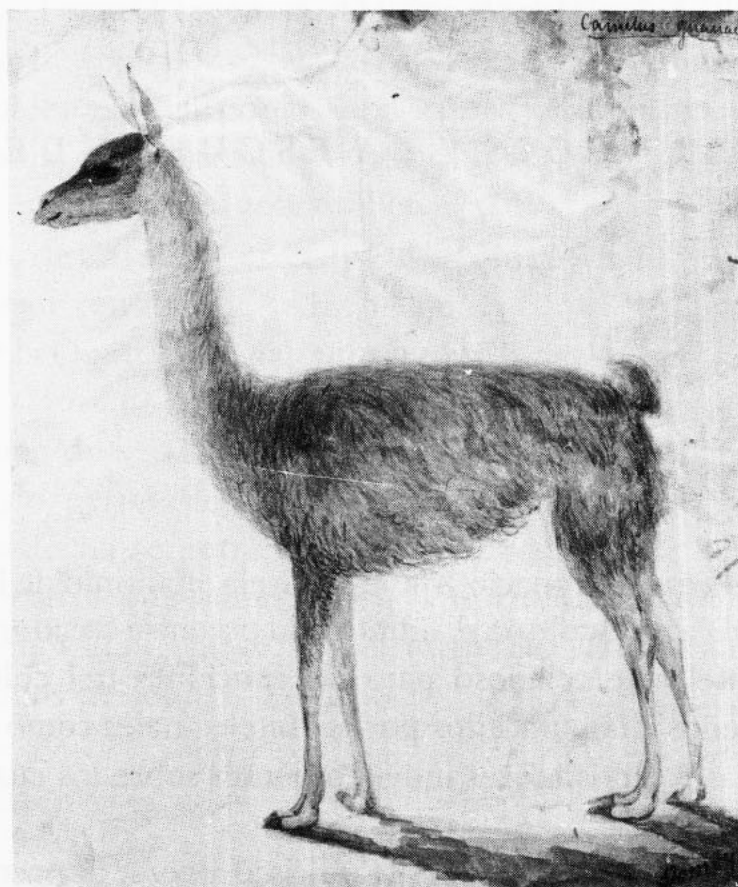
La Iglesia Catedral encargó en esos años a Francisco Baeza, al precio artesanal de \$ 100, una estatua del *Cristo Resucitado* y poco después Juan Lay trabajó para el Cabildo Eclesiástico las andas policromas para la tradicional procesión de San Pedro¹.

El despertar de estos estudios artísticos puede atribuirse en parte a la iniciativa del ilustre sabio polaco y futuro Rector de la Universidad de Chile, Ignacio Domeyko (1802-1888). “Si las ciencias deben mucho al señor Domeyko —escribe con conocimiento de causa, uno de los primeros escultores nacionales, José Miguel Blanco— las artes que tanto amaba no le son deudoras de menos servicios”².

Domeyko acariciaba la idea de la unidad de las artes, y en los conceptos filosóficos expresados en su discurso de incorporación a la Facultad de Humanidades postulaba la doctrina que “La ciencia, en su más alto desarrollo, cuando se eleva a alguna de aquellas grandes leyes que rigen el universo, como también la literatura y las bellas artes, cuando les sea dado encumbrarse a lo sublime, se unirán en una sola idea, origen de toda verdad y de toda belleza, idea del Creador, y las unirá el sentimiento puro y religioso”³.

Domeyko era, al mismo tiempo que un pensador, un dibujante experto y delicado, que agregaba a la objetividad del trazo científico para sus mapas, planos y esquemas, la vibración de un temperamento. Al editar sus recuerdos de un viaje al sur del país, en su folleto *La Araucanía y sus habitantes*, quiso agregarle no menos de 20 láminas con representaciones de indios, aislados o en grupos, y los cerros y volcanes de esa tierra. Por desgracia, el litógrafo Desplaques no pudo abrir la piedra litográfica y quedaron por ello inéditos. Además de sus croquis mineralógicos que ilustran sus tratados didácticos, Domeyko tomó variados apuntes de las ciudades que recorría. Conocemos de esta repartida labor tan sólo aquellos nostálgicos apuntes de las “Ruinas de la Mansión” del poeta Mickiewicz, su gran amigo, y los firmes rasgos de la casa de los Domeyko⁴.

En su calidad de docente a cargo de la Delegación Universitaria con sede en el Instituto Nacional, Domeyko se dirigió oficialmente al Gobierno en marzo de 1854, con el propósito de estimular la creación de: “un curso de escultura, destinado a los jóvenes del Instituto, de los colegios particulares o de la clase de artesanos”, a cargo de un profesor especializado en la escultura ornamental, arte



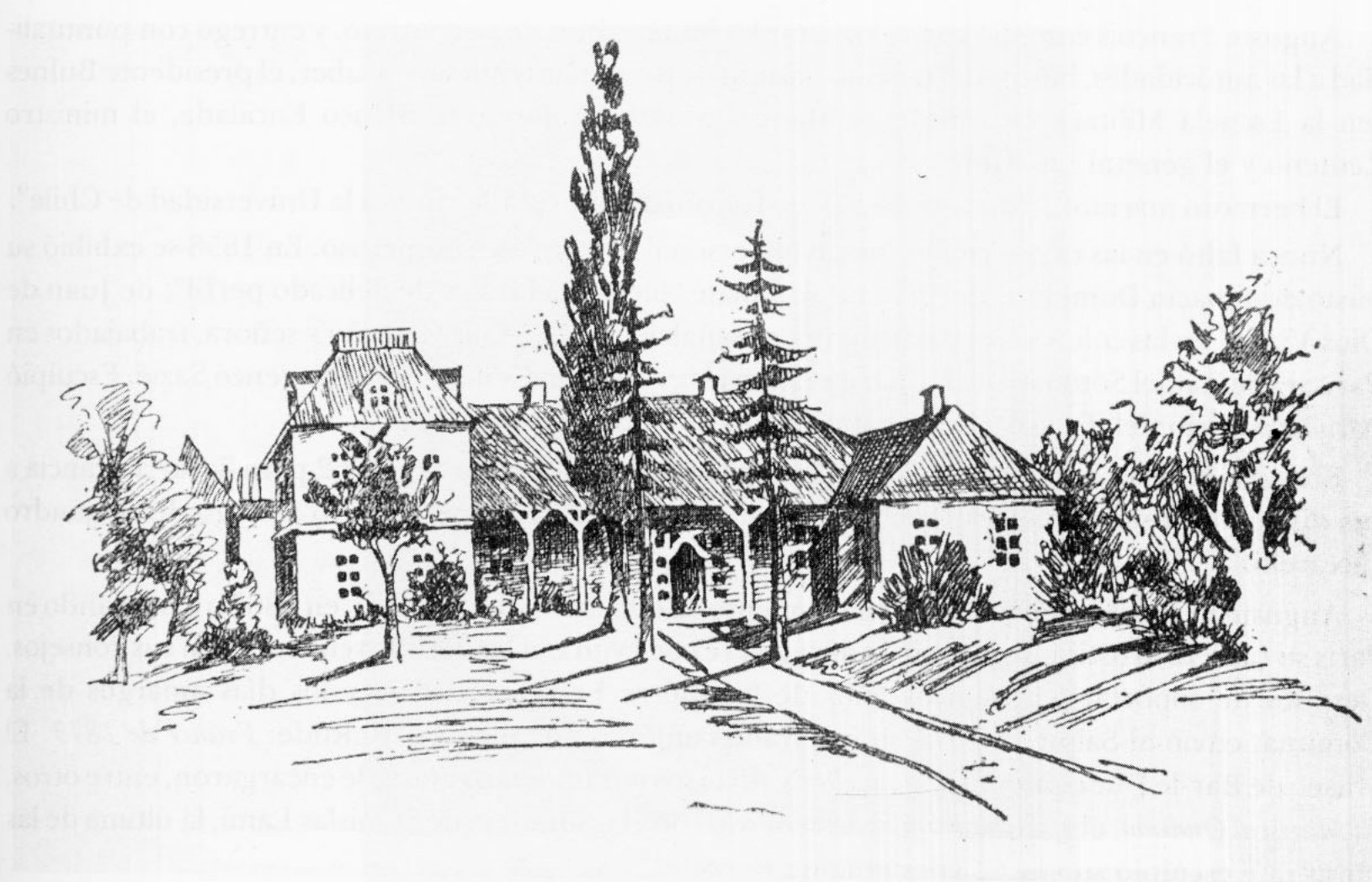
Guanaco. Dibujo de Ignacio Domeyko,
del álbum de doña Isidora Zegers.
Gentileza de la Sra. Olga Lindholm
de Prieto.

—escribía— que puede ser útil tanto a los constructores de edificios como para carpinteros, ebanistas y otros artesanos”. Sus propósitos fueron los de agregar este curso al de arquitectura, con una duración de dos años y clases escalonadas en la semana, lunes, miércoles y viernes, de 12 A.M. a 2 P.M.

Para organizar esta enseñanza proponía el delegado universitario el nombre de Auguste François, a quien asignaba un sueldo de \$ 700 anuales, con la obligación de entregar al Gobierno cada año una estatua en yeso del tamaño natural de algún hombre ilustre del país.

Aunque la escasa matrícula de alumnos, todos artesanos, no fue suficiente para determinar la creación del propuesto curso, logró Domeyko, al menos, la apertura de una Escuela de Escultura Ornamental y dibujo de relieves para artesanos, en el local cedido gratuitamente por la Cofradía del Santo Sepulcro. Con fecha 24 de mayo de 1854, el Ministro Silvestre Ochagavía —otro de los impulsores de las bellas artes— abrió el establecimiento confiado a la pericia técnica y a la dinámica voluntad de Auguste François (1800-1876)⁵.

La personalidad de este distinguido maestro explica los rápidos avances de la escuela y la calidad notable de los primeros alumnos. Tenía una formación profesional sólida. Nacido en la región de Lorena, discípulo de David d'Anger, frecuentó el taller de Rude, el popular autor del animado grupo de *La Marsellesa*. Se dio a conocer François en el mundo del arte en 1848, con su envío del grupo del *Último de los Macabeos* al Salón de París. Al año siguiente exhibió su *Cristo agonizante en la Cruz*. En 1850 se distinguió por su busto de mármol *Orfeo*, que se conserva con otras obras suyas en el Museo de Bar-le-Duc. Vino a América en diligencias mercantiles de las fábricas de espadas de calidad, que dibujaba David d'Angers con pericia, y a partir de 1854 ejerció en Chile un verdadero apostolado que se prolongó por más de 13 años.



Casa de Domeyko en Lituania. Dibujo hecho por el sabio durante el último viaje a su país.

De carácter bondadoso y paternal, profesor exigente y riguroso, estuvo vinculado no tan sólo a la enseñanza, sino a la vida artística creativa del país⁶. Este doble mérito explica el rápido desarrollo de esta escuela que muchos de sus señalados progresos debió a su personalidad. Llamó François, por primera vez la atención de los concurrentes a la Exposición de 1854, organizada por Alejandro Ciccarelli, con su bien moldeado busto de Pío IX, demostración de su capacidad técnica reproductiva. Otra modalidad de su quehacer artístico fueron sus trabajos en mármol, premiados con “medalla de segunda clase”, en 1855. Pero el aprecio general por su meritoria y honrada labor, siempre en progreso, lo conquistó con la variada gama de aportes exhibidos en la Exposición de 1856. En yeso presentó la estatua del *Apóstol Santiago*; en madera, *Nuestra Señora de los Dolores*, y el busto de *Antonio García Reyes*. Lo que más dio que hablar en los círculos oficiales fue su bosquejo de la estatua del Abate Juan Ignacio Molina. Tomado de un busto original que había traído Benjamín Vicuña Mackenna de Bologna, la réplica demostraba el talento del artista para la reproducción y para dar por medios plásticos el carácter del individuo. El éxito alcanzado permitió a las autoridades entregarle unos \$ 2.200, con los cuales, a partir del 6 de marzo de 1857, François se dedicó de lleno a dar término al busto. Tiene el mérito de haber sido la primera escultura fundida en bronce en el país, por el vaciador Juan E. Silva. En medio del entusiasmo que describe Vicuña Mackenna en un folleto recordatorio, se inauguró el monumento el 16 de septiembre de 1860⁷.

Este espíritu cívico despertado por los intelectuales, llevó al Gobierno a encargarse a François otro monumento, la estatua *La Libertad* que se levantó en el ochavo que hacía la Alameda con la calle de San Francisco, inaugurada en las fiestas de septiembre de 1862⁸.

Auguste François cumplió con celo ejemplar los términos de su contrato, y entregó con puntualidad a las autoridades, bustos del tamaño natural de personajes chilenos, a saber, el presidente Bulnes (en la Escuela Militar), el presidente Manuel Montt, el almirante Blanco Encalada, el ministro Zenteno y el general Las Heras.

El hermoso mármol de don Andrés Bello fue obsequiado por la viuda a la Universidad de Chile⁹.

Nunca faltó en las exposiciones un envío personal suyo a veces numeroso. En 1858 se exhibió su busto de Ignacio Domeyko; del general Aldunate “bien concluido y de delicado perfil”; de Juan de Dios Vial. Y en las colecciones particulares, se señalaban los de Luis Cousiño y señora, trabajados en París; el de Rafael Sotomayor, en mármol para el cementerio General; el de Lorenzo Sazié. Esculpió para el edificio del Teatro Municipal un grupo *La Comedia y la Tragedia*.

El activo director se ausentó momentáneamente de Chile en abril de 1862 para llevar a Francia a sus discípulo predilecto, Nicanor Plaza. En su reemplazo, la Escuela estuvo a cargo de Alejandro Ciccarelli.

Auguste François se despidió definitivamente de ésta, su segunda patria, en 1867, reanudando en París su carrera artística, y preocupándose a la vez de ayudar a los becados chilenos con sus consejos. Después de soportar los trágicos años de la Guerra Franco-Prusiana y los días amargos de la Comuna, envió al Salón de 1874 su inspirado conjunto a la manera de Rude: *France de 1873*. El Museo de Bar-le Duc conserva la *maquette* de diversos monumentos que se le encargaron, entre otros, *El Mariscal Oudinot*, el *Dr. Champion* y de acuerdo con el testimonio de Stanislas Lami, la última de las obras que esculpió su cincel, la estatua de *Pandora*¹⁰.

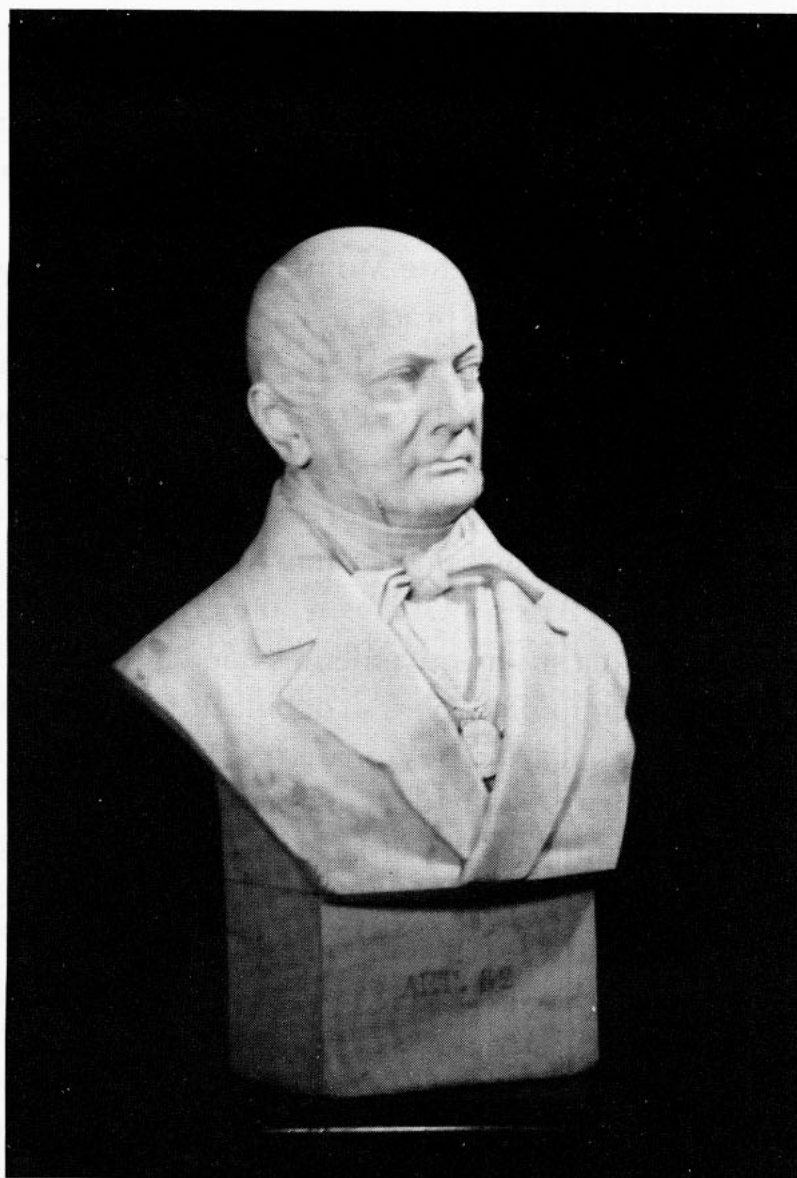
Por sobre la creación personal, honorable y académica, debemos agregar su extraordinario aporte a la enseñanza en Chile que lo vincula con el feliz nacimiento del arte escultórico nacional. Las labores comienzan con el ramo de “profesor de escultura ornamental de los edificios”, adscrita teóricamente a la Escuela de Arquitectura, pero el hecho de haberse inscrito en el curso “algunos jóvenes de mayor capacidad y disposición para el arte”, transformó la cátedra en “estatuaria y bajo relieve”. Acudieron a matricularse aficionados, profesionales extranjeros, artesanos, aumentando la matrícula inicial de cuatro alumnos a un número respetable de asistentes. El curso comenzó en una de las salas de la Iglesia de San Agustín para trasladarse a la Capilla de la Soledad del Templo de San Francisco, contigua a la escuela primaria que mantenían los frailes.

Los alumnos que pasaron por estas aulas en los primeros años fueron: Simón Bravo, Melchor Gallardo, alumnos de Ciccarelli; Juan Pelayo, José del Carmen Díaz, José Toribio Silva, Tomás Pizarro, Tomás Chávez, Tomás Depassier, Nicolás Romero (Ecuador), y los discípulos por antonomasia de François, Nicanor Plaza y José Miguel Blanco.

La enseñanza intensísima, bajo la estricta vigilancia de un maestro responsable y meticuloso, dio tempranos frutos. Simón Bravo, que compartía las clases con la pintura, envió a la Exposición de 1854, un *Crucifijo* y un busto de José Gandarillas que le valió una medalla de segunda clase. José Toribio Silva exhibió sus tallas de madera.

En 1855, Melchor Gallardo se dio a conocer con su *Jesús Nazareno*, y Juan Pelayo, con una *Virgen de las Mercedes* y una copia del Pío IX, de François.

En los concursos nacionales se señaló en 1856, Tomás Pizarro “por su naturalidad y exacta reproducción de formas”. A partir de 1858 en que Ignacio Domeyko crea la Sección de Bellas Artes de la Universidad de Chile, que reúne a las tres escuelas especializadas, pasan a disputar las distinciones Nicanor Plaza, que ganó tres veces consecutivas el primer premio, y su rival José Miguel



Auguste François, busto
de don Andrés Bello.

Blanco, seguidos por Agustín Depassier y Tomás Chávez. En 1860, Plaza obtuvo medalla de oro; Blanco, de cobre, y Depassier de bronce¹¹.

Antes de ocuparnos con la detención que merecen Nicanor Plaza y José Miguel Blanco que iban a alcanzar fama artística en el país y en el extranjero, daremos algunos detalles significativos de aquellos que alcanzaron cierta distinción en el ambiente y fueron luego absorbidos por la rutina de la existencia. Agustín Depassier (1829-1885), el más culto del grupo, figuró tan sólo algunos años en el mundo de las bellas artes. Su espíritu soñador y su alma de artista —escribe en dolido obituario su compañero J.M. Blanco— quedaron frustrados, pues debió buscar medios de subsistencia para las necesidades cotidianas¹². Después de terminar sus dos años académicos de escuela, y haber obtenido la primera medalla en 1858 y la segunda en septiembre de 1860, se vinculó a la administración, en su carácter de miembro de la Comisión Organizadora de la Sección Pintura y Escultura de la Universidad. En 1872 presentó su busto de Francisco Bilbao, recibido con buena crítica, abandonando luego la ruda batalla del arte. Murió en 1885.

Tomás Chávez obtuvo a su egreso algunos trabajos de decoración en los edificios públicos santiaguinos. En 1865 se trasladó al sur para ayudar a Francisco Sánchez, discípulo de Ciccarelli, y al ebanista Esteban Laínez, hermano del pintor, en la tarea del hermoseamiento de la catedral de Concepción. Aquí conoció en calidad de ayudante a Virginio Arias, el gran escultor chileno que, “con

Chávez y otros artífices aprendió no sólo el trabajo de restaurar templos y decorar edificios, equilibrado sobre un alto y cimbreante andamio”, sino que su profesor de modelado le enseñó que “debía ser un profesional, un sujeto íntegramente consagrado a sus labores de creación”¹³. Murió joven, empleado de los ferrocarriles, pero su enseñanza iba a prolongar su nombre en el talento de Arias.

En enero de 1859, un decreto del presidente Montt y su ministro Rafael Sotomayor, estructuró oficialmente lo que venía realizándose en la práctica. La cátedra de François se dividió en el nuevo reglamento en dos: de Estatuaria propiamente dicha, y de Decoración. El programa aprobado definía el trabajo del primer curso “de reproducción en relieve de los modelos antiguos ya en bustos, estatuas, relieves y composiciones históricas, tanto en relieve como en bajo relieve”. Se asignaba a la segunda cátedra la “decoración interior y exterior de edificios y monumentos públicos, cuyas reproducciones pueden hacerse en mármol, piedra, marfil, madera o yeso”. Este ramo fue obligatorio, al igual en la nueva Escuela de Artes y Oficios, y lo ejerció allí François.

El horario nocturno de 7 a 9 tenía sus inconvenientes dada la estrechez de la sala que se le había asignado, y a los escasos recursos económicos para su debida iluminación. Se aprovecharon dos horas en la mañana para la práctica y la obligación de concurrir al taller de François para las correcciones.

Se puso mayor rigor en los concursos que debían abrirse anualmente el 1º de agosto y el 1º de diciembre y para paliar un tanto la menguada situación económica de los alumnos, se decretó que aquel que obtuviera tres veces consecutivas el primer premio o medalla de oro, gozaría de una asignación mensual de \$ 10 para satisfacer sus mínimas necesidades¹⁴.

La Escuela continuó sin alteraciones hasta 1872, en que iba a entregarse a un nuevo director, Nicanor Plaza, que regresaba de una gira por Europa.

La primera generación de escultores quedó marcada por la tendencia neoclásica de Auguste François, que persiguió en su tarea la proporción áurea de la escultura greco-latina. El sabio modelado, el cincel buscando la carnación real y el espíritu de observación fueron los principios básicos que inculcó a sus discípulos, los que muy tempranamente, como veremos, hicieron florecer el arte de la escultura en el país¹⁵.

LOS PRIMEROS ESCULTORES NACIONALES

Nicanor Plaza
(1843-1918)

NICANOR PLAZA es la primera personalidad chilena en el campo de la escultura que alcanza prestigio internacional. Nacido en la periferia agrícola de la capital, en el valle de Renca, en fecha incierta, probablemente 1843, entró muy joven como aprendiz en la sombrerería que había abierto un francés, M. Bayle, en los portales de la Plaza. Vaciaba sus primeras inclinaciones artísticas en el arreglo de la tienda, cuyas vitrinas adornó con una guirnalda de flores que llamó la atención al profesor Auguste François. La protección del filántropo Luis Cousiño, “que puso el primer buril en manos de nuestro escultor Plaza”, permitió su ingreso a la Escuela de Escultura dirigida por François. Fue el alumno predilecto, y junto a su compañero y amigo J. M. Blanco, ganó las primeras distinciones en los concursos. Por haber obtenido tres veces consecutivas la primera medalla, el Gobierno le concedió una ayuda de \$ 10 mensuales¹.

En 1858 envió a la Exposición un “bajo relieve en yeso y dos bajo relieves que representan a San Pedro y a San Pablo, que su maestro había seleccionado”. La sorpresa de los contemporáneos quedó expresada en el juicio de Vicuña Mackenna, que al referirse a las citadas figuras, escribe: “de una majestad que apenas es creíble haya nacido del buril de un principiante. Si este niño —agregaba en precursora intuición— persevera, debemos abrigar grandes esperanzas para el porvenir y el Gobierno debería fijar su atención en los ensayos de este artista para enviarlo a Europa”². Alumno predilecto de François, Plaza, gracias a sus consejos perfeccionó sus estudios de pintura bajo la tuición de Ciccarelli.

Intervino asimismo en algunas de las obras decorativas entregadas a su bondadoso maestro, entre otras los primeros bosquejos de la estatua de Domingo Eyzaguirre para la ciudad de San Bernardo, y el frontón de la antigua Escuela de Medicina, en 1862, “frontispicio, con figuras en bajo relieve que representaban una lección de anatomía, un afortunado ensayo de arte nacional”³.

El talento juvenil de Plaza y la proximidad del viaje a Europa de su abnegado profesor François, permitieron su partida, con auspicio del Gobierno que le concedió una beca de estudios, cantidad insuficiente que fue reforzada por una suma igual entregada directamente por el filántropo Cousiño.

En París se presentó al difícil concurso anual para obtener matrícula en la selectiva Escuela Imperial de Artes, y su constancia e intuición artística lograron vencer esas dificultades, consiguiendo una honorable colocación en la lista de aceptados. En el taller de Francisco Jouffroy (1806-1882), Premio Roma (1824) y miembro del Instituto, perfeccionó la técnica adquirida en Chile. Su cincel vibrante, a veces duro en las superficies, pero con la inspiración poética que era su don, adquirió

mayor ductilidad, traspasando una etapa neoclásica tradicional. Alumno distinguido, no tardó en descollar entre sus compañeros. A fines de enero de 1866, *El Ferrocarril* de Santiago publicaba el elogioso informe del cónsul Francisco Fernández Rodella sobre el premio obtenido en la Escuela Imperial de Artes; una auspiciosa tercera medalla⁴.

Cuatro años más bastaron al joven chileno para adquirir los méritos suficientes para trabajar por su propia cuenta, abriendo en 1867 un taller en París, como escribe su acucioso biógrafo, Arturo A. Blanco. En adelante su presencia sería constante en los salones y así exhibió en el Palacio de las Industrias, un busto de mármol con la efigie del ministro Francisco Javier Rosales. Un año más tarde enviaba dos nuevos bustos, el de su protector y amigo Fernández Rodella y el de don Matías Cousiño.

Una circunstancia fortuita vino a acelerar el proceso de su madurez artística. Por concurso público, entre sus opositores, el Gobierno de Chile había entregado al reputado escultor Albert-Ernest Carrière Belleuse (1824-1887), la tarea de ejecutar el monumento a don Bernardo O'Higgins. El cónsul obtuvo que Plaza pasara a actuar de auxiliar del artista. A su cincel se deben los dos movidos bajos relieves en bronce: *La Batalla del Roble* y *la Abdicación de O'Higgins* que sirve de fachada basal a la estatua.

Carrière-Belleuse, alumno de Rude, reforzó por contagio la delicadeza sentimental de Plaza, y algunas de las composiciones del académico por ejemplo, *La Bacante* (1863), fueron estímulos nobles en la carrera del escultor chileno. Pero, con justicia, el influjo decisivo en su carrera vino del artista norteamericano Hiram Powers (1805-1873), que procedente de Washington en 1837 se había establecido en Florencia, irradiando el prestigio de un clasicismo suave y casto. Su estatua del *Esclavo Griego* (1843) había contribuido a ese espíritu nacionalista y libertario difundido por los intelectuales liberales.

El talento de Nicanor Plaza discurre así por dos sendas paralelas en el campo de la creación; el de la mitología historicista en que logra morbideces en el desnudo, y el nacionalismo. Plaza busca y encuentra en el indómito pueblo araucano un ejemplo de heroica resistencia al invasor, actualizándolo en lecciones de civismo para la juventud. Completan la temática de este período los bustos de encargo que le dan los medios para una difícil supervivencia en ese París, angustiado ya por los peligros de una guerra franco-prusiana.

Los salones de París se habían abierto a las producciones de este primer período del desarrollo de su personalidad. Era necesario volver a la patria y mostrar a sus compatriotas los progresos alcanzados. A los nueve años de ausencia regresa a Santiago, esmirriado por las privaciones durante la Comuna de París, copioso el bigote romántico y la melena del artista.

En su taller, abierto en la Avda. del Ejército Libertador, reunió Plaza el producto de esos años de sacrificio y labor, que exhibía con orgullo a los críticos y amigos. De la intimidad del hogar pasaron a la vista y al examen del gran público en la Exposición de 1872, organizada por Benjamín Vicuña Mackenna, el mismo que había leído su destino en el yeso de sus primeros ensayos.

Vacante la dirección de la Escuela de Escultura por el nuevo viaje de Auguste François, fue nombrado profesor-director, y en esta calidad le cupo una tarea de importancia en la preparación del concurso de 1872. Al abrirse la Exposición de Artes e Industrias en septiembre, Plaza quedó consagrado, y en la ceremonia de clausura, el delegado argentino Santiago Estrada le dio el espaldarazo, al hacerle entrega de la primera medalla. "Plaza, decía en inflamada oratoria, posee un talento ductilísimo, que se adapta a todas las formas de la concepción. El que ha modelado las líneas varoniles del guerrero de la naturaleza, ha modelado también los suaves contornos de la primera madre del hombre, primer seno del pecado, primera pupila del dolor; ha sorprendido y perpetuado

en la piedra la risa candorosa del niño que soñó el poeta, y ha copiado a la esposa hebrea, pura, casta inmaculada Susana es la inocencia desnuda, tal cual debe ser la verdad”⁵.

La crítica pasó en el cedazo sus aportes a la Exposición, que era, como apunta Vicuña Mackenna, “su magnífico y hercúleo *Caupolicán*; su gracioso *Jugador de Chueca*, dos estudios araucanos, su escultural *Susana*, tipo desnudo y por lo mismo tipo de escándalo, y su encantadora *Bacante*”.

Poca escoria salió de esta criba. Su *Caupolicán* —escribe el sociólogo portorriqueño Eugenio María Hostos “es una obra verdaderamente notable. Aquel araucano de anchas espaldas, de nervudo brazo, de musculatura de hierro, es no la imagen en el bronce inerte sino la representación viva y real de la fuerza y de la virilidad del hombre”. No es, sin duda, como lo subrayó Vicente Grez “el tipo de una raza particular; un poco de menos suavidad en el rostro y más expresión en su frente del sello de indomable altivez y *Caupolicán* habría sido la personificación de una raza y una completa victoria para el arte”.

El *Jugador de Chueca*, en cambio, es para Vicente Grez, “después de *Eva*, la obra de Plaza que revela más imaginación y tal vez la que deja entrever una personalidad más marcada”⁶. Con elocuente retórica, Ambrosio Letelier trataba de transcribir su encanto: “un niño con toda la gracia, la candidez y la sonrisa de la inocencia, que goza anticipadamente del triunfo, en el juego araucano”.

Estas dos obras maestras en la escala nacional de apreciación, plena de significado, representan el aspecto historicista de la labor de Plaza y el idealismo de la lección de Powers; su *Bacante* y *Susana*, representan el perfeccionismo neoclásico al que también aspiraban. El desnudo bien modelado y la púdica belleza expresiva, con el idealismo conceptual que es su sello característico; sin embargo, el carácter mojigato de la sociabilidad de la época desató una polémica airada en contra de la obra. En la *Bacante*, inspirada en Carrière-Belleuse, el artista sacrificó la franqueza del dibujo, pero alcanza en el movimiento de danza, concentrado en su hermosa cabeza que se vuelve y en sus dedos crispados, una armonía de sentimiento y expresión admirables.

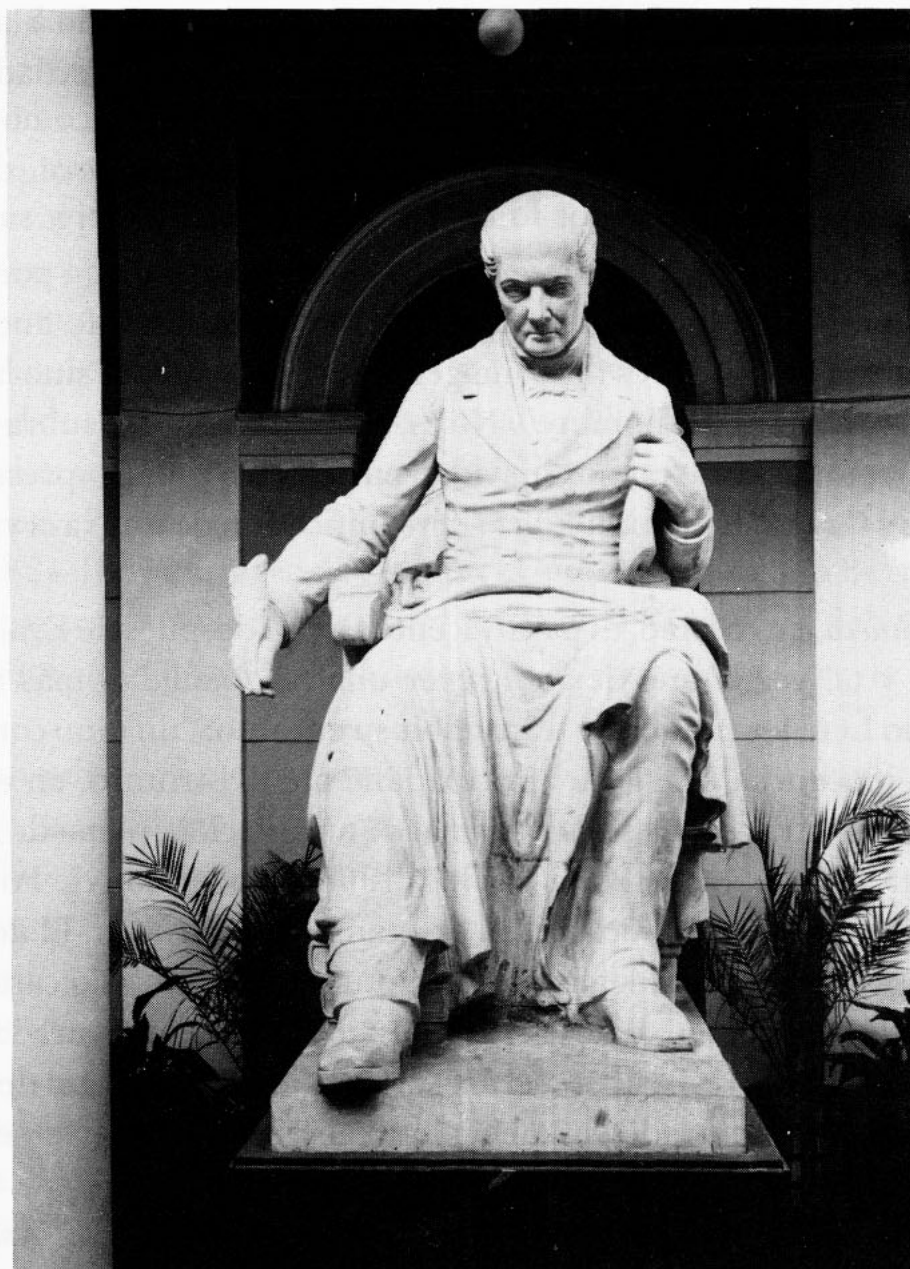
Esta acentuación ideal es tal vez excesiva en otro de sus envíos, *El Amor Cautivo*; en *Eva*, la más atrevida de sus producciones, le falta un simbolismo más marcado en el rostro impávido, que da la sensación de tristeza indefinible.

Muchas otras obras, frutos de su titánico esfuerzo, pudo apreciar el público asistente. La *Friolenta*, un desnudo realista, envuelto en un ligero lienzo de la cabeza hasta medio cuerpo. El *Defensor del estandarte Chileno*, grupo histórico: *Amor Materno*; *La Aurora de Chile*, de pequeñas dimensiones, *La Primavera*; *Magdalena* y *San Pelagio*.

La exposición del Mercado Central confirmó la temprana consagración de Plaza. “Sus obras —escribe Vicente Grez— habían producido una verdadera revolución en el mundo artístico”. Cayeron sobre sus hercúleos hombros los encargos oficiales: la estatua de Andrés Bello, de Domingo Eyzaguirre, de Francisco Bilbao. Los medallones de bronce del Hospital de San Vicente de Paul, amén de los múltiples encargos particulares.

Debía además regentar su cátedra en la Escuela de Escultura, y ocuparse de sus alumnos preferidos, Alejo Valdés, José Luengo, Aurelio Medina, Pacífico Aceituno, Nicolás Romero y en especial, Virginio Arias, que lo ayudaba con inteligencia a cumplir los pesados encargos.

Para disponer de los materiales apropiados y disfrutar del descanso necesario para la creación, Plaza obtuvo del Supremo Gobierno los permisos necesarios para alejarse transitoriamente de la dirección de la Escuela y poder así cumplir las comisiones que se le habían encomendado. En 1874 planea su viaje a Francia. Repitiendo el noble gesto de Auguste François, Plaza solicitó en vano una beca de estudios para su genial discípulo Virginio Arias, y a pesar de no obtenerla, se embarca con él,



Nicanor Plaza, Monumento a don Andrés Bello. El original en mármol se conserva en el patio poniente de la Casa Central de la Universidad de Chile. Hay una réplica en la Avenida Bernardo O'Higgins, frente a la entrada principal del mismo recinto.

pagando de su propio peculio los pasajes, en junio de 1874. Son cuatro meses de tediosa navegación que destina al aprendizaje del francés de su alumno y a sus meditaciones artísticas.

Reanudados sus lazos con la intelectualidad artística francesa que frecuentaba, y cumplidos sus encargos, regresa a Chile, a fines de septiembre de 1875. Trae consigo la estatua de Domingo Eyzaguirre fundida en bronce y la *maquette* de la estatua de Andrés Bello que llevó al mármol en Santiago.

En la exposición de 1875 lucieron también algunas obras enviadas, “su medallón del comandante Chacón, obra inimitable, como semejanza física y moral y su mejor modelo en ese género” y el hermoso e interesante grupo de *La Jura de la Independencia*. Como homenaje a su labor, Virginio Arias presentó el “medallón de su maestro que estuvo a punto de sobrepujarlo”.

Desde el ángulo anímico los años de la vida de Plaza que se extienden entre 1875 y 1897 son de un continuismo significativo. Parece que el artista trata de agotar esas reservas juveniles que a temprana edad se habían manifestado. El estímulo continúa golpeando su honrada conciencia y se plasma en obras desiguales, las más de encargo que parecen repetir los métodos, la técnica y el modelado de sus obras anteriores. Su biógrafo Arturo A. Blanco enumera para este período unas 93 producciones, divididas en tipos: 3 monumentos públicos, 3 grupos escultóricos, 25 estatuas, 11 bajos y altos relieves, 27 bustos y 24 medallones. El veredicto de la crítica le era favorable. Obtiene en la

Exposición de la Sala de Guardia del Cerro Santa Lucía la 1ª medalla; otra equivalente en la Exposición Internacional de Filadelfia; la primera recompensa en el Certamen Artístico de 1877; dos premios en la Exposición General de 1888. Premio de Retrato en el Certamen Edwards (1888).

Sus monumentos se levantan en Concepción, Copiapó, San Bernardo, Elqui, San Carlos, y todos, aún dentro de la disparidad de los propósitos y del trabajo realizado, llevan la perceptible huella de su mano diestra.

A la manera de un cartujo se entrega a esta labor a veces agotadora. No toma parte en la vida artística o social, está al margen de toda capilla o grupo. A veces lo tildan de orgulloso, pero el artista sonríe. En cambio su labor pedagógica es significativa. Una nueva generación de escultores recibe sus lecciones. A Virginio Arias que comienza a superarlo, hay que agregar a Juan del Carmen Díaz, Alejo T. Valdés, malogrado joven; a Simón González, Carlos Lagarrigue, Lucas Tapia y Guillermo Córdova. En 1888 trabaja con entusiasmo en una comisión destinada a reformar el plan de estudios de las escuelas artísticas ya anticuadas en su estructura.

Al aproximarse el año 1889 hay en las reservas mentales de Plaza, una especie de “resurrección triunfal”, el despertar del poeta dormido que todo artista lleva dentro de sí. Su labor objetiva premiada en 1884 y 1888 como simple aliciente al artista honorable que parecía haber entregado todas sus reservas originales a la comunidad, sufre un vuelco, a la manera de una segunda juventud. Y nuevamente el público como en 1872 y 1875 admira su personalidad henchida de orgullo patrio.

Para el certamen Arturo Edwards preparó la *maquette* en yeso de su audaz creación místico-simbolista de *La Quimera*, obra capital en la plástica chilena por ser el primer intento de plasmar la fantasía.

Pedro Lira en su reseña del Salón se preguntaba inquieto sobre el sentido profundo de esta obra trascendente para él. ¿Es simplemente la transcripción de un sueño, una fantasía o una pesadilla?⁷. El otorgamiento del Premio de Honor en 1897 produjo una sensación tal que el poeta Pedro Nolasco Préndez juzgó conveniente editar un folleto explicativo de este acontecimiento artístico⁸.

Para Valentín Letelier, el prestigioso sociólogo, Rector de la Universidad de Chile, la obra representaba la “armonía entre la expresión de lo real y la expresión ideal”. Para otros era un gran poema de amor.

La Quimera es un grupo escultórico compuesto de una virgen y un monstruo a la manera del Ariel y Calibán de Shakespeare o la bella y la fiera de los cuentos de Andersen. Sentada entre las alas del monstruo, la carne de la virgen, de gran corrección escultórica vibra en sus cincelados rasgos, de mujer embelesada, lo cual para muchos contiene una idea filosófica, la respuesta de la esfinge, la superación de la desgracia y del destino por el amor. Hay por ello en la obra de Plaza un empeño helenista en lo ebúrneo del desnudo y una preocupación contemporánea en la expresión marmórea de sentimientos.

Culmina con este grupo, en que se vaciaba lo más profundo de su inconsciente, la admirable labor de Nicanor Plaza. En 1899 se desprende de los lazos de la enseñanza, después de haber regentado 26 años la cátedra de escultura y la dirección de la escuela.

Quiere pasar sus últimos días en Europa, y la Italia es para él el país ideal. Reanuda en Roma su trabajo interrumpido por las horas de regocijo del triunfo. Lleva en sus pupilas a su tierra. Compone *La Estrella de Chile* y *El Ángel de la Paz*. Prepara un grupo de grandes proporciones, *Las Hijas de la Independencia*, y para dar objetividad historiográfica a su idea consulta al historiador Diego Barros Arana, en un rápido viaje al país. Está enfermo. La intensidad de su faena le ha cercenado algunos dedos de su mano izquierda. Sigue, sin embargo, golpeando su buril, en dos bustos delicados y finos,

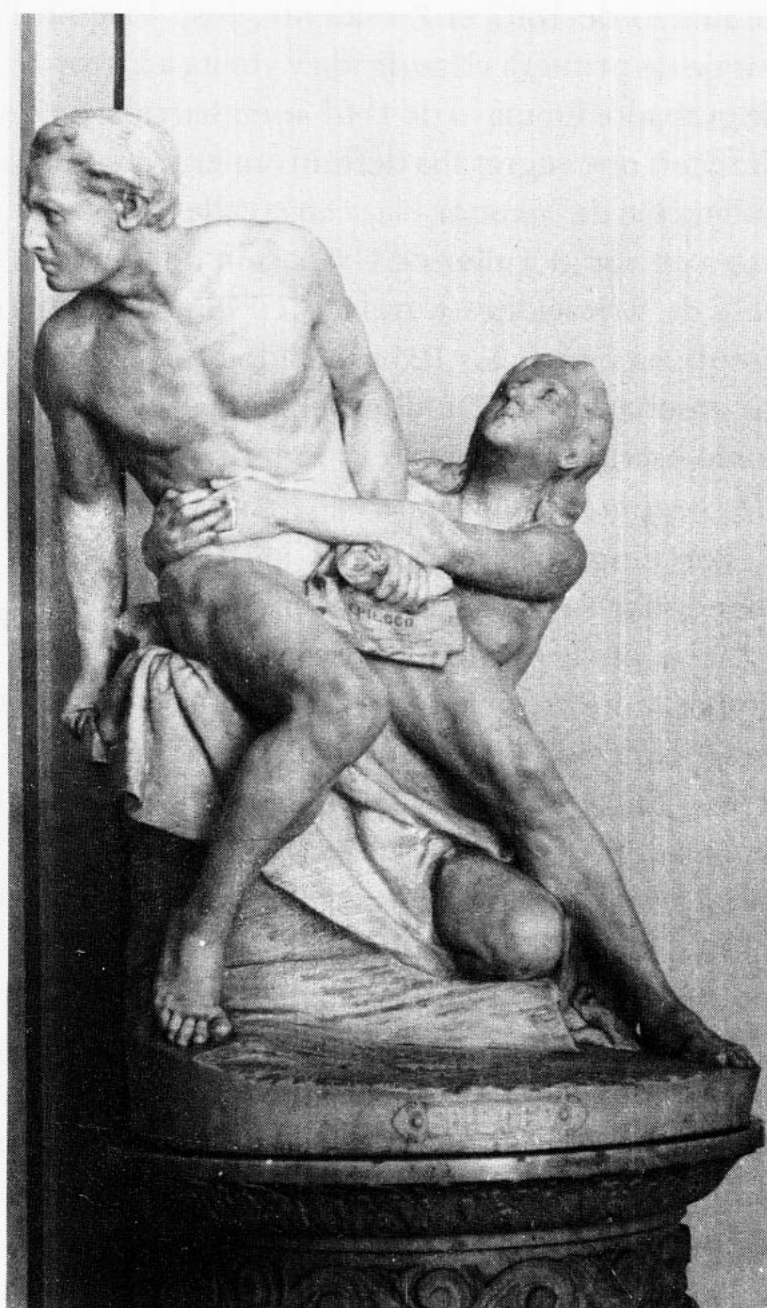


Nicanor Plaza, La Quimera.

Prólogo y Epílogo, que adornan el hall del Teatro Municipal, y en su última obra *Psiquis*, que envía a la Exposición del Centenario. Vuelve por última vez a Chile en plena guerra europea, en 1914, para establecerse definitivamente en Florencia donde fallece, el 5 de diciembre de 1918. Allí reposan los restos del primer escultor nacional en el sentido cronológico y tal vez conceptual.

José Miguel Blanco
(1839-1897)

LA VIDA DEL ESCULTOR José Miguel Blanco es paradigma del noble ascenso democrático a las esferas superiores del arte alcanzadas por el esfuerzo, la inteligencia y la perseverancia. Como Nicanor Plaza y Virginio Arias, venía de un hogar proletario. Nació en Santiago, según la tradición, el día de la entrada del General Bulnes a la capital, el 18 de noviembre de 1839. Su padre Cruz Blanco, de oficio carpintero, y su madre, María Gavilán, apoyaron desde niño sus proyectos. Desde la



Nicanor Plaza, Prólogo y Epílogo. Gentileza del Teatro Municipal de Santiago.

más tierna infancia estuvo marcado para el arte, y dibujaba con soltura a los 6 años. Las primeras letras las recibió en el Colegio del Convento de los Franciscanos, donde el P. Badilla le inculcó los principios técnicos, como recuerda en sabroso artículo⁹.

El interés del joven pintor araucano Pedro Churi que aconsejó a sus padres, le permitió inscribirse en el curso nocturno para obreros que regentaba con sapiencia Juan Bianchi en el Instituto Nacional. Para sostenerse debido a las malas condiciones económicas de la familia, entró de aprendiz al taller de imaginería que tenía el quiteño Palacios en el Portal Tagle.

Al inaugurarse el curso de escultura en 1858, Blanco ingresó a la Escuela, trabajando con constancia bajo la severa dirección de Auguste François. Fue alumno distinguido. En 1858 el jurado que integraban Luciano Henault y Jacques Bainville le concedió un segundo premio. En 1860 obtuvo medalla de plata, que repitió en 1862. Nicanor Plaza y Agustín Depassier fueron sus meritorios rivales.

En uno de los concursos su estatua *Moisés salvado de las aguas*, llamó la atención de Diego Barros Arana, quien con esfuerzo logró obtener para el joven escultor una beca de estudios en Francia. El 7

de marzo de 1867 el Presidente, José Joaquín Pérez y su ministro G. Blest Gana, le concedieron pasaje de primera clase de ida y vuelta a Europa y \$ 50 mensuales, para que prosiguiera sus estudios de grabado. En mayo de 1867 se embarcaba en el vapor *Limeña*, en compañía de su profesor Auguste François que regresaba definitivamente a su patria. En junio de dicho año llega a París. Comparte la habitación de Nicanor Plaza en la calle Humboldt, pero pronto se independiza. Gracias a sus desvelos logra entrar al Taller de Grabación de Medallas que dirigía M. Farochon, distinguido maestro. Su vida de privaciones y trabajo en el rudo invierno de 1868 le permitió ingresar a la Escuela de Escultura y entre los 125 aceptados, obtuvo el puesto 28. A sus tareas de medallista, agregaba ahora las enseñanzas de Dumont, el autor de la Estatua de J.M. Carrera. “Sin un momento de reposo”, como escribe en su correspondencia a su padre, obtiene el primer premio, con su esbozo de *Los Héroes de la Patria*¹⁰.

Por desgracia las trágicas incidencias de la guerra franco-prusiana de 1870 lo obligaron a abandonar París, viajando intensamente por Bélgica, Inglaterra e Italia. En Nápoles iba de noche a estudiar en la Academia de esa ciudad, dirigida por Mancinelli, el amigo íntimo de Ciccarelli. En Roma, se incorporó a la Academia de Francia en el Monte Pincio. Al regresar a París después de haber conocido las grandes colecciones europeas, se matriculó nuevamente en la Escuela de Bellas Artes. En el Salón de 1874 expuso el *Beso de Judas*. Por recomendación del ilustre novelista y embajador Alberto Blest Gana, en junio de 1876 “se le autorizan 10 meses más para trabajar el grupo escultórico de *La Independencia de Chile*”. Al mismo tiempo se le embarcaron por cuenta del Estado las obras que había trabajado en Europa. Eran numerosas, y han sido catalogadas por su hijo y acucioso biógrafo, Arturo Blanco.

La personalidad de Blanco estaba formada. Las múltiples lecturas espontáneas de su juventud se habían transformado en cultura artística académica. Incansable, recoge fotos, copias, reproducciones que le permiten decorar su taller con documentación gráfica indispensable. Sus pupilas estaban también cargadas con la visión de los museos visitados. Su técnica no había variado, era la que había recibido de las lecciones de François, de Dumont, de sus frecuentaciones de Monteverde y Carrière-Belleuse. Esta conciencia estética le daba honradez artística dentro del proceso neoclásico y su verosimilitud mecánica al esculpir estaba basada en una técnica consciente. El hacer artístico era en Blanco un pensamiento intelectual dominado por dos ideas rectoras: un agudo nacionalismo americanista que hizo presa de casi toda esta primera generación escultórica, insuflándole cierto convencionalismo retórico de inspiración literaria, ese que late en la prosa de Vicuña Mackenna. Sólo a ratos se advierte en esta generación de artistas el proceso de arrancar al material la vida que lleva en potencia el mármol, y en que cada golpe de buril trae a la superficie una creación como son *La Quimera* de Plaza, *El Tambor en Reposo*, de Blanco, o *La hoja de laurel*, de Virginio Arias. Las más veces la insistencia del dibujo, del estudio de proporciones, y sobre todo, la tendencia al mensaje patriótico ahoga lo espontáneo, y resta plasticidad a la obra.

Si analizamos el resultado de sus siete años de becario y de alumno en Europa, su producción, grupos, estatuas, altos y bajos relieves, y los medallones, alcanzan a contabilizar 39 obras “fecundidad verdaderamente asombrosa” como diría Vicuña Mackenna.

Atañen ellas a tres rubros temáticos. En primer lugar el nacionalismo de raíz antihispánica, al que pertenecen la tierra cocida *Pobre Cuba* y el mármol de *Cuba Libre*. El curioso y literario grupo de *El Obispo Las Casas alimentado por una india*, tema que había encontrado en sus lecturas de historia de América, y que representaba al apóstol de los indios, “vuelto a la salud por las atenciones de una india que le daba de mamar” a la manera de Rómulo y Remo de la historia romana. Aplica la exaltación



El tambor en reposo, dibujo de L.E. Lemoine, de la escultura de José Miguel Blanco. Se publicó en "El Taller Ilustrado".

aborigen a su patria, en sus bosquejos de *Tegualda encuentra el cadáver de su marido y Lautaro conducido en triunfo por los araucanos*. La asimilación de la Patria y la República a una mujer, tema de la Revolución Francesa, la adopta Blanco en su *Independencia de Chile*, figura femenina.

El segundo grupo comprende ese historicismo helénico que está de moda en el segundo imperio napoleónico por el influjo del famoso desnudo de Paulina Bonaparte, esculpido por Antonio Cánovas. En el repertorio de Blanco hay así una *Bacante*, *Bacante y Fauno*, *Leda*, *Anacreon*, etc. Por último, las obras que salieron del encargo o la inspiración del momento: *Una Italiana*, *Pescador Napolitano*, *Retrato del Dr. Betances*.

A su regreso al país en 1875, su taller de la calle Estado estaba colmado de estas obras que testimoniaban su voluntad de creación. Pero sigue trabajando con ese impulso adquirido por su dedicación absoluta al arte. La temática continúa igual. Una exitosa gira al sur para conocer de cerca a los araucanos que lo atraen por el indómito sentimiento de la libertad, le da nuevos materiales para presentarse a la Exposición del Cerro Santa Lucía en 1877. Allí exhibe, además de su grupo del *Obispo Las Casas*, el busto de don Miguel Luis Amunátegui, el bosquejo de la posible estatua del Almirante Blanco Encalada en Valparaíso y los bustos de *Ancantén*, cacique de Paicaví y *Fromas*, cacique de Cañete y el bajo relieve de la *Muerte de Roque Sánchez*, el primer español muerto por los aborígenes.

La Guerra del Pacífico y las hazañas bélicas realizadas por el pueblo y el ejército de Chile en las sucesivas campañas a partir de 1879, despiertan en el país un sentimiento nacional extraordinario, y el arte se pliega a este espíritu en la producción de bustos y monumentos que sirvan de eterno recuerdo de estas victorias trascendentes.

Parte de esta obra, la increíble cifra de “más o menos 74 objetos de escultura”, fue exhibida en el vestíbulo de los salones del Congreso Nacional, que le valieron a Blanco la medalla de oro y otras dos más en el evento. Allí presentó, lo que es para nosotros su obra maestra, *El Tambor en Reposo*. Es un trozo de vida, directo, de ejecución primorosa. Se desprende del bronce cierta vibración poética que estuvo a veces ausente en la obra de Blanco, a ratos mecánica y ahogada en la adjetivación retórica del exceso de recursos decorativos. La virilidad del personaje es representativa. El uniforme, de excelente dibujo formal, se modela en pliegues acertados y de gran plasticidad. Estas formas naturales y objetivas se duplican psicológicamente en la expresión del rostro del niño músico, tambor y trompetista, en cuya cabeza, tocada por un negligente quepí, se acusa la vida interior. ...“Ha creado en el tamborcito el verdadero tipo de ese muchacho travieso y haragán que sigue por todas partes a nuestros batallones...” —escribió con justicia Enrique Gaona— al dar cuenta del Salón de 1884¹¹.

La vida de J.M. Blanco se bifurca a partir de esos años. Algunos trabajos públicos y la dotación de iglesias y conventos, alivian en parte las estrecheces económicas de su profesión desinteresada. En 1877 adorna con gracioso frontón la Casa de María; levanta unas recargadas Cariátides en la recién abierta Galería de San Carlos. En 1884, erige un monumento recordatorio a las glorias de Prat en su tierra natal de Quirihue. En 1885 esculpe el *Monumento Atacama* en Copiapó, en 1886, la estatua de Vicuña Mackenna, ahora en Arica; el grupo de *Los Mendigos*, en Concepción y decora con figuras de madera los templos de los Capuchinos, Casa de María y el Patrocinio de San José.

A esta labor intensa de creación agrega Blanco paralelamente su lucha por el arte. Su labor periodística de divulgación, recogida por la acuciosidad de Omer Emeth en su *Bibliografía General de Chile*¹², la desarrolla principalmente en *Los Tiempos*, *Las Veladas Literarias*, y *El Ferrocarril*, y en este desempeño escribe la crítica cotidiana del arte europeo y nacional. Insinúa en sus crónicas proyectos de importancia pública como fue el de la creación de un Museo Nacional de Bellas Artes, iniciativa que examinaremos más adelante. Pero el mérito principal de estas actividades es la redacción de *El Taller Ilustrado*, revista dedicada por entero al mundo de las bellas artes, y cuyo primer número sale a la luz pública el 6 de julio de 1885 para mantenerse cuatro años en actividad. Estaba ilustrada con grabados litográficos que permitían un acercamiento objetivo a la pintura y a la escultura; sus páginas sirven de valiosa cantera para el estudio de la historia del desarrollo del arte en el país, tema que constituía otra de las preocupaciones del esforzado artista.

No descuidó tampoco la enseñanza, y en 1884 reúne en un gesto de solidaridad y bajo la enseña de Academia Nocturna de Dibujo, un cenáculo artístico al que concurre una pléyade de artistas que agotan y remueven el ambiente con sus críticas, a veces despiadadas e injustas de los elementos que según ellos representaban al oficialismo.

J.M. Blanco no perdió nunca de vista la defensa de los intereses de esa clase media que se estaba formando, y a la que él pertenecía por su cultura y posición. Activista en la Sociedad de Artesanos La Unión; amigo noble de Fermín Vivaceta, el líder del mutualismo obrero; afín al Partido Demócrata recién formado, y miembro de la Logia Masónica Justicia y Libertad, luchó en todo momento por un tipo de arte que llegara hasta la masa del pueblo, idealizando su existencia. Creyó encontrar esta posibilidad durante la administración del presidente Balmaceda, bajo cuyo gobierno alcanzó el cargo de secretario-tesorero del recién creado Consejo de Bellas Artes. La caída del Gobierno en la

Revolución de 1891 parece significar el final de su carrera. Un súbito ataque cerebral hizo de él un inválido. Los atentos cuidados médicos en el país y en Francia no lograron rehabilitarlo por completo. Su última composición, *El Hundimiento de la Esmeralda*, otro de sus mensajes cívicos, quedó sin terminar.

Rodeado del agradecimiento público por la fecunda labor que había desempeñado, falleció el 4 de febrero de 1897, a los 57 años de edad.

EL DAGUERROTIPO Y LA FOTOGRAFÍA

LA INVENCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA es el resultado de una serie de esfuerzos que, aisladamente, se fueron produciendo a través de los siglos, para captar la imagen visual a la manera de un ojo mecánico. Precursores han encontrado los cronistas de este arte en la China milenaria, en la civilización babilónica, en los tiempos clásicos de Grecia y Roma. En la Edad Media, el franciscano Rogerio Bacon buscó afanosamente los lentes adecuados para conseguir la imagen de los objetos; y en el Renacimiento, estas experiencias fueron renovadas por el genio multiforme de Leonardo de Vinci.

Al comenzar los tiempos modernos, el resultado práctico de estas especulaciones científicas, fueron la *Cámara obscura portatilis*, y la *fisionotracia*, creación de los artistas franceses Chretien y Quenedey, que consistía en un aparato para trazar los rasgos fisionómicos, a la manera de un pantógrafo¹.

Estas invenciones precursoras de la fotografía, llegaron también —como tenemos visto— a las apartadas regiones de América, y han sido causa de que, algunos autores, engañados por la palabra *retratos a máquina*, las hayan identificado con el *daguerrotipo*. Sabemos que en Norteamérica, el pintor Charles de St. Memin, introdujo la *fisionotracia* en 1794, realizando con su ayuda una serie de perfiles de aborígenes, que se conservan hoy día en la Sociedad Histórica de New York².

En Chile, la cámara obscura, que trajo en el siglo XVIII la Expedición Malaspina, fue utilizada por el miniaturista inglés Herbett en 1829³.

En un sabroso artículo de don Manuel Blanco Cuartín encontramos detalles sobre la utilización de la *cámara obscura*: “¡Qué pintor tan bueno es Herbett, decían las retratadas; a todas nos pinta bonitas y semejantes. Sobre todo, parece que a cada una le inventase una peineta diferente! Era el tiempo de la emulación por las peinetas enormes. Entre tanto, había señora que no quería prestarse a entrar dentro del cuartucho, en que aquella especie de alquimista, tenía una máquina que llamaba cámara obscura, y le servía para delinear los perfiles. Recuerdo que hallándome con mi padre en el taller de este señor Herbett, una hermosa dama que me llamó mucho la atención por su belleza, a pesar de no tener yo entonces más de 10 años, lloraba a viva voz al oír la reprimenda de su esposo que la mandaba sujetarse a las manipulaciones de la cámara obscura”⁴.

La *cámara lúcida*, ingenioso dispositivo inventado en 1831 por el Dr. Wollaston, a base de la reflexión de los rayos de luz sobre un prisma original, que producía una imagen sobre el papel colocado bajo el instrumento, fue introducida en Chile en 1843.

El *fisonotipo* llegó al país en 1840 por mano de M. Sauvage, que abrió un taller en Valparaíso, en la calle de San Francisco. *El Mercurio*, con fecha 1º de junio de ese año lo describe en la siguiente forma:

“Este instrumento llamado fisonotipo tiene la ventaja de recibir en menos de cinco segundos de tiempo, la imagen verdadera de la cara y de reproducirla en yeso con una semejanza perfecta sin que resulte la menor incomodidad durante la operación”⁵.

Todos estos aparatos de ingenio fueron superados por la invención del daguerrotipo.

El descubrimiento del daguerrotipo y su introducción en Chile

EL DAGUERROTIPO NACIÓ de la labor conjunta de Nicephore Niepcé (1765-1833), y de Luis Jacques Mandé Daguerre (1789-1851).

Niepcé, litógrafo de profesión, empezó sus trabajos en 1816. En una carta escrita a su hermano, explica el origen de su descubrimiento. Un día del año 1824 en que se había terminado en el taller la piedra litográfica, principió a experimentar con placas de metal, que recubrió con una capa de bitumen, y las expuso a la cámara oscura durante ocho horas. Obtuvo de esta manera el primer retrato sobre metal que lleva el nombre de *heliógrafo*. Asociado en 1826 con el pintor y escenógrafo Daguerre, inventor del *Diorama*, Niepcé murió antes de ver terminadas las experiencias.

Daguerre presentó los resultados a la Academia de Ciencias de París, en el mes de abril de 1839. El descubrimiento produjo sensación. Una verdadera epidemia, bautizada con el nombre de *daguerromanía* se apoderó de París. Los elegantes de la época se lanzaron por las calles en busca de lugares apropiados para ejercitarse en este nuevo arte. El 19 de agosto de 1839 el Estado francés adquirió la invención, que fue entregada a la comunidad. La expansión del invento fue rápida. En abril de 1840 había llegado a Alemania. En el mismo año se abre el primer taller en los Estados Unidos. Cruza el Asia en 1840, para llegar a la India y al Japón en 1847. El daguerrotipo había dado la vuelta al mundo.

Circunstancias curiosas explican el relativo adelanto con que fue conocido en América del Sur. En los mismos meses en que Daguerre hacía la exposición pública de su descubrimiento, se aprestaba para zarpar rumbo a América, la fragata belga *La Orientale*, Capitán Lucques. A bordo de este buque escuela, que llevaba a un grupo de muchachos en expedición pedagógica alrededor del mundo, venía —entre otros intelectuales de prestigio, uno de los cuales Vendel-Heyl hizo honor a nuestra Universidad en los años primeros de su fundación— el Abate Comte, al parecer un físico que había estado asociado a los trabajos de Daguerre, y que conocía la técnica del instrumento.

La Orientale se hizo a la vela en octubre de 1839, trayendo a bordo la primera máquina de *daguerrotipo* que se haya conocido en la costa Atlántica y Pacífica de la América del Sur⁶.

La nave recaló en Bahía y Río de Janeiro, donde la familia real posó —en enero de 1840— ante el nuevo aparato prodigioso. En Montevideo, en sesión pública de febrero, celebrada en el recinto del Parlamento, el Abate Comte tomó en presencia de los invitados una fotografía de la Catedral de Montevideo y explicó su funcionamiento.

La Orientale, después de una estadía en Patagonia, arribó a Valparaíso el 28 de mayo de 1840. La novedad que traía a bordo no escapó a la curiosidad del público, “y para dar una idea de lo que era el daguerrotipo y del mérito y de la importancia de esta invención, sin duda una de las más brillantes y maravillosas adquisiciones del genio”, *El Mercurio de Valparaíso* publicó en su número del 6 de junio de 1840 una: *Descripción del Daguerrotipo*, por el Dr. Teodoro M. Viladerbó, tomada de *El Nacional* de Montevideo. El artículo daba clara idea del sistema y del manejo del aparato⁷.

La mala fortuna persiguió a esta original escuela ambulante, digna de los años románticos en que se originara. La expedición naufragó a la salida de Valparaíso, dando origen a la popular novela de Julio Verne *Dos Años de Vacaciones*.

Por la relación del rescate hecha por el capitán Lucques, y por las notas de agradecimiento del Cónsul de Francia que hemos tenido a la vista, parece que los instrumentos fueron salvados junto con los pasajeros. Pero nada hemos podido averiguar sobre la suerte que corriera el primer daguerrotipo que llegara a Chile en circunstancias tan novelescas.

Mientras los chilenos se imponían de las maravillas del descubrimiento, nuestro ministro en Francia, don Francisco Javier Rosales, se entusiasmaba en París con el daguerrotipo, “Muy importante, según sus palabras, para los que se dedicaran a la pintura y al dibujo”, y con esa generosidad que lo caracterizaba, adquirió un ejemplar que obsequió a la escuela de dibujo del Instituto Nacional de Santiago. A cargo del instrumento debía colocarse al joven Tagle que “conocía perfectamente el modo de servirse y ha prometido instruir a una o más personas del Instituto”. A principios de 1841 se reunió en sesión extraordinaria el cuerpo de profesores para recibir el regalo; por desgracia la máquina fotográfica llegó con desperfectos que impidieron su utilización⁸.

El aprovechamiento industrial y artístico del daguerrotipo se debe principalmente a la actividad de los distinguidos miembros de una familia inglesa, los Helsby que popularizaron el invento en la sociedad porteña y santiaguina. Los tres hermanos Helsby llegaron muy jóvenes a Montevideo como representantes de la firma británica de Liverpool, Rowell and Helsby, importadores de relojes. El mayor Tomás C. (Colón) organizó en la capital de Uruguay un taller de daguerrotipia que dada la índole de la profesión se desplazaba por los países del Plata. Pronto se fue a Buenos Aires “a correr los riesgos de una larga peregrinación y las contingencias de un nuevo establecimiento, en la calle Cangallo”.

W.G. (Guillermo Jorge) abrió en 1843 su tienda y taller en la calle de la Aduana 111 de Valparaíso, en un sitio vecino al muelle, en la Cruz de Reyes, denominado el “Helsby’s corner” por la progresista colonia inglesa residente. El local estaba adornado con cierta elegancia: amplios muebles de caoba, sofás de terciopelo lacre, grandes espejos de marco dorado. En el interior estaban las cinco máquinas de cámara oscura, una máquina chica para las vistas y el taller con los utensilios del oficio. La clientela de Helsby era numerosa y el hermano menor John C. (Juan) lo acompañaba para atender al público. Pronto los Helsby adquirieron prestigio y caudal financiero que les dio el liderato en la cotizada profesión⁹.

El primer daguerrotipista establecido en Santiago fue el “artista fotogénico francés”, J.P. Daviette que anunciaba pretenciosamente en *El Progreso*, del 24 de octubre de 1843, haber perfeccionado por un nuevo descubrimiento la maravillosa invención de Daguerre. El taller estaba situado en la calle de Chacabuco N° 24, y el aviso de prensa declaraba “que se ha dedicado particularmente a lo más difícil del arte y se ofrece a la disposición del público para retratar con una perfección que nunca podrán igualar los mejores artistas, pues los caprichos de la naturaleza están reproducidos con la más rigurosa exactitud”.

Es interesante comparar los precios exigidos por estos trabajos. En París, en 1839, Daguerre pedía 120 francos, precio que se fijó al poco tiempo en 25 francos, equivalente a los que se cobraban, según los datos apuntados por Moholy, en Alemania e Inglaterra. Daviette anunciaba una escala de precios de 6, 8 y más pesos según el tamaño, y dos pesos extras por ir a domicilio.

La competencia no tardó en producirse. En marzo de 1844, Mr. Hulliel, corresponsal de los

famosos coleccionistas de daguerrotipos M. Lerebours de París y Mr. Claudet de Londres, sentó plaza en Valparaíso en la Plazuela de San Francisco.

“A pesar de la competencia barata, versaban sus anuncios, es él quien hace mejor o por mejor decir, el único que saca bien retratos por ese medio... El precio es y será siempre de 10 pesos por retrato... [pues emplea] cloruro de oro que es la sustancia más cara”. Advertía a los clientes que sólo debían ponerse vestidos de color oscuro, pues “el blanco, azul, violeta y rosa pasan con demasiada facilidad y se hallan quemados cuando la cara y manos no han llegado todavía”¹⁰.

De 1845 a 1850 se extienden los años álgidos de la aguda competencia entre los daguerrotipistas. Desfilan por entonces principalmente en el dinámico puerto de Valparaíso artistas ocasionales, trotamundos que trabajaban por temporadas en diversas ciudades, para ceder luego sus derechos y clientelas a los fotógrafos más antiguos y acreditados.

Entre ellos hemos ubicado en nuestras rebuscas a: C.V. Ward y Cía., establecidos en el puerto en 1845, a la entrada de la Quebrada de Elías, que vendió sus derechos a G.W. Helsby; a S. Ernesthal de la calle de la Planchada (1846); a Adriano Horeau que anunciaba en *El Mercurio* (3 de enero de 1845), en estos términos: un minuto basta para que un retrato al daguerrotipo quede perfectamente parecido. Todas las alhajas de oro, recalcaba con intención psicológica, salen retratadas con el mismo color y brillo. Se estableció en la calle del Estado en Santiago. J.W. Newland, procedente de New Orleans, Jamaica, Panamá y Lima, atendía su clientela antes de seguir a Arequipa, en el Hotel Americano de Valparaíso. Carlos Grelett, de París, ocupó en 1848 el taller de Ernesthal quien prosiguió a California. Guillermo Friedenthal estuvo hasta 1848 en la calle del Clave N° 64, del Puerto.

Estrechamente relacionada con la fiebre del oro en San Francisco está la reputada firma norteamericana de R.H. Vance y Cía. (Vance y Hoyett) especialistas en “daguerrotipo en miniatura”. Durante cinco años laboraron activamente en Valparaíso (calle de la Aduana N° 113) y Santiago (calle de las Monjitas), prendedores, camafeos y miniaturas con reproducciones daguerrotípicas que avisaban en forma sugerente en los periódicos. En julio de 1850, R.H. Vance, el técnico de la oficina partió en gira a California, rematando su establecimiento que, según sus palabras, “le había producido una ganancia de 300 a 400 pesos mensuales en los 18 últimos meses”¹¹.

Vance se transformó en uno de los pioneros del arte fotográfico en los Estados Unidos, recogiendo más de 300 vistas de las minas, que exhibió en New York a su regreso al este.

La partida de Vance fue aprovechada por Helsby que adquirió la razón comercial, volviendo a intensificar la propaganda de dos nuevas especialidades: los retratos electro-galvánicos en cobre, y el daguerrotipo en colores, labores en que era acompañado por el retratista inglés Mr. Glaskell. Con esto “esperaban mantener la reputación que hasta ahora ha gozado por producir semejanzas a vida de quienes se han dignado conocerlo en la práctica”.

Una innovación técnica preparó en 1851 el tránsito hacia la fotografía. En dicho año vino a conocerse en Chile la llamada *calotipia*, inventada por Fox Talbot en 1841.

El nuevo sistema utilizaba el negativo de papel sensible, basado en la asociación del ácido gálico con las sales de yoduro de plata, procedimiento que reemplazó momentáneamente el metal de los daguerrotipos. Los introductores del sistema de Fox Talbot fueron Boehm y Alexander. Un aviso de *El Mercurio* de Valparaíso, de fecha 25 de abril de 1851, explicaba al público las conveniencias de la *calotipia*. “Además de los retratos daguerrotípicos con metal podemos también, por medio de una nueva invención, sacarlos en papel. Entre las muchas ventajas que tienen los retratos en papel hay dos muy notables; la que pueden sacarse de golpe centenares de ellos, y de la que pueden ponerse en

álbums o enviarse dentro de una carta". Estas razones, apreciadas por la clientela, hicieron muy concurrido el establecimiento de Boehm y Alexander, en la calle de San Juan de Dios N° 37, y el de Belyfus y Reiss, en la calle de la Aduana N° 13¹².

La *calotipia* era el preludio de la lucha sorda entre los daguerrotipistas y los fotógrafos. Los primeros defendieron con entusiasmo el sistema de Daguerre, arguyendo, a más de la técnica que permitía la minuciosidad en los detalles, que el hecho de ser único daba al daguerrotipo más semejanza con la obra de arte de creación.

Los fotógrafos, en cambio, asimilaban su arte al dibujo, y alegaban el mayor sentido pictórico de las copias en papel.

La lucha fue ardua en todos los países. En los Estados Unidos el daguerrotipo mantuvo la supremacía hasta 1855; en Alemania, aún en 1860 había talleres de este sistema. En Chile el combate se libró entre los años de 1851 y 1856. El defensor más decidido del antiguo sistema fue W.G. Helsby, quien mantuvo invariable su posición, proclamando en sus anuncios de propaganda y en términos muy llamativos su enseña: "El Daguerrotipo triunfante sobre todos los demás sistemas para sacar retratos".

La decisión no fue brusca. Hubo un período de transición en que se utilizaron por igual ambos procedimientos. Así Pablo Despiau, mantuvo en su taller de la calle Nevería N° 28, en Santiago, el doble sistema de "Fotografía y Daguerrotipo", durante el año de 1857. Idéntica fue la actitud de Ricardo Tossel y Cipriano Clavijo en Santiago y Talca, que anunciaban el "daguerrotipo en colores y la fotografía"¹³. En Vallenar, M. Braume, en septiembre de 1856, declaraba ser "Retratista al Daguerrotipo"¹⁴.

Algunos artistas ingeniosos compitieron ofreciendo precios moderados gracias al empleo de un sistema intermediario conocido con el nombre de "ambrotipo", negativos en colodión que se transformaban en positivos por un procedimiento químico. Lo anuncia en Valparaíso Emilio Chaigneau, joven buen mozo, alegre y aventurero, violinista que había regresado de California donde perdió sus ahorros y se mantuvo tocando su violín¹⁵.

Otros recurrieron a la *fotomegascopía*, procedimiento económico empleado, por Marcich B. y Cía., en 1857¹⁶.

La partida del más antiguo y famoso de los daguerrotipistas, Mr. G.W. Helsby, parecía simbolizar la derrota del sistema tradicional. Discordias de familia contribuyeron a su alejamiento. Con la idea de realizar una gira sudamericana, Helsby había hecho venir de Buenos Aires a su hermano Tomás Colon. Asuntos económicos dieron pábulo a largos pleitos que enturbiaron las relaciones familiares. W.G. Helsby entregó la agencia de Santiago a John C., y Tomás C. se hizo cargo de la agencia en Valparaíso.

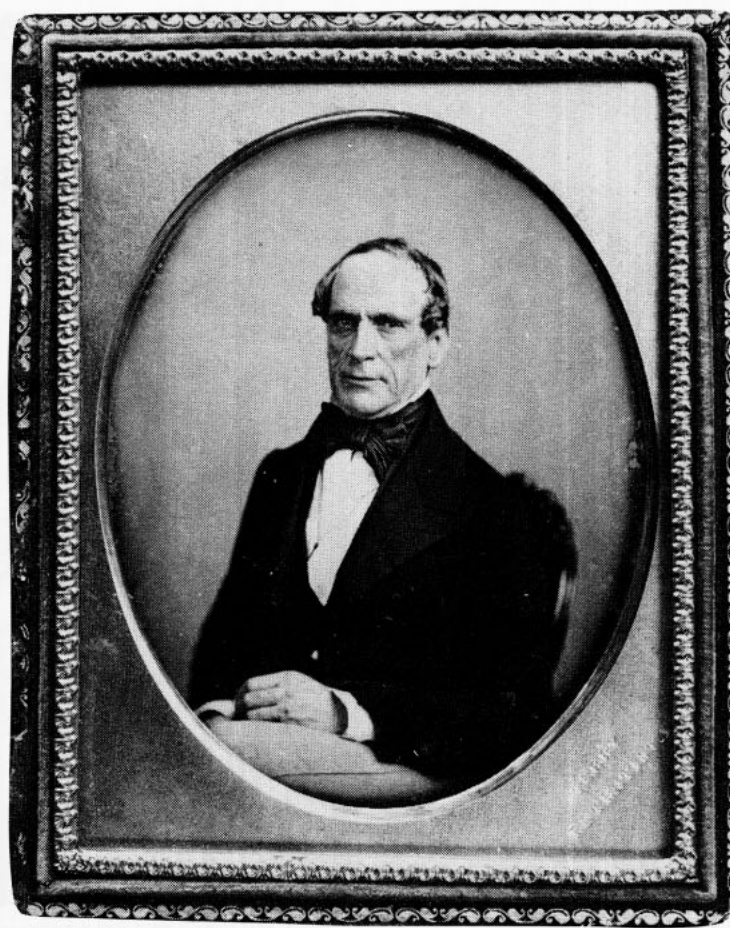
En 1856, W.G. Helsby regresó a Inglaterra, después de una serie de viajes por la costa del Pacífico, "encaminados a sacar copia de los principales monumentos de la América del Sur". En Londres alcanzó notoriedad por su hermoso retrato al daguerrotipo exhibido en el sensacional proceso de la herencia del millonario Roger Charles Tiscborne, inglés, que había permanecido unos meses en Chile, en la localidad de Melipilla; este largo pleito terminó en 1874 con la condena del individuo que pretendía ser el personaje retratado por Helsby.

Don José Dolores Fuenzalida y su hermano Manuel T. explotaron por un tiempo el taller de daguerrotipia de los Helsby.

El último de los connotados representantes del sistema fue Arturo Terry, artista de gran calidad, corresponsal gráfico de algunas importantes casas de New York (Broadway, 381) y de París (Boule-



Mercedes Marín del Solar, daguerrotipo de Terry.



Enrique del Solar, daguerrotipo de Terry.

vard des Italiens, 19). Desde 1854 lo vemos anunciar, “retratos iluminados al daguerrotipo”, pero su especialidad fueron las vistas panorámicas que tomaba con ayuda del reputado técnico norteamericano Mr. Mario F. Tierman. Ya en 1856 Terry se intitulaba “Daguerrotipista y Fotógrafo por el nuevo sistema”¹⁷.

Consideraciones sobre el daguerrotipo

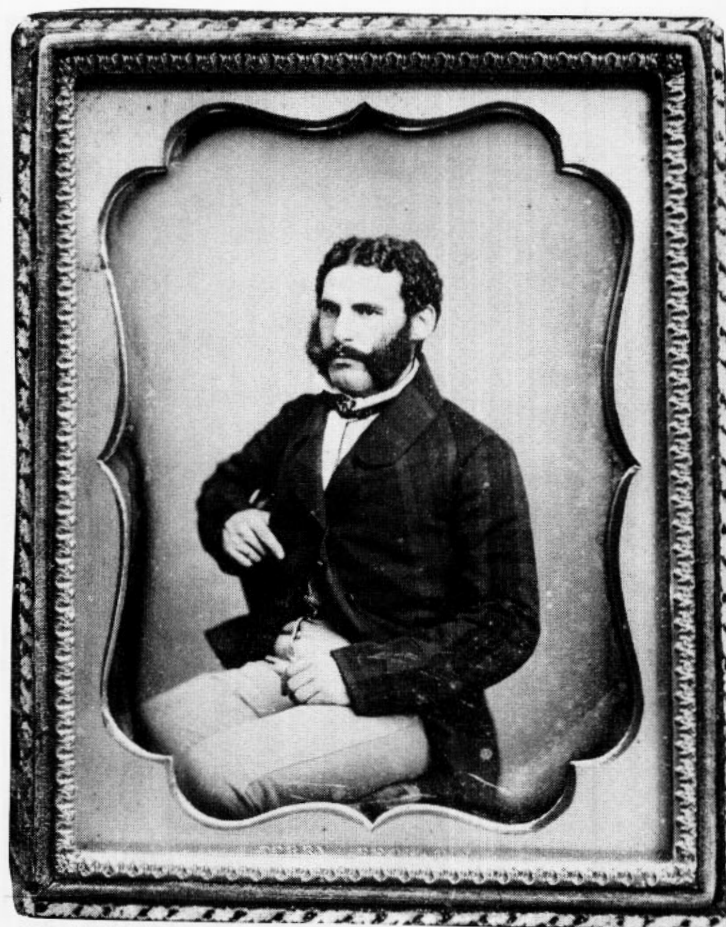
EL DAGUERROTIPISMO no fue bien recibido en la época de su introducción; había algo de misterioso en sus procedimientos; además la fijación de la imagen tiene, en las sociedades poco desarrolladas, un sentido mágico que se ha mantenido latente en ciertos estamentos populares¹⁸.

Vencidos estos perjuicios, principalmente en Valparaíso, sede de una colonia más amplia y liberal, el daguerrotipo fue uno de los medios expresivos del período romántico. Son pocas las familias chilenas que no conservan la figura de sus antepasados republicanos en pose daguerrotípica dignificada, de elegancia indolente. Siluetas erguidas de alto sombrero de copa, ropas negras, corbata volante, de manos apoyadas con negligencia en la silla de caoba maciza, o en la mesa de mármol de laboriosas patas napoleónicas.

La cajita del daguerrotipo era una joya de familia que se abría, en una decoración de guarda de oro, para mostrar, en el cambiante tornasol del cobre bruñido, la vaga efigie de los seres queridos. A veces era entregada al pintor de moda, Monsieur Monvoisin, para que con la magia de sus pinceles llevara la foto a la tela para decorar los salones.



Amelia del Solar de Claro, daguerrotypo de Terry.



José Luis Claro Cruz, daguerrotypo de Terry.

El aspecto general de la imagen deriva de las condiciones técnicas. El daguerrotypo era un arte prolijo y fatigoso. Cinco operaciones principales formaban el retrato. Primero había que pulir la plancha metálica de cobre plateado sobre la cual debía formarse la imagen. Luego, se depositaba sobre ella una capa sensible a la acción de la luz; enseguida la exposición de la plancha en la cámara oscura; nueva re-exposición a los vapores mercuriales que hacían destacarse la figura; por último su fijación para hacerla permanente e indeleble.

Para obtener la inmovilidad necesaria para estas largas operaciones de la toma se recurría a los “ganchos fijadores” que ataban a los “pacientes” a la silla para evitar movimientos perturbadores¹⁹.

El repertorio de daguerrotipos está compuesto casi en su mayor parte de retratos individuales. Hay también de grupos de cinco a veinte personas. Frecuentes son los llamados macabramente “retratos de muertos”, equivalentes a las mascarillas fúnebres de los escultores.

Entre los trabajos más sobresalientes, hechos a base de las piezas primeras del arte figuran como incunables chilenos: la *Vista Panorámica de Valparaíso*, tomada al daguerrotypo por W.G. Helsby y grabada en litografía por MacClure Mac Donald en Londres, que se exhibe en la Biblioteca Severín de Valparaíso; y la *Vista General de Valparaíso en 1854* de Arturo Terry, impresa en Londres por Ackermann y Cía²⁰.

El daguerrotypo se aprovechó también en las primeras exposiciones para reproducir obras de pintura. Entre otras, señalamos el cuadro de *La Caridad*, de Gregorio Torres.

LA INVENCIÓN del negativo de vidrio en 1847 por Niepcé de Saint Victor, sobrino del creador del daguerrotipo, y la aplicación industrial del colodion húmedo, son los factores que señalan una nueva etapa en el proceso. Se había valorizado el rango de estos inventos en la escala artística y aparecen ya en los salones expuestos como obras de arte. En Chile a partir de 1848 la Exposición Nacional organizada por la Cofradía del Santo Sepulcro exhibe seis retratos-daguerrotipos y, pasando por las de 1849 y 1850, en que el fotógrafo José Dolores Fuenzalida obtiene Medalla de Tercera Clase “por varios daguerrotipos muy bien ejecutados”, se llega a la Exposición Nacional de 1854 en que, junto a los profesionales señalados, aparecen nombres nuevos que van a prestigiar el arte fotográfico²¹.

Uno de los primeros es Víctor Deroche. Llegado a Chile a fines de 1853 al igual que los otros artistas del oficio trabajó sea daguerrotipia o la fotografía. Hombre de una cultura más vasta que la de los profesionales trashumantes, imprimió un mayor sentido artístico a su obra y la valorizó en tal forma que se impuso en la mencionada Exposición. Concurrieron al evento Tomás C. Helsby de Santiago con sus “retratos al daguerrotipo”, y W.G. Helsby de Valparaíso que presentó retratos en ambas técnicas. Víctor Deroche envió los “retratos fotográficos” de su taller de la calle Compañía, que obtuvieron Medalla de Tercera Clase.

Alentado por el buen éxito obtenido en abierta competencia, Deroche orientó su curiosidad hacia el aprovechamiento de la fotografía para poner de manifiesto las bellezas naturales que encerraba el paisaje del país. Una peregrinación desde Valparaíso a Nacimiento le permitió recoger el material necesario para preparar un álbum que intituló: *Viaje Pintoresco a través de la República*, el que ofreció al Gobierno para ser editado a costa del Estado. “Con sólo recorrerlo con la vista —escribía en la solicitud— se creería uno como transportado a los mismos sitios, tanta es la fidelidad de la fotografía en el grado de perfección que nos proponemos emplearla, y ayudada con el dibujo y el colorido (a cargo de Monsieur Auguste Beauboeuf), la fotografía nos permite multiplicar las copias hasta donde alcancen las exigencias del público”.

A pesar que el Gobierno rechazó la oferta alegando motivos económicos, Deroche presentó las vistas a la Exposición Nacional de 1856, obteniendo una elevada calificación. Creemos oportuno reproducir el fallo de los miembros del jurado, compuesto por: Narciso Desmadryl, el famoso litógrafo; Eusebio Chelli, el arquitecto que construyera la Recoleta Dominica y el Palacio Cousiño, y el escritor y coleccionista Manuel Talavera: “Las piezas numerosas y de todo género que ha expuesto don Víctor Deroche, manifiestan el grado de perfección que ha llegado a obtener este arte, y en consecuencia la Comisión opina que se le conceda un premio de segunda clase, limitando a él su propuesta por no haberse presentado otras fotografías que permitan establecer comparaciones que hagan resaltar todo el mérito del artista mencionado”²².

La lista de sus obras comprendía las siguientes:

Un retrato fotográfico
Un cuadro de vistas y tipos
Una vista de la ciudad de Valparaíso
Cinco retratos de fotografía
Una vista de la ciudad de Los Ángeles
Una vista de Peñalolén
Una vista del Salto del Laja

Vista del Puerto de Valparaíso
Vista del Puente de los Morros
Vista del Alto del Puerto
Vista del Palacio antiguo de las Cajas
Vistas del Cerro de Santa Lucía
Vista del Puente de Cal y Canto

A pesar de estos triunfos artísticos, Víctor Deroche no encontró el campo suficiente para sus aplicaciones fotográficas, y en septiembre de 1856 se despedía de la ciudad de Santiago “para seguir explorando en las demás repúblicas sudamericanas”.

La visita de Deroche fue esporádica, sus planes eran vastos; en cambio Tomás C. Helsby, venía a continuar una honorable tradición familiar.

Tomás C. Helsby llegó a Chile en 1854. Se ocupó primero en el establecimiento de su hermano W.G., en la calle de la Aduana, continuando los trabajos de daguerrotipo, en especial, las vistas litografiadas en que tenía como ayudante al pintor Nicolás A. Peckman. En 1856 abrió una agencia en Santiago en la calle de Estado N° 40, dedicándose a la fotografía. Sus especialidades eran los *retratos al colodiotipo sobre tela y cristal*, y las *tarjetas de visita*, sistema que había inventado y puesto de moda en 1854, el famoso fotógrafo de París, André Adolphe Eugène Disderi. Helsby aprovechó brillantemente los años de auge del oficio, pero sus aficiones lo llevaron a invertir los ingresos de su taller en complicados experimentos de invención.

La crisis que se produjo en este arte alrededor de 1864 lo trajo a la realidad. Era ya un poco tarde. Urgido por sus numerosos acreedores, Tomás Colon se vio obligado a vender su establecimiento de Valparaíso, a la firma Rowsell y Courret, en la suma de \$ 10.465; años después liquidaba en igual forma el taller de Santiago, que fue adquirido por José Pérez Anguita en \$ 6.700. En vano pidió “privilegio de pobreza” para seguir litigando, el que le fue concedido “por estar ahora, la industria de la fotografía bastante caída”²³.

Los apuros económicos torcieron el rumbo de sus negocios que le habían producido tantos laureles y prestigio, pero el hermano menor, John C., restableció por el ímpetu juvenil y la entrega artística, el buen nombre de la firma. Estuvo John asociado a las fecundas empresas que por inspiración del intendente Vicuña Mackenna trataron de dar cima al catastro visual de las antigüedades chilenas y de las obras de progreso de esos decenios. Acompañó al “progresista y filántropo minero de Tamaya”, don José Tomás Urmeneta, en el arriesgado crucero del yacht *Dart* por Juan Fernández y las islas de los Mares del Sur, con el objetivo científico de estudiar la flora y la fauna, trayendo al país diversas flores y árboles. Vicuña Mackenna tuvo a la vista este álbum del *Dart* compilado por el espíritu profesional y artístico de John C. Helsby. Por su estilo y precisión le atribuimos los álbumes de la Viña Urmeneta, obsequiados por sus descendientes al Archivo Nacional²⁴.

Otro de sus aportes es el trabajo colectivo realizado junto a Rowsell, *Los Baños de Cauquenes*, que en la prolija encuadernación de F. Screbler poseemos; son 13 vistas que describen el paisaje del río Cachapoal y los pintorescos parajes de la renombrada localidad termal²⁵.

En 1864, en compañía de sus colegas porteños G. Lutjen y Rowsell presentaron al Gobierno una propuesta de edición de una monografía: *Vistas de Monumentos, Obras y Campiñas*, producto de esta acción mancomunada²⁶.

El admirable empeño de los hermanos Helsby quedó de esta manera asociado a otro distinguido profesional, Carlos Rowsell, vecino progresista de Valparaíso, “Cabeza de inglés, corazón de Chile”—son las palabras definidoras de su personalidad en el concepto de su amigo Vicuña Mackenna— que agrega este toque —“espíritu universal que no pudiendo hacer el mundo de nuevo se ha ocupado en reproducirlo en frágiles pero fieles planchas de cristal”²⁷.

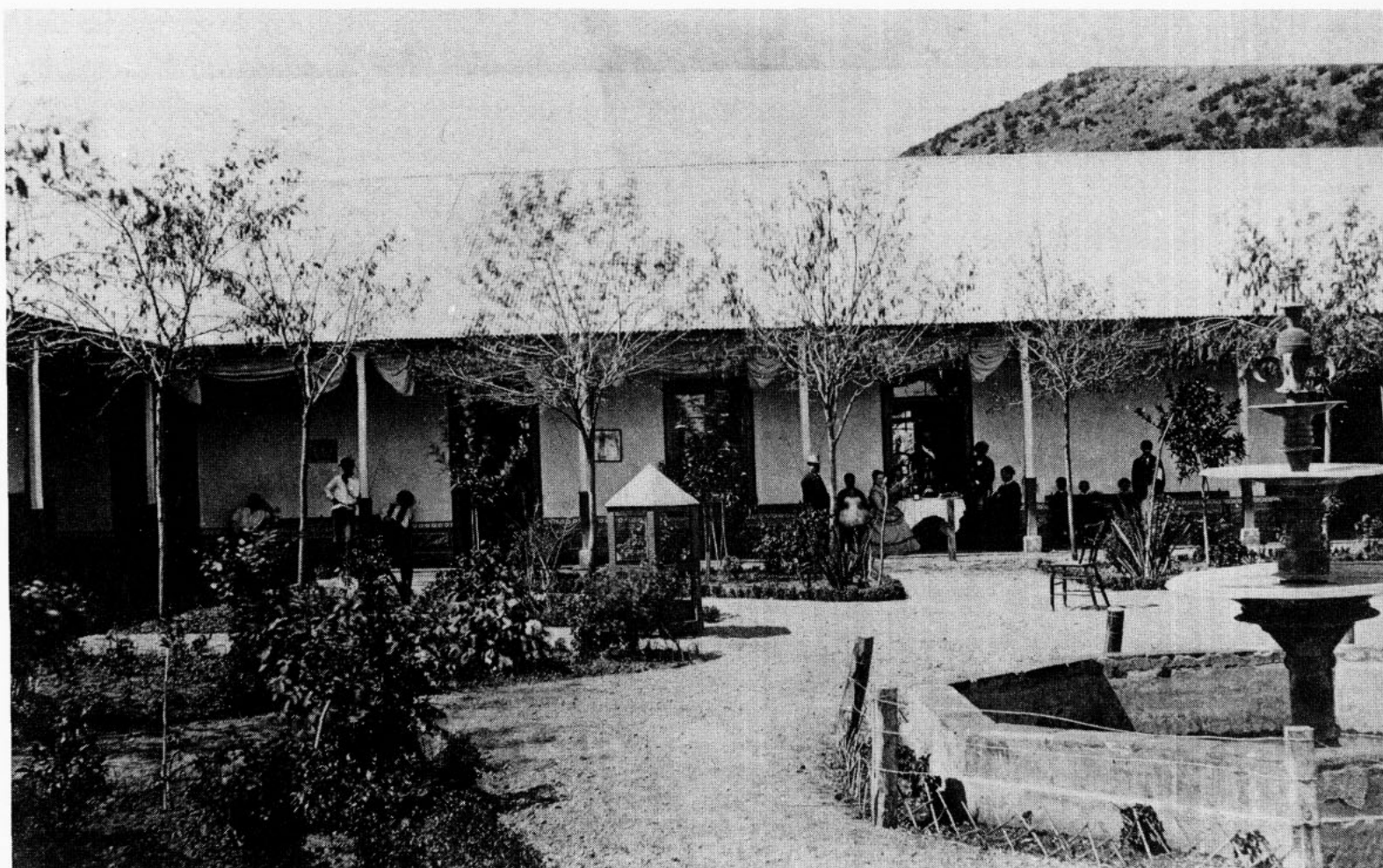
Fue un profesional responsable y eficiente que se distinguió por sus aportes comunitarios a Valparaíso. Abrió un taller en compañía de Courret Hermanos —que partieron luego a establecerse en Lima— y además de la rutina del oficio, recorrió el país en busca de la belleza del paisaje.



Fotografía del álbum Los baños de Cauquenes de Helsby y Rowsell.



Fotografía del álbum Los baños de Cauquenes de Helsby y Rowsell.



Fotografía del álbum Los baños de Cauquenes de Helsby y Rowsell.

En 1872 zarpó con Vicuña Mackenna a la isla de Juan Fernández, donde tomó excelentes fotografías para ilustrar las monografías del historiador. A la vuelta de este viaje vendió su establecimiento entregándose a empresas de mayor vuelo industrial que demostraron su pericia mercantil y su espíritu desinteresado y filantrópico²⁸.

Nada define mejor su aporte artístico que el informe del jurado de la Exposición de 1872 al fundamentar el premio otorgado: “Las vistas, tomadas de los preciosos paisajes que ofrece la naturaleza en nuestro virgen territorio araucano y en los valles y montañas de las cordilleras, llamaron la atención general por su belleza y acabada ejecución”²⁹.

El historiador Álvaro Jara ha resucitado, podríamos decir, la interesante personalidad de William L. Oliver al estudiar su labor de pionero de la fotografía en Chile. Nació en Valparaíso el 6 de agosto de 1844. Dio sus primeros pasos en el puerto. Huérfano a temprana edad, su padrino lo llevó a la tierra de sus padres, Inglaterra. Estudió en Escocia. Irvine y Edimburgo fueron sus centros de educación técnica y profesional. Pero ya a los 13 años el “hobby” de la fotografía iba a marcarse con características indelebles en su actividad.

Alrededor de 1860 vuelve a Chile, y ocho años de activa labor lo unen al país por los lazos del espíritu. La labor fotográfica de Oliver, subrayada por Álvaro Jara, tiende al sistema panorámico descriptivo de zonas y ciudades que retrata no sólo con fidelidad sino con ese tono humano que lo acerca a lo social representativo.

La imagen de Santiago compuesta entre 1857 y 1867, centrada entre la vieja Cañada, la Alameda de las Delicias y la Plaza de Armas en que la arquitectura todavía no alcanza a derrotar a la naturaleza,

es agreste. Con cariño aborda el paisaje urbano de su ciudad natal, el Cerro Alegre y la vida rural, y capta la escena del bombardeo de la ciudad por la escuadra española.

Documentos únicos son sus fotos de las obras primeras del ferrocarril entre Santiago y Valparaíso, sobre todo el panorama del Norte Grande, con vistas de las primeras “paradas” y salitreras en que surge una nueva riqueza.

Muy acertado es el título de la monografía del profesor Jara, *Chile en 1860*, pues es un cuadro fotográfico de toda una época de nuestra historia³⁰.

En este ambiente de entusiasmo surgieron los dos primeros chilenos que alcanzan nombradía en el oficio, Francisco Luis Rayo (1833-1884) y Francisco Miralles, cuya bizarra existencia relataremos al hablar de la pintura. Rayo, nacido en Cauquenes, estudió en el Colegio de Romo. Liberal de doctrina estuvo relegado en su tierra natal, dedicándose, a partir de 1869, al arte fotográfico que había estudiado con buenos maestros. Entre la política y el arte se deslizó su vida y fiel a sus principios y a la amistad, fue uno de los patrocinantes de la candidatura presidencial de Vicuña Mackenna³¹. Sus establecimientos santiaguinos, en la antigua calle de San Diego y en Puente 13, estuvieron muy activos y en la Exposición de 1872 el jurado distinguió sus “fotografías de gran tamaño”, y dejó constancia de “este inteligente joven que ha hecho en poco tiempo notables progresos”³².

En 1873 acompañó, “con gran esfuerzo”, al intendente don Benjamín Vicuña Mackenna en su exploración de la Laguna Negra y del Encañado, ilustrando con doce láminas fotográficas el libro publicado por el historiador, las que son detalladas en el interesante artículo del profesor Alamiro de Ávila Martel³³.

Miralles se ocupó preferentemente de los problemas científicos de la fotografía, antes de ingresar al Ministerio de Obras Públicas donde se distinguió por sus esfuerzos. Su tesis original sobre los colores lo condujeron a inventar el llamado “linozo-fotográfico”, para el cual solicitó patente al Gobierno. Su estudio de la calle de las Monjitas sirvió de laboratorio a sus múltiples experiencias de inventor que no tuvieron aplicación práctica³⁴.

A este grupo privilegiado hay que agregar en las décadas de 1860, una serie de fotógrafos que van a mantenerse en activa competencia durante largos años. Los más de ellos venían de la actividad de la litografía o bien tuvieron vocación para el oficio. Los más importantes son en Valparaíso, Chaig-neaux y Lavoisier, en el Jardín de Abadie; Reisor, en su “Almacén Artístico y Fotográfico”; Guillermo Cunich y Madame Charton, la simpática y diligente esposa del renombrado pintor Ernesto Charton, que vendía materiales en la calle del Cabo. Las vistas de G. Lutjen testimonian una mayor capacidad creativa³⁵.

En Santiago sobresalen: Carlos Renard quien, en compañía de Federico Leiva, dio vida a un establecimiento ubicado en la calle Bandera que, bajo el nombre de Mythos, produjo un extraordinario caudal de retratos; La Fotografía Limeña, de Janon y Adams (1867); H. Moracin y Cía., de la calle Huérfanos; Rafael Villarroel, frente a la Catedral; Carlos Díaz, calle de Compañía; Pablo Despiau, calle del Estado; Juan y Manuel Leslye, de excelente producción en su taller de las Monjitas; José Agustín Ovalle, más tarde Ovalle Hermanos, incansable en su local de calle Huérfanos; Enrique Herman, calle de Monjitas; J.T. Santivan, Estado 40. La primera mujer que encontramos en esta profesión es doña Dolores García que abrió en 1863 un taller en calle de Ahumada 26 a. R.J. Munday y Cía. en la calle de Huérfanos 24, alcanza reputación por las ilustraciones del libro de Martín Palma, *Un Paseo a Lota*, gráfica reminiscencia de una época de esplendor³⁶.

Se cumplía así una segunda etapa en el desarrollo fotográfico. El comercio de artículos de este género era ya intenso. Augusto Eggeling; C. Kirsinger y Madame Charton en Valparaíso; George

Lussac e Isidoro Combet en Santiago, eran los principales proveedores de máquinas Voigtländer, cámaras Harrison, emulsiones de Anthony, papeles Bristol, placas, nitratos de plata, cloruro de oro, etc.³⁷.

Consideraciones sobre la fotografía

LA FOTOGRAFÍA encontró amplia acogida en todas las clases sociales y fue uno de los vehículos emocionales más difundidos. Los fuertes sentimientos de familia, el culto a los muertos ilustres que son uno de los resortes psíquicos más característicos de las clases medias, se reforzaron con este arte. Todos aquellos que no podían darse el lujo de un retrato al óleo por Monvoisin o Ciccarelli iban a grabar las escenas del matrimonio, del bautismo o de la primera comunión ante la cámara del fotógrafo.

“Los accesorios característicos de un taller de fotografía en 1865 —escribe Gisèle Freund— son: *la columna, la cortina, el velador*. Allí se sostiene, apoyado, sentado o de pie el sujeto fotografiado, *de cuerpo entero, de medio tamaño o de busto*”³⁸.

El mismo mobiliario lo encontramos en los talleres chilenos, a juzgar por la descripción que se hace en un pleito judicial en la quiebra de Janson³⁹.

La fotografía era consustancial con los sentimientos estéticos de la burguesía naciente. La decoración convencional, los fondos teatrales de palacio o de templo, los detalles de mal gusto del parecido



Fotografía de la Plaza de Armas de Santiago. 1850.

realista, grabaron en dicha clase social una visión dulzona del arte fotográfico que hasta nuestros días forma una de las características psicológicas de ciertas capas sociales.

Influencia profunda tuvo también la fotografía en el descubrimiento del paisaje. Antes aun que los poetas se inflamaran en su ardor romántico frente a la naturaleza, Víctor Deroche había popularizado las escenas agrestes del sur de Chile. Ernesto Charton se valió igualmente de la cámara para trazar la base de sus ilustraciones artísticas en sus vistas de tipo, costumbres y fiestas populares.

La fotografía en el umbral mismo de su desarrollo, cuando tenía una técnica muy primitiva gozó de un acabado artístico a que no se llegó más adelante. Gisèle Freund lo atribuye a las posibilidades de retoque hechas en 1857 por Hampfängl, lo que dio impulso comercial a la fotografía en detrimento de la calidad artística y desarrolló también el retrato iluminado, de dudoso gusto estético, muy de moda.

Los trabajos de esta época en Chile son variados y de calidad. Predominan los retratos individuales que imitan los acabados modelos de Nadar o de Disderi, de los cuales hay amplios ejemplos: Bossery y Gutmann en la monografía histórica sobre los primeros años de la fotografía citan algunos incunables chilenos. Los retratos de hombres célebres hechos por Ovalle y Cía., Leslye o Helsby, tomados de daguerrotipos o cuadros al óleo, circulan aún en las ilustraciones de los manuales escolares de historia.

Entre las más curiosas están: “Vista del Motín del 28 de octubre de 1851”, por Helsby; las escenas del Incendio de la Compañía, de Leslye; el Bombardeo de Valparaíso, de Oliver; las interesantes vistas de Santiago del valioso álbum de Carlos Peña Otaegui y otras que hemos citado anteriormente, y las que van apareciendo en las subastas artísticas⁴⁰.

El público dispensó al nuevo invento una acogida favorable. Las revistas publicaron artículos especializados. Entre ellos, merecen citarse, el de don Joaquín Villarino *Estudios sobre la Fotografía*, aparecido en la *Revista del Pacífico*, y el de T.M. Fioretti, en la *Revista Ilustrada*, en que se augura para la fotografía un porvenir científico en las tareas topográficas⁴¹.

En esta época se agitó por primera vez el problema del valor artístico de este sistema de representación de lo real. El asunto se ventiló en los Tribunales de Justicia, en septiembre de 1864. En dicha fecha, Carlos Renard, dueño del establecimiento *Mythos* se querellaba contra Ovalle Hermanos, por reproducción indebida de un retrato de don Manuel Montt. Renard basaba sus argumentos en la Ley del 24 de julio de 1834 sobre Propiedad de Letras y Bellas Artes, y alegaba “que cuando se resolvió a optar por la carrera de artista lo había hecho con la resolución de no omitir sacrificio alguno que lo hicieran digno de la Ley que protege al artista”.

Ovalle negaba en cambio el valor artístico de la profesión de fotógrafo, “oficio que consiste en sacar retratos, operación en la cual todo es la obra de la máquina”, y deducía que “la simple copia de la efigie de una persona o de un objeto cualquiera no es propiedad de nadie”. “La fotografía, agregaba a continuación en su escrito, está en mantillas entre nosotros, se reduce casi exclusivamente a tomar retratos no alcanzando por sus solos esfuerzos en medio siglo, a la altura, ni a la importancia, en gran parte reciente y novedosa que se le está dando en Europa”.

La polémica demostró, gracias a los expertos, que en realidad había habido copia, pero el asunto no siguió más adelante⁴².

Fue también ruidosa la polémica suscitada entre G. Lutjen y Ch. Rowsell por las *Vistas de Valparaíso*, y la fotografía iluminada del “Huaso Maulino”, que terminó por fortuna en un avenimiento de partes.

Los tiempos heroicos de la fotografía terminaron en Europa hacia 1870 con la introducción de un nuevo sistema llamado de la “pila seca” que vino a reemplazar al colodión húmedo. Venía experimentándose desde 1854, pero se debe al Dr. A.L. Madox el haber encontrado la fórmula que hizo posible y práctica su aplicación.

Corresponde a la aparición de este sistema en Chile el surgimiento de una nueva promoción de fotógrafos. Entre los veteranos que sirven de eslabón con los antiguos artistas del colodión, citaremos en Santiago a: Antonio García, Guillermo Pérez Font, Fernando Quinteros, Walsh and Cunningham, Wood y Adams, Sáenz y Cía., E. Dutartin, Estanislao Espinoza, Faure e Hijos, Otto Polischer, J.F. Rommain, Francisco Dupré y San Román y Cía.

En Valparaíso, las más reputadas fueron: Balwdin y Cía., E. Cunich, Federico Lavoisier, Fermín Valenzuela, E. Cauchoir, Eugenio Mainoduty y la “Fotografía Elegante” de Germán Nieto⁴³.

Mayor importancia que las firmas comerciales nombradas alcanzaron en este período dos representantes del arte fotográfico de la segunda mitad del siglo XIX, a saber Fernando Garreaud y J. Spencer.

Garreaud, apellido que llega a ser genérico de fotografía, vino a Chile alrededor de 1860 procedente de París, su tierra natal. Casó en Valparaíso y formó una distinguida familia de artistas. El establecimiento que abrió en el puerto ocupaba el mismo local del antiguo taller de los Helsby. Sus primeros trabajos atrajeron la atención del público, pues estaban hechos dentro de la reputada técnica francesa, esos retratos-tarjetas que había puesto de moda Disderi. Su aporte mereció en la Exposición de 1872 medalla de plata por la pericia y habilidad del envío⁴⁴.



Susana Ferrari de Ross. Fotografía de Félix Leblanc, taller de Garreaud.



Elena Ross de Tocornal. Fotografía de Félix Leblanc, taller de Garreaud.

Envalentonado por el buen éxito quiso publicar un *Álbum* con veinticinco vistas de la Patagonia tomadas durante su viaje a Chile. No sabemos si realizó este proyecto, anunciado por la prensa⁴⁵. Su prestigio le granjeó la amistad del intendente don Benjamín Vicuña Mackenna que lo invitó a dirigir la Edición de su valioso *Álbum del Cerro Santa Lucía*, testimonio de su fecunda obra edilicia en bien de la comunidad. Sus cuarenta y nueve vistas de los monumentos, jardines, estatuas y obras del hermoso paseo, forman un admirable documento evocador por la nitidez de la toma y la buena técnica de desarrollo⁴⁶.

El prestigio del establecimiento se incrementó por el aporte a la firma del profesional francés Félix Leblanc. Nacido en París, hijo de un grabador y litógrafo de fama, fue traído a Chile a los cinco años. Terminada su primera educación pasó a Francia para proseguir la tradición familiar. Vuelto a Chile casó con una de las hijas de Garreaud, abriendo taller en Santiago. Adquirió fortuna y fama por sus trabajos de fotograbado, esas tarjetas postales con temas chilenos que reemplazaron a las inglesas de Navidad y Año Nuevo, que tan profusamente habían llegado al país en 1871⁴⁷.

Félix Leblanc en su taller litográfico de la calle Monjitas alcanzó alta reputación por la impresión de esos cuadernos por entrega, que forman una visión panorámica del país⁴⁸.

Los demás miembros de la familia Garreaud, y un nuevo socio, Jorge Valck, de Valdivia, formaron el consorcio Leblanc, Garreaud y Valck que dominó el mercado de Valparaíso, Santiago y Copiapó durante largos años. Uno de ellos, Emilio, se estableció en Lima gozando allí en el local de la calle Mercaderes del más amplio reconocimiento por su esmerada labor.

J. Spencer era norteamericano, y vino a Chile a estudiar las posibilidades técnicas de la electricidad en el país. Estuvo primeramente asociado con el técnico alemán Bischoff en una tienda de la calle San Juan de Dios que exhibía en su portada un anuncio novedoso y llamativo: “Se dejan con cara de ángeles a los que la tengan de demonio”. Spencer se trasladó a Santiago donde se unió al reputado artista y pintor Carlos Díaz en la razón social de Spencer y Díaz, muy famosa en esos años.

Se debe a Spencer una obra de trascendencia, la historia gráfica de la Guerra de 1879 que describe en un detallado catálogo de su labor en el terreno mismo. Fue aprovechada más tarde por J. Antonio Bisama Cuevas en su *Álbum Gráfico Militar de Chile*, que transcribe, sin nombrarlos, parte de estos documentos históricos del más alto interés nacional y patriótico⁴⁹.

El acontecimiento más importante en el avance de la fotografía en este período fue la Exposición



Vista panorámica de Santiago, tomada de una fotografía del antropólogo Smith, inserta por Gillis en su monografía *United States Astronomical Expedition*. (Detalle).

Internacional celebrada en Santiago en 1875. La Sección Fotográfica fue muy concurrida, destacándose diversos envíos de países extranjeros, entre otros, el de Terpau, de Burdeos; Salomón Joseph, de New York; Francisco 2º Casanova, de San Francisco; Bradley y Fufolson y C.E. Watkins, de California; Immeri Hermanos, de la República de El Salvador; y M. Charrière, de París.

Los fotógrafos chilenos concurren en la siguiente forma a la Exposición: Garreaud y Leblanc presentó un cuadro con fotografías tomadas del natural y diez cuadros fotográficos agrandados; Bischoff y Spencer, cinco retratos agrandados, un retrato iluminado y una vista fotográfica de la Plaza de La Victoria; Cood y Adams, dos cuadros fotográficos y diez retratos; los aficionados presentaron por su cuenta varios trabajos de la misma índole⁵⁰.

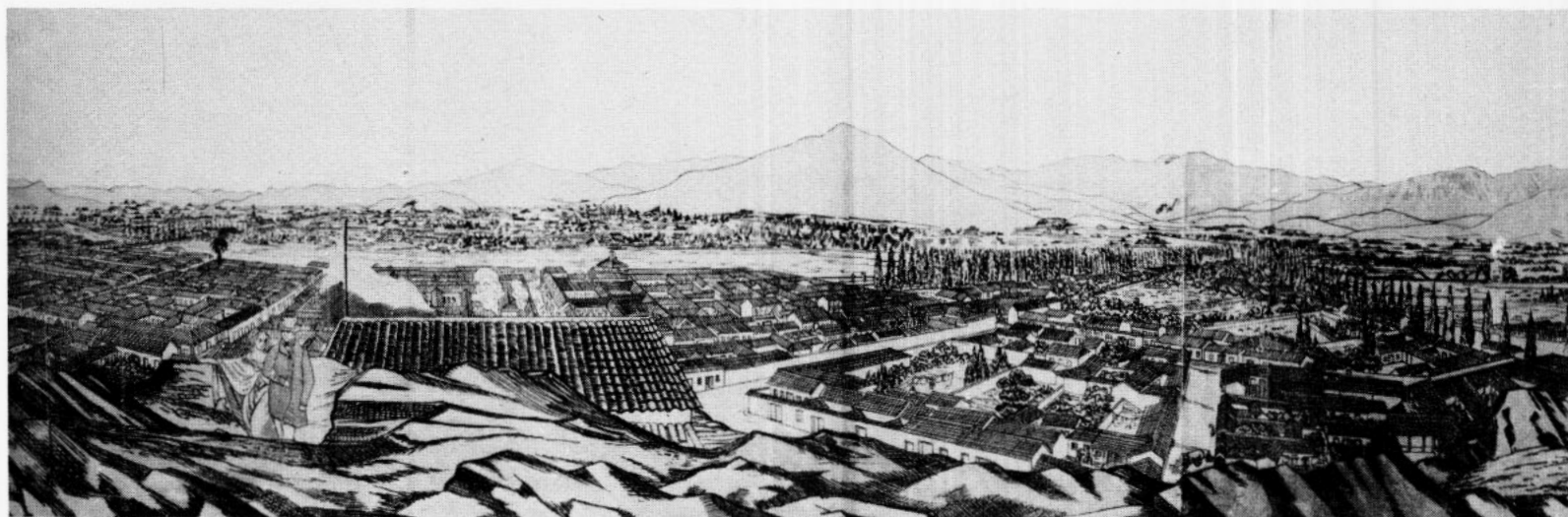
El Premio de Honor fue discernido a Garreaud y Leblanc.

La situación de la fotografía permaneció estacionaria durante algunos años. La única novedad de importancia la constituyó la llegada al país del artista francés León Moock.

Moock era un distinguido fotógrafo que había alcanzado cierta fama internacional con sus estudios científicos aplicados a este arte. Su libro *Tratado de impresión fotográfica*, y su invento de la prensa fototípica vino a auxiliar las labores editoriales en Chile. Abrió su taller en la calle de las Delicias 90, el 6 de septiembre de 1875. Sus primeros trabajos aparecieron en *El Correo de la Exposición*, revista dirigida por el incansable Fernández Rodella. En adelante, y antes de dedicarse a la industria, figura como fotógrafo y litógrafo en los avisos de los principales periódicos del país.

Un cambio de importancia vino a producirse en el mercado fotográfico en 1886. En dicho año, marcado en la crónica por el flagelo del cólera-morbo, sentó sus reales en Chile Obder Wellesley Heffer. Nacido —de acuerdo a su biógrafo Enrique Bunster—, en St. John, New Brusnwick, Canadá, en un próspero ambiente naviero, emigró joven a los Estados Unidos. Trabajó durante diez años en un taller de fotografía en la calle 18 del populoso barrio de Broadway. Recibió entonces una propuesta del establecimiento de Garreaud que le ofrecía un ventajoso contrato por dos años. Heffer llegó a Santiago —como nos relatara en 1942— el 11 de marzo de 1886 y desde esa época ocupó por su honorabilidad y técnica el título de Decano del Cuerpo Fotográfico. Avecindado en el país contrajo matrimonio y la familia ha prolongado su nombre en Chile.

Su taller pasó sucesivamente por la enseña Leblanc Heffer (calle Huérfanos), a la calle de Estado (Hotel Oddó), Fotografía Heffer, con variadas direcciones. “Gringo enamorado de Chile, fue,



Vista panorámica de Santiago, tomada de una fotografía del antropólogo Smith, inserta por Gillis en su monografía *United States Astronomical Expedition*. (Detalle)

escribe Bunster, un hombre de la Belle Epoque". Jovial, dicharachero, amigo de la ópera y aficionado al bel canto y un notario de la sociedad chilena que por generaciones pasó ante el fuelle descomunal de su cámara en busca de la inmortalidad del retrato⁵¹.

Los trabajos fotográficos de este período no sirven ya exclusivamente propósitos íntimos de regocijo social en álbumes familiares; se comienzan a utilizar las fotos como medio gráfico de ilustración en libros y revistas. Al comienzo se adhieren las vistas al texto. El profesor Alamiro de Ávila ha estudiado con precisión *Diez Libros Chilenos del Siglo XIX*, ilustrados con fotografías⁵². De las revistas podemos citar "El Correo de la Exposición".

Algunos escritores extranjeros aprovecharon la nueva técnica en sus libros descriptivos, por ejemplo el teniente norteamericano J.M. Gillis que inserta en su valiosa monografía *United States Astronomical Expedition* (Philadelphia, 1866), una vista panorámica de Santiago, tomada de una fotografía del antropólogo Smith.

Entre nosotros el procedimiento litográfico lo encontramos en la obra de Ramón Rivera Jofré: *Reseña Histórica del Ferrocarril entre Santiago y Valparaíso* (1863) o el *Chile Ilustrado*, de Recaredo Tornero, que contienen reproducciones de fotos de W.L. Oliver, según el estudio de Álvaro Jara.

Más que ningún otro escritor fue don Benjamín Vicuña Mackenna el que mejor aprovechó este método en sus novedosos trabajos: *Álbum del Cerro Santa Lucía* (1874); *Exploración de la Laguna Negra* (1874) o *Historia de Juan Fernández* (1882); libros ilustrados con buenos grabados de expertos artistas.

A partir de esta época la fotografía es ampliamente utilizada en la compilación de diversos álbumes impresos litográficos que se proponen dar a conocer nuestras bellezas naturales y nuestros progresos edilicios.

Citaremos entre los señeros, las *Vistas de Chile*, compiladas en fascículos por Félix Leblanc y las *Vistas de Chile*, editadas por Rafael Jover en 1895.

Nos hemos ocupado casi exclusivamente del arte fotográfico en Valparaíso y Santiago, sin embargo la moda de la fotografía prendió con rapidez a lo largo del país. En los primeros tiempos eran daguerrotipistas andariegos que llevaban sus pintorescas cargas a ciudades y aldeas para alejarse una vez que agotaban el repertorio de los notables. Pronto hubo establecimientos permanentes. Los datos que hemos espigado en la prensa y en las fotos reunidas nos autorizan las siguientes informaciones. Comenzando por la zona norte en Antofagasta encontramos la próspera firma de Lassen Hermanos. Copiapó fue un importante centro gracias a la riqueza de las minas adyacentes. Esteban Gigoux (1858) repórter gráfico de varias revistas europeas y conocedor del mundo en sus correrías por el Asia, el África y el Extremo Oriente, vino desde California a Chile para trabajar en el mineral de Chañarcillo. Abrió primero un taller de daguerrotipia y más tarde explotó el atrayente negocio de los retratos iluminados con la colaboración de un discípulo de Charton, el pintor Lorenzo Adaro. Garreaud sirvió la plaza entre 1865 y 1870. Zacarías Guerra y los Hermanos Cordero empezaron por la misma fecha sus trabajos. La Fotografía Antigua de E.E. Gigoux y Pedro Gigoux abastecieron la plaza en 1882. Hemos visto producciones de Jorge Inchaubarrieta.

En Ovalle estuvo Guillermo Frick. En Coquimbo, Eduardo Spinder. En La Serena encontramos el activo taller de Fotografía y Pintura de un discípulo de Ciccarelli, José María Bravo en la calle Merced 90 y más adelante los de Francisco Álvarez y doña Mercedes Quiroga.

En San Felipe los más antiguos que hemos ubicado son: Arturo Cabrera, Salvador Ovalle, Adolfo Yáñez y Carolina B. de Poirier.

Hacia el sur encontramos a Abel H. Ovalle, en San Fernando; a Nicolás Fuente, en Talca; a

Fermín V. Valenzuela, en Los Ángeles; en Osorno a Germán Winderhold y Pedro H. Adams, y en Valdivia, a Enrique Valk⁵³.

De todos ellos la personalidad más curiosa es sin duda, la de Pedro H. Adams. Adams nació en Londres en 1830. Su padre había sido un ingenioso físico que trabajó asociado al famoso Stephen. Adams era niño —escribe Pedro Pablo Figueroa, de donde tomamos estos datos— cuando se divulgó en Europa el arte del daguerrotipo, y desde joven tuvo Adams inclinación por el invento. Gozó de extraordinarias amistades, y en todas ellas algo tuvo que ver también la fotografía como elemento documental. Fue amigo de Darwin y acompañó a Livingston en su segundo viaje al centro del África. Fue a la vez un inventor: descubrió el llamado retrato al carbón, y ya establecido en Chile, sabemos que hizo un viaje a Buenos Aires para vender un invento relacionado con la conservación inalterable de las planchas fotográficas. Inició en Chile sus trabajos con Garreaud, y más tarde formó la razón Cood y Adams. Se radicó finalmente en Osorno donde murió en 1900⁵⁴.

El daguerrotipo, la fotografía al colodión, y aún la placa seca habían sido artes más o menos profesionales de público restringido; en cambio, a partir de la histórica fecha de 4 de septiembre de 1888, una flamante novedad se adueñó bruscamente del mundo con el lanzamiento al mercado de la máquina fotográfica para todos, la famosa Eastman Kodak cuyo lema: “Usted aprieta el botón y nosotros hacemos el resto”, fue el tema obligado de todos los círculos. George Eastman al inventar la película que podía cargarse a la luz del día transformó profundamente el arte fotográfico, poniendo al alcance de todos los públicos y de todos los bolsillos el invento.



Casa Central de la Universidad de Chile, del Album de Paulino Alfonso.



Teatro Municipal de Santiago, del Álbum de Paulino Alfonso.

A partir de esta época la fotografía se bifurca por dos cauces diferentes: una rama profesional y comercial que se ocupa exclusivamente del retrato de moda, y que aspira a complacer a una clientela numerosa en busca de una imagen narcisista de sí misma, o atiende las necesidades de retratos profesionales, y a todos aquellos que quieren fijar escenas para ellos inolvidables.

Estos fotógrafos no piensan en las calidades intrínsecas de la fotografía como arte propio, sino únicamente en un público consumidor al que halagan con la técnica del retoque o con la honestidad del parecido exacto. A este grupo pertenecen los innumerables talleres que a partir de 1887 surgieron en todas las ciudades de Chile. Citaremos entre los más afamados a: Esteban Adaro, Luis Oddó, Guillermo F. Pérez Font, Juan B. Rodríguez, Juan Espinosa, Ignacio Gutiérrez, R. Izquierdo, Valentín López, el pintor José Mercedes Ortega, Ramón Reyes, Luis Artigues, Antonio Villalón, Albino Marmouth, Carlos Villalobos.

En grado muy especial hay que colocar a un retoño de este grupo, los simpáticos fotógrafos populares. Aparecieron a comienzos del siglo en todos los sitios estratégicos, y continúan ejerciendo su ministerio en las aglomeraciones de cada festividad. Acechan en la Pascua o el Dieciocho, en los parques y en las tranquilas plazas pueblerinas al matrimonio feliz, a la guagua recién nacida, el primer traje nuevo, la gracia de la empleada o a la apostura donjuanesca del recluta. Son ellos los que escriben la vida social de las clases proletarias.

La otra rama, precursora de la magnífica generación contemporánea, estaba compuesta por un grupo selecto de aficionados que devolvieron a la fotografía el sello de arte con que había principiado en la época de Nadar. Con caracteres relevantes se destaca en los inicios M. Banville, el distinguido grabador de la Casa de Moneda, tan vinculado a la vida artística del país. Sus fotos captan la singularidad de las costumbres como la Procesión del Viernes Santo (1860) y los tétricos encapuchados de la Cofradía del Santo Sepulcro, insertos por Carlos Peña Otaegui en su valiosa monografía *Santiago de Siglo en Siglo*.

En la parte técnica profesional se distinguen C. Harrington, don Clodomiro del Sol y don Germán del Sol, cuyos servicios fueron recabados por el Gobierno que lo agregó a la Dirección de Obras Públicas. Doña Adelina Salvemini en Valparaíso y Nicolás Fuente en Talca, pueden incorporarse a este grupo por su labor desinteresada.

Cierran este capítulo los primorosos trabajos artísticos de Eduardo Matte, Luis Dávila Larraín, Ramón Cruz Montt, Alberto Lira, Eduardo Guzmán, don José Fortunato Rojas, don Luis y don Nicolás Lois y don Luis Navarrete. Las fotos por ellos tomadas aparecieron grabadas en las revistas ilustradas de comienzos del nuevo siglo: *Zig-Zag*, *Selecta*, *Instantáneas*, *Familia*, etc., y a ellos se deben los primeros ensayos técnicos que condujeron a la fotografía nocturna, tales como aquellas magníficas tomadas de las iluminaciones del Centenario de 1910.



Don Diego Barros Arana, del Álbum de Paulino Alfonso.



Palacio de La Moneda, del Álbum de Paulino Alfonso.

Terminamos este capítulo colocando como portada de un nuevo siglo, en lo que al arte fotográfico se refiere, el magnífico álbum compilado por el distinguido intelectual, dibujante, profesor y político don Paulino Alfonso, que constituye una especie de toma de razón fotográfica de lo que era la capital al iniciarse el dinámico siglo xx⁵⁵, y una muestra del extraordinario aporte de los amateurs en la renovación de este arte.

LA PIEDRA LITOGRAFICA, EL GRABADO Y EL DIBUJO

A COMIENZO DEL SIGLO XIX aparece en el país la imprenta litográfica, procedimiento que iba a contribuir de una manera evidente a la difusión de las bellas artes, llevando a los hogares el mensaje espiritual de los artistas. De acuerdo al señero ensayo de Alamiro de Ávila Martel, debemos su introducción al insigne marino inglés Lord Tomás Cochrane, el organizador de la Escuadra Nacional. “Encargó —apunta el citado autor— a Inglaterra la primera imprenta litográfica que se introdujo en los estados del Pacífico, como recuerda (Cochrane) con énfasis no exento de orgullo” en sus *Memorias*.

En esa prensa, instalada en Quintero, y que accionaron María Graham, la viajera y pintora inglesa, y el artista neogranadino José Carrillo, se imprimieron algunas proclamas. En noviembre de 1822, dice María Graham, “hice un pequeño boceto de la casa y como he encontrado aquí una prensa litográfica, pienso dibujarlo en piedra, y así producir la primera estampa de cualquier género que se haya hecho en Chile, o creo, en este lado de Sud-América”. Este bello proyecto tuvo un triste fin, el devastador terremoto que al día siguiente destruiría gran parte de Valparaíso y de Quintero¹.

El primer libro chileno que utiliza en su ilustración el sistema litográfico es, de acuerdo con Ávila Martel, la *Memoria sobre el cultivo y beneficio del lino y el cáñamo en Chile*, escrito por el meritorio Francisco Solano Pérez, “interesante y ejemplar figura de nombre laborioso de su tiempo”. Esas láminas (14 figuras) fueron litografiadas por el propio autor, quien las firma todas en el extremo inferior izquierdo con la frase: Lit. por PZ.

A comienzos de 1834, encontramos otra de estas obras pioneras, el Plano de Santiago que inserta el historiador franciscano Fray Javier Guzmán en su libro *El Chileno instruido en la historia topográfica, civil y política de su país*, que suscribe F.B.V., Chile, iniciales que no hemos podido identificar².

Aunque sabemos de la existencia de otro litógrafo, Armand Roger, recién llegado de París, animador de un establecimiento de “litografías que suple a la talla dulce”³, corresponde, sin duda, a Jean-Baptiste Lebas su aplicación artística. Nacido en Bayona, el 6 de enero de 1813 —así reza su fe de bautismo— hijo de Juan Bautista, carpintero de 45 años y de su esposa Catalina Poylo⁴, partió muy joven a América. A los 18 años lo encontramos entregado a actividades comerciales en Valparaíso. La vida aventurera y afanosa de Lebas que ha relatado con cierto dramatismo Vicuña Mackenna, comporta dos períodos de residencia en Chile. Tenía al parecer grandes facilidades para el dibujo y solía hacer caricaturas de Santa Cruz, incitado por el ministro Diego Portales en la época de la Guerra contra la Confederación Perú-Boliviana, las que eran tiradas en litografía⁵. No sería extraño que se formase en el arte a la vera del insigne litógrafo suizo César Hipólito Bacle, que vino

de la Argentina a fines de octubre, contratado por el ministro don Diego Portales para abrir una Litografía Gubernamental.

Lebas, además de sus tareas de profesor de caligrafía en el Colegio de Roma (1837), del Pbo. José Manuel Benavides, se asoció a las labores de la Imprenta y Litografía del Estado que se inicia en 1837 bajo la dirección —insinúa Ávila Martel— de Diego Antonio Barros.

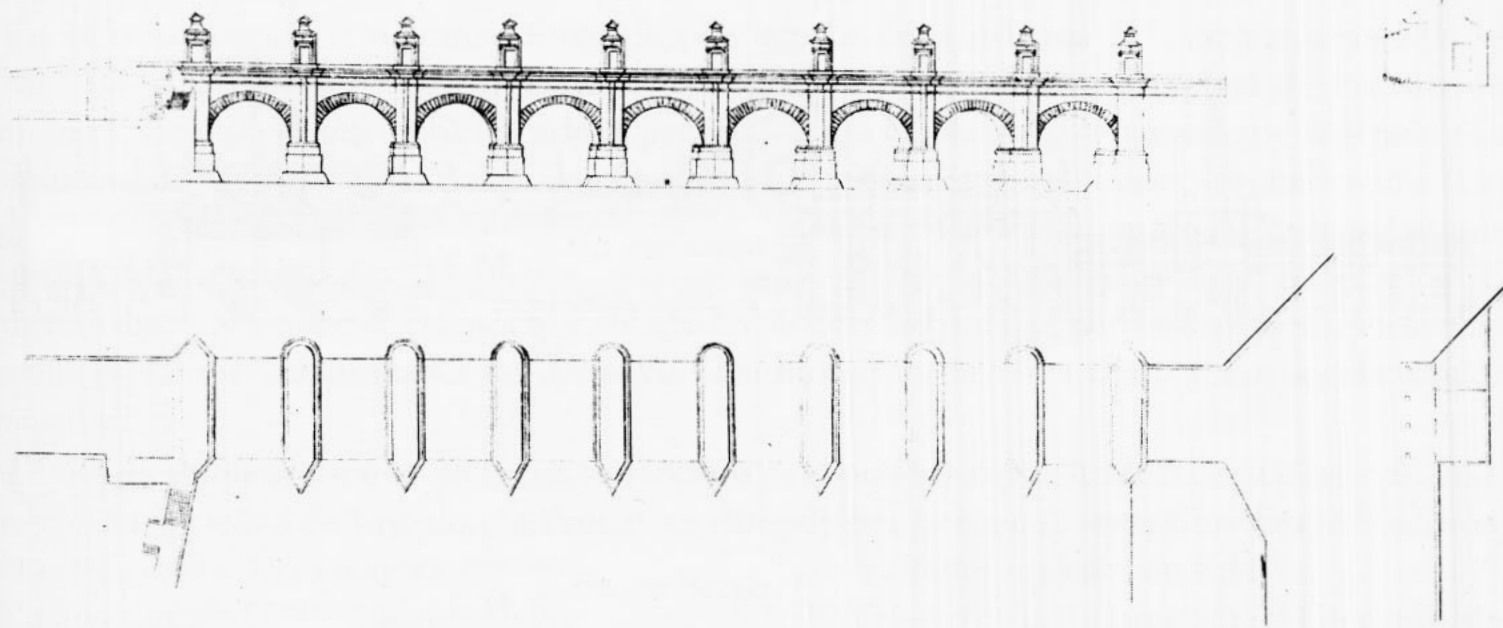
En dicha imprenta se publica la utilísima serie de *Vistas de los principales edificios de Santiago*, levantados y dibujados por Pedro Dejean Mayor, que comentaremos más adelante⁶.

Con esta obra, que habría de prestar inmensos servicios a los historiadores del arte, el procedimiento mostraba su importancia, al fijar las líneas arquitectónicas que adornaban la planta de la ciudad de Santiago, al nacer a la vida independiente.

Pronto la Imprenta y Litografía del Estado publicaba la producción maestra del período inicial, la *Colección de Trajes o Costumbres Chilenas*, dibujada en la piedra litográfica por la experta mano del pintor bávaro Juan Mauricio Rugendas, recientemente reeditada en facsímil, por la Sociedad de Bibliófilos Chilenos.

Publicada por el sistema de entregas periódicas, fue reunida en *Álbum*, con una simpática portada en que se reproduce una de las escenas citadinas: el “santero” que vende sus estampas milagrosas, en el círculo mágico de los tipos representativos de la sociabilidad de esa época romántica. Comprende cinco láminas (Arriero-Carretero-Arribano-Lacho), que demuestran la gracia y el talento del arte animalístico de Rugendas, quien supo comprender, interpretar y reproducir la cabalgadura, el atuendo y el ambiente campesino del país⁷.

Tal vez, después de editar la primera parte de esta obra, pues, sin duda, Rugendas planeó otros dibujos litográficos que no vieron la luz pública y que guardaba en sus ricos folios, se aleja Juan



Pedro Dejean. Vista del puente. Litografía, en la serie *Vistas de los principales edificios de Santiago*.

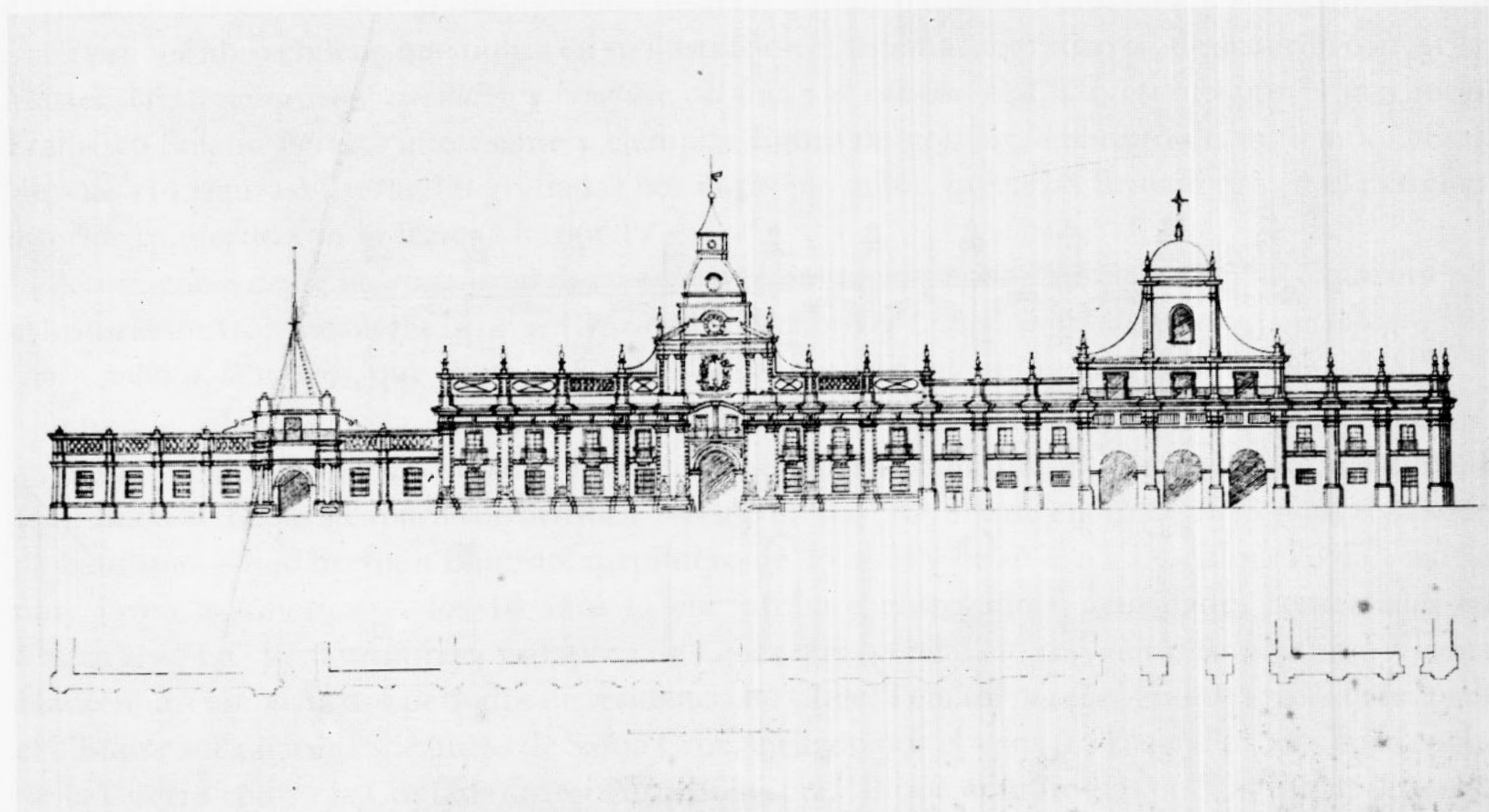
Bautista Lebas de Chile para ir a vivir esos años de aventura en Tucumán que relatara más tarde a Vicuña Mackenna.

Mientras tanto, el proceso de la litografía comenzaba a servir las necesidades sociológicas de otra de las bellas artes, la música. Al parecer la primera de estas empresas fue la apresurada edición del *Himno de Yungay*, compuesto por el meritorio músico José Zapiola, para celebrar la llegada a Santiago en 1839, del General Manuel Bulnes, vencedor en esa batalla decisiva. Impreso en “caracteres movibles”, que nadie logró manejar hasta que interviniera ese ciudadano ejemplar Francisco Solano Pérez, quien por sus conocimientos litográficos, permitió dar cima a esta empresa patriótica⁸.

Aporte de importancia en estos trabajos tuvo el litógrafo francés José Desplaques, de cuyo Taller en la calle Ahumada, salieron diversas partituras musicales, entre otras la *Contradanza*, de Zapiola (1843) y el folio del *Plano de la Costa de Chile* de la Beagle (1843), señalado por Ramón Briceño⁹. El 10 de enero de 1844 fue contratado para “imprimir por medio del grabado a buril sobre piedras de litografía”, las cinco láminas de hornillos para la fabricación de metales, del *Tratado de Mineralogía* de Ignacio Domeyko¹⁰. Le correspondió también a Desplaques ilustrar el *Tratado de Dibujo Lineal* de A. Bouillon, traducido por José Zegers¹¹, como hemos señalado.

Al regreso al país, Lebas abrió en 1849 en Valparaíso, un taller litográfico conocido en el Río de la Plata como Mege y Lebas, que hizo posible la edición de algunas revistas ilustradas que testimonian los progresos del arte de imprimir¹².

Pero, como nunca “las segundas partes fueron buenas”, esta sentencia del *Quijote* se cumplió en el segundo álbum, intitulado *Colección de Tipos Chilenos*, compuesta de treinta y tres figuras de las más sobresalientes. La gama folklórica de las profesiones representadas es numerosa y de gran utilidad



Pedro Dejean. Vista de la Casa de Gobierno. Litografía en la serie Vistas de los principales edificios de Santiago.

HIMNO MARCIAL
QUE EN CELEBRIDAD
DEL TRIUNFO DE YUNGAI

SE HA CANTADO EN LOS BAILES DADOS

POR EL SUPREMO GOBIERNO DE CHILE
SANTIAGO Y VALPARAISO.

PUESTO EN MUSICA Y ARREGLADO PARA FORTE-PIANO, POR JOSE ZAPOLA.

DEDICADO
AL Sr. MINISTRO DE RELACIONES EXTERIORES Y HACIENDA.

D. JOAQUIN TOCORNAL.



SANTIAGO.
Imprenta y Litografía del Estado, calle de la Comp'.
1389.

AL TRIUNFO DE YUNGAI.

HIMNO.

INTRODUCCION.

Allegro brillante.

PIANO.



V. S.

Himno de Yungay.

por la precisión informativa; sin embargo, falta la mano maestra de J.M. Rugendas, y el artista indicado tan sólo por las iniciales E.M. (que pueden ser las de Enrique M. de Santa Olalla, pedagogo visualista), no estuvo a la altura de la misión poética que obtuvo Rugendas con sus dibujos vernáculos¹³.

En 1857 la "imprenta mecánica litográfica de la calle de la Aduana 41", de Valparaíso (léase Lebas), dio a la stampa una curiosa *Enciclopedia de la Infancia*, curso completo de instrucción primaria y secundaria que había ideado el profesor Santa Olalla. Está copiosamente ilustrada con vistas geográficas (Río Maule, Piedra de Lobos, Puerto de Constitución); trazos arquitectónicos (Las Cajas, Palacio de la Moneda); tipos populares (Lechero, Motero, etc.); y retratos (Andrés Antonio Gorbea, Paulino del Barrio). Tal vez la escena más representativa es el grabado de la "Zamacueca", la danza nacional. No sabemos el autor que abriera las piedras litográficas, pero está presente en la obra la mano de Lehner, el ilustrador del *Álbum* de Claudio Gay, la de Santa Olalla y aún la galanura de Desmadryl¹⁴.

La última publicación que de Lebas conocemos es el periódico publicado bajo la dirección de la benemérita Sociedad de Instrucción Primaria y dirigido por Benicio Álamos González, *El Instructor del Pueblo* (1858). Las ilustraciones están firmadas con las citadas iniciales de E.M.¹⁵.

Al año siguiente los anuncios de prensa indican la posible venta de la Imprenta y Litografía del calígrafo francés¹⁶.



Juan Mauricio Rugendas, Láminas de la colección de trajes y costumbres chilenas: Arribano y Topeador.

El proceso entraba ya en un armónico desarrollo. A las excelencias de la Imprenta porteña de Lebas, comparaba Barros Arana el prestigio santiaguino de H.C. Gillet, especializado en trabajos musicales.

Desde el ángulo de vista sociológico, el artista más interesante de este período inicial es Narcise Edmond Joseph Desmadryl, pintor, grabador y litógrafo llegado en 1853, después de haber conocido los laureles del triunfo en su natal patria francesa. Nació Desmadryl en Lille, el año napoleónico de 1801. Cursó sus estudios en París demostrando precoz habilidad para el arte. Se dio a conocer joven por sus trabajos que le valieron un cargo en el Ministerio de Guerra en 1820. En su calidad de topógrafo y dibujante acompañó las tropas francesas del Duque de Angulema en su campaña de pacificación de España en 1823, dibujando un hermoso *Plano de Cádiz* y sus alrededores.

A su regreso a París se inscribió en la Escuela de Bellas Artes, asistiendo a los cursos del renombrado profesor Guillermo Guillón Lethière (1760-1832). El maestro, oriundo de Guadalupe, había gozado de la protección de Luciano Bonaparte, alcanzando el alto cargo de Director de la Escuela Francesa de Roma¹⁷.

Brillante alumno, la carrera de Desmadryl fue rápida. En su profesión de “graveur a la manière noire”, reprodujo en primorosos grabados, múltiples obras maestras y populares de la pintura francesa, entre otras, *Phoebus y Esmeraldo*, de Guet; *Sansón dando muerte a los filisteos*, de Descamps y numerosas telas románticas de Eugenio Delacroix: *Calle de Alger*, *La Barca de Don Juan*, *La Toma de Constantinopla*. Se le debe una esmerada copia de *La Muerte de Carlos IX*, de Monvoisin, que le valió la amistad del pintor bordelés y sus vinculaciones con América.

La litográfica de Desmadryl es numerosísima. Además de la reproducción de las piezas individuales de cientos de artistas, compiló diversas carpetas y álbumes: *Seis temas*, pintados por Franquelein; *Álbum de seis tipos*, *Álbum de Bellas Artes*, llamado por un crítico, por su calidad, *Libro de Oro*¹⁸.

Entre los años de 1831 a 1849 su taller de la Rue Carnot, estuvo en continua actividad, con envíos periódicos de contribución al Salón de Bellas Artes de París.

Desmadryl, precedido de justa reputación, llegó a Chile a mediados de 1850, empezando de inmediato una labor inmejorable. En el corto plazo de seis meses había grabado un mapa de la República Argentina para ilustrar la obra de D.F. Sarmiento, *Argirópolis*. “Este primer trabajo —dictamina un articulista de *El Álbum*— manifiesta la posibilidad de aclimatar el grabado litográfico en Chile y enriquecer la topografía”.

Para el público chileno, Desmadryl se presentaba como “celebridad europea, pintor de historia, grabador, litógrafo, escultor”. “Posee —escribe el periodista— una imaginación brillante y su escuela es de las mejores que se conocen”¹⁹.

Un escritor que visitó su taller lo describe en estos términos: “modesto salón, obstruido por grandes telas al óleo y pequeñas estatuas de yeso”. Lucían allí bellísimos grabados originales, *La Sagrada Familia*, *Judith*, obras maestras del artista. El cuadro de *El León Enamorado*, de gran efecto de luz, *Moisés salvado de las aguas*, de gran prolijidad y trabajo y las litografías de la emperatriz de Rusia y la famosa bailarina Fanny Esler, que movieron al crítico a expresar: “Nada más difícil que trasuntar el acero por medio de un impacto, la expresión de la fisonomía, las calidades de la forma y todos los secretos de la naturaleza física y moral que sólo a los colores es dado interpretar, pero el grabador no sólo revela la posibilidad, sino que hace admirar el poder de su pulso y su inteligencia superior”.

Después de ensalzar los retratos del arzobispo de París, de Herz y la Dimier, el escritor estaba seguro que “ningún pintor en Chile le aventaja en talento fisionómico, en gracia de colorido ni en gusto académico”²⁰.

Narciso Desmadryl supo incorporarse con rapidez a la vida chilena. Su figura romántica, de corbata flotante y chambergo bohemio, decoraba las tertulias de la época, los salones de doña Isidora Zegers, las reuniones de Waldo Silva. Diego Barros Arana en su crónica de la revista *El Museo*, destacaba su labor en estos términos: “maneja el lápiz litográfico con maestría... como lo prueban el retrato del Arzobispo de Santiago y el de Don Andrés Bello... De sus manos han salido también un mapa de la Provincia de Coquimbo y la Carta de Llanquihue para la obra de Philippi”²¹.

A su habilidad de dibujante se debe además obras de trascendencia nacional como son sus trabajos de terreno para el proyecto del primer ferrocarril entre Caldera y Copiapó, y el nombre de Desmadryl queda unido a nuestra historia monetaria por la grabación que hiciera de los primeros billetes de banco.

El taller del artista en la calle de Bandera, cerca de La Cañada, produjo obras importantes para la historiografía nacional. Merece destacarse su *Galería Nacional o Colección de Biografías de Hombres Célebres de Chile* (1854), en cuyos volúmenes, de hermosas viñetas, figuran los retratos litográficos de los patricios chilenos de la época republicana. La mayor parte no son obras originales sino adaptaciones de telas de diversos autores que reduce a una escala menor y logra nítidos grabados²².

Del mismo taller salió el *Plano de la batalla de Cerro Grande*, dibujado por Ricardo Marín y el *Plano de la Península de Taitao*, ambas de 1859²³. La última de sus obras en Chile fue la preparación de los Mapas de Amadeo Pissis, cuya edición vigiló en París, a partir de 1861²⁴.

La personalidad de Desmadryl tomó carta ciudadana de la América Latina, por su labor litográfica primorosa. Su grabado de Don Pedro II, a base del cuadro de Krumolz; su retrato del presidente Bartolomé Mitre y del poeta José Mármol le granjearon el prestigio necesario para llevar a cabo en la Argentina un *Álbum* semejante al que hemos señalado.

Por desgracia no nos ha sido posible reunir los originales de sus numerosos retratos al óleo que pintó durante su fecunda residencia en el país. El que pintara del arzobispo de Santiago Monseñor Rafael Valentín Valdivieso (Monasterio del Carmen) revela su maestría. Maneja con acierto el colorido en una textura clásica, capta los detalles fisionómicos esenciales y la tela, a la vez que elegante en sus formas, refleja la interesante individualidad del preclaro prelado chileno.

La línea clasicista está acentuada en el retrato del renovador de la hacienda pública nacional, el ministro don Manuel Rengifo (Colección Osvaldo Rengifo), equilibrado en sus maneras, austero en su fisonomía y dentro de un claro oscuro que destaca firmemente los severos rasgos del modelo. Con



Manuel Rengifo, Dibujado y
litografiado por Narciso
Desmadryl, en la Galería
Nacional o Colección de
biografías de hombres célebres
de Chile, 1854.

Desmadryl la litografía chilena entraba ya a un período de regulación de sus funciones específicas. El proceso abandonaba a veces la calidad artística de sus primeros promotores, y venía a cumplir objetivos concretos de popularización en la prensa y empresa de publicidad.

Podemos dar término a estas consideraciones históricas sobre la litografía y el grabado, con la obra realizada por el profesor de la Escuela de Ingeniería, E. Ansart, el diseñador del Cerro Santa Lucía, y que tanto ayudara al dinámico intendente Vicuña Mackenna en la canalización del río Mapocho. Su interesante *Plano de Santiago* “por la abundancia y seguridad de los detalles y por la belleza del dibujo y del grabado”, dictamina Diego Barros Arana, puede citarse como culminación de este rápido proceso de asimilación técnica y artística.

El arte del dibujo recibió aliento en el desarrollo de la prensa periódica, que dio oportunidades de trabajo a sus cultivadores.

La enseñanza de esta disciplina constituía en esa época, más que un ramo de adorno, el instrumento indispensable para la reproducción de las formas, antes de la difusión del proceso cuasi mecánico de la fotografía. Aunque las ramas de mayor cultivo son el técnico y el profesional, el dibujo lineal fue indispensable al hombre de ciencia para sus croquis de estudio como se advierte en Ignacio Domeyko



Joaquín Tocornal,
dibujado y litografiado
por Narciso Desmadryl,
en la Galería Nacional o
Colección de hombres
célebres de Chile.

y R.A. Philippi. El croquis instantáneo comenzó a cultivarse sobre todo en el difundido arte de la caricatura.

La primera revista de género caricaturesco en el país fue *El Correo Literario* (1858), cuyos diez primeros números fueron ilustrados por Antonio Smith, personalidad que estudiaremos en su debida ubicación. Compartió las tareas de ilustrador satírico en *El Correo*, el empeñoso artista Benito Basterrica (1835-1889). Alumno de Alejandro Ciccarelli en la Academia, tipógrafo de profesión, espíritu abierto, amplio y liberal, empleó la caricatura como un arte de protesta para expresar el sentimiento social que lo embargaba. Probó la nobleza de su ánimo al defender a su maestro Ciccarelli de los ataques de Ernest Charton, y fiel a sus principios abrió una Academia particular que tuvo que cerrar pronto afligido por la situación económica. Su pintura, en su mayor parte religiosa, le valió recompensas en la Exposición de 1875. Fue muy admirada su *Santa Teresa*, pintada para la Casa de María. Fino copista de su maestro Ciccarelli y del popular cuadro de *Los Últimos Días de Carrera*, del uruguayo Blanes.

Más que su pintura académica, fue el humorismo de sus dibujos el que consagró su nombre. El

tono popular era su rasgo característico, y ejerció con maestría la caricatura acerada en las principales revistas satíricas de esa época²⁵.

Estrecha vinculación con la pedagogía tuvo su contemporáneo José María Caredeux (1842-1888). Estudiante de matemáticas en el Instituto Nacional, tuvo que cortar sus estudios por falta de recursos, teniendo a los 17 años que ejercer la profesión de contador. Hombre íntegro, su honradez le valió una acreditada clientela. Siguiendo la huella de Lebas, se dedicó a la enseñanza de la caligrafía, publicando un texto *El Maestro de Escritura*, que le valió un encomiástico informe de Diego Barros Arana y una felicitación del Consejo de la Universidad de Chile.

Debilitada su salud, se trasladó a Tacna. Su carrera de dibujante y de pintor fue fecunda. Entre sus dibujos, recuerda su biógrafo José Miguel Blanco, los retratos de O'Higgins y Balmaceda. En la pintura religiosa una *Virgen del Carmen* y la *Beata María de Alacoque*. Poco antes de morir organizó una Exposición retrospectiva de sus obras en el Colegio de San Pedro Nolasco, donde trabajaba²⁶.

Se distinguen en esta época por su pluma y por su lápiz dos artistas argentinos que laboran en el activo campo periodístico. El primero, Leopoldo Zuloaga (1829-1881), escritor y hombre público mendocino, había llegado a Chile en época temprana, y como hemos señalado, fue profesor de pintura en el Colegio Zapata y otros planteles, pero su popularidad la vino adquirir por sus caricaturas satíricas en *El Charivari* y *La Linterna del Diablo*, que pasaban, recuerda Ramón Subercazeaux, “de mano en mano”, por su interés²⁷.

El segundo, el coronel Manuel J. Olascoaga (1835-1911), bonaerense culto y emprendedor, graduado de ingeniero geográfico y topógrafo, “pintaba —dice un crítico— por sensibilidad, esa sensibilidad que lo llevó también a escribir poemas, novelas u obras de teatro”²⁸. Pasó a Chile en 1869, sin duda, como insinúa P. Pablo Figueroa por razones políticas. Se distinguió como dibujante en el género de la caricatura en las revistas satíricas “con dibujos llenos de chiste y originalidad”²⁹. Por sus conocimientos del sur argentino y las costumbres araucanas pasó a integrar la oficialidad que acompañaba al coronel Cornelio Saavedra, tomando parte en la campaña del río Toltén³⁰.

Durante estas marchas dibujó la escena del *Parlamento de Hipinco* (1870) y al *Cacique Ramón Lumaco*, de Arauco. “Olascoaga, buen dibujante conocedor de la forma —escribe Marta Gómez de Rodríguez— consigna fácilmente este tipo racial, con leves sombras logradas por el esfumado en la degradación del lápiz”³¹.

Es autor también de un *Retrato del Coronel Saavedra*, de una *Vista Panorámica de Cañete*³². A esta labor habría que agregar su faena de cartógrafo: *Plano de Arauco y Valdivia*³³, que comenta *El Ferrocarril*. Su labor principal estuvo en la Argentina, donde por consejo del coronel Saavedra acompaña al general Roca en la conquista de la Pampa. El Museo Histórico Nacional de Buenos Aires conserva algunas de estas escenas que ha popularizado la litografía³⁴.

El dibujo artístico recibió el noble impulso que le dieron algunos cultivadores del género. Profesor de este arte fue José Zegers Montenegro (1809-1900), cuyas clases en el Instituto Nacional, despertaron —como hemos apuntado— diversas vocaciones. “Dibujaba —según un testigo— con verdadera maestría y con una limpieza, una gracia y una seguridad que le permitieron producir verdaderas joyas artísticas... Hay apuntes, notas, paisajes y retratos dibujados por Zegers, —recuerda Jorge Huneeus Gana— que habrían dado nombre de artista a cualquiera que los hubiera exhibido... Y su pulso de dibujante fue tan firme, que a los 94 años de su vida, muy poco antes de su muerte, todavía dibujaba páginas de una limpieza y gusto admirables”³⁵.

Si hemos logrado ubicar y admirar al menos contados de estos dibujos de Zegers, sustraídos por

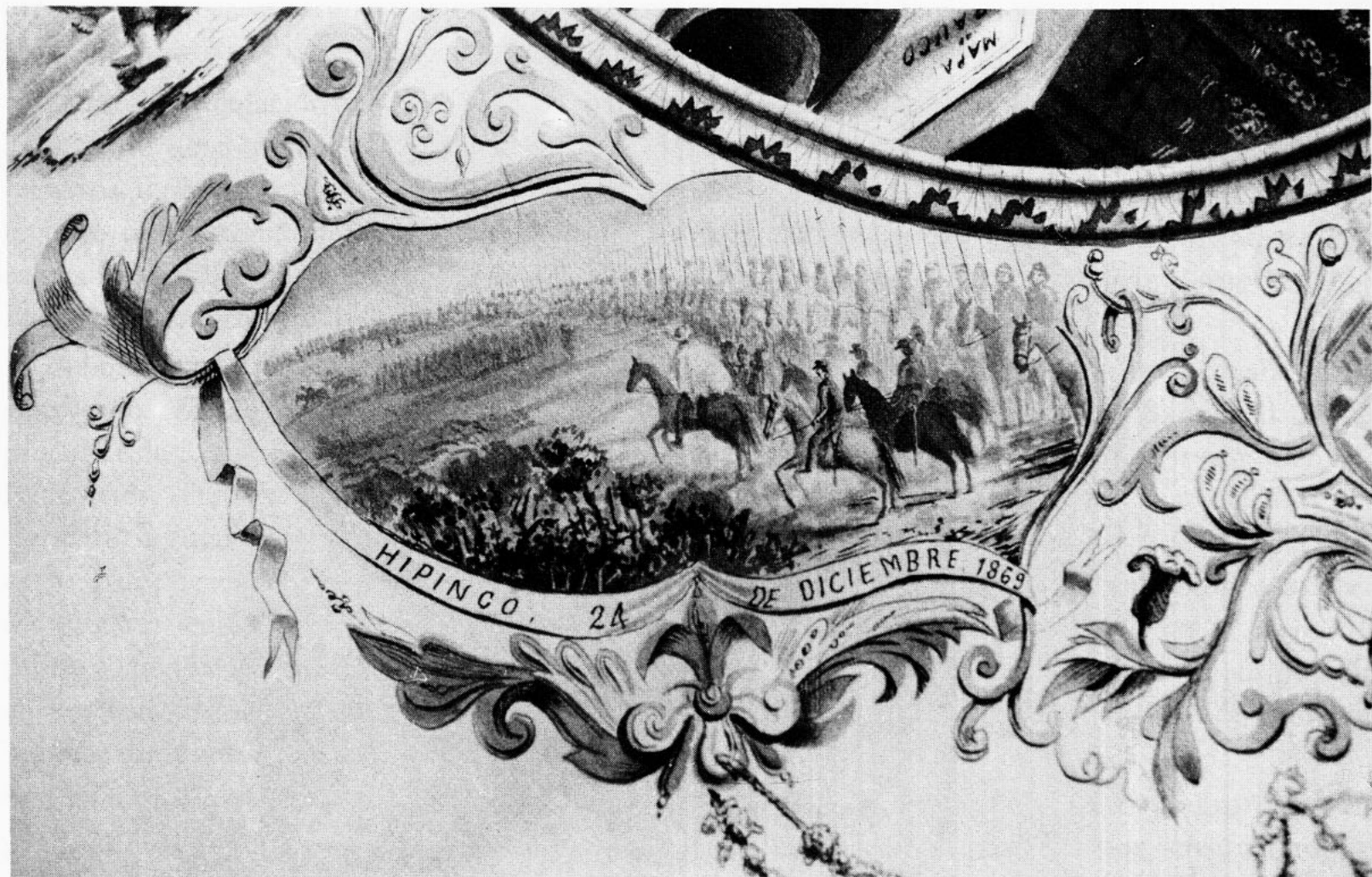


Manuel J. Olascoaga,
El coronel Cornelio
Saavedra. Gentileza
de don Cornelio
Saavedra Pinto.

modestia a la luz pública, ignoramos por completo el destino de la obra material de Manuel Jesús Zubicueta, natural de La Ligua. Se dio a conocer este aficionado en la Exposición Nacional de 1855, obteniendo Medalla de segunda clase por sus “dibujos a pluma”. El director del Museo, Alejandro Ciccarelli, su profesor, al contemplarlos, y siempre dispuesto a ayudar a sus colegas de arte, elevó al Gobierno una solicitud de ayuda en beneficio del joven artista por ser su “obra de una ejecución y paciencia admirables, y que por ser tan cumplidamente ejecutados, es digno de mencionarse para que se saque el partido posible del talento especial de su autor”³⁶.

Zubicueta siguió enviando a las exposiciones sus meticulosos dibujos, delicados y finos. En 1858, una copia de Rubens entusiasmó a los críticos que vieron en él a un “futuro gran grabador”. Vicuña Mackenna confirma este testimonio y al hacer su encomio agrega: “su pieza de estreno fue un admirable *San Ambrosio expulsando a Atila* o *Teodorico del pórtico de la Basílica de Milán*, copiado con una fidelidad microscópica digna de Meissonier”³⁷.

En la Exposición de 1869 se distinguió por “un verdadero grabado a pluma”, la *Caída de Jesús*, de Rubens³⁸. Tres años más tarde era premiado en la Quinta Normal con medalla de plata por sus



Manuel J. Olascoaga, El Parlamento de Hipinco (detalle del cuadro anterior).

trabajos caligráficos, señalándose al público por su “retrato del Intendente Benjamín Vicuña Mackenna, un retrato el más parecido y de más perfecta ejecución que hemos visto nunca”, en palabras del cronista Ambrosio Letelier³⁹. En adelante encontramos a Zubicueta entregado por completo a la enseñanza de la caligrafía junto a Agustín Astudillo, Samuel Plaza, Guillermo Fauche, Salvador Thors, quienes también demostraron capacidad pictórica creadora.

Una de las personalidades más interesantes en los círculos artísticos de la élite santiaguina fue el distinguido artista José Calixto Guerrero Larraín (1845-1892), profesor de la Escuela Militar que, por su actividad didáctica difundió el culto de la música y la pintura. Hombre refinado, flautista hábil y profesor de piano, alcanzó por su desempeño el alto cargo de director del Conservatorio Nacional de Música⁴⁰. “Bohemio de alma —escribe su amigo Jorge Huneeus Gana— y con vibrante vocación artística. Consagró su vida a la enseñanza técnica de la música y no dio jamás expansión a sus grandes dotes de artista”⁴¹. Pese a esta labor desinteresada y absorbente, “no hubo álbum de dama distinguida que no poseyera uno de esos espirituales y simpáticos dibujos hechos al correr de la pluma”⁴². Son extraordinariamente notables, tanto sus paisajes, llenos de poesía y de una ejecución prodigiosa como sus obras de fantasía, sus copias y sus estudios”.

Juan Agustín Barriga, el vibrante crítico, destacó en 1887 su *Prometeo Encadenado*, copia de Salvatore Rosa, con estas palabras “no sé qué admirar más en él, si lo atrevido del intento o la paciencia benedictina que ha necesitado su autor para guardar la armonía de las tintas y obtener de la pluma efectos que parecían reservados al buril”⁴³. Tenemos a la vista algunos de sus dibujos que confirman el elogio de sus contemporáneos, esa *Golondrina*, la más popular de sus creaciones a la

acuarela y un retrato a lápiz que demuestra la seguridad de su trazo firme, el contorno suave y voluptuoso de este romántico que hizo vibrar a sus amigos con sus canciones sentimentales y la magia de su pluma poética.

Cerramos este nutrido capítulo, refiriéndonos a la labor de un meritorio profesor de caligrafía y de dibujo en el Colegio de San Ignacio, el francés M. Lebeuf, profesor tradicionalista, estricto en su disciplina y metodología, presentó en la Exposición de 1869 un cuadro sensacionalista, *El Incendio de la Compañía* que, de acuerdo con Pedro Lira, mereció los elogios del público, a cuyos ojos presenta el artista uno de los más trágicos episodios de nuestra historia. “La entonación general es verdadera, escribe, hay movimiento en las figuras y la perspectiva está bien entendida. Lo único que deseamos con ansia ante esta composición es ver desaparecer las torres y reducido el cuadro de este modo, los personajes adquirirían un valor que ahora no tienen”⁴⁴.

LA VIDA ARTÍSTICA DE LOS PRIMEROS DECENIOS REPUBLICANOS

LAS ACTIVIDADES CULTURALES que venimos reseñando se materializaron al público en el espacio físico de los locales de las exposiciones, sistema tradicional que se afincó tempranamente entre las costumbres sociales republicanas¹. Señera en nuestros anales artísticos es aquélla celebrada en el Instituto Nacional en octubre de 1827, que mereció una exaltada reseña del periódico *La Clave*, que reproducimos in extenso por ser típica y representativa: "Parece que es llegada la época en que el genio de la juventud chilena desplegará toda su grandeza, y hará ver que es capaz de elevarse a la perfección en todos los ramos del saber. Siéndonos bien conocidos sus progresos en las ciencias sociales y exactas, y en la literatura, tenemos que admirar también sus rápidos adelantos en el hermoso arte del dibujo natural. Esta escuela planteada sólo el año 1826 cuenta ya con discípulos que muy en breve serán el ornato del país y el ejemplo más estimulante de todos los demás jóvenes. Entre ellos, creemos justo hacer especial mención de don Domingo Matta, don José Gandarillas, don José Correa de Saa, don Manuel Ureta, don Santiago Antonio Saldívar y don Joaquín Prieto; los cuales presentaron al Gobierno sus trabajos el 18 de septiembre, aniversario de nuestra libertad. Nos es también muy lisonjero anunciar que S.E. les prestó la mejor acogida y que al recibirlos de manos de sus autores, les significó del modo más expresivo la suma complacencia que experimentaba al observar por sí mismo los felices resultados de su aplicación y de la bella disposición que los distinguía; con cuyos elementos esperaba que se formase en Chile una profesión que tanto honra a las naciones que la cultivan y protegen"².

Esta noble iniciativa tomó vuelo nacional al llegar a Chile el pintor bordelés Raimundo de Monvoisin. Toda una página de la historia artística del país arranca de la Exposición que el artista abriera en la Sala de la Cámara de Diputados (hoy Teatro Municipal) en 1843. Esta inédita manifestación de arte conmovió profundamente al público. Domingo Faustino Sarmiento, el ilustre deportado argentino, expresó en su crónica el sentir de los concurrentes. El cuadro del *Nueve de Termidor o la Caída de Robespierre* le dio ocasión para describir en términos literarios, la figura terrible y magnífica del caudillo revolucionario, tan viva y realmente representada que parecía en la tela mover su boca para lanzar el grito lúgubre de: "Presidente de asesinos, os pido por última vez la palabra".

El *Alí-Pachá de Janina y Vasiliki* fue el trozo sensual que atrajo la curiosidad. El *Niño Pescador*, de una exactitud artística legítima, entusiasmó a los más sobrios. Los comentarios eran todos de alabanza a la inteligencia de Monvoisin que sabía hacer brotar la vida de un lienzo y rodear esa vida con las mágicas ilusiones de la poesía³.

La idea de las exposiciones no cayó en terreno estéril, y la Cofradía del Santo Sepulcro, asociación piadosa organizada por Pedro Palazuelos, José Gandarillas y Miguel de la Barra, solicitó del Gobierno la autorización para abrir anualmente una exposición conmemorativa de las fiestas de la Independencia. En los reglamentos se hacía mención de la pintura, a la que se asignaba la tarea de “expresar en escala mayor un hecho notable o ejemplar de la historia civil de la república en los últimos veinte años”. Estas palabras reflejan la doctrina cívica de los organizadores que aspiraban a fomentar el gusto artístico entre las clases artesanas.

La exposición inicial de la Cofradía del Santo Sepulcro se llevó a efecto el 17 de septiembre de 1845, y después de la ejecución de cuatro piezas de música de los batallones cívicos, preparadas para el certamen, se entregaron los Premios de Música, a don José Zapiola; el de Pintura, a don Francisco Sánchez; y el de Artes e Industrias, a Francisco Silva.

En 1846, la exposición fue un triunfo para Francisco Javier Mandiola, quien obtuvo medalla de oro y para el mendocino Gregorio Torres, otro de los agraciados.

Para organizar de una manera permanente los salones, la Cofradía solicitó nuevamente del Gobierno la aprobación de un reglamento que había redactado una comisión compuesta por Francisco García Huidobro, Miguel de la Barra, José Gandarillas, José Zegers y Tránsito Cárdenas. El Presidente Bulnes y su ilustrado Ministro Salvador Sanfuentes aprobaron por decreto supremo los términos del informe el 16 de septiembre de 1848⁴.

Esta primera reforma sustancial tuvo importancia. “La pintura —dictamina el jurado— ha tenido el primer lugar en la exposición no sólo respecto del número de exponentes sino también de las obras expuestas”. Se le asignó la primera distinción a Gregorio Torres y se recomendaron los trabajos de F.J. Mandiola, Gregorio Mira, Francisco Valenzuela y Manuel Mena⁵.

En 1849, el aporte ecléctico de un mayor número de expositores demostró la eficacia del sistema para la promoción de las bellas artes. Además de los artistas ya nombrados, cuya labor estudiaremos en los capítulos biográficos, aparecieron ante el público valores nuevos. Clara Álvarez Condarco, la romántica amada de J.M. Rugendas, presentó unos cinco dibujos que fueron bastante admirados, resaltando principalmente su mérito a los ojos de los que no ignoraban el cortísimo tiempo que tenía de aprendizaje. La escultura estuvo representada por Fermín Bravo, con su *Cristo* de madera; y un nuevo procedimiento reproductivo, el daguerrotipo, fue considerado como arte por la precisión con que los entregaba José Dolores Fuenzalida⁶.

La Exposición de 1850, en cambio, fue restringida en los envíos. Y salvo una repetición de los daguerrotipos y los cuadros “bordados sobre seda con pelo”, de Bienvenida Sarmiento, sólo demostró progresos Domingo Martínez Matta, con su copia de *Cabeza de Cristo*⁷.

La labor de la Cofradía del Santo Sepulcro comprometida con su anhelo de difusión de los principios de la moralidad social, pierde eficiencia artística a partir de la creación de la Academia de Bellas Artes que postula a la enseñanza profesional. Había cumplido, empero, una misión importante al proyectar las bellas artes en los círculos artesanos y a elevar —como veremos— el arte popular. Vicuña Mackenna, con alguna exageración juvenil, se refería a estos certámenes, al escribir: “Recordamos haber visitado en nuestra juventud algunos de esos toscos muestrarios del progreso que nacía..., y recordamos así mismo que en sus estantes de madera de álamo con colgaduras de coco azul, blanco y rojo, emblemas todos nacionales, tela y colores, lo que prevalecía, eran unas pocas botellas de delgado chacolí..., algunas alfombras de iglesias, muchos miriñaques y bordados en fondos de color, algunos rimeros de jabón... y como señal de infinito adelante algunos relieves de estopa de seda”...⁸.

El Gobierno, en vista de la contratación y anunciada llegada de Alejandro Ciccarelli, creyó conveniente la creación de una Sala de Pinturas, “para reunir los buenos modelos de las diversas escuelas de todos los ramos que abraza aquélla”.

Para organizar este Museo, llamado también Galería de Arte, se comisionó en 1848 a don José Gandarillas “para que haga dicha reunión y organice los cuadros de mérito que haya pertenecientes al Estado y procure adquirir los de propiedad particular”. La Sala de Pintura ocupó dos salas de la oficina de Estadística de la Casa de Gobierno⁹.

La tarea cumplida por Gandarillas encontró el apoyo de los aficionados. Así, en octubre de 1850, Manuel Talavera, de parte de la Intendencia, le hizo entrega de la estatua de San Lorenzo, de la Sacristía de la Iglesia Jesuita de San Pablo; de cuatro bustos y el estante de madera de la Capilla del Instituto Nacional¹⁰.

A comienzos de 1856, el Gobierno entregó \$ 1.500 al almirante Blanco Encalada con el fin de adquirir obras para la Galería Chilena de Pintura. A petición de Francisco Echaurren, se trató de convertir la Sala en un Museo de reproducciones; para ello se comisionó a Camilo Domeniconi, Cónsul de Chile y del Perú, en Roma, para la adquisición de obras que sirvieron como veremos para la Exposición de 1858¹¹.

El principal aporte contemporáneo al Museo fueron los envíos anuales de la Academia de Pintura, dos “cuadros históricos” de Ciccarelli, y los que enviaba la Escuela de Escultura.

Por desgracia, este primer Museo fue “vandálicamente dispersado”, al decir de Barros Arana.

La apertura de la Academia de Bellas Artes vino a elevar los niveles de la vida artística. Continuaron, sin embargo, las híbridas exposiciones anuales de la Cofradía del Santo Sepulcro, que había alcanzado el carácter de Exposición Nacional, pero sólo a partir de 1853 el énfasis artístico supeditó la concepción cívica que había dado origen a estos eventos. La recensión que de ella hizo el poeta y coleccionista Eusebio Lillo, demuestra esta reacción favorable. Las tres corrientes pictóricas que se disputaban la supremacía en el país estaban representadas. El grupo reunido alrededor de Raimundo Monvoisin, si bien no pudo mostrar alguna obra del profesor, al menos, presentó una de su discípula Claire Filleul: un retrato de Manuel Lillo, que si bien no tenía la audacia del maestro y denotaba cierta timidez, daba prestigio a la exposición.

Ciccarelli, su adversario teórico, dispuso de los trabajos de sus alumnos en la Academia, algunas naturalezas muertas de Laínez, y unos aderezos de casa, de Mena.

El tercer grupo, es decir, los que representaban una línea nacional, encontraron en F.J. Mandiola, su intérprete. Podríamos decir que el *Mendigo* y el retrato del *Chauque Bórquez*, continuaba la tradición realista hispánica más que su aprendizaje neoclásico al lado de Monvoisin. “Sus pinceladas llenas de vigor —escribe Lillo— demostraban más bien su talento que sus estudios en dibujo”.

La nota sobresaliente de 1853 es la entrada en escena en las exposiciones del género de la escultura, encarnada en el aporte del maestro renovador Monsieur François, que llamó la atención con su estatua de *Pío IX*¹².

La Exposición de 1854 estuvo concurrida, pero su calidad inferior. Podríamos afirmar que fue más escultórica que pictórica. Auguste François repletó las salas con sus maquetas de futuras estatuas para el Teatro Municipal y otros edificios públicos. Se enfrentaban con él en este encuentro, el pintor litógrafo Narciso Desmadryl con su estatua de *La Purísima*, y Simón Bravo, con el busto mascarilla de José Gandarillas. Una personalidad nueva aparecía en el ambiente, el retratista francés Carlos Roger¹³.

Las voces de alarma de Alejandro Ciccarelli, alegando por los fueros del arte, principiaban a ser escuchadas. En su calidad de experto, medía la decadencia del “falso sistema actual de exposiciones”, que entronizaba en el ambiente a los aficionados sin principios de verdadero arte, y de acuerdo con sus experiencias en Roma, Milán y Nápoles, “deberían admitirse únicamente a los artistas profesionales, los que han estudiado los principios y reglas que son la luz infalible que enseña a distinguir lo bueno y lo bello de lo imperfecto y falso”¹⁴.

La discusión produjo un cisma ventajoso en el ambiente artístico, y a partir de 1856 hubo dos tipos de exposiciones. Las llamadas Exposiciones Nacionales que mantuvieron su criterio ecléctico y cívico, y las Exposiciones de Pinturas, organizadas por Ciccarelli y auspiciadas por la benemérita Sociedad de Instrucción Primaria.

La Exposición Nacional de 1856, que organizaron con dificultad y retraso el distinguido industrial y hombre público Jerónimo Urmeneta y el sabio R.A. Philippi, mantuvo el carácter ecléctico que le habían dado sus creadores, y así la gama de los expositores iba desde las materias primas, maquinarias, semillas, etc. hasta la variada sección de bellas artes.

Por primera vez se exponen planos arquitectónicos y de obras públicas como fueron los de Benigno Baccierini, Daniel Barros Grez; Juan Ide, de Valdivia; Juan Stevenson, de Valparaíso; Francisco de Paula Bezanilla. La fotografía alcanza también distinción al otorgarse a Víctor Deroche, medalla de tercera clase. Muchos nombres desconocidos aparecen entre los expositores: los pintores, Jerónimo Fresno, autor de una *Crucifixión del Señor*; Ramón Pizarro, que presentó una tela de la *Vida de Fray Andresito*; Daniel Navarrete, de Copiapó, y Manuel Jesús Zubicueta, de La Ligua.

La escultura siguió siendo numerosa, con la presentación de Auguste François y sus discípulos: José Toribio Silva, Melchor Gallardo, Simón Bravo, Miguel Salinas (1830-1906). Tres pintores extranjeros se destacan: el ecuatoriano Luis Cárdenas, el francés Augusto Beaubœuf y el inglés Nathaniel Hughes, de quienes hablaremos más adelante.

Los premios recayeron —además de aquéllos de los envíos arquitectónicos— en Beaubœuf, Simón Bravo, Augusto François y Manuel Jesús Zubicueta, distinguiéndose con tercera medalla a Luciano Láinez y Miguel Salinas.

La Exposición de 1856 fue una especie de apoteosis del pintor italiano Ignacio Manzoni, como veremos al referirnos a este artista que obtuvo la Medalla de Oro. Lo seguía Augusto Beaubœuf. En la pintura debutaba otra personalidad que influiría en el desarrollo artístico nacional, Ernest Charton. En la escultura, la más alta recompensa la recibió el meritorio Auguste François¹⁵.

La Exposición de Bellas Artes de la Sociedad de Instrucción Primaria, organizada por Ciccarelli en el Convento de Santo Domingo, como un desafío artístico a la comunidad, se componía de dos partes. En la primera, se reunieron las obras de pintura de las colecciones particulares del país, donde ya estaba brotando el interés coleccionista que aumentaba el poder comprador en el mercado incipiente del arte. Con generosidad prestaron su desinteresado concurso, Diego Barros Arana, Marcial González, Matías Cousiño, Ventura Blanco, Francisco de Paula Taforó, Rafael Larraín, Ignacio Víctor Eyzaguirre, Alberto Blest Gana, Manuel Talavera, figuras todas de relieve en la historia intelectual de Chile.

La Galería Nacional envió al certamen los cuadros históricos que poseía.

En la segunda sección, el público santiaguino pudo apreciar la obra de los grandes valores visitantes y de sus discípulos chilenos.

Monvoisin estaba representado por el cuadro *Eloísa sentada junto al sepulcro de Abelardo*, y el bosquejo de la *Exaltación de Sixto V*. Ciccarelli hacía de la exposición una especie de retrospectiva de su

labor chilena, desde las *Vistas del Estrecho de Magallanes*, hasta sus últimos cuadros, *El Castillo del Huevo*, y la *Vista del Valle de Santiago*, sin olvidar sus obras juveniles, la *Revista de Tropas del Archiduque de Austria*, *Rey de Nápoles* y la *Venus de las Aguas*. Charton agregaba nuevos títulos a sus recuerdos pictóricos de Ecuador y Perú. Barros Arana presentó a los concurrentes el cuadro del pintor alemán Otto Grashof, con el grupo de aquellos que el ilustre historiador consideraba los forjadores del país: Carrera, O'Higgins, San Martín y Portales¹⁶. Terminaremos esta breve reseña de las exposiciones nacionales, con aquélla celebrada en el Teatro Municipal en 1858. "Fue —escribe Vicuña Mackenna— una transposición de Roma y de Florencia, acarreada en angarillas desde los muros de los salones de Santiago por varios jóvenes entusiastas que, sin ser artistas, daban calor al arte"...

"Aquellas telas y aquellas estatuas y jarrones —escribe en correlación sociológica— eran la transformación del trigo de nuestros potreros en oro de California, y en seguida el trueque de esa pasta en los talleres de toda la Europa, por sederías, por telas, por cristales, lunas venecianas..., en una palabra por todos los lujos, y por todas las maravillas de la industria y de la riqueza. Fue aquella la edad de la jacarandá que desterró a empellones de todos los hogares santiaguinos de fuste, el junquillo y la caoba"¹⁷.

Y en estricta verdad, a la colección de copias italianas enviadas desde Roma, por el cónsul y pintor Camilo Domeniconi, se agregaban los préstamos de los nuevos mecenas, Victoria Prieto de Larraín, Juan de Dios Vial, Ramón Errázuriz, Claudio Vicuña, Marcelo Salas, Luis Sada, José A. Palazuelos, Pastor Ovalle, Julián Riesco, Francisco Echaurren, José Manuel Guzmán, Rosario Cotapos de Freire, Federico Errázuriz, Luis Valdés, Enrique Tocornal, Blas Vial, Luciano Henault, Santiago Ortúzar, Lucía Vera de Irarrázaval, nombres que deben mencionarse por su aporte social a la pintura.

El mecenazgo de estas personalidades, que crean un ambiente social favorable al desarrollo de las bellas artes, no define, no obstante, las líneas estéticas en que se mueve el proceso que relatamos. Más decisivo para la verdadera información fue la polémica, la primera en su género, que promueve el periódico *El Ferrocarril*, en 1859. Si hacemos caso omiso de los intereses personales que están en juego al comenzar el enfrentamiento entre Alejandro Ciccarelli y Ernest Charton, el contexto de los escritos y la progresiva intromisión de los artistas, permiten adivinar una especie de lucha entre las generaciones. Alejandro Ciccarelli podría tomarse como al símbolo del neoclásico y la adhesión incondicional de los pintores a esa gramática de las artes, al imperio del dibujo, básico para ellos en la obra pictórica. En cambio, E. Charton y su grupo encarnaban inconscientemente, pues la polémica no autoriza precisiones doctrinarias, un arte más libre, diríamos romántico, sobre todo por el empleo de ciertos géneros más que por la base teórica de los conceptos estéticos en lucha.

El rigor académico de Alejandro Ciccarelli en la Escuela había desatado una reacción desfavorable entre algunos alumnos, los más de ellos mediocres, pero entre los cuales había uno cuya opinión pesaba, Antonio Smith; éste había llevado al extremo el sarcasmo de su oposición, olvidando las deudas técnicas y haciendo víctima al director de cruel caricatura en la revista *El Correo Ilustrado*.

A fines de junio de 1859, este grupo de alumnos elevó al Ministerio de Educación Pública un memorial en que pedían que la renovación del cargo de director de la Academia se hiciera por concurso público. A pesar de la negativa rotunda del Ministro, que mantuvo rígido el principio de autoridad, norma invariable de esos decenios, la opinión pública demostró cierta inquietud.

Ernest Charton, un tanto amargado, por el escaso éxito burocrático y económico de su honorable labor pictórica, creyó oportuno y conveniente a sus intereses y tal vez sus ideales, apoyar a los estudiantes.



Retrato de Alejandro
Ciccarelli, de "El
Taller Ilustrado".

"El día 9 de julio publicó un original desafío para resolver la petición. "Yo, Ernesto Charton propongo al Sr. Ciccarelli entrar en concurso público de teoría práctica, pagando el que perdiera la cantidad de dos mil pesos en beneficio de los desgraciados de las islas de Chiloé, azotadas por terrible terremoto".

La forma arcaica del caballeroso desafío fue desnaturalizada por el obvio arrebató de la juventud. Charton en su artículo *Último Desafío*, volvió al ataque y basándose en la propuesta original, elegía los padrinos para este duelo artístico sensacional en aquellos años. La nómina de sus supuestos acompañantes y padrinos eran el profesor de escultura, su compatriota Auguste François; el reputado grabador, litógrafo y pintor, Narciso Desmadryl; los arquitectos de gobierno, Luciano Henault y Manuel Aldunate; el grabador de la Casa de Moneda, M. Jean Bainville y el culto Dr. M. Bordes, reputado cirujano. Por desgracia, al día siguiente, parte de los elegidos declinaron el cargo por no haber sido consultados y M. Bainville, manifestó su extrañeza por "haber sido nombrado padrino y no juez" de esta contienda.

La polémica comenzaba a interesar al público en general. "Un aficionado a las Bellas Artes", intentó la defensa de la estatuaria, defensa que debemos atribuir a un sentido neoclásico. Para él, "las estatuas griegas son en las bellas artes, como Homero, Virgilio, Cicerón, Tácito y Juvenal en la literatura".

"Un imparcial" resumió la polémica hasta la fecha y se extrañaba de "ese horror de Charton por la Academia de Bellas Artes como sitio de desafío".

La posición ecléctica la mantuvo Auguste Beaubeuf. Criticaba a Ciccarelli por su manía por lo

“Antique”, y demostraba que Francia misma, tomada entre todas las naciones y por cada una como juez y gran repartidora de los privilegios de la capacidad, era la que menos se preocupaba del “Antique”, frase que podemos interpretar como la inclinación romántica del meritorio profesor.

La contienda debía derimirse en cuatro etapas: una de práctica, a saber, ejecución de un dibujo de “una estatua pública, con edificios en el fondo, personajes y caballos”. Una academia del natural; una composición bosquejada al óleo; y luego, un mutuo curso previo de dos meses para que pudiera juzgarse cabalmente, cuál de los dos tenía mejor método tanto en la teoría como en la práctica.

Al día siguiente el pintor napolitano con cierto desdén, no exento de orgullo, replicaba al “desafío celeberrimo” y ofrecía, una vez que obtuviera el permiso del delegado universitario, el local de la Academia para que el señor Charton viniera a dibujar una estatua a su arbitrio, el día que eligiera y por el tiempo que necesitara para su término. “De este primer ensayo dependerá —apunta— todo su programa, y si Ud. obtiene esta primera victoria, entonces me determinaré a pasar adelante”.

En el mismo número de *El Ferrocarril*, los fieles alumnos del severo maestro: Luciano Laínez, Nicanor Zenteno, Manuel Mena, Francisco Sánchez, Manuel Antonio Vera, Salustio Carmona, Pascual Ortega, Edgardo Moreno, Bernardo Bravo, Emilio Vietes, Manuel Antonio Prieto, Germán Leyton, Miguel Antonio Venegas, Manuel Jesús Zubicueta y Simón Bravo, sostenían la posición del maestro, insistiendo que “la gloria merecida por la constancia y aptitudes del señor Ciccarelli no se eclipsará jamás y su memoria vivirá eternamente en el corazón de sus discípulos”.

No tardó en producirse la réplica en cadena. La contestación de Charton insistía en el concurso público. Ciccarelli la aceptó, con leves variantes, la de suprimir la copia de la estatua de la Plaza de Armas, y reproducir, en cambio, cualquiera de las que poseía la Universidad. “Allí con una luz de 45 grados —agregaba— podremos dibujar el *Apolo* de Belvedere, el *Gladiador* Borghese, o bien cualquier otro modelo clásico que a Ud. se le ocurra”.

Alejandro Ciccarelli no perdió nunca sus buenas maneras y su ponderación en las réplicas y en hacer hincapié en que el “punto culminante de la polémica, era la enseñanza y no una pueril rivalidad”. Se trataba, según él, “de la suerte de un plantel de jóvenes que la nación chilena me ha confiado y cuyo porvenir depende de mis esfuerzos”.

Esta actitud, en vez de templar la vehemencia de Charton, contribuía tan sólo a exasperar su temperamento arrebatado. De la discusión teórica de escuelas y sistemas pedagógicos, pasó al apóstrofe personal.

¿Dónde están los progresos que Ud. ha hecho hacer a las Bellas Artes? ¿En qué ha sido útil al país? ¿Dónde están los jóvenes que han salido de su Escuela que hayan adquirido un nombre artístico en Europa, y que puedan compararse con algunos de los peruanos, Laso, Merino, Montero, quienes por haber tenido un simple profesor de dibujo, hacen hoy día honor a su patria en las grandes exposiciones universales?

El espíritu nacionalista reinante recogió las alusiones de E. Charton, que había llegado aún a criticar al Gobierno por lo que él consideraba un olvido de las artes. Las inserciones fueron día a día menos favorables al pintor francés. Los padrinos de Ciccarelli, el arquitecto de Gobierno, Luciano Henault; el Dr. Pedro Herzl, de la Academia de Bellas Artes de Viena, y los cultos aficionados, M.A. Carmona y Carlos Morelli, buscaron un acercamiento. La imposibilidad de realizar el concurso contribuyó a dar término al desafío, y el 5 de septiembre de 1859, ambos artistas daban por superado el penoso incidente.

Las polémicas que hemos resumido demuestran las implicaciones generacionales de esta concepción neoclásica que imperó en el hacer y en el criticar artístico hasta el advenimiento de escritores más

técnicos, como lo fueron Vicente Grez y, en especial, Pedro Lira. Esta dirección estética tuvo en Vicuña Mackenna, en los artículos de Francisco de Paula Matta en la Revista de Santiago (1850); en Manuel Talavera, crítico de *El Progreso*; José Gandarillas, Eusebio Lillo y Diego Barros Arana, en *El Museo*; y Francisco Fernández Rodella en *El Picaflor*, sus más esforzados paladines. Paradigma de esta actitud representativa es para nosotros Benjamín Vicuña Mackenna. Artista innato e intuitivo, había afinado su sensibilidad al contacto de las obras maestras que con deleite contemplara en sus apasionadas frecuentaciones en los años de peregrinación por Europa entre 1853 y 1855. Esta visión directa anima las deliciosas descripciones de su libro *Páginas de mi Diario durante tres años de viaje* (1856). En ellas se advierte el proceso de formación de un espíritu estético capaz de analizar con conocimientos y acertada crítica el problema del arte. Aplicaba Vicuña Mackenna y los citados contemporáneos, una doctrina ecléctica que corresponde a esos años de transición, entre lo neoclásico que aspira a un arte gobernado por leyes y cánones eternos, y la libertad que ardía en su personalidad romántica. Su pluma es fiel en la descripción y en el detalle de la explicación literaria. No era, empero, Vicuña Mackenna un mero “catalogador de maravillas”. No participaba de esa tendencia que se ha llamado “del arte por el arte”. Lo mismo que el grupo de intelectuales dirigentes, aspiraba más bien a una concepción cívica, es decir, comprendía el arte en función de cultura de la comunidad, de vehículo para exaltar los hechos trascendentes de la raza, para hermostear las ciudades, como lo hizo con Santiago en 1872.

Gracias a la magia literaria sentimental de su estilo descuidado y sugerente, ha permitido la evocación de su tiempo, en el que participó tanto en su trascendente obra urbanística como con el apoyo espiritual que prestó a los artistas, sobre todo a aquellos que abordaron la pintura de género y la histórica¹⁸.

LOS RETRATISTAS VIAJEROS DE MEDIADOS DE SIGLO

EN LA PLÉYADE DE RETRATISTAS viajeros que recorrieron la América Latina al promediar el siglo XIX hay que destacar por sus estrechas vinculaciones chilenas al dibujante, miniaturista y retratista argentino, Ignacio Baz Marín (1826-1887). Oriundo de Tucumán, uno de los tres hijos del matrimonio de Emiliano Baz y Gregoria Marín, muy joven en compañía de su hermano Gervasio se trasladó a estudiar a la Universidad de Buenos Aires. El uno obtuvo su título de médico cirujano el 13 de diciembre de 1845, y el otro prosiguió hasta 1837 en las aulas de la Universidad, “dibujo artístico y topográfico y aún de pintura” bajo la dirección del profesor italiano Pablo Caccianiga. Además adquirió en circunstancias poco conocidas la técnica de la miniatura en que descollaba. En 1835, en el mes de septiembre, obtuvo merecido premio por su presentación al concurso.

Desde entonces, “el lápiz y el pincel no se separaron ya de sus manos”. La coyuntura política argentina bajo la dictadura de Rosas obligó a los hermanos a emigrar del país, para sumarse a esa intelectualidad del exilio que tan enorme influencia iba a ejercer en el destino político de Chile. Integra en 1847 el grupo de los desterrados en Copiapó. Gervasio ejerció la profesión de médico en la ciudad nortina, entre 1847 y 1854, estableciéndose definitivamente en Chile. Casó y formó una distinguida familia. Fue Cónsul de Argentina en Copiapó. Su hijo Ignacio Baz Ossa, prolongó su nombre en la medicina y en la diplomacia de Chile, falleciendo en 1905¹.

Ignacio, el pintor, se entregó por entero al arte. Después de permanecer en Copiapó junto a su hermano en los años de 1847 y 1848, se trasladó a Valparaíso, abriendo su taller de retratista en el Hotel de Chile. Sus obras prometen, dice un artículo de prensa, sobre este “joven artista americano”². Los trabajos realizados en su primer viaje a Chile al óleo, al lápiz y en miniatura tienen sin duda, calidad artística. Pertenecen al primer período de su desarrollo anímico que su biógrafo Rodolfo Trostiné, juzga el más interesante y espontáneo. “Pinta —escribe— guiado por sus instintos naturales, las influencias ambientales y la juventud que evidentemente es factor positivo en la obra”.

Estuvo además cerca de Raimundo Monvoisin y del grupo de sus amigos argentinos, influencia que es indudable en su dibujo del Almirante Blanco Encalada, que recuerda el retrato del pintor bordelés, popularizado por la litografía.

De Copiapó traía Baz algunos trabajos al lápiz de calidad pictórica sobresaliente que pueden estudiarse en las ilustraciones de la monografía de Trostiné. Están fechados 1848. “Campea en ellos, la gracia del romanticismo”, como en ese retrato de Carlos Tejedor, que puede señalarse como uno de los mejores. “No son ellos estudios acabados, sino apuntes al lápiz, quizá bocetos para trazar óleos

en la soledad de su taller”, dictamina Trostiné. En efecto, en los realizados en Valparaíso y en Santiago se comprueba este certero juicio. El dibujo bien delineado interpreta con finura la cabeza de P. Julián Navarro, el capellán de la Independencia; pero si bien los rasgos traducen la psicología del modelo, el resto, verdadero marco hecho de prisa, deforma las proporciones del torso. Lo mismo puede decirse de la graciosa cabeza de Juan Bautista Alberdi, del aliento juvenil y de simpatía que emana de su retrato de José María Gutiérrez y de la austeridad de Bartolomé Mitre, pero, aunque Baz completa la composición del grafito con algún toque de aguada, el resto de la anatomía de estos personajes está lleno de fallas técnicas en la ejecución, bombeo exagerado del pecho, brusco contraste con el negro de su base, que desfigura las proporciones naturales³.

Además de estos retratos llenos de vida en su limpidez instantánea, Baz acumuló apuntes rápidos al lápiz en sus álbumes. En uno que se conserva hay la vista de un puerto chileno; un incendio en Valparaíso; una noche de 1847; un minero chileno, de pequeñas proporciones⁴.

La miniatura, que cultivó, con gran habilidad, le servía para mantenerse en estas peregrinaciones de artista, y por lo menos, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, se conservan “cuatro retratos de damas jóvenes y relativamente agraciadas que, según inscripción del doctor Argüelles, son damas chilenas y peruanas. Quizá el fondo de una de ellas esboza, apunta Trostiné, la bahía de Valparaíso”⁵.

Ignacio Baz siguió su itinerario rumbo al Perú para regresar después a su patria chica de Tucumán. Para visitar a su hermano y su sobrino que llevaba su patronímico, realizó un segundo viaje a Chile en 1857. Hay constancia que pintó dos retratos, el ya citado del Almirante Manuel Blanco Encalada y el de Ignacio Álvarez Thomas, pintado en Copiapó⁶.

Por desgracia no hemos podido ubicar ni en los museos ni en las colecciones particulares, obra alguna de este genuino pintor tucumano, en cuya obra advertimos el espíritu artístico americano naciente.

Otro pintor de América de renombre destaca en el ambiente artístico de estos decenios, el ecuatoriano Luis Cadenas (1830-1906). Nacido en Quito, discípulo del distinguido pintor Antonio Salas, vino a perfeccionar sus estudios a la Academia de Bellas Artes en 1852. Además de seguir los cursos de Alejandro Ciccarelli, visitó el taller de Raimundo Monvoisin, quien lo acogió con cariño, dándole oportunos consejos. De acuerdo al testimonio de José Bernardo Suárez, trabajó en Chile algunos buenos retratos y “pintó dos cuadros que fueron copia de otros muy antiguos y que agradaron tanto al interesado que le pagó cuatro veces más el precio estipulado”⁷.

En la Exposición Nacional de 1855 expuso Luis Cadenas un cuadro al óleo de la Virgen que lo distinguió⁸. A raíz de la fecha de su regreso a Ecuador en 1856, mantuvo Cadenas, excelentes relaciones epistolares con sus colegas chilenos que lo acompañaron desde lejos en las nuevas etapas de su acelerado desarrollo en Roma, en el taller de Alejandro Marinoi, y supieron de los buenos resultados de esta enseñanza, que se refleja en las figuras patéticas de la *Vida del Patriarca en el Templo de San Agustín de Quito*.

Uno de los más importantes entre los pintores llegados a Chile en este período es Ignacio Manzoni (1797-1888). Vino de la Argentina donde actuara intensamente el año de 1856 con el prestigio de una sólida reputación internacional. “Hombre de su siglo, lo retrata Schiaffino, formal y satírico, liberal y bondadoso, trabajador incansable, sensual y goloso”, había nacido en Milán en 1797. Su firmeza de carácter lo hizo vencer las dificultades que entrababan el desarrollo de su personalidad. Estudió en la Academia de Brera y se desempeñó como litógrafo. Su competencia de restaurador de obras antiguas le permitió vivir en Roma, hasta que en 1845 su cuadro *San Lucio Mártir* para la Iglesia

de San Bruno en Milán aseguró su carrera. Tomó parte en las revoluciones de 1848 y a raíz de ellas viaja por Suiza. En 1851 visita los Estados Unidos para regresar a su patria. Nuevamente se embarca para la América (1854) y adquiere prestigio en la Argentina⁹. Precedido de esta buena recomendación llega a Chile en abril de 1856. Abre taller en la Calle del Chirimoyo¹⁰ y trabaja activamente. Su envío a la Exposición Nacional de 1856 es numeroso y variado, cuadros religiosos, de género y retratos. Una *Purísima*; una *Criolla*, que se vendía en 5 onzas de oro; *Apertura de un testamento*; *Negro Africano*; *Crucifijo*; *Costumbres de los flamencos*; un autorretrato y tres retratos pintados en Santiago.

El jurado de la Exposición, Narciso Desmadryl, Manuel Talavera y Eusebio Chelli, le otorgó la medalla de oro del evento por sus “cuadros históricos, de retratos, etc. en número considerable y de una variedad de estilo que revela un verdadero artista. Esta colección es, a juicio de la Comisión, lo mejor que se ha presentado hasta el día en las exposiciones nacionales”¹¹.

En octubre del mismo año vuelve a exponer sus obras en la calle de Huérfanos. Domingo Faustino Sarmiento pudo escribir al contemplarlas, “Ha dejado en Chile como en Italia y antes de ahora en Buenos Aires, huellas imperecederas de su genio”¹². Pese a su fama y a su labor, conocemos poco de lo que Manzoni trabajó en Chile. En el álbum de doña Isidora Zegers figura un dibujo dinámico y luminoso que prueba la pericia de su mano. Los críticos argentinos que pueden basarse en un mayor y variado aporte iconográfico han pronunciado su veredicto. Eduardo Schiaffino nos dice que, “dotado de una verba pomposa e inagotable con todas las condiciones imaginables para ser un brillante pintor” tuvo sus debilidades que perturbaron su carrera. Más rotundo es el dictamen de J. León Pagano, que nos dice: “Manzoni pintó de muchas maneras. Era de asociación rápida y vena abundante. Son típicos sus rojos ardientes y sus blancos y azules metálicos, pero, agrega en otro párrafo, se contentó con lo anecdótico, no se compenetró del verdadero sentido del arte y vivió en constante evasión de sí mismo”.

A la inversa de Baz criollo y americano, la carrera de Paul Petrovich (1811-1879), tiene una trayectoria cosmopolita. Hijo de padres pobres en el Banato de Temesvar en Hungría, tuvo que desarrollar con esfuerzo su verdadera personalidad. Terminada la educación primaria, ejerció un oficio manual, que le sirvió de preparativo a su carrera artística. Pasó a Viena en 1834 y pudo ingresar a la Escuela Imperial de Bellas Artes. Obtuvo en 1835 una distinción cuyo monto lo sostuvo económicamente. Casó, y aunque siempre mantuvo sus lazos matrimoniales, su espíritu vagabundo lo hizo alejarse del hogar. Viajó intensamente por Europa. Pintó en París, Londres, Roma y Nápoles, aprendiendo con pasmosa facilidad sus idiomas.



Ignacio Manzoni. Dibujos en Azul, del álbum de doña Isidora Zegers. Gentileza de la Sra. Olga Lindholm de Prieto.



Paul Petrovich, Doña Mercedes Ignacia Tocornal de Tocornal. Gentileza de la Sra. María Rosa Morandé de Covarrubias.

De Italia abordó Egipto, y después de una estada en Alejandría y El Cairo prosiguió al Extremo Oriente. Entre 1846 y 1847 permaneció en Calcuta y Hong-Kong, transformándose en el retratista de la colonia inglesa. Al conocerse las noticias de la fiebre del oro en California, Petrovich atravesó el Pacífico para ir a recalar en San Francisco. Había adquirido por contacto directo el dominio extenso de un políglota occidental y oriental, con su aprendizaje del chino y el bengalí.

En California ejerció con maestría su oficio, a partir de 1851, pero el incendio de San Francisco que arruinó su taller, lo obligó a proseguir su ruta ambulante. Por la vía de Hawai llegó a Valparaíso. Quiso establecerse en Chile, e hizo gestiones con el Cónsul de Austria para traer al país a su mujer e hijos¹³.

Su labor en Chile la conocemos por tres de sus retratos que demuestran sus innegables dotes artísticas. Las obras presentan a un pintor delicado, de dibujo elegante y fino con tendencia miniaturista en las proporciones. Fechado en 1852, el retrato de doña Mercedes Ignacia Tocornal de Tocornal se impone por los rasgos inconfundibles de familia que comprueban la objetividad de su mirada. La dama, sentada en un típico sillón de jacarandá, a la usanza de los fotógrafos de esa época, refleja con verdad su personalidad. El artista trata de rodearla de un ambiente que realce su figura. El juego del colorido con técnica de pastel, presta animación en la postura estática, y el contraste de la cortina morada de la esquina con la albura del traje blanco y el cabello negro está diestramente manejado para dar no sólo la sensación de realidad sino de arte¹⁴.

Del mismo año es el retrato de Manuel Antonio Tocornal Velasco, con su típico atavío de elegancia post romántica, de cuello abierto, alto, con elegante corbata de nudo papillón. Es notable la finura de los rasgos, especialmente la cabeza y el peinado y también de las finas extremidades que

acentúan el empeño del artista de transmitir la expresión psicológica del personaje a través de una apropiada técnica¹⁵.

Firmada como los anteriores y con fecha 1853 es la tela que representa a doña Josefa Almarza y Toro de Montt... El atuendo es típico, el traje ajustado a la moda de Lucrecia Borgia destaca la sonriente feminidad del hermoso modelo, vestida con refinamiento, y para obtener la caracterización global de la retratada, Petrovich pone la nota de gravedad en el niño que sentado en pose rígida refrena el lirismo del conjunto¹⁶. Rápida debió ser la visita de Petrovich a Chile, pasó luego a Lima, realizando pareja y valiosa labor de retratista social en la capital peruana.

Más profundo y eficiente fue el arraigo de Nathaniel Hughes, profesional inglés asociado al novedoso espectáculo del “diorama”, deleite del público en los decenios de 1850.

La presencia de Hughes en Chile puede evidenciarse hacia 1850. Proclama en los avisos de prensa su profesión de “daguerrotipista según las reglas de la pintura”, para diferenciarse de la pléyade de mecánicos ópticos que habían acudido al país, como hemos visto. Agrega como datos biográficos que lo singularizan sus años de estudio en Inglaterra y sus cinco de permanencia en Italia, el seminario indispensable en esas décadas, para la graduación profesional del artista¹⁷.

Parece pobre de solemnidad, y oculta su misterioso domicilio en el dédalo rectilíneo de las calles sin nombre del barrio de la Chimba. Pero posee Hughes en sus manos hábiles para manejar la paleta, la riqueza monetaria que le falta. Rápidamente su honorable desempeño le ayuda a cubrir las distancias urbanísticas y sociales que separan el suburbio del centro, hasta asentarse en un taller estratégico del recién abierto Pasaje Bulnes, a la entrada de la calle de los Huérfanos. Ha entrado en relaciones amorosas con doña Cruz Amador, y el 4 de febrero de 1853 bautiza en la Iglesia de la Estampa a su hijo Antonio¹⁸.

Hughes trabaja sin tregua en el arte de la pintura y en el oficio de fotógrafo, con una entrada media diaria de 16 a 30 pesos de sonante moneda. La lucrativa industria del daguerrotipo ya en rápida transición a la fotografía le produce un capital de \$ 12.000 que lo libera de los apuros inmediatos.

Como hábil pintor sabe explotar la vena melodramática golpeando con sus composiciones populares el corazón de las multitudes. En el Salón Óptico, especie de feria artística, Hughes levanta panoramas y dioramas que impresionan. Eran estas entretenimientos que los diccionarios definen como “especies de espectáculos llenos de sorpresas y deliciosas ilusiones”, el remate de un largo proceso, para fijar en la cámara oscura las imágenes, que realizan escenógrafos y hombres de ciencia: Thomas Wedgewood, Bresig, Eugene Marie Dejotti.

Lo aplicó a la escena dramática en Edimburgo, Roberto Baker, en 1788; los llevó a la práctica el inventor de la tracción a vapor, Roberto Fulton y los transforma en algo permanente J.M. Daguerre, el creador de la fotografía, y su ayudante Charles-Marie Bouton, que entusiasma a los parisienses en el verano de 1822. Los “dióramas” fueron la entretenimiento dominguera y burguesa de las familias que acudían a solazarse con la *Visión de Napoleón en Santa Helena*, el *Incendio de Edimburgo*, o a pasmarse con las maravillas de *San Pedro en Roma*¹⁹.

La ilusión óptica se producía en el panorama o en el diorama por el cambio de iluminación de los lienzos transparentes pintados en sus dos fases. Esta oposición lumínica permitía ubicar en el mismo sitio dos imágenes complementarias.

Hughes aprovechó en Chile estos recursos y arregló en Santiago un panorama colosal de la Guerra de Oriente, la famosa Guerra de Crimea. Eran enormes cuadros evocadores de los episodios más penosos y heroicos de la atrevida campaña. *El Desembarco de las potencias aliadas en Eupatiria; La*

Batalla de Alma, etc., temas inspirados en las telas sentimentales de Ivonne (1817-1893), germen del género pictórico militar, heredero de la pintura histórica²⁰.

El buen éxito financiero de estas exhibiciones permitieron al artista inglés abrir en su taller una exposición permanente donde se exhibieron los retratos de la alta sociedad santiaguina. En la Exposición de Pintura de 1855 presenta un retrato al óleo pintado en Santiago y un retrato de don Pedro de Valdivia, que se vendía al elevado precio de 27 onzas de oro²¹.

Trabaja Hughes en Santiago, por encargo, los retratos del obispo Hipólito Salas, de Miguel Dávila, de José Santos Melo, y en especial el hermoso grupo de la familia Urmeneta, en que sigue la distribución de figuras popularizada por Monvoisin. Tiene Hughes firmes convicciones y en esas ruidosas polémicas que ha inaugurado, como ya dijimos, Ernesto Charton, interviene orgullosamente: “¿Quién ha pintado aquí, publica en *El Ferrocarril*, retratos superiores de los señores Urmeneta, Cañas, Dávila y Blanco?”²². Pero, es sin duda el que representa al Arzobispo don Rafael Valentín Valdivieso el que atrae sobre el pintor la atención del público. Los periódicos describen con complacencia el retrato que quieren obsequiar al digno prelado en el día de su onomástico. Es de cuerpo entero, vestido con sus hábitos solemnes y en actitud de dar la bendición apostólica. No se cansan los cronistas de alabar: la corrección del dibujo, el relieve de las figuras, la propiedad de los detalles pero, sobre todo, la magnificencia del traje y brillantez de los tintes que lo componen, que hacen del cuadro una obra maestra²³.

La semejanza era al parecer perfecta y los fieles en un gesto de cariño hacia el pastor organizaron una colecta de 2.000 pesos para obsequiarle el retrato a manera de un desagravio por las molestias que había soportado durante la bullada polémica galicana del “sacristán”.

Premunido de estos legítimos títulos adquiridos con honrados procedimientos en una labor incesante, Hughes partió en giras a provincias, viajes que permitían un desahogo económico a los retratistas de moda. Nada sabemos de su visita al norte que atestigua un proceso judicial, pero sí de su estada en el sur agrícola, principalmente en la ciudad de Talca. Llevó allí una existencia agradable y reposada, siendo acogido con afecto por los orgullosos vecinos de la tradicional ciudad.

La prensa destacó los avisos del pintor en que repetía los espectaculares desafíos popularizados por Charton. Fueron agrias las polémicas con su rival, el retratista español Francisco Fresno, quien acreditaba su arte por haber sido discípulo de Madrazo en Madrid, y ponía su orgullo en los retratos que había pintado de don Antonio Varas, Guillermo Matte y Guillermo Blest Gana²⁴.

Tiene, no hay duda, calidad la producción talquina. Los retratos de don Francisco Javier Bascuñán y Fariña y su esposa doña Petronila Vargas Vergara, troncos de distinguidas familias de la capital, merecen encomio. El rostro apacible de doña Peta como la llamaban cariñosamente sus múltiples familiares, emerge de un neutro fondo de tonalidad café que impide el resalte tonal intentado por el pintor como ayuda de una gama granate. Los rasgos son acentuados en lo fisionómico; la postura sobre la silla del taller fotográfico es natural. La nota dinámica que sirve para superar el empeño objetivista de la visión de Hughes podemos encontrarla en el cuello y botamanga de encaje, dentro de la técnica popularizada por Monvoisin, recurso que aviva un tanto la monotonía pictórica de la tela.

La que representa a don Javier Bascuñán tiene un empaque distinguido y nostálgico de obra de buena ley romántica. El modelo se dibuja con acierto en su postura un tanto hierática que emerge de ese sillón victoriano que servía a los daguerrotipistas para conseguir la inmovilidad del personaje. La cabeza cana del anciano, el rostro surcado por profundas arrugas y los ojos que miran hacia adentro, dan al rostro una acentuación de verdad y bien logrado realismo. Esos datos definidores son

acentuados por el volumen del cuerpo envuelto en amplia casaca de terciopelo negro que se irisa en tonalidades brillantes. El blanco cuello partido por la corbata plastrón y la línea casi imperceptible pero absoluta del bando de la manga, animan el modelo. Las manos afiladas que toman con cierto desgano el bastón, se conjugan con el rostro en dos tonos de realce que parten la tonalidad del negro de la vestimenta²⁵.

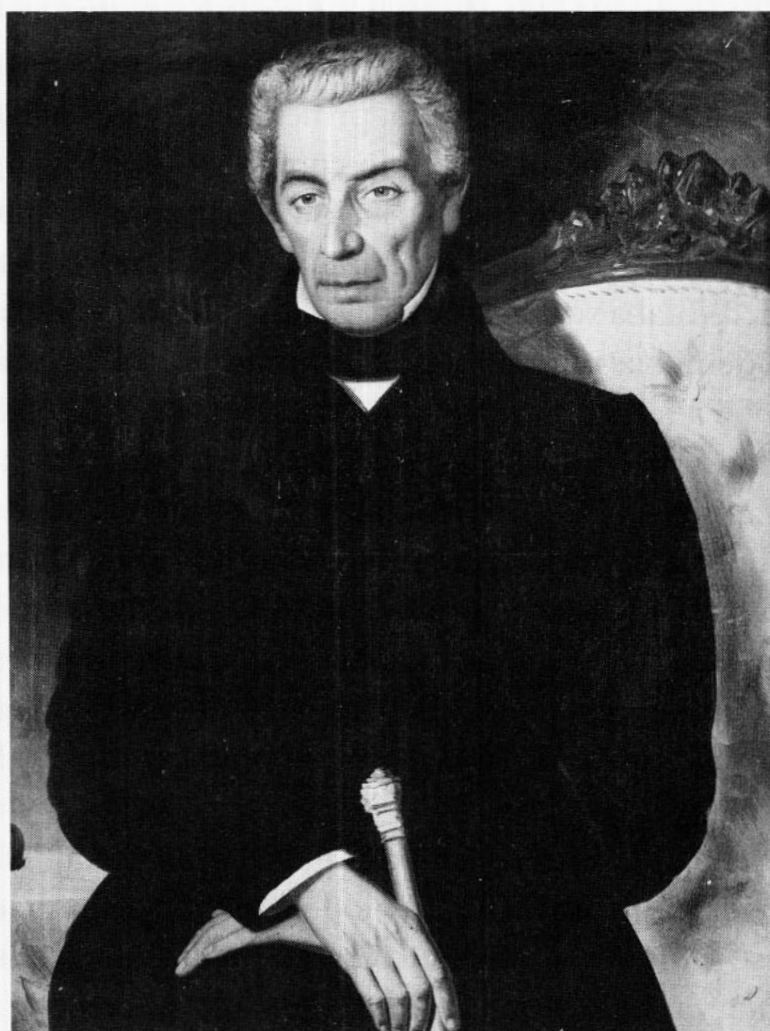
En la misma categoría estética ubicamos el retrato de doña Agustina de la Barra de Varas, la madre del gran repúblico don Antonio Varas. La nobilísima figura de la anciana, envuelta en la holgada casaca de terciopelo negro en el marco, muy repetido en esos tiempos como hemos escrito, de una silla de jacarandá, en un trasluz de cortina, el rostro anguloso, de blanca tez, suave y sereno, adquiere interés psicológico por el brillo que asoma en los ojos de cuenca profunda, levemente sombreada. En oposición a la tranquilidad plástica que quiso dar Hughes a sus modelos, la composición se anima con uno de los procedimientos habituales del artista: el contraste entre la tonalidad alba de los detalles con el negro profundo de los volúmenes. Esta motivación se repite en las manos, que se prolongan níveas; la una sosteniendo los lentes, la otra presionando un libro de oraciones²⁶.

Otro acierto psicológico es el retrato de doña Rafaela González de Orrego, tronco de otra distinguida familia chilena. Recurre para dar interés a la lograda composición, al claro oscuro de fondo barroso. El vestido oscuro, abullonado, comprime las robustas formas hispánicas del modelo. Velos sutiles penden sobre los hombros en transparencia de encaje de chantilly. Los labios definen el temperamento enérgico de la dama²⁷.

Muy cerca de la técnica de Monvoisin, que a veces confunde a los críticos, está el grupo de la familia Urmeneta, en que los méritos de la técnica de buen pintor de Hughes alcanzan excelencia.



Nathaniel Hugues, Doña Petronila Vargas Vergara de Bascuñán.



Hugues, Don Francisco Javier Bascuñán y Fariña.



Nathaniel Hugues, Doña Agustina de la Barra de Varas.



Hugues, Doña Rafaela González de Orrego.

Además de esta fecunda labor de retratista, Nathaniel Hughes abordó la pintura de género a solicitud de sus generosos mecenas, la familia Urmeneta. Ha llegado hasta nuestro conocimiento con dos de estas telas evocativas, pintadas al natural en la casa-quinta de don José Tomás Urmeneta, uno de los grandes cerebros comerciales de la época, filántropo, candidato a la presidencia de la República²⁸.

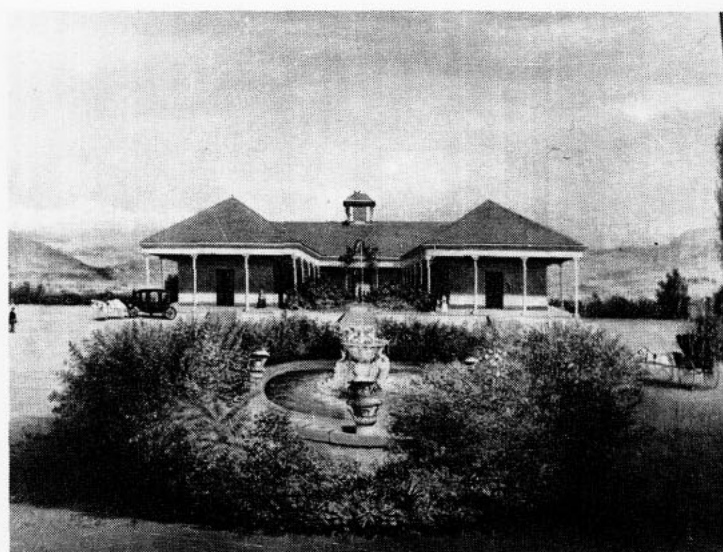
Uno de los óleos representa la puerta de entrada de la mansión (hoy Quinta Bella) con el frontispicio de tres cuerpos, sostenidos por esbeltas columnas y coronadas por una torre. El tono artístico, a la manera de una iluminación está dado por los detalles: las formas elegantes de un jardín circular, con macizos de flores, en cuyo centro surge el agua de una pileta rodeada de jarrones decorativos. Dos carruajes, tirados por sendos caballos blancos, colocan la nota cronológica de la época, en los dos extremos del cuadro. Bajo las columnas, por los corredores se advierte la presencia insinuada de los dueños de casa.

El segundo cuadro representa el interior de la casa quinta y tiene un marcado sabor italianizante. El fondo lo marca una corrida de esbeltos cipreses que se elevan verticales. El centro está cortado por un arco que amplía la perspectiva hacia el camino de acceso en que se divisa un coche, tipo “americano”. La nota humana y vital de actividad la ponen tres damas románticas en su apostura de grupo: una vestida de negro y dos de blanco —característica manera de Hughes— que ocupan el lado izquierdo del sendero circular; a la derecha el dueño de casa demuestra su preocupación estética por los árboles y flores detenido ante el encogido jardinero que se ocupa del césped.

Tan discretamente como había llegado desaparece el pintor del país en 1859. Regresó Hughes a su patria. Abrió en la famosa calle de Oxford de Londres un diorama. Allí se exhibió en 1864 una



Hugues. Interior de la residencia de don José Tomás Urmeneta, llamada Quinta Bella. Gentileza de la Sra. Isabel Pereira de Sánchez. Óleo sobre tela, 0,91 × 0,98.



Hugues. Residencia de don José Tomás Urmeneta en los alrededores de Santiago, 1856. Óleo sobre tela, 0,91 × 0,98.

enorme tela que representaba “la más espantosa catástrofe que recuerdan las historias antiguas y modernas”: el *Incendio de la Iglesia de la Compañía de Santiago de Chile*. La composición, de acuerdo con las descripciones literarias de la prensa, contenía más de mil figuras. El artista eligió los primeros momentos del pánico para producir el suspenso en su obra dramática y aterradora. En el primer plano se veía a un caballero que después de escalar la balaustrada que separaba a los sexos en el templo, toma a su novia bajo sus atléticos hombros y se abalanza a la puerta. Otro grupo representa algunas señoritas estrechamente abrazadas que se preparan estoicamente para la muerte. Por el sur arden las alfombras y hay jirones de vestidos humeantes. En la puerta un tropel humano obstruye la salida en su trágica desesperación. La tela da la sensación del espanto, mientras en lo alto una plateada luna baña con sus tenues rayos el espectáculo siniestro del altar mayor ardiendo²⁹.

Esta tela, junto con el cuadro de Eduardo Charton, contribuyeron al conocimiento, en las revistas ilustradas, de este trágico acontecimiento de la historia social de Chile³⁰.

LOS COMIENZOS DEL ROMANTICISMO EN LA PINTURA CHILENA

Antonio Smith
(1832-1877)

EL ANHELO POR CAPTAR el sentimiento de la naturaleza en la pintura es proceso tardío en la cultura occidental, en especial si se compara con su expresión en la literatura y en la poesía. Como la obra de las artes plásticas sólo adquiere relieve al cobrar expresión visible, al decir de Fritz Medicus, el paisaje sirve primero de fondo de cuadro hasta que se estudian las leyes del paisaje en su primer desarrollo factual. “Aparece primero —dictamina un crítico sagaz, Max Friedländer— como una acumulación, un conglomerado de partes aisladas, hasta que en la última fase el segmento particular es abordado desde uno u otro punto de vista superior y todos los detalles se acoplan de acuerdo con la lógica del espacio”¹.

A partir del siglo XVIII la naturaleza se emancipa de esa realidad pictórica humanística en que el hombre real o mitológico es el sujeto, y pasa a ser una especie de ente lequía que participa en el ser divino, pues en ella vive, como apunta un filósofo, la fuerza de la acción creadora, principio que conforma la moderna imagen del mundo. El Romanticismo pone el énfasis en lo que de creador hay en la naturaleza y hace así del género del paisaje, una forma de representación total, y por ello antes del triunfo del realismo con la fotografía, el paisaje para el pintor es un estado de alma como diría Federico Amiel, una especie de inmersión panteísta en el cosmos.

Hay, por cierto, en el desarrollo histórico del género, diferencias en esta comprensión. En su doctrina explicativa del arte, Hipólito Taine llama la atención, entre otros factores, sobre el papel de la raza, y da superioridad a los nórdicos, sajones, sobre los latinos en cuanto a la sensibilidad frente al paisaje. Este rasgo que adquiere forma nacional en la Inglaterra del siglo XVIII desata una especie de “anglomanía” en todo el viejo continente. El vuelco hacia la naturaleza así concebida vibra en la prosa precursora de Jean-Jacques Rousseau, y lentamente la naturaleza-jardín, se hace naturaleza-bosque, y por último selva fría o tropical, mar y montaña en la geografía pictórica moderna.

Si aplicamos estos conceptos al desarrollo que tiene en Chile el aprecio por el paisaje circundante, podríamos ver en la literatura colonial, en la magia de la prosa del Padre Alonso de Ovalle en su *Histórica Relación del Reino de Chile*, este sentimiento inicial. Después, los pintores viajeros, empleando la técnica de Alejandro von Humboldt, abren los ojos ante el paisaje geográfico, como veremos al examinar el aporte iconográfico. Hay leves hallazgos en ciertos pintores, pero el género alcanza independencia en las telas europeas de José Manuel Ramírez Rosales y triunfa definitivamente en los lienzos vibrantes de Antonio Smith Irisarri. Al escribir su necrología, uno de sus discípulos predilectos, Onofre Jarpa, apuntaba con profundo acento católico: “Creemos que todo hombre que viene al mundo trae una misión que llenar; pues bien creo que Smith trajo la de despertar en Chile la idea del paisaje y trazar el camino que lleva a descubrir en la naturaleza la imagen de Dios que es la belleza

suma”². “Hacia 1830 —dictamina Raúl Silva Castro— convergen estos seres privilegiados, a los cuales concedemos la palma, porque siguiendo diversos caminos se acercaron al Bien, a la Verdad, a la Belleza, y con sus logros nos aproximan a la imagen de la patria feliz que llevamos en el corazón”³. Smith forma parte de este grupo. Hombre múltiple y dinámico en su quehacer, tiene, escribe Carlos Silva Vildósola, “más interés como personalidad integral que por su solo aspecto de pintor”⁴, queriendo decir que su imperio espiritual absoluto sobre sus contemporáneos sirvió como máximo estímulo al desarrollo de las bellas artes, insuflándoles un tinte romántico y poético que derrota al excesivo academicismo imperante.

Nació Antonio Smith Irisarri en el seno de una distinguida familia formada en el país por Antonio José de Irisarri, político e intelectual guatemalteco, ministro de O’Higgins y Mercedes Trucíos Larraín, de prosapia chilena. Una de las hijas, Carmen, casó con el diplomático escocés Jorge Smith Buchanan, adscrito al Consulado de Inglaterra. La opulencia de la casa grande estaba en decadencia, y por eso se cifraba en el joven Antonio de precoz inteligencia, su restauración. Se lo inscribe en el Instituto Nacional, donde se distingue a la vez por su rapidez de asimilación y por su rebeldía. El alumno en vez de estudiar las declinaciones del latín que odiaba, se entretiene en “colocar al margen de los textos y cuadernos sus dibujos y caricaturas”. Es ésa su vocación profunda, y en vano la altivez de la abuela trata de desviar sus aficiones. El 3 de mayo de 1849 por decreto supremo es nombrado alumno fundador de la Academia de Bellas Artes. Se destaca en el grupo inicial. Su empaque ceremonioso y sus modales aristocráticos se quiebran de vez en cuando en arrebatos de violencia. No acepta los hábitos académicos ni la rígida disciplina de su maestro Ciccarelli, que lo aprecia y estima; rechaza la división entre el dibujo y la pintura como disciplinas separadas y se enfrenta en ruda lucha con el absorbente dibujo de modelado que prescriben los reglamentos. Alcanza por su talento distinciones en los concursos internos. Tercer premio en enero de 1850; segundo, en el mes de septiembre del mismo año. Segundo en clase de relieve en 1851⁵.

Pero un día se niega a terminar el cuadro de la *Niobe* para el concurso, y arrancándose con gesto altivo hacia Peñalolén abandona para siempre los estudios regulares.

Antonio Smith busca la aventura. Ingres a las milicias cívicas y se enrola en el Regimiento de Granaderos a caballo, y al seguir los desplazamientos del cuerpo militar, va a rematar en 1852 a Chillán. Contertulio de las viejas familias chillanejas que gustan de su conversación afable y zumbona, se enamora y contrae matrimonio con Rosaura Canales de la Cerda. No hay, sin embargo, tranquilidad burguesa en su espíritu andariego y regresa a la capital donde lo llaman sus amigos, en especial José Arrieta Perera, Ministro Plenipotenciario del Uruguay y gran coleccionista de arte. Gracias a su ayuda obtiene el sustento de su familia con el sueldo de un empleo en *El Porvenir de las Familias*, pero pasa los más de los días en la hacienda de su abuela en Comalle.

Frente a la situación política, Smith es un rebelde adherido a las filas liberales de la oposición. Lucha con sus armas personales, es decir su lápiz y su pluma en contra del Presidente Manuel Montt y sus ministros. Ingres a la planta periodística de *El Correo Literario*, editado por Jacinto Núñez y contribuye a ese “género nuevo entre nosotros —dice el prospecto— con cuatro caricaturas que representan cada una de ellas una idea”. En los primeros diez números de la publicación pueden admirarse estas caricaturas, de dibujo vacilante en precisión, pero de ingenio vivo⁶. Junto a ellas pueden observarse copias litográficas de Juan Mauricio Rugendas, pintor que admira, esa *Playa Brava*, “efecto de luna” con que subtitula su transcripción del maestro. Esto revela el dualismo que han señalado sus biógrafos Pedro Lira y Vicente Grez. “En esos dos géneros, dice uno, las cualidades



Antonio Smith, El general Francisco A. Pinto, dibujo.

de Smith son enteramente diversas y aun opuestas: en el paisaje es un soñador y un melancólico; en la caricatura un observador picante y hasta mordaz, pero siempre espiritual”.

“Antonio Smith, sintetiza Antonio R. Romera, tiene una curiosa personalidad ambivalente. Sus paisajes reflejan el lado sentimental e hiperbóreo de su ascendencia nórdica. Sus caricaturas, lo irónico e intelectual venido de la rama materna”⁷.

El impacto de esta “invención” en Chile del género de la caricatura fue enorme y decisivo, como vimos en los capítulos precedentes; Smith se había impuesto en los medios intelectuales por su innegable talento, despertando admiración.

Las aventuras políticas de Smith tuvieron el mismo remate que las anteriores, la fuga, la evasión. Salvo la gracia de los dibujos de su lápiz que se corría al puntuar en la grasa de la piedra litográfica, no tenemos constancia fehaciente de su labor pictórica en este primer período. “Sus primeros estudios —apunta Onofre Jarpa— no nos ofrecen nada de notable; manifiesta sí claramente que la figura no le interesa”. Ansía cultivar el paisaje, siente la atracción sentimental de la naturaleza, pero tan sólo maneja esos “efectos de luz” que ha aprendido en la Academia.

En 1861 efectúa el ansiado viaje que auspicia en Chillán, Federico Puga, y que encuentra el apoyo financiero de Demetrio O’Higgins, el hijo de don Bernardo, el amigo de su abuelo. Zarpan juntos a Europa, con escalas en Buenos Aires y Río de Janeiro. Recalan en Inglaterra, primera etapa de esa gira europea que ha planeado Demetrio⁸. Antonio Smith continúa la aventura bohemia y dilapida en París la ayuda que le han prestado sus amigos. Trabaja poco, copia una que otra obra de Saal. Salvo algunas anécdotas intencionadas es poco lo que se sabe de él en esos años. Vive unos meses en

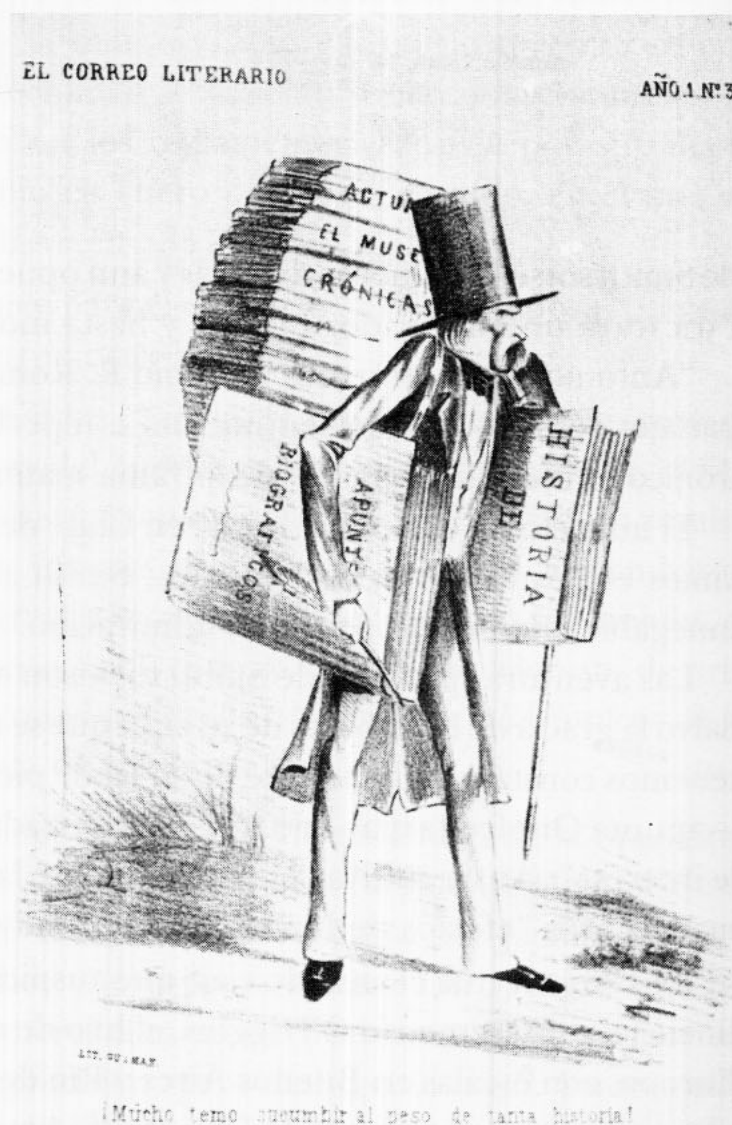
Marsella esperando la oportunidad de un viaje a New York a entrevistarse con su abuelo, en el que cifra sus esperanzas.

Por fin concierta con él una ayuda de \$ 80 mensuales, que le permite una gira por Suiza e Italia. Se detiene en Florencia donde reside Carlos Markó, quien refuerza en sus lecciones de taller aquello que parece intuitivo en Smith, la visión de conjunto. Pedro Lira lo dice con claridad: “poseía el don de ver y armonizar los conjuntos lo que daba a sus fáciles composiciones la unidad que debe caracterizar a todo arte”. Esta euforia sentimental con el maestro termina. Eran dos temperamentos distintos, el uno, Markó sentía la realidad cuasi geográfica del paisaje; Smith, como se ha dicho, “No estudia, no profundiza la naturaleza, la canta”.

Como todo lo que acaece en su vida errabunda, el regreso del “padre pródigo” a Chile es otra aventura. Logra el Ministro en París F.J. Rosales, embarcarlo a bordo de un velero *Saucabaya* que parte de Nantes el 27 de mayo de 1865. En más de dos meses de navegación acosta el litoral chileno en los días aciagos del bloqueo de Valparaíso por la escuadra española⁹. Logra desembarcar en San Antonio y en su rápido viaje a Santiago, se enrola en el Cuerpo de Bomberos que se ha militarizado ante la contingencia del ataque. Revive los años juveniles de su acción cívico militar, para ir a descansar, terminado el conflicto, en las alamedas rumorosas de la Hacienda Comalle, donde reanuda la vida conyugal interrumpida, incrementando la familia.



Antonio Smith, caricatura de sí mismo publicada en El Correo Literario.



Antonio Smith, caricatura de don Diego Barros Arana, publicada en El Correo Literario.

Se abre luego un segundo período en su quehacer pictórico, basado en el recuerdo nostálgico de lo que ha visto y vivido en Europa. Es labor de reminiscencia. “En lugar de estudiar nuestros campos y nuestro bello cielo —relata Onofre Jarpa— se contenta con sus impresiones de Italia y de Suiza y durante algún tiempo pinta sus recuerdos”.

“Anti-realista por esencia, eran sus sueños los que pintaba, y por eso repite con frecuencia”. Adquiere una fácil maestría, a base de una fórmula estereotipada: “Un grupo de árboles, una laguna o simplemente un remanso y todo esto bajo un cielo transparente, cualquiera que fuere la hora, forman sus paisajes de siempre, pero el todo tranquilo, suave y poético. A veces su gama de color tiende a la oleografía”.

Estas obras exhibidas en las exposiciones de 1867 y 1869 le granjean una popularidad nunca vista en el mundo artístico del país. Son primero sus *Paisaje Suizo*, *La Laguna de Aculeo* y *Baños de Cauquenes*. Llama la atención pública en 1869 en que exhibe una gama más variada: *Marina*, en claro de luna, *Puesta de Sol en los Alpes* y *El Sol Poniente*, copias de Saal. *Tarde Oriental*, *Salida del Sol en el Mar* y sus pequeños cartones *Paisaje de Invierno* y *Mañana, Tarde y Mediodía*. Al comenzar las exposiciones Pedro Lira escribe en el periódico *Las Bellas Artes* “como compositor, ha tenido (Antonio Smith) las más bellas inspiraciones; pero la ejecución no es por lo común tan feliz como la idea. Su sentimiento poético, sin embargo, su gusto tan delicado en la entonación general y su habilidad... en las tintas transparentes, ejercen una especie de magnetismo”¹⁰.

Sin duda, su visión del océano es, después de la obra de Carlos Wood, el intento más logrado para servir de cabeza de puente a la escuela marinista nacional. Concuerdan en esta apreciación, Pedro Lira, que “por sus bellas dotes poéticas califica de admirable” su *Marina*, con el juicio de Antonio Romera que individualizaba como “lo mejor de la muestra, lo más bello de la exhibición”, en la pintura chilena junto con *Puerto de Valparaíso* de R. Subercaseaux, su obra *Quintero*¹¹.

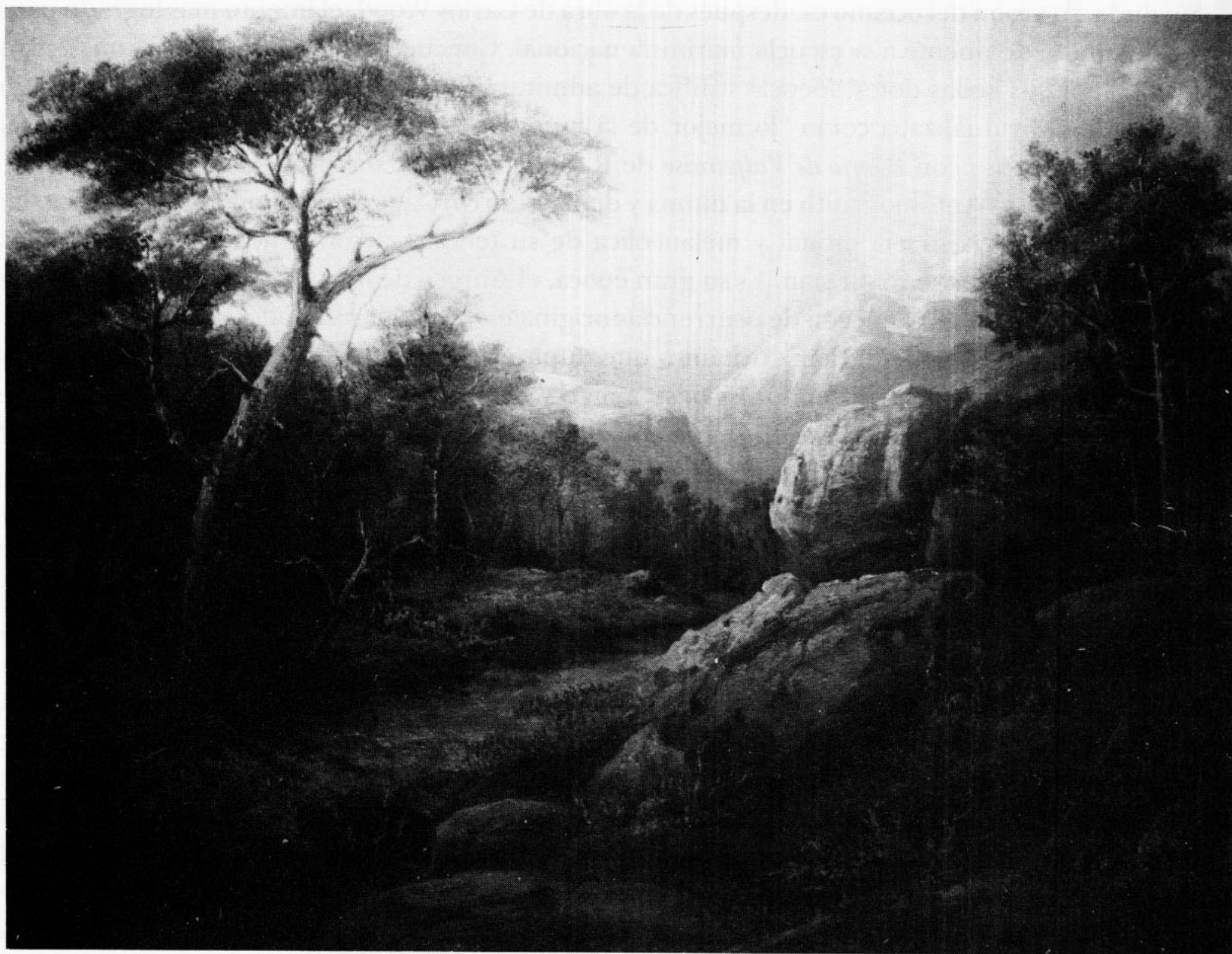
Hacia 1871 entra Antonio Smith en la última y demasiado corta etapa de su madurez artística. La ensoñación juvenil, la gracia otoñal y melancólica de su tendencia romántica y la gama de sus sentimientos panteístas se reafirman. Es su gran época, el Antuco de los versos improvisados, de la conversación chispeante, salpicada de ocurrencias originales y de bien sazonados epigramas, dichos con una solemnidad hecha de flema británica que duplicaba las felices ocurrencias. Está en todas partes, es el Smith que describe en lo físico, su amigo y biógrafo Vicente Grez, extraña mezcla de ternura e ironía. En la apariencia se distingue por su espesa cabellera negra y ese largo cuello que el artista aprovechaba en sus auto-caricaturas.

De salud quebrantada por una bohemia impenitente, desgarrado; vestía con desaliño, pero su personalidad carismática le prestaba un halo que le abría todos los hogares y tertulias. Es esperado con regocijo en Peñalolén, y allí aplica sus dotes para la caricatura a los amigos que concurren, José Respaldiza, Alejandro Fierro, Benjamín Vicuña Mackenna. Sus cuadros tienen mercado inmediato, no alcanzan a secarse en su taller, y sus admiradores, entre otros, José Tomás Urmeneta, van acumulando sus cotizadas telas¹². Su taller, trashumante por los aprietos económicos que lo obligan a continuos cambios de domicilio: Calle Dieciocho, Sazié, República frente a la Quinta Meiggs y sobre todo en Vergara, es el punto de reunión de escritores, políticos y periodistas, que comparten con sus discípulos Pedro Lira y Onofre Jarpa las horas de la charla sustanciosa y la música envolvente¹³.

De acuerdo con el refrán de que se aprende enseñando, el deseo de adiestrar dignamente a sus alumnos lo obligó a enfrentarse directamente con la naturaleza. Emprendió deliberadas giras al sur hasta Valdivia, pasando por las cataratas del Laja, que lo fascinaron; penetró nuevamente en los conocidos y hermosos paisajes cordilleranos de Chillán —cuna de sus amores— pintando allí en

enero de 1872 su famoso efecto de luna sobre las nieves eternas. Avanza después hacia el norte y toma nuevo contacto espiritual con el mar, que le incita a trabajar una de sus obras más relevantes. Pero, sin embargo, no buscaba Smith, como pudiera creerse, el contacto objetivo con la materialidad física y geográfica. Le bastaba tomar algunos apuntes taquigráficos para desarrollarlos más tarde en la tranquilidad del taller. Permaneció siempre fiel a sus sentimientos, pintaba lo que sentía, y su consigna parece haber sido el aforismo de su amigo Juan Agustín Barriga “el paisaje es la naturaleza proyectada en la imaginación”¹⁴.

El aporte inicial de su nuevo estilo o más bien dicho, manera técnica, fueron los siete óleos que exhibió en la Exposición de Artes e Industrias de 1872, de cuya comisión organizadora formó parte a petición del Intendente Vicuña Mackenna. Las obras expuestas arrancaron frases de encendida retórica artística a uno de los analistas del evento, Ambrosio Letelier, que en su *Memoria* resume así sus impresiones: “Todo es aquí poesía y dulzura, encanto y armonía... Como paisajista Smith es... una verdadera notabilidad”¹⁵. Aunque todavía se observan resabios de su período europeo, Pedro Lira dio cuenta cierta de sus progresos. “Smith —escribe— ha comprendido perfectamente esa necesidad de renovarse y sus cuadros en los dos últimos años son de una superioridad incontestable sobre sus antiguas producciones”¹⁶. Su paleta un tanto oleográfica en la función estereotipada del color, se



Antonio Smith, Montañas. Óleo sobre tela, 37 × 48 cm. Gentileza del Club de Viña del Mar.



Antonio Smith, Paisaje de cordillera. Óleo sobre tela, 82 × 125 cm. Gentileza de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción.



Antonio Smith, Río Cachapoal. Gentileza del Museo Nacional de Bellas Artes.

afina en tonalidades más profundas y vibrantes, y por el diestro manejo del blanco de invierno, los azules de los planos superiores y los verdes que cortan la gama, produce una hábil mezcla colorista gracias al aprovechamiento del rosado que envuelve acariciante los tonos agudos. La forma suprema de su personalidad la da su aporte a la Exposición Internacional de 1875. Los 26 cuadros enviados componían una verdadera retrospectiva, el canto de cisne de su existencia. Algunas telas recordaban todavía un tanto los bellos reflejos solares de Jorge Saal, aquellos de nieves eternas que tanto habían impresionado a los visitantes en las exposiciones anteriores.

Marcial González, en *El Correo de la Exposición*, buscaba las constantes de su talento pictórico y las encontraba en la “Elegancia de su concepción y facilidad de la ejecución no obstante ser incompleta en los primeros planos, nunca deja de marcar en sentido y precisión el pensamiento general”. Es esa unidad que tanto gustaba a Pedro Lira. Todas las líneas de sus cuadros tienen gracia y movimiento. Las perspectivas son los accidentes del terreno que forman a veces gran desarrollo¹⁷.

Estaba Smith en su plenitud anímica y se movía en el marco de un romanticismo acariciante y difuso. Quería encontrar, como ha escrito Antonio R. Romera, “el paso del tiempo, un modo de experiencia pictórica interior, aprehendida y expresada en su totalidad sucesiva. En algunos de los paisajes de Smith, en efecto, parécenos percibir la fluidez temporal”.

Comenzó por pintar alternativamente la salida del sol y de la luna y el efecto que al ponerse hacen sus rayos cenitales sobre las altas cumbres. Es la luz plateada de la tarde la que deslumbra a Smith. Lleva ese recuerdo del efecto de luz aprendido en la Academia a Ciccarelli y parte de esta sensación buscando la técnica que le permita expresar este sentimiento íntimo e inefable, de melancólica poesía.

La estrategia pictórica que repite al conseguir estos deseados efectos, le permite el triunfo panteísta sobre la naturaleza desnuda. Generalmente —analiza con sabiduría Romera— “se ve en sus visiones un primer plano vegetal en que los elementos, plantas, rocas, están individualizados y tienen su densidad. El pincel gusta de señalar la morfología intrincada y barroca, las ramas, las hojas, y el humo blando y húmedo. La pasta es gruesa, de tal modo que la luz al chocar con la superficie estriada de la pigmentación colorista se rompe en mil rayos y se ilumina con una reverberación interior, dando así a este primer plano un acentuado dinamismo plástico”¹⁸.

Continuaba Smith los planos intermedios extremando el verde en una botánica ideal que se plegaba a sus designios, o bien una tectónica verdinegra en los roqueríos o las aguas turbulentas que le permiten acentuar la nota dinámica. Pone el énfasis en los últimos planos superiores donde su imaginación se despliega en la tonalidad sin límites del empíreo con sus picachos en sombra o en luz, henchidos de un misterio natural que prolonga hacia el infinito la naturaleza.

El análisis genérico pueda aplicarse concretamente a sus grandes producciones. *Claro de Luna* (Museo de Bellas Artes), y *El Sol de tarde en la montaña*, recuerdo de Chillán; *El Río Cachapoal* (Museo de Bellas Artes); *El Salto del Laja* (Colección Clemente Vicuña Pérez), en que estos elementos técnicos pierden su valor terrenal para adquirir por el soplo de su inspiración, una densidad poética que atrae y fascina al espectador.

Achaques de salud impiden el trabajo regular de Antonio Smith en los últimos y penosos años de su vida. Una afección al hígado y una operación lo obligan a una larga convalecencia en que aparecen los síntomas de una alarmante hemotisis. Se aísla en la paz del hogar. Lucha a veces por una rectificación de la enseñanza artística. Pinta algunos retratos, muy ajenos a su estilo, pero de interesante factura como el retrato al óleo de doña Amelia C. de Huidobro¹⁹.

Alma otoñal, vencido por la enfermedad, sus últimos años en el testimonio de su hija, pasaron como la caída de las hojas que veía descender desde la ventana de su taller en que siempre hubo discípulos y amigos, fervientes admiradores. Su muerte fue día de duelo nacional, y el acompañamiento que siguió el cortejo desde la Iglesia de San Lázaro demostraba cuán grande había sido la herencia espiritual que dejaba a sus compañeros atribulados²⁰.

EL AVANCE DE LAS BELLAS ARTES

A PARTIR DE 1850 las bellas artes toman notable desarrollo en el conjunto de la cultura nacional. El Gobierno había reforzado la acción, uniendo las disciplinas artísticas en una sección de Bellas Artes en el Departamento Universitario del Instituto Nacional. Quedaron esos planteles: Academia de Pintura, Escuela de Escultura y Escuela de Arquitectura, bajo la sabia dirección de Ignacio Domeyko.

La proyección de estas actividades al plano urbanístico, antes de la renovación de la ciudad al conjuro del intendente Benjamín Vicuña Mackenna, estuvo entregada a la competencia de las autoridades edilicias. Los particulares principian a interesarse también por la modernización de las plazas y paseos y la erección de monumentos públicos que, además de su función recordatoria de las efemérides nacionales, fueran al mismo tiempo obras de arte.

La Plaza de Armas quedó adornada en 1836 con el discutido monumento “de Bolívar a la libertad americana”, como lo interpreta en sagaz ensayo el escritor Sady Zañartu. Por decreto de Diego Portales, de 25 de abril de 1836, la obra confusa del escultor italiano Francesco Orsolino, decoró este punto céntrico de la capital¹.

Muy activo se demostró en su cargo de cónsul en París, el dinámico Francisco Fernández Rodella, espíritu romántico, animador del teatro que sirvió de nexo entre los artistas franceses y las instituciones chilenas. A sus desvelos se debió el encargo de la estatua de don Diego Portales, que por decreto de 8 de agosto de 1837, debía recordar al gran ministro asesinado. Corrió a cargo de Jean-Joseph Perraud (1819-1876), alumno de Dumont, que se había distinguido por sus trabajos internacionales en el Teatro de Baden-Baden. El busto se levantó en Santiago el 16 de septiembre de 1860.

Tres años antes y en circunstancias que desconocemos, se había levantado la estatua de don Ramón Freire, solicitada por el general O'Brien al escultor inglés, Kingston Mason, la que a partir del 21 de septiembre de 1856 decoró la Alameda de la capital.

En sucesión cronológica fueron llegando las obras escultóricas de encargo. La del general don José de San Martín, homenaje de la ciudadanía al héroe de los Andes, fue contratada por los generales Gregorio Las Heras y José Santiago Aldunate al taller de Louis Joseph Daumas (1804-1887). El modelo en yeso fue aceptado en 1859 y gracias al oportuno pago de las suscripciones nacionales e internacionales, a cargo del ministro en París Francisco Javier Rosales, pudo estrenarse en emotiva ceremonia cívica, el 5 de abril de 1863².

Más complicada en su parte artística fue la erección del monumento a don Bernardo O'Higgins. En 1868, una comisión nombrada por el intendente Francisco Echaurren Huidobro y presidida por el almirante Manuel Blanco Encalada, reunió los \$ 20.000 oro de 48 peniques presupuestados para



Monumento al general Ramón Freire.

la obra. Un concurso internacional dirigido por el cónsul Francisco Fernández Rodella, confirmó el triunfo del escultor Albert Ernest Carrière-Belleuse (1824-1887), brillante alumno de Rude, ya consagrado en Europa; había aventajado a cinco otros concursantes. Vigiló el trabajo Fernández Rodella que, en su correspondencia con Vicuña Mackenna, decía que “cada día se demostraba más contento de la soberbia obra”³. Tuvo, sin embargo, opositores entre los artistas, y Pedro Lira insistió en encontrarla “obra inaceptable..., que hiere como concepción artística todas las reglas del buen gusto”, aunque le reconoce méritos en el movimiento general de la figura y dinamismo del caballo palpitante del héroe⁴.

Al ritmo de la música de José Zapiola, y en la ceremonia que culminaba la repatriación de los restos del prócer, la estatua fue descubierta el 19 de mayo de 1872.

Abundaron en esos años las suscripciones patrióticas para honrar la memoria de los fundadores de la República, aunque algunas de esas estatuas no llegaron a levantarse; sucedió, por ejemplo con la del Conde de la Conquista⁵ y la de don Manuel de Salas, encargadas a Moreau⁶.

El interés que despertó esta campaña nacionalista había tenido su primer triunfo en la estatua del fundador de San Bernardo, don Domingo Eyzaguirre, que se encargó al joven escultor Nicanor Plaza y que fue financiada por suscripción popular⁷.

Desde Hamburgo, otro gran chileno, Vicente Pérez Rosales, estuvo diligente en la tarea de dotar al país de obras de arte, y con su “gusto y conocimientos artísticos”, envió una estatua de la Virgen para la Iglesia de Melipulli, o sea, Puerto Montt⁸.



Monumento al general José de San Martín, contratado por los generales Gregorio Las Heras y José Santiago Aldunate al taller de Louis Joseph Daumas.



Monumento al Libertador Bernardo O'Higgins, obra de Albert Ernest Carrière-Belleuse.

No contento con este envío, obtuvo por suscripción el dinero necesario para comprar una “pila de agua que representaba a Neptuno en actitud de excitar con su tridente los caballos”⁹. Los diarios de la época la describen de esta manera: “Sobre una base de granito sin pulimento alguno, se ve colocada una hermosa estatua que representa a Neptuno, Dios de las aguas, empuñando su tridente y contemplando las fuerzas hidráulicas que arrojan cuatro mascarones en forma de cascada”¹⁰.

La coyuntura económica nacional era favorable a estas empresas. A la revolución económica de 1839, que dio nacimiento, por la riqueza de los filones de plata de Chañarcillo, a una nueva clase social culta y activa, en la zona norte del país, se agregó el auge agrícola de las exportaciones de trigo y harina a California y Australia. A la vez, el movimiento intelectual de 1842, las reformas de la enseñanza en el Instituto Nacional y el progreso urbanístico debido a la presencia de grandes arquitectos europeos, permitió la creación de un mercado de consumo de bienes artísticos que estimularon la producción de obras de arte nacionales y la importación de objetos para el alhajamiento de las mansiones patricias.

El comercio de objetos de arte había adquirido cierto volumen. Entre los años de 1850 a 1865 se introdujeron por las aduanas del país, objetos que pagaron \$ 30.000 en derechos. En los cinco años siguientes, la cifra se duplica (\$ 60.000) y en los tres últimos sube a \$ 140.000 en valores importados en estatuas y cuadros¹¹.

Santiago y Valparaíso poseían ya tiendas especializadas en la venta de obras de arte de valor. Se abrieron sitios refinados para satisfacer el gusto de los conocedores. Los más importantes en esta época fueron la Casa-Exposición de Mendeville; el Salón de M. Moder, que aún subsiste; La Casa Niemeyer, de Valparaíso y agencias en la capital; La Galería de Bellas Artes de Adolfo Carril; y el Salón de Carlos Díaz. Además, el Instituto Nacional, la Sociedad de Instrucción Primaria y el Club de la Reforma, organizaban continuamente exposiciones que completaban el radio de acción del Museo y de los certámenes de las escuelas de Arte.

La vida en los círculos sociales se intensifica, y a la pasión por la música, la ópera y el teatro, se agrega el fervor por la pintura y la escultura.

El dinamismo de Pedro Lira, que llena toda una época con su nombre como veremos más adelante, provoca la fundación de una señera "Sociedad Artística", que compite con el auge de la Filarmónica y del Club Musical. Abrió sus puertas el 21 de mayo de 1869, bajo la siguiente junta directiva: presidente, Manuel Rengifo; vicepresidente, Eugenio Chelli; secretario-tesorero, Luis Dávila Larraín¹².

En los Estatutos redactados por Pedro Lira y Juan Bianchi, se señalaba como meta de los esfuerzos: "difundir las bellas artes y la protección de los artistas. Para ello la sociedad organizará anualmente en el mes de septiembre, exposiciones con concursos y premios a las obras ejecutadas en Chile"¹³.

La proyección hacia el público, gracias a los progresos de la litografía, pudo hacerse en ciertas publicaciones de mérito: *El Mosaico*; *La Revista de Santiago*; *La Revista Ilustrada* y sobre todo, la *Revista de Bellas Artes*, de Juan Jacobo Thompson, dedicada por completo a estas disciplinas¹⁴.

Esta actividad se ejercía en diversos niveles de valor artístico. Había —como hemos señalado anteriormente— un arte casi popular y doméstico en sus intenciones que servía de medio de subsistencia a artistas y técnicos del nuevo procedimiento del daguerrotipo.

Lorenzo Adaro, nacido en Copiapó en 1838, y alumno de Ernest Charton y de Ciccarelli, se había dado a conocer por sus trabajos de decoración pictórica en la Capilla del Cementerio General. Al regresar de su ciudad natal, fue contratado por el conocido fotógrafo E. Garreaud para regentar el taller de amplia clientela, que le permitió independizarse pronto¹⁵.

Otro técnico del ramo, Cipriano Clavijo se había asociado en Talca en 1855 con Ricardo Tossel, para abrir un taller de daguerrotipos en colores¹⁶.

Un retratista quiteño, José María Bravo, actuaba también como pintor trashumante a lo largo del país. En Talca exhibió su cuadro de la *Oración en el Huerto*, que le valió variados encargos. Lo encontramos años más tarde en Coquimbo donde la prensa destaca su retrato de Bruno Larraín¹⁷. En la misma categoría podemos incluir a los pintores viajeros Cyrino Hall y Eugenio de Venecia. Este último, además de retratos al óleo, se entregó a la enseñanza del dibujo "por un nuevo método"¹⁸.

En un plano superior debemos colocar a un grupo de pintores litógrafos que llegaron a Chile con legítimo prestigio. Giovato Molinelli, cartógrafo genovés, a quien erróneamente Álvarez Urquieta incluye entre los discípulos de Rugendas, trajo de Italia algunas vistas interesantes de costumbres y paisajes, entre otras, las *Cascadas Tívoli*, que le dieron popularidad. Su envío a la Exposición de 1869 mereció este veredicto de la prensa: "Muy dentro de la perspectiva lineal; poco gusto en los detalles cuya importancia exagera, introduciendo figuras sin saber pintarlas".

Las vistas nacionales en grabado que contemplamos en un remate de Valparaíso, aunque de técnica refinada, se resentían de cierta dureza en las líneas que arrebatan poesía al conjunto. Su tela al óleo, *Iglesia de San Lázaro en la Alameda* (1861), es descrita en términos lisonjeros por el profesor Ricardo Bindis, quien después de destacar "el fino cromatismo del pintor", apunta: "Con las calles solitarias y visiones de grandes planos que constituyen una excepción en nuestras artes visuales por su originalidad. La ambientación de Santiago, la atmósfera polvorienta del Valle Central, están muy bien logradas en sus lienzos cuidadosos". Este cuadro fue llevado al dibujo litográfico en su *Panorama de Santiago d'après nature*, grabado en París¹⁹.

El Museo de Bellas Artes conserva firmado y fechado 1859, su *Campo de Marte*, en que domina la



Giovato Molinelli, Tajamares del Mapocho. Museo Histórico Nacional.



Giovato Molinelli, Campo de Marte.
Gentileza del Museo Nacional de Bellas Artes.

futura intención de grabado, pues sus personajes distribuidos en amplia composición se esbozan solamente para intensificar la gracia descriptiva del conjunto²⁰.

El grabador escocés Arthur W. Gellatly que hasta el momento es para nosotros mera arqueología literaria, estuvo muy activo en su taller de Estado 17 en la década del 60, después de haber recorrido el norte del país. En 1867 exhibió su retrato de Apolonio Soto, hecho en Copiapó y su cuadro religioso, *El Último Suspiro de Cristo*²¹. Su vena paisajista y costumbrista está representada por sus grabados de Apoquindo y del puente Mapocho que fueron exhibidos en 1869²². Los comentarios que merecieron estas obras hablan que Gellatly “jamás pudo desentenderse de la dureza de los contornos, vicio que nacía probablemente de su primitiva ocupación de grabador”.

El espíritu de aventura condujo a Valparaíso al pintor bretón M. Danguy. Viajó a Chile a bordo de la *Perseverance* que zarpó del puerto de Brest el 28 de agosto de 1855. Después de una tremenda travesía del Cabo de Hornos, pudo alcanzar su destino. Se instaló cómodamente en Valparaíso a fines de diciembre, estada regocijada que relata en su curioso apunte de viaje²³.

Permaneció el pintor cuatro años en América, regresando por la vía de la cordillera, rumbo a Buenos Aires. La prensa nacional dio cierta importancia a la pintura histórica, y *El Ferrocarril* describe los detalles de su tela *Cristo Crucificado*²⁴. En 1857 un crítico encontró “sin reproche de luz, color y efecto”, su retrato de las Srtas. C. de Z.²⁵.

Por su temática sentimental conquistó el ambiente al pintor francés Augusto Beaubeuf, que se decía alumno de Paul Laroche. Fotógrafo, retratista y pintor se dedicó pronto a la enseñanza en la Escuela Militar y en la clase particular de dibujo que había abierto en la calle de Rosas. Sus trabajos en Chile se exhibieron por primera vez en la Exposición de 1855, y logró segunda medalla por “un retrato trabajado en Santiago”. El recibimiento cordial lo impulsó a enviar un grupo numeroso al evento de 1856. Además de “un retrato en fotografía”, pudieron contemplarse sus *Vistas* de Peñalolén; del puente de Cal y Canto; del puente de los Morros; de la Pirámide del Tajamar. Aprovechó también dos fotografías de Víctor Deroche para sus *Vistas* de la ciudad de Nacimiento y del Salto del Laja. El jurado compuesto por Desmadryl, Manuel Talavera y Eusebio Chelli, premió nuevamente con medalla de segunda clase este esfuerzo pictórico²⁶.

Las únicas composiciones de Beaubeuf que conocemos, en brumosa reproducción litográfica, son dos aspectos de su doble tela *El Fusilamiento de los Carrera*²⁷, pintadas en 1857. Con un claro sentido de la composición y esmerado realismo, distribuye las tintas y los personajes en acentuada forma técnica, lo que le permite dar dramatismo y emoción a estos trágicos episodios de la historia de Chile. Beaubeuf mantuvo prestigio en el ambiente por su ecuanimidad y cortesía. En las ácidas polémicas de 1859 se declaró, como hemos visto, en contra de l'Antique, tal vez de lo neoclásico.

En Valparaíso tuvo su centro de actividad en 1849, el pintor Lang que vino a Chile por expresa recomendación del ministro en París Francisco Javier Rosales, el amigo de Monvoisin. Al reseñar su labor, el crítico de *El Correo de Valparaíso* dictamina: “artista de mérito y pintor de escuela que domina el pincel. Sus toques son acabados; la armonía perfecta. Los retratos parecen iluminados por la luz interior de la inteligencia y sienten y piensan en la tela”²⁸. No nos ha sido posible ubicar obra alguna de Lang, ni retratos ni esa creación historicista *Safo*, que exhibiera en la Exposición del Instituto Nacional en 1861²⁹.

Del pintor Requena hemos visto dos retratos horriblemente retocados, con fecha 1854 y nada sabemos de él.

Por fortuna se conservan algunas obras del hijo del fundador de una distinguida familia chilena,

Archibald Biggs. De buena factura y tendencia miniaturista son los óleos de los abuelos Harriet que posee el historiador Fernando Campos Harriet³⁰.

Numerosa clientela aristocrática e intelectual tuvo el pintor holandés Bernardo Janson, procedente de los Estados Unidos. Mejor que Caro como retratista, lo define Pedro Lira, “por la transparencia y vigor de su colorido”³¹. Su envío a la Exposición de 1869 comprendía una copia de Rubens (*Entierro de Jesús*); una cabeza de viejo; un autorretrato y dos telas características, la una, del rector de la Universidad de Chile, el humanista don Andrés Bello, y el retrato del político conservador, don Manuel Antonio Tocornal.

“En ellos —son palabras de Pedro Lira— ha sabido dar a su colorido los tintes justos que correspondían al asunto, sin perder el secreto de su paleta flamenca”.

Para ayudarse en sus trabajos pictóricos, Janson abrió en compañía del pintor romántico Antonio Smith y de Carlos Díaz, un taller de fotografía, pero por desgracia, los compromisos lo precipitaron a una quiebra que debió afectarlo³². Poco después se aleja de Chile, o al menos el silencio autoriza a suponerlo.

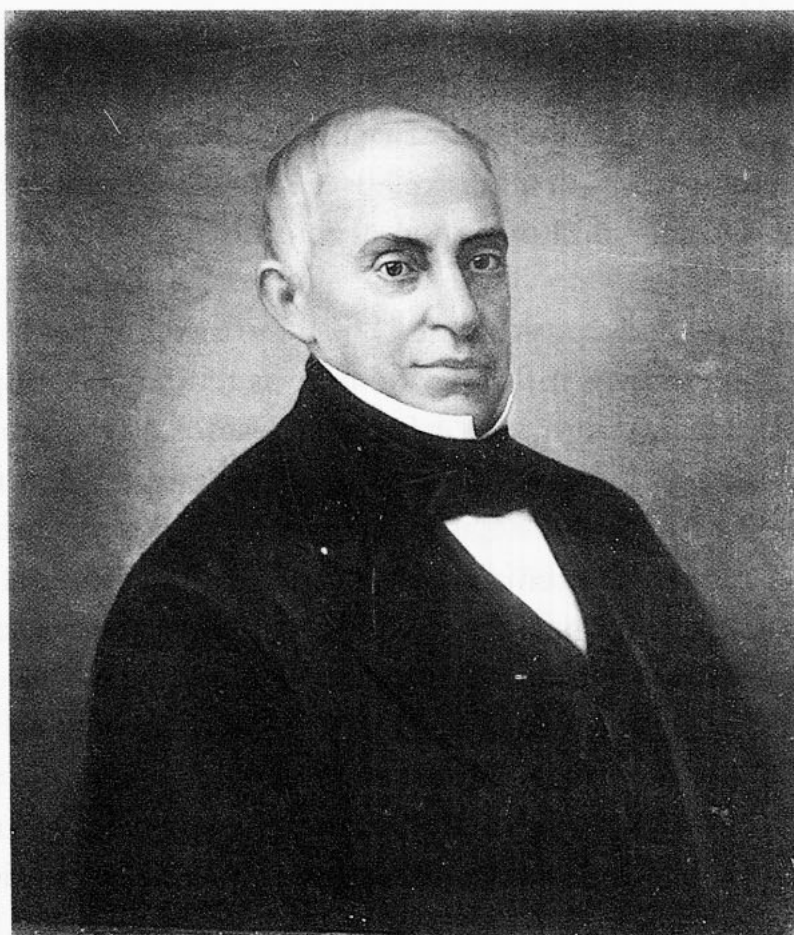
Conocemos una obra de Janson, el retrato de don Ramón Vergara Donoso. Con firmes y vigorosos trazos, armónico colorido y atrevido claroscuro, logra dar relieve al modelo, cuya personalidad se nos manifiesta auténtica, gracias a los medios expresivos del pintor³³.



Archibald Biggs, Rosa Rodríguez de Harriet, 1851. Óleo sobre tela, 47 × 33 cm. Gentileza de don Fernando Campos Harriet.



Archibald Biggs, Jean de Harriet, 1851. Óleo sobre tela, 47 × 33 cm. Gentileza de don Fernando Campos Harriet.



Bernardo Janson,
Don Ramón Vergara Donoso.

Por esta época vino por primera vez a Chile, el distinguido y bondadoso pintor argentino Martín L. Boneo (1829-1915). Estaba en los comienzos de su sostenida y honrada campaña de pintura nacionalista. “Continuó el artista —escribe José León Pagano— el costumbrismo iniciado por los litógrafos y pintores extranjeros”. A los 26 años partió a perfeccionarse a Italia, en el estudio de Antonio Ciceri en Florencia. Estuvo al igual en Roma. En 1866 emprende su gira americana y llega a Santiago en septiembre de ese año³⁴. Inicia luego una gira por el territorio nacional para empaparse de ese espíritu nativista que buscaba como elemento básico de su pintura. Del Norte Chico minero trajo cuadros de pequeño tamaño, “recomendables por la verdad local y por los tipos”, *El Minero en reposo*; *El Minero en el trabajo* y *Los Apires*. De Cauquenes, la pintoresca visión de la hoya del río.

A su regreso abrió una exposición en la Casa Menville —reputada mansión de arte— y, además, de sus recuerdos pictóricos del norte dinámico y minero, exhibió una serie con la temática del sur agrario y sus costumbres: *La Trilla*, *El Vaquero*, *Un Paseo*, interesantes apuntes que llamaron la atención de los entendidos.

Pedro Lira le dedicó un largo comentario en la revista *Las Bellas Artes*, en que alaba su “admirable flexibilidad para asimilar nuestras costumbres, en especial en el *Paseo* en que se observa la naturalidad del huaso con una niña al anca”.

“*La Muchacha del Gallo*, escribe, hace sonreír simpáticamente, pues reproduce sin caricaturalizarlo un tipo verdadero”.

Estaba Boneo en los comienzos de su madurez pictórica, y por ello, no es de extrañar los reparos técnicos que se le hicieron a las obras expuestas: “La debilidad del dibujo, la insuficiencia de la perspectiva, la ausencia de variedad temática y la escasa transparencia del colorido”. En su taller de la calle Huérfanos 28 produjo también nuevos retratos, entre otros, el de la Sra. Elvira Bello de Montaner, exhibido en junio de 1869³⁵.

Llamado por Sarmiento, regresó Boneo a su patria, continuando allí su meritoria labor costumbrista y de profesor de dibujo en las escuelas.

Alrededor de 1886 volvió a Chile, abriendo su taller de retratista en los altos del Palacio MacClure. Tal vez entonces retocó su cuadro más célebre, la monumental tela de *El Paso de los Andes*, glorificación de San Martín y del ejército chileno-argentino³⁶.

En el panorama que delineamos, la Exposición de 1869, vino a demostrar la aparición en el ambiente artístico de nuevos valores, de nuevos influjos y de nuevas tendencias. Superando los arreglos del Salón de 1867, la Sociedad Artística reunió los esfuerzos aislados, y tratando de salir de los estrechos límites del interés individual, y abandonando miras egoístas “emprende una cruzada artística para propagar el buen gusto”. Traduciendo este ambiguo concepto, los organizadores trataban por un lado de dar la lucha final contra el “Quiteñismo”, es decir, la imposición del arte religioso, y por otra parte, volver la mirada de los curiosos hacia lo contemporáneo, el arte actual y vivo de esos años. “El respeto a los antiguos maestros —escribe al respecto, Pedro Lira— ha engendrado en Chile la preocupación por los cuadros antiguos. Para muchas personas, decir cuadro viejo era lo mismo que decir buen cuadro, y muy a menudo trataba de probarse lo segundo por lo primero... la antigüedad lo consagraba todo”³⁷. El criterio juvenil siempre iconoclasta, prefería “un Monvoisin a un falso Murillo”, y mantenía la tónica de admirar a los pintores en el actual ejercicio de su noble profesión, por representar el espíritu del siglo.

Gracias a la Sociedad Artística, al apoyo cultural de la Sociedad de Instrucción Primaria y de los coleccionistas privados, pudo reunirse un numeroso conjunto de fotografías de obras maestras y de grabados representativos repartidos en dos secciones: la una extranjera y la otra nacional.

El aporte privado permitió el buen éxito de la primera sección. Al grupo de los mecenas y animadores ya señalados, habría que agregar para el conocimiento de esta élite aficionada, a múltiples personalidades intelectuales, sociales y políticas que contribuyeron al buen éxito obtenido.

Apuntamos estos nombres para una visión cuantitativa de la élite imperante. Poseían cuadros de valor: José Tomás Urmeneta, en su casa —museo del Escorial de Panquehue; Marcos Maturana, creador de señeras recompensas, como veremos; Diego Ovalle, J. Ernesto Renard, Cirilo Vigil, el historiador y político Miguel Luis Amunátegui, el poeta Guillermo Blest Gana; el pintor Juan Vicente Mira, el escritor serenense Fidelis P. del Solar; Juan de Dios Correa, Francisco Arriagada, Miguel Cruchaga, economista; Juan de Dios Vargas, doña Tránsito Irrarázaval, Sra. Brown de Ossa, Manuel J. Irrarázaval, político distinguido, lo mismo que Marcial Martínez, Manuel Fernández, Emeterio Goyenechea, Clemente Díaz, Florencio Blanco, Vicente W. Castro, J. Pando, José Manuel Guzmán, el pianista francés C. Barre, F. Calman, de Valparaíso y Francisco Baeza.

El grupo de telas europeas expuesto nos permite conocer, por otra parte, el estrecho horizonte en que se movía el aficionado. En la estimativa general, Ary Scheffer (1795-1858) era considerado exageradamente el mejor pintor del romanticismo, “no sólo el más original de su época, sino también el más grande”. Hammann, Guibert y Goudon seguían en el aprecio. Pero aquellos que influenciaron en forma más efectiva nuestro ambiente fueron los hermanos Markó, Carlos y Andrés. Karl o Karolus Markó, el padre, llamado el Viejo (1791-1860), el primero de la dinastía, ingeniero y pintor autodidacta, es considerado típico de ese estilo indefinido y coruscante que se llama Biedemier. En su taller de Florencia irradió una gama de paisajes ideales con escenas mitológicas a la manera de Claude Lorrain, pintados en colores policromos, de tendencia oleográfica.

La admiración por Andrés Markó (1824-1895) estaba comprometida con Jorge Saal (1818-1870),

el distinguido académico de Luxemburgo. Los cuadros de Andrés eran vendidos en Santiago por su hermano Carlos (1822-1891). Éstas fueron las telas que deslumbraron a los muchos concurrentes al torneo de 1869, los que no se cansaban de admirar: *El Pastor de los Apeninos*, de Andrés Markó, *La Cascada* y *El Torrente*, de Edmund Gill (1820-1894), *El Castillo* o *La Puesta del Sol*, de Carlos Markó, en que la naturaleza tranquila y melancólica de Italia se ilumina bajo el cielo azul y transparente.

De los pintores viajeros conocidos en Chile llegaron al concurso los retratos *Colón* y *Aristodemo* de Raimundo de Monvoisin, los cuadros de costumbres peruanas de J.M. Rugendas y *La caza del Oso*, de Otto Grashoff.

El arte nacional estuvo representado por Juan Bianchi, F.J. Mandiola, y los nuevos valores Francisco Miralles, Manuel Antonio Caro, Pascual Ortega y Lucas Tapia, mientras Antonio Smith desplegaba sus lienzos deslumbrantes. La buena acogida del evento envalentonó a los artistas.

Cupo al intendente de Santiago, don Benjamín Vicuña Mackenna, organizar la Exposición Nacional de Artes e Industrias que se llevó a efecto el 15 de septiembre de 1872, en el flamante edificio del Mercado Central, cuya planta cuadrada y cúpula de acero constituían la novedad de la moderna arquitectura funcional de Eiffel.

A partir del mes de junio, diversas comisiones se encargaron de reunir en el amplio local las obras de arte. La escultura estuvo en las manos diligentes de Nicanor Plaza y Agustín Depassier. La pintura representada por el nuevo director de la Academia, Ernesto Kirchbach y los pintores Antonio Smith, Pedro Lira y Manuel Tapia Portus. La delegación de arquitectos estaba compuesta por Manuel Aldunate, Eusebio Chelli y Ramón Herrera Mandiola. Los grabados corrieron a cargo de Juan Bainville, de la Casa de Moneda y M.A. Venegas, y la fotografía la representaron Lorenzo Adaro y Francisco Rayo.

El 15 de septiembre, una locomotora que se deslizaba por primera vez sobre los rieles del nuevo ferrocarril urbano de Santiago, arrastró el carro con la comitiva oficial que concurría a la ceremonia de apertura. La Exposición —escribía uno de los cronistas del evento— “fechará en la historia de Chile la fe de bautismo de las bellas artes. El vago sentimiento de lo bello que había estado desarrollándose en el silencio se había convertido en realidad”.

El público se agolpaba a examinar las telas de los pintores extranjeros, siempre los más codiciados. La impresionante tela de Raymond Monvoisin, *La Caída de Robespierre* o su dramática presentación de *Elisa Bravo, cautiva de los Indios* “eran las primeras que atraían la vista”. Pero nuevamente los visitantes pasaban a deleitarse con *El Sol Poniente*, de Saal, “sublime inspiración cuando el astro del día bajando a reposarse, sabe arrebatarse la diáfana luz de sus rayos vacilantes a esa hora de la tarde”. Y la misma retórica romántica merecía la *Joven de la Paloma*, de Saint-Pierre; *La Tormenta en el mar*, de Isabey o el *Muchacho Napolitano*, de Georgi.

La pintura nacional exhibía en acto de justicia las acuarelas de Carlos Wood: *La Toma de la Esmeralda*, *Faro*, *Efecto de Nieve*, *Tempestad* y *Neblina sobre el Mar*. El noble antepasado de los artistas patrios conducía a las nuevas generaciones artísticas.

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 la de 46 paisajes. El arte parecía inclinar la pupila hacia la naturaleza.

Entregaron sus envíos: Antonio Smith y M.A. Caro, ya consagrados, y los talentos en germen de Pedro Lira, Alberto Orrego Luco, Onofre Jarpa, José M. Ortega, Pedro L. Carmona, Vicente de la Barrera, Tristán Mujica, Cosme San Martín y Clarisa Donoso.

La crítica discutió los envíos. “Que Chile pinta —dijo al clausurarse la exposición, el delegado

argentino, Santiago Estrada— os lo dice Caro con sus daguerrotipos de costumbres, con sus lienzos radiantes de luz y de verdad; os lo dice Lira, con sus fieles copias de la naturaleza animadas, coloridas; os lo dice Smith, Smith, ese soñador de lo bello, que pinta el vapor, el aire, la atmósfera; que refleja los Andes, la primavera, la noche y el día”³⁸.

Pero, en realidad el impacto lo constituyeron las creaciones de Nicanor Plaza, su *Caupolicán* o su *Jugador de Chueca*.

Pedro Lira, en cambio, es más cortante en sus juicios. “A excepción de los trabajos serios y concienzudos de los señores Plaza y Caro, en lo demás notamos una superficialidad, un gusto por la fácil improvisación...”³⁹.

El veredicto del Jurado de arte entregó a Manuel Antonio Caro la Medalla de Oro, por su cuadro de la *Zamacueca*; de Plata, a Antonio Smith por su numeroso envío; a Pedro Lira, por su paisaje; Medalla de Bronce: a Vicente de la Barrera, a Tristán Mujica, y menciones honrosas a Alberto Orrego Luco, Nicolás Guzmán, Calixto Guerrero, Cosme San Martín y Clarisa Donoso.

Las discusiones en torno a la Exposición del Mercado Central permiten conocer el nivel que habían alcanzado las ideas estéticas en el país. A la crítica ecléctica y cívica de Benjamín Vicuña Mackenna, se agrega el pensamiento artístico puro de Pedro Lira que parte del cuadro mismo, de la realidad allí encarnada. En cambio el sociólogo portorriqueño, Eugenio María Hostos enjuicia el arte dentro del contexto de la sociedad. “El arte —escribe— como todo exponente del progreso es un fenómeno del desarrollo de la humanidad y es coeficiente de una vida social determinada”. Chile, según él, había llegado en el proceso artístico a sentir las necesidades y apetencias que sólo se satisfacen con la compra de obras y la protección de las artes nacionales. Los artistas, a la vez, sienten el fenómeno como algo exclusivo y no admiten que su labor pueda tener condescendencias con un fin determinado. La originalidad de la concepción es lo que tiene el público que estimular; partir no de lo copiado o imitado, sino de lo propio que se lleva dentro”. En esta gama, Hostos, advierte en la Exposición, la predominancia descriptiva; sea de la naturaleza, bella, eterna y universal del paisaje, que es la actitud que Hostos prefiere, o la descripción gráfica de las costumbres nacionales, por ejemplo los de M.A. Caro. “Estos cuadros, apunta, son también naturaleza, porque el hombre allí sorprendido en su alegría desordenada y en su desordenada afectación del dolor, es también un estado de naturaleza, y la obra bella en sí misma tiene el encanto superior de armonizar con uno de los fines de la sociedad y de nacionalizar el arte, inspirándose en la vida nacional”.

La Exposición en resumen era para el inteligente sociólogo antillano, el reflejo en el arte del crecimiento de la sociedad, y este nacimiento del paisajismo, como primera expresión de las aptitudes estéticas de la comunidad, era para él, el signo de las naciones emergentes que se organizan de acuerdo a un orden racional.

Los argumentos a lo Spencer del criterio evolucionista de Hostos fueron refutados por un joven ensayista de extraordinaria sensibilidad y talento, el Dr. Augusto Orrego Luco. En sus crónicas de la *Revista de Santiago* —foro juvenil— discutió desde el punto de vista de una estética pura el pensamiento englobante de Hostos, sentando los principios del arte por el arte, que sería la filosofía imperante de estos años decimonónicos⁴⁰, era la doctrina expresada con elegancia por Juan Agustín Barriga “a la fórmula del arte por el arte, opongo el arte por la belleza”⁴¹.

Un acto de justicia en la impetuosa carrera artística de estas generaciones antihispánicas fue la Exposición del Coloniaje, organizada por el intendente Benjamín Vicuña Mackenna, en los salones transformados del antiguo Palacio de los Gobernadores (Correo Central). En la circular enviada se fijaban los objetivos de “resucitar el coloniaje con sus estrecheces y su generosa opulencia, su

nostalgia moral y su pobreza de medios". La Comisión organizadora quedó bajo la presidencia de Monseñor Ignacio Víctor Eyzaguirre, con su vicepresidente, Manuel Guzmán. Integraban al consejo Juan Vicente Mira, Marcos Maturana, Juan Nepomuceno Iñíguez, Maximiano Iñíguez, Francisco de Paula Figueroa, Pbo. Blas Cañas, Enrique de Putron, Carlos Brown y Ramón Salinas. El activo secretario Horacio Pinto Agüero reunió múltiples objetos que permitían estudiar dicha época "en lo más adentro de sus entrañas, en lo más denso de sus tinieblas"⁴².

En lo relativo a pintura contemporánea se exhibieron las muestras de las reconstrucciones históricas que el intendente había encargado a diversos artistas de la capital, Domingo Mesa, Fernando Carmona, Vicente La Barrera, J. Silva, J.M. Ortega, junto con las telas de Ciccarelli, Domeniconi y Mandiola, alusivas al pasado chileno⁴³.

Dos años más tarde el Gobierno, previas invitaciones a los países americanos y europeos, abrió en el imponente edificio de la Quinta Normal de Agricultura, construido por Lathoud (Museo de Historia Natural), una Exposición de tipo internacional. El tono cosmopolita hizo predominar sobre todo la estatuaria italiana, los cuadros historicistas de Bertuni, y algunas cabezas de Miralles y de Pradilla, los pintores españoles más conocidos en Chile.

El envío nacional comprendía 58 piezas. Al igual que en 1872 la temática predominante era el paisaje, a la manera panteísta, es decir, dictaminaba un crítico que "estos artistas suprimen al hombre en la naturaleza, el espectador se los restituye colocándose en el lugar conveniente para ver y pensar en un bello sitio creado por la fantasía". Sobresalieron en esta línea, Onofre Jarpa con sus *Paisajes del río Lebu*; el de *Peñalolén*, de Antonio Smith, y entraban a participar Pedro Lira, y Alberto Orrego Luco.

El género histórico ocupaba el segundo lugar, con telas heterogéneas y desiguales: *La Abdicación de O'Higgins*, de M.A. Caro; *Los Últimos Momentos de Valdivia*, de Nicolás Guzmán; *La Batalla de Maipo*, de Manuel Tapia y *Los Mártires Cristianos*, de Pedro L. Carmona. De los cuadros de género, el que más llamó la atención fue *El juego de la morra*, de Miguel Campos.

El Jurado formado por Luis Dávila Larraín, Eusebio Lillo, Pedro Herz, Camilo Bordes, Francisco J. Mandiola, Ernesto Kirchbach, N. Romero y J. Bainville, además de los 18 premios de segunda y tercera clase, otorgó recompensas de honor de \$ 500 y \$ 250 a M.A. Caro y Antonio Smith⁴⁴.

Hubo, sin embargo, una tela que tuvo singular influjo en el desarrollo de la pintura histórica en el país, el dramático cuadro de *Los Últimos Momentos de Carrera*, compuesto por el uruguayo Juan Manuel Blanes (1830-1901). Estaba el reputado artista en la cúspide de su brillante carrera de evocador de los hechos del pasado americano. Sobre Chile había trazado en 1871, la un tanto desvaída *Revista de Tropas en Rancagua*, destinada a la glorificación de San Martín. A fines de 1873, y con el objeto de tomar directamente algunos datos para su proyectado cuadro de *La Batalla de Maipo*, se embarcó rumbo a Chile. Fue recibido con entusiasmo por el intendente Vicuña Mackenna, el almirante Blanco Encalada y el ministro del Uruguay en Chile, don José Arrieta. Por iniciativa de este último fueron exhibidos, primero en el Teatro Municipal y luego en la Exposición de 1873 los cuadros de Blanes la *Revista* mencionada y otro que el artista había intitulado *Carrera en el sótano de Mendoza*.

El Mercurio de Valparaíso expresaba el sentir popular sobre este cuadro: "Desde aquellos días en que fueron exhibidos los soberbios cuadros de Monvoisin, el arte no había presentado a la vista del público uno más patético y conmovedor. Esa pintura del trágico fin del gran caudillo, es verdaderamente una obra maestra"⁴⁵.

Con admiración Juan M. Torres escribía en *El Correo de la Exposición*, "no es un cuadro, no es una



Palacio de la Moneda en 1862. Firmado por G. Molinelli. Gentileza de la Fundación C. Cardoen.. (En el Museo de Bellas Artes se conserva un cuadro igual atribuido a Charton de Treville).

tela, lo que se ve en el calabozo, es la pintura de una acción". "Ha huido de lo vulgar, de lo trillado; ha pintado con un asombroso realismo, la triste escena del 4 de septiembre de 1821"⁴⁶.

Si intentamos un resumen del capítulo, podríamos afirmar que estaba en formación una escuela pictórica nacional, y se disponía de un público interesado en la marcha del proceso que había alcanzado cierto desarrollo. Las categorías más aceptadas eran en primer término, el retrato; luego la pintura historicista, y apareciendo como importantes, el paisaje y el cuadro de costumbres. Todavía la naturaleza muerta, el bodegón hispánico no concentraba la atención, a pesar de los esfuerzos de Ciccarelli para inculcar su cultivo⁴⁷.

LA AVENTURA DEL PINTOR NORTEAMERICANO

JAMES N. WHISTLER EN CHILE

LA LLEGADA de James Mac Neill Whistler (1834-1903) a Chile no forma por desgracia un capítulo de nuestra historia del arte sino un episodio “de la inenarrable vida” del célebre pintor norteamericano. El viaje une a los chilenos con una cadena imperceptible que nos relaciona con los inicios del llamado, por falta de otro nombre, arte moderno. Sus cuadros admirables golpean la atención cosmopolita hacia ese puerto de nostalgia como bautizara con amor Salvador Reyes, al empinado y hermoso anfiteatro de Valparaíso¹.

Fue Whistler en la concisa definición de Sheldon Cheney, “un americano parisiense que dio musicalidad al arte en un país tan antimusical como Inglaterra”². Omitiendo las obvias inexactitudes de la definición, pone, sin embargo, el énfasis en la insistencia musical de su labor, el empeño de asentar en una estética rebelde el slogan del arte por el arte, que lo llevó a homologar las bellas artes, bautizando sus cuadros de “sinfonías y nocturnos” de plena vivencia musical.

Nacido en 1834, en la ciudad de Lowell, del histórico Estado de Massachusetts, hijo de un respetuoso ingeniero que ayudó en Rusia a la construcción de los primeros ferrocarriles, el joven Whistler después de cuatro años de residencia en el imperio de los Zares, regresó a su patria en 1848, para ingresar luego a la Academia Militar de West Point. Esta lucha interior entre la espada y la pintura, terminó en 1854, año en que empieza su vida de bohemia artística. Atraído por el libro de Henry Murger sentó plaza entre los artistas del barrio latino de París, en cuyas tertulias brillara por el ingenio de su charla epigramática, llena de ese sutil hedonismo que popularizara el genio de Oscar Wilde, y que fue una de las características de *la belle époque*.

Whistler buscó en su arte un camino que lo alejara de la posición fotográfica del realismo y en esta búsqueda encontró apoyo espiritual en el cometido de la pintura japonesa de Hokusai y de Utamaro y en las preciosidades de la porcelana china. A este “orientalismo *sui generis*” agregó un estudio original del espacio que aprovechó en sus “esquemas tonales”.

En 1860 exhibe en la Royal Academy de Londres su cuadro *At the piano*, que inicia su brillante carrera.

Seis años más tarde de vuelta de una estada en Trouville lo vemos comprometido en esa aventura chilena, aún no del todo esclarecida en sus intenciones y en su itinerario. Corría el año de 1865, y el Pacífico se veía abocado a una guerra al parecer de reconquista o al menos punitiva emprendida por la Reina de España, Isabel II, esa Chavelita de las regocijadas cuecas de protesta de esos años.

En su *Journal*, publicado por Pennel, el pintor relata de esta manera su viaje: “Sucedió en un momento —escribe—, en que nuestros sureños (las tropas derrotadas del sur) golpeaban en Londres

a la búsqueda de algo que hacer. Yo no sabía qué actitud tomar, pero el problema se resolvió en una expedición para auxiliar a los chilenos y no sé por qué también a los peruanos. De todas maneras había sudamericanos que necesitaban ayuda en contra de los españoles”.

Los críticos dudan de esta noble motivación. No fue por ayudar a los chilenos —apunta Elizabeth Robins Pennel—, ni tampoco una fantasía del momento, pero de todos modos algo profundo lanzó al pintor a la aventura, pues antes de partir firmó su testamento en que legaba toda su fortuna a Joanna Hifferman³.

Aunque Whistler siempre se manifestó orgulloso de sus años de instrucción militar en West Point, los exégetas insisten en que era extraño que no hubiera aplicado estos conocimientos en la Guerra de Secesión que ensangrentó su patria, y durante la cual su propio hermano, el Dr. William Whistler, se alistó en los ejércitos confederados del sur.

No sabemos hasta el momento si su viaje fue un riesgo personal o si vino integrando alguna hueste. No ha llegado hasta nosotros documentación alguna, pese a una intensa rebusca en nuestros archivos que señala los nombres de aquellos aguerridos sureños “que aún querían pelear”. Hay leves sospechas que en la comitiva hubiera venido un escritor de talento y futuro dibujante del *Herald*, de New York, Valeryan Griboyedoff; al menos así lo insinúa el historiador del “bohemianism” en América, Albert Parry. El escritor contaba a su regreso que había participado como “tambor” en una lucha en Chile, durante su viaje desde Inglaterra a ese país⁴. Pudo haber habido también, suponemos nosotros, algún contacto con Leo W. Carleton, caricaturista que nos ha dejado curiosos apuntes de Lima en esos años⁵. Y por último, tal vez fuera del grupo otro pintor, del que no tenemos datos precisos, W.J. Gibbons (colección Horacio Suárez Herreros), autor de una tranquila y fotográfica visión del bombardeo de Valparaíso⁶.

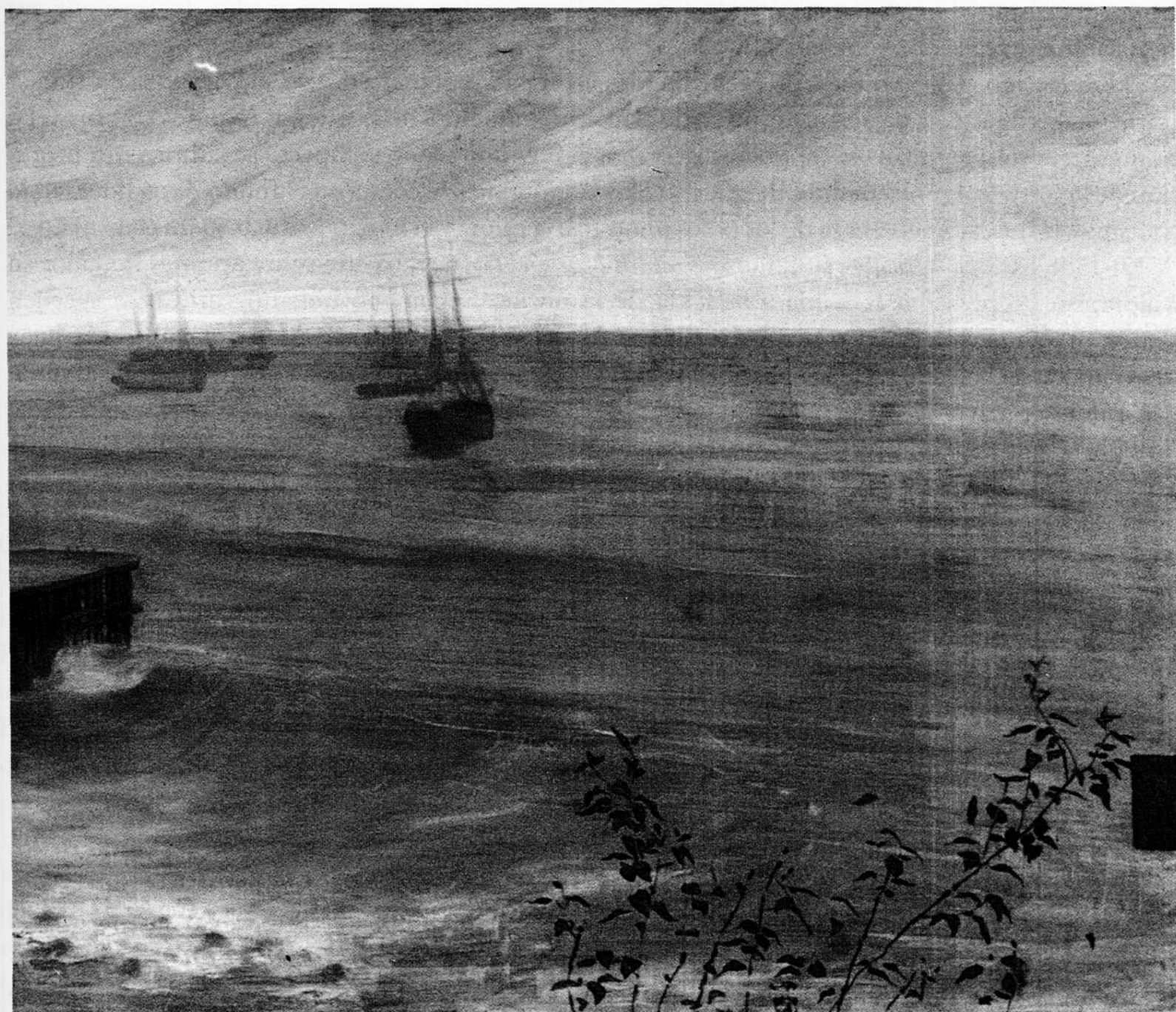
La ruta de viaje fue la de Liverpool-Panamá, donde según su relato, lo sorprendió un terrorífico terremoto.

Recuerdo de ese viaje es el delicioso muelle, *The Ocean* que entró a la Frick Collection de New York en 1911, exhibido en Londres en 1892 con el sugestivo título de *Symphony in Gray and Green*⁷. Se nos imagina el puerto de Cobija y está trabajado con refinada técnica oriental. Bajo un cielo opaco e inmóvil, el mar abierto en su característica resaca costera, está recortado en su perspectiva por los puntos dinámicos de las pequeñas embarcaciones, mientras un delicado ramaje, un toque oriental, da una sensación poética al conjunto imaginado de la costa.

Confrontando el texto de su relato con las efemérides de la desgraciada Guerra contra España, podemos asegurar, al menos, que el pintor estaba en Valparaíso en el mes de marzo de 1866, seis meses más o menos después de la fecha de la declaración de guerra.

Viajó Whistler a la capital e hizo una visita al presidente don José Joaquín Pérez. Sintió fuertemente la belleza de Valparaíso “la hermosa bahía con sus playas onduladas y la ciudad a los pies de la fuerte línea de quebradas”.

La flota española estaba anclada y se desplegaba en círculo. La de Inglaterra, al mando del almirante Denman; la norteamericana, comandada por el comodoro Rogers, mientras la bandera francesa ondeaba en la *Egerie*. A las siete de la mañana se produjo el abandono del bloqueo. A las 8 salió la última escuadra, la norteamericana, después de fracasadas las negociaciones de neutralidad con el empecinado Méndez Núñez. La ciudad quedó desamparada. Aunque Whistler afirma “que los españoles condujeron el ataque en forma caballerosa” los hechos fueron violentos. A las 8,15 empezó el bombardeo; a las 9,35 ardía parte de la ciudad. A las 12 se dio por terminada la operación



J.A.M. Whistler, El Océano. Gentileza de *The Frick Collection*.

punitiva que produjo además de los perjuicios materiales, grave daño al prestigio español en el Pacífico.

Desde las alturas del Club Inglés del Cerro Alegre, pintó Whistler cinco cuadros de Valparaíso. Hay en ellos ausencia total del hecho bélico, sólo la captación inspirada de la naturaleza con una nueva técnica⁸. No tienen ni la intención litográfica de los apuntes dinámicos de Ernest Charton para las revistas ilustradas de España ni la objetividad del cuadro de Gibbons o los dibujos de Pedro C. Rodríguez. Son obras de arte puro, un deslumbramiento de luz, de buscados contrastes en esa composición tonal peculiar de su nueva y trascendente manera. Alguien los bautizó con acierto de “poemas”. Dos de ellos han desaparecido, pues fueron entregados al *purser* de abordó en el momento del regreso.

El primero en exhibirse en Europa, con éxito resonante, en la Galería Francesa, a comienzos de 1867, se intituló *Crepuscle in Flesh Colour and Green*. En la actualidad se conserva en The Tate Gallery de Londres. Su visión era, escribe Denys Sutton, fundamentalmente diferente del impresionismo

francés, era más bien “una visión selectiva de la naturaleza como un medio de transmitir sus sensaciones y reacciones emocionales”⁹.

Sobre las aguas oleaginosas, en la media luz crepuscular, el mar estático se encuadra en franjas horizontales de nubes bajas, una especie de avance de una flota de pequeños esquifes con sus velas triangulares desplegadas. Al fondo a la derecha, el segundo plano compacto se rubrica con profusión de veleros y algunos buques de guerra. Hay sugerencias de colina en el fondo derecho. El todo transmite la buscada sensación de los polos opuestos, la calma y el movimiento, bajo un cielo neutro.

En 1888 exhibió Whistler su famoso *Nocturn Blue and Gold*, trabajado sobre apuntes tomados en Valparaíso. Representa la bahía a la caída de la noche. En un movimiento vertical se suceden armoniosamente, en hábil contraste, el plano del muelle, del mar, de los buques y de la línea desdibujada de la costa. La tela —escribe Donald Holden— da una tonalidad azul que tiende al verde y se funde envolvente para transformarse en manchas de color en la superficie¹⁰. Hay, sin duda, influencia japonesa en la distribución de las masas y algo aéreo y musical muy propio del genio de Whistler en la tela. Nadie ha dado mejor, escriben sus biógrafos, la sensación del misterio y la quietud de la noche.

El cuadro que se conserva en la actualidad en la Freer Art Gallery de Washington D.C., es uno de los primeros y uno de los mejores nocturnos que dieron celebridad a Whistler.

Los frutos del viaje de Whistler fueron cosechados tan sólo en Europa y marcan una fecha en la pintura del siglo XIX. No tuvieron repercusión en Chile en esos años, pero al finalizar el siglo golpeó la atención de los amigos chilenos del pintor José Tomás Errázuriz y su esposa, la famosa dama chilena, inspiradora de Stravinsky y de Picasso, doña Eugenia Huici. Whistler pagó esta atención obsequiándoles otra de las telas que pintara en este extraordinario viaje, la vista del Puerto que conserva en Buenos Aires la hija del diplomático chileno Matías Errázuriz, Sra. Josefina Errázuriz de Gómez. La tela transmite ese mismo sentimiento misterioso y envolvente que fuera uno de los atractivos novedosos de la pintura paisajista del pintor norteamericano¹¹.

Para terminar este corto resumen de una aventura trascendente en el mundo artístico del siglo XIX, nos referiremos, sin la necesaria constancia de haber contemplado el cuadro o alguna reproducción, a esa tela *Valparaíso después de la batalla*, que según nos informa un distinguido arquitecto, se encuentra en la Universidad de Glasgow. El título nos sugiere la melancolía que debe expresar el cuadro, recuerdo de una frustración guerrera, pero superación artística de una carrera que toma su ruta definitiva después de ese extraño viaje a Chile, tan fructífero para las bellas artes¹².

LA ACADEMIA DE PINTURA BAJO LA DIRECCIÓN DE ERNESTO KIRCHBACH

AL APROXIMARSE el término de los engorrosos trámites de jubilación de Alejandro Ciccarelli, el Gobierno había enviado el 16 de diciembre de 1968 las instrucciones oportunas al cónsul de Chile en París, Francisco Fernández Rodella, con el fin de contratar un nuevo director para la Academia. Por consejo del profesor Carlos Moesta, que lo había conocido en Italia, el activo funcionario se encargó de las diligencias necesarias para firmar contrato con el artista alemán, Ernesto Segismundo Kirchbach (1830-1876). Cumplida la negociación, el pintor se embarcó rumbo a Chile en el vapor inglés *Patagonian* que zarpó del puerto de Saint-Nazaire, el 16 de mayo de 1869¹. En julio estaba el flamante director en Santiago. “Era Kirchbach artista de cierto valor”, recuerda su discípulo fugaz, Ramón Subercaseaux, y en lo físico “un cachigordo de figura, rubio y de ojos pequeños, defendidos por gruesos anteojos de montaje de oro”². Su biografía es interesante, pues refleja las inquietudes de la Alemania posromántica. Nacido en Sajonia en 1830, recibió de muy joven las lecciones del reputado pintor Julio Schnorr de Carosfeld (1794-1872). El maestro apasionado del arte italiano, sobre todo de Rafael, había formado en Roma un interesante grupo que decoró el Palacio Massino, y que por su adhesión a la escuela neocristiana de Johan-Friedrich Oversbeck (1789-1868), y el peculiar romanticismo germánico de Gaspar Friedrich (1774-1840), formaron el grupo de los “nazarenos”, de vasta influencia en la juventud.

Kirchbach siguió a su maestro de Baviera y juntos decoraron la *Königlich Residenz* de Munich, que impregnan con esa fantasía germanicista que inspira la música de Ricardo Wagner y la arquitectura de los sueños hechos realidad, de Luis II de Baviera.

En 1846, Julio Schnorr es nombrado director de la Escuela de Pintura de Dresden, y allí lo sigue su discípulo que lo acompaña en la decoración de las cuatro salas de la Pinacoteca de la ciudad. Este contacto personal absorbente se rompe un tanto al alejarse Ernesto Kirchbach rumbo a Londres, donde participa en los dibujos para los vitrales de la Catedral de St. Paul, y en la impresión de la famosa Biblia en Imágenes³.

La llegada a Chile de Kirchbach fue saludada con entusiasmo. Personalidad abierta, “no hacía misterio como otros de su manera de trabajar”, por el contrario deslumbraba a sus alumnos “trazando y sombreando en diez minutos la estatua del *Gladiador* que decoraba la escuela⁴. Había cierto cansancio en el ambiente por la enseñanza neoclásica de Ciccarelli, pero la fogosidad napolitana se transformó para algunos en “pedantería tudesca” por los esfuerzos de Kirchbach para imponer un estilo decorativo. Uno de sus alumnos, Pedro Lira, escribía de él “que miraba con la mayor indiferencia la técnica de la pintura y sólo atribuía importancia a la composición y al ritmo de las

formas... su enseñanza, concluye, dio algunos frutos en el aprendizaje del dibujo, pero no así en el de la pintura, que era del todo deficiente”⁵. Este reproche de dar sólo importancia a la composición y al ritmo de los volúmenes, ha sido levantado con buenas razones por Antonio R. Romera, que lo transforma en elogio, “si tenemos en cuenta que Kirchbach buscaba una forma coherente con su *intencionalidad* artística”⁶.

Empapado como su maestro en la búsqueda de las tradiciones germánicas, en un pasado nórdico, gótico y feudal, Kirchbach se dejó deslumbrar por la reconstrucción arqueológica.

Aunque esta nota estuvo ausente en su estada en el país, en cambio exhibió los cuadros de nota cristiana, empapados en esa *Biblia en Imágenes*, como son *Moisés* y la *Expulsión de los Mercaderes del Templo*, que tienen nobleza y naturalidad en las figuras y un elevado sentido poético. Sin duda, dentro de esta línea religiosa bávara, pinta en la destruida capilla del Palacio de la Moneda su fresco: *Dad al César lo que es del César* (julio de 1869) y los cuadros para el templo de San Ignacio, inspirados en el Apocalipsis de San Juan. Más frecuente en el período de su permanencia en Chile fueron las variaciones de los once cartones de *La Eneida* que había traído de Dresden. *Dido y Eneas* (Colección Álvarez Urquieta) se diría, escribe Antonio R. Romera, una escena wagneriana. Eneas es un Wotan que alza coturno. Dido recuerda, por el contrario, a las heroínas góticas de Ingres, y en sus deformaciones se refleja, como en aquéllas, la potencia interior⁶.

El temperamento neurótico de Kirchbach propenso a la melancolía, exacerbó su tendencia shakespeariana, y *Lady Macbeth* en el Banquete de Banquo y *Otelo* y *Desdémona* (Colección Vicuña Pérez) tratadas con cierto teatralismo, son pruebas de la tendencia a lo melodramático espeluznante, a esa “energía siniestra del colorido”, como apunta Vicente Grez. En el *Otelo* dramatiza la escena del puñal asesino del moro, en contraste con la paz de la alcoba, y el ebúrneo cuerpo de Desdémona, casto y palpitante, se baña con la luz de la luna que rielas entre los arcos venecianos del Palacio de los Dux.

“El talento de Kirchbach, apunta Vicente Grez, era más reflexivo que brillante y sus pinceladas más sombrías que risueñas. Sus heroínas no pertenecían a ese mundo alegre y danzante que vive y se consume entre perfumes y flores, sino a ese otro sombrío y misterioso en que se agitan la ambición, los celos, la desesperación y el odio, todas las miserias del alma”⁷.

Esta tendencia a los efectos dramáticos sacados de las luces de fondo del propio personaje lo aplica el pintor aun a los retratos de encargo de los héroes de Chile, perdidos en su mayor parte en el envío que se hizo al Museo de Chillán en 1884.

La permanencia de Kirchbach en el país no marca una trascendencia renovadora. Tuvo adeptos intelectuales y adversarios entre los pintores nacionales. Uno de sus propios discípulos, Onofre Jarpa, escribía en 1873, “fue para nosotros un misterio, pues nunca lo comprendimos ni nos interesó su enseñanza”.

Para Juan A. Barriga, fino espíritu, Kirchbach “poseía las dos cualidades más eminentes que distinguen a la escuela germánica: sabía idealizar la realidad, desprendiendo el tipo del individuo, entresacando de los objetos los rasgos más generales, eliminando en lo posible los detalles... Kirchbach no pide a las escenas humanas ni la animación de los objetos, ni el colorido local, ni, en general, nada que se refiere a esa vida exterior que tanto nos maravilla en las telas venecianas y flamencas, busca, sí, caracteres, pasiones, ideas; en una palabra, la expresión de la vida moral”⁸.

Sin embargo, estas concepciones estéticas estaban lejos de la realidad chilena, y las obras de arte se medían por el rasero de un neoclacismo muy adentrado en el ambiente artístico, o por el fervor minoritario de los románticos seguidores de Antonio Smith.



Ernesto Kirchbach, Dido y Eneas, Museo Nacional de Bellas Artes.

Los alumnos de la Academia se mueven así entre dos mundos, pues la adquisición de un estilo es el resultado de un proceso lento o revolucionario. Las bellas artes tienen un sentido y un motivo.

Para la apreciación artística es indispensable la comprensión anímica. Los avances culturales eran notables en el país. El Movimiento de 1842 había fijado metas ambiciosas, y la mentalidad pública, entendida a la manera de Gastón Bouthoul, es decir, como reflejo y conciencia y síntesis psicosocial de cada civilización, estaba madurando, no tan sólo por influjos externos sino por intermedio de elementos nacidos en el seno mismo de la comunidad chilena⁹.

Los discípulos de Kirchbach

ERNESTO KIRCHBACH contó con los alumnos de la última promoción de Ciccarelli, y al mismo tiempo con una pléyade de nuevos inscritos. Desfilaban por las ya estrechas aulas de la Academia un grupo de artistas bisoños promisorios que iban a madurar bajo otros cielos y otros influjos: Juan Francisco González, Alfredo Valenzuela Puelma, Ramón Subercaseaux, Onofre Jarpa, Abraham Zañartu. Dibujantes Calixto Guines, Fernando Rojas. Aficionados honorables trabajan también con tesón: Agustín Castro, Emilio Ruiz, Isidoro Vargas, Amable Caballero, Justiniano Ogalde, Melanio Salinas¹⁰. Antonio R. Romera cita a los propios hijos del profesor: Juan, Mariano y Manuel, aunque el más conocido Frank, alumno de L. Pohle en Dresden, había permanecido en Londres.

Podríamos decir que los más nombrados en la prensa y revistas de esos años son Vicente de La Barrera, el notable copista Tristán Mujica, premiados en la Exposición de 1875. Los de mayor talento fueron José Mercedes Ortega, Cosme San Martín y el más cercano al maestro, Pedro León Carmona.

Por su futura influencia cita Romera a Evaristo A. Garrido (1854-1926). “Trazó —escribe el distinguido crítico— cuadros de historia y de tema religioso. Su *Batalla de Rancagua* busca de preferencia, con la veracidad objetiva, el dinamismo y la agitación del impulso bélico. En *San José* aparecen el vigor y la reciedumbre de la escuela realista española. El dibujo minucioso y a la vez de aire monumentalista... evoca las telas de Ribera. Otros cuadros suyos son *Psiquis y el Amor y Diógenes*”. Garrido fue un excelente profesor y su labor en Valparaíso dejó huella duradera en sus discípulos Julio Fossa Calderón y Camilo Mori¹¹.

José Mercedes Ortega Pereira (1856-1917) ha merecido una amplia monografía que describe su carrera y sus méritos de maestro¹². Nacido en Cauquenes de Maule, de extracción campesina, demostró desde niño inclinación notable por la música y la pintura. Buscaba para expresarse los medios materiales que le ofrecía la naturaleza. Fue enviado a Santiago, y gracias a la ayuda de don Diego Barros Arana entró al Instituto Nacional. Sus condiciones de copista llamaron la atención de las autoridades. Recomendado por su profesor Kirchbach fue escogido en enero de 1874 para decorar con retratos históricos la sala Capitular de la Municipalidad. Luego el intendente Benjamín Vicuña Mackenna lo contrató para trazar el cuadro tutelar de *Santa Lucía* que luce en la Capilla del Cerro. Tomó parte, lo mismo que muchos pintores de la época, en giras provinciales acompañando al fotógrafo Francisco Rayo, cuyos retratos iluminaba. En 1875, compitió en la Academia para una beca a Europa, con una figura de *Cristo* que le valió buena acogida, aunque el jurado prefirió enviar a Pascual Ortega. Apesadumbrado, José M. abrió un taller particular muy frecuentado; tuvo también amplia clientela particular. Sus envíos fueron premiados en 1871, 73, 74, 78 y 1879. Sólo en octubre de 1882 pudo cumplir sus anhelos de perfeccionamiento merced a una beca que le otorgó el presidente Domingo Santa María. En París fue alumno de Hébert y de Merson. Fruto de este aprendizaje es su cuadro *Primer Hijo* que “acusa, apunta Antonio R. Romera, una tendencia a lo sentimental y a un realismo lacrimógeno” que pasa a ser la tónica dominante de su pintura. Como lo demuestra *Desolación*, en la que la nota melodramática es más aguda, lo mismo que en *Sed*, de un sentimentalismo rebuscado.

Cultivó José M. Ortega el género histórico popular con su *Tegualda* que tuvo un segundo premio en una Exposición en Liverpool, y su difundida obra *Inés de Suárez*, que ilustra algunos textos de enseñanza. Todos ellos se resienten de un tono falso en su empeño reestructivo. No conocemos sus cuadros de costumbres, *El esquinazo* y su naturaleza muerta *Frutas*. La misma búsqueda de un realismo supeditado, el *pompier*, daña con sus alegorías de lugar común algunos de sus retratos, por ejemplo, el de Diego Barros Arana, con su estereotipada corona de gloria en lo alto.

Si en lo pictórico no puede competir con sus contemporáneos, su dilatada labor en el campo pedagógico en liceos, escuelas y por último en la Escuela de Bellas Artes, donde reemplaza a Cosme San Martín, lo distinguen como elemento aglutinador en el proceso artístico nacional de esa época ingrata en sus resultados.

Pedro León Carmona (1855-1899). Niño prodigio —“de gusto clásico, inteligente, laborioso y serio”, en el decir de sus contemporáneos— recibió Carmona las lecciones iniciales de dibujo de Alejandro Ciccarelli para entrar de lleno a la vida del espíritu bajo la decisiva influencia de Ernesto Kirchbach, que despertó la fibra religiosa de su rico temperamento¹³. Premiado en los concursos internos de la escuela que lo envalentaron, se presentó imberbe a la beca de Gobierno con su tela *La Magdalena a los pies del Salvador*, que llamó la atención por la “actitud majestuosa y dulce de Jesús”. El concurso se decidió en favor de Cosme San Martín, pero el joven artista había obtenido, mientras tanto, renombre en los círculos artísticos. La amistad del intendente Benjamín Vicuña Mackenna le valió algunos encargos para la Exposición del Coloniaje, y la contrata por decreto de enero de 1874 para copiar y reproducir o pintar a cerca de 18 presidentes de Chile de la era colonial¹⁴, para la Sala Capitular de la I. Municipalidad.

En la Exposición Internacional de 1875 figuró Carmona con el bosquejo de un cuadro de grandes proporciones, *Los Mártires Cristianos*, composición valiente, de dibujo correcto, en que había, expresa Marcial González, “verdadero sentimiento en los semblantes”. Lograba Carmona en la tela expresar el dolor de Santa Felicia y sus hijos en las Catacumbas de Roma. Antonio R. Romera en su *Historia de*



Pedro León Carmona, Carga del coronel Santiago Buera.

la *Pintura Chilena*, encuadra con acierto la posición del artista pintor del cuadro, dentro del neorromanticismo, a la manera germánica de Kirchbach. “La nota patética —nos dice— está jugada con tal extremosidad que recuerda a Gericault en su *Le Radeau de la Méduse*. La entonación general es sombría, iluminada por la vivísima fulguración de los relámpagos que ponen en el conjunto un dramático tenebrismo religioso. Todo coadyuva a un efecto de romanticismo frígido. El horizonte cerrado por las nubes barrocas y teatrales, el claroscuro violento de las figuras de los mártires, las líneas quebradas de la composición y lo bituminoso, nos lleva a una nota vaga de idealismo poético”¹⁵. El cuadro obtuvo segunda medalla en la Exposición, y fiel a esa línea Carmona pintó algunas escenas tomadas de sus lecturas de Shakespeare, como *Julietta y Romeo* (que presentó para su beca) y *La Tempestad* (Colección Clemente Vicuña P.) en que despliega los mismos recursos escenográficos de *Los Mártires*.

El perfil del buque abandonado, envuelto en las enormes olas reverberantes, el cielo sombrío y espectral, contrasta con el grupo de los naufragos, trenzados en armoniosa línea, que coloca una nota estática en el dinamismo barroco del conjunto de la composición.

A esta etapa original e interesante, suceden los años de su perfeccionamiento en Europa. Becado en París en 1876, frecuenta esos talleres de moda en que William-Adolphe Bougerau (1852-1905) y Jean Paul Laurens (1838-1921), divulgan un frío costumbrismo historicista dentro de una pasmosa facilidad técnica. Sus envíos a los salones de París: *Rosalinda y Celia* (1877); *Costumbres del Siglo XVIII* (1878); *La Llegada de la Novia* (1879); y *Trajes de la Edad Media* que Pedro Lira califica de “pintura anecdótica y galante”, reciben, sin embargo, buena crítica en los periódicos de arte¹⁶.

A fines de 1880 Carmona se dirige esperanzado a Italia. Se establece en Florencia y toma contacto con el pintor uruguayo Juan Manuel Blanes, a quien enseña sus proyectos de pintura histórica, los que reciben la amplia aceptación del maestro¹⁷.

Expone, al parecer en Roma, el primer bosquejo de su popular tela, *Carga del Coronel Santiago Bueras* en la batalla de Maipo, que obtuvo más tarde primera medalla en la Exposición de 1884. Trabaja también su *Patrona de Chile* (Gratitud Nacional) y la *Apoteosis de Arturo Prat*. A su regreso a la patria oscila entre la pintura religiosa que es su verdadera inclinación con los temas patrióticos que le habían sugerido los episodios gloriosos de 1879. Viene en ayuda de los veteranos de la guerra y en octubre de 1883 organiza una exposición de sus obras en beneficio del Asilo de la Patria.

Su fervor religioso, mezclado con su actitud cívica, lo aleja momentáneamente de la pintura para aceptar puestos de responsabilidad en el Círculo Católico, que reúne a los defensores del status político tradicional frente a las reformas laicas del presidente Domingo Santa María.

Un año más tarde emprende, de acuerdo al artículo de Arturo Blanco A., un fresco monumental para la decoración del *plafond* central del Palacio Arzobispal, composición simbólica un tanto complicada que tiene como centro el valle de Santiago, y figuras laterales, Santiago Apóstol, patrono, y la Virgen de La Asunción, patrona, mientras que por los paneles se agrupan los retratos de los arzobispos coloniales¹⁸.

Este contacto inicial con la naturaleza lo inclina a intentar el género del paisaje. Con este objetivo realiza una gira y ascensión al Descabezado de Chillán (1885) en que pinta las laderas y las nieves eternas que coronan el volcán¹⁹.

Los últimos años de su laboriosa vida los dedica a la enseñanza y es uno de los más activos organizadores de la Escuela de Pintura de la Universidad Católica.

Cosme San Martín (1850-1905). La trayectoria de este meritorio pintor de Valparaíso le señalaba

posiciones de importancia en la creación pictórica nacional, las que no alcanzó a ocupar por haberse entregado de preferencia a la enseñanza.

San Martín —escribía su compañero Pedro Lira— “es un hombre-ejemplo”, y en verdad lo fue en esa lucha constante con el medio y con el arte mismo que evolucionaba más rápido que su visión interna. Niño prodigio, como muchos de su generación, dotado para las artes en general, fue violinista precoz y concertino en la Orquesta del Teatro Municipal, lo que le valió el sobrenombre de Monsieur Ingres. “Su inteligencia no era pronta, ni atrevida, pero sí clara y segura; la constancia era su virtud principal”.

El traslado de la familia a Santiago le permitió matricularse en la Academia; aprendió dibujo con Ciccarelli y pintura con Ernesto Kirchbach. Ya en 1869 se había dado a conocer por sus copias de Carlos Markó, que le aconsejara Antonio Smith, por su retrato de Ramón Abásolo y por su talla bíblica *Jesús Resucitado y las Santas Mujeres*, que recibió de la crítica los términos de “colorido opaco, no había grande espontaneidad en la composición, los personajes eran demasiado tiesos”, conceptos que logró superar con su *Sansón y Dalila*, que Pedro Lira califica del “paso más avanzado de la pintura chilena en el género más noble y más difícil, el género histórico”²⁰.

En 1873 se presentó al concurso nacional con su *Aparición de Jesús a la Magdalena*, que le valió una beca de estudios en Europa. En París frecuenta al reputado pintor español Juan Antonio González (N. 1842), de amplia clientela aristocrática en Cádiz, Madrid y París, y bajo su influencia se transformó en un trabajador perfecto en lo que se refiere a los valores convencionales, fácil dibujo, elegante estructura, colorido brillante. Imitando a su profesor, con instinto de lo que estaba de moda en ciertos círculos cosmopolitas, entregó cuadros anecdóticos de amanerado historicismo. En seis años de permanencia logró que sus apuntes fueran admitidos en los salones anuales: *La Mandolinata* (1876); *Amor Maternal* (1877); *Interior de la lavandería* (1878); *El Reposo de la Modelo* (1881); y dos adaptaciones de González, *Juego de Ajedrez* y un *Idilio en tiempos de Luis XV* (Museo de Bellas Artes de Valparaíso). A través de este último —afirma Enrique Melcherts— “se advierte al pintor que aún no logra desprenderse de fórmulas prescritas, convencionales, para realizar su propia obra”²¹. El juicio de Antonio Romera es más severo, “gusta de la composición y las figuras se mueven con soltura en sus obras. Da el ambiente objetivo, lo que rodea a los modelos, pero la sensación atmosférica y espacial es nula”²².

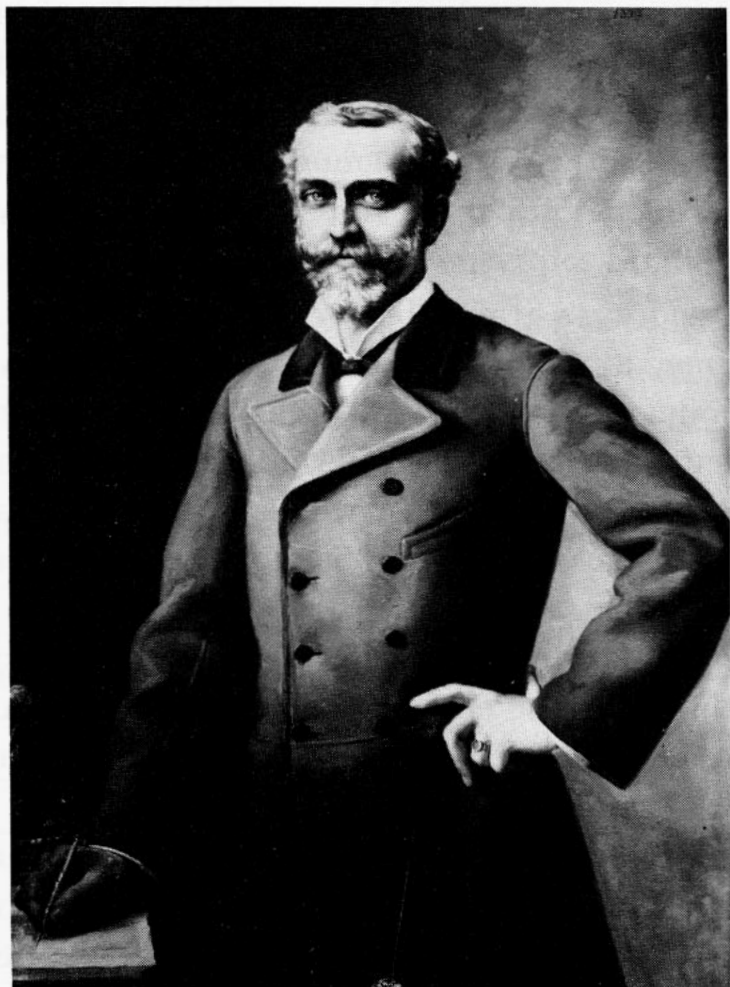
Sus cualidades técnicas se advierten en “trozos aislados de gran robustez y fuerza plástica”. Melcherts elogia *Le Lavoir*, obra no exenta de sentimiento, admirablemente bien compuesta y dibujada, en cuya gama clara se presiente ya el advenimiento de esa nueva escuela pictórica que revolucionó la pintura: el impresionismo. Romera se detiene a analizar “la maternidad que figura en el *Reposo de la Modelo*, el mejor trozo de toda la obra del pintor”. Cosme San Martín —apunta— “veía a la mujer con gran delicadeza. En la *Mandolinata* y *Reverie* hay también dos buenos aciertos en las figuras femeninas”.

En París tuvo San Martín un grupo de alumnos aventajados, entre ellos el escultor chileno Virginio Arias. A su regreso al país con disciplina e integridad se entrega a la docencia artística, dedicando veinticuatro años a la enseñanza en la Academia de Pintura, de la cual fue director interino en 1886, el primer chileno que logró alcanzar este honor.

En los ratos que le deja su absorbente tarea ensaya Cosme San Martín el género histórico con su *Jura de la Independencia de Chile*, de un historicismo convencional y falso. Más cerca del gran público está su inspirada tela cívica, *Prat guiado al sacrificio por el genio de la Patria* (Biblioteca Severín de Valparaíso).



Cosme San Martín, *Un idilio en tiempos de Luis XV.* Gentileza del Museo de Bellas Artes de Valparaíso.



Cosme San Martín, *Retrato de don Jorge Hunneus Zegers.*



Retrato de E. Kirchbach.

El Gobierno le confió algunas labores importantes, entre otras, la decoración del Palacio de la Moneda, para lo que entregó algunos estudios decorativos del llamado Salón Rojo.

Cultivó Cosme San Martín el retrato, en el que sobresalió su *Mujer de Perfil*; “es tela de fino, sensitivo y delicado modelado. Se advierte, además, un hábil juego de grises y el negro profundo y transparente del busto es trozo de calidad”, escribe el citado crítico²³. *La Cabeza de Niño* (Museo de Bellas Artes), es pieza pictórica de sobresaliente calidad. Acierta en el parecido y en los rasgos psicológicos en su retrato de don Jorge Huneeus Zegers (Sala del Consejo Universitario), de rica gama valorativa.

En los finales de su carrera la tendencia impresionista advertida por Melcherts, se hace más acentuada al abordar el género del paisaje. Su visión del *Balneario de Cartagena* (1898), de la Colección José Zamudio está henchida de esa luz que dicho movimiento pictórico ha estudiado con fruición.

Murió Cosme San Martín en plena tarea didáctica, en la Escuela de Dibujo Ornamental de la Sociedad de Fomento Fabril, súbitamente, de un ataque cardíaco. Dejaba una activa promoción de discípulos que iban a alcanzar posiciones de importancia en la pintura chilena contemporánea y el recuerdo de una labor honorable e íntegra, de un pintor que por desgracia no pudo alcanzar ese supremo control de su talento innato.

EL DESARROLLO DE LA PINTURA FEMENINA

LA INCORPORACIÓN de la mujer a la actividad artística se produce a comienzos del siglo XIX. Las primeras en destacarse en un plano más allá del prestigio familiar fueron las alumnas adolescentes de los colegios aristocráticos de la capital. Se distinguen, entre otras, las alumnas de doña Procesa Sarmiento, y como tenemos ya indicado al hablar de la enseñanza, sobresalen la Sra. Freire, autora de una *Vista del Valle del Mapocho*, las señoritas Rosa y Andrea Necochea y la Sra. Carmen Vicuña de Valdés.

La primera artista de consideración que golpeó la opinión pública coetánea fue Clara Álvarez Condarco Duddig (1825-1865), la romántica amada de Juan Mauricio Rugendas. Nacida en Londres donde su padre argentino estaba al servicio de Chile, regresó con la familia al país en 1839. No nos cabe duda que fue el contagio sentimental el que lanzó a Clarita a cultivar las bellas artes. De cultura excepcional para esa época, se dedicó a traducir para *El Mercurio* de Valparaíso, ciudad en que residía, los ensayos de Stuart Mill¹. Sus primeros aportes artísticos los envió a la Exposición Nacional organizada por la Cofradía del Santo Sepulcro en 1849. "Sus delicados dibujos fueron bastante admirados, resaltando principalmente su mérito a los ojos de los que no ignoraban el cortísimo tiempo que tiene de aprendizaje".

El Jurado premió su envío con la primera medalla. Ignoramos el destino de estas obras². Roto su compromiso matrimonial con Rugendas que se alejó del país, Clarita concentró sus esfuerzos en el periodismo, y tal vez por frustración sentimental dedicó su existencia a promover el desarrollo del feminismo, escribiendo una serie de ensayos sobre la educación de la mujer, apoyada en sus creencias religiosas y la moral victoriana.

Agustina Gutiérrez (1851-1886) tiene el doble mérito de haber sido la primera alumna mujer de la Academia de Bellas Artes y la primera profesora chilena en las escuelas primarias del país. Oriunda de San Fernando, nació en el seno de una familia superdotada para el arte; cinco de sus hermanas enviaron obras a las exposiciones nacionales y tres primos hermanos cultivaron el dibujo. A pesar de la modestia económica de la familia, el padre hizo toda suerte de sacrificios para enviarla a Santiago. De naturaleza delicada, a la muerte de su padre, "el arte que había sido para ella una entretenición se transformó en una profesión".

Establecida en Valparaíso, se señaló por sus retratos y la prensa destacó sus telas de Juana Vargas Jaraquemada, Carmela Mesa de Vargas, Marta Vargas de Mena, Acacia Laso de Undurraga, y Sra. R. de Azúa, exhibidas en el Salón de la Casa Kissinger.

Conocemos tan sólo este último retrato (Colección Familia Vadillo Mandiola), de colorido resaltante, ingenuo e infantil en su composición pero dotado de cierto empaque objetivo. Enferma de

algún cuidado se trasladó a la capital. Pintó en 1884 su tela costumbrista *Las Dos Comadres*, y *La Caridad*, que conocemos en el grabado que publicó *El Taller Ilustrado*. Es una tela sentimental; la composición se agrupa alrededor de la enferma que yace en cama, rodeada de los familiares, mientras una dama filántropa los ayuda en estos trances difíciles.

Dos años más tarde fallecía Agustina Gutiérrez, rodeada por la solicitud de los artistas del grupo de José Miguel Blanco que despidieron con el luto en las páginas de la revista a la distinguida artista que había prestigiado con su trabajo la pintura femenina inicial³.

De mayor mérito artístico es la labor de Clarisa Donoso Bascuñán que tuvo el prestigio académico de haber sido agraciada en la Exposición de Artes e Industrias de 1872. Nacida en Talca en el tronco de una familia de prestigio social y tradición, fue su padre Andrés Donoso Cienfuegos, educado en Francia y amigo del novelista Alberto Blest Gana. A su regreso dio vida al primer periódico de su ciudad natal *El Alfa*, que mantuvo con sus interesantes colaboraciones.

Sin duda alguna inculcó a la familia ese gusto por el arte que la distinguía⁴. Agotadas las enseñanzas familiares, la joven Clarisa pasó a estudiar a Santiago. El padre con amor y severidad vigiló sus primeros pasos. Le recomienda buscar el consejo de Mandiola, amigo de la familia para que le ayude a comprar “las telas, aceites, pinceles, el betún y las sombras que se necesitaban en el difícil arte de la pintura”. Clarisa está decidida a continuar con las copias, pero aborda el retrato del natural. Se siente también atraída por el paisaje que ha puesto de moda Antonio Smith, y a través de la esposa



Clarisa Donoso, *El matrimonio interrumpido*. Gentileza de la Sra. Olga Concha Garcés.

frecuenta el taller del pintor y “aprende alguna cosa del paisaje, especialmente cielo y árboles, algo de la perspectiva y el empleo del óleo”. Desde lejos su padre le envía cotidianamente sus estimulantes cartas, remitiéndole con afecto y generosidad lo necesario para comprar en la tienda de Monsieur François “papeles para sombras, bastante laca y lápiz de carboncillo”.

Las lecciones más permanentes para su desarrollo ulterior fueron las que le dictara el distinguido profesor Cosme San Martín que la preparó para el concurso estimulando su trabajo. Clarisa Donoso envió algunas de sus delicadas copias, una de las cuales mereció del jurado una Mención Honrosa⁵.

De las obras de esta verdadera precursora conocemos un retrato de dama en traje de terciopelo y el cuadro de una mujer griega junto a un arroyo, fecha 1888, en poder de don Mario Garcés, y los cuadros familiares que se custodian en casa de Alicia Concha Donoso y Aurora Smith de Bianchi⁶.

Todos ellos de un sustantivo valor de época demuestran habilidad técnica en la reproducción de las formas, el gusto por la reproducción casi fotográfica de los modelos, y una cierta destreza que le permite construir con acertada perspectiva sus cuadros⁷.

En la Exposición de 1876, organizada por Vicuña Mackenna en el cerro Santa Lucía, se revelaron dos interesantes temperamentos femeninos: María del Tránsito Prieto y Dolores Vicuña de Morandé. María Prieto, alumna de Antonio Smith, se interesó por el paisaje. Había copiado a la manera de lecciones diversos cuadros de los apreciados pintores Saal y Markó que envió a la Exposición, junto a una tela original, intitulada *Perquillauquén*, evocación de su estada en el Fundo San Manuel en las vecindades de Parral. El cuadro llamó la atención y los críticos auguraron a su autora un brillante porvenir⁸.

Encomios semejantes obtuvo Dolores Vicuña Mackenna de Morandé, cuya vida espiritual juzgaba de arquetipo femenino su hermano y biógrafo don Benjamín Vicuña. “Desde la edad de las muñecas —escribe— solía pintar flores y aunque no fue nunca una artista correcta, como lo requería su índole vivaz, dejó los muros de su casa literalmente cubiertos con sus obras”⁹.

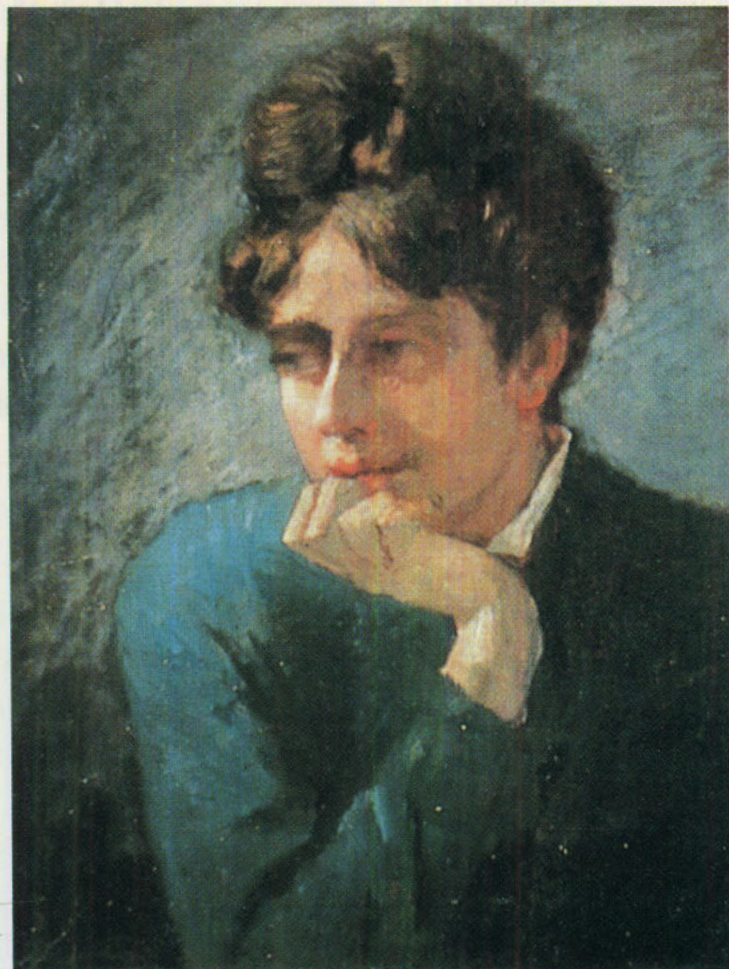
A la Exposición del Santa Lucía envió Dolores varios cuadros que mostraron su sensibilidad; una serie de telas de graciosa ingenuidad y frescura, *Paisaje con Patos*, *Pollitos recién nacidos*, *Aves* y una copia de un cuadro costumbrista napolitano, *Los Canasteros*, que demostraba la técnica de su dibujo. Cinco años más tarde su aporte a la Exposición fue muy apreciado, “siendo notables un cardenal que sale de paseo y un cuadro en que se ve a dos campesinos y un fraile arrodillados ante un altar rústico”, escenas que de acuerdo al juicio de Vicuña Mackenna demostraban la influencia en ella del género costumbrista de Mochi.

El triunfo definitivo de la mujer en el arte lo obtienen las numerosas pintoras aficionadas que concurrieron con sus envíos a la Exposición de 1884, organizada por los artistas Pedro Lira y Ramón Subercaseaux, recién llegados de Europa. Vicuña Mackenna, con su curiosidad habitual, comenta el aporte femenino: veintitrés de los exponentes eran mujeres y sólo dieciocho hombres. Esta falange abría camino, pues algunos años atrás esta presentación habría sido comentada con escándalo. Las pintoras más favorecidas resultaron ser: las hermanas Luisa y Raquel Huidobro que exhibieron seis cuadros; Isolina, María Luisa y Laura Pinto, trece; Regina Matte, siete; Rosa Ortúzar, cinco; Magdalena Mira, ocho; Natalia Pérez, siete; Mercedes Sánchez de W., seis, y Dolores Vicuña de Morandé, dieciséis, “ceñidos éstos por temprana y fúnebre corona”.

A la Exposición del año siguiente se agregaron a las huestes otra promoción de nombres: Celia Castro, María Cafarlli, Valentina Paganani, en arte aplicado; C.A. de Fernández, Delfina Pérez, María y Modesta Acuña, Tránsito de Barrera. Algunas pintoras de flores como Ana Bruce, Margari-



Magdalena Mira, *La Hermana de la Caridad*. 90 × 70 cm. Gentileza de don Pedro Mira Fernández.



Magdalena Mira, *Retrato de desconocida*, óleo sobre tela, 35 × 50 cm. Gentileza de don Pedro Mira Fernández.



Magdalena Mira, *Ante el Caballete*. Gentileza del Museo Nacional de Bellas Artes.



Magdalena Mira, *La Viuda*. Gentileza del Museo Nacional de Bellas Artes.

ta Fabres, Zoila Avaria de Morandé y Blanca Saint Marie de Ossa aportaron con Javiera Ortúzar, Ana Luisa Ovalle y María Luisa Ossa, setenta y un cuadros y treinta y tres dibujos a la muestra nacional.

Obtuvieron premios de distinción: Aurora y Magdalena Mira, Celia Castro, Agustina Gutiérrez, Magdalena Fabres, Rosa Ortúzar, y entre las que enviaron dibujos, Luisa Seckel, Hersilia Vignaud, Semiramis y María Teresa Pinochet, Teresa Nuget y Carmela Ahumada. También alcanzó prestigio Amalia Cádiz, alumna de L.F. Lemoine.

La actividad pictórica femenina fue intensa en todo el territorio. En La Serena, la Srta. María Rojas se hacía admirar por la prolijidad de sus manos en esos tejidos primorosos de moda. Sus cuadros de excelente colorido, de temas variados: *El Turco*, *La Inocencia*, *La Florista* fueron muy admirados por los visitantes¹⁰.

En Concepción expusieron sus trabajos las discípulas del activo profesor Francisco Silva, Srtas. Amelia Castro y J. Aichel¹¹.

Valparaíso que comenzaba a rivalizar con la capital en actividades culturales dio un aporte considerable a la pintura femenina. Genoveva Merino Marín, premiada en la Exposición de 1884 por sus delicadas naturalezas muertas que atrajeron la buena crítica de Vicente Grez, exhibió en 1886 en la Casa Kirsinger una atrayente composición sobre *Don Quijote*¹². En el mismo año obtuvo Mención Honrosa en el Salón Oficial.

El prestigio social de Blanca Saint Marie de Ossa le permitió una tarea directiva importante en la sociedad porteña. Pintora aficionada, discípula más tarde de Troubert, obtuvo Mención Honrosa en 1884 por sus acuarelas de flores tomadas del natural¹³. A su alrededor se movían al igual, Mercedes Vergara y en especial Dolores Álvarez Concha, alumnas aventajadas de Helsby, cultivadoras del género costumbrista. Vicente Grez destacó su cuadro *Un Rancho* como uno de los mejores paisajes enviados a la Exposición de 1887 y alaba “la oposición de los colores de su paleta, el dibujo de los personajes hábilmente dispuestos que hacía resaltar el conjunto de la composición, no exenta de defectos en la perspectiva¹⁴.”

La colonia extranjera destacaba al igual valores artísticos representativos. Ana Bruce, londinense de South Kensington que realizó una hermosa tarea recopilando en sus dibujos profesionales las flores y los árboles del contorno en dibujos de fina precisión científica, y Marta Gaffanel de Francia, alumna de Troubert, rivalizaron en el dibujo técnico aplicado al arte decorativo. Aficionadas de calidad fueron Mairin de Nylor y Paulina Lundt que ingresaron a la academia del popular Troubert, distinguiéndose esta última en la exposición de 1887.

Los mismos motivos de prestigio social hacen valiosa la tarea de llevar el cultivo del arte a los círculos de élite como lo hizo Julia Gandarillas Valdés, alumna de Agustina Gutiérrez en el Colegio de Jesús María, que obtuvo reputación de excelente aficionada por su retrato al óleo de don Borja Valdés¹⁵.

Beatriz Landa, alumna de Juan Francisco González, se hizo presente en la Exposición de la Casa Kirsinger con tres de sus cuadros de naturaleza muerta que comenta *El Taller Ilustrado*¹⁶. Las mismas alabanzas recibe Regina Matte por la buena factura de su tela *Un Dúo*¹⁷. Asimismo se destaca la elegancia y el buen colorido del cuadro *La Noche*, de Margarita Merino¹⁸.

Mayor trayectoria en su quehacer artístico tuvo la personalidad de Albina Elguín, discípula de Cosme San Martín, autora de un cuadro *Pensativa* exhibido en la Exposición del Orfeón Francés¹⁹. En el Salón de 1887 obtuvo Mención Honrosa por su envío.

El Gobierno mandó a la Exposición Internacional de París en 1889 tres de sus cuadros, a saber: *Cabeza de Estudio*, *Cambio de Fortuna* y *Pregunta por Mí*²⁰.



Albina Elguin, *Pensativa*, cuadro al óleo reproducido por litografía en "El Taller Ilustrado".

La labor pionera de estos valores que hemos señalado en rápida sucesión preparan la eclosión de un arte femenino profesional.

Magdalena Mira
(1859-1930)

VIDAS PARALELAS fueron las de las hermanas Aurora y Magdalena Mira. Nacidas en el venturoso hogar de Gregorio Mira y Mercedes Mena, ambas desarrollaron sus innatas condiciones para el arte bajo la inteligente guía de su padre, pintor, alumno de Monvoisin y entusiasta animador de la cultura artística nacional.

Aunque la condición social de la época les impedía entregarse a un profesionalismo integral, fue Magdalena en la acertada definición de Luis Cousiño Talavera, “aficionada de talento que se dedicó con pasión al arte”²¹.

Variadas fueron las influencias que moldearon su temperamento. A las primeras lecciones familiares de su padre, se agregaron las tempranas enseñanzas de este profesor auténtico, el francés Théodore Blondeau, que le enseñó las prácticas severas de la técnica del dibujo neoclásico. La huella de otro de sus maestros, Juan Francisco González, más notable en su hermana Aurora, le sirvió para entonar su colorido. Por último, Giovanni Mochi la llevó, sin imposición de escuela, a ese suave naturalismo que por grados se estaba imponiendo en la pintura.

La trama sobre su personalidad se mantiene inalterable y prima por sobre la didáctica formativa, el talento espontáneo, la autenticidad de sus fuerzas interiores que la señalan como el más genuino exponente de esa emancipada generación femenina de 1884, alentada en su destino promisorio por la pluma de Vicuña Mackenna, de Rafael Egaña y de Manuel Rodríguez Mendoza en los periódicos de esos decenios de avance intelectual.

Hacia 1880 su talento estaba maduro. La calidad de su producción resume sus méritos intrínsecos. El retrato de su hermana Ana es un curioso perfil de persona ambidextra, pintado con elegancia. Los tonos oscuros hacen resaltar, a la manera de óvalo, el semblante, mientras el acertado colorido de la gama parma claro de su blusa, resuelve la tonalidad tranquila y clásica del severo conjunto de valores.

“La producción familiar interna, de que habla Vicuña Mackenna, 10 curiosos cuadros de inimitables escenas de hogar”, forman su envío a la trascendente Exposición de 1884. El jefe de familia, en la tela con subtítulo de *Ante el Caballete*, atestigua una de las facetas de su habilidad técnica, “un arte vigoroso y sin mayor esfuerzo” que sigue la línea del retrato de una época dominado aun por la impronta de Monvoisin.

El público se volcó más a su gusto a contemplar su tela la *Hermana de la Caridad*, que fue ampliamente difundida por el grabado de E. Lemoine, inserto en la notable revista *El Taller Ilustrado*, órgano de una de las corrientes artísticas de esa época conflictiva en su crítica²³.

José Miguel Blanco, su editor, saludó en términos críticos, pero en el fondo lisonjeros la impresión del público. No es una obra maestra pero es una de los mejores que podemos admirar en la exposición. Antonio R. Romera nos entrega un juicio más genérico. “Ponía (ella) una honda sentimentalidad en sus cuadros”²³.

El análisis de la pintura social de Magdalena Mira lo hizo en su época Vicente Grez al comentar su envío a la Exposición de 1885. A su juicio sintético de la obra, arte vigoroso, sin mayor esfuerzo, serio, agrega sus comentarios frente a las telas más significativas de esta tendencia.

El Primer Robo le da la impresión de una excesiva rebusca para encontrar la verdad de la visión realista del tema americano escogido. *El Apir*, en cambio, el minero nortino, da una nota de mayor autenticidad²⁴.

Sobresalen en este grupo el cuadro *Retrato del cochero*, muy bien expertizado por su biógrafo Víctor Carvacho, que dictamina con elocuencia: “Mirado por la espalda —lo ha puesto en el ángulo más original y difícil—, se ha propuesto resolver una dificultad puramente representativa; captar una cabeza, describir unos rasgos, darnos a conocer un tipo humano que, camino de la vejez, comienza a desinflar la redondez madura de las formas para irse soltando en los pliegues que muestran, al mismo tiempo que la dureza de la parte ósea, la marchita sequedad de la piel en sus huellas tatuadas por el tiempo ...Este documento retrata la voluntad descriptiva del natural; la pupila capaz de penetrar en la verdad de las formas naturales y para, a través de la despiadada persecución de la



Aurora Mira, Agripina Metelo en prisión. Gentileza de don Pedro Mira Fernández.



Aurora Mira, Uvas y granadas, 1875. Óleo sobre tela, 0,62 × 0,50 cm. Gentileza de don Pedro Mira Fernández.

realidad, llegar a los más hondos sentidos. Este cochero anónimo resume el sentimiento de un espíritu que se confiesa a solas en un instante de franqueza, y poder para representar la verdad. Mas, ...cada vez nos iremos dando cuenta que Magdalena no se propuso tan sólo una simple academia. Quiso llegar a desentrañar el sentido humano, no a través de lo que es siempre más fácilmente revelador; no fueron los ojos; ni los labios, en sus pliegues; ni la nariz en su dibujo imperturbable; escogió lo más inesperado. En el centro de todo y atrayendo la atención, está el lóbulo carnoso, desarrollado e imponiéndose, más que al ojo del artista, casi al ojo del científico que quiere penetrar en la realidad material y por ella llegar a una descripción de una personalidad: la caracola de la oreja. ...Es un hombre que no nos da la cara, pero que con sus mejillas marchitas nos dice todo el relato de su vida declinante; y el lóbulo tosco de su grande oreja nos da la razón de su condición y oficio: es el cochero. Lo sabemos por su oreja”²⁵.

La Viuda (Museo de Bellas Artes) resume las condiciones psicológicas apuntadas. El sentimentalismo en boga al que obedece este tema compañero de la *Hermana de la Caridad*, está bien constreñido en su posible desborde literario por la inteligente selección de los objetos símbolos: el atuendo negro, el crucifijo que realza el abandono espiritual y la resignación que logra transmitir en la tela.

Aunque los deberes familiares fueron apartando a Magdalena Mira de Cousiño de su diaria preocupación por la obra artística, siguió por lo menos hasta 1890, sintiendo la vida en función de arte creativo. Su obra madura, *Retrato de Desconocida* lo comprueba. Al describirla, Víctor Carvacho expresa: “Hay en esta tela una voluntad creadora en la que se ha abandonado la preocupación preponderante por el realismo, la penetración psicológica, la descripción de un determinado tipo humano. Aparecen otros propósitos. Desde luego una voluntad de estilización. Un deseo de simplificación mediante las conexiones rítmicas de las líneas que figuran la mano que se apoya en la barbilla, la continuidad de este ritmo dominante en la prolongación de la nota clara del cuello, su prolongación en la línea de la nuca hasta desvanecerse en un juego de matices cálidos, vitales e insinuados”²⁶.

Vivió dos años en Roma en contemplación artística. Su refinado hogar fue escenario de activa tertulia intelectual. Acompañó a su padre en sus desempeños societarios en beneficio de la comunidad, manteniendo inalterables hasta el fin de sus días sus nobles ideales artísticos.

Aurora Mira
(1863-1939)

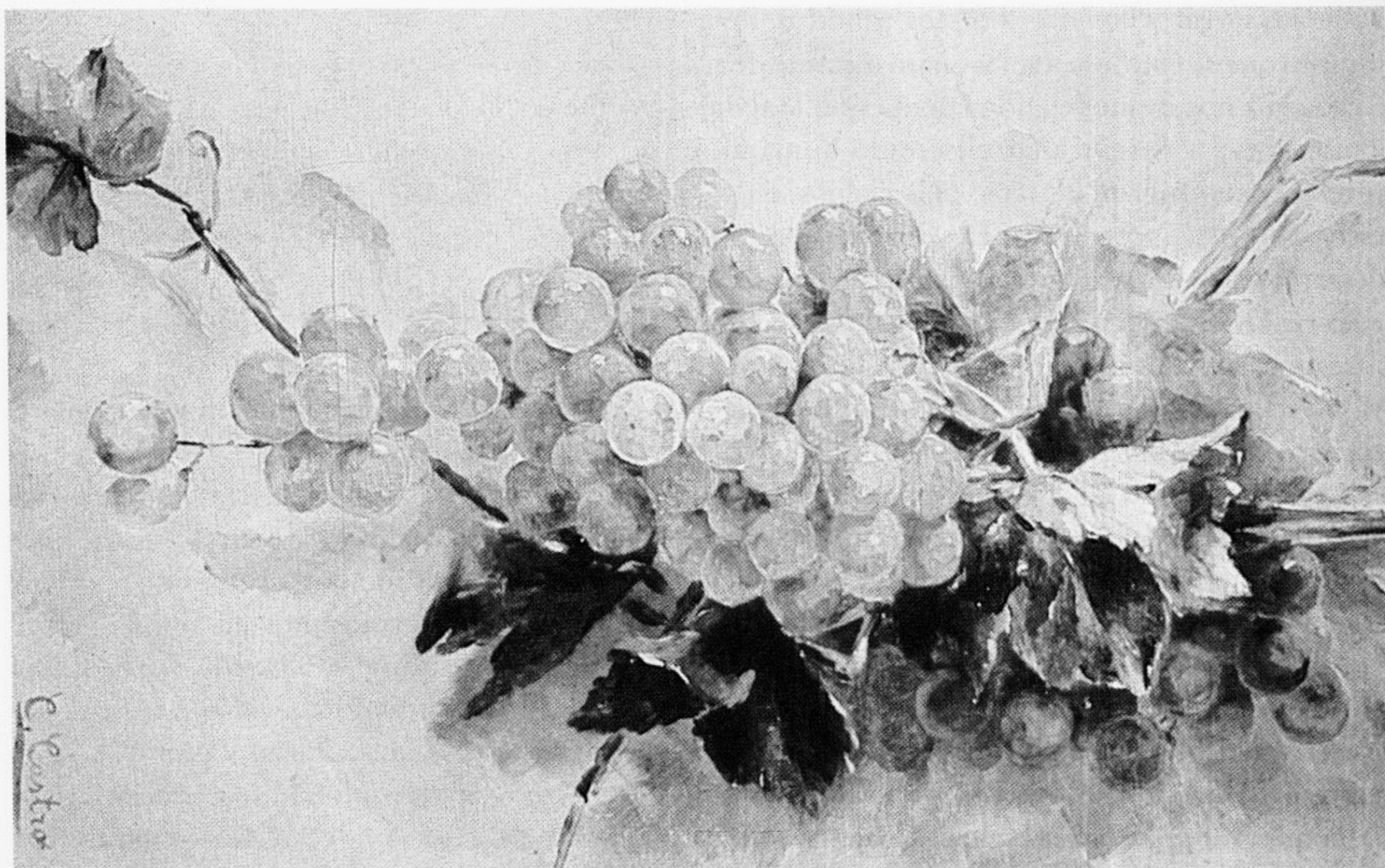
MÚSICA, POESÍA Y ARTE acompañaron la existencia de las hermanas Mira.

Al comparar la obra de ambas hay que aceptar la opinión de Vicente Grez: “Magdalena —escribe— se inclina hacia la nota simple, grave y enérgica; Aurora hacia el género suave, agradable y femenino”. Ambas debutan con sus respectivos envíos a la Exposición de 1888. Todavía conserva Aurora la inclinación neoclásica historicista y su obra más importante es por esto su tela, *Agripina Metela en Prisión* que tiene empaque poético y cierta severidad de dibujo característica.

En cambio su labor posterior se puede explicar por el influjo de su profesor, el ilustre maestro Juan Francisco González, que le trasmite el soplo de una poesía envolvente.

Sus Uvas y Granadas, pintadas con deleite sensual, son de rico color aunque una opacidad de patina resta sinceridad al despliegue de conjunto.

Aurora trabajó con prolijidad sus cuadros y para decorar esa torre de marfil en que se desliza su vida cotidiana, embellece con su paleta los muros del salón de música con esa animada oración de *La*



Celia Castro, Uvas. Óleo sobre tela, 0,41 × 0,25. Gentileza de la Fundación Carlos Cardoen.



Celia Castro, La poda. Óleo sobre tela, 150 × 120 cm. Gentileza de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción.

Primavera, un tanto escenográfica, con condescendencias al arte decorativo imperane, pero chispeante de colorido.

Aunque diferentes en el campo de la creación, la labor societaria de ambas es paralela en sus esfuerzos para crear belleza a su alrededor.

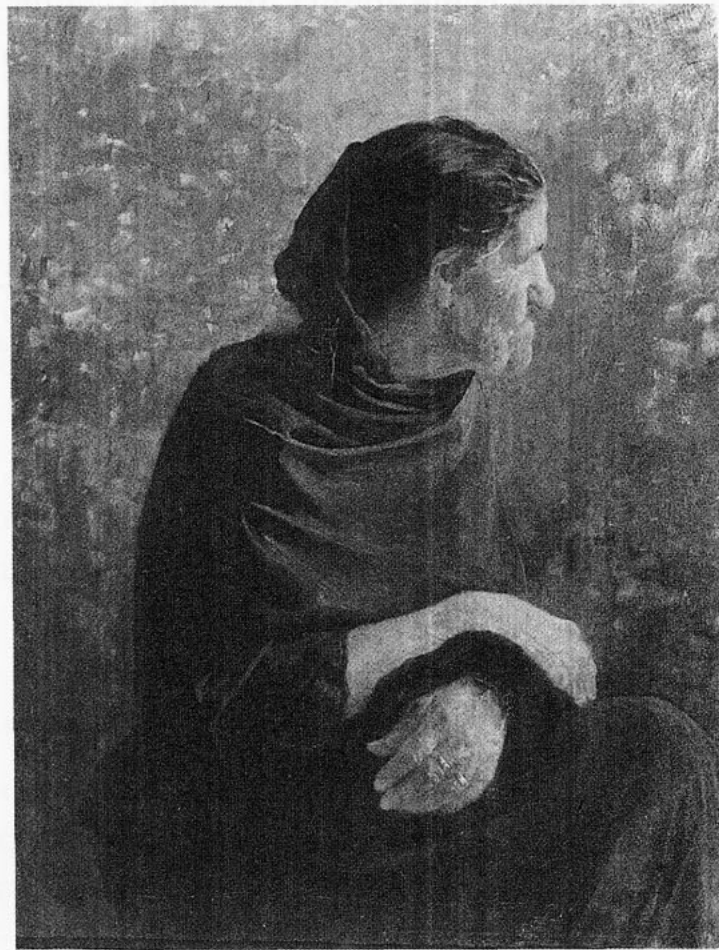
Celia Castro
(1860-1903)

TAL VEZ SEA CELIA CASTRO la primera pintora profesional en nuestro país, es decir, una personalidad que no tuvo otra meta en su vida que el ejercicio desinteresado de su arte. Se entregó con decidida vocación, y aunque es difícil captar en visión de conjunto su labor dispersa por los azares de una existencia cosmopolita, lo que de ella se conoce la señala como figura significativa de esta pléyade femenina que venimos historiando.

Natural de Valparaíso, aficionada de talento, estudió en su ciudad natal bajo la dirección espiritual del maestro Juan Francisco González. En año y medio de aprendizaje de pintura y dibujo fue capaz de presentarse a la Exposición de 1883. Imitando a su maestro aunque conservando la fibra original de su rico temperamento, el envío fue un conjunto de telas de flores, frutas y naturalezas muertas: sandías, melones, cangrejos, naranjas y limones, violetas y begonias. Vicuña Mackenna celebró la aparición de esta artista con encendidas palabras de cariñosa retórica. "Ha aprobado a los trópicos todas sus luces y sus jugos a todas las frutas con su pincel que destila en el paladar los ricos



Celia Castro, *Las Playeras* (detalle). Gentileza del Museo de Talca.



Celia Castro, *Una vieja*. Gentileza del Museo Nacional de Bellas Artes.

deleites de la piña y de la encantadora sandía, de la banana, de la fresa, grupos esparcidos en diez deliciosas telas”²⁶.

Esta temprana consagración le permitió encontrar las fuerzas necesarias para el desarraigo familiar en busca de una carrera de ascenso.

Trasladada a Santiago, se apartó un tanto del camino que le había señalado J.F. González para unirse al grupo dinámico de Pedro Lira que consistía en la maestría de la técnica. Había traído de Valparaíso algunos esbozos y telas representativas: *Malecón Valparaíso* (Colección Vicuña Pérez)²⁷ y *Las Playeras*, empapadas de un naturalismo vigoroso. Sus envíos son aceptados y premiados. Medalla de primera clase en 1887; Diploma de Honor y Medalla de segunda clase de 1889. Al reseñar esta producción Pedro Lira señala la forma admirable de este episodio revelador de la vida diaria. Y aunque, como maestro exigente, señala cierta deficiencia en el dibujo, tiene palabras gratas para calificar la solidez de la interpretación²⁸. Sin embargo había reserva en los críticos sobre su técnica y sobre el espíritu de su labor. Vicente Grez trata de explicar este eclipse transitorio de su carrera por una falsa dirección de sus estudios, pero agrega: “ninguna artista presenta en el mismo grado esta inquietud de un talento que busca ansiosamente su camino. Sus bizarrías de color y de factura, que revelan al mismo tiempo una tendencia visible a la búsqueda de lo extraño, imprimen a su obra un tono tan original e interesante; se ve en sus cuadros un alma joven, desbordante de vida”.

Sin influenciarse por la parte negativa de estas apreciaciones, el Gobierno la comisionó para acompañar a Pedro Lira en la preparación de la participación de Chile en la Exposición Internacional de 1889. Llevaba consigo tres telas: *Una Vieja* (Museo de Bellas Artes), *Muchacha Dormida* y *La Poda*. Respondían a los aspectos de su personalidad en formación. *La Poda* continuaba la serie realista de *Las Playeras*, *El Desfile de Noviembre*, *Día de los Muertos* (medalla de 1887), todas ellas de un excesivo empaste monocorde.

Una Vieja, como apunta Antonio R. Romera, marca su tendencia a lo patético. “La escrutación de lo anímico está llevada al extremo. Los valores plásticos están supeditados a lo expresivo y psicológico”²⁹.

En París, ciudad a la que regresó en calidad de becada en 1907, desarrolló la línea primitiva de su temperamento, el amor a la naturaleza; la sinceridad con que interpreta el natural, al decir de Luis Álvarez Urquieta, y que priman en sus *Uvas* (Museo de Valparaíso) y *Naturaleza Muerta* (Museo de Bellas Artes); y *El Conejito*, reflejos de la fina delicadeza de su espíritu y del hábil manejo del colorido que preludia una nueva época en la pintura nacional.

LA ICONOGRAFÍA DE CHILE EN EL SIGLO XIX

LA CURIOSIDAD CIENTÍFICA, herencia del siglo XVIII, incitada por la política internacional que busca mercados para la expansión del comercio, produjo ese repunte de la literatura de viajes, género que apasionó a los círculos europeos en el siglo XIX. Menudearon los periplos de navegación y, al regresar las naves a sus bases, los comandantes editan a cuenta del erario nacional, esmerados textos científicos con la descripción geográfica y la ecología de los países ignotos recorridos, con el relato de las singulares peripecias, y con el balance crítico de lo visto. Subrayan estos textos voluminosos los grabados litográficos que preparan los artistas oficiales de a bordo o los de aquellos marinos aficionados que recogen una visión ingenua pero objetiva del mundo desconocido.

Creemos del caso ofrecer en este libro por lo menos indicaciones sumarias de este aporte mundial a la iconografía del país, la que contribuyó a dar colorido romántico al rostro de Chile independiente, incitando a la pintura costumbrista.

Por su posición geográfica austral —llave del Pacífico en la época de “las fragatas de madera”— Chile fue el sitio estratégico en que convergen varios tipos de empresa que engendran a la vez actividades artísticas novedosas. Entre ellas, una podría definirse de “criolla”, fruto del conocimiento del extendido litoral americano del Pacífico y su *hinterland*, visitado por múltiples expediciones que recorren la costa occidental desde Alaska a la Antártida chilena. Los artistas se complacen en el paisaje complejo, en las costumbres aborígenes y vernáculas, diversiones, ceremonias, romerías, y dan un paso hacia adelante sobre el exotismo barroco y la elegancia cortesana neoclásica, deleitándose en los rasgos etnográficos cuantitativos que vienen a paliar la doctrina del “buen salvaje” de Rousseau, aunque la lucha contra el exotismo popular de las revistas ilustradas se prolonga hasta muy entrado el siglo.

El segundo complejo temático es el relacionado con el “ciclo antártico”, que ofrece al lector la vivencia de nuevas sensaciones artísticas inéditas y las bellezas del albo romanticismo del hielo, la banquiza y la curiosa fauna antártica.

Por último, los navíos penetran en los mares del sur y descubren la vida polinésica que pasa a ser el paraíso, “la Nueva Citerea”, de las generaciones posrománticas.

Con pausa se va estudiando el influjo de estos ciclos oceánicos en el enriquecimiento de la sensibilidad artística europea. Bernard Smith en su valiosa monografía, que mucho hemos consultado, *European Vision and the South Pacific*¹, estudia con erudición y sagacidad crítica este cambio a partir del trascendental viaje del capitán James Cook (1728-1780), a bordo de la *Endeavour* (1768-1771) y del último, en la *Adventure* y la *Resolution* (1772-1775).

En el primer viaje, George Ranks, el organizador, seleccionó dos artistas para confiarles la misión de captar esa realidad geográfica-antropológica: Alexander Buchan, topógrafo y delineador, y Samuel Parkinson, acuarelista, ambos fallecidos en ruta. Buchan, enfermo, sujeto a continuos ataques epilépticos, dejó escasa labor. Ajeno a las convenciones estilísticas, pudo trazar dibujos antropológicos objetivos, como las acuarelas que obtuvo entre los indios fueguinos, verdaderos retratos etnográficos, y esa típica toldería patagónica, base de múltiples repeticiones litográficas.

A la muerte de Buchan recayó sobre Parkinson esta doble tarea. Natural de Escocia, desde niño demostró un fervor apasionado por la botánica, reproduciendo con pasmosa facilidad las flores y las plantas. En 1767 se atrajo el afecto de Ranks por su deliciosa acuarela del primer pingüino llegado a Inglaterra. Estas cualidades le valieron su contratación para el viaje de Cook. Su obra es de importancia, más de 600 dibujos al lápiz y a la acuarela, que se resienten, sin embargo, por sus “limitadas habilidades como pintor”. Manejaba la acuarela con la técnica incipiente de un aficionado de 1760, pero su vista era excelente y su capacidad reproductora de gran fidelidad. Sus perfiles cartográficos demuestran acuciosidad en los detalles. B. Smith, de quien tomamos estos datos, dictamina que “mezcló lo pintoresco con lo exótico”, pero a diferencia de Buchan, sus figuras están distribuidas dentro de una composición deliberada y consciente, en que se advierte el empeño por destacar el proceso de la luz y de la atmósfera.

Estos dibujos, destinados al conocimiento verdadero de estas tierras y hombres, quedaron desfigurados por los grabadores: Giovanni Batista Cipriani (1720-1785) y Francesco Bartolozzi (1730-1813) que vistieron con elegante ropaje neoclásico a los nativos. Las ilustraciones de la *Colección de Viajes*, de Hawkesworth, mantuvo aún en vida la tradición del “buen salvaje”².

En el segundo viaje del capitán Cook, iba a bordo un pintor académico profesional, William Hodges (1744-1797), famoso por sus dibujos arquitectónicos de la India. Londinense, formado en el taller de William Shirpley, espíritu científico, su imaginación se movía dentro de una línea neoclásica temperada por sus estudios originales de la luz. “Su pintura —escribe Smith— equilibró las nuevas informaciones geográficas con las formas clásicas tradicionales”. Su obra, en lo que atañe a nuestros estudios, incide en el ciclo antártico con sus paisajes de Tierra del Fuego y, en el ciclo polinésico, con sus señeros grabados de *Monumentos de la Isla de Pascua*.



Louis Choris, Vista de la ciudad de Concepción. Dibujo, 1816, grabado por de Bove, de Noel y Cía. Museo Histórico Nacional.



Louis Choris, Vestimenta del pueblo de Chile. Dibujo, 1816, grabado por Langlume. Museo Histórico Nacional.

Más amplia es la labor desplegada por esta generación de artistas en la costa del Pacífico. Miguel A. Rojas Mix en su monografía dialéctica *La Imagen Artística de Chile*, distingue en los “panoramas” a la inglesa, vistas, views, vedutas, perfiles, la captación del “paisaje desértico”; otro mediterráneo; el andino y el paisaje antártico, austral, ya examinado³. Correlativamente, hay en ellos una caracteriología fisionómica de tipos humanos, profesionales populares y sabrosas escenas de costumbres vernáculos.

El periplo “de las airosas fragatas de madera”, puede iniciarse con el señero viaje ruso de la *Riurik*, al mando del explorador Otto von Kotzebue, que permaneció en Talcahuano desde el 13 de febrero hasta el 8 de marzo de 1816, en plena Reconquista Española⁴. A bordo venía un artista de verdad, Luis Choris, (Loggin A. Joris), nacido en 1795 y asesinado en Veracruz en 1828. Oriundo de Ekaterinoslaw, el joven había acompañado en 1813 al botánico Marshall von Biberstein en su exploración pionera del Cáucaso. Bien recibido por las autoridades a su regreso a San Petersburgo, pasó a perfeccionarse a Francia junto a Gérard y Regnault. Sus éxitos le valieron la contrata en la *Riurik*.

Durante la breve visita a nuestro país, que han descrito Von Kotzebue y el poeta Adalberto von Chamisso, Choris vació sus conocimientos en esas vistas llenas de gracia y animación, como son las de Concepción y Talcahuano y las Montañas del Biobío, además de viñetas con el poncho y los trajes de los habitantes de Chile, en trazos finos y claros⁵.

La *Riurik* prosiguió a la Isla de Pascua y allí su mirada científica, inspirada en A. von Humboldt, logró dar tono de realidad etnográfica precisa a los tipos pascuenses que dibujara⁶.

El historiador soviético L.A. Shur que ha examinado la iconografía rusa sobre la América Hispana, escribe: “Los dibujos de Choris (Joris) con vistas de Chile son preferentemente tipos lugareños y entre ellos se destacan por su originalidad y exacta reproducción los detalles de las primeras representaciones de los indios araucanos”.

Fiel a nuestro propósito de ocuparnos tan sólo de la historia del arte, señalaremos, entre otras expediciones de los marinos eslavos, aquellas que han dejado una impronta artística.

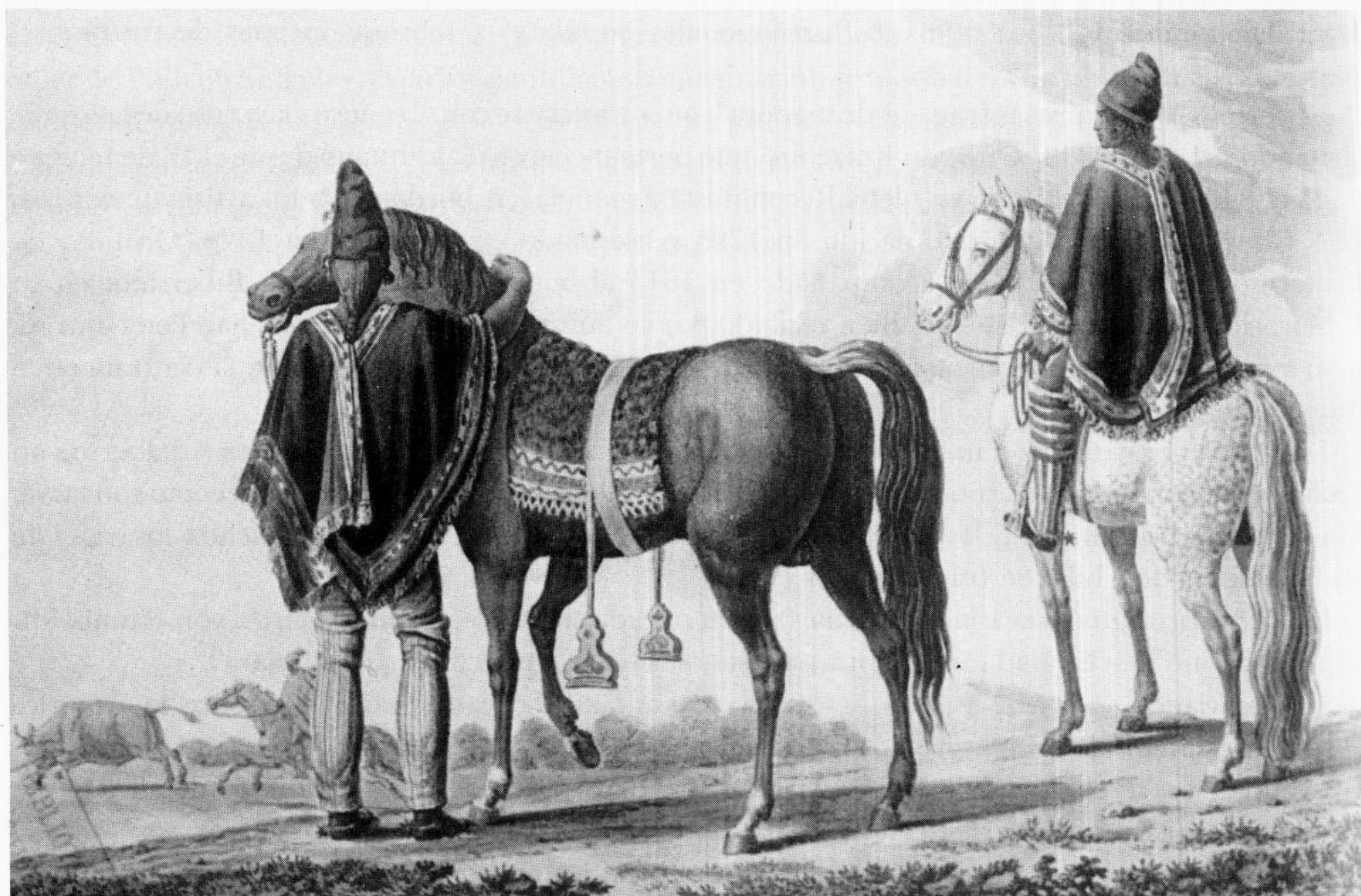
Lo fue la del velero *Moller*, Cap. M.N. Staniukovich, a bordo del cual viajaba el pintor P.N. Mijailov (1786-1840). Numerosos cuadros pintados por este artista académico, graduado en la Escuela de Bellas Artes, se conservan —afirma Shur— en el Museo Estatal de Leningrado. Llamán la atención sus “Vistas de Valparaíso”, dos acuarelas llenas de detalles que le dan un “determinado valor como fuente histórica-etnográfica”⁷. Tenemos a la vista el grabado de una de ellas, perfil oscuro con carácter geométrico de la hermosa bahía.

Poco después entraba en la bahía de Talcahuano, el 16 de marzo de 1828, la fragata *Seniavine*, al mando de Fedor Petrovich Lutke. Traía contratado al joven militar prusiano Federico Fernando von Kittlitz (1799-1874), héroe de las campañas contra Napoleón⁸.

Kittlitz era principalmente un ornitólogo y en dibujo, un aficionado; en sus propias palabras “no constituía éste su principal ocupación”, pero sentía como un mandato las doctrinas de Humboldt, y trata en sus bosquejos de campo no violar la naturaleza, ni sacrificar el ambiente ecológico al sentido de la belleza formal.

Sus realizaciones contenidas en el relato de viaje de Lutke, en sus *Denkwürdigkeiten*, en sus *Twenty-Two Views of the Vegetation*, y en sus artículos científicos, pintan de preferencia los pájaros de Chile, el albatros, el papagayo patagónico o los bosques de Concepción.

En Valparaíso, en cambio, donde disfruta de la amable compañía de Eduardo Poeppig, que le sirve de sabio cicerone, se interesa por las costumbres folklóricas e intenta fijar la indumentaria del pueblo y sus formas de vida, en un veraz dibujo de un rancho criollo con apariencia de pulpería. Su compañero de labores, Alexandre Postels, mineralogista y dibujante, traza una animada escena



Louis François Lejeune, Habitantes de Chile. Dibujo, grabado en el Atlas de L.J. Duperrey.



L.F. Lejeune, Indígena de Chile y Ancla de los pescadores de Talcahuano. Dibujo, grabado en el Atlas de L.J. Duperrey.

folklórica en el interior de una “chingana”, donde se deleitaron escuchando los bailes típicos y las canciones populares. Este mismo sentido real de las cosas se advierte en sus esquemas etnográficos de la Isla de Pascua, en que la representación escapa del tono versallesco del sabroso grabado de Duche de Vancy o los retratos, un tanto académicos, de W. Hodges⁹.

El periplo de los grandes veleros alrededor del mundo, viajes descritos en forma gráfica en el atractivo libro de Agnes Beriot¹⁰, se intensifica en Francia durante los gobiernos de la Restauración y de la Monarquía de julio¹¹. Son muchos y muy importantes para la ciencia, la economía y la diplomacia. La serie puede abrirse en lo referente a Chile con la empresa de la fragata *La Coquille*, que al mando de L.J. Duperrey, llegó a la costa chilena en 1823, recalando en Talcahuano y Valparaíso. Desembarcó, en oficio de dibujante, Luis François Lejeune (1775-1848), voluntario de la Revolución, pintor de las batallas napoleónicas y grabador¹². Lo ayudó en sus tareas de ilustrador Antonio Chazal (1793-1853), artista profesional, alumno de Bidault, merecedor de una de las medallas del Salón de París en 1833 y contratado por los Estados Unidos; Charles Baudelaire comentó en 1845 su *Yucca Gloriosa*, de “una profunda ingenuidad y frescura”. Nombrado profesor de iconografía en el Jardin des Plantes, su álbum *Flore Pittoresque*, le valió grandes elogios¹³.

Los expedicionarios llegaron a Concepción en el momento crítico y dramático de la caída de O'Higgins. Fueron recibidos por Ramón Freire “con extraordinaria urbanidad francesa”, y pudie-

ron presenciar las maniobras de las tropas revolucionarias, que no impedía, si embargo, el disfrute de la chaya y el carnaval.

Lejeune dejó huella de su talento en dos curiosas láminas de litografía iluminada. En *Los Habitantes de Chile*, con suelto trazo e intención un tanto escenográfica, dibujó dos hermosos caballos criollos, blanco y alazán, en un curioso fondo azul de porcelana que presta claridad a la imagen, descrita con todos los detalles del atuendo típico¹⁴. El *Indígena de Chile* es un acabado estudio etnográfico a la manera habitual de la antropología pictórica de la época.

Sin duda, deben existir dibujos más íntimos, como aquellos en que trazara las costumbres de los mares del sur, con mano suelta y caricaturesca a lo Daumier, y que tienen un extraño parecido con los dibujos limeños de Pancho Fierro¹⁵.

El viaje de la *Thetis*, al mando del capitán H. de Bougainville, hijo del malogrado explorador del Pacífico, está señalado para la iconografía por la labor tesonera y objetiva del *enseigne*, oficial por sus méritos en el viaje, Vizconde Bigot de la Touanne. Su diligente trabajo científico comprende las 34 ilustraciones, más las viñetas, cortes y perfiles que adornan el *Journal de Navigation*, que incluye sus graciosas litografías sobre Chile. Comienzan con la vista tomada desde el sur, en Valparaíso y se prosiguen al rodar del birlocho que lo condujo a la capital, donde fuera bien atendido como huésped de la familia Badiola.

Con poético realismo abre De la Touanne la serie de esos morosos *Paseos de la Cañada*, que en



La Favorita rumbo a Valparaíso. Dibujo de Bartolomé Lauvergne. Grabado por Himely. París, 1835. Museo Histórico Nacional.



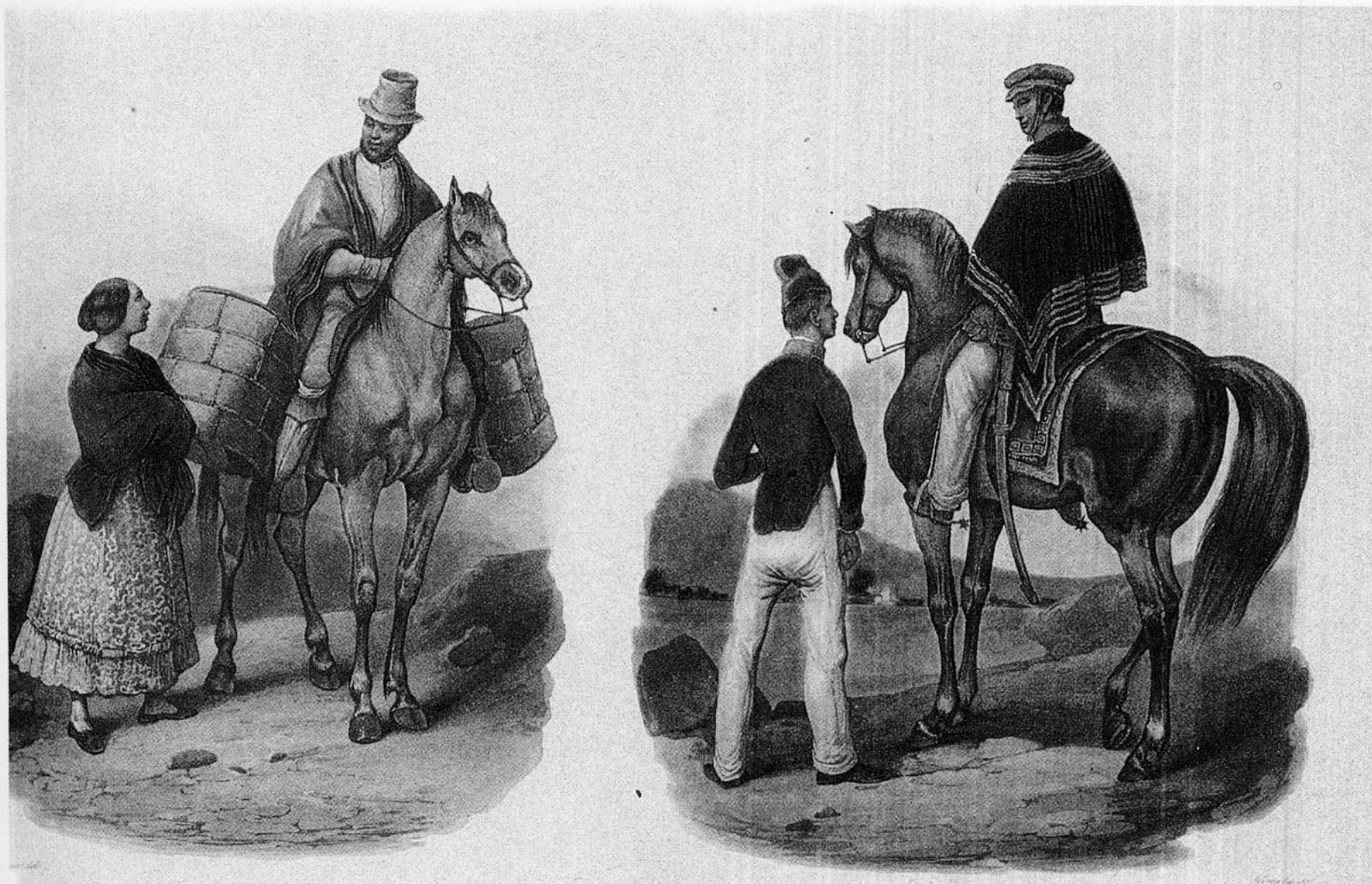
La Cañada, paseo público de Santiago. Dibujo de Edmond Bigot de la Touanne, grabado por Bichebois. París, 1828. Museo Histórico Nacional.



Puente de Santiago sobre el río Mapocho. Dibujo de E. Bigot de la Touanne, grabado por Bichebois. París, 1828. Museo Histórico Nacional.



Una quebrada en Valparaíso. Dibujo de B. Lauvergne. Grabado por Joly con Figuras de Bayot. París, 1841.



Valparaíso. Sereno-Guaço. Dibujo de B. Lauvergne. Grabado por Himely. París, 1835. Museo Histórico Nacional.

perspectiva de altos árboles, que conducen la vista hacia la cordillera, le sirve de marco para el despliegue tipológico de las clases sociales: damas elegantes, caballeros de sombrero de copa; frailes imponentes en sus tejas y militares de gala. Y estas sensaciones frescas y espontáneas se expresan con un realismo costumbrista interesante. *Los Serenos*, los celadores nocturnos, por ejemplo, están animados de un toque nostálgico que deleita.

De la Touanne volvió a su patria por la vía de la cordillera de los Andes, y este itinerario, con los altos de la jornada: *Valle del río Quillota*, *Puente del Inca*, etc., lo publicó en su obra *Album Pittoresque*, en el cual se complace en destacar el procedimiento de la litografía, que él considera una técnica muy apta para demostrar la pericia del artista¹⁶.

En el segundo ciclo de estos viajes oficiales destacaremos el de la *Favorite*, comandado por M. Laplace, que arribó a Valparaíso el 17 de noviembre de 1831. Desembarca allí por primera vez en nuestras costas un artista meritorio, Berthelemy Lauvergne (1805-1871), pintor de paisajes, de cierta nombradía europea. De ésta su primera misión artística se publicaron el perfil de la corbeta enfilando hacia el puerto y una interesante vista de las quebradas de Valparaíso que enfoca, en composición acertada, lo que permite señalar la ubicación topográfica de las colinas y su urbanismo popular, acentuada por pequeños detalles significativos: la carreta adosada al muro blanco, y el camino por el que ascienden transeúntes envueltos en chamantos¹⁷.

Gracia tiene el dibujo de sus jinetes populares de tipo realista montados en silla criolla, con todos los aperos del huaso y el uniforme de la policía montada de la época.



Aduana de Valparaíso. Dibujo de Theodore Auguste Fisquet, grabado por Bichebois, París, 1841. Museo Histórico Nacional.

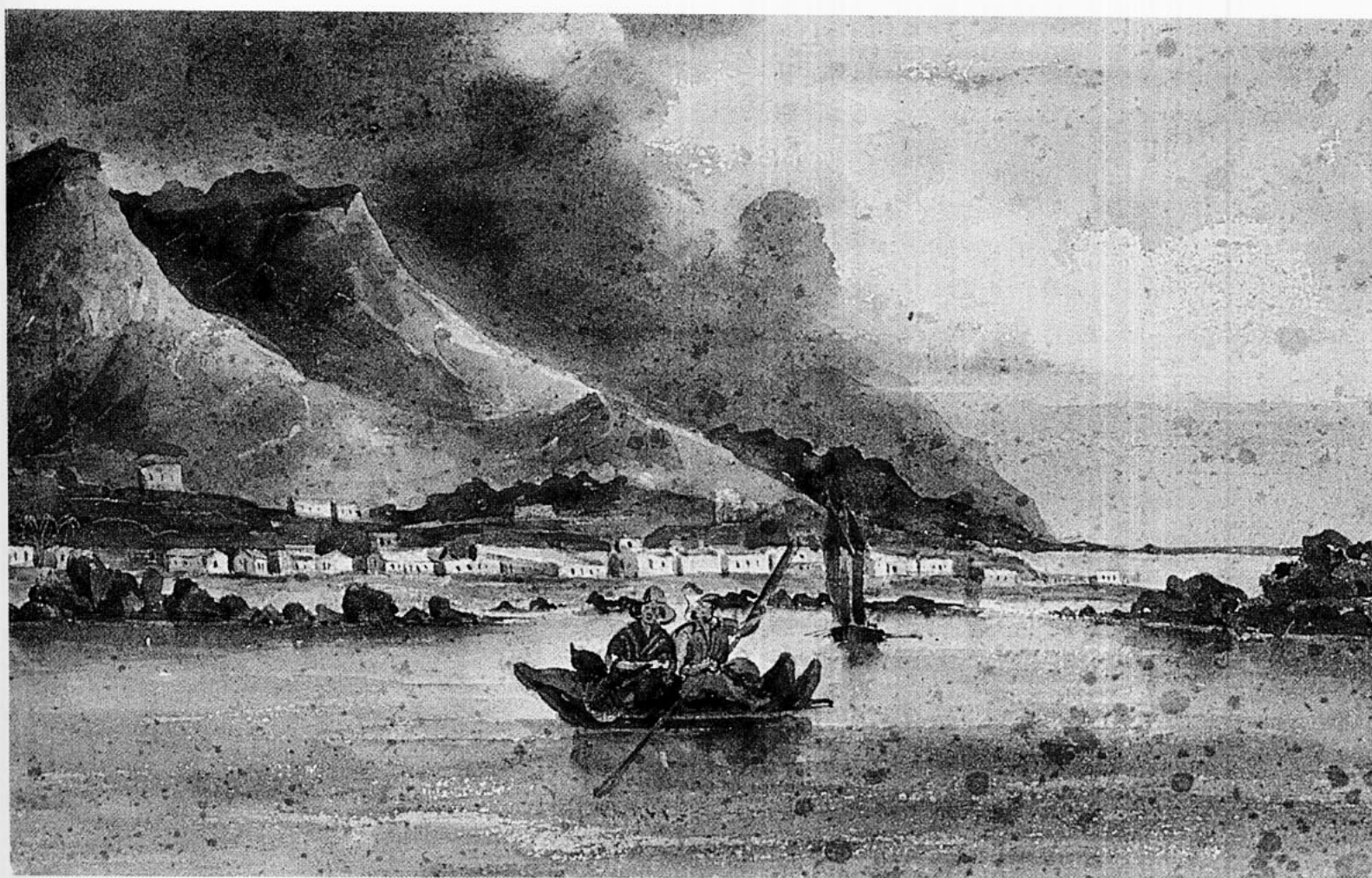
La *Bonite*, Cap. M. Vaillant, en su misión de instalar en sus sedes a los diplomáticos acreditados, y vigilar el tráfico de los balleneros, trajo a Chile al nuevo Ministro M. de Cazotte que recibió, lo mismo que los marinos, una cordial acogida de las autoridades del Gobierno, *sage et éclairée*, de don Diego Portales. En este viaje se dieron cita en Valparaíso tres pintores.

Regresó Barthelemy Lauvergne, autor esta vez de una simpática serie de recuerdos de su paseo americano. El artista había estado en Uruguay, logrando allí perfiles arquitectónicos que lo clasifican de “pintor edilicio”, entre otros *El Mercado* de Montevideo. “Lauvergne —escribe Laroche— es allí un dominador de la perspectiva; el número crecido de figuras que la anima, se mueve con soltura; hay “aire” entre ellas... Es notable la naturalidad de las actitudes de los representados”¹⁸.

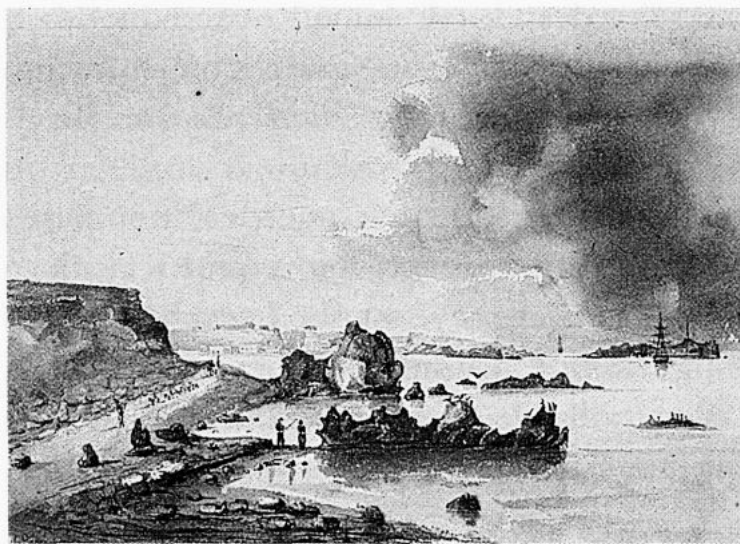
Este juicio puede aplicarse cómodamente a su estampa litográfica de *La Aduana de Valparaíso*, bien lograda y exacta¹⁹.

Trabajó el artista en compañía de otro pintor, el oficial de a bordo y futuro almirante Theodore-Auguste Fisquet (1813-1890), dibujante y acuarelista con obra en el Museo de Tolon. Dotado de un sentido realista, buen observador, sabía traducir con una técnica de toque severo y concentrado sus impresiones de viajero inteligente. Los organizadores del viaje quedaron muy contentos con sus trabajos y el botánico de la expedición, M. Gandebaud, admiraba esa majestuosa palma chilena que figura en el grabado de los *Alrededores de Valparaíso*, tal vez *El Salto*²⁰.

El tercero de los dibujantes de la *Bonite* es Benoit Henri Darondeau (1807-1842), ingeniero hidrógrafo de la expedición, autor de numerosas cartas náuticas, y a la vez pintor de historia,



H.B. Darondeau, Cobija desde el fondeadero. Aguada. 166 × 248 cm. Colección Iconográfica, Biblioteca Central de la Universidad de Chile. Donación de Armando Braun M.



H.B. Darondeau, Cobija. Aguada, 168 × 258 cm. Colección iconográfica de la Biblioteca Central de la Universidad de Chile (donación Armando Braun Menéndez).



H.B. Darondeau, Valparaíso. Aguada, 169 × 248 cm. Colección iconográfica. Biblioteca Central de la Universidad de Chile.

paisajista y dibujante. Dejó inédita numerosa labor, entre ellas la referente a las modas y trajes de Montevideo de la Colección Octavio C. Assunção²¹, y las aguadas y acuarelas reunidas por el Dr. Armando Braun Menéndez, y obsequiada por él a la Biblioteca Central de la Universidad de Chile, donde se custodian. Abarca escenas de Valparaíso y de Cobija, tipos regionales, edificios. En el relato de la expedición se insertó su dibujo de las típicas “balsas de cuero de lobo”.

Estas acuarelas fueron ejecutadas al margen de sus deberes científicos y aunque muchos de sus temas sean los mismos pintados por los dibujantes de la *Bonite*, hay que tomarlas por originales si se las examina y confronta con las notas manuscritas del autor. Deben datarse en junio de 1836, fecha en que Darondeau acompañó a los pintores oficiales de a bordo, cuyos temas repite en tono menor, y colorido monocorde, pero con exacta calidad de testimonio. El punto de mira fue la Cruz de Reyes, la punta de diamante, antaño conocida por el nombre de Crucero Helsby, por el apellido del famoso fotógrafo²².

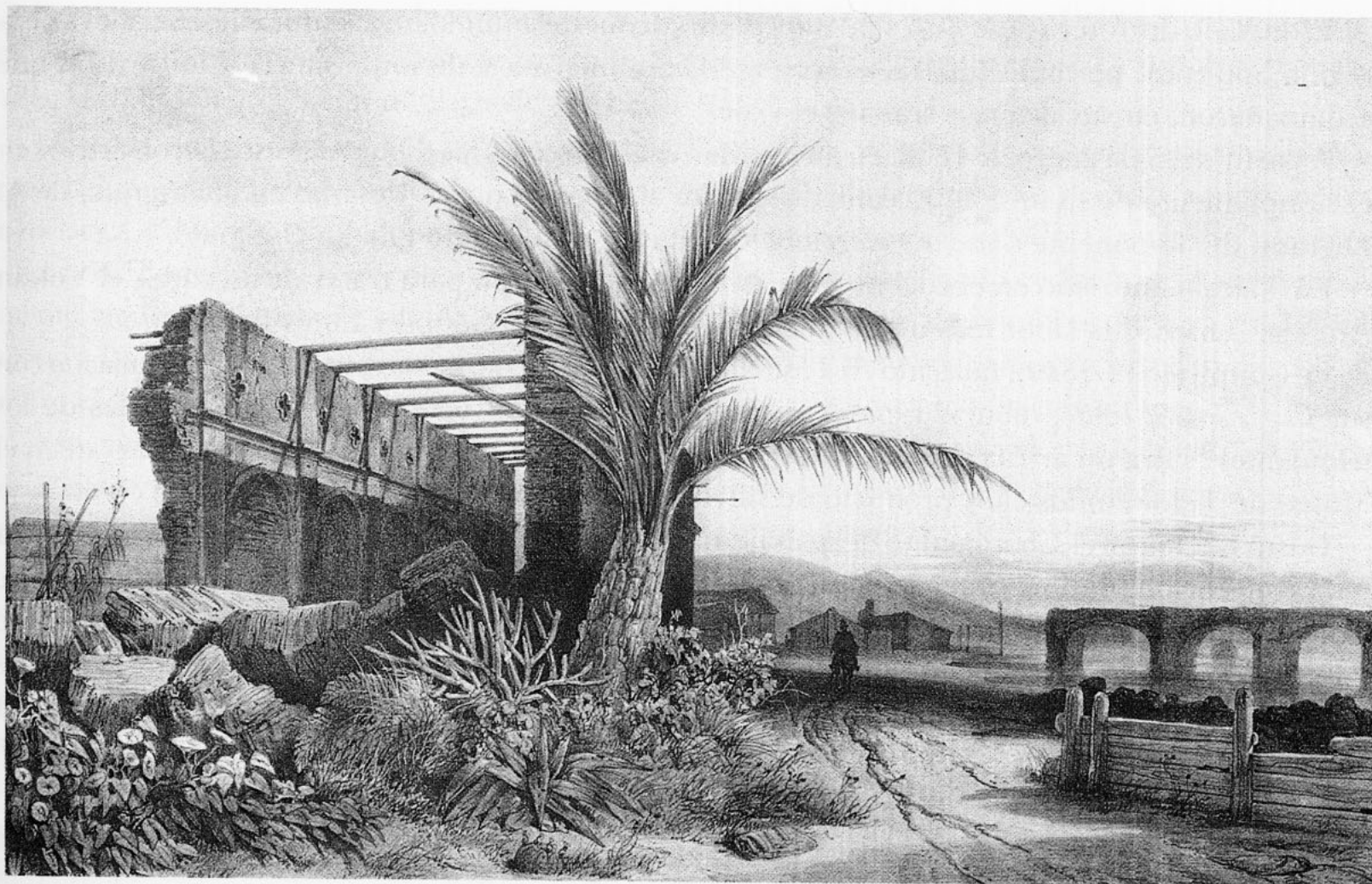
Menor es el volumen de grabados referentes a Chile que ilustran el crucero de la *Venus*, cap. Abel du Petit-Thouars. En la narración figuran una litografía iluminada de Pharaod Blanchard (1805-1873), alumno en París de Chasselat y de Gros, viajero en España, Norte del África, Rusia, y con larga permanencia en México. Representa los *Trajes Chilenos* simbolizados en un jinete en caballo brioso, enjaezado a la criolla, con una manta y sombrero de fibra²³.

Otro de los dibujantes, Masselot, nos dejó un recuerdo curioso de la Isla de Pascua, una de las animadas danzas canacas, que contemplan asombrados la marinería y oficiales²⁴. La antropología estuvo a cargo de Mesnard²⁵.

El resto del viaje a Tahiti está ilustrado por nuestro conocido J.E. Moerenhout, y demuestran la indudable maestría del activo cónsul, de quien ya hemos hablado²⁶.

“La publicación del relato de Dumont D’Urville a bordo de la *Zelée* y del *Astrolabe* —ha escrito Bernard Smith— cierra un capítulo de la historia de la pintura etnográfica”²⁷. Es decir, la imaginación romántica que revive el “exotismo” y busca la nota pintoresca inédita, cede el paso al espíritu científico que anhela “la transcripción de la naturaleza más que el paisaje típico”.

Esta aproximación a la desnuda realidad se logra en parte con medios mecánicos, que corrigen el juego del ojo humano, y así algunos de los artistas que acompañan el periplo de Dumont D’Urville hacen uso de la “cámara lúcida”, inventada en Inglaterra por Wollanston, como perfeccionamiento de la “cámara oscura” ya conocida²⁸.



Ruinas de una iglesia en Concepción. Dibujo de E.A. Goupil. Grabado por Pharaon. París, 1846. Museo Histórico Nacional.



Puerto del Hambre. Litografía coloreada. Dibujo de Ernest Auguste Goupil. Litografía de Emile Lasalle. Colección iconográfica. Biblioteca Central, Universidad de Chile (donación Armando Braun Menéndez).

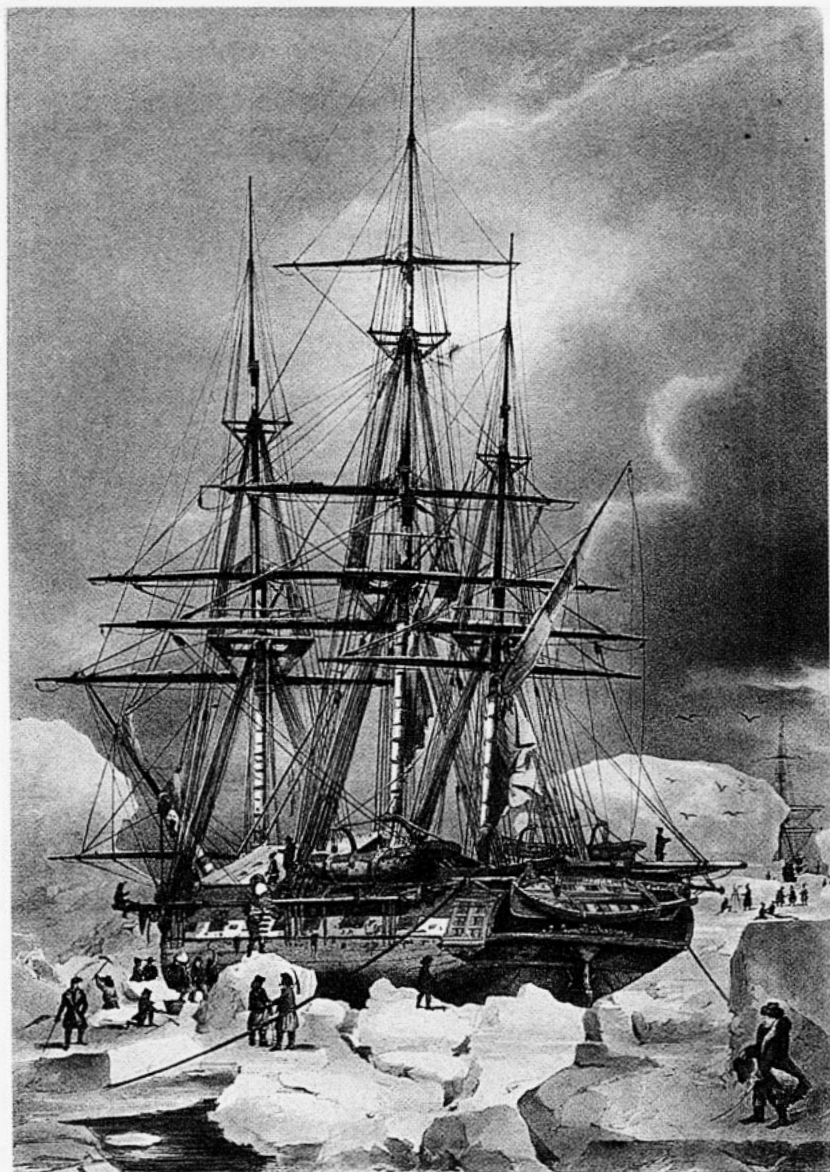
El dilatado derrotero de la *Zelée* y la *Astrolabe* alrededor del mundo, su aventura descubridora de la región antártica, permitió una faena iconográfica numerosa y de importancia a los artistas que acompañaron, en sus diversos tramos, el viaje.

A partir del 5 de enero de 1838, en que enfilaron al Estrecho, los dibujantes estuvieron activos en el cumplimiento de su misión. El contacto con los aborígenes quedó descrito en la litografía de A. Legrand del imponente *Cacique Patagónico*, que ilustra el relato de Elie Le Guillou²⁹.

En Talcahuano, sitio en el cual los expedicionarios partieron para tratar de ascender el Volcán Antuco, comenzó la labor más intensa de Ernest Auguste Le Goupil y Louis Lebreton.

Le Goupil (1814-1840), fallecido en Tasmania durante el viaje, había distraído a la tripulación con sus *Escenas de a bordo*, dibujos rápidos y caricaturescos de las ocupaciones y amenidades de los tripulantes³⁰. Era un artista profesional, y son numerosos los cuadros que de él se conservan en el Museo de Tolon, todos ellos producto de su vida vagabunda.

Gustó Le Goupil el sabor inédito del paisaje antártico, con un sentido de la naturaleza que escapa a toda convención. Supo extraer la poesía del hielo y de la banquiza, deslizándose en la superficie helada de las aguas glaciales, y puso también detalles originales en ese tan admirado paisaje de Puerto del Hambre, donde el dramatismo de la lámina está dado por el arabesco de unos árboles retorcidos, con muñones calcinados por la temperatura invernal, testigos mudos de la soledad ambiente.



Araucanas. Mujeres e hijos del cacique Penoleo. Niña araucana al servicio de un habitante de Concepción. Dibujo de E.A. Goupil. Impreso por Lemercier, París, 1846. Museo Histórico Nacional.

La *Astrolabe* haciendo provisión de agua, 6 de febrero de 1838. Litografía coloreada, 53,6 × 35,5 cm. Dibujo de Louis le Breton. Litografía de Laplante. Colección iconográfica. Biblioteca Central de la Universidad de Chile.

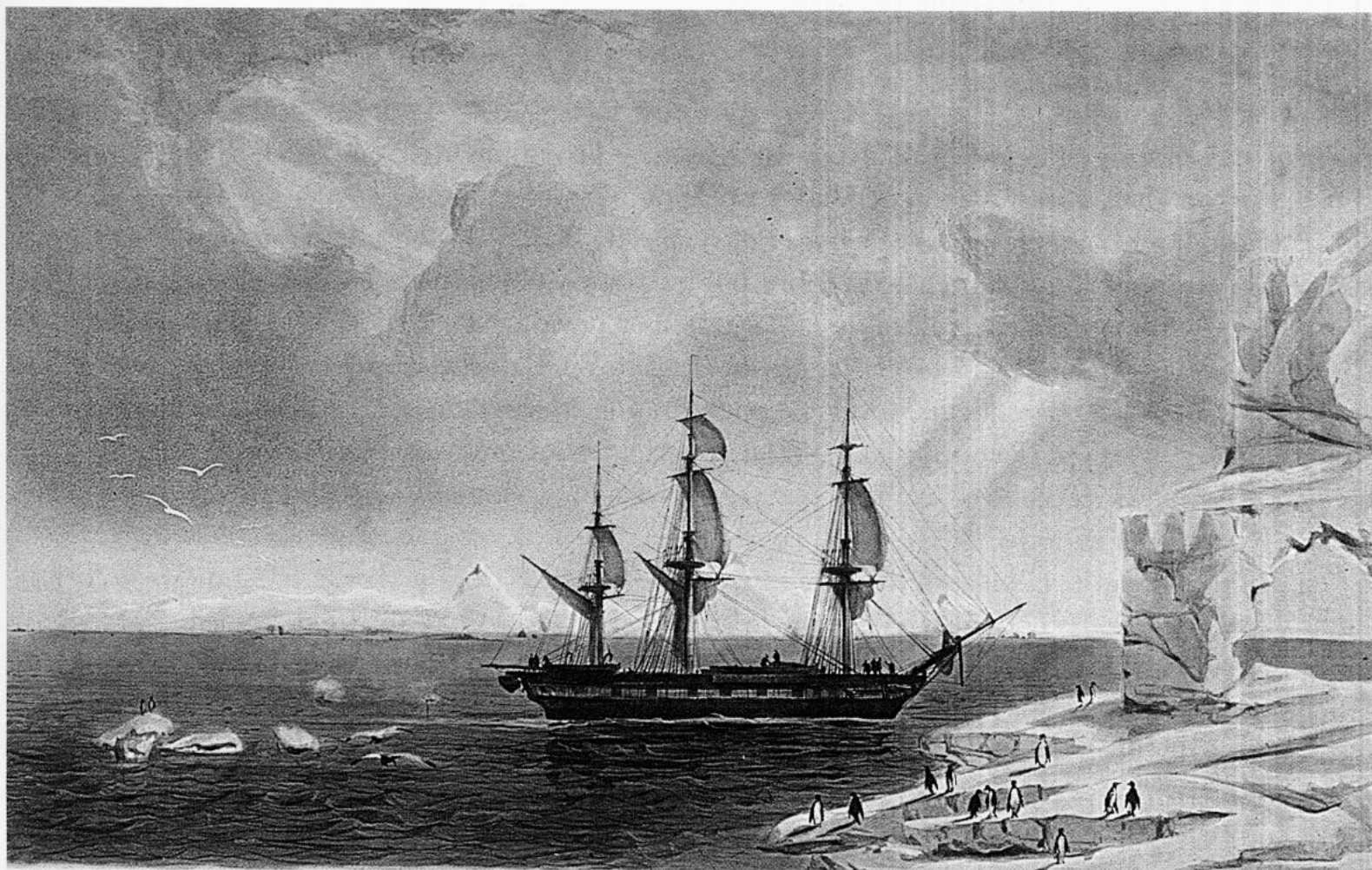
Paralela a esta labor, corre la abundante producción de Louis Lebreton (1818-1861), pintor de paisajes y acuarelista que alcanzó cierto renombre por su espectacular óleo de *La Astrolabe entre los hielos*, exhibido en el Salón de París de 1841.

La gama de sus esbozos etnográficos es cuasi fotográfica, presta a los grupos patagónicos una realidad tangible, actual, sin acudir a los modelos estereotipados en uso y sin caer en la idealización neoclásica. “Dos que trazan un campamento de patagones —apunta Rojas Mix— son especialmente dignos de destacarse. Lo interesante es que en una y otra está expresado en forma extraordinariamente vigorosa el tono de la vida entre aquellas tribus nómades: los hombres que se agrupan en torno a las tiendas, los caballos, los perros, en fin esa especie de simbiosis y promiscuidad que existe entre el hombre y el animal que conviven bajo una ruca y en torno a un mismo fuego”³¹.

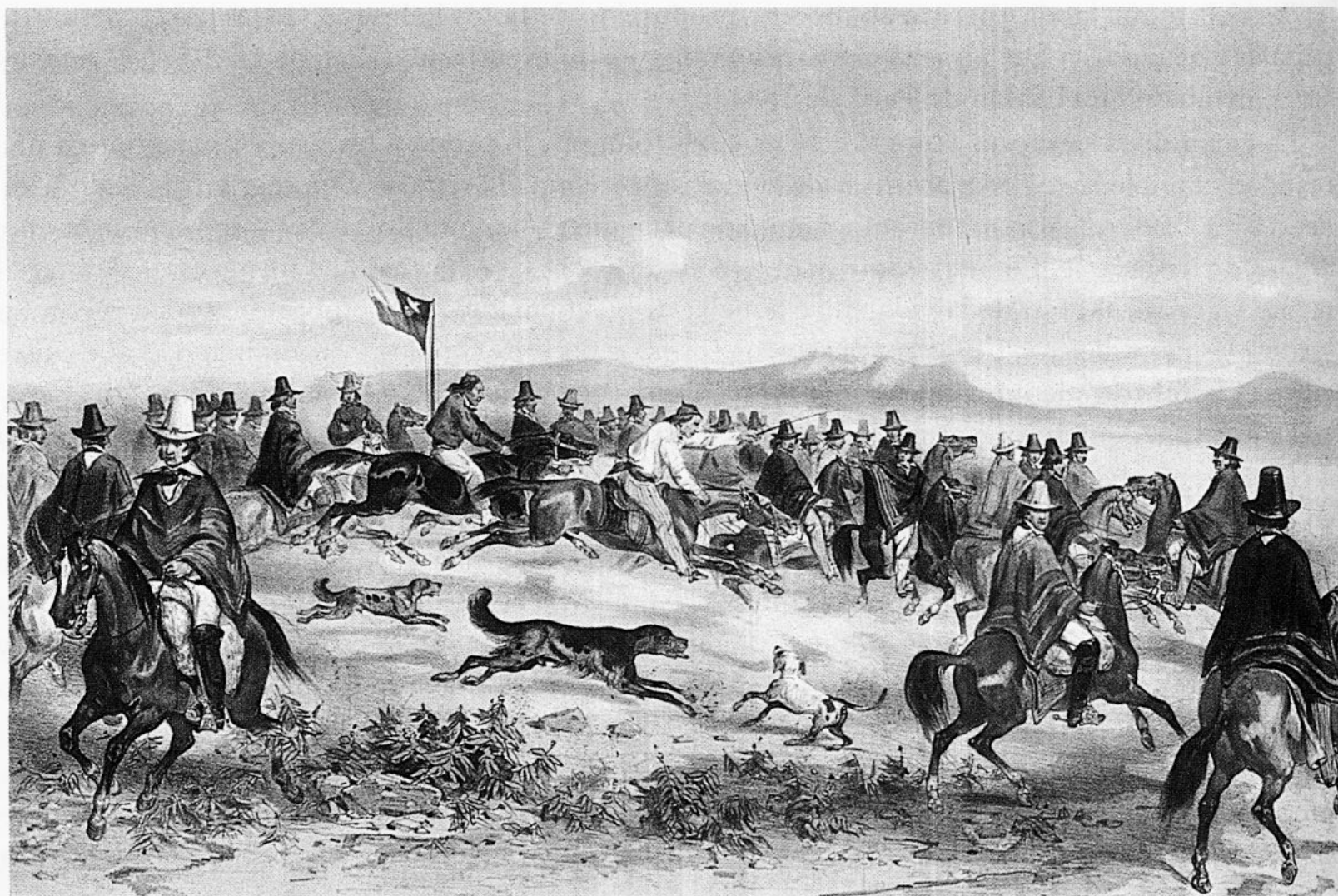
Este mismo equilibrio se observa en su actitud frente al paisaje, logrando, por ejemplo, en *Puerto del Hambre*, un efecto que respetando la fidelidad botánica, propia de una expedición científica, pone en los empinados árboles que cierran la perspectiva una suave nota poética, traslúcida de color.

Lebreton parece ser el cronista de la *Astrolabe*. En una serie de grabados en plancha de cobre, se eleva casi a la pintura costumbrista, a la manera, por decirlo así, de Juan Mauricio Rugendas. Su *Carrera de Caballos*, en Valparaíso, logra, por una parte, transmitir el esfuerzo físico de jinetes y cabalgaduras, y al mismo tiempo, traducir el espíritu de fiesta colectiva propio de este espectáculo nacional.

La huella del paso del narrador se endereza hacia el presente y el pasado; el prestigio de la historia produce efecto en su imaginación, complementando la realidad sociológica a la vista: pescadores de la isla de la Quiriquina, balleneros de San Carlos de Chiloé, el rancho del Cacique Peneleo, destaca la



Tierras de Luis Felipe. Litografía coloreada, 34,9 × 53,6 cm. Dibujo de L. le Breton. Litografía de Sabatier. Colección iconográfica. Biblioteca Central, Universidad de Chile.



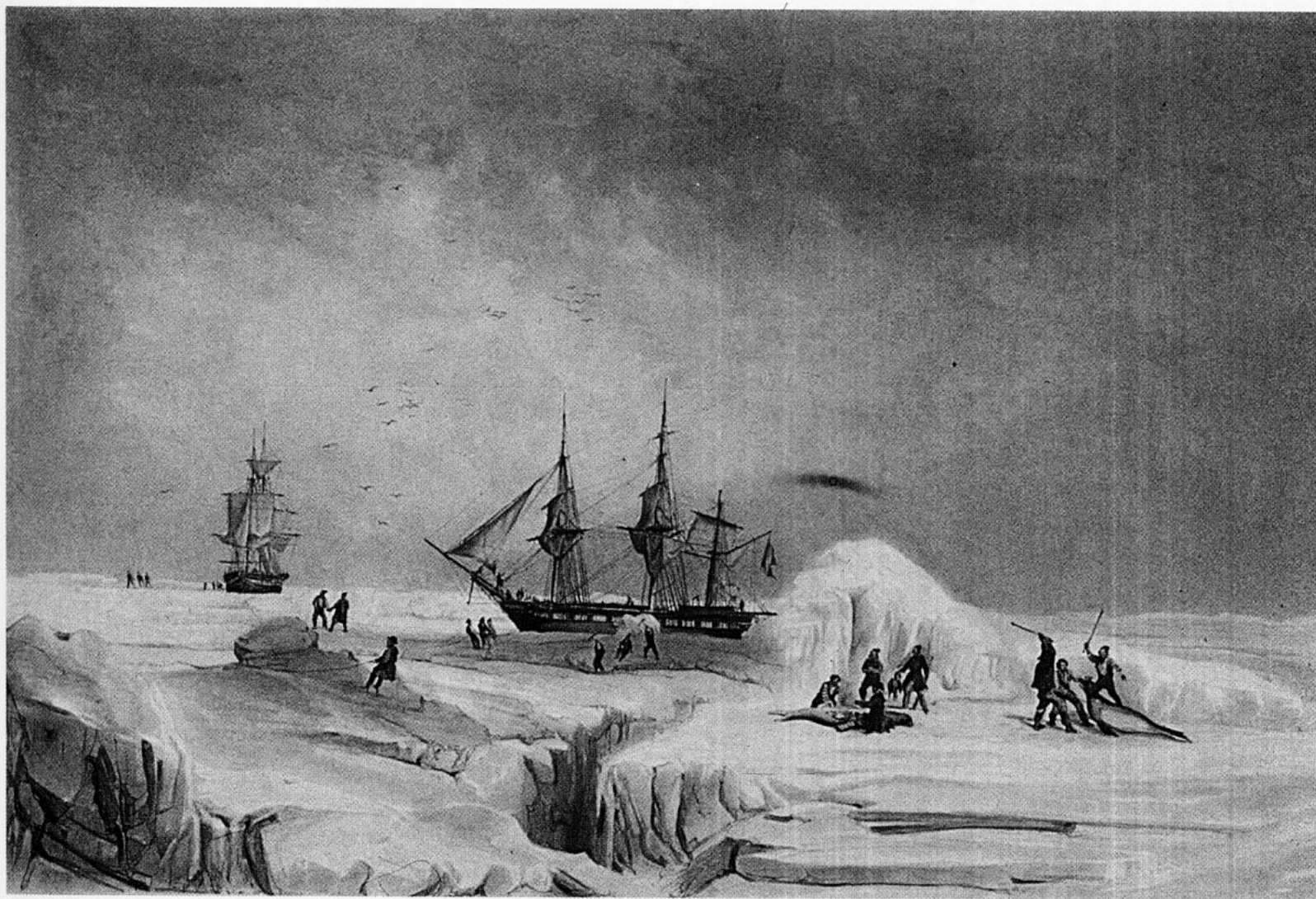
Carrera de caballos en Valparaíso. Litografía coloreada, 33,1 × 49 cm. Dibujo de L. le Breton. Litografía de Bayot. Colección iconográfica. Biblioteca Central, Universidad de Chile.

macicez colonial del Fuerte de Penco y su iglesia, y las ruinas del templo de Santo Domingo, dibujadas con clara conciencia neoclásica y prolijidad arquitectónica.

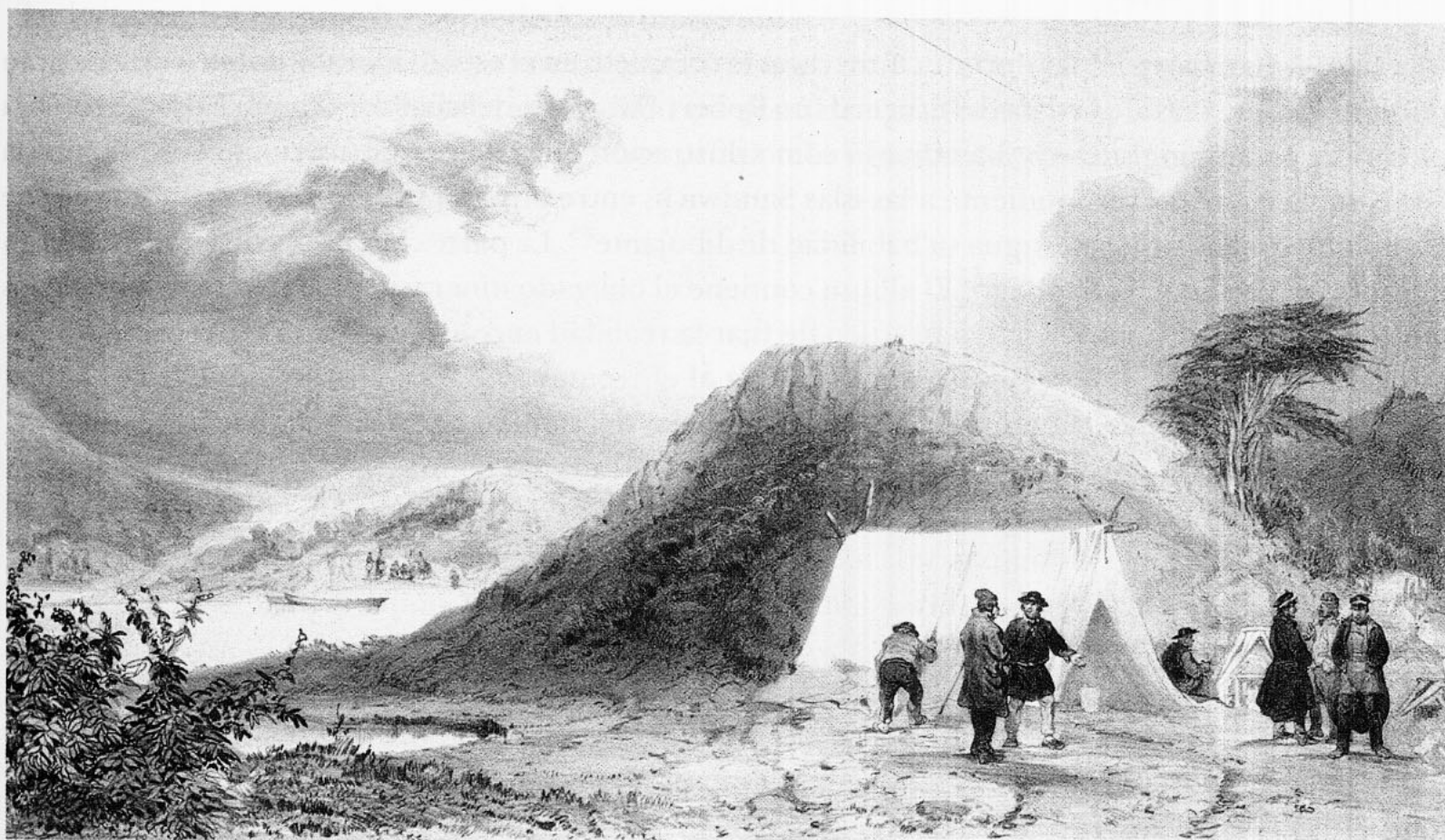
El valioso material incluido en el *Voyage Pittoresque*, de Dumont D'Urville, sabiamente vigilado en su edición en litografía y planchas de cobre por Sabatier y el paisajista Jean Baptiste Bayot (1813-1872), forma una antología realista de la naturaleza y la vida criolla en 1830. Las imágenes de Le Goupil y Lebreton; el sentido del *Paisaje de Hualqui* de Lafarge, son un logro de acuciosidad científica. Dumont D'Urville, en su relato, pone fin a la concepción idealista del “buen salvaje” de Rousseau, explotada por la literatura exotista y los relatos imaginarios de un mundo ultrapatagónico, y dentro del concepto evolucionista que comienza a imponerse, sitúa a los aborígenes australes, “en la infancia del mundo”³².

La prolijidad cientista imperante y el avance de las técnicas de la acuarela prestan apoyo fundamental a la iconografía chilena decimonónica que se enriquece con el aporte de los grandes viajeros ingleses. Además de la ya examinada labor de Parkinson, Buchan y Hodges en el ciclo patagónico y pascuense, hay que agregar la numerosa producción de los atrevidos exploradores del dédalo de los canales magallánicos y de las hermosas ensenadas de la zona austral de Chile.

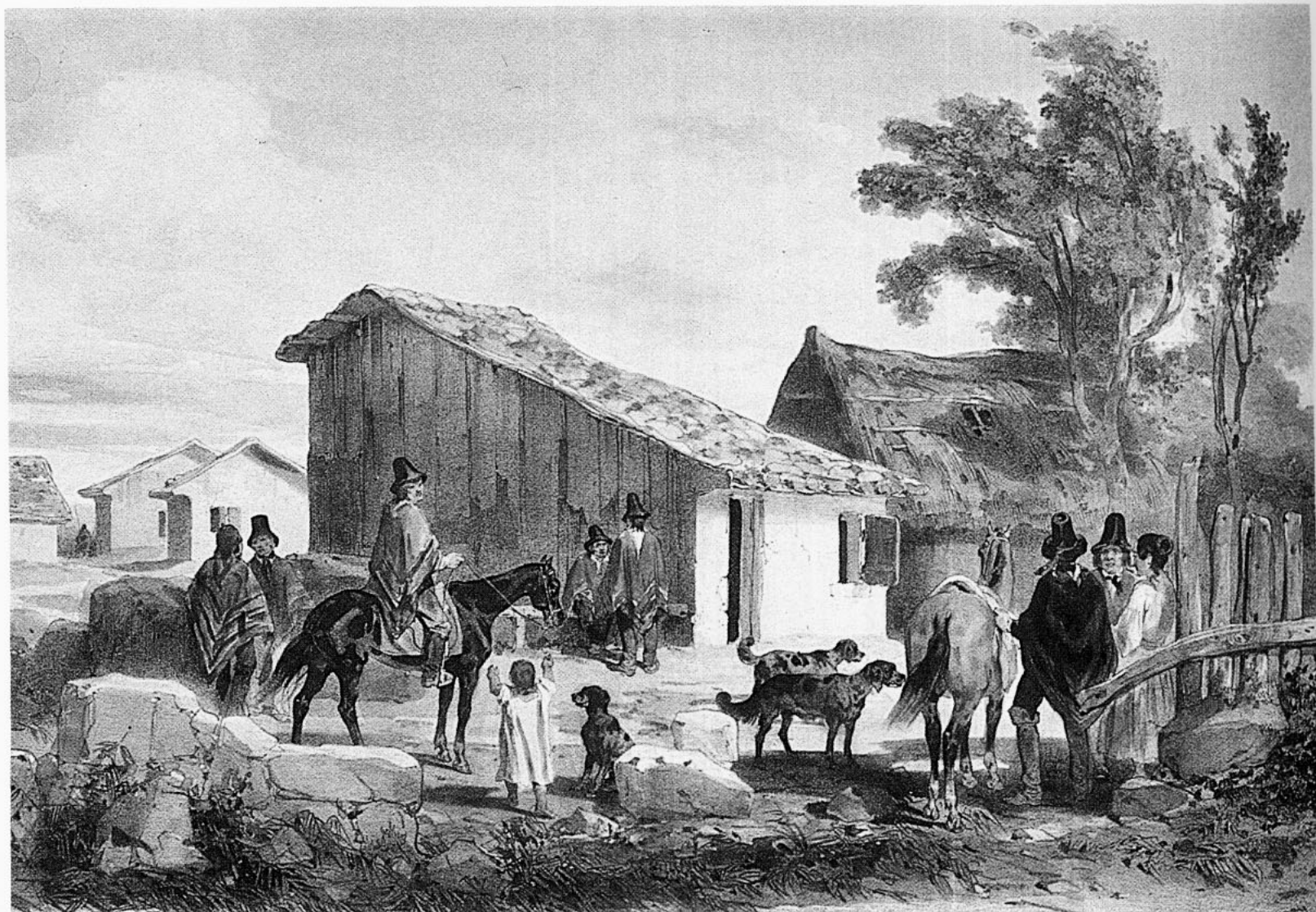
Dentro de nuestros propósitos sintéticos entregaremos la avanzada exploratoria británica del crucero de la fragata *Blonde*, al mando del almirante Lord Byron, hijo del ilustre naufrago de la *Wager*, perdido en el sur del país. Al recalar la expedición en Valparaíso, en febrero de 1825, procedente de Hawai, pudo el comandante constatar los progresos realizados. “Dos generaciones



Caza de focas el 6 de febrero de 1838. Litografía coloreada. Dibujo de L. le Breton. Litografía de Sabatier. Colección iconográfica, Biblioteca Central de la Universidad de Chile (donación Armando Braun Menéndez).



Observatorio de Puerto del Hambre. Litografía coloreada. Dibujo de L. le Breton. Litografía Sabatier. París, 1846. Museo Histórico Nacional.



Cabaña del Cacique Penoleo en Concepción. Litografía Coloreada. Dibujo de L. le Breton. Litografía de Bayot. Colección iconográfica. Biblioteca Central, Universidad de Chile.

—recalca— han bastado para producir un cambio completo en el estado moral y político de esta gran porción del Universo”. Artista del crucero fue Robert Dampier, del cual conocemos tan sólo su obra pictórica, no su biografía. Se ha editado como ilustración del relato, que corrió a cargo de María Graham, la parte correspondiente a las islas Sandwich, entre otros su hermosa vista panorámica de Honolulu, grabado que atestigua su habilidad de dibujante³³. La parte chilena se conserva inédita en el Archivo Nacional de Santiago. El álbum contiene el obligado itinerario de belleza que atrae a los pintores viajeros. Con un objetivo práctico de fijar la realidad encontrada, Dampier recorre Valparaíso y sus alrededores. Logra finos toques de lápiz al enfrentar la Bahía, el Almendral y la Laguna Verde. En instantáneas de buen foco señala los altibajos del camino de las cuestas hacia la capital y el cortejo de acémilas y cabalgaduras. Se detiene a la entrada de Santiago, y en vez de un pórtico arquitectónico nos da una sensación agreste, campesina, de lo que fuera la actual urbe en ese tiempo histórico. Sigue después al compás de la navegación de la *Blonde* recorriendo la costa, Talcahuano, La Serena y deja curiosas vistas de la actividad extractiva de la Mining Company inglesa en Coquimbo, en cuyo campamento disfrutó de la alegre sociabilidad del minero³⁴.

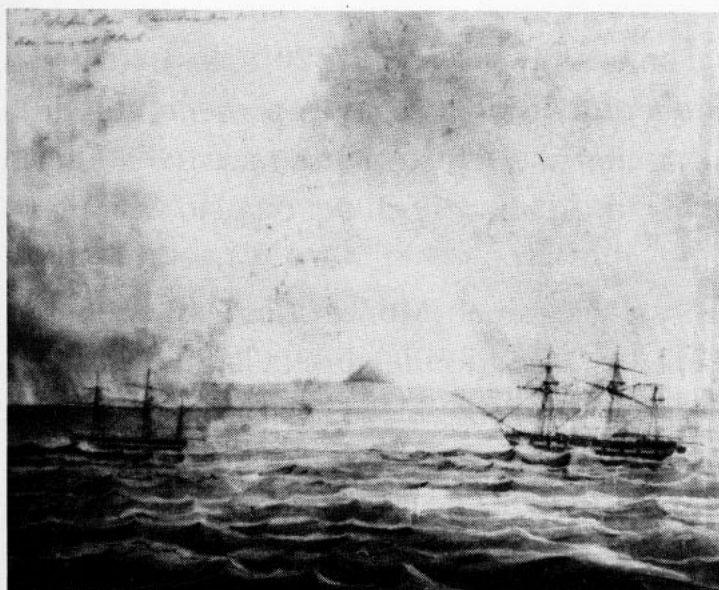
Más trascendentes por su labor científica, y por la presencia a bordo del gran naturalista Charles Darwin, fueron los dos cruceros de la *Aventure* y la *Beagle*, conducidos de mano maestra por Philip Parker King y Robert Fitz-Roy³⁵. La primera empresa (1826-1830) vino a cargo de Philip Parker King (1791-1856), adscrito a la historia de Inglaterra y de Australia por sus exploraciones, sus trabajos de zoólogo aficionado y por su alta calidad de Almirante y Gobernador de la Nueva Gales del

Sur. “La reproducción de sus esquemas —escribe uno de sus biógrafos— indican que era un artista amateur de gran habilidad”³⁶. Su hijo nos informa que esta afición despertó tempranamente en él, en sus estudios caricaturescos, adquiriendo más tarde “nitidez de pluma” en sus diligencias prácticas de “topógrafo marítimo”, en que alcanzó distinción ³⁷. Además de las 10 litografías del relato *Narrative of the Surveying Voyages*, Vol. 1, ha dejado un *Sketch-Book* que se conserva en la Mitchell Library de Sydney³⁸. Consta de 17 piezas, algunas de las cuales fueron litografiadas por Landseer y Huth para ilustrar el libro. Espíritu científico, aplica Parker King rigor ornitológico a sus bien logradas acuarelas de pájaros australes, el pájaro carpintero y el águila patagónica de aviesa mirada. Convivió el marino con los habitantes de la zona, y aun cuando ajeno a todo romanticismo e idealización, los clasifica entre “la más baja escala de la humanidad”, supo apreciar la existencia aborígen humanitariamente. Fruto de esta convivencia amical son sus bosquejos de familias patagónicas que dibuja en el marco de su existencia tribal, en sus faenas de pesca, en sus correrías a caballo, en sus toldos y tumbas. Una de ellas, la toldería de la bahía de la Esperanza, posee sabor romántico, una despedida de chalupa expedicionaria, mientras los naturales agitan sus manos en un genuino gesto de adiós.

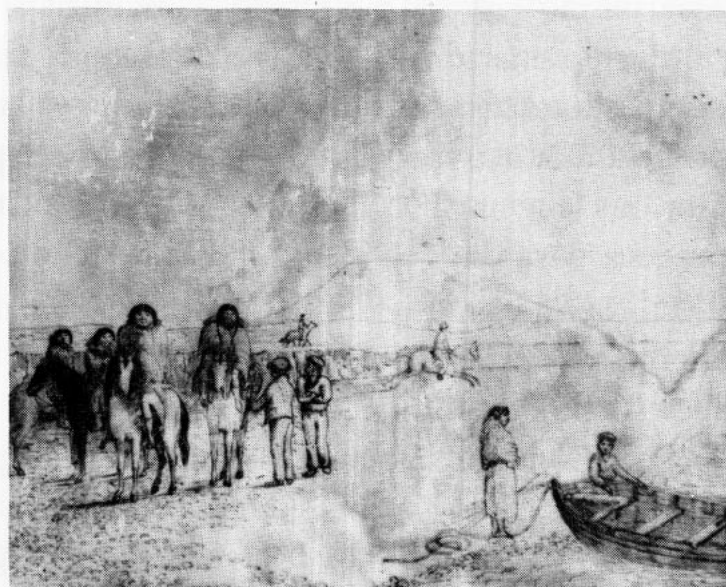
Parker King pinta la naturaleza, y sin descuidar la realidad geográfica, transmite a la acuarela la imponente majestuosidad del Monte Tarn en Puerto del Hambre, las curiosas formas de las montañas que rodean el Seno del Almirantazgo, recortando su mole en la superficie de las aguas estrechas, y en fin, el golpe certero con que destaca, en el fondo negruzco, la blancura inmaculada del ventisquero del Monte Sarmiento, otro testimonio palpable de sus condiciones de artista.

La misma cordialidad reina en las relaciones que entabla con los habitantes de Chiloé. Hace resaltar sus dotes de topógrafo en el panorama edilicio de San Carlos de Chiloé y dibuja con precisión arquitectónica la Iglesia de Castro, pieza documental de valor que prueba la supervivencia del estilo jesuita en la región. No descuida la actividad humana, y nos deja una escena de la faena del arado de la tierra por el empuje humano de los campesinos.

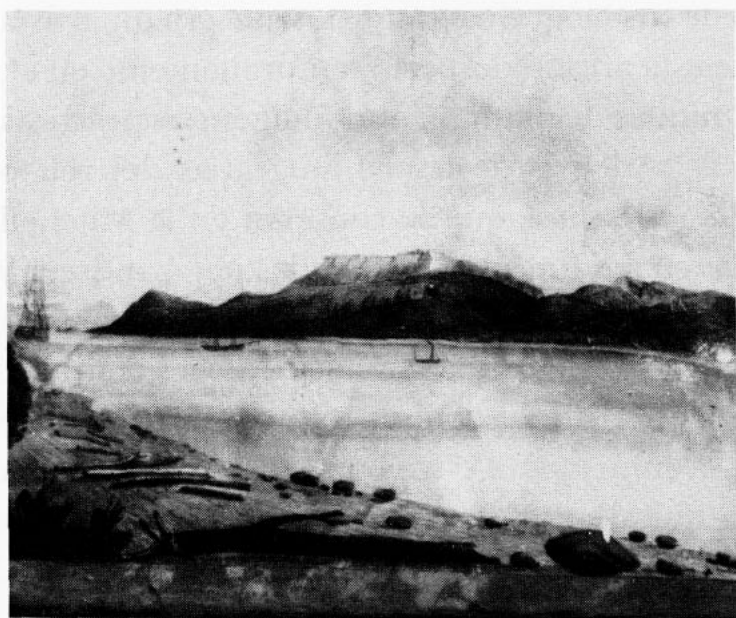
No tenía, sin duda, aptitud para el retrato, y el que trazara de la hija del gobernador de Chiloé, coronel José Santiago Aldunate, es más bien un gesto de agradecimiento por la cariñosa hospitalidad, aunque la misma ingenuidad de trazo presta a la figura un empaque gracioso.



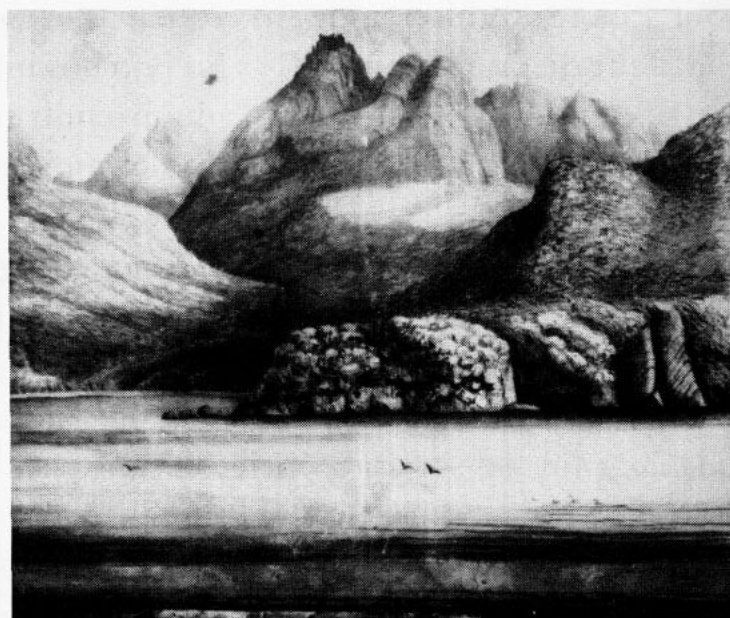
La Adventure y La Beagle en la bahía de Posesión, acuarela, 1826.



Láminas del Philip Parker King Album. Gentileza de The Mitchell Library, Sydney, Australia.



Monte Tarna en Puerto del Hambre.



Montaña Curiosa en el seno del Almirantazgo. Del Ph. Parker King Album.

Sus perfiles costeros revelan la firmeza de su pulso. Examinamos numerosos de ellos en la Colección Suárez Herreros³⁹. Sus mapas y cartas hidrográficas clasificados por J.T. Medina en su *Mapoteca Chilena*⁴⁰, son derroteros clásicos que no han perdido su valor intrínseco.

El segundo viaje de la *Beagle*, al mando del renombrado marino Robert Fitz-Roy (1805-1865), hidrógrafo, meteorólogo y hombre de ciencia, futuro vicealmirante y gobernador de Nueva Zelanda, tuvo resonancia universal por los trabajos cartográficos y por la labor precursora de Charles Darwin, génesis de su doctrina de la evolución⁴¹.

Desde el punto de vista artístico, la contribución a la iconografía de nuestro país es de decisiva importancia por haber revelado la fisonomía austral en los mil detalles de su complicada geografía.

Reinaba a bordo de la nave un espíritu estético-científico admirable. Darwin, hábil malacólogo, podía precisar la forma del molusco y del pez con elegante claridad; Fitz-Roy, dibujante técnico de amplios recursos, dibujó mapas que pasaron a ser los guías indispensables en esta difícil región. Fitz-Roy puso entonación artística a sus ilustraciones y a sus bosquejos etnográficos, entre otros los de Jimmy Button y su familia⁴². A bordo venían además pintores profesionales contratados, August Earle, que tuvo que abandonar en Río de Janeiro la expedición⁴³ y, en especial, Conrad Martens, acuarelista de grandes recursos y maestría.

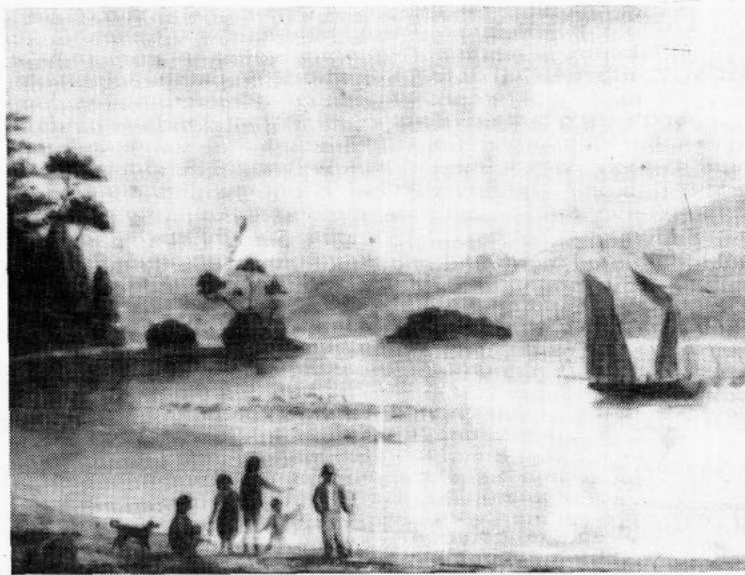
Martens, nacido en Londres, de ascendencia alemana, entró muy joven, en 1820, a desarrollar sus innatas dotes artísticas bajo la dirección de Copley Fielding, uno de los egregios representantes de la pintura a la acuarela que había llegado al apogeo en Inglaterra. Del excelente maestro adquirió Martens la técnica paisajista, el sentido profundo de la luz, de la atmósfera, del espacio, y la mano práctica para dar realidad a la visión del ojo experto.

La carrera americana del artista comienza en Brasil y prosigue en Montevideo con renovada energía y constancia; se dilata en Chile, para culminar en Australia, donde abre la llamada escuela australiana de pintura⁴⁴.

Tres momentos pueden distinguirse en el paso del dibujante por nuestro país; la etapa austral, la estancia en Chiloé y la residencia en Valparaíso. Son aspectos de un artista delicado y perspicaz, directo, que sabía enmarcar la naturaleza en graciosa unidad de proporciones. El mar y la tierra, la vegetación y el follaje parecen en sus acuarelas, órganos del sentimiento íntimo, reflejo de su sensibilidad poética refinada, de gracia elegante y distinguida. Su labor comienza para nosotros en



Vista del monte Maxwell en la bahía Dighton, en el canal Bárbara. Acuarela.



Vista de Humming Bird Cove. Acuarela. (Del *Ph. Parker King Album*).

febrero de 1834, en que afina su mirada para poder traducir el encanto de las montañas que circundan el Puerto del Hambre. “Una de las más hermosas de esta serie —apunta su biógrafo Davis James— describe la cima del Monte Sarmiento, en un golpe de efecto hermosísimo entre el reverberante blanco en oposición al intenso azul del cielo”⁴⁵.

Nuevamente en la perspectiva ingrata del invierno austral, vuelve a sentir y a expresar la belleza del cono envuelto en el velo de neblina que parece irse descorriendo para mostrar recatadamente sus formas audaces.

La galería de naturales fueguinos a la entrada del Canal de *Beagle*, muestra otra de las facetas del artista, pues debe abandonar las técnicas aprendidas y captadas, para incluir ese aspecto etnográfico profundo que persigue la expedición científica. A pesar de la categoría documental que tienen, hay una valoración humana de los tipos aborígenes, navegando en sus canoas, que prestan un cierto dinamismo a un género algo estereotipado.

En Chiloé, a la hora del reposo y relajamiento, después de una áspera jornada marítima, Conrad Martens estimulado por una cariñosa acogida, delinea una serie de 24 piezas de dibujo y acuarela que interpretan fielmente el vivir isleño en los primeros decenios del siglo.

Ciudad, campo y bosques son sus temas. Describe con la instantaneidad de un lápiz presuroso la curiosa arquitectura de madera, forjada a hacha y martillo que han dejado como herencia estilística los misioneros jesuitas bávaros. Se solaza en la vieja Iglesia, en las curvas graciosas de las altas casas que van serpenteando en el ascendente urbanismo regular. Penetra más allá de la linde del bosque envolvente y apoyando con energía el lápiz, obtiene aciertos de verdadera fisiología botánica, envuelta por un soplo poético decididor⁴⁶.

Al escenario de este tipo de vida un tanto arcádica y natural de un pueblo de agricultores robustos y navegantes audaces, agregó Martens el toque humano de lo singular. El retrato de esa *Niña de Chiloé*, de *Don Manuel*, orgulloso de su poncho multicolor y sus calzones azules y, sobre todo, *La mujer junto al telar*, están en una sobria línea romántica, conmovedora.

El 23 de julio de 1834 ancla la *Beagle* en Valparaíso para descanso y regocijo de los marinos, que disfrutaban de la vida cosmopolita de este puerto activo y comercial.

Las vagancias artísticas de Martens le llevan a encontrar ángulos panorámicos que permitan apreciar la cautivante naturaleza esquiva.

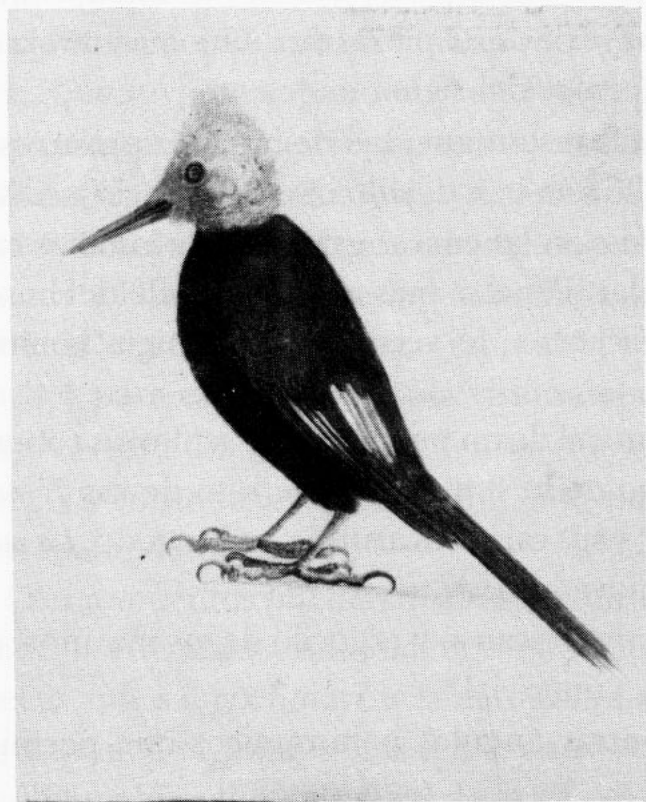
David James, en su ensayo crítico ha localizado 24 obras del pintor, relativas a Valparaíso, visto desde las quebradas de Elías y San Agustín, del Almendral y de los alrededores.

Agregan a la nota descriptiva, admirable en su precisión y detalle, la búsqueda del color local. Las acuarelas que se conservan en el Museo Británico son “vividlos estudios, henchidos de dinamismo, conjuntos humanos en que alternan la gallardía del huaso en su cabalgadura, y las mujeres ataviadas en sus chales brillantes, junto a las viviendas típicas, decoradas en lo alto por esos balcones corridos, miraderos hacia el océano de la esperanza⁴⁷.

Al embarcarse Conrad Martens en el *Peruvian*, rumbo a Tahiti, el 3 de diciembre de 1834, había concluido su ciclo americano, incorporado en el relato de Robert Fitz-Roy y en sus ilustraciones, pero sólo en nuestra época se ha venido a rendir tributo a este distinguido acuarelista cuyo aporte a la iconografía chilena es de gran calidad pictórica y documental.

Sin duda son muchos los viajeros de esta época romántica que han dejado estampada la emoción del paisaje o la curiosidad de un encuentro folklórico en esos dibujos y acuarelas que van apareciendo en el cofre de los recuerdos familiares. El *Times* de Londres, por ejemplo, ha publicado un dibujo panorámico de Valparaíso debido al marino británico William Smyth que en 1833 vino a Chile a bordo del navío *Samarang*. Es una vista interesante por el ángulo topográfico en que enfoca la composición desde la casa de Mr. Glover —pintor aficionado— situada en El Almendral. La playa le permite dos planos de interés: arquitectónico el uno y costumbrista el otro, de huasos, carretas y vendedores ambulantes que contrastan con el ambiente marítimo de lanchas y buques de elevados mástiles.

Se conocen al igual por una subasta de Christie, Manson & Woods de Londres en 1973, una acuarela de la isla Hermite, fechada el 15 de mayo de 1829, de un cartógrafo que acompañó la expedición del *Chanticleer*, y las acuarelas de Emily Cummins Barnard que tratan de temas similares a la expedición de Charles Darwin: detalles del cerro de la Campana de Quillota, la quebrada del Cerro Alegre de Valparaíso, un panorama de este mismo puerto, el valle de San Felipe, una visita a los distritos mineros y una visión poética del estrecho de Magallanes⁴⁸.



Águila, acuarela firmada P.P.K. (*Philip Parker King*).

Picus Magallanicus, el pájaro carpintero del estrecho de Magallanes, acuarela, firmada P.P.K.



Caballero.



Señora chilena yendo a misa.

Singular por sus méritos artísticos y su visión costumbrista que define todo un período histórico, es el extraordinario álbum en cuya primorosa encuadernación se lee el título de *Moeurs et Coutumes du Chili*, que nos ha facilitado el distinguido arquitecto Carlos Alberto Cruz. Contiene 16 láminas de fina pincelada, trazos firmes, ingenuos y atrayentes que permiten una resurrección etnográfica del país, cerca de 1844. El colorido de la manta criolla y los detalles del atuendo del jinete nacional, lo mismo que de la dama a caballo, caracterizan en todos sus detalles a este tipo singular chileno. Los dos dibujos de damas “yendo a misa”, de distintas clases sociales, describen su típico ropaje de mantilla de Manila y la alfombrita vernácula de Melipilla. Los cuatro dibujos de tipos clericales, que insinúan tecnicismo de dibujo chino caricaturesco, son una crítica librepensadora a la religión católica, satirizando a lo Beaumarchais, a frailes, clérigos o canónigos en sus escenográficos trajes telares del siglo XVIII.

Y la misma pericia se aplica en la descripción de los mineros, arrieros, aguadores, polleros, repartidores de chicha, heladeros, peones, los que en forma artística revelan sus oficios y actividades agrarias y urbanas. Aunque el título incline a considerar francés a su autor, la técnica está más cerca de los grabados ingleses, con alguna reminiscencia oriental en los finos trazos del dibujo⁴⁹.



Señora chilena
yendo a misa. (Del Álbum
Moeurs et Coutumes du Chili).

Cerraremos este nutrido capítulo, que pareciera marginal a nuestros propósitos, refiriéndonos a la primera expedición norteamericana, dirigida por el Comodoro Charles Wilkes entre los años de 1838 a 1842, que incorpora a los Estados Unidos en la labor de exploración del Pacífico y sus costas.

El ponderado relato del viaje *Narrative of the United States Exploring Expedition*, condensa las experiencias de las diversas naves que participaron: *Vincennes*, *Peacock*, *Porpoise*, etc. La parte chilena se concentra, además de los capítulos históricos, en describir el ambiente de euforia nacional que reina en el país por el triunfo del Ejército Restaurador del general Manuel Bulnes y las recepciones oficiales en Valparaíso, los bailes del presidente Prieto que alternan el ceremonioso minuet y la regocijada zamacueca⁵⁰.

La labor artística de la *Vincennes* corrió a cargo de un grupo seleccionado de profesionales que comenzaban a distinguirse en los medios técnicos por el aprovechamiento adecuado de los nuevos recursos de ilustración litográfica. La parte chilena estuvo preferentemente a cargo de Joseph Drayton, retratista que trabajaba en Filadelfia como grabador a partir de 1819. Sus trabajos litográficos eran muy requeridos por las revistas, y en los *Analectic Magazine* fueron muy celebrados sus grabados de paisajes escoceses⁵¹.

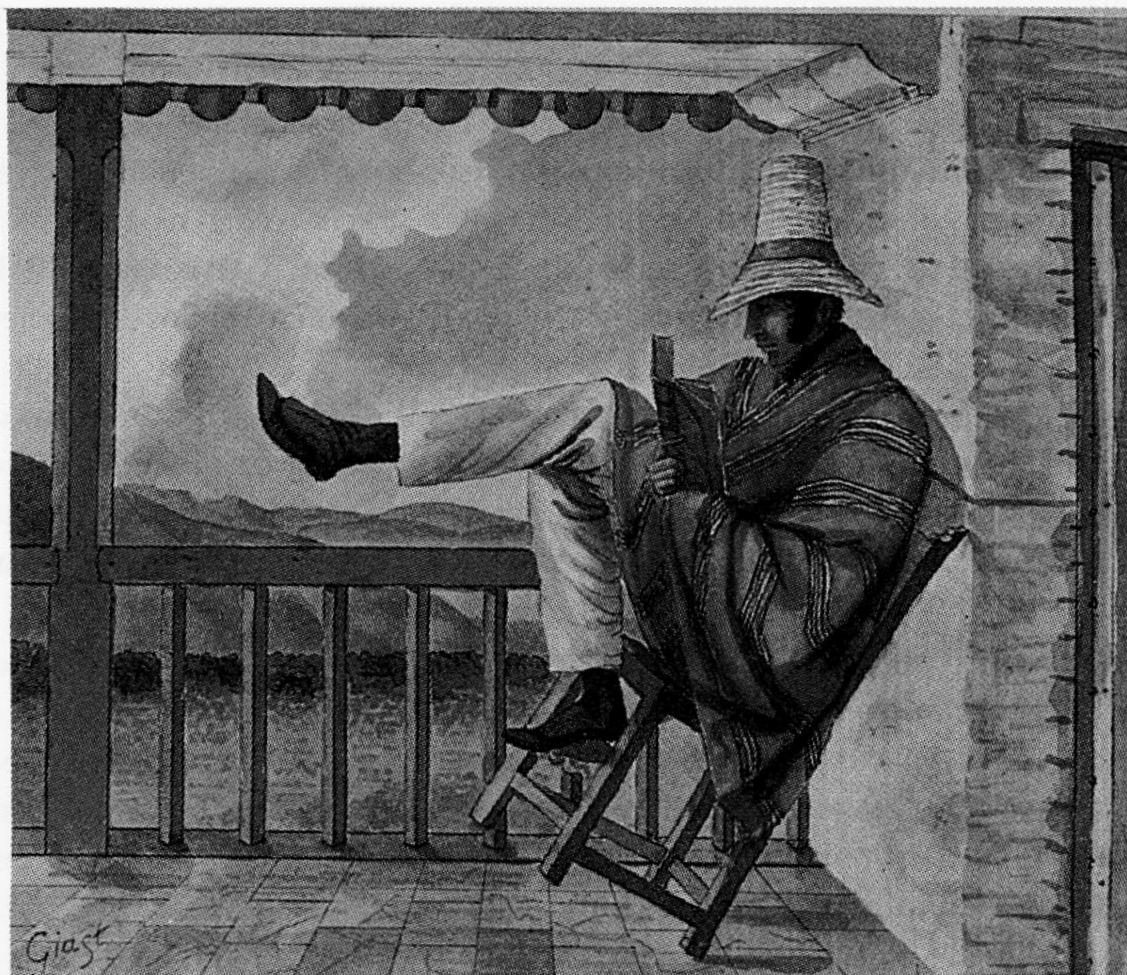
Las viñetas que ilustran el relato de Wilkes semejan, por su intención, grabados populares distribuidos en el texto para dar sabor local al relato: rápidos bosquejos etnográficos, atuendos típicos, tolderías, rucas, carretas, etc.



Alphonse Giast, La Misión Muzzi en Valparaíso. Acuarela, sin fecha ni firma. 19,7 × 17,4. Colección iconográfica, Biblioteca Central de la Universidad de Chile.



A. Giast. Director Supremo de Chile. Acuarela, sin firma, 19,6 × 17,1 cm. Colección iconográfica (donación Armando Braun Menéndez).



A. Giast. Lector. Acuarela, sin fecha. Firmada: Giast. 17,8 × 22,3 cm. De la serie: "De Santiago a Mendoza". Colección iconográfica.



Canónigo.



Clérigo. (Del Álbum *Moeurs et Coutumes du Chili*).

Al tocar Valparaíso, Drayton aborda una captación realista de los accidentes geográficos: Cuesta de lo Prado, Concón, dibujos miniaturistas, no exentos de gracia y elegancia⁵².

La labor científica de la expedición fue ayudada por Alfred T. Agate (1812-1846) pintor, ilustrador y miniaturista con estudios en New York, y cuya especialidad de flores le valieron asociarse a la Academia Nacional de Dibujo en 1840⁵³.

Mayor personalidad despliega Titian Ramsay Peale (1799-1885) el artista naturalista, animador del género indigenista con sus búfalos e indios a caballo, el grabador de monedas norteamericanas, con experiencia sudamericana en Colombia, que supo en sus relatos comprender el espíritu de estos pueblos nuevos que se elevaban hacia la civilización y la cultura⁵⁴. Peale aprovecha en sus bosquejos la cámara lúcida.

Además de este aporte oficialista que hemos descrito en sus rasgos generales, la iconografía se incrementa por la labor aficionada de algunos pintores intuitivos o espontáneos que, aunque permanecen en el campo de la imagen de superficie sin alcanzar los valores básicos de una legítima caracterización, dan testimonio, al menos, de una curiosidad que salvó del olvido episodios importantes o curiosos. Entre éstos podemos citar a Alphonse Giast, sobre el cual no tenemos hasta el presente información biográfica alguna, pero que pudiera relacionarse con ese “agent countable Giost” que figura entre los tripulantes de la *Artemise* (1837)⁵⁵.

Su *Álbum*, en la Colección Armando Braun Menéndez, nos ilustra de una manera curiosa sobre acontecimientos históricos acaecidos en Chile durante una época de lucha ideológica entre pipiols y

pelucones. De importancia para la iconografía de los padres de la patria es la acuarela de don Bernardo O'Higgins, director supremo de Chile, que impresiona por su ingenuo realismo y en que se exageran sus rasgos fisionómicos irlandeses. El mismo valor tiene esa otra pieza, *Plenipotenciario Ultramontano*, especie de caricatura de la resonante misión de Monseñor Juan Muzzi en Chile. A esta evocación documental hay que agregar la justa descripción de trajes, personajes criollos, gente del pueblo que habita la ruta andina entre Santiago y Buenos Aires⁵⁶.

LA CONSTANTE FOLKLÓRICA EN LA PINTURA CHILENA

Ernest Charton de Treville
(1818-1878)

LA EXTRAORDINARIA LABOR artística de Juan Mauricio Rugendas determinó la inclinación de los pintores chilenos hacia lo vernáculo. En esta labor gráfica y documental se distingue como su sucesor en el tiempo, el francés Ernest Charton de Treville. Vino al mundo en la ciudad de Lyon en 1818, y en su progenie aristocrática se habían distinguido Arsenia, notable cantante; Julio, ingeniero asociado a Eiffel en las construcciones metálicas y principalmente Eduardo que gozó en su época de una justa fama precursora en el periodismo informativo¹.

La carrera artística de Ernest se inicia en la Escuela de Bellas Artes de París. Estudia en el taller de Pierre Delaroche. De él aprende, sin duda, la técnica de las grandes telas y cubre así superficies amplias con asombrosa facilidad. El maestro lo conduce también por el camino del *juste milieu*, estética que lo aleja de las audacias del romanticismo triunfante. Debe también mucho a Gleyre que según Charles Baudelaire había robado el corazón del público sentimental en su tela *Le Soir*.

Ernest adquiere pronto una técnica y una acuciosidad que le permiten vivir de las copias de los cuadros de sus maestros y de los olvidados pintores de la época de los Luises: Fragonard y Boucher.

El espíritu de aventura que adquirió por contagio familiar y temperamento, lo empuja al viaje, y auspiciado por su hermano Eduard, animador del *Magasin Pittoresque*, *L'Illustration* y *La Tour du Monde*, zarpa en función de reportero gráfico a recorrer el mundo. Parte el 16 de diciembre de 1846, según su propia declaración. Lo encontramos pronto en Valparaíso en compañía de su esposa Isabel Lagremoine y de sus tres hijos María, Julio y Margarita. Para satisfacer las necesidades inmediatas, abre en la calle del Cabo un taller de fotografía y almacén de útiles de escritorio que regenta con simpatía madame Charton, mientras Ernesto se entrega al lucrativo oficio de retratista². En 1847 se traslada a Santiago y abre una sucursal en la calle Monjitas, vecina al taller de Monvoisin.

El destino parecía sonreírle. Los retratos y copias de obras célebres, que vendía, le habían permitido economizar algún dinero y ansiaba proseguir su gira a Bolivia y el Perú³.

Pero la atracción de la aventura volvió a llamar a su puerta, y el nuevo anhelo lo constituyó la California dorada, hechizo de la juventud romántica. Un compatriota, el molinero M. Lavigne, vino un día a proponerle el negocio de abrir un hotel cerca de las minas de Sacramento y un molino para lavar oro a la usanza tradicional de Chile. Reunidos los \$ 150 pesos exigidos, el 25 de diciembre de 1848 zarparon a bordo de la goleta *Rosa*, al mando del simpático capitán Cañita Contreras. Los augurios de desgracia eran para él visibles: eran trece a bordo, una mujer escondida y partían un día viernes.

A los 15 días se agotaron las provisiones, la nave tuvo que dirigirse a las islas Galápagos, recalando en el islote de San Carlos, penal del Gobierno de Ecuador. Fueron múltiples las peripecias soporta-

das, las que describe Charton en su folleto *Vol d'un Navire*, pero aun en medio de la desgracia el pintor continuaba entregando su arte. Dibujó a lápiz algunas vistas de la localidad y el retrato de una mujer y su hijo, pero el pago debió hacerse por un trueque de tabaco y papas, y los clientes debían aportar el papel del dibujo. Después de sesenta y cinco días de sufrimientos, fueron rescatados por la goleta *Las Dos Hermanas*, de Guayaquil⁴. Organiza su vida en este puerto y consigue, gracias a la clientela que acude, recobrar el dinero que había ahorrado en Chile. El 25 de diciembre de 1849 decide viaje a Quito en compañía del vicecónsul de Francia. La obra que realiza en esta ciudad tiene cierta trascendencia y, como apunta el historiador del arte ecuatoriano José Gabriel Navarro, abre en Ecuador la primera Academia de Pintura.

A los datos conocidos podemos agregar las reminiscencias del pintor, que ofrecen un panorama cultural de gran interés. Existía por entonces, en Quito, una tertulia artística que presidía Antonio Salas, decano de los artistas republicanos y estaba dedicada a restaurar las excelencias del arte ecuatoriano colonial. Con este noble fin, se acordó solicitar al Gobierno el establecimiento de una academia de pintura. La acogida fue favorable y Charton se ofreció a enseñar gratis durante un año. La escuela se abrió en el viejo edificio de los Jesuitas y el maestro, que no conocía bien el español, se vio obligado empero a dictar dos cursos, el uno teórico de historia del arte y un segundo práctico de perspectiva y dibujo del natural.

Le sirvió de intérprete, Rafael Salas, uno de los hijos del venerado maestro ecuatoriano. El buen éxito coronó los esfuerzos de Charton y al terminar los cursos fue despedido con un homenaje triunfal por la ciudadanía, en impresionante cabalgata⁵.

De vuelta a su patria, Ernest Charton sintió, como Anteo al tomar fuerzas con la tierra, renovarse sus energías. Se conectó con los periódicos y las revistas ilustradas y disfrutó de la paz del espíritu entre los suyos, pero sin abandonar nunca su apetencia romántica del viaje y la aventura.

En 1855, después de cinco años de ausencia, regresaba a América a través de Panamá. Valparaíso lo recibe con afecto. Los aficionados recuerdan en la prensa sus hermosos retratos al lápiz y las bellas copias al pastel de Greuze y Fragonard. Exhibe en la Bolsa de Comercio (flamante edificio construido por Juan Berg) la considerable producción que ha reunido en su travesía de vistas de Guayaquil, de Quito, y de las costas del Perú.

Su nueva producción atrae la atención de la crítica, y el brillante retrato de Mrs. Southern de Waddington, amazona en su caballo blanco, que la destaca frente a la bahía de Valparaíso, “es una obra capaz —son palabras contemporáneas— de figurar en una galería de magníficas pinturas”⁶.

Al abrirse en el mes de septiembre de 1856 la ya tradicional exposición anual iniciada en 1847 por José Gandarillas, envió seis cuadros: *Vistas del Molo de Guayaquil*, *Vista del Callao*, *El río de la Puna*, *Vista de Lima*, *Una calle de Guayaquil* y *Convento de los Franciscanos de Lima*. El jurado, que integraron las personalidades de Eusebio Chelli, arquitecto, el litógrafo Desmadryl y el distinguido coleccionista Manuel Talavera, discernió el envío de una medalla de segunda clase⁷.

La reorganización de estos primitivos salones realizada por la Sociedad de Instrucción Primaria, bajo la dirección de Alejandro Ciccarelli, creó para los artistas que acudieron a animar el Salón de 1858, un campo más profesional. Las dieciséis obras enviadas por Charton eran las siguientes: *Vista de Santiago*, *Vista tomada de la cima de la Cuesta de Lo Prado*, *Vista de Valparaíso*, *Vista de Barrancas*, *Vista general de Panamá* (d'après nature), *Vista general de Lima*, *Vista del Rímac tomado del puerto de Lima*, *Perspectiva del puente*, *Retrato de la familia del pintor* (1848), *Retrato de la señorita E.D.*, *Retrato de Miss P.*, *profesora de piano de Valparaíso*, *La Cholita y la Paloma*, *Bosquejo del Dieciocho*, *Vista general de Valparaíso* (bosquejo de un grabado), *Vista de Lima*, *El río de Guayaquil* (vista del malecón de Guayaquil)⁸.



E. Charton, Santiago.

Una salva de aplausos coronó los esfuerzos del artista que lograba rápidamente superar sus intentos anteriores. Vicuña Mackenna, en un artículo pleno de sabor y de calor como todo lo suyo, hizo una ecuánime valoración del conjunto. Se detuvo de preferencia ante la *Vista de Valparaíso*, en la actualidad en la colección de Lord Forbes en Londres, y exclamó: “Después de Rugendas no hemos tenido un copista de nuestra deliciosa naturaleza más feliz que Charton. Esta vista es hermosa, pero lo que es una pequeña obra maestra es la carreta que gira a la vuelta de una curva del camino. Es la vida misma, esto es, la vida de una carreta con su toldo, sus chinguillos de paja, sus picanas, su agudo rechinar...”⁹. El juicio se tempera después del arrebató, al contemplar la *Vista de Santiago*, en que se observa cierta monotonía, muchos errores de detalle, como la introducción de árboles desconocidos, caballos mal atalayados a los carruajes y elementos que daban a Santiago una sensación de campiña más que de ciudad.

Sin duda alguna, ésta fue la etapa artística brillante del inquieto Charton. Había alcanzado madurez armónica; siente impetuosa su virilidad. Su hermosura romántica, su atuendo bohemio de sombrero amplio y gacho, le trae la admiración femenina. Se mueve en un círculo intelectual cosmopolita que lo apoya en sus proyectos.

Pertenecen a este interesante ciclo de su producción algunas telas que sobrepasan el populismo exótico en que se mueve, las que demuestran su verdadero talento de pintor. “Era —dictamina con justicia su biógrafo Luis Álvarez Urqueta— un buen dibujante, maestro en la composición, pues daba un formidable equilibrio a la distribución de las figuras dentro del paisaje, y sabía imprimirles movimiento...”¹⁰. Todos estos atributos se reflejan en su *Vista de Lima* (Colección Miguel Bakula) que demuestran su maestría en los conjuntos que individualiza tanto en los detalles orográficos como en su espíritu, interpretando poéticamente la escenografía urbanística en lontananza. El toque es vigoroso; las tonalidades bien distribuidas, sobre todo el verde que envuelve la atmósfera plácida de un atardecer.

De las pinturas americanas se señalan también *El Malecón de Guayaquil* (Colección Graciela Sotomayor de Concha) y sus planos bien distribuidos combinan los rasgos arquitectónicos con la vida popular del trópico que describe. *Lima vista del Puente del Rímac*, individualiza los rasgos característicos de la casa limeña con sus balcones salientes y destaca la eterna faena femenina del lavado al aire libre.



Ernest Charton de Treville, Bajada de Valparaíso. 62 × 87 cm. Gentileza de la Fundación C. Cardoen.



E. Charton, 18 de Septiembre en Santiago. Museo del Carmen de Maipú.

Es ésta al igual la época de sus grandes pinceladas costumbristas. *La Pascua en la Alameda* (Colección Lord Forbes), es un tema que se ha repetido con afán. La misma escena, con algunos cambios sustanciales, la han trabajado diversos pintores y es difícil llegar al tronco primogénito que suponemos sea del pintor viajero francés Vizconde Bigot de la Tuanne¹¹.

Henchido de auténtica chilenidad dentro del *volkgevit* romántico, Charton interpretó las fiestas nacionales de Chile. La más auténtica es el cuadro del *18 de Septiembre* (Museo del Carmen de Maipú). Se inspira esta vez en Juan Mauricio Rugendas y sigue la forma de agrupación del cuadro de *La Pampilla* del maestro bávaro. Es un mundo en ebullición. Desfilan por el centro las autoridades presididas por la escolta presidencial. Se distingue en el primer plano en la izquierda las familias pudientes con sus carruajes de lujo, y más arriba dan su nota pintoresca las fondas tradicionales con las renombradas enseñas de “Viva Chile”, “Aquí está Silva”, “Se Vende Chicha Baya” o la “Horchata con Malicia”. Junto a ellas se agrupa la abigarrada concurrencia criolla: huasos en sus cabalgaduras, escenas bailables, descritas con una técnica miniaturista que le permite rellenar los espacios con comodidad. El empaste grueso guarda estrecha relación con la manera de Rugendas aunque el de Charton es más espeso y chillón¹². Este sentido multitudinario de búsqueda confusión y algarabía contrasta con la reposada tendencia de sus cuadros urbanos.

Del año 1859 es el hermoso cuadro de un grupo familiar en el cerro Cordillera (Colección de don Ramón Almeyda); mujer de blanco, hombre vestido en traje amarillento y dama de negro con simpática sombrilla en un jardín romántico que mira por un lado a los escarpados cerros y por el otro a la bahía en que el azul del mar pone una nota lumínica en el juego de colores.

Calle de Valparaíso (que conocemos en fotografía) entusiasmó a Antonio R. Romera. “Se diría—escribe—uno de los cuadros costumbristas de los pintores barrocos de Flandes. La composición es sugestiva. Ha captado perfectamente y por medios absolutamente imitativos, con una pupila veraz y minuciosa, la intrincada geografía urbana y la vida bulliciosa y palpitante de un rincón de la ciudad”¹³. Será ésta una técnica que seguirá, como veremos, Pallière, y que deriva a nuestro entender del conocimiento de los pintores viajeros franceses y muy similares en la factura y disposición.

Charton utiliza también la imitación o la captación de temas ajenos como un medio de llegar por copia o reproducción a una clientela más amplia. Hay estrecho parentesco —que ya insinuó Romera—, entre las telas de Charles Wood y las suyas en su tratamiento de *El Tajamar del Puente de Cal y Canto* (Colección Lord Forbes), similar a la réplica que se conserva en los Estados Unidos.

En este ritmo tranquilo y tonalidades grisáceas están trazados sus cuadros urbanos: *La Plaza de Armas de Santiago*, (Museo de Bellas Artes), pese a los agregados a posteriori a la manera de los retratos iluminados tan en boga, es evocativa. El edificio de la Bolsa de Valparaíso, en tonos opacos y *La Moneda de Santiago*, (Museo de Bellas Artes), tela objetiva de valor histórico, buscan más bien la visión reposada en la permanencia del material arquitectónico, más que en esa animación vital desordenada que es la característica de estilo de Charton¹⁴. La técnica del dibujo que maneja con habilidad y precisión en los trazos de fondo, se puede estudiar más de cerca en ese paisaje acuarelado del Álbum de doña Isidora Zegers de Huneus. La geografía poética del Valle Central está bien captada en breves rasgos y en los árboles verticales y los achaparrados arbustos del plano de un estero. Más típico es el dibujo a lápiz de un *Rancho*, conjunto de viviendas campesinas con los detalles folklóricos del horno del pan, parrón y carretas, y a la vera del camino se concentra la vista en un huaso galopando con la china al anca, que recuerda en su movimiento bien captado, el rapto de doña Trinidad Salcedo, de Rugendas¹⁵.

Vive el pintor por esos años viajando entre Santiago y Valparaíso, su verdadero terruño. Al taller

de la calle del Cabo, con algo de comercial en los encargos fotográficos, los avisos de réclames, algunos de primer orden, se agrega el taller-escuela de la calle del Chirimoyo, vecino al Teatro Municipal de Santiago. Se multiplican los encargos de retratos. Se conservan en la Biblioteca Nacional los retratos al pastel de don Ramón Briceño, su director; óvalo en forma de medallón que hace juego con el de su esposa¹⁶. El más antiguo *Retrato de la Familia del Pintor* (1848) lo conserva su bisnieto, el poeta Carlos Cassasus. Álvarez Urquieta señala los de José María Gallo y el de su mujer, Mercedes de Santiago Concha. Todos obedecen al patrón impuesto por Monvoisin en el país.

Pese a estos éxitos artísticos, Charton demuestra cierta frustración. No ha alcanzado posición oficial alguna ni tiene cátedra permanente. Por entonces una coyuntura favorable lo lleva a polemizar con Alejandro Ciccarelli, en un desafío de prensa que hemos comentado al hablar de las características generales de la época, a manera de una querella de generaciones. Terminada la ruidosa y estéril polémica, el pintor se reintegró a la rutina de su existencia. Abrió cátedra de dibujo y pintura en el Colegio de Zegers, donde ofrecía un curso nocturno de 7 a 10 de la noche, que frecuentaban tanto los aspirantes a la creación artística como los profesionales del daguerrotipo y de la fotografía que esperaban mejorar la técnica de iluminación, que comenzaba a ponerse de moda en amplios círculos¹⁷.



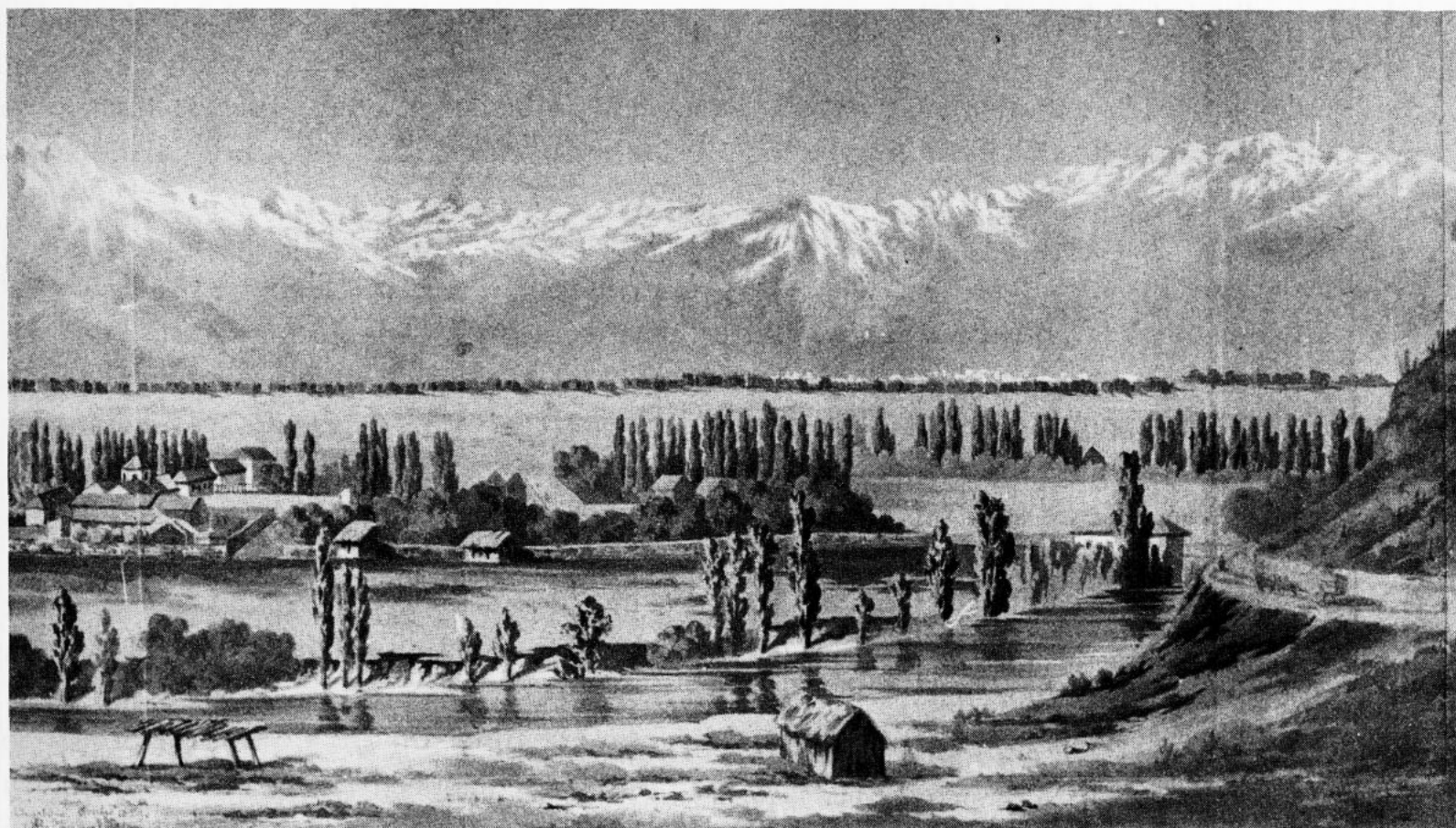
E. Charton, Plaza de Armas de Santiago en 1850, pastel sobre papel, 0,44 × 0,45. Museo Nacional de Bellas Artes.



E. Charton, La Casa Colorada. Pinacoteca Universidad de Concepción.



E. Charton, La Cañada. Gentileza del Banco de Santiago.



E. Charton, Cordillera y Valle. Del álbum de Isidora Zegers. Gentileza de la Sra. Olga Lindholm de Prieto.

En 1861 su espíritu errabundo lo lleva a emprender un nuevo viaje por la costa del Pacífico que prolonga hasta su patria, siempre en su corazón.

Vuelve a renovar las penosas aventuras juveniles, pero ahora con mayor reposo trata de dar a conocer a los europeos, no sólo por el dibujo, sino por la narración literaria, el maravilloso panorama de las costumbres vernáculas que tiene ante su vista privilegiada.

Agrega a su ameno relato *Vol d'un Navire* y a la descripción de la Academia de Pintura de Quito, un ensayo sobre la *República del Ecuador* que publica en Francia en la revista *Le Tour du Monde*. Aunque se apoya en su parte histórica en el libro de Onofroy de Thoron, sus observaciones sobre la vida cotidiana y las costumbres del país, y en especial, sus noticias sobre el estado de la pintura en Ecuador, demuestran su capacidad evocativa.

Desde su partida a Quito, el 16 de noviembre, por el río Guayas hasta su regreso no cesa de trabajar en sus cuadros y dibujos. Los siete que ilustran su artículo fueron llevados a la piedra litográfica por E. Therond. Se conocen por lo menos ocho de sus ampliaciones de estos mismos dibujos o temas similares¹⁸.

Vuelve pronto a Chile y ocupa parte de la mansión de M. Huel a un costado de la Plaza de Armas. Está contento con el logro de sus viajes y ha formado una colección de vistas que sirven de fondo a los artículos que le solicitan. Tiene buenos alumnos, Lorenzo Adaro y sobre todo el simpático Enrique Swinburn, en cuyas memorias hay algunos datos sobre su técnica de enseñanza.

Sin duda, se observa un vuelco estilístico en su producción. Los artículos informativos toman un tinte periodístico de actualidad. Busca noticias sensacionales, se concentra en los hechos llamativos, insistiendo en la pintura testimonial.

La primera obra de esta nueva modalidad es el cuadro que conocemos tan sólo en la excelente transcripción litográfica de Pharaon Blanchard y describe en forma melodramática y folletinesca el

trágico incendio de la Iglesia de la Compañía que conmovió a la sociedad chilena, el 8 de diciembre de 1863.

La versión publicada en París en la revista *L'Illustration* tiene detalles interesantes en la descripción de los aterrados espectadores, pero se ve en lo arquitectónico, el quehacer mecánico basado en las fotografías de Helsby Jr.¹⁹.

La Guerra con España despertó al igual la atención de la prensa extranjera. Tres de sus episodios fueron captados por Charton en su calidad de corresponsal del *Correo de Ultramar: El Combate del Abtao*²⁰ y dos escenas del Bombardeo de Valparaíso²¹. La una es una vista panorámica de la bahía con los buques de la escuadra española que cañonean la ciudad (reproducida en la prensa de Europa y Estados Unidos). La segunda revela el talento de Charton. Son las escenas del éxodo de los habitantes de Valparaíso, y en la perspectiva que enfoca de la Cruz de Reyes y la confluencia de calles, despliega un verdadero cuadro de costumbres con los carros urbanos de tracción animal, de alto piso, los vendedores ambulantes, gremios y profesionales y las turbas que huyen con sus enseres²².

Mayor calidad artística directa tiene su fantástica interpretación del maremoto de Arica en 1868²³. En él las gigantescas olas arrastran hacia la playa los buques en una especie de fantasía lumínica de contrastes y animación.

Esta labor periodística aporta algún dinero al pintor, siempre angustiado por su desprecio absoluto de lo económico. Vive en un mundo de fantasía. En la perspectiva de un nuevo viaje a su tierra natal, Ernesto Charton necesitaba otras telas costumbristas para mostrarlas a sus amigos europeos. Había vendido, después de ofrecerla repetidamente en la prensa, sus mejores obras, que salieron del país.

La nueva labor difiere de la acostumbrada. Un realismo templado lo aparta de la plástica a la acuarela, al temple y al pastel que había empleado en su etapa romántica, afín a la manera de Mauricio Rugendas. Hay mayor rapidez en su ejecución nerviosa, mayor concentración en el movimiento. Su pincel traza con cariño escenas de la vida agraria. *Toro Bravo* (Museo de Bellas Artes) se aparta de lo netamente documental y aunque describe una faena agraria le da cierto tono representativo genérico. El mismo espíritu aunque no la misma calidad impera en *La Trilla*, con reminiscencias de otros artistas. *El Rodeo* se ajusta al tipo de pintura exótica que fue la tónica de su labor.

Charton aprovecha esta bonanza para el soñado viaje. Zarpa de Valparaíso acompañado por su hija María, que se casa en París con el Dr. Carlos Cassasus, matrimonio que se establece en Chile y prolonga su progenie artística.

La última etapa de su existencia bohemia y vagabunda se desarrolla en la Argentina. Realiza algunas excursiones por el territorio, pero se afina en Buenos Aires. Es nombrado profesor en el renombrado Colegio Nacional. Se dedica también el retrato. J.L. Pagano elogió la pintura fiel aunque rígida de su óleo del poeta Esteban Echeverría²⁴. Se le atribuyen otros cuadros. Vive en parte del recuerdo, pero conserva esa belleza física que describe Schiaffino que atrae siempre a las mujeres y en versión no confirmada muere envenenado en uno de estos devaneos amorosos el año de 1878²⁵.

Deja como herencia un grupo de cuadros que subastados en Buenos Aires produjeron la "bonita suma de ochenta y nueve mil pesos". Muchos fueron llevados a Francia y ofrecidos más tarde en venta al Gobierno de Chile (1931)²⁶.

El aporte de Charton a la pintura chilena es valioso, tanto en su parte documental como testimonio de época y a la vez por haber afianzado la nota costumbrista introducida por el trascendente trabajo de Juan Mauricio Rugendas.

LA GIRA ARTÍSTICA DE PALLIÈRE EN CHILE

EL VIAJE DE LEÓN PALLIÈRE (1823-1887) a Chile concerta las tradiciones americanistas del retrato y el costumbrismo. Ernesto Schiaffino señaló tempranamente la importancia de este artista¹.

Hijo del pintor Armand Jullien Pallière y de Agustina Granjean de Montigny, vino al mundo en Río de Janeiro en un período de esplendor para las artes. Su carrera comienza en Francia. A los siete años siente su espíritu el impulso interno que lo lleva a aquilatar la carrera de sus mayores. Se incorpora pronto a la Academia de París y recibe la enseñanza neoclásica de dos discípulos de David: Edouard David Picot (1786-1860), que lo adentra en la técnica del dibujo, y Jules Eugène Lenepveu (1819-1898), que lo conduce al campo de la pintura decorativa y escenográfica para templos y teatros.

En 1848 regresa al Nuevo Mundo. Allí amplía su educación en la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro, enseñanza que lo inclina hacia el género histórico.

De vuelta a Europa realiza una gira por España. En Valladolid deja una interesante galería de retratos, que revelan su maestría técnica. En 1849 es pensionado en la Villa Medicis de Roma. Prosigue su vagancia en Marruecos y el África del Norte, muy a la moda después de la experiencia de Delacroix.

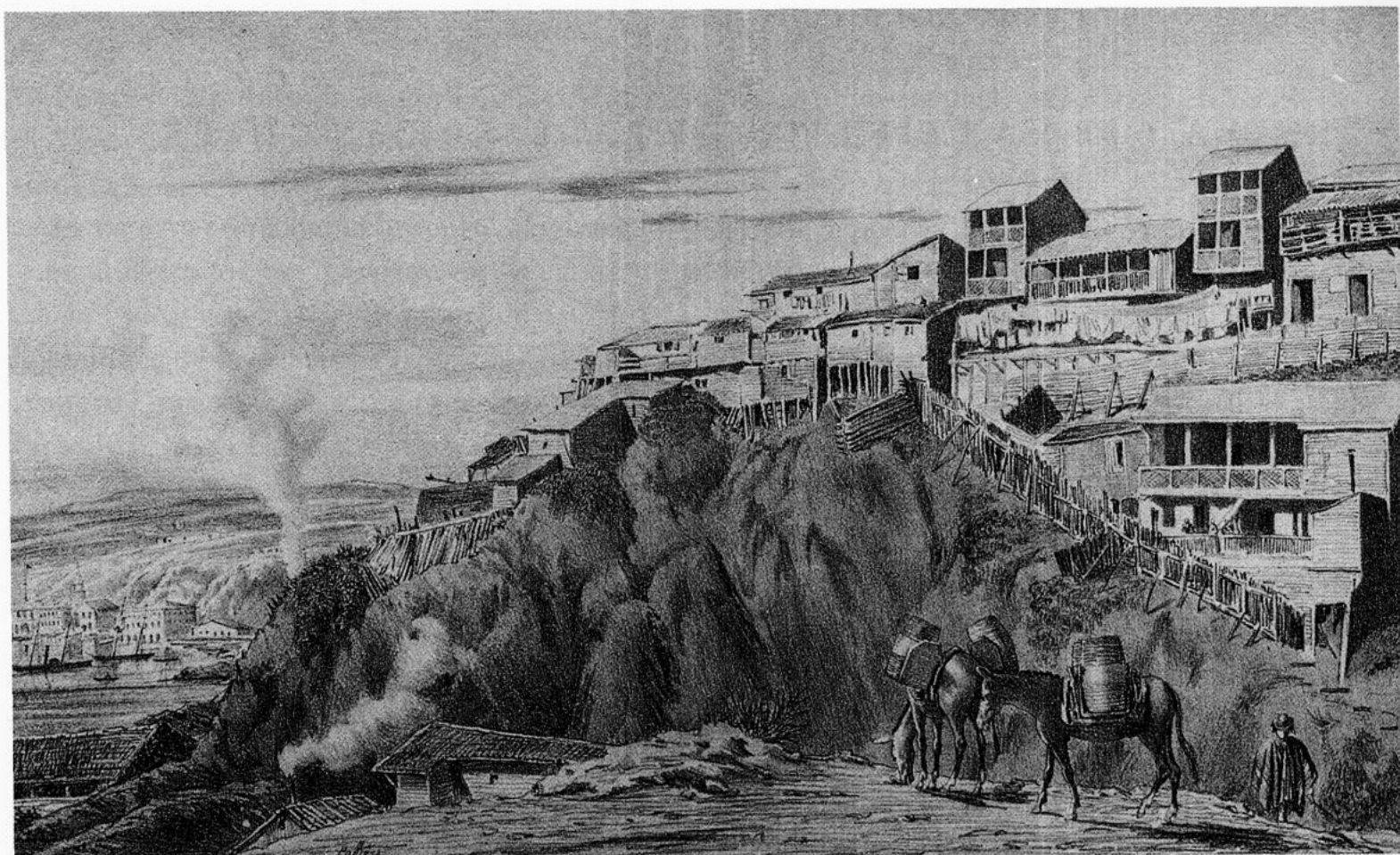
En 1856 se cumple otra etapa de su vida errante. Se establece en Buenos Aires donde se impregna del nativismo criollo, nota que daría verdadero relieve a su personalidad ecléctica.

Siente nostalgia familiar y resuelve visitar a sus tíos, los Geiger, residentes en Limache. Parte en 1858. Su *Diario* publicado por Ricardo Gutiérrez y Miguel Solá, nos ofrece el relato de su gira. Recorre con curiosidad la Pampa y los contrafuertes cordilleranos, saciando su sed artística en acabados dibujos que piensa procesar a su regreso.

Atraviesa la cordillera de los Andes y viene directamente a Santiago, donde lo recibe un grupo de amigos: el pintor francés M. Jacquin, de Copiapó (de quien no tenemos datos biográficos); Narciso Desmadryl, su compatriota, y lo acogen con simpatía y cordialidad, el general Viel y don Benjamín Vicuña Mackenna.

Prosigue a Limache y permanece seis meses en la zona disfrutando de la paz familiar. Pintó con acuciosidad y vibrante paleta al jefe del hogar. Sus visitas a Valparaíso son fecundas. Allí compone su interesante acuarela *El Hermano Limosnero*, escena que corresponde al Santero de Rugendas, en diversa técnica y colorido, y que preludia los cuadros costumbristas de Manuel A. Caro.

“No tiene (sin embargo) Pallière, apunta J.L. Pagano, ni el dibujo constructivo de Rugendas ni el rigor cromático de Monvoisin”².



León Pallière, Las Quebradas de Valparaíso. 1858, grabado e impreso por Julio Pelvilain. En: Álbum B. Pallière, Buenos Aires, 1864-1865.

Cumplida esta etapa de conocimiento e inspiración, Pallière prosigue por la costa de Atacama hasta Cobija, penetrando más tarde al Paraná y al Chaco.

La obra de Pallière relativa a Chile es significativa y valiosa tanto desde el punto de vista artístico como por las anotaciones etnográficas de regiones mal conocidas en esa época, y forma así un conjunto de valor de la cosa vista por una fuerte personalidad cosmopolita.

Sus condiciones de retratista, en la más pura línea neoclásica, la da su retrato de Mr. Geiger. La gama de colores empleada con generosidad de pasta, y el tono envolvente de las degradaciones del neutral, hacen resaltar con empaque y objetividad al modelo que surge bien individualizado en su psicología anímica.

Muy afín a su temperamento parece ser la costa del Pacífico. Su acuarela *El Hermano Limosnero* es un trozo de vida recogido frente al mar en el embarcadero. Hay profusión de mástiles que enmarcan la escena. Finos detalles costumbristas: el toldo de la cocinería permite dar la sensación de verdad a las frutas, en especial sandías, que asoman de los grandes canastos. El hermano está de pie frente a la mesa en que comen unos gañanes, y el mesero al frente, mientras por el lado izquierdo, dos mujeres con sus compras dan viveza al conjunto.

Mayor desarrollo tiene su litografía, clásica en cierta forma, *Las Quebradas de Valparaíso*. Tiene, sin duda, el aire de aquéllas dibujadas por los pintores viajeros franceses, pero el dominio técnico le permite un realismo objetivo al conjunto. El detalle urbanístico del pintoresco emplazamiento en los cerros circundantes, la vista hacia la bahía en el plano izquierdo y el detalle simpático de la recua de mulas integran una visión que parece actual en su realismo.

Siente al igual el pintor la naturaleza en su *Cordillera de los Andes* (Paso de Uspallata), aunque despoja de todo exotismo el duro paisaje calcinado.

Los dibujos en miniatura que acompañan el manuscrito de su *Diario de Viaje* revelan sus condiciones extraordinarias para la concentración en cortas líneas del ambiente definitorio. La Herradura y Coquimbo y sobre todo la *Vista de Copiapó*, perfila en los trazos de la pluma los rasgos de la ciudad que queda definida en su trazado urbanístico e idiosincrasia. La misma sensación de arte nos da su esbozo de la Casa del Gobernador de Caldera.

Al adentrarse al Norte Grande, zona aborígen en desierto desolado en que el hombre ha dejado su huella, Pallière nos ofrece un trabajo etnográfico valioso, describiendo fielmente los objetos atacameños, su curiosa fauna, sin descuidar el trazo seguro que describe ciudades: Cobija, Calama, con bosquejos de su población aborígen y sus costumbres.

Por su calidad artística y su valor histórico, no hay duda que el breve paso de Pallière por nuestro suelo dejó un aporte que tratamos de valorar dentro del conjunto de su fecunda labor en Argentina³.

EL PINTOR AUSTRIACO JOSEPH SELLENY EN CHILE

JOSEPH SELLENY (1824-1875) debe su fama cosmopolita a la oportunidad que le brindó la magna empresa científica patrocinada por el infortunado archiduque y futuro emperador de México, Fernando Maximiliano de Habsburgo, bajo los auspicios imperiales de Austria.

La fragata *Novara* al mando del capitán Bernardo V. Wullerstorf-Urbair fue destinada a cumplir el vasto viaje oceánico en torno al mundo. Todas las precauciones fueron tomadas para el buen éxito de la misión como se desprende del exhaustivo libro de Lisselotte Popelka¹.

Para ello se recurrió al aprovechamiento de nuevos métodos técnicos para el estudio de la geografía y del paisaje, entre otros la fotografía, y se agrega, respetando las tradiciones del siglo XVIII, a un pintor con el objetivo de “captar lo interesante, lo característico y bello en el campo de la luz, del océano, de la tierra y de la arquitectura”, además de las costumbres en su sentido etnográfico y antropológico. Esta difícil faena quedó a cargo de Joseph Selleny.

Nacido en Meidling, distrito de Viena, el 3 de febrero de 1824, Selleny supo vencer con esfuerzo las estrecheces de un hogar pobre, y pudo así dar rienda suelta a su intuición y sensibilidad. En la escuela primaria realiza sus primeros estudios bajo la cariñosa vigilancia del profesor Gruber, quien lo alienta a afirmar su personalidad. Terminada esta etapa preparatoria entra en 1842 como alumno libre a la Academia Imperial de Viena. Sus aficiones van hacia la naturaleza, y su maestro, Franz Steinfeld (1787-1868), gusta repetirle aquella frase de: “Estudie la naturaleza y a Ruydael”, que es un estribillo en el taller.

El academicismo de su bondadoso profesor está presente en sus primeras obras, pero logra superarlo con la maestría que recibe de Tomás Ender (1793-1875), otro enamorado del mundo que más tarde irá a saciar su sed de color y de aventura en el verde caleidoscópico del Brasil².

Para reproducir la naturaleza, dentro de esa armonía del cosmos que ha predicado Alejandro von Humboldt, busca métodos no sólo en la técnica pictórica sino en la ciencia. Es asiduo de la Biblioteca del Museo de la Universidad de Viena y allí el profesor Perget, solícitamente le señala las piezas fundamentales de la rica colección. A los 22 años es Selleny un refinado humanista y a la vez un hombre de ciencia. Posee una vasta cultura general; domina varios idiomas y los principios básicos de la geografía y geología.

Su primer envío a la Exposición de 1846 pasa inadvertido. Su forma de arte no parece interesar a los vieneses, aún más, las críticas le son adversas y su sensibilidad aguda se resiente con estos ataques. Selleny no desmaya, y para sobreponerse a este pseudo fracaso recurre a los procedimientos más extremos: se encierra en celda solitaria a la manera de un cartujo. En este refugio pinta dos telas que revelan su profundo sentido del análisis espacial y su capacidad de observación. Ambas obras, *La*

Vegetación de los Alpes y Rocas Sedimentarias, le devuelven la confianza en sí mismo. Emprende luego su primer viaje a la maravillosa costa del Adriático, tan amada por la corte imperial. Al regresar trae unos estudios al pastel en que capta la luminosidad de las arenas del puerto de Pola y el encanto de Spalato y Ragusa. En 1854, Selleny obtiene del Emperador la ansiada beca de estudios en Italia, especie de iniciación artística que todos los pintores de esa época, que reverenciaban lo clásico, creen indispensable. Allí el artista repleta sus cuadernos de apuntes con escenas, objetos, paisajes y costumbres de ese país que parece hechizarlo. Su alma un tanto rígida y cientista se distiende en la voluptuosidad de la existencia italiana.

Selleny adquiere cierta fama en los círculos intelectuales y gracias a ello es seleccionado como pintor del *Novara* que recorrería 51.686 millas náuticas en 550 días de navegación y 289 visitas a tierra.

La *Novara* ancló en Valparaíso el 17 de abril de 1859. La ciudad y puerto dieron a los navegantes “un golpe de vista europeo”. Admiraron el panorama y sintieron el afecto del pueblo y de la colonia alemana residente. El Dr. Aquinas Ried —músico de verdad— compuso para ellos un himno de bienvenida.

Después de los agasajos en Quilpué, un grupo de altos oficiales, entre ellos Selleny, continuaron a Santiago. Los acogió el rector de la Universidad de Chile, el sabio don Ignacio Domeyko y los profesores Philippi, Pissis y Moesta que explicaron los adelantos científicos del país en esos decenios. Conocieron además el ambiente artístico en la tertulia de doña Isidora Zegers de Huneeus en sus veladas de “música y canto” y en el hogar del distinguido médico Pedro Herzl, ex alumno de la Academia Imperial³.

Al regresar a Valparaíso por el camino de Melipilla quedaron sorprendidos del concierto de música de Beethoven, Schubert y Mendelsohn, que les ofrecieron las hijas de don José Antonio Lecaros, las amigas de María Graham.

Triste fue la despedida de la *Novara* que zarpó rumbo a Coquimbo, el 11 de marzo.

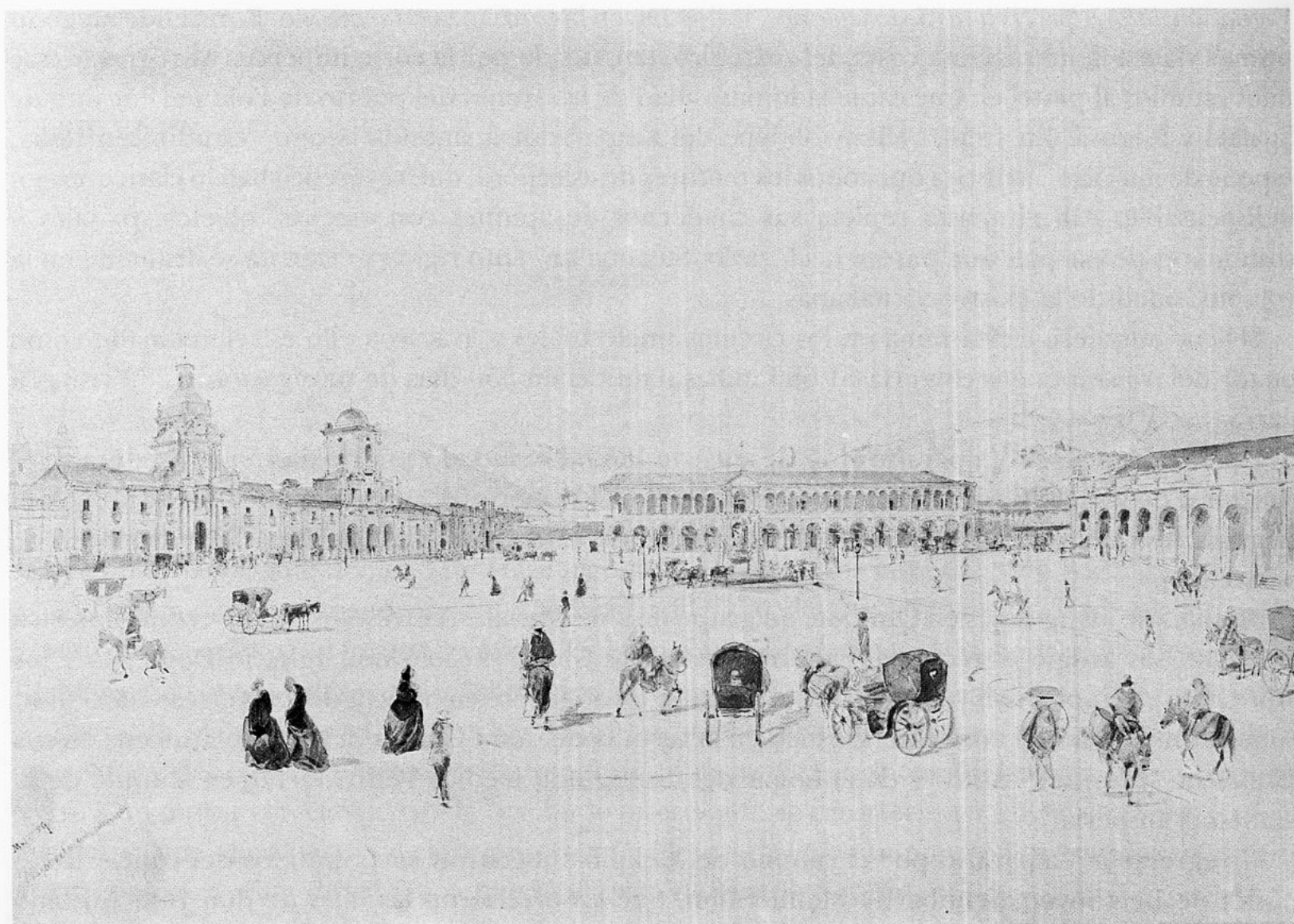
La ruta que hemos descrito estuvo cubierta por la extraordinaria labor de Joseph Selleny. Cae esta tarea dentro de los tres tipos que han señalado sus críticos, a saber: a) Vistas y panoramas de la costa y ciudades importantes; b) Dibujos de la vegetación; c) Tipos populares y costumbres.

El viaje total representó para Selleny la suma calculada de 2.000, dibujos de los cuales se han catalogado 450 hojas de estudio, 50 óleos y 40 cartones de acuarela.

Sobre Chile se conocen las nueve que se reproducen en el libro de *Viaje de la Novara*, recopiladas por el Dr. Carl von Scherzer y las veintiséis obras que cataloga la exhaustiva monografía de Lisselotte Popelka, *Ein Osterreichischer males segelt um die Welth*⁴.

Se ha dicho que Selleny pertenecía al grupo del “historicismo romántico”, aun cuando en sus obras se observa el realismo práctico para la captación sensorial. Pudo soportar el pintor el peso del agotador trabajo gracias a la seguridad de su mano y a la facilidad con que reducía a imagen el contorno de lo visto. Fue en la gira un auténtico pintor documental. Su empeño no estaba en la búsqueda de la dinámica de la naturaleza sino en la persecución de las estructuras formales definitorias. Su paleta tiende a la opacidad; emplea de preferencia los tonos ocre y sepia, y cuando adquiere animación con el azul o el verde los apaga con presteza y cae en el azul pálido y los cenicientos verdosos.

El material sobre Chile se difundió en la voluminosa monografía del Dr. Scherzer. Contiene el tomo III, *Huaso laceando una vaca, Bahía de Valparaíso, Hacienda en el camino a la capital, Plaza de Santiago, Vista de Santiago, Campesinos Chilenos, Valle de la Cordillera, Mujeres chilenas y La Novara en el*



J. Selleny, Plaza de la Independencia, 1859. (Ex Colección Germán Vergara Donoso). Museo Histórico Nacional.

Cabo de Hornos. Son xilografías o dibujos litográficos. Los temas están bien elegidos pero las reproducciones no guardan las debidas proporciones, hay descuido en la transcripción de los objetos y animales siempre angulares, salvo a veces en que se logra un pleno éxito en la descripción, por ejemplo, de la carreta chilena.

Debemos buscar el verdadero arte de Selleny en los originales que se conservan en los museos de Austria, sobre todo en la famosa colección Albertina de Viena, organizada en 1822 por el conde Alberto de Sajonia-Teschen. Sobresale la *Vista de Santiago* (Albertina 29183), acuarela de excelente factura; un golpe poético, en el que se distinguen las formas orográficas de las lomas cordilleranas y que, con la distribución de las casas en un marco de altos álamos, da una nota veraz de la campiña chilena. Se observa en esta acuarela la superioridad sobre las *Vistas* que trae el libro de Scherzer (*Reise*, III) de Santiago y Valparaíso, de una dureza que hace perder la calidad artística de los logrados puntos de vista.

De entre los dibujos y acuarelas de ciudades chilenas las más sugerentes a nuestro juicio son tres que posee el distinguido coleccionista Sr. Germán Vergara Donoso. La acuarela de Santiago (35 × 51, fechada 1859), ofrece una hermosa evocación de la capital a mediados del siglo XIX, donde puede observarse la transición entre la ciudad colonial y la moderna. Los edificios de la histórica plaza, núcleo genético de la ciudad, se concentran en una unidad bien lograda, que se enlaza con la lejana

perspectiva de la cordillera, y en un plano más próximo con el cerro Santa Lucía. Al lado izquierdo se ve el lienzo que forman las macizas siluetas del Palacio de los Presidentes (Correo Central), la Real Audiencia y el Cabildo. Este lienzo se conecta dejando pasar la luz con la nueva construcción del Pasaje Tagle, los clásicos baratillos de Sierra Bella. Alrededor de la pila central los afanes cotidianos de la ciudadanía están interpretados por una distribución armónica de vehículos y viandantes. Por la espaciosa superficie, exagerada con intención escenográfica por Selleny, circulan calesas, birlochos y fiacres. Vendedores ambulantes desfilan con sus pintorescas árguenas repletas. Dos damas, en actitud de meditación, se dirigen a la Iglesia Catedral. Sin duda, el cuadro de costumbres tiene gracia y el dibujo fino, bien iluminado en sus colores, tamiza en sonriente contraste la línea arquitectónica estática con la movilidad humana del tránsito callejero.

La segunda con el mismo tema, la Plaza mirada desde el ángulo del Hotel Inglés en que se alojaba el pintor, ofrece iguales perspectivas urbanísticas pero con nuevas figuras en el ambiente social.

La vista de Valparaíso excede la rigurosidad objetiva de la lámina de *Reise*⁵.

El sentimiento del mundo vegetal tan agudo en Selleny, autor de la fina acuarela de la palma de Tahiti, llena de gracia y poesía, se demuestra en su transcripción botánica del cactus de la tuna chilena, en que prima, además del detalle científico y realista una arquitectura de formas que la define con delicadeza de toque, (Albertina, 6773).

Los diseños de costumbres demuestran la acuciosidad con que persiguió Selleny el rasgo típico definitorio. Ensaya las posturas características del hombre de campo y de la ciudad, dibuja con



J. Selleny, Valparaíso, 1859. (Ex Colección Germán Vergara Donoso). Museo Histórico Nacional.

insistencia caballos con los aperos criollos y repite el tema del huaso con la china al anca y la carreta, movimiento muy logrado en un dibujo al lápiz (Albertina, 1774) y logra un material valioso para las reproducciones que adornan el libro del Viaje de la *Novara*. Sin embargo el tratamiento de los trajes usuales de la población no definen por las formas la idiosincrasia nacional. Si se esmera buscando la textura colorística del poncho y su rayado multicolor (Albertina, 1775), en cambio los tipos urbanos femeninos semejan más bien adustas mujeres hispánicas envueltas en oscuros ropajes. El manto en vez de ser un adorno de cabeza que se desliza con coquetería hacia las espaldas y el busto, es tratado a la manera de una túnica que envolviera el cuerpo total de la mujer (Albertina, 6769, 6770, 6774)⁶.

Estos bosquejos se acentúan en las xilografías del relato (*Reise* III, pág. 282), en que el grupo femenino, junto a los dos frailes con sus tremendas tejas, dan al conjunto un sabor escenográfico caricaturesco a lo Beaumarchais.

Al regresar a su patria Selleny, romántico atacado por ese incurable mal del siglo, no estaba satisfecho de su descomunal tarea. Valoraba su trabajo de buena documentación histórica y geográfica, pero no esa íntima visión de la naturaleza y de lo humano que había buscado. La publicación del libro entregada a la pericia litográfica de los talleres de R.V. Waldheim y A.J. Berghof provocó nuevos conflictos en su atormentada psiquis. Quiso superarse nuevamente con otra obra que sirviera de “catarsis” a su espíritu. La ocasión se presentó en 1873, año en que fuera seleccionado por el emperador Francisco José para decorar los baños de Ischl, en los Alpes austríacos. Las fuerzas lo abandonaron; son débiles los bocetos que trazara y se debió suspender su ejecución. Eran los primeros síntomas de su flaqueza mental. Su biografía tan pletórica en hechos y realizaciones se transforma en un expediente clínico. Fallece en Viena, en un asilo, el 22 de mayo de 1875. Sus últimas palabras fueron: “Primavera, primavera”⁷.

El aporte de Selleny es importante desde el punto de vista estético; no fue el pintor intuitivo que dibuja lo visto, sino un verdadero artista que buscaba el espíritu de las cosas y de los hombres y las incorpora al mundo del arte con una técnica superior a los acelerados métodos empleados por los múltiples pintores viajeros.

EL FRUCTUOSO VIAJE DEL PINTOR ALEMÁN

OTTO E. GRASHOFF

OTTO E. GRASHOFF (1812-1876) es un pintor de cierta nombradía en los medios académicos alemanes del siglo XIX, y por esta razón, y a la luz de la ley de los vasos comunicantes, su viaje a Sudamérica trae el fluido de la pintura cosmopolita.

Oriundo de Prezlau, en Brandeburgo, en la época de la guerra de liberación antinapoleónica, recibe desde niño una esmerada educación. Su padre, profesor, director de gimnasio y técnico educacional en Düsseldorf y en Colonia, apoya su despertar anímico. “Desde muy temprano —escribe el artista en su *Autobiografía*— se despertó en mí una inclinación irresistible por las bellas artes”¹. Las primeras lecciones las recibe en la escuela primaria de su maestro, el profesor Katz. Tres años más tarde el miniaturista y dibujante Juan Cristián Kütze (1761-1832) le afianza sus trazos infantiles y lo conduce a las lecciones de perspectiva que imparte Peter Schmidt en la ciudad.

Su talento madura ya plenamente en 1826 en la Academia de Düsseldorf que regenta con apostura neoclásica Wilhelm Schadow (1789-1862), heredero de las tradiciones nacionalistas de esa importante familia². Escapa Grashoff a la impronta mística de los “nazarenos”, y sólo después de un esforzado trabajo de taller se convierte en “pintor de retratos, de obras de género, de cuadros históricos y paisajista”.

Trasladado su padre a Colonia en el alto cargo de director de Instrucción Pública, continúa su carrera al lado de Joseph Weber (1803-1881), el retratista de Mannheim.

Asiste por un tiempo en Berlín al taller de Wilhelm Wack (1787-1845), que le inculca el fervor historicista francés de sus maestros David y Gros.

Otto E. Grashoff adquiere por este variado estudio un sentido ecléctico de la pintura ensayando diversos géneros. Se dio a conocer por su retrato simbólico de *El Cid* y por la serie de la *Vida de Juan I de Brandenburgo*. Pinta a la vez algunas escenas del drama de Lessing, *Nathan, el Sabio*, sin desdeñar el paisaje que sigue atrayéndole.

En 1833 se traslada a San Petersburgo, y son múltiples los encargos que recibe en la Corte Imperial de los Romanoff, los que detalla en *Autobiografía* y que le permiten cierta holgura económica. Regresa en 1845 a Colonia. Ha fallecido su padre. Hay cierta postración en el ambiente politizado. “Los pintores, apunta, no estaban muy satisfechos en sus carreras en el Viejo Mundo. Reina un fuerte impulso romántico por el exotismo de la América tropical”.

A los cuarenta años, con ese rostro a lo Napoleón III que hace resaltar su figura burguesa, embarcada y robusta, parte a correr tierras americanas. Se embarca en 1852 a bordo del bergantín *Sophie* rumbo a Buenos Aires, con escala en España. En el puerto de Cádiz confronta la realidad

española con ésa que ha soñado al pintar el retrato del Cid. Admira a Murillo en las iglesias y se condeue por el rápido tránsito a la moda francesa en las hermosas damas que frecuenta, las que desdeñan lo típico hispánico tradicional.

Conocemos en detalle las peripecias de su viaje por el relato que compiló de sus *Apuntes*, David James, con 40 ilustraciones, en que hay muchas con fotografías de originales perdidos en la Primera Guerra Mundial de 1914.

Toda la habilidad de Grashoff se despliega en la labor pictórica a bordo de la nave. La minucia del lápiz en el apunte fugaz; la pericia de su dibujo neoclásico, la rapidez de la acuarela, son rasgos que se observan en el retrato del piloto de la *Sophie*, Alberto Lobbo y más claramente en la recia figura del marinero Heinrich Grube³.

Hay vida y verdad en sus apuntes costumbristas como el *Mercado de Montevideo*, en que se equilibra su academismo fundamental con la incitante belleza de una geografía novedosa que va conociendo.

Grashoff desembarca en Buenos Aires el 10 de diciembre de 1852. Son las postrimerías del período crítico de la Revolución de Urquiza contra los excesos de la dictadura de Rosas. El ambiente no es propicio, sin embargo toma apuntes para sus cuadros: *Doma en tiempos de Rosas* y *El Gaucho de la Campaña de Buenos Aires*, que a juzgar por el juicio de J.L. Pagano, son obras de un costumbrismo poco fiel, con defectos en la composición y cierto estatismo⁴.

Su espíritu religioso lo lleva a decorar el templo protestante neogótico levantado por Mr. Taylor.

En Montevideo lo acoge la afabilidad del príncipe Pablo Guillermo de Württemberg que le sirve de guía. Lo retrata vestido de gaucho. Acuarela algunas escenas aborígenes de exagerado carácter literario.

Más movida es la producción a lo largo de su interesante viaje a través de la pampa y Córdoba. El pintor lleva una de esas libretas, muy siglo XIX, que le sirve para ilustrar su relato de ruta. Grashoff es un buen escritor y sabe encontrar los detalles significativos. Está más incorporado al nuevo ambiente y empieza a vivir sus aventuras.

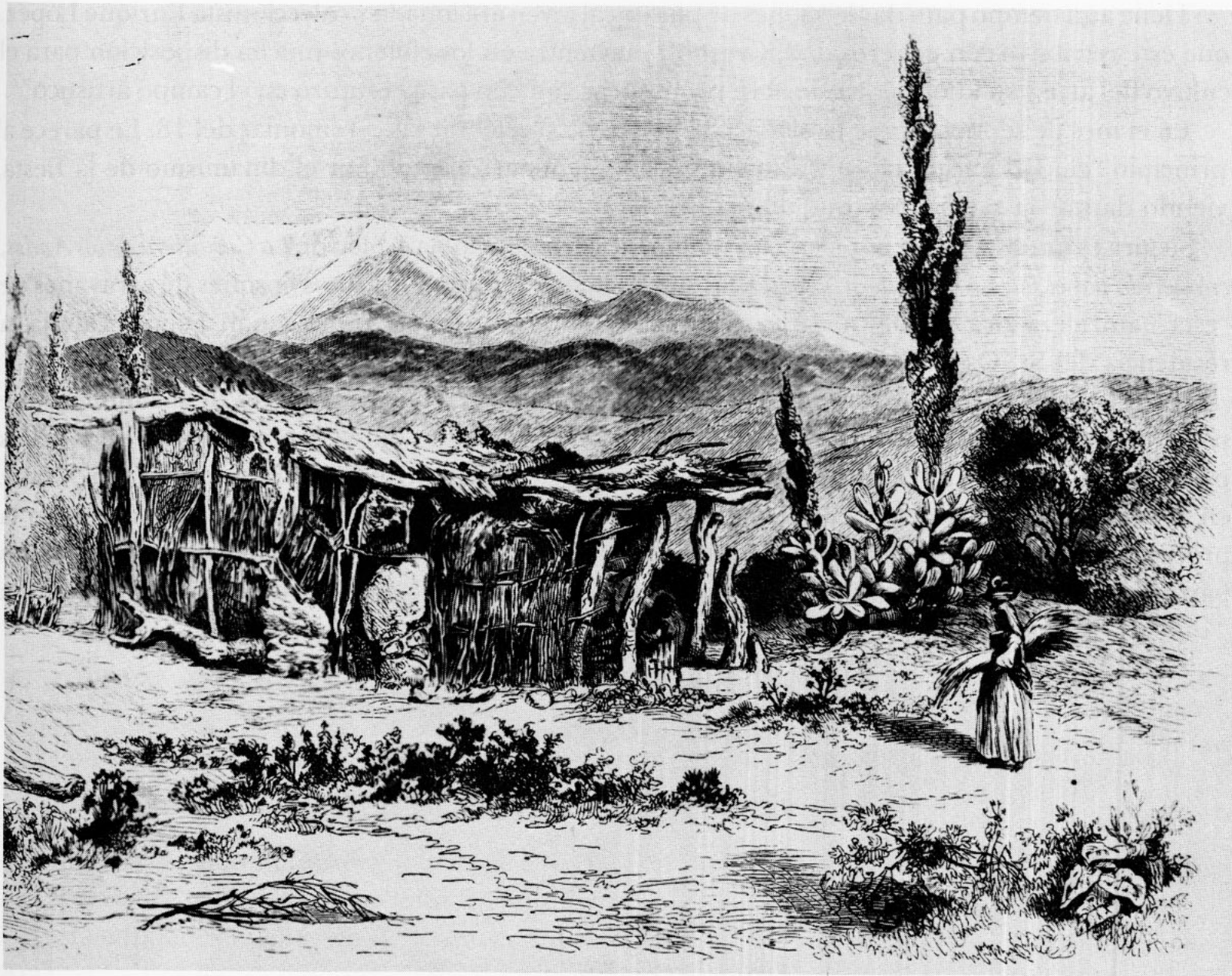
Agotado por el largo viaje llega por fin a Copiapó, que describe con simpatía. Admira la estatua de bronce de Juan Godoy, el minero afortunado, que ha encargado el dinámico intendente José Francisco Gana, al escultor Messiger de Birmingham, el que interpreta británicamente el atuendo del cateador chileno.

Viaja por ferrocarril a Caldera, y por vapor de la Mala inglesa a Valparaíso.

Desde su llegada el 10 de marzo de 1854, se entregó de lleno a su labor de retratista. Se mezclan en su psicología los móviles artísticos y cierta apetencia económica, con que espera alcanzar su liberación material. El país le es favorable. Su temperamento cambiante del que admira y odia a la vez lo que lo rodea o frena sus impulsos, es la pauta de su relato. Le atrae la naturaleza. La sociabilidad alemana lo conquista. Es su consejero el Dr. Theodoro Piderit. Frecuenta la ópera en el Teatro de la Victoria; es asiduo a las tertulias musicales del Dr. Aquinas Ried y Deichert. A veces toca la guitarra y canta.

Sus primeros trabajos a base de daguerrotipos o de cámara lúcida son copias para los parientes lejanos de los residentes. Retrata sin tregua ni reposo a Mrs. Pierson, al gobernador de Cajamarca, a Herr Hallman y familia, al Dr. Ried, Mr. Fleming, a Ferhman, cónsul de Alemania, Franz Host, H. Hunken, Mr. Noore, Mr. Raker, Srs. Álvarez y Arrieta, nombres que apuntamos en espera de su futura ubicación.

Se adentra también en el paisaje. Para el Dr. Piderit que lo invita a sus giras, traza la *Vista del Valle de Limache desde la Cuesta de la Dormida*, que repite para el Sr. Gatica⁵. El dibujo base (Colección Germán Vergara Donoso) está firmado y fechado en agosto de 1854, describe con elegancia en la



Grasshoff, Chozo en la provincia de Catamarca.

acertada composición y con finura de trazo el paisaje subtropical, dejando un amplio espacio libre que ayuda a subrayar las líneas descriptivas, muy apropiadas, las que revelan su dominio del oficio.

De la misma época (febrero 1854) es el dibujo del *Cerro de los Piuquenes*, encargado por Mr. Schwarz, en que los simples toques de lápiz y sus pulsaciones dan la sensación miniaturista del espacio geográfico⁶.

Dibuja al igual, la gente y los personajes de la localidad. Su *Vista del Puerto desde Playa Ancha*, con su primer plano en sendero de montaña y un fondo de mar, con parte del puerto con sus buques de guerra, lo complace.

Sabor fresco, de cosa vista y sentida, tiene su apunte de *Viña del Mar* (Colección Germán Vergara Donoso), en que se amalgaman una visión desde arriba de la fascinante naturaleza y la rala vegetación del estío. Grasshoff destaca en una de sus cartas su dibujo del *Cajón de las Alboradas*, en Concón.

Asombra su actividad. Parece estar en todas partes. Decora la mansión de Herr Schwartz para un hermoso baile de fantasía que describe con habilidad literaria en un relato sugestivo. “A ratos lo llama la musa” y recita sus versos nostálgicos de la patria lejana y los circunstanciales de agradecimiento a los amigos.

Tiene aún tiempo para dar lecciones de pintura al joven aficionado y coleccionista Enrique López, que éste retribuye con generosidad. Grashoff encuentra en los chilenos mucha disposición para el cultivo del arte y su idiosincrasia le hace pronosticar “mucho para el futuro en el campo artístico”⁷.

En el mes de septiembre se traslada a Santiago, para celebrar las ceremonias del 18. Le parece al principio “ciudad encantadora y atrayente”, y se siente arrebatado por el dinamismo de la fiesta, viendo danzar la zamacueca, que dibuja repetidamente⁸.

Su gira es intensa. Pasea por los valles vecinos a la capital. Pinta un óleo de *La Cordillera de los Andes, enrojecida por el sol*; *La Cordillera Nevada*, las suaves lomas de Peñaflor y unos bosques de arrayanes de “esta naturaleza rica y mágica”. Alcanza hasta Santa Rosa de los Andes y San Felipe. Dibuja la residencia del Sr. Ossa y la hacienda del Sr. Cousiño.

El itinerario del regreso lo podemos seguir de una manera poética a través de los dibujos que posee el distinguido coleccionista Germán Vergara Donoso. Son valiosas captaciones de estos bellos parajes. El uno muestra el camino de la Cuesta, leve en su pulsación de dibujo descriptivo, pero eficaz en la intención de buscar la belleza en la forma más escueta, con pocos medios, pero densa en la profundidad de su íntimo sentido paisajista. El otro dibujo, reposado y de hermoso equilibrio en las partes, concentra el interés visual en el lado izquierdo, en que la cabalgadura descansa bajo la sombra



Grashoff, Cordillera de Copiapó.



Grashoff, Juan G. Zorro*.

de un árbol. Al lado derecho el paisaje se entrelaza en los planos intermedios, y en una lejanía bien perfilada se admira el encanto lejano del mar.

Instalado nuevamente en Valparaíso, llueven sobre él los encargos, especialmente retratos. Aprovecha su tiempo para satisfacer el contrato que le ha hecho la Casa Niemeyer de Hamburgo para un futuro Álbum Chileno.

Además, se concentra para trabajar la obra que le ha encomendado “el joven y rico historiador Diego Barros Arana”, que en esa época, escribe Guillermo Feliú quería ser pintor, dibujante y escenógrafo. El cuadro forma un curioso grupo histórico simbólico. Cuatro figuras representativas: O’Higgins, Carrera, San Martín y Portales que, de acuerdo a la tradición, eran para el futuro autor de la *Historia General de Chile*, los personajes claves del desarrollo patrio, los arquitectos de la república.

Barros Arana proporcionó la base objetiva. Portales, por ejemplo, está representado en el rostro clásico que fijara el pintor Domeniconi, material que sirviera a la vez a Rugendas en su discontinuado fresco de la *Apoteosis del Gran Ministro*. Fue exhibido en 1856 en la Exposición de la Sociedad de Instrucción Primaria, y hoy luce en el escritorio del director de la Sala J. T. Medina de la Biblioteca Nacional⁹.

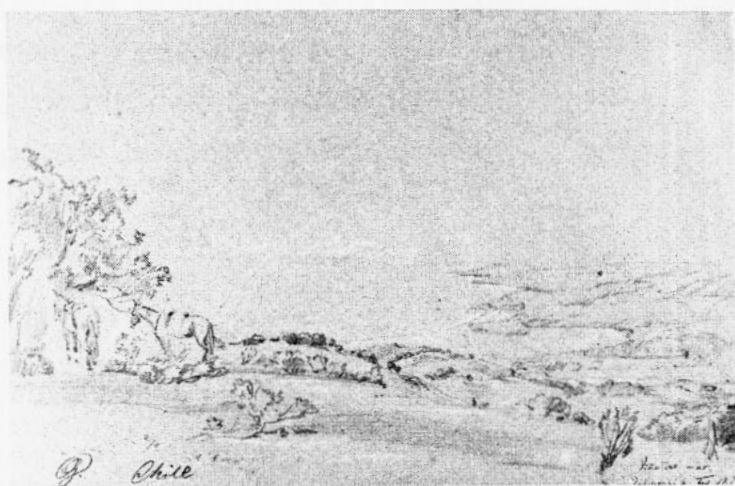
En octubre de 1854, Grashoff visitó nuevamente Santiago. Arraigado ya en el puerto, encuentra lánguida y monótona la capital. Las sensaciones del pintor han quedado fijadas en un hermoso cuadro al óleo (tela de 64 × 40) intitulado *Motive bei Melipilla zwischen Santiago und Valparaíso*, que conserva en Viña del Mar el generoso coleccionista Dr. Ramón Almeyda Arroyo. Está firmado al lado derecho de la tela y lleva la fecha de octubre de 1854. Es una visión crepuscular del paisaje en una gama de tonalidades verdes bien graduadas. Sobresale en la composición la huella blanca del



Grashoff, Cuesta Dormida, 1854*.



Grashoff, Camino de Valparaíso desde la Cuesta Dormida*.



Grashoff, Viña del Mar, Valparaíso, 1854*.

camino terroso de la bajada de la Cuesta de Zapata. Lo bordea un grupo de palmeras, mientras haciendo función de equilibrio en el costado opuesto, un árbol frondoso se aplasta contra la atmósfera que se abre al fondo en una línea blanca que sigue el reborde de los picachos de la cordillera de la Costa. La técnica es segura; asentada sobre un buen dibujo, el detalle natural no adquiere contorno romántico sino una tibia perspectiva académica¹⁰.

Un rápido apunte al lápiz, fechado en noviembre de 1854, comprueba esta facilidad del artista para captar en brevísimos trazos acertados la tectónica del paisaje de las afueras cordilleranas de Santiago, que cobran vida por su habilidad para distribuir en pulsaciones oportunas la sombra sutil del carboncillo.

El pintor está anímicamente tranquilo. Cree haber madurado lo suficiente. Ha encontrado el buscado tema para “un verdadero cuadro de arte”, que lo redima de la fácil entrega del encargo obligado de su numerosa clientela. Piensa remontar el hilo de las que considera obras bien logradas de asunto histórico como *La Quema de Dos Templarios* o *Viaje Ruso en Trineo*, que estaban en exhibición en Colonia. Ha llegado a ser en lo económico lo que dice y repite: “un pequeño capitalista”. Ha acumulado una suma de \$ 7.000 que pone en manos de un amigo porteño. Le produce un interés de 1.000 escudos, lo suficiente para vivir holgadamente en su patria.

Lo tienta como obsesión la idea de visitar el Brasil, Río de Janeiro, que definirá más tarde como “lo más hermoso y pintoresco que la naturaleza ha creado”.

Trabaja en Valparaíso hasta el último momento. Se despide del país en mayo de 1855. En la fiesta del adiós compone un elogio sentimental al país y de sus “amigos”. Tal vez el más valioso de sus

cuadros porteños es el óleo de la esposa de don Tomás Ramos: “una mujer linda con un cutis muy blanco y una figura maravillosa”. Estos atributos despertaron su sentido de la belleza que transmitió al retrato. De pie, junto a una mesita de mármol en que se apoya con el abanico, está vestida de terciopelo negro. En un búcaro unas flores traídas del Perú hacen de fondo neutro al cuadro que se aviva con la alfombra blanca del tamaño natural de colores nacionales. “Así la pinté —escribe en una de sus cartas— como una princesa”. (Colección Suc. Rebeca Ramos de Gómez)¹¹.

Desembarca en Tomé. Trabaja para su amigo H. Bambach, afortunado molinero de la localidad, una hermosísima acuarela, que tiene la elegancia de un dibujo oriental. Es un despliegue de la bahía desde Bella Vista, captada a través de la terraza del hogar de su anfitrión. La fina línea de la costa y sus lomas, encierran la escueta planta urbanística, mientras tenues y delicados trazos de flores ponen una nota poética de marco floral, al paisaje lejano.

Alcanza a dibujar algunos tipos nativos, dibujos etnográficos que sirven para ilustrar su relación de viaje publicado en la revista *Globus*. Vienen luego los incidentes de una larga navegación, con los inevitables percances del Cabo de Hornos¹².

La llegada a Brasil provocó en el pintor un estado anímico impresionante. Aunque no conocemos sino las fotografías, pareciera que su mejor tarea pictórica la realizó en este país. Sus acuarelas de la danza Batuque, los negros esclavos, los fazenderos, los criollos, son de un impresionante realismo. Al igual supo convertir en pulida imagen neoclásica la Bahía de Botafogo, el Mercado y los parajes tropicales. Fue largo e interesante su viaje por estas tierras que admiraba. Gran parte de su *Diario* está lleno con sus observaciones agrícolas sobre este gran país.

Gozó del beneplácito oficial, pintó dos retratos del emperador Don Pedro II, él mismo pintor de cierta maestría en su juventud, al decir del viajero que estudió esas obras en el Palacio de San Cristóbal. Conocemos una de las acuarelas de Grashoff un tanto desvaída, dibujo básico para el retrato al parecer desaparecido. El Emperador premió su amistad con una condecoración de mérito¹³.

Regresó Grashoff a su patria, el 10 de abril de 1857. Lleva la vida independiente que ambicionaba. Pinta, escribe dramas y comedias. Es copiosa su producción poética. Contrae matrimonio en 1870, y deja descendencia en una hija. Pierde después la vista, y siempre ocupado y dinámico viene a morir estoicamente, el 23 de abril de 1876.

*Dibujos de la Ex Colección Germán Vergara Donoso. Museo Histórico Nacional.

LA ESCUELA DE BELLAS ARTES BAJO LA DIRECCIÓN DE GIOVANNI MOCHI

LA CONTRATACIÓN del artista italiano Giovanni Mochi (1827-1892) para dirigir los destinos de la Academia de Bellas Artes, se debe en parte a las relaciones de amistad del pintor con el grupo de los aficionados chilenos que se reunían en la atrayente tertulia del pintor español Juan A. González en París. Allí conoció al filántropo Ángel Custodio Gallo, que para demostrar la capacidad del simpático contertulio trajo a Chile su cuadro *El Amor Castigado*. Influyeron al igual algunos miembros de la Unión Artística, entre otros Luis Dávila Larraín y principalmente Pedro Lira que envió a la Universidad de Chile una tela romántica del pintor inspirada en el poema *Porcia*, de Alfredo de Musset.

En la carrera de Mochi, que esbozó Lira en su *Diccionario* y completó con rigor cronológico su amigo el Rector de la Universidad de Chile, Domingo Amunátegui Solar, se señalan tres etapas de su formación artística, a saber: el período clásico en Italia, con sus trabajos iniciales en Florencia y Roma; el romántico, en el París de su alegre juventud, y la inclinación realista que cubre la etapa más decisiva de su personalidad y que corresponde a los años de su llegada a Chile después del primer contrato por tres años, firmado el 14 de julio de 1875, y renovado más adelante hasta su muerte¹.

Nació Mochi en Florencia. Frecuentó en su adolescencia la Academia que dirigía con apostura neoclásica Giuseppe Bezzouli (1784-1855), cuyo pincel concertaba las lecciones de Camucini y Benvenuti, patriarcas de la tradición del siglo XVIII.

Mochi pagó tributo al historicismo reinante en su cuadro de proporciones *La diputación toscana presentando a Víctor Manuel el acta de anexión al Reino*, que le valiera la distinción patriótica. Se trasladó luego a Roma, escenario de la lucha generacional entre los fieles al neoclasicismo, de Francesco Podeti (1800-1895) y los adherentes a la doctrina "purista" de Luigi Massini (N. 1813), inspirada en el credo nazareno y de los prerrafaelistas ingleses.

Mochi se sentía más a gusto en contacto con la naturaleza, atracción que demuestra su *Panorama Alpino*, que significa un paso adelante en su desarrollo.

Después de la Guerra Franco-Prusiana de 1870, Mochi se traslada a París donde cayó bajo el influjo de Ernest Messonier (1815-1891), "finísimo pincel flamenco pero sin fantasía", como lo define Charles Baudelaire. De él aprende su prodigiosa minucia realista, una especie de miniaturismo de estampa, con algo de pasión de anticuario por el pasado galante. Son esos cuadros de género de pequeñas dimensiones con escenas cortesanas de los siglos XVII y XVIII, en que Mochi prodiga generosamente "armas y sederías, muebles y vasos con reflejos iridiscentes que realzan episodios convencionales de la *petite histoire*.

En 1875 Mochi se embarca rumbo a Chile en uno de los vapores de la Cía. Inglesa. Su primer contacto artístico con nuestra patria se testimonia en su acuarela *Estrecho de Magallanes* en que ajusta su pupila al novedoso paisaje antártico.

Al llegar a Santiago es recibido con efecto por las autoridades, y sus amigos quedan prendados de sus actitudes caballerizas y de su refinamiento en el trato diario. Para dar muestra de su gratitud por esta acogida cariñosa obsequia a la Universidad de Chile una tela importante, *La Vestal* (Museo Nacional de Bellas Artes).

Su carácter atrae. Tanto Pedro Lira como Carlos Silva Vildósola ponen énfasis en esta faceta de su personalidad. “Era —escribe uno de ellos— cultísimo en el doble sentido de la palabra por sus hábitos sociales y sus acontecimientos humanísticos, gran caballero, enamorado del arte”².

Su labor de creación y de didáctica comienza de inmediato. Es amplia —como veremos— la matrícula para sus cursos en la Academia de Bellas Artes.

El valor de su obra creativa fue dado a conocer en la Exposición del Cerro Santa Lucía en que se exhibieron: una copia maestra de *Un Interior*, del español Juan Antonio González, gran amigo de Chile; sus telas paisajistas: *Efecto de luz en un bosque*, *Efecto de Luz en la Cordillera*, y sus agraciadas telas a lo Messonier: *Regata Veneciana*, *Cumplimiento de una promesa*, *Una Enmascarada*³.

En las aulas demostraba Mochi el talento de la comunicación espiritual. Estaba a gusto y relajado en su cátedra, lo mismo en el salón que en la calle. Su didáctica la definen con acierto Ivelic y Galaz en la monografía *La Pintura en Chile*: “A diferencia de los anteriores el nuevo Director dio una orientación docente distinta. Inaugura una flexibilidad en la enseñanza que había estado ausente. La docencia de Mochi estará dirigida a perfeccionar las aptitudes naturales de los alumnos, sin someterlos a fórmulas estéticas determinantes, que limitaran la capacidad creativa y que condujeran a los discípulos a corrientes pictóricas consideradas como la quintaesencia de lo bello”⁴.

Mochi era un realista de corazón y aconsejaba a los alumnos el estudio sincero de la naturaleza circundante y el espacio urbano, colocando el acento técnico de sus lecciones en la anatomía y la perspectiva lineal. Este suave realismo brotaba como efluvio en su propia labor de pintor. Buscaba en lo urbano el rincón clave que definiera el tono mismo de la vida cotidiana, sin embellecerla con el detalle pintoresco o exótico añadido. Fue una especie de cronista de la ciudad y del campo. Sus *Escenas de costumbres en la Alameda*, la Pascua de antaño, es a la vez documento histórico de una época y tela que conjuga la descripción de tipos y de oficios en su debida aglomeración espacial. Sus acuarelas *Cerro de Santa Lucía*, *Cementerio General* (Colección Clemente Vicuña Pérez); *Iglesia del Carmen* (Colección Víctor Mattetich); *Antigua Laguna del Parque Cousiño* (1886, Museo de Valparaíso), definen posiciones urbanística y encaminan el costumbrismo por una senda novedosa.

En la línea tradicional describió las regiones de Curacaví y Cocalán. No es la deliberada chilenidad de los epígonos de Rugendas o el fácil cromatismo oleográfico en boga, sino el estudio racional de lo visto.

El cuadro *Vendedor de fruta* (1889, Banco de Santiago), alabado por Pedro Lira, describe la típica ramada improvisada en el verano a la sombra propicia y detalla su contenido humano: un grupo popular que, sentado en el suelo, degusta la jugosa sandía, en contraste con la actitud melosa del comerciante que ofrece la fruta a una altiva dama de manto.

En la *Ramada* (Colección La Maison) distribuye a manera de un tríptico campesino las cosas y personajes criollos que vienen a solazarse en la hora de la fiesta. Al medio, está la mesa principal con figuras que parecen de relieve plástico y que subraya con el atuendo más refinado de estos comensales, especie de fresco frustrado por excesivo virtuosismo de taller⁵. En los extremos del cuadro,



G. Mochi, Tarde de invierno. Óleo sobre tela, 35 × 53 cm. Gentileza de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción.



G. Mochi, Carga de los Granaderos en la Batalla de Chorrillos. Gentileza del Club de la Unión.

equilibrados en dos planos subalternos, se encuentra los genuinos tipos campesinos, pintados con la racionalidad del documento típico.

Mayor animación tienen sus telas *El Rodeo* y *La Trilla* (Colección Domingo Amunátequi Solar) de un realismo dramático pero que no expresa el verdadero espíritu y la actitud indolente del peón agrario en su día del jolgorio.

El *Horno Rústico*, y *La Zamacueca*, anímicamente demuestran su sensibilidad dirigida hacia lo nuestro, pero es obvio advertir que no le es fácil captar, pese a su refinada técnica, el espacio abierto de lo criollo.

En el género paisajista conozco algunas creaciones de Mochi. Su acuarela *Montañas* (Colección Clemente Vicuña), estéticamente es una proyección romántica de su personalidad y no un intento realista. *Sol de Otoño* (Pinacoteca de la Universidad de Concepción) es otra aportación al paisajismo realista. Presenta en los planos superiores e inferiores de la tela luces cenitales y brumosas, mientras en el nivel medio se arranca de la naturaleza y presenta volúmenes arquitectónicos característicos de la aldea rural chilena.

Ensayó también Mochi los frescos decorativos, escasos en esa época, cual *La Alegría de las Artes*, que recuerdan los familiares de don Javier Ovalle en cuya casa estaba pintado al temple.

La técnica de Mochi la encontramos en sus cuadros de género y en sus retratos, los de Ignacio Domeyko y Miguel Luis Amunátegui en los muros de la sala del Consejo Universitario, obras bien logradas en lo material y lo psicológico. Merece destacarse su interesante tela realista *El Fumador* que preludia un verdadero realismo humano al trazar de mano maestra esa figura triste, introvertida de un auténtico campesino, perpetuado en la tela en su realidad anímica profunda⁶.

Los críticos han negado a Mochi sus condiciones de creador original por haberse atenido, fiel a su temperamento realista, al sentido literal de lo visto, pero olvidan que sus lecciones condujeron la pintura costumbrista chilena por un sendero renovador.

Esta persecución de la objetividad da a su pintura cierta frialdad científica, base del juicio adverso de Pedro Lira y de Antonio R. Romera. Este último insiste en exceso en su crítica de valor en las telas historicistas, principalmente la *Batalla de Chorrillos*, uno de los episodios gloriosos de la Guerra del Pacífico. Nos detendremos a examinar la génesis de estos cuadros históricos que tantos reproches han merecido a los citados escritores⁷.

El Gobierno de Chile estaba empeñado, como veremos más adelante, en fijar en el lienzo el recuerdo artístico de las escenas principales de la Guerra del Pacífico. En París, el ministro Carlos Morla Vicuña había contratado al pintor y grabador D. Maillart para esta laudable empresa de comunicación internacional. Al ofrecerse a Mochi un contrato en el mismo sentido declaró su falta de aplicación al género de la "pintura de batallas" en auge después de las campañas napoleónicas. Para superar estas deficiencias la Universidad de Chile lo envió a París al taller de su amigo Alphonse Marie Neuville (1835-1885), discípulo de Picot y Delacroix que había concentrado la atención pública con su imponente tela del *Sitio de Sebastopol en la Guerra de Crimea*. Tal vez el prestigio de Neuville impulsó a Mochi a seguir de cerca "la brillante, pero convencional manera literaria del maestro francés". No tuvo la espontaneidad necesaria para convertir en imágenes personales estos trascendentes acontecimientos.

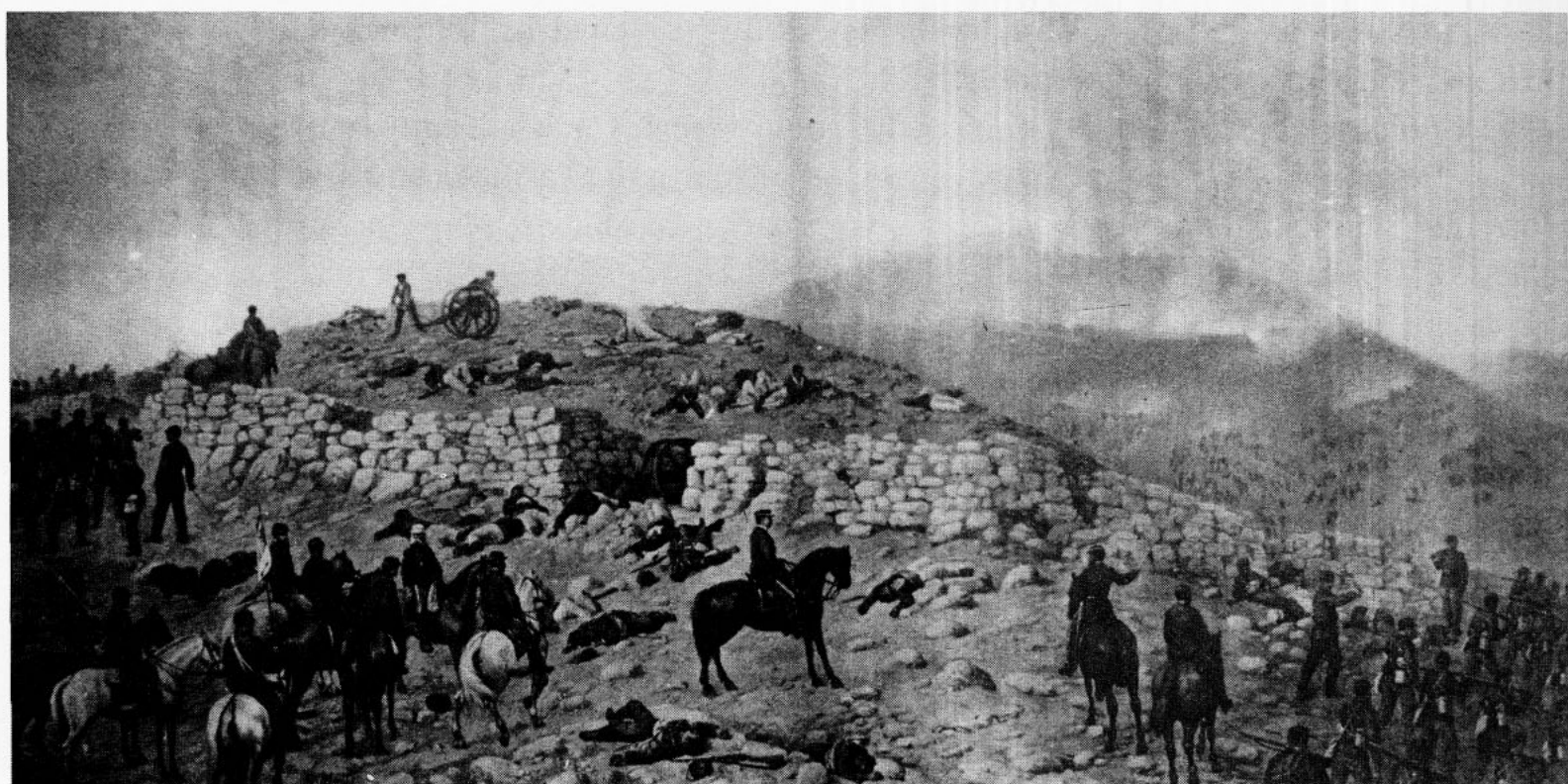
Se preparó dibujando con precisión los contornos geográficos del paisaje y de los personajes, equipos y fuerzas militares que allí actuaron. Su *Baquedano en la Batalla de Chorrillos* (Colección Guzmán Parra) deja en evidencia su tentación miniaturista. Diamante, el noble caballo del general Manuel Baquedano, está plantado al medio de la tela con cierta postura escultórica. El perfil queda

recortado y sabiamente envuelto en una gama neutra y apagada que destaca aun más al grupo ecuestre. Esta diligencia, prueba de su responsabilidad frente al arte y la historia, se puede comprobar en la serie de fotograbados que imprimiera en los talleres europeos como un medio de dar a conocer en círculos amplios, episodios de la Guerra del Pacífico. Hemos estudiado por lo menos cuatro de estas producciones destinadas a cumplir esta finalidad de divulgación. Más de cerca hicimos el análisis de *La Primera División en la Batalla de Chorrillos*, al mando del general Patricio Lynch, grabado sobre su cuadro por F. Hanstangel en Múnich. Es dibujo trabajado y minucioso en que se busca la ejecución prolija. El momento cronológico de la obra está bien escogido, y le permite destacar con habilidad al comando superior y a la tropa valerosa que ejecuta las órdenes. En cambio, en la *Carga de los Granaderos* (Club de la Unión) en la misma batalla, 3 de enero de 1881, al mando del General en Jefe Manuel Baquedano es a veces extremadamente esquemático, sobre todo en el decisivo movimiento de galope de la caballería, que está alineada en una formación rectilínea de esbozos que desfiguran el virtual dinamismo heroico de la decisiva acción bélica⁸.

El resultado final de la labor de Mochi (1886) fueron sus grandes telas al óleo de la *Batalla de Chorrillos y Miraflores* (Escuela Militar Bernardo O'Higgins) y el *Asalto al Morro*. El juicio de Vicente Grez fue desfavorable a este último cuadro. Critica "la matemática precisión que lo ha llevado a sacrificar la vida y la animación. Es —escribe— pintura ilustrativa, fría con exactitud en los uniformes y exacta en descripción histórica"⁹.

Si bien se ha criticado su historicismo, no hay duda que sus telas, además de su extraordinario valor documental, tienen una nobleza de sentimiento que atrae.

Héctor Aravena en su erudito ensayo sobre la escultura y la pintura en la Guerra de 1879, al referirse a los cuadros de Mochi dictamina que "fueron realizados con maestría y tienen curiosas particularidades. La forma en que se destaca el General Baquedano presenciando la batalla es para el historiador una parte de una galería de militares. Cada uno de los personajes es un retrato auténtico y los detalles están ejecutados con honradez y exactitud... La perspectiva es hábil y las figuras tanto de



G. Mochi, *La Primera División en la Batalla de Chorrillos*. Gentileza del Club de la Unión.

los chilenos como peruanos, los soldados caídos, las tropas avanzando al galope de los caballos, todo está ordenado con arte singular”¹⁰.

Este juicio ecuaníme equilibra la balanza y restablece el valor de Mochi en la pintura histórica, que, aunque no era su género preferido, abordó y logró dominar con su técnica, en beneficio de la patriótica intención de la tarea.

Cupo también a Mochi el mérito de haberse preocupado con inteligencia de los problemas de las artes aplicadas en la Escuela de Bellas Artes. Su artículo *Del arte del dibujo aplicado en la Industria*, junto a las notas elevadas por Ramón Subercaseaux a las autoridades, forman la punta de lanza que conduce a la rehabilitación académica de estas actividades¹¹.

La labor didáctica de Mochi

EL IMPERIO ABSOLUTO que venía ejerciendo la Academia, al mantener una especie de monopolio de la enseñanza superior de las bellas artes, lentamente iba encontrando impugnadores que aspiraban a una mayor libertad en el proceso del aprendizaje.

La primera gestión que conocemos la realizó un grupo de artistas que aspiraban a crear un Instituto Moderno que se enfrentara al academicismo oficial. En el mes de marzo de 1877 se elevaba al preclaro Ministro de Educación Miguel Luis Amunátegui un memorándum que llevaba la firma de personalidades representativas. El escrito, publicado en los *Anales de la Universidad de Chile*, ofrecía al Gobierno los servicios gratuitos del reputado arquitecto Manuel Aldunate Avaria que se comprometía a tomar a su cargo las clases de colorido, y geometría aplicada a las artes, pintura, lavado de planos y paisaje; Nicanor Plaza, quedaría al frente de las clases de escultura; Giovanni Mochi, dibujo; Nicolás Guzmán, de dibujo; Ludovico Batouly, de arquitectura; Juan Francisco Arias, construcción; Francisco David Silva, dibujo, pintura y perspectiva lineal; el ecuatoriano Nicolás Romero, escultura ornamental; Carlos Donoso Grille, matemáticas aplicadas a las artes; José Miguel Blanco, estatuaria y medallística; Juan Manville de la Casa de Moneda, grabado; Pascual Ortega, ornato y paisaje natural; Miguel Campos, paisaje y ornamentación; Antonio Smith, dibujo y paisaje, y Mauricio Leguiffe, anatomía artística¹².

La noble iniciativa de este grupo selecto al parecer no tuvo resonancia, tal vez a causa de la crisis económica porque atravesaba el país en vísperas del conflicto armado de 1879. Sucedería lo mismo en 1888 con la Sociedad Instructiva de Bellas Artes, otro ensayo de diversificación de la enseñanza, y la Academia de Carmina Ortega (1885), en la Universidad Católica.

Todo estos movimientos disidentes perdieron su fuerza y agresividad debido al temperamento afable, tranquilo y constructivo de Mochi que atrajo a la Escuela a una nueva promoción artística, en un momento difícil, crucial para la pintura chilena, el tránsito hacia los tiempos contemporáneos en que la plástica chilena alcanzó altura continental con la fecunda labor y obra de los grandes maestros por antonomasia: Pedro Lira, Alfredo Valenzuela Puelma, Juan Francisco González y Alberto Valenzuela Llanos.

Mochi supo despertar vocaciones, atrajo a los espíritus, dio las herramientas para el trabajo serio, elevó el nivel estético, pero se abstuvo de emplear el método imitativo tradicional, dejando germinar



G. Mochi, Carga de los Granderos... (detalle).

el genio propio de sus alumnos. Por ello, los que desfilaron en su atiborrada sala de la Academia fueron, en verdad, alumnos y no discípulos en la connotación avasalladora del vocablo.

Asisten a su cátedra futuros grandes valores: Valenzuela Puelma, Juan Francisco González, el peruano Carlos Baca Flor, pintor de la familia Morgan, y están presentes en las aulas Nicolás González Méndez, Cosme San Martín, que lo reemplaza durante su ausencia en Europa, y Enrique Swinburn. Otros circulan con rapidez y pasan a integrar el círculo de Pedro Lira y otros maestros, Manuel Núñez, Pedro Herz, Luisa Lastarria, las hermanas Mira y Manuel Thompson.

Los alumnos afines a su hacer pictórico son muchos. Indicaremos a los que se distinguen en los concursos internos o en los salones anuales.

Demetrio Reveco (1860-1920), carácter independiente y modesto, fue un pintor que “sobresalió en el retrato, el paisaje y las naturalezas muertas”. Fue agraciado con la Segunda Medalla en el Salón de 1888. Su “color frío y su factura detallada”, le sirvió para desempeñar con buen éxito los encargos de copias muy apetecidas en esos decenios. El Museo de Bellas Artes conserva de él *Niño con Juguete*, *La Celosa* y *Aves de Caza* (1900).

Daniel Segundo Tobar, que pasó a la cátedra de Valenzuela Puelma, es para Antonio R. Romera “figura curiosa y merecedora de atención”. Sus cuadros diminutos, influjo de Mochi, demuestran “su estilo transparente, de pincelada limpia, fluida”. Cultivaba los grises. Realista al aire libre, se acercó a los impresionistas. Sus dos telas (Exposición Instituto Cultural de Las Condes, 1972) *Concón*

y *Marina*, pintadas entre 1887 y 1888 demuestran su camino de artista. El Museo de Talca exhibe *Cordillera de Las Condes* y el de Santiago *Dunas de El Tabo*. El retrato de Alberto Valenzuela Llanos (Colección Julia Valenzuela Montero) es de una rigidez fotográfica en su gama oscura y envolvente.

Tobar se distinguió igualmente en sus ensayos críticos de la *Revista de Chile*, muy útiles para captar el grado de asimilación ambiental de las obras de arte. Su envío obtuvo la segunda medalla en 1890¹³.

Otros alumnos que se destacaron por la actuación que tuvieron dentro de diversos niveles de la vida artística de la época fueron: Alfredo Castro, Tadeo Gálvez (Medalla en 1888), J. Antonio Polloni, Luis Rengifo, Emilio Vieytes, los hermanos Arsenio (Medalla 1898) y Crisólogo Gajardo (Mención Honrosa 1898); Alfredo Wolleter, meritorio paisajista distinguido en 1886; Lisandro A. Barrenechea, excelente dibujante (Mención Honrosa 1885); Manuel Blanco, y los aficionados Roberto Aldunate Bascuñán (1859-1881), F. Quezada, Emilio Ruiz, Clementina Pagani, Carolina Orrego y Domingo Ugarte.

Nos inclinamos a considerar como auténticos discípulos de Mochi a Luis Fernando Rojas, el gran ilustrador de ese período, a Abraham Zañartu y sobre todo a Ernesto Molina. Nos ocuparemos a continuación de estos dos últimos.

Abraham Zañartu

PEDRO LIRA incorporó en su *Diccionario Biográfico de Pintores*, muy exclusivo en lo que se refiere a Chile, “a este malogrado pintor que fue tal vez el más sobresaliente discípulo de Mochi”.

Había iniciado su corta y trágica carrera en la Escuela de Bellas Artes, inscribiéndose entre los alumnos de Ernest Kirchbach.

Colorista por temperamento, alcanzó a dar algunas pruebas de su talento excepcional en los concursos internos de la Escuela. Estos éxitos tempranos le valieron el apoyo de los mecenas que le otorgaron una beca en París. Trabajó allí bajo la tuición de Paul Adolphe Dagnan-Bouveret (1852-1929), el brillante alumno de Gerome y Corot, que lo acogió con simpatía. Por desgracia, como escribe Lira, su excesiva sensibilidad lo llevó a situaciones conflictivas que le produjeron un amargo escepticismo. Se entregó pronto a una vida de bohemia que concluyó prematuramente su existencia.

A su temperamento natural, había agregado Zañartu, el producto de la enseñanza, y alcanzó, subraya Antonio Romera, “el rigor objetivo de la forma y un cromatismo vivo y bien armonizado”¹⁴.

Estas cualidades, unidas a sus condiciones de dibujante, están impresas en las pocas obras que de él han quedado, la *Cabeza de Estudio* (Museo de Bellas Artes) y *Cabeza de Viejo* (Museo de Talca), que explican el entusiasmo que despertó su labor en Pedro Lira.

Ernesto Molina

TEMPRANO DESPIERTA para el arte Ernesto Molina Vásquez (1857-1904). Desde niño, gracias a cierta holgura económica de la familia, se dedicó al estudio del dibujo, desarrollando una pasmosa facilidad para posesionarse en breves rasgos de lo visto, con increíble soltura de mano que retardó según algunos críticos su madurez pictórica.

De apariencia física atrayente, su amigo y vecino, el fino escritor Augusto D'Halmar, lo definía como “majestuoso agareno de talla imponente, de facciones bronceadas y negra barba”. Así se desprende al igual de su autorretrato *Milord*, con el galgo negro regalón a sus pies, y de la caricatura del dibujante y escenógrafo español Santiago Pulgar¹⁵.

Su cuadro juvenil *Julietta y Romeo* y sus caricaturas iniciales le conquistan la simpatía del pintor José M. Ortega, que le dio buenos consejos, las primeras lecciones y lo persuadió a entrar a la Escuela de Bellas Artes.

En 1876 ingresó a la Academia y en la cátedra de Juan Mochi aprende la acabada técnica del oficio. Refina su innato sentido historicista y absorbe la manera miniaturista de su maestro muy afín, como ha escrito Richon-Brunet, a su verdadera visión, más apta para las pequeñas dimensiones en que es impecable, que en los cuadros de gran formato siempre desenfocados por su pupila¹⁶.

Su padre le arrienda un taller en la calle de Compañía, aún en sus años de alumno y su amistad con Benjamín Vicuña Mackenna, siempre estimulante, le permite reunir “numerosas reliquias y trajes del siglo XVIII”, base de su futuro y enorme Museo particular. Esta pasión de anticuario sutil es más que una mera rebusca formal, capta al igual ese efluvio anímico que emanaba, para algunos privilegiados, de las cosas pretéritas.

Su primera etapa de alumno pintor fue nacionalista y romántica. Se adentró en los rincones del Santiago colonial y decimonónico buscando la nota definitoria que anhelaba eternizar. Su tela *La Catedral de Santiago* (Museo Histórico Nacional), bajo la luna, nos hace transportarnos a la antigua edificación de piedra desnuda de la atravesada de Compañía, antes que el Arzobispo Mariano Casanova iniciara esa torpe transformación *belle époque*, entregada al capricho arquitectónico de los hermanos Cremonesi.

Su simpático cartón de la *Posada de Santo Domingo*, frente a la iglesia —que alcanzamos a conocer en nuestra infancia, en su trágica agonía de formas— tiene un fino empaque pictórico y un sentido del color que augura un buen destino a su carrera.

Más decisivo para su desenvolvimiento artístico es el viaje a la Araucanía. Acompañó, por recomendación de Vicuña Mackenna, a la Comisión Hidrográfica enviada por el Gobierno al sur, a cargo del ingeniero Álvaro Bianchi Tupper. Llegó a Villarrica a fines de enero de 1883 y los pasos del pintor están marcados por sus numerosas composiciones. Su caballete enfrentó las “bellísimas perspectivas de aquellos admirables paisajes en que iba a buscar lleno de fe y de inspiración los tonos más delicados para hacerlos revivir en la tela”. *Interior de Bosque*, *La Laguna de Villarrica* (Colección Gonzalo Larraín M.), *El Río Carahue*, *La Entrada a Temuco*, son parte de esos bosquejos que conservó hasta su muerte y que fueron aventados en remate.

A una sabrosa anécdota dio lugar su retrato de Rosita, la hermosa hija del Cacique Epulef, a quien pese al tabú tribal le permitió posar. Al exhibir su trabajo, el Cacique sostuvo que “Rosita era mucho mejor”, y pidió a los huincas una plegaria de desagravio¹⁷.

Regresó Molina a la capital atribulado por la triste situación de los aborígenes y orgulloso del espíritu de esos aguerridos antepasados de la raza, postrados por la miseria de la inercia y el abuso del alcohol. Abrió varias exposiciones con sus obras, dibujos y óleos, de pequeñas proporciones que describen la imponente geografía sureña o pintan la vida social araucana. En la Casa Kirsinger pudieron admirarse el *Volcán Antuco* (Colección Fernando Retuent), *El Volcán Chuele* y *La Ruca* (Museo de Bellas Artes). El buen éxito lo llevó a preparar con cuidado un óleo de proporciones, *La Machi*, obra que comenta D'Halmar al trazar su semblanza¹⁸.

Molina en esa época sintió atracción singular por el paisaje, y acompañó a su maestro Mochi en su

gira a Valparaíso, de la que vuelve con un conjunto que subasta en la Casa Mendeville. Son ellos: *Las Carreras de Viña del Mar*, *Mañana en Valparaíso*, *Paseo Misterioso*, *Crepúsculo* y el *Parque*¹⁹, y la deliciosa tela fresca y “saudadosa” de los *Baños Miramar*, cabaña agreste en el período decimonónico.

Su sentido del paisaje, extremadamente realista y objetivo, no permite clasificarlo entre aquellos pintores chilenos, Antonio Smith y Onofre Jarpa, que sentía la naturaleza como “el cuerpo de Dios”. Era más bien el hombre y su envoltura física y social lo que le interesaba mayormente.

A partir de 1886 en que obtuvo la Segunda Medalla y el Premio Marcos Maturana en el Salón de dicho año, Molina concentra su voluntad en la obtención de una beca de estudio, que le permita a la vez saciar su sed de aventura y su búsqueda de esa belleza suprema que soñaba iba a encontrar en el Viejo Mundo. En octubre de dicho año, escribió una carta petición al Rector de la Universidad de Chile Jorge Huneeus Zegers, solicitando esta gracia. Debió esperar algún tiempo pues las críticas a los enviados llevaron a un nuevo reglamento para dichas becas, que la opinión pública consideraba impropia en su forma de concesión.

En 1888 se efectuó el Concurso público. Molina tuvo como oponente al joven pintor Rafael Correa, paisajista, alumno de Pedro Lira. El jurado concedió a Molina la beca de perfeccionamiento por un período de tres años en España e Italia²⁰.

La gira de Molina por Europa resultó una verdadera y fervorosa peregrinación artística, henchida de profundas emociones que le revelan intimidades desconocidas de su propio mundo interior. Estudió con orden y método los museos, iglesias y palacios. Para justificar su calidad de becado envió al Consejo de Bellas Artes numerosas copias que validaron su designación. El Museo de Bellas Artes conserva su tela de proporciones, *Mártires Gorgonienses de Inglaterra* que prueba su capacidad reproductora y su pericia²¹.

El itinerario de su pausado deambular por la península fue exhaustivo. Se detiene de preferencia en Roma, en el transparente otoño romano de 1889; trabaja activamente en Venecia, en el invierno de 1889-1890. Pasa un tiempo en Asís, Florencia y Nápoles.

Su creación principal en Venecia para algunos, es el cuadro *Interior de la Iglesia del Nel Frati*, que Álvarez Urquieta elogia por la delicadeza en el detalle y factura amplia y a la vez bien terminada. Encomia la valorización de los tonos y su delicado colorido que hace de este cuadro uno de sus más refinadas realizaciones²². El *Duomo de Venecia* (Colección Alfredo Morel) descuella por la admirable disposición de los tonos en una sabia gama colorista²³. Sin duda, estos cuadros testimonian la evolución final del proceso del aprendizaje básico en la Escuela de Bellas Artes junto a Mochi. Conserva de la enseñanza del bondadoso maestro lo que Antonio R. Romera denomina: “la intrincada y laberíntica morfología de entalles, alicatados, embutidos y filigranas”.

En Florencia pintó una tela singular, de insinuante significado estético *La Galería Pitti* (Pinacoteca de la Universidad de Concepción), que contiene los méritos relevantes de su personalidad. Su dibujo finísimo, de excelente calidad plástica, define, además del valor de las piezas representadas, esa hora solitaria, en que el Museo pierde su función comunicante y los objetos parecen adquirir vida propia, irradiando el misterio de la creación artística.

El *Paisaje de Asís*, en cambio indica el tránsito de su primera etapa paisajista romántica hacia un hacer espontáneo, basado en el empleo sabio del color y sus matices.

En su estada en Roma, al parecer conoció a Francisco Padilla (1848-1921) y sintió su presencia lumínica fecunda. Lo atrae aquí lo urbano, el toque costumbrista, que le dio fuerzas. Su *Bebedero Romano*, el clásico pilón (en poder del autor) tiene consistencia en la forma arquitectónica que lo ayuda en la deliberada composición. El muro de degradada altura, es un recurso que volverá a

utilizar para contener sus desbordes líricos. Enmarca en fina perspectiva la tela, mientras los caballos con sus robustos cuellos inclinados en el acto de beber, puntúan la buscada objetividad. En cambio *Mendiga Italiana* (Museo de Bellas Artes), parece un tributo a esa afincada inclinación literaria congénita a su temperamento y que lo lleva a veces a lo melodramático. Augusto D'Halmar, su buen amigo, se conmovía con “ese niño enfermo aterido de frío que se duerme en el día gris, reclinado sobre el último peldaño de la ostentosa escalinata señorial”.

Nápoles le brindó un ambiente favorable a su temperamento. La nota levantina que amaba, ese estilo fogoso y colorista de la vida cotidiana, preparaba su orientalismo pintoresco. *Patío de Nápoles*, es, sin embargo, una composición arquitectónica y el encanto se desprende de la degradación de los tonos que se alejan y se acercan al compás de la perspectiva lejana del cuadro, que hace juego con la columnata que continúa el plano, alargando la visión.

Venecia ofrece a la mentalidad de Molina, tan influido por los meteorológico y ambiental, dos variantes. Su *Vista* (Colección Alfonso Neuman) y el *Muelle* (Colección Pablo Urzúa Hurtado), son de un realismo en sordina, en que el artista en unos cuantos toques del gris de base y perfiles arquitectónicos descollantes, alcanza un efecto admirable de sobriedad, de buen dibujo y fino contorno.

A la vez es, insisto, en Venecia donde Molina da rienda suelta a su ser íntimo y se asoma al mundo del color que ha tratado de encontrar en su viaje. Consigue el contraste entre lo estático de la eterna arquitectura de la maravillosa ciudad y sus canales, que recompone en sus telas a base de gamas oliváceas bien trazadas, con firme pulso, y sobre este cuerpo cierto, cargado de belleza evocativa, añade el otro plano natural, hecho de claridad azul de cielo transparente, con esos melancólicos tonos grises que parecen surgir de su angustiado temperamento.

El transido caminante sigue viaje. Pasa a España y absorbe el movimiento intelectual y artístico de Madrid, en esos rumorosos años de fin de siglo. Asiste allí a la lucha sin cuartel entre los partidarios de los “tabletín de Messonier” y “les grandes machines” de la pintura historicista que ha dominado largos años.

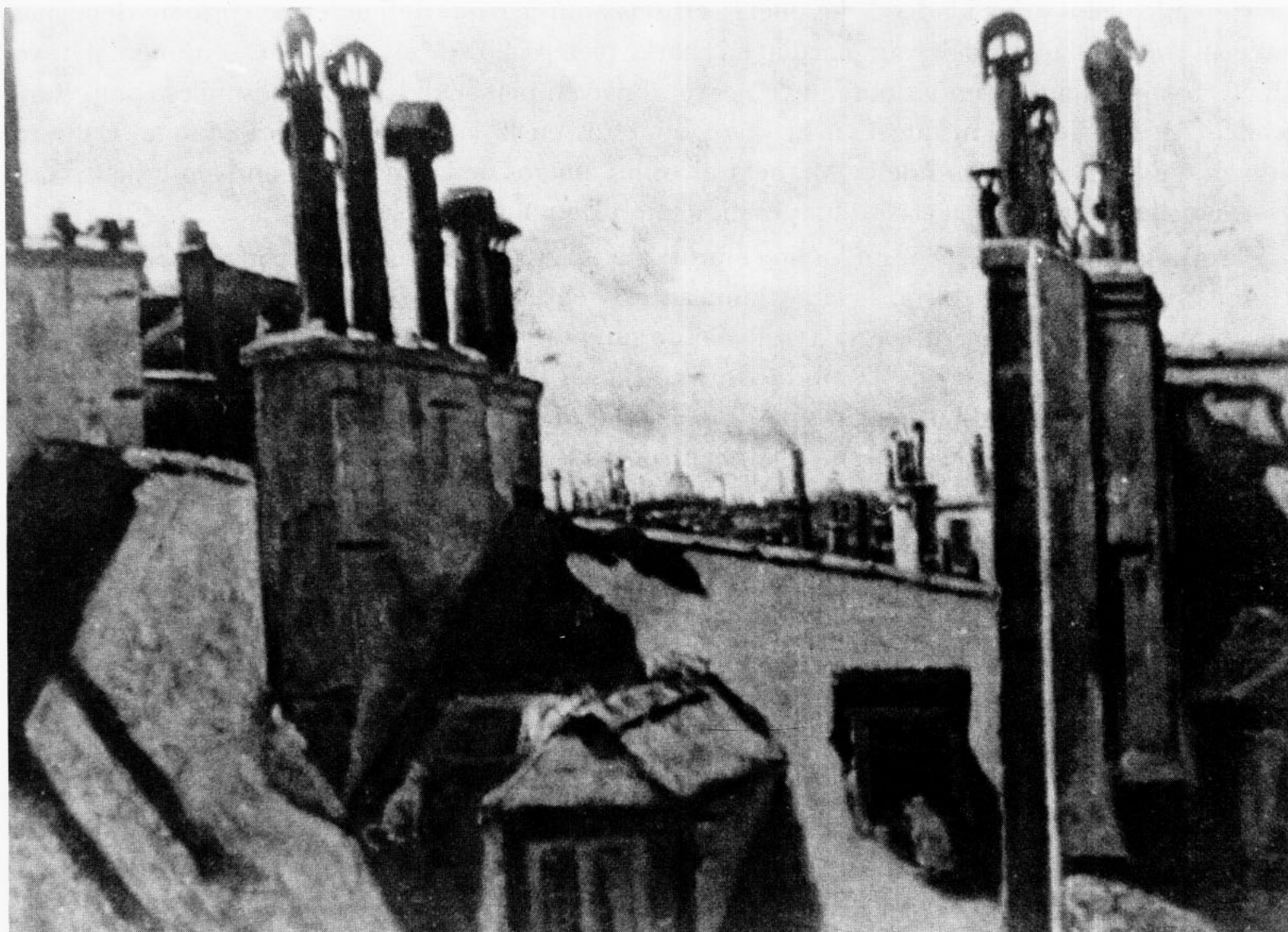
Molina se empapa en la obra de Mariano Fortuny (1838-1876), cuya existencia ha recorrido ya las etapas que él mismo está viviendo. Ambos han residido en Italia, ambos, el uno por nacimiento, el otro por adopción temperamental, adoran a España, y ambos recibirán el embrujo artístico del África musulmana española, embriagándose con su capitosos perfumes.

La primera permanencia en Tánger que un segundo viaje iba a prolongar, marca a nuestro entender el apogeo de su etapa de desarrollo vital. Alcanza esa ejecución suelta y libre y su paleta rezuma tonos pastosos y ricos, que mezcla con sutil oficio técnico para captar las iridiscencias y matices del brillo oriental. Vive intensamente esos meses de evasión del medio ambiente europeo. Aprende la historia, en la calle misma se mimetiza. Sus cuadros *El Musulmán* (Colección Guzmán Ponce); *Moros tirando la red*; *Los Zocos*; *En los bazares*, variante del anterior; *Rincones de Tánger*; las vistas de la ciudad en la Exposición Retrospectiva del Instituto Cultural de Providencia (julio-agosto, 1979); sus cabezas de moro, sus admirables muchachas, telas que el pintor guardó con egoísmo de coleccionistas y ritual evocativo de esos años felices, son prueba de su minuciosa entrada en el detalle material de las cosas musulmanas, y de su ideal de perfeccionamiento colorista.

El estallido de la Revolución de 1891 y la cancelación de la beca obligaron a Ernesto Molina a regresar al país a fines de ese año. Restablecida la normalidad constitucional, obtiene permiso para utilizar los seis meses complementarios de su beca, los que prolonga gracias a sus propios recursos de fortuna hasta 1896. Los aprovecha recorriendo sus sitios predilectos y agregando nuevas sensacio-



E. Molina, Interior del Palacio Pitti. Óleo sobre tela, 118 × 92 cm. Gentileza de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción.



E. Molina, Techos y Chimeneas de París. Óleo sobre cartón, 27 × 35 cm.

nes. Una de ellas es París, cuya belleza pretérita capta en ese admirable interior ojival del *Museo de Cluny* (Colección Jorge Carroza), en que en un juego colorista de atrayente solución logra la sensación que buscaba.

Cortos son los años de vida después de su regreso a Chile, marcados por su exaltación sentimental y las amarguras de una comunicación frustrada. Se ha casado en Roma con una hermosa romana, joven, ebúrnea y apasionada, cuyos finos rasgos conocemos por su tela *Retrato de mi esposa* (Colección Néstor Montecinos), la que tal vez no supo comprender la psicología introvertida del pintor, provocando la desavenencia y la posible tragedia que lo condujo a su muerte prematura, a los 47 años²⁴.

Los últimos años de su corta existencia fueron de una entrega total al arte. Sigue en esta actitud su inclinación profunda, pero al mismo tiempo pareciera subterfugio para evadirse del marco burgués que lo oprime, como a tantos otros artistas de esta generación intelectual que vio nacer el modernismo poético de Rubén Darío, el nihilismo ruso y el anarquismo latino.

Molina es figura nacional. Está presente en los salones anuales y en las exposiciones artísticas de ocasión. “Trabajador paciente y austero, trabajaba en conciencia”, apuntó Mont-Calm en su necrología²⁵.

Concurre del brazo de Augusto D’Halmar y de Emilio Rodríguez Mendoza, agudo crítico y animador, a las veladas del “machitún”, del Restaurant Piamonte y otros sitios, en que se trata de

apaciguar los celos y rivalidades de los poetas, artistas y músicos que defienden con brío sus doctrinas estéticas tradicionalistas o de vanguardia. La charla, bien regada de esta bohemia sentimental, tuvo un efecto aglutinante y en la sobremesa alegre, conviven personalidades tan disímiles como Juan Francisco González y Enrique Lynch; polos opuestos en la labor periodística Manuel Cabrera Guerra, Pedro Nolasco Préndez y Miguel Calvo; los amigos de la zarzuela, Santiago Pulgar y los profesionales de tendencia clásica u operática como Domingo Brescia²⁶.

El refugio supremo de Ernesto Molina era su casa-taller; “un museo y un cafarname”, lo define Richon-Brunet. Con su eterno habano humeante, —enseña de la *belle époque*—, se paseaba con hierática majestad por las amplias salas repletas de auténticas y valiosas curiosidades del pasado. Allí soñaba con ese orientalismo que las traducciones de *Las Mil y una Noches* del Dr. Madrus y de Burton, y las novelas de Pierre Loti habían puesto de moda. Molina se sentía beduino o jeque, moro o levantino aunque volvía del ensueño a la realidad con demasiada frecuencia.

La crítica le era favorable. En 1896, Víctor Grez, continuador de la crítica de arte de su padre Vicente, “alababa sus miniaturas pacientes de exquisita factura”. Aun sus retratos, género en que sólo en contadas ocasiones dominó, entre otras el del Dr. Michel (Colección Pablo Urzúa Hurtado), el de Emilio Rodríguez Mendoza, y tal vez el mejor del pintor Alberto Orrego Luco (Colección Urzúa Hurtado), fueron encomiados²⁷. Pedro Lira, que fue su antagonista en múltiples ocasiones, alabó sus acuarelas en la Exposición de 1899²⁸.

En el Salón de dicho año, se exhibieron algunas telas historicistas de Molina, su *Lautaro* y su *Pedro de Valdivia*, y apuntes como señala J.M. Palacios, para un cuadro de la *Primera Junta de Gobierno* y del Primer Congreso Nacional.

No perdía tampoco su espíritu vagabundo. Seguía recorriendo la geografía del país. El más valioso aporte de esta época, a juicio de Waldemar Sommer, es su *Entrada a Concepción* (1903), “visión semiurbana donde sí el aire circula y a la cual, de nuevo, las sombras del costado derecho del cuadro prestan ambiente convincente”.

Su cátedra de dibujo en la Escuela de Bellas Artes es muy frecuentada, sobresaliendo entre sus discípulos Juan Antonio Sepúlveda, el cojito Sepúlveda, autor del apreciable cuadro *El Entierro del Cacique Aracanao Curail*, de legítimo dramatismo y finos toques de color (Museo de Bellas Artes), amistad que lo acompañó con fidelidad hasta la muerte. Sobresalieron también Ramón Huneus, dibujante que compartió sus aficiones de anticuario y que fuera Director Artístico de la Empresa Zig-Zag, y Juan de Dios Vargas Arlegui, del Consejo de Bellas Artes, más tarde discípulo de Corot, autor de cuadros de tendencia miniaturista.

La presencia estética de Molina y su aporte a la pintura chilena se están valorizando después de un largo período de olvido. El artista conservó con pasión avara sus principales telas, las que fueron expuestas tan sólo después de su muerte en los salones de *El Mercurio* y luego dispersadas en subasta pública.

Antonio R. Romera tiene, sin embargo, sus dudas sobre el valor intrínseco de su obra. Le reconoce su anticipación cronológica por haber entrevisto “el valor autonómico del color”, pero —agrega— “solo lo mostró con espontáneo y sincero ademán en sus delicados apuntes, en donde el cromatismo vibrante, pastoso, suelto, nos da el verdadero espíritu del maestro”. Le reprocha también “ese carácter de cosa indefinida, interminada y provisional de su obra”, fenómeno que explica por “la aportación del instinto que se sobrepone a la reflexión”. Al analizar otro de sus cuadros, *Cabeza* (Colección Lobo Parga), la encuentra “monumental, suelta de factura como un mosaico pompeyano,



E. Molina, Nápoles. Gentileza de la Sra. María Rogers de Tocornal.

rico en contenido interior” y concluye, “este retrato es una de las mejores obras de la pintura nacional”²⁹.

Ricardo Bindis le rinde un homenaje más efusivo y amical en el análisis de su tela *La Niña del Aro* y encomia “su detallismo de orfebre, el cromatismo de grises y verdes intensos muy originales en la pintura chilena”³⁰. En verdad basta observar esta obra para compartir estos generosos conceptos. Los recursos técnicos empleados, esa cúpula circular que permite dar relieve plástico a la niña que juega. Los muros blancos que encierran el espacio superior de la tela y desdibujan el verde pálido vertical, mientras en el plano básico, la palmera deliciosamente dibujada presta nueva frescura de jardín al animado conjunto. Este cuadro hace juego con el *Invernadero de Quinta Normal* en que resaltan, vistos desde arriba, los dos cuerpos del edificio pintados en una gama de albura de esmalte, que corta el cielo azul y el verde a manchones de los árboles y prados.

José María Palacios, que ha contribuido con inteligencia a la reevaluación estética del olvidado artista, ve en este cuadro con originalidad de juicio, “el mejor momento de un realismo metafísico”³¹.

La organización en el Instituto Cultural de Providencia de una exposición retrospectiva, a cargo del citado crítico, ha abierto nueva polémica.

Waldemar Sommers define la pintura de Molina, en sus aspectos negativos y escribe “una minuciosa y seca factura, cuyo dibujo no perdona detalles y que muchas veces comunica a sus cuadros rasgos de miniatura, caracteriza en parte su estilo”. Pero, en su artículo *Pintura de Ayer y Escultura Actual*, encuentra huellas de envejecimiento en su aporte³².

Creemos que esta crítica, un tanto precipitada, no invalida el aporte positivo de Molina, al incorporar como medios expresivos singulares, el color y el dibujo por sobre la técnica tradicional.

LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA EN VALPARAÍSO

A LO LARGO DE LAS PÁGINAS de este libro hemos ido señalando el valioso aporte de Valparaíso al desarrollo de la pintura chilena. La abundante iconografía del Puerto en la literatura de viajes, clásica y romántica, señalada en capítulos especiales, nos indica con precisión su importancia fundamental en el Océano Pacífico, que comienza a ser reexplorado en el siglo XIX. Fue Valparaíso el epicentro del comercio de los mares del sur, centro de difusión religiosa y recalada forzosa en los periplos de navegación oceánica.

Allí trabajaron tempranamente Carlos Wood y John Searle en el género paisajista y costumbrista; Drexel, en el retrato y más adentrado el siglo los animadores por antonomasia: Juan Mauricio Rugendas, Raimundo Monvoisin y Ernesto Charton¹.

En la pintura femenina, como lo indicamos en capítulo aparte, Clara Álvarez Condarco marcó destino al arte y al pensamiento de la mujer chilena, lo mismo que Celia Castro.

Sin duda alguna dentro del género marinista el legado más efectivo iba a ser el de Tomás Somerscales, que hizo del mar un personaje pictórico. Pero antes de ocuparnos de su importante gestión artística debemos consignar al menos algunos nombres de precursores o bien los contemporáneos del excelente artista británico.

Es de justicia agregar aquí a determinados pintores viajeros, sobre los cuales, por desgracia, tenemos escasa documentación.

Desde el punto de vista documental preciso y bien investigado señalaremos a William Leamington, al que suponemos marino. Su periplo de Chile está contenido en una serie de simpáticas acuarelas (Colección Horacio Suárez), que se escalonan desde la *Isla de la Desolación* (1848) y el *Estrecho de Magallanes*, y describen la costa, *Bahía de Talcahuano*, *Lota*, *Cerros de Valparaíso* y *Los Andes*, de delicada factura y suaves tonos.

Conocemos de H. Duhom, un álbum de acuarelas (Colección Horacio Suárez), y un óleo, *Bajada de Valparaíso*. Es un pintor con técnica y buena pupila que acierta en especial en la descripción de tipos populares como *Huaso a caballo*, *Baños de Cauquenes*, *Vendedora a caballo*. El cuadro expuesto en el Museo de Arte Contemporáneo, nos da la tónica de su prolija ejecución².

En ese conjunto cronológico que acompañaba la evocación del maestro bávaro J.M. Rugendas, vimos también una *Bajada de Valparaíso* (1852) de Jean Stüssen, que nos dejó una buena impresión por su limpio hacer pictórico.

En el caso de J.C.B. Putras, *Cuesta de lo Prado* (1852), insinuamos su identificación con el cuadro de Valparaíso, firmado J.C. Puttner, de propiedad y luego subastado, de Mr. Cyril Hardy, hermosa vista del puerto repleta de navíos de todas las banderas, que nos imaginamos sea de la época febril del *gold rush* de California, que atochó de veleros la bahía³.

PASANDO A LOS más conocidos artistas, iniciaremos un recuento con Desiré Troubert, atractiva personalidad avecindada transitoriamente en Valparaíso, después de una gira latinoamericana.

El pintor, nacido en el Havre, alumno temprano de su padre, pulió los conocimientos técnicos del delicado oficio con el paisajista Drouis. Hombre de legítima cultura humanista, de carácter fuerte aunque templado por sus maneras afables, alcanzó figuración en los países que visitara en el cargo de representante de la firma naviera, activa y prestigiosa Casa Comercial de Dominique Bordes. Se estableció primero en el Brasil. Su trabajo fue premiado por el emperador don Pedro II, que adornó su pecho con la escarapela de honor, por sus cuadros de batalla, que a la manera de repórter gráfico, había pintado de la triste Guerra Tripartita⁴.

No conocemos los detalles de su itinerario americano. Constatamos su presencia en Chile en los años que precedieron a la Guerra del Pacífico de 1879. Estuvo entregado a la enseñanza y a diseñar la silueta de los famosos veleros “cabo horninos” de Bordes. Después hizo lo mismo con la flota de la Cie. Transatlantique. De este período datan sus cuadros de la fragata francesa *La Victorieuse*, donada al almirante Petit-Thouars y de las gloriosas naves de la Armada de Chile: *La Esmeralda* y el blindado *Cochrane*.

Hombre de empresa, Troubert destacó la importancia de la pesca en esta zona, y para prestigiarla creó una fiesta anual que se hizo popular en la Caleta del Membrillo. Este episodio dio origen al más conocido de sus cuadros: *La Caleta del Membrillo* (1882, Museo Municipal de Valparaíso). Despliega en la tela sus condiciones artísticas. Con minuciosidad va describiendo en tonos bien buscados la tectónica pedregosa del paisaje bañado por las aguas azules del océano. Indica con leve trazo las construcciones de lo alto del cerro, y señala junto a la vegetación achaparrada del verano, unas casas que demuestran el surgimiento urbanístico de estos pintorescos rincones. Troubert maneja bien la luz y en su manera realista de enfocar la naturaleza hay precisión de experto.

La misma fuerza descriptiva tiene su paisaje de *Las Torpederas* (1886, Museo Municipal de Valparaíso) que sirve de contraste al *Paisaje Tropical* (1882), que señala las condiciones de Troubert, para adaptarse a medios ambientes diferentes, que subraya, y dar así las notas de autenticidad de lo visto.

El toque poético de su arte, la sentimentalidad de su temperamento, la encontramos en una tela de menores dimensiones, que representa a unos veleros y una lancha envueltos en el difuso contorno de un crepúsculo dorado (Colección Clemente Vicuña Pérez).

Pero no son muchas las acuarelas o dibujos de este género que hemos visto. Más frecuentes son los cuadros precisos y objetivos de su firme paleta. Como un “close up” que golpea la vista, nos entrega el “muelle Prat”, de honrada factura arquitectónica en los detalles técnicos, los que no invalidan, sin embargo, su evocación del Valparaíso de antaño.

No conocemos por desgracia algunas de sus telas que señalan los catálogos, entre otras, *Vista de los baños de Viña del Mar*, en la playa de Miramar, cerrada hasta 1927 por la Fundación Murphy. Conocemos su aporte al ambiente épico de esos años gloriosos de la Guerra del Pacífico: *La Batalla de Angamos* (Colección Fernando Murtinho), convencional pintura histórica, “ese género noble” que revivió en Francia a partir de la Guerra de Crimea, y cuya expresión máxima la daban las populares telas de De Neuville⁵.

Abundante y ocasional debió ser la labor cotidiana de este gentil artista. Variados sus dibujos y

acuarelas de la hermosa bahía de Valparaíso y sus dramáticos incidentes de naufragios y temporales que son parte de los múltiples encargos que se le encomendaron.

A la labor creativa honorable que nos retrotrae al siglo XIX, hay que agregar, para definir adecuadamente su personalidad, su tarea didáctica. Del numeroso grupo de pintoras aficionadas porteñas dio lecciones a Blanca Saint Marie de Ossa, celebrada por sus flores; a Luisa Seckel y Mercedes Vergara, a Rafael Valenzuela, Alejandro Faure, al niño Federico 2º Quenstaedt, y al más adelantado, Palma Lundt, premiado en la Exposición de 1888.

Gozó Troubert de la sincera amistad de sus admiradores chilenos, entre otros Benjamín Vicuña Mackenna, que comentó con generosidad “las *transparencias* marinas del pintor cuyas aguas salpican con su realismo la cara del espectador”.

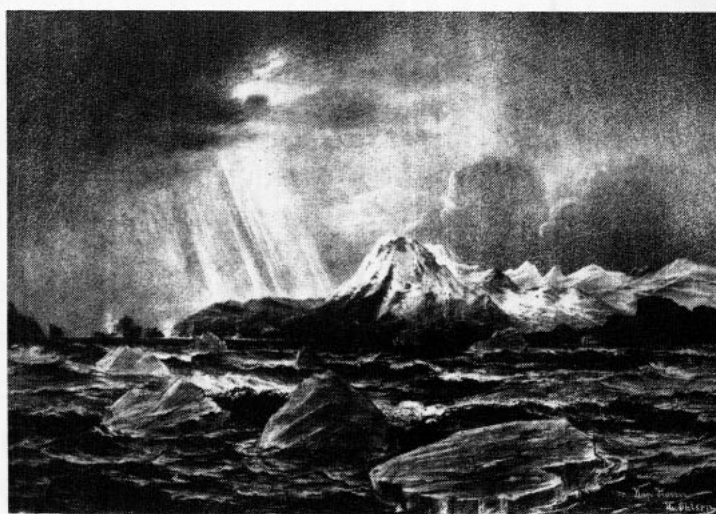
A la positiva labor de Troubert debemos agregar la labor de otro profesional que residió igualmente algunos años en el activo puerto.

Theodor Ohlsen

NACIÓ EN LA REGIÓN del Schleswig-Holstein, en Klein-Brebel, el 1 de octubre de 1855 y murió en 1890. Demostró temprana vocación por el arte que afianzara en los primeros años por su asistencia al Instituto Artístico de Hamburgo en 1873. A los 19 años frecuenta la reputada Academia de München, el centro de irradiación del movimiento nazareno, de índole religiosa nacionalista. En sus tres años de permanencia cae bajo la influencia de los discípulos de Carl Theodor von Pilory (1826-1886), autor de un sinnúmero de cuadros históricos que continúan la tradición francesa de David: *Muerte de Alejandro*, *Muerte de César*, *La caída de los Girondinos*, *Wallenstein*, etc. Su currículum de alumno señala la asistencia a las cátedras de perspectiva, anatomía, luz y sombra y los ramos culturales de historia del arte, de literatura clásica y mitología. Sus profesores son el húngaro Julio Benczur (1844-1909), pintor del emperador Francisco José y renovador del retrato tradicional; Karl Gussow (1843-1907), empapado del genio italiano y de la tradición de la gran historia; Franz Defregger, conocido en Chile por la reproducción de una de sus Vírgenes, en *El Taller Ilustrado*, artista tirolés que lo adentró en el sentimiento de la naturaleza.



Troubert, La Caleta del Membrillo. Gentileza del Museo de Bellas Artes de Valparaíso.



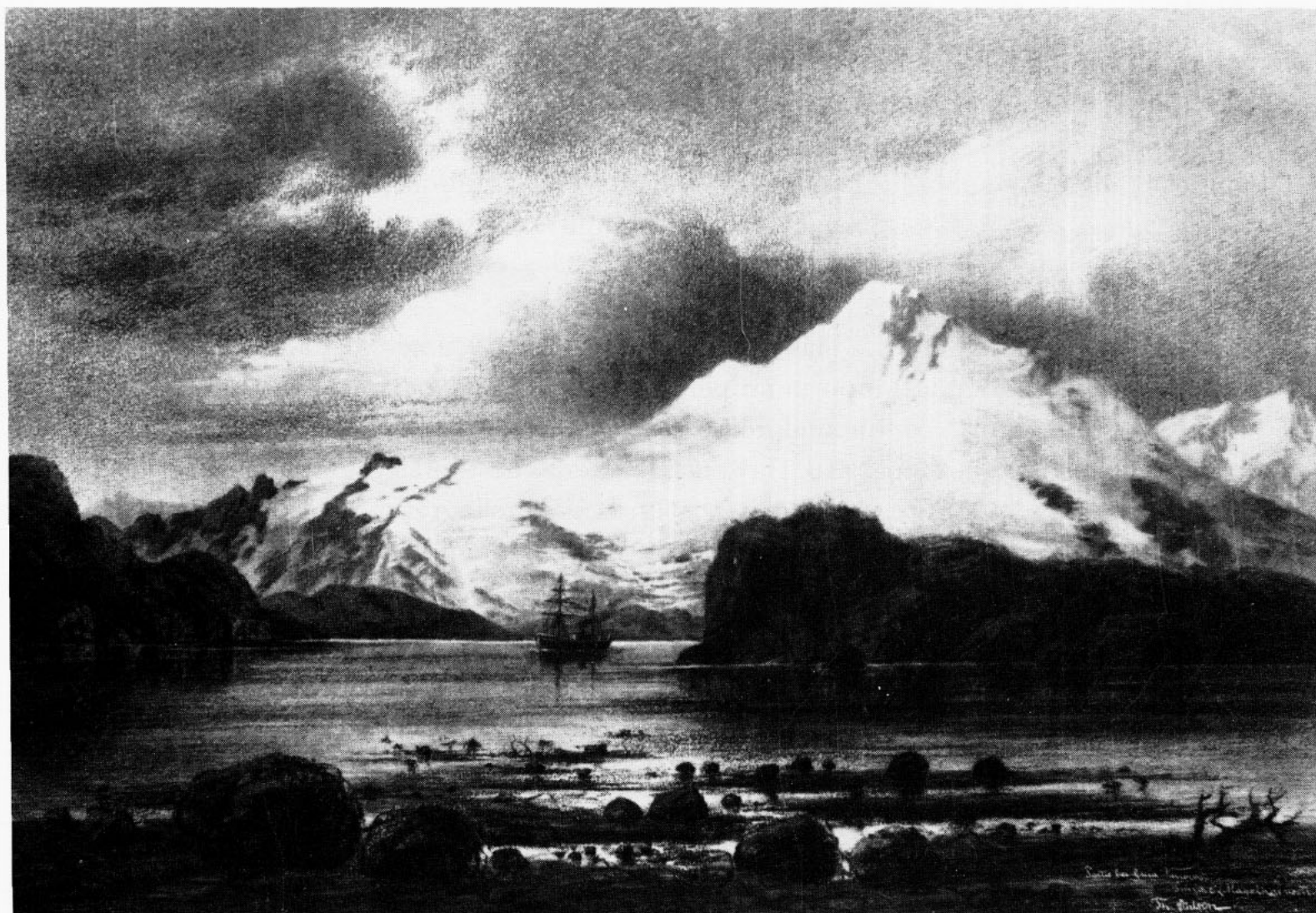
T. Ohlsen, Cabo de Hornos. Gentileza de la Liga Chileno-Alemana.



Troubert, El Muelle Prat. Gentileza del Sr. Manuel Blanco Vidal.



A. Helsby, Los jugadores de Polo.



T. Ohlsen, Canal Smith en el Estrecho de Magallanes. Gentileza de la Liga Chileno-Alemana.

Terminado este aprendizaje, obtuvo en München una licencia pedagógica de manos del propio maestro Pilory⁶.

El destino lo trajo a Chile en octubre de 1883. Tuvo tiempo en Magallanes de pintar un *Cuadro del Estrecho* que entusiasmó a los periodistas porteños. Nos imaginamos que desembarcó en Corral, donde forzosamente recalaban los barcos alemanes⁷.

La hermosura del paisaje, la buena acogida del ambiente lo arraigaron por unos años en Valparaíso, aunque a juzgar por sus dibujos debió viajar a lo largo del territorio. Abrió taller y exhibía allí sus cuadros, algunos impresionantes como un *Incendio en Arauco*. Tuvo bastantes alumnos en el Puerto y Viña del Mar. Puso en manos de Celia Castro los pinceles iniciales. Su clientela femenina era numerosa, María Luisa Morel, Delfina Thompson, Ana y Laura Viel. Entre los hombres señala él mismo a Clemente Arias, el más competente, a Braulio Moreno, Rodolfo Nebel García y Eduvigis González.

En la Exposición Nacional de 1884, concurre con diversas obras. La temática de su pintura es variada. Del retrato se conoce el que pintara de la esposa del Dr. Teodoro Schroeders.

El Club de Viña del Mar conserva dos marinas del puerto de Valparaíso, paisajes que demuestran su pericia en la composición que le permite encuadrar bien el panorama de un animado centro náutico de buques de banderas de todas las nacionalidades. El colorido un tanto apagado sirve de marco austero a esta sensación naturalista que parece perseguir.

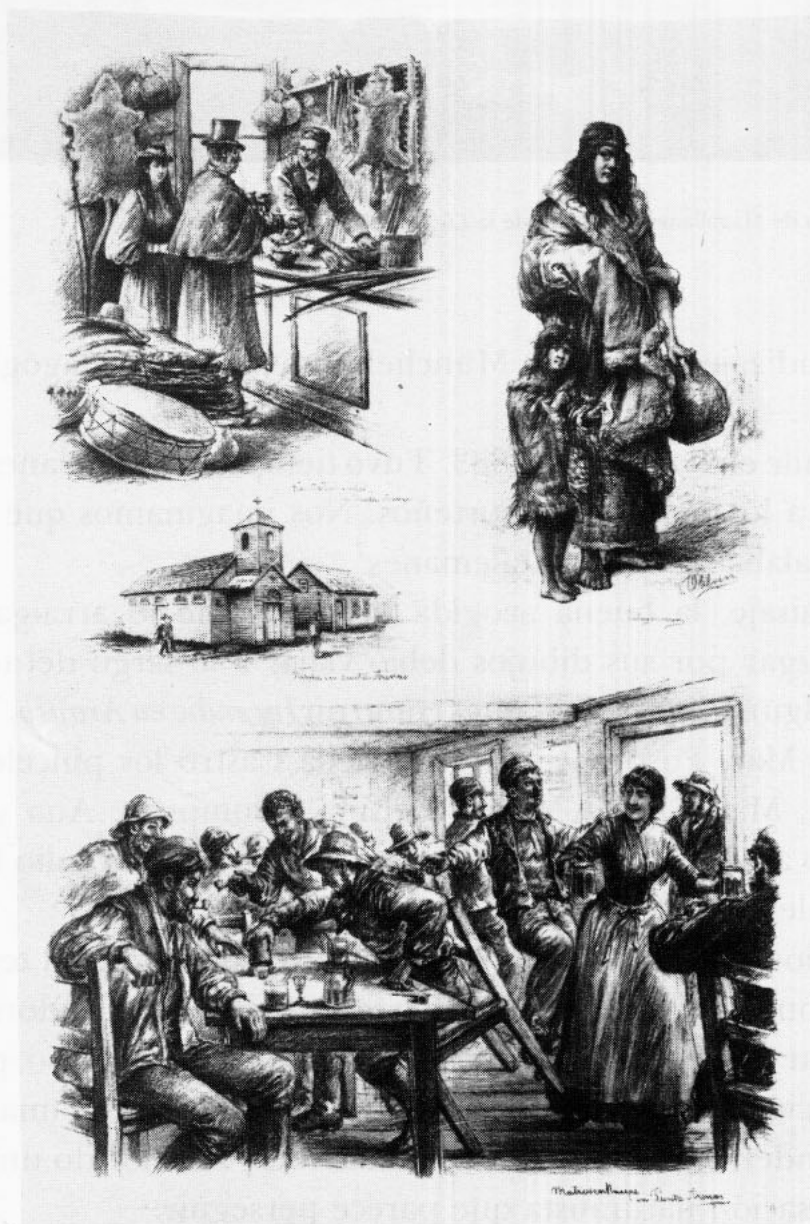
Pero, sin duda, su obra de mayor aliento es la carpeta de heliografías que bajo el título de *Durch Sud-Amerika* (1894), publicó en Alemania. Tiene gran valor iconográfico para el estudio de las costumbres de fines de siglo, para el conocimiento de los nativos del extremo sur, y los comienzos de la historia magallánica.

Mateo Martinić B. ha publicado con notas y comentarios esta última parte con el título *Recorriendo Magallanes Antiguo con Theodor Ohlsen*. Contiene 37 láminas relativas a la zona. Supone que fueron pintadas en dos viajes del artista al país, uno de 1883 y el otro entre 1892 y 1893. No hay constatación⁸.

Además de la zona patagónica, la más valiosa en su función documental, dada la escasa iconografía de esta región en esa época importante para el desarrollo magallánico, el resto del álbum de Ohlsen describe el territorio continental desde el puerto de Corral, en que sin duda desembarcó, hasta la región marítima de Valparaíso. Hay escasas escenas de Santiago y algunas de la cordillera.

El conjunto destaca los méritos y defectos de la impresión heliográfica. El espíritu del autor no es folklórico. Describe en superficie la gama de las clases populares en sus típicos oficios urbanos, pero no se adentra en el detalle psicológico definidor ni en el toque anímico. En medio de este variado ambiente se movía Ohlsen que se autorretrata montado en airoso caballo *hackney*, terciando en la silla los pinceles y parafernalia de su profesión.

Busca para dar la sensación geográfica de ubicación, las vistas generales: Corral, Puerto Montt,



T. Ohlsen, Tienda de cueros,
Patagones, Iglesia de Punta Arenas y,
Bar de marinos en Punta Arenas.

Gentileza de la Liga
Chileno-Alemana.



Walton, El niño y el perro. Óleo sobre tela, 31 × 40 cm. Gentileza del Club de Viña del mar.



Walton, Caleta de Pichicuy. Óleo sobre tela, 33 × 48 cm. Gentileza del Club de Viña del Mar.

Lota, Baños de Chillán, Valparaíso. Luego en estos espacios trata de describir las escenas costumbristas que fijan la imagen exótica en el viajero. Dibujó la salida de misa de las damas y las procesiones, que le sirve para destacar el manto de rebozo típico de esos años. Un toque novedoso lo da su descripción del abigarrado almacén de un anticuario. Los tipos populares son los tradicionales: los heladeros, aguadores, etc. Agrega a la galería iconográfica las ágiles vendedoras en las estaciones del ferrocarril. Su técnica de pintor no se adapta a esta realidad, y cae en deformaciones al pintar en forma elegante a las vendedoras de las estaciones que arrean los pavos, las que parecen damas disfrazadas. La nota monocorde del tono oscuro envuelve en idéntica gama todas las escenas.

Estamos lejos de ese verdadero estilo directo, comunicante y animado de los pintores viajeros que ilustraron las revistas de mediados de siglo.

Guillermo Walton

FUE UN RETRATISTA inglés que adquirió fama en el puerto. Se dio a conocer en los círculos artísticos de Valparaíso en la misma línea costumbrista y paisajista que animaba al interesante grupo porteño. Había llegado de Inglaterra con el anticipado prestigio de haber realizado estudios, que no hemos podido confirmar, en la Real Academia de Londres.

Cierta línea sentimental presta algún encanto a su óleo *Niño y el Perro* (1889) en la actualidad en el Club de Viña del Mar. Las imperfecciones del dibujo vacilante son sobrepasadas por un toque conmovedor melodramático.

Su *Caleta de Pichicuy* (1896) es sobria de colorido, y sus dos planos de observación frente al mar dan autenticidad a lo visto.

En cambio, *La Cascada* (1912) es composición de aficionado y la falsa tectónica de los materiales acartonados que coloca en un desequilibrio ficticio, acentúa los defectos del dibujo y la trama. Es curioso contrastarlo con su tela honorable *Quebrada de Viña del Mar*.

La fama, aunque pasajera, que tuvo en esa época la debe a sus retratos que exhibiera en la Exposición de 1884, año que señala la aparición masiva de Valparaíso en el hacer artístico nacional.

Las más conocidas de esas telas son las del fundador de Viña del Mar, José Francisco Vergara, en su traje de coronel de guardias cívicas; la de Carlos Brown; la Sra. M.C. de B. y la niñita Mariana Walton. Pasó a ser el pintor de moda y sus precios de entre \$ 300 y \$ 2.000 no arredraban a su clientela, cuya lista es copiosa: Dn. Francisco Echaurren, Agustín Edwards, Gabriel Palma Guzmán, etc. Es una pintura académica, insustancial, fotográfica de ese género motejado de *pompier*, es decir, sin individualidad o refinamiento plástico en el toque definitivo⁹.

Esta labor adocenada, perturbadora en efecto del legítimo arte, provocó la indignación de uno de nuestros pintores, Juan Francisco González, y don Pancho, que además del pincel tenía pluma fácil, insertó en las páginas de *El Taller Ilustrado*, de J.M. Blanco, un artículo lapidario. El “falso pintor—escribe— se apodera de la efigie en la fotografía, la hace agrandar, la traslada a un calco a la tela”... ¿Con qué color? Para eso tiene una receta y nuestro pintor tiene buenas recetas. La mejor y la que siempre usa es de color crema naranja con un poco de rosa. Los oscuros con rojo inglés, los tonos medios, naranja y el mismo rojo y el verde; las medias tintas, blanco y bermellón, lo que da un conjunto gris verdoso y acaramelado tan verdadero que las personas parecen resucitadas.

Pero, no es un retrato, pues éste tiene que ser verdadero, expresión fiel y sincera, ingenua y hasta característica de la persona¹⁰.

Anticipándose a esta crítica Vicuña Mackenna, defendió el punto de vista de su generación y en una reseña de prensa escribió: “A los retratos de Walton, el mejor fisonomista del país cuyas imágenes de la vida como semejanza y verdad de colorido son la vida misma, se le ha acusado también de trascender a cromo y fotografía cuando precisamente traicionan de busto y de medio cuerpo (Carlos Brown y José Francisco Vergara) la existencia física que palpita en el asiento del taller bajo la túnica y el alma”¹¹.

Intentando una especie de catastro de los pintores aficionados para fijar la densidad demográfica artística de este extraordinario movimiento porteño, citaremos a los más conocidos de esa promoción de segundo plano que circunda a los grandes maestros que allí trabajaron: Manuel Antonio Caro, Celia Castro, Juan Francisco González y Alfredo Valenzuela Puelma.

Entre los profesores acreditados en la enseñanza pública y privada señalaremos por su labor pedagógica en los niveles medios, al activo maestro de la Escuela Naval y Liceo de Valparaíso, M. Flaseur, a quien mucho debe la juventud de esa época. Otro de los profesores de colegios privados es el inglés, J.B. Davies, dibujante prolijo, experto en el dibujo a pluma. Simpatía general había también por el alumno de Ciccarelli, Francisco Besa, que compartía su afición a la naturaleza con sus dotes de retratista.

Aficionados de verdad fueron: Roberto J. Graig Christie, natural de Edimburgo, donde cursó sus estudios. Tenía facilidades para captar el paisaje; seguramente acompañó a Somerscales a Cauquenes y al Río Cachapoal. De sus acuarelas se mencionan algunas costumbristas como *La Posada* y *Los Jugadores de Brisca*.

Se conoce, asimismo, la labor de copista de Rafael Valenzuela; del dibujante José Bordalí H.; del grabador y dibujante francés R. Texier, con estudios en Burdeos.

Más positiva fue la labor de los alumnos de Somerscales que veremos a su debido tiempo, y la de los de Alfredo H. Helsby.

Pintor de domingo era el inglés R. Angus Clay, que había iniciado estudios en su patria, autor de un cuadro de la Cordillera tomada desde el río Aconcagua que envió a la Exposición de 1884. Como marinista y pintor de historia no podemos olvidar al discípulo de Otto Grashoff, Enrique López Vargas, que contribuyó a la Exposición de 1884, con los cuadros de la guerra naval contra la Confederación Perú-boliviana en 1838 y el Combate de la *Covadonga* y la *Independencia*, el 21 de mayo de 1879. Se le atribuyen más de “treinta cuadros de paisajes y de marinas”.

La singular personalidad de Alfredo Helsby

NOS PERMITIMOS incluir en la nómina de los artistas de Valparaíso, es decir, de aquellos que despiertan a la vida del arte en esa época promisorio, a Alfredo H. Helsby Hazell (1862-1933). Comienza su carrera a la vera sucesiva de Tomás Somerscales, Juan Francisco González y Alfredo Valenzuela Puelma, en el período de la residencia porteña de estos grandes artistas¹².

Helsby, de padre anglo-uruguayo y madre británica, representa el producto de la dinámica actividad, con horizontes cosmopolitas que caracteriza al puerto en esos años de tránsito hacia lo que podríamos llamar, a falta de mejor término, el arte moderno del país. Personalidad original, algo excéntrica; naturista y homeópata, Helsby desde niño vivió en contacto con la naturaleza y la sencilla belleza cotidiana. Las flores, los árboles, el mar, fueron sus primeros maestros. Esta atracción juvenil lo hace buscar la compañía de Somerscales, a quien siguió en sus giras domingueras tierra adentro.

Empleado de comercio, sus obligaciones le impedían trabajar asiduamente. Hasta 1884 el balance de su producción consistía tan sólo en unos 11 cuadros y algunos estudios sobre flores silvestres.

En representación de Valparaíso envió ese mismo año un aporte a la Exposición Nacional de Santiago, que consistía en un cuadro sobre una vista de Valparaíso, el estudio de una flor y un vaso de agua con flores y frutas; todos ellos “dirigidos por Somerscales”¹³.

A este período de paisajista puro agregó pronto sus cuadros *Desde lo alto del Cerro Alegre, Orillas del Aconcagua y Bahía de Valparaíso a la puesta del sol*.

Se ha hecho amigo de Juan Francisco González y en sus trotes y vagabundeos en busca de la belleza del instante, el influjo de este compañero lo llevó a la temática urbana. Así nacieron sus telas *Calle Larga de Quillota, Paisaje de Limache y Peñaflor*.

Niña en el Paseo de Atkinson (Museo Nacional de Valparaíso), recuerda con nostalgia esos años. Contiene la dulzura de su íntimo temperamento de hombre áspero e introvertido. Dentro de la unidad del complejo urbanístico, la casa habitación que enfrenta el puerto, el enrejado que separa las masas y un farol translúcido, marcan curiosas perspectivas al atravesarse en arabesco, lo que añade profundidad al paisaje. La nota humana, luminosa y etérea de la niña que juega y las figuras de una madre e hija lejanas, dan carácter sentimental a este rincón porteño que todavía conserva la auténtica arquitectura de su época.

Por estos años Helsby emprende el ansiado viaje al sur, que va a repetir con cierta regularidad agregando el norte, pues le sirve de medio de subsistencia por los diversos encargos de retratos que le entregan los buenos clientes provincianos.

De regreso estudió con Alfredo Valenzuela Puelma, a quien considera su verdadero maestro. Valenzuela, como apunta Ricardo Richon-Brunet, lo impulsa a abandonar el trabajo directo, la reproducción exacta de la naturaleza como un fenómeno estático, para buscar la síntesis, la imposición del espíritu sobre las cosas, en suma, la creación.

Su labor empieza a ser cotizada por el público y los críticos de arte, que destacan su originalidad. Alcanza en 1891 la Segunda Medalla en el Salón. Cuatro años más tarde su envío es galardonado en Madrid. Su ciudad natal lo distingue en 1896, en que alcanza los primeros tramos del escalafón académico, muy cotizados en esos años.

Su pintura, escriben Ivelic y Galaz, “Se orienta hacia los problemas de luz y sombra, aplicando un cromatismo muy poco frecuente en la tradición nacional, empleo técnico que estaba más en consonancia con su propia visión del mundo circundante que con imposiciones establecidas por el empleo de la autoridad”¹⁴.

Bien lo dice Antonio R. Romera, “oscila, sin duda, entre la pintura que ve las apariencias y un cierto idealismo que poetiza y considera a la naturaleza en sus líricos contornos”¹⁵. Patentes están estas cualidades en sus *Flores y Alcanfores* que son de esta misma época.

Este proceso tiene sus hitos. En el óleo *La Serena* (Museo de Bellas Artes), tela de 1889, se alcanza a apreciar, dice un crítico, la búsqueda del contraste luminoso que en sus obras posteriores estará permanentemente presente.

Arco Iris en los Canales (Museo de Bellas Artes), es definitorio en lo que su mentalidad aspira, en definitiva la respuesta al desafío de la alta montaña, de los picachos cubiertos por las nieves eternas que lo fascinan. “El audaz punto de vista que elige para mostrar la cordillera es muy novedoso, opinan Ivelic y Galaz, el ojo del artista se sitúa en la altura, con una visión aérea, ampliando panorámicamente el ángulo de observación”¹⁶.

Ricardo Bindis definió al pintor en esta postura: “intérprete del arco iris, de los pequeños toques vaporosos y la personal gama de malvas que le sirvió para interpretar la montaña andina”.

La etapa final de su aprendizaje que pareciera más bien el lógico desenvolvimiento técnico de una personalidad tempranamente formada, es la de su viaje a Europa en 1906, después de una reñida lucha que remata en la adjudicación de la beca de Gobierno al paisajista.

En París frecuenta por consejo de su amigo y guía Alfredo Valenzuela Puelma, el taller de Jean Paul Laurens (1838-1921), donde agrega algunos conocimientos prácticos y sobre todo, el bondadoso maestro le refuerza su sentido de la emoción como fuerza poética de la pintura. Expone en el Salón de dicho año.

En 1907 pasa a Inglaterra. Presenta a la Royal Academy su tela de proporciones *Bahía de Valparaíso a la puesta del sol*, con la que obtiene una mención honrosa.

Conoce en Londres por consejo de J.T. Errázuriz, la obra de James MacNeil Whistler, el renombrado autor del *Nocturno de Valparaíso*, cuadro del que hemos hablado. Esta visita lo convence de la doctrina de la apariencia colorista de las cosas, sin ayuda del claro oscuro, peldaño hacia el impresionismo francés. Es ya Helsby un “neoimpresionista”, aceptando la definición de Antonio R. Romera.

A su regreso recalca en Río de Janeiro. La incontenible ansia psicológica de su temperamento nervioso lo hace desplazarse a través de América en busca del color y de la luz. Expone en la Argentina (1909) y recorre el país. Permanece en los Estados Unidos entre 1914 y 1918, en plena guerra, después de sus triunfos en la Exposición del Centenario Nacional de 1910, con sus siete hermosos paisajes que lo consagran en el ambiente. Su amistad con los delegados norteamericanos le facilita el viaje a los EE.UU. Sus envíos a la Exposición de Buffalo tienen éxito. En 1920 vuelve a exponer en San Francisco, Nueva Orleans y Nueva York.

Es numerosa su producción y gracias a la fina aplicación de su colorido original logra variedad dentro de una temática insistente. Su paleta vigorosa y lumínica emplea de preferencia los tonos puros “amarillos, rojos, violetas, azules y verdes en luminosas armonías”. No es constante en su empleo y a ratos esta técnica de distribución de gamas y pigmentos generosos, no alcanza a producir el efecto deseado y cae en evidentes errores estéticos y conceptuales¹⁷.

De difícil ubicación estilística, los críticos han demostrado las profundas divergencias que lo separan del impresionismo francés. Logra mantener una constante personal, intransferible, lo que es su gran mérito. Unos lo atribuyen a la herencia británica, otros al respeto que tuvo por su íntima idiosincrasia de pintor.

El análisis de su cuadro juvenil *Quinta Normal* confirma de acuerdo con Ivelic y Galaz esta tendencia profunda, es decir: “su libertad en el tratamiento de los diversos objetos que constituyen el escenario físico”. Su paleta “con horror a los neutros”, de los grises, de los negros, equilibra los colores y los distribuye poéticamente en gamas completas de liberada grandeza del paisaje, sin dividir la materia plástica. En síntesis —apuntan los mencionados autores—, “se puede afirmar que la obra de Alfredo Helsby no fue tanto una renovación directa e inmediata de los medios de expresión, cuánto una invitación positiva a repensar las concepciones pictóricas y visuales, las sugerencias temáticas y las innovaciones técnicas que permitieron depurar el lenguaje plástico de todo aquello que no era pintura”. Este mensaje no tuvo, sin embargo, repercusión mayor en el ambiente.

LA LABOR MARINISTA DE TOMÁS J. SOMERSCALES

DE VIEJA RAIGAMBRE en el Condado de York, vino al mundo en el seno de una distinguida familia de intelectuales y marinos, Tomás J. Somerscales (1842-1927) que iba a transformarse en nuestro país en el pintor por excelencia de las glorias navales de Chile. Nacido en el puerto de Hull, a orillas del río Humber, el 30 de octubre de 1842, siguió las tradiciones familiares. Su padre, capitán de navío en el comercio del Levante europeo, lo preparó para la vida y el arte, entregando su primera instrucción artística a uno de sus tíos. Tuvo el joven Somerscales la fortuna de entrar al curso pedagógico del Colegio de Chilternham, fundado en 1842, bajo los principios activistas y humanitarios de las doctrinas renovadoras de Tomas Arnold y Guill. Estudió también en el Kingston School of Art. Asimiló el joven profesor la cultura inglesa de esa privilegiada época y fue lector asiduo de Carlyle y de Browning, adhiriendo a las ideas estéticas reformistas de Ruskin. En materias literarias tiene el privilegio de haber introducido en Chile la poesía multitudinaria de Walt Whitman, al que admiraba.

A los 18 años obtuvo su diploma de maestro, y siguiendo la tradición familiar, sentó plaza de instructor de grumetes en la marina inglesa, embarcándose en la corbeta de madera *Zealous* con destino al Océano Pacífico. Fue transbordado en 1864 al H.M.S. *Clio* que sirvió con excelentes calificaciones entre 1864 y 1868¹. Estas experiencias encendieron en él esa pasión marina que lo acompañó toda la vida. “El mar —era para Somerscales, apunta Coke que lo admiró en su infancia porteña—, un organismo vivo que tiene sus reacciones propias; las olas son sus pulsaciones”, variadas, cambiantes²; era *la mer toujours recommencée* del poeta Paul Valery.

De sus experiencias trágicas y melodramáticas de Tahiti tomó el asunto de su trilogía: *Antes, Durante y Después de la Tempestad*, que indica su madurez anímica.

Después de múltiples aventuras, que templaron su férreo carácter y posición frente a los hechos, fue a parar a Panamá, donde contrajo las fiebres palúdicas. Recuerdo de esa corta estada es su tela romántica, *Selva tropical en claro de luna*, que refleja una escondida faceta de su temperamento.

Por consejo médico se trasladó a Valparaíso. Fue atendido con afecto y cariño por la próspera colonia inglesa residente, y tuvo en el educacionista Pedro Mackay, fundador del importante colegio que lleva su nombre, a su mejor amigo y protector. Fue contratado para el curso mercantil de lengua inglesa, historia, geografía, caligrafía y dibujo³.

Desde entonces la figura de Somerscales fue consustancial al paisaje del Cerro Concepción. De mediana estatura, magro de carnes, con las arrugas del que viviera al aire libre en el salobre puente marino, de barba y bigote gris, su estampa tenía “una especie de majestad sin artificio”. Si sus ojos reflejaban una calma y tristeza interna, su boca dibujaba ángulos que indicaban carácter, sobriedad y

templanza moral. Fue un maestro extraordinario, al decir de sus múltiples alumnos, por la vivacidad de sus lecciones, por la caballerosidad de su trato y la profundidad de sus variados conocimientos. Era un humanista sajón.

Nunca dejó de pintar, primero cuadros pequeños, ovalados, de primorosa factura, que regalaba a los múltiples amigos y seguidores, los que iban adentrándose en la naturaleza chilena, la que veía a través de su concepción panteísta y genérica a lo Wordsworth, sin tratar de adscribirla a idea determinada. Buscaba lo que él llamaba la naturaleza de Dios, la belleza suma.

En 1869 compone la primera obra representativa de su estilo ya maduro; es el paisaje que estaba viendo en sus ojos a partir de su llegada a Chile, *Valparaíso visto desde las alturas del Cerro Concepción*. Ahí están los elementos que incesantemente, a lo largo de su existencia, iría perfeccionando: el bruñido espejo del mar azul, el horizonte con sus montañas nevadas, en que buscaba ese “rayo verde”, tormento de los cazadores de crepúsculos y, humanizando estos contornos, la vista urbana caprichosa de los empinados cerros, ahítas de mediocres construcciones que luchan contra el espacio angustiante en el anfiteatro de los cerros, con alguna que otra nota frontal en los jardines y terrazas.

El marino se estaba afincando en tierra firme. Formó hogar con una de las cuñadas del director del establecimiento, Mrs. J. Harper, y con sus manos acarreó los materiales para desarrollar el plano de su casa habitación que él mismo había trazado. Sus hijos siguieron sus huellas artísticas: Tomás Arthur y Wilfred, mellizos y el menor, Roberto, que pintando sendas marinas y paisajes, a veces, tal vez demasiadas, confundían a los aficionados con las de su padre⁴.

Poco a poco el área de las observaciones geográficas se fue ampliando. Su amigo, el fundador de Viña del Mar, José Francisco Vergara, le encargó una serie de vistas de la región. Penetra en el Valle del Aconcagua y en su ruta de intrépido caminante, están los hitos de Santiago, el Río Claro, El Maule, la cordillera chillaneja, Concepción y el Parque de Lota. Múltiples eran las telas que trae de estas excursiones. En ellas “concibe las formas naturales, —como escribe su dilecto amigo y biógrafo, Paulino Alfonso, otro artista de la época— con cierta idealidad académica levemente exagerada”. Pone el énfasis en el dibujo insistente que le permite un espacio favorable. Estudia con geométrica prolijidad los planos de la perspectiva. Calcula con objetividad y método y mide, distribuye las masas con geométrica precisión. Rechaza el color excesivo y tamiza la luz. El tono menor es su característica. Su paleta de colores bien estudiados, los azules y los rojos, los hace tender al sepia y amarillea el toque fino para buscar el gris característico. Cae muchas veces en el mecánico convencionalismo de la repetición temática al tratar de cumplir los terribles y agobiantes encargos. Como escribe Víctor Carvacho, con acierto: “Los paisajes tierra adentro, con cordilleras, atardeceres, volcanes, matorrales y rocas corresponden a un naturalista analítico. Sorprende la sutileza de su visión para dar unidad a los vastos conjuntos, sin perderse en la manía de los detalles. El elemento unificador es el de la perspectiva atmosférica”⁵.

La primera manifestación pública de Tomás Somerscales vino a realizarse en la Exposición de septiembre de 1872. Presentó al concurso tres paisajes, a saber: *Bosque del Sur*, *Río Maule* y *Camino a Chillán*. Aunque la prensa no fue pródiga en mencionarlo, el sociólogo portorriqueño Eugenio María de Hostos, en su *Memoria* de ese acontecimiento habla de los “preciosos paisajes de Somerscales”. Su nombre figuró entre los agraciados con una medalla de plata de tercera clase. Tres años más tarde obtenía por un envío similar, medalla de primera clase.

Todas las cualidades señaladas campean en la enorme productividad del artista. La Exposición del Instituto Cultural de Las Condes llega a 90 telas. Evidencian lo dicho *El Valle de Ocoa* (Colección

Jorge Vigil), en que la composición converge hacia un centro que permite a la vez conjugar las cadenas de montañas y distribuir la vegetación en la escena de los animales abrevando.

El Valle del Renegado, camino de Chillán, le permite dar mayor altura a la perspectiva y si bien no encontramos en la tela la definición geográfica de lo andino, a la distancia vemos cómo el pintor británico emplea su definición pictórica de “sombras frías y sombras calientes”, para dar la sensación atmosférica del campo, sin nacionalizarla con notas vernáculas. Esta actitud de Somerscales le reprocharon los pintores chilenos, a saber, Juan Francisco González y los jóvenes críticos Ivelic y Galaz⁶.

Algo más acerca de la idea paisajista de esa generación renovadora la tenemos en su *Valle de Santiago* (Banco de Chile), que parece una despedida del país al fijar en una enorme perspectiva en planos sucesivos y definidores la naturaleza del Valle Central⁷.

Pese a esta ímproba labor de pintor andariego y a la manera sajona de su poeta favorito Wordsworth, sigue trabajando. Nuevas solicitudes contribuyeron a poner sordina a su labor paisajista tierra adentro y a concentrarlo en otra faceta de la naturaleza, el mar, a la que va a dedicar sus mayores esfuerzos. Deja como enlace entre dos maneras de una misma visión una tela de un suave realismo, *El Antiguo Muelle Prat* (Museo Municipal de Valparaíso) en que enmarca en la línea del embarcadero una lejanía de cerros, un plano urbanístico con notas humanas y el muelle febril en sus botes afanosos que parten a cumplir sus funciones marítimas mecidos por una mar calma en su ritmo de suave oleaje.

Hay distintas sensibilidades para apreciar la pintura paisajista de Somerscales, y una, entre ellas la nuestra, aprecia más las vistas tierra adentro, pero la otra, la más numerosa, la de los críticos británicos entre otros, declara que es el mar la cuerda maestra de su instrumento artístico.

El pintor en su ambiente natal, recibió por vocación y sintió desde niño el mar abierto como algo vivo. Más tarde en la calma burguesa de su existencia profesional aprendió a ver el mar desde la playa y como en la poesía de Pablo de Rokha, captó también el mar vencido en el puerto y derrotado en el balneario.

De los críticos nacionales que han examinado su obra, ninguno ha sabido apreciar con mayor claridad esta faceta de su temperamento —haciendo caso omiso de las nimias negaciones de algunos—, que Antonio R. Romera: “A menudo, escribe en su *Historia de la Pintura Chilena*, ha perseguido minuciosamente la exactitud formal”, y Somerscales la perseguía con métodos mecánicos de reproducción. Jorge Délano, el impagable dibujante “Coke” que visitaba su taller instalado en casa de su hermana Nieves, relata cómo se ayudaba en su labor: “Un barco de madera en miniatura, prolijamente construido por sus propias manos y colocado sobre una mesa, le servía de modelo. Las pequeñas gavias aparecían infladas por imaginarios vientos alisios. El artista obtenía este efecto empapándolas en agua de cola y cargándolas después, en posición horizontal, con municiones. Una vez secas adquirían la exacta concavidad de las velas al recibir el impacto del viento. Un álbum-archivo le servía para pintar el mar. Sus páginas encerraban todo el misterio de los océanos. En rápidos croquis había hecho la disección del mar. Era como un manual de su anatomía; ahí estaba registrado su sistema nervioso, la densidad de su movable epidermis y sus diferentes matices, modificados por la hora y la meteorología”⁸.

Con esa técnica y su trazo seguro supo dar en una gama que se repite y se diferencia en detalles, esa pesada densidad marítima de las olas que en larga pincelada parecen venir desde el fondo del océano y no de la superficie ondulante. La serie que tiene por escenario el Estrecho de Magallanes y su difícil meteorología es admirable por su precisión: *El Velero* (Ministerio de Relaciones) y *El Estrecho*



T.J. Somerscales, Valle del Aconcagua. Óleo sobre tela, 85 × 140 cm. (Colección particular).



T.J. Somerscales, Paisaje. Óleo sobre madera, 22 × 41 cm. (Colección particular).



T.J. Somerscales, *Diga que voy sin novedad*. Gentileza del Museo de Valparaíso.

(Colección Manuel Velasco) son reconstituciones históricas pero que marcan la actualidad de esas aguas azules encrespadas por el viento, las mismas que golpean los flancos del navío de Francis Drake en su *Paso por el Estrecho* (Banco de Chile).

Son múltiples asimismo sus *Naufraios* (Colección Jorge Vigil), en que la espuma del mar golpeando los navíos con las ondas toma poéticas gradaciones de blanco. El *Hombre y el Mar* (Museo de Bristol) da otra de sus notas originales del mar abierto.

Este género le dio su consagración internacional. Venía exhibiendo desde el año 1894, en la Real Academia de Londres. Los temas enviados eran a veces históricos como *Una tarde de verano*, *Las carabelas de Colón* (Museo de Bristol), y otro de un hundimiento en la inmensidad del Pacífico. Estas composiciones recordaban a los ingleses obras similares de Henry Moore (1831-1895) o de Stanfield. Pero la paciente y esperada consagración vino de *Off Valparaíso*, que luce airosa en la Tate Gallery de Londres. “Se trata —dictamina Antonio Romera— de una delicada armonía en azules. Azul profundo del mar; azul transparente, claro, del cielo, rotos por alguna nota viva y cálida y por el blanco de la espuma, de la gaviota ingravida, de las nubecillas gentiles. La impresión atmosférica, vital, palpitante, está lograda por las velas hinchadas. Es indudable que la brisa está circulando por esos mástiles, por esos cordajes”. Y todo con esa sencillez que hacía exclamar a su amigo Paulino Alfonso: ¿por qué camino tan corto suele llegar la sencillez a la belleza?⁹.

La trascendencia cívica que tiene la obra de Somerscales en Chile se debe, además de su labor de paisajista y marinista, a su labor historicista.

La comienza, a pedido de su amigo y alumno Jorge Délano, copiando la famosa acuarela de Carlos Wood, su compatriota, la *Toma de la Esmeralda en el Callao*. Pero el impacto ciudadano y eufórico de la

Guerra del Pacífico en esa hora de gloria y de victoria fue lo que motivó su conciencia historicista, dejando telas que pueden considerarse lo que se llama pintura-testimonio.

El recuento de las numerosas telas que sobre los episodios navales de estos acontecimientos pintó, ha sido hecho por Héctor Aravena. La serie comienza por el encargo que el Gobierno le hiciera en 1879, con *El Combate de Iquique o Hundimiento de la Esmeralda* (Museo de Bellas Artes). Describe allí con buscado melodramatismo el mar profundo, de verdes tonalidades oscuras que envuelve la imagen de la nave. Y sobre ese fondo, iluminado en parte por el resplandor de los disparos, surge la tragedia de a bordo, los flancos del navío acribillado en que yace la marinería sangrante de sus heridas, envuelta en el humo del último cañonazo heroico. Continúa con el *Combate de Angamos*, que muestra el momento en que el crucero *Cochrane* busca la victoria definitiva en el espolonazo que sigue a la muerte ejemplar del almirante peruano Miguel Grau. El marinista sabe encontrar los elementos para destacar la epopeya del mar, dibujando y plasmando un cielo iluminado y el movimiento rítmico de las aguas.

Hay variadas réplicas de estos cuadros iniciales, como los del Club Naval de Valparaíso que parecen nueva versión del cuadro anterior. Aravena describe en términos admirativos la escena de la *Muerte de Prat*, de la tela que conserva la Escuela Naval de Valparaíso, “donde el artista hace gala de sus mejores recursos; evocación del ambiente, movimiento y expresión de las figuras, realismo en los detalles, sin perder la soltura y seguridad en la ejecución”. Es una obra maestra que evoca la grandeza de la tragedia¹⁰.

Poco después de esta gran pintura que lo arraiga en el fervor público, Somerscales, urgido por el porvenir de sus hijos, abandona el país para trasladarse a su ciudad natal. Antes hay en su carrera artística una etapa que no hemos podido estudiar con precisión. De acuerdo a su biógrafo Paulino Alfonso, fue contratado por el famoso y discutido industrial salitrero Lord North para que pintara las oficinas de producción. No hemos podido encontrar evidencia de las realizaciones de ese contrato, que sin duda vio su biógrafo; solamente hemos visto su *Mar del Norte de Chile* (1904). A juzgar por sus propias frases, las condiciones en que había de cumplirse el contrato resultaron casi superiores a la virtud del artista, para cuyo desempeño hubo de recurrir a los infalibles efectos de las alboradas y crepúsculos.

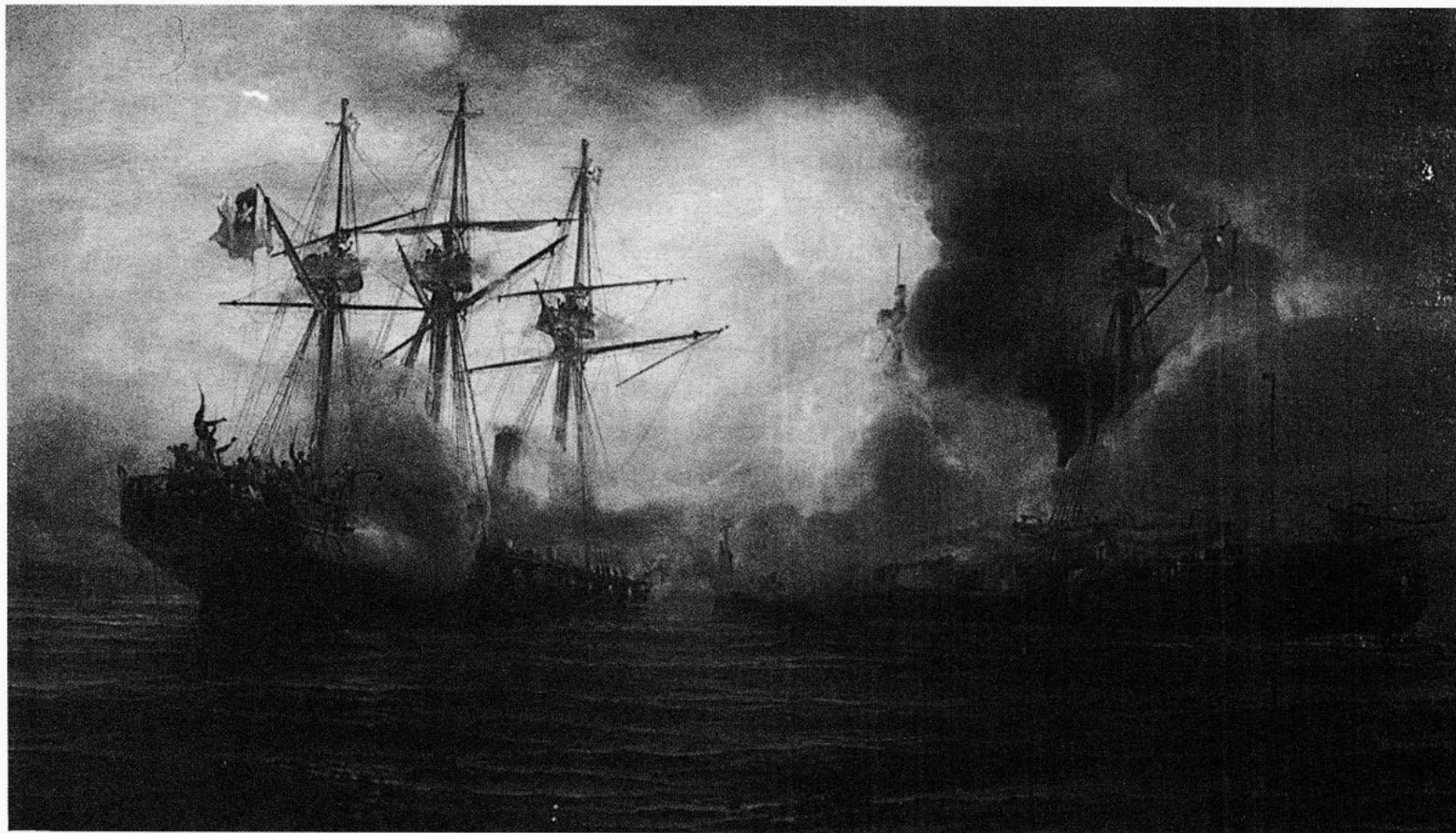
De regreso a su tierra natal, se reintegra a su oficio de paisajista inglés, prestigiado por su *Off Valparaíso*. Pero el Gobierno de Chile le entrega la nueva responsabilidad de decorar los muros de la Cámara de Diputados. Vuelve a Chile en 1912, embelleciendo el recinto con ese cuadro que cubre la testera de la sala y que representa la *Partida de la Expedición Libertadora del Perú*.

En sus últimos años busca la trascendencia artística en una pintura esotérica que surge de sus frecuentaciones a las sociedades teosóficas y espiritistas, pintura que un amigo chileno califica de avanzada, por los colores de gamas absolutas que distribuye con generosidad. Así se cumplió la etapa postrera de esta vida ejemplar de artista verdadero que hizo de Chile su segunda patria.

El influjo de Somerscales en el ambiente

LA REPERCUSIÓN de la labor de Somerscales en el ambiente artístico se hizo sentir en determinadas esferas, principalmente porteñas.

Su hogar y sus talleres despertaron en primer término a su familia, esposa, hijos y cuñadas y luego al círculo de sus amistades británicas que salieron al campo en pos de la poesía de la naturaleza.



T.J. Somerscales, Hundimiento de la *Esmeralda*. Gentileza del Museo de Bellas Artes.

Tuvo también alumnos y discípulos. Helsby, como hemos escrito, tomó contacto con la luz y el paisaje a la vera de Somerscales en sus giras artísticas. Más directo fue el influjo sobre algunos aficionados. Carlos Délano Biggs fue el discípulo porteño que siguió la primera manera del maestro; sus pequeños cuadros de paisajes son el fruto de esas correrías por cerros y valles. En la Exposición de 1884 exhibió una *Vista de la Punta Puchoco*, mirando al Parque de Lota y una acuarela floral¹¹.

Carlos Vidal (1867-1926) adhirió a su escuela paisajista, y su cuadro *Puesta de sol* obtuvo segunda medalla en la Exposición de 1892. Fue agraciado en los salones de 1888, 1890 y con el Premio Certamen Edwards en 1896.

Juan de Dios Vargas Iñíguez (1855-1906), premiado con segunda medalla en 1884, realizó una labor activa de promoción artística en la Comisión de Bellas Artes, pasando después a París donde frecuentó el taller de Corot. Pintó Vargas unos “cuadritos encantadores”, en el lenguaje coloquial de esos años, telas de pequeñas dimensiones, henchidas de una sinceridad poética que atrae; por ejemplo, la *Marina* del Museo de Talca. Su *Paisaje* (Museo de Bellas Artes), revela —apunta Antonio Romera— “una extremada sensibilidad colorista y un espíritu fino y con tendencia romanticista”¹². Mucho le debe también a Ernesto Molina.

Álvaro Casanova Zenteno
(1857-1938)

PODRÍAMOS DECIR que fue este pintor el heredero artístico de Somerscales. Hombre de sociedad y artista refinado, músico, animador y pintor marinista, ligado a múltiples actividades musicales

(orquesta del Club de la Unión) y pictóricas, Álvaro Casanova mantuvo una sólida reputación por su continuada labor. Sus hijos Manuel y Juan fueron herederos de estas notables aptitudes.

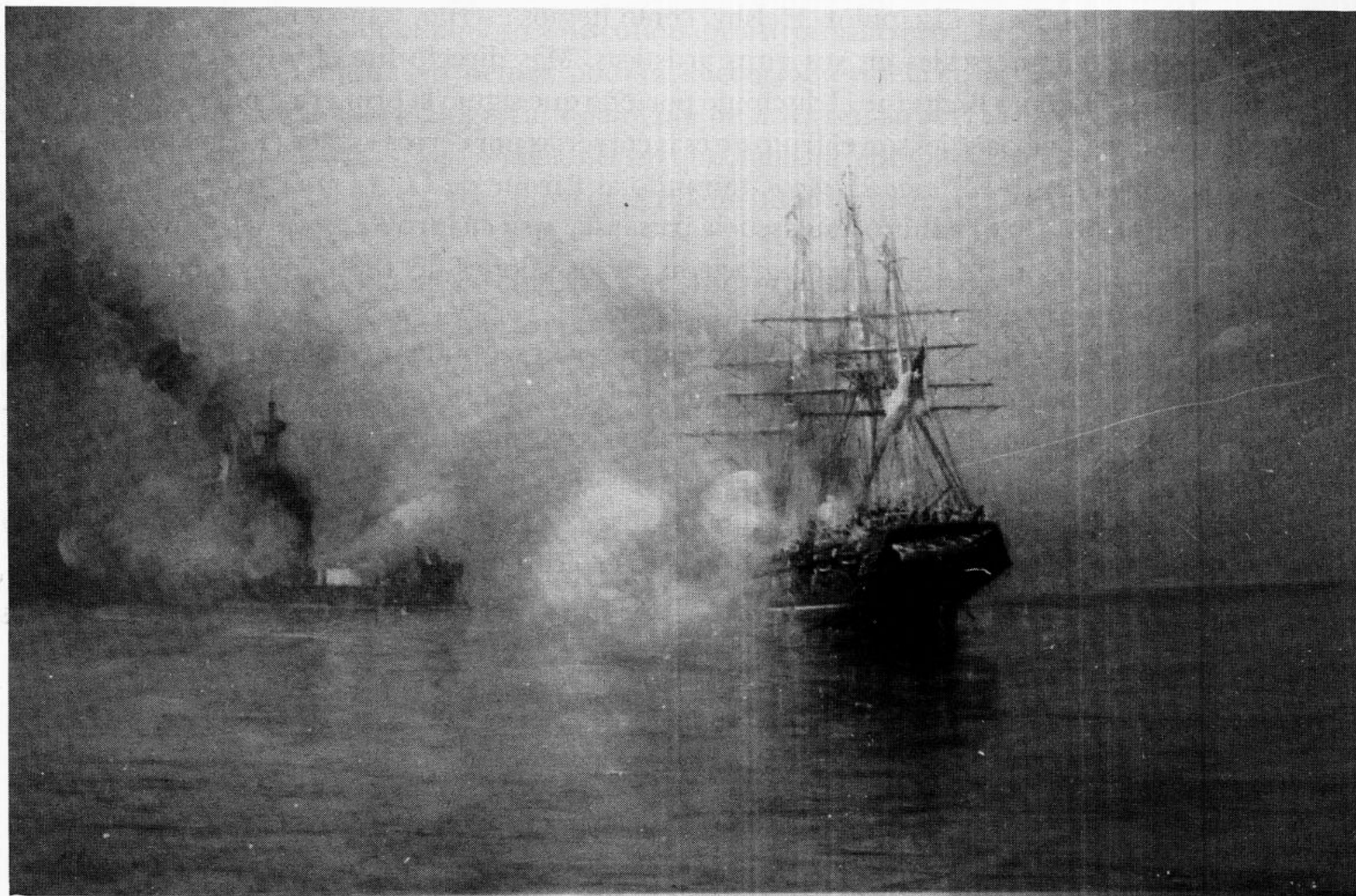
Alumno del Instituto Nacional, del Colegio Mackay de Valparaíso, en el que enseñaba Somerscales, y en los Padres Franceses, comenzó su carrera en los años impactantes de la Guerra de 1879. Un dibujo del glorioso abordaje de Prat y su cooperación con Somerscales en otro dibujo sobre el mismo tema que coloreó, lo llevan a seguir con cariño la técnica del maestro.

Su aprendizaje con Pascual Ortega fue corto y podríamos decir que no dejó huella en su espíritu enamorado del mar. Onofre Jarpa, empero, lo atrajo al paisaje nacional.

Estuvo un tiempo en Francia en un cargo consular y entregado a ese hobby del modelaje en que iba a sobresalir y que le sirvió de gran ayuda en sus planes de envergadura. Fueron muy apreciadas sus reproducciones de cuadros célebres en la historia náutica.

Al regresar a Chile intensificó sus lazos de amistad con Somerscales. Una breve interrupción sufrió su carrera con los acontecimientos fraticidas de la Revolución de 1891. Pero su deportación a Chiloé fue un nuevo incentivo para su obra.

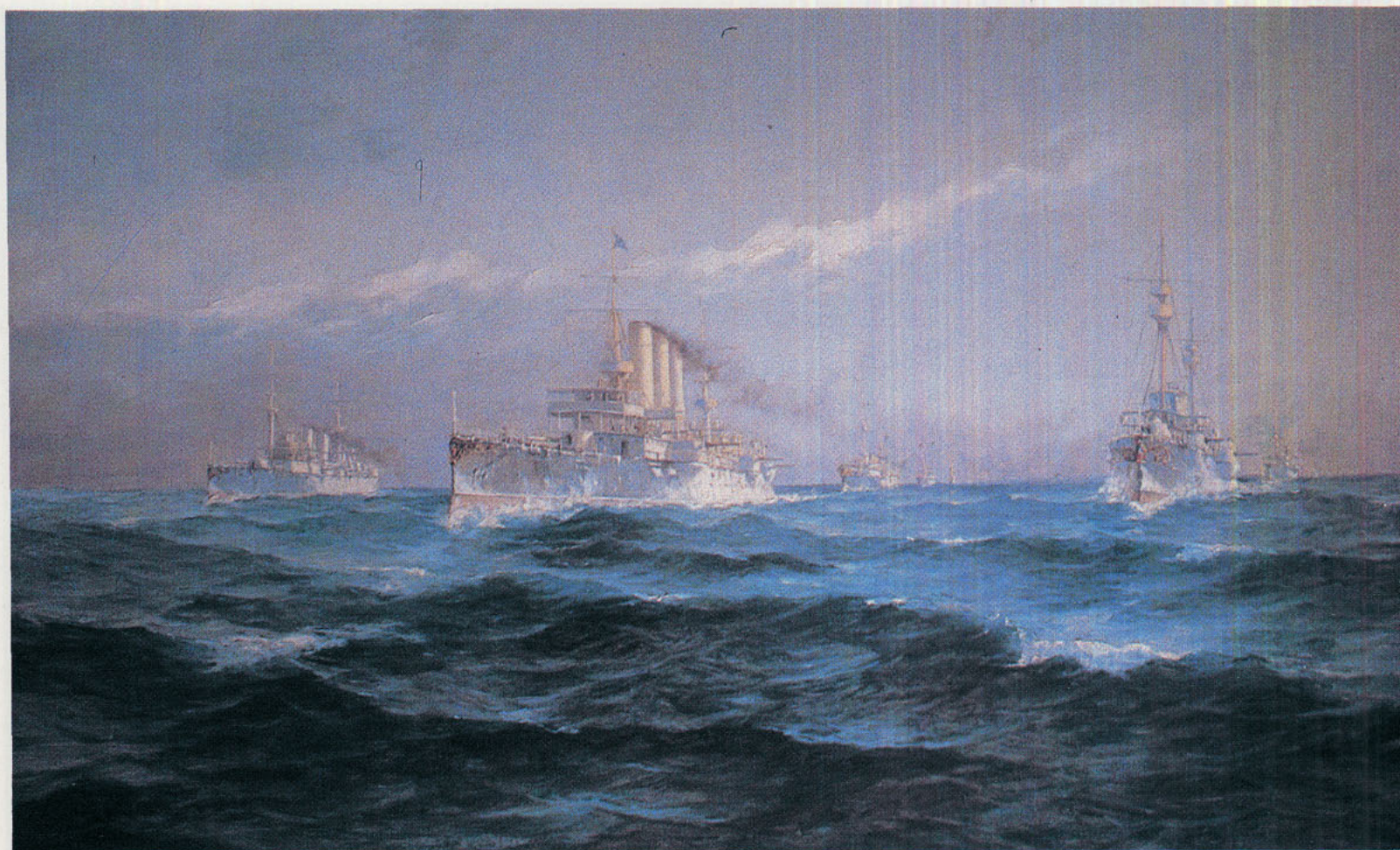
“En Puerto Montt —escribe su biógrafo Carlos Ossandón— comienza realmente su fecunda labor pictórica. Pinta motivos de costa, barcos de Angelmó, pescadores recogiendo redes, sacando el velamen; busca los amaneceres, y los últimos rayos del sol, los reflejos y los efectos de contraluz”¹³. A su regreso, su existencia dinámica lo llevó a múltiples labores: Junta de Vigilancia del Conservatorio de Música, profesor de dibujo, presidente del Consejo de Bellas Artes, desde donde activa, como veremos, la construcción del nuevo Palacio de Bellas Artes.



Casanova Zenteno, Combate Naval de Iquique. Óleo sobre tela, 60 × 92 cm. Gentileza del Club de Viña del Mar.



Casanova Zenteno, Combate naval entre la fragata *Lautaro* y la *Esmeralda*, y el bergantín *Potrillo*, frente a Valparaíso. Gentileza del Club de la Unión.



Casanova Zenteno, La Escuadra Chilena. Gentileza del Club de la Unión.

Podríamos decir que su larga carrera es la de una continua evasión de esa primera etapa de su vida en que había caído bajo el sortilegio de Somerscales. Adopta su temática y como él vive “alrededor del mar, en el mar, sobre el mar”, y agrega además a sus títulos, el de cantor de las glorias navales de Chile.

Su técnica es objetiva y realista, a veces fotográfica. Emplea múltiples argucias para captar la naturaleza en su realidad profunda: modelaje, vistas desde arriba, colgándose del bauprés de las naves. Acomoda estos elementos a su tela. Trabaja principalmente en la tónica del blanco y los colores claros que lo llevan a una continua transparencia, algo superficial. Su paleta es hábil para armonizar en la larga pincelada de los maestros españoles que admira, pero no tiene su vigor.

Su primera producción después de 1891, siguiendo los períodos que le asigna Carlos Ossandón (1891-1903) se aparta de Somerscales en el colorido que intensifica, para llegar en su tercera etapa (1903-1929) a su “época esmaltada”, de azules más intensos con más violeta y verde en la gama.

En 1896 obtuvo el Premio de Honor. Amplió su temática en el cuadro histórico universal de las batallas navales, de los navegantes célebres, pero siempre, con sus paisajes chilenos, su nota nacionalista sigue imperando. En el colorido hay un tono nuevo, y por influjo de Ziem (1821-1911) quiere en sus cuadros suspender los barcos en esa luz contrastante del cielo azul y el espejo de las aguas, para alcanzar una visión artificiosa, brillante y repetida que atrae el gran público.

Es amplia su galería de cuadros históricos. La crítica encierra en la *Batalla Naval de Casma*, repetida con variantes, y en su *Regreso de la pesca*, de su última etapa, los arquetipos de su producción honorable, cívica y patriótica.



Casanova Zenteno, La Escuadra Libertadora. (Museo Histórico Nacional).

LA EXPANSIÓN DEL AMBIENTE ARTÍSTICO NACIONAL

HACIA FINES DEL SIGLO XIX, las actividades desarrolladas en torno a las Bellas Artes denotan una tendencia a asegurar a éstas el sitio que les corresponde en la evolución histórica de todo pueblo.

Desde luego se piensa en la creación de un asiento permanente para las obras de arte.

Después que la noble y filantrópica iniciativa de José Gandarillas dio origen al primer museo de bellas artes, con el nombre de “Galería de Pinturas”, empresa que terminó con su vandálica destrucción, como apunta dolidamente Barros Arana, la semilla pionera parecía definitivamente arrancada sin preocupación alguna de la sensibilidad nacional.

El aficionado, el curioso, el transeúnte dominguero no tenía por esto más posibilidad de visitar exhibiciones de arte que lo motivaran en una regocijada contemplación, que las esporádicas exposiciones de algunos almacenes o bazares de comercio, los salones anuales y las instituciones particulares. Las más antiguas y prestigiosas casas de comercio que prestaron estos valiosos servicios a la comunidad fueron el Bazar de Waddington y la Casa Kirsinger de Valparaíso, con filiales en la capital; el Almacén de Mendeville; “La Ville de Paris” de Gustavo Chopis y el Salón del Orfeón Francés, fundado en 1882 por el músico Pablo Taglaferro.

Además de estas ocasiones circunstanciales, los artistas habían ensayado con buen éxito los remates de cuadros, reuniones que servían a la vez para fijar el precio comercial en el mercado y el valor intrínseco de las obras que atraían la atención del público. Así en 1888 el remate de las telas del pintor Alberto Orrego Luco de regreso de una gira por las provincias sureñas, dio una escala relativa de precios que varió entre los 35 y los 800 pesos, obtenidos por el cuadro *El bosque de la Rada de Melinka*. En otra ocasión el artista Nicolás González Méndez remató 16 cuadros de su producción para financiar parte de su viaje de becario a Europa. Los precios variaron entre los 35 y los 225 pesos.

Esta modalidad fue imponiéndose en el mercado artístico y diversas casas de martillo, entre otras la de los hermanos Eyzaguirre, alcanzaron notoriedad a fines de siglo¹.

Corresponde a la noble personalidad del escultor José Miguel Blanco el haber iniciado la campaña para dar al público de Santiago un Museo de Bellas Artes que sirviera para despertar por contacto visual directo sus aficiones dormidas. En efecto, sirvió de punta de lanza su señero artículo *Proyecto de un Museo de Bellas Artes*, aparecido en la Revista Chilena el año 1879, respaldado por el Comité Editorial que integraban Diego Barros Arana y Miguel Luis Amunátegui, siempre atentos al progreso cultural. Con el *leit motiv* de fondo, “el arte es quizás la manifestación más bella y espléndida de la inteligencia humana”, desarrollaba Blanco sus ideas teóricas y prácticas, bases para la apertura

del deseado establecimiento, que iba a reunir obras de arte repartidas en las oficinas públicas y la Universidad de Chile, agregando aquellas que se enviaran a manera de donación cívica.

El texto, repetido en los *Anales de la Universidad de Chile* y en *El Taller Ilustrado*, produjo el efecto buscado en las esferas gubernamentales. El 16 de diciembre de 1879 apareció la respuesta tácita al desafío en el "Diario Oficial". Una comisión compuesta por el Ministro de Educación Pública, el coronel Marcos 2º Maturana y los profesores Giovanni Mochi y José Miguel Blanco se hizo cargo de buscar un sitio para su instalación².

El 31 de julio de 1880 se eligió el local de los altos del Congreso Nacional, y allí se reunieron, para cumplir el objetivo, 180 obras, en parte donación del coronel Marcos 2º Maturana.

El 18 de septiembre el Presidente de la República Aníbal Pinto y su Ministro de Justicia y Educación Manuel García de la Huerta, abrieron oficialmente sus puertas. Director fue nombrado Giovanni Mochi. Una comisión de artistas profesionales, mecenas e intelectuales lo asesoraba. Entre 1886 y 1903 estuvo integrada por Luis Dávila Larraín, Vicente Grez, Onofre Jarpa, Juan de Dios Vargas, Marcial González, Eusebio Lillo, Juan Antonio González, Manuel Rengifo, Marcos 2º Maturana, Arturo Edwards, Pedro Lira y Fanor Velasco.

La Comisión, un tanto precipitadamente a juicio de muchos, procedió a una drástica selección de las obras sin tomar en cuenta el valor histórico de algunas de ellas. En el expurgo cayeron los trabajos de los primeros directores, Ciccarelli y Kirchbach. Se quiso también rematar diversas telas para reunir fondos a fin de habilitar el edificio que la Unión Artística había levantado en la Quinta Normal, pero la enérgica campaña de José Miguel Blanco detuvo la subasta pública, y parte de las telas fueron enviadas a Chillán (1888), Valparaíso (1885) y a Talca.

Faltaba la ubicación de una sede destinada a las exhibiciones temporales de las obras de los noveles artistas. Los últimos salones anuales en la línea tradicional, en que el arte se confundía a veces con las actividades técnicas, son los de 1883 y 1884³.

El primero en su sentido más lato fue una especie de retrospectiva de la obra pictórica de uno de los primeros artistas republicanos, F.J. Mandiola, cuya labor recibe el respetuoso homenaje del público. La muestra marca también el triunfo definitivo de la mujer en las bellas artes, gracias a las valiosas personalidades de Magdalena Mira, Celia Castro y Magdalena Fabres.

El de 1884 comparte las salas y anaqueles con los objetos reunidos por la institución patrocinadora, la benemérita Sociedad Nacional de Agricultura. Tuvo una concurrencia extraordinaria, que los periodistas calculan entre 5.000 a 6.000 personas. El Presidente de la República presidió las ceremonias de apertura y de clausura, destacando en su improvisación final los "progresos de las artes y las industrias nacionales".

La entrega de los premios muestra con toda claridad el tránsito de las generaciones artísticas. Junto a los valores consagrados aparecen los nombres de las promociones que van a producir un cambio profundo en la sensibilidad ambiente. Creo de toda justicia enumerar a los artistas galardonados.

Primer Premio	: Pedro Lira, Magdalena Mira, Ramón Subercaseaux.
Segundo Premio	: Celia Castro, Nicolás Guzmán, Cosme San Martín, Juan de Dios Vargas.
Tercer Premio	: Enrique Swinburn, Pedro León Carmona, Auroña Mira, Enrique Lynch.
Cuarto Premio	: J.F. González, Pascual Ortega, Tadeo Gálvez, Ernesto Molina.
Menciones Honrosas	: Javiera Ortúzar, Cornelia Ortúzar, Rosa Ortúzar, Zoila A. de Morandé, María M. Fabres, Agustina Gutiérrez (póstumo), Rafael Correa, Carlos Díaz.

Entre tanto se han activado los artistas y nace la *Sociedad Unión Artística*, creada por Pedro Lira y oficializada por escritura pública del 5 de agosto de 1885. Tendrá una importancia decisiva en el estímulo del gusto por las bellas artes entre las clases dirigentes, influyendo a la par en la buena disposición de los gobiernos hacia su cultura, lo que favoreció notablemente a los artistas. Junto a ellos se contarán entre sus miembros a intelectuales, a hombres de empresa y de prestigio público que contribuirán a materializar el sueño de tener un salón permanente de exhibiciones.

Palancas poderosas de esta asociación desinteresada y eficiente fueron Luis Dávila Larraín, vinculado en sus actividades a la alta banca, y que vació sus aficiones artísticas en sus notables trabajos fotográficos muy elogiados por sus contemporáneos. Manuel Rengifo, que mantuvo con tesón su cruzada cívico-cultural sirviendo hasta su fallecimiento con devoción el cargo de Presidente, en el que demostró su interés por todo aquello que significara un adelanto. Arturo Edwards Ross (1861-1889), supo encarnar con audacia y generosidad los postulados estéticos de este grupo académico, al que favoreció con constantes aportes económicos; educado en Europa, diputado por San Felipe, demostró un temprano amor por las bellas artes, que compartió con arriesgadas empresas bancarias. Eusebio Lillo Robles (1826-1910), el autor de la letra de la Canción Nacional, poeta romántico, enamorado de las flores, fue a la vez hombre de acción y fundador del Banco de Bolivia. Su colección de cuadros adquiridos en Europa forma, por decirlo así, la base del fondo actual del Museo. Otro coleccionista, Enrique de Putron, contribuyó también a su primer desarrollo.

Entre los escritores nacionales, los más afines a la delicada apreciación del arte en el seno de la Sociedad Artística, fueron Juan Agustín Barriga, Augusto Orrego Luco y Fanor Velasco.

El empuje de esta institución unido a la incesante campaña de Pedro Lira, permitió reunir los medios económicos para edificar un local permanente para las actividades creativas. Así surgió en la agreste y refinada Quinta Normal, un templete neoclásico, un Partenón acogedor que pasó a ser el núcleo de la vida artística, pues allí se efectuaron los Salones Nacionales hasta la erección del edificio actual, Museo y Escuela, en 1910.

Fue inaugurado este local con toda pompa y majestad el 21 de noviembre de 1885 por el Presidente Domingo Santa María. Se escucharon en esta solemne ocasión la voz admonitoria de Manuel Rengifo, y el verbo lírico de Juan Agustín Barriga y de Augusto Orrego Luco. Esta primera Exposición de la Unión Artística en el pabellón neoclásico fue brillante. Podemos seguir su desarrollo por los ensayos que bajo el título genérico de *El Correo del Salón*, publicara Vicente Grez en el periódico *El Ferrocarril*. Allí se presentaron elementos promisorios de reciente aparición: los pintores Nicolás González Méndez y Rafael Correa y el escultor Aurelio Medina, que obtienen las medallas de honor junto a Aurora Mira, quien recibe el espaldarazo del público por sus aportes a la pintura nacional.

Al clausurarse el Salón a fines de 1885, Pedro Lira, el gran motor del trascendente acontecimiento que daba albergue permanente a las exposiciones, destacó el mérito que le correspondía a la Unión Artística que “ha reunido —dice— y coordinado, los elementos más decisivos para marchar hacia el progreso artístico por la unión, el trabajo y la abnegación de sus miembros”⁴.

Dos años después el Gobierno adquirió para el Estado el Partenón de la Quinta Normal, lo que dio tono oficial, a través de la Universidad de Chile, a estas exposiciones periódicas regimentadas por un preciso y bien concebido reglamento.

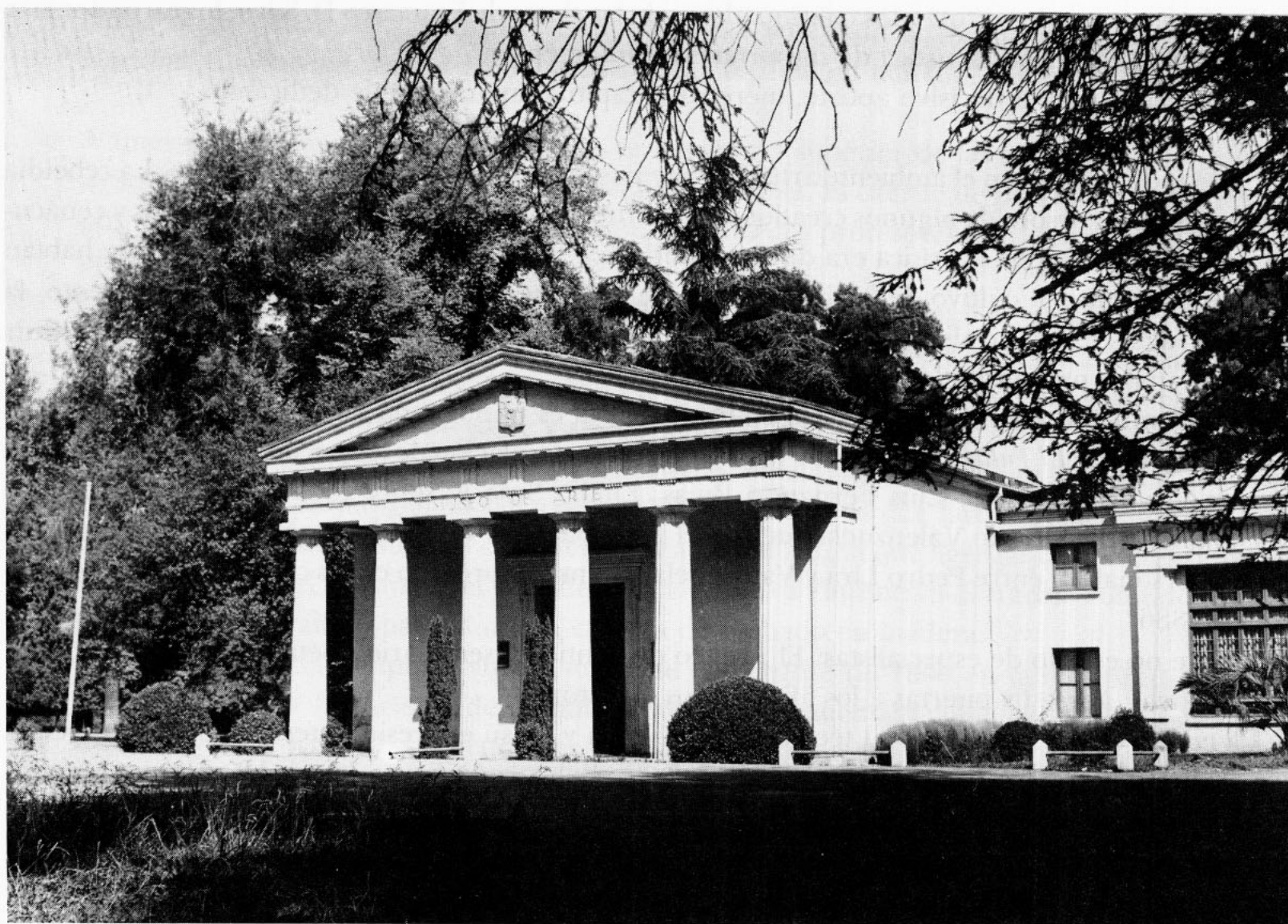
Los nuevos salones contaron con el estímulo de dos mecenas que generosamente dieron los fondos para los certámenes anuales. El primero, decretado por el Presidente Santa María y su Ministro José Ignacio Vergara el 30 de abril de 1886, lleva el nombre de su creador, Marcos 2º



Orrego Luco, Alameda de las Delicias.



Orrego Luco, Plaza de San Marcos. Gentileza de la Sra. María Rogers de Tocornal.



Frontis del antiguo Museo de Arte Contemporáneo.

Maturana Palazuelos, y consistía en un premio de \$ 500 que otorgaba un jurado compuesto por un representante del Consejo de Educación Pública y dos de los artistas concurrentes. El segundo, fundado en 1888 por Arturo Edwards Ross, abarca un campo más extenso. Consistió en cinco premios: dos de \$ 200 c/u para Paisaje y Naturaleza Muerta; otro de \$ 400 a la pintura de género; un cuarto de \$ 800 para la pintura histórica; y por último, el premio de honor a la obra que el jurado recomendara como la más representativa.

Estas generosas iniciativas tuvieron eco en todo el país. En el norte, Copiapó mantenía su tradición en la labor de ciertos artistas aficionados como Carlos J. Nagel, nativo de Panulcillo (1864), que se dio a conocer por sus notables grabados, y sobre todo, Álvaro Garín, tallador en madera y marfil⁵.

La Serena abrió, a partir de 1885, una Exposición Provincial de Pintura, organizada por los activos vecinos Adolfo Formas, Santiago Álvarez Herreros, Benjamín Lastarria, William Paget, Santiago Escuti Orrego; secretario fue nombrado Bernardo Ossandón. El 7 de septiembre en los salones del Liceo de Niñas se inauguró la muestra, distribuyéndose las obras en cinco géneros: pintura al óleo y al pastel, fotografías, cuadros al lápiz, dibujo lineal y cuadros bordados con seda⁶.

En San Fernando, además de los aficionados y de los discípulos de la familia Gutiérrez, se perfilaron los alumnos del profesor Ascleterio Urrutia —alumno de Ciccarelli— siempre activo en dicho campo⁷.

En Concepción, los esforzados continuadores de las clases de Francisco D. Silva, lograron formar en 1895 una Sociedad Artística de importancia para la época.

Valparaíso, por su decisivo aporte, mereció el capítulo aparte que le dedicamos.

Pero no todo era paz en el ambiente artístico, que pasaba por un período de sobresalto. La rebeldía esporádica precursora de algunos creadores tomó fuerza solidaria en reuniones, tertulias y cenáculos antagónicos en que la crítica era dura, infundada e injusta para las personalidades que habían abierto el camino al cultivo de las bellas artes. Se entremezclan en esta crisis el resentimiento, la envidia lugareña, la rivalidad personal con el legítimo aporte sincero indispensable en el fluir generacional o profundo de la problemática artística.

La por muchas razones benemérita Unión Artística es impugnada en su aspecto social por los colaboradores de *El Taller Ilustrado* que contribuyen a la circulación de los juicios adversos de Pascual Ortega, Miguel Campos, Luis Fernando Rojas, Emilio Sosa y, sobre todo, los de la conflictiva personalidad de Alfredo Valenzuela Puelma, el gran maestro. Típico de esta polémica es el antagonismo personalista entre Pedro Lira y Valenzuela Puelma, expresado en las columnas de *El Ferrocarril* en 1886⁸.

El arte no es sólo de especialistas. El Ateneo de Santiago, seminario poético e intelectual de las nuevas ideas, abre sus puertas a los aficionados y pintores.

La crítica va cambiando en su técnica intepretativa y en su expresión literaria. Si Vicente Grez representaba la manera historicista tradicional, Pedro Balmaceda Toro y Manuel Rodríguez Mendoza, escritores empapados de la Filosofía hedonista del Modernismo de Rubén Darío, hacen preguntas angustiosas a la nueva generación que duda de la autenticidad o existencia de una escuela artística chilena, expresión de la nacionalidad y no copia extranjerizante.

Las bases económicas del quehacer artístico se alteran al igual. “Con el ascenso del nivel medio de la educación y el derrumbe del elitismo, se va a cerrar un canal; desapareció el antiguo sistema del mecenazgo y se hizo posible vivir del arte”. Este diagnóstico de J. Middleton Murray, válido para el arte europeo, puede aplicarse sin duda a Chile, con las limitaciones históricas.

El mercado abierto de los remates se hace más amplio y decisivo para los artista que anhelan vivir “del arte y por el arte”. El Gobierno, que comprende la coyuntura económica, va entregando fondos a las instituciones públicas para ayudar a la producción nacional. El ya nombrado Consejo de Bellas Artes, que asesoraba las funciones públicas del director de la Escuela, estimula a los artistas, suplementa por adquisiciones de obras los fondos necesarios para el movimiento de becas, siempre insuficientes. Así en 1886, entrega recursos al escultor Simón González para la compra de materiales de sus obras *Abel y Pastor*. Para ayudar al viaje a Europa de Nicolás Guzmán P., adquiere para el Museo su cuadro *Últimos días de Pedro de Valdivia*, y más tarde (1891) el *Hundimiento de la Esmeralda*. Envía dinero a Virginio Arias para el mármol del *Descendimiento de la Cruz*, grupo que ha sido laureado en el Salón de París, y adquiere su *Dafne y Cloe*. Compra *Los Mendigos* de J.M. Blanco, y a pedido de Luis Dávila, Mochi y Onofre Jarpa, cuadros de Rafael Correa (1890). Se envían 2.796 francos para fundir el *Caupolicán* de Nicanor Plaza (1892), cuyo original estaba en la Plaza de Rengo.

De mayor envergadura es la preocupación por el decorado de los edificios públicos. En 1887 se destinaron \$ 9.000 para el ornato de la recién construida Biblioteca del Instituto Nacional, vandálicamente destruida años más tarde. Se estudió un contrato con Pedro Lira proyectándose la serie de “Vida de Cristóbal Colón, Pedro de Valdivia, Isabel la Católica, Cervantes, Ercilla y un sacerdote”.

No alcanzó a materializarse, pues el maestro fue solicitado al mismo tiempo por el Congreso Nacional. La Revolución de 1891 paralizó esta empresa en marcha⁹.

A fines del siglo se detecta una crisis en la enseñanza superior de las bellas artes. El eclipse de su irradiación sobre la vida nacional se hizo agudo en 1891. El cuerpo de profesores había disminuido por motivos presupuestarios, reduciéndose el total a dos profesores (pintura y dibujo del natural) y un ayudante (dibujo).

“A pesar de su reducido número —apunta Rodríguez Mendoza en su Memoria *Historia de la Escuela de Bellas Artes*— éstos se hallaban en completo desacuerdo y, siguiendo su mal ejemplo, los alumnos y hasta los sirvientes, formaban en dos bandos que se hacían continuamente los mayores agravios y se vejaban mutuamente y sin miramiento alguno”¹⁰.

La Escuela, por otra parte, se había trasladado a Matucana 750, lo que fue, a juicio de muchos, eminentemente perjudicial, al alejarla del centro y del barrio que facilitaba su asistencia. Su nueva instalación produjo trastornos considerables, a lo que habría que agregar la grave enfermedad del arquitecto Manuel Aldunate, el viaje de Nicanor Plaza a Florencia y el fracaso rotundo del profesor Otto Lebe, contratado para la nueva cátedra de grabado en madera.

Esta decadencia temporal vino a sortearse en octubre de 1900 en que el prestigioso escultor Virginio Arias se hizo cargo del establecimiento. De inmediato comenzó su reorganización; con mano severa suprimió las prácticas viciosas del ausentismo académico y de la indisciplina escolar, fijando una planta de profesorado adecuada para abrir a los alumnos del plantel horizontes significativos en el campo cultural, y promover con entusiasmo el cultivo metódico de las bellas artes. En 1902 la Escuela se abrió con los siguientes cursos, en base al plan de estudios aprobado por el Gobierno:

- Cursos de dibujo elemental: Prof. José Mercedes Ortega.
- Curso de pintura y dibujo superior: Prof. Pedro Lira.
- Dibujo natural, pintura y composición: Prof. Cosme San Martín.
- Escultura estatuaría: Prof. Virginio Arias.
- Grabado en madera: Prof. León Bazin.
- Arquitectura: Prof. José Forteza.
- Modelado y dibujo ornamental: Prof. Simón González.
- Desgaste y práctica del mármol: Prof. Baldomero Cabré.
- Perspectiva y trazado de sombras: Prof. José Forteza.
- Anatomía de las formas: Prof. Dr. David Benavente.
- Historia Universal y Mitología: Prof. Enrique Nercaseaux.
- Estética e Historia del Arte: Prof. Alejandro Fuenzalida Grandón.

A los esfuerzos del nuevo director, escultor de relieve cosmopolita, hay que destacar la ayuda prestada por el Rector de la Universidad de Chile, el distinguido cirujano Dr. Manuel Barros Borgoño, quien al frente de la Sección Universitaria de Bellas Artes —llamada así desde los tiempos de Domeyko—, gracias a su irradiación personal logró conseguir los fondos necesarios para esta reforma que auguraba la recuperación rápida del prestigio que había ganado la Escuela en sus casi cincuenta años de honorable ejercicio didáctico.

El nuevo equipo destacaba profesionales de relieve en el campo de las ciencias y de las artes. Y el plan de estudios anunciaba la próxima incorporación de las artes aplicadas con la designación de un

verdadero técnico y creador en el grabado en madera, el Prof. León Bazin, de la Oficina de Especies Valoradas, maestro en el diseño de los cuños de las monedas y de los billetes de banco y el proyecto de estampillas. Tanto el profesor Bazin como su esposa despertaron vivo interés en los medios universitarios por esta especialidad¹¹.

Otro estímulo favorable a estas reformas fue la apertura de una Escuela de Dibujo en 1886, auspiciada por la Sociedad de Fomento Fabril, que se prestigió con la gestión del pintor Cosme San Martín y de su sucesor Nicanor González Méndez. Eran cursos nocturnos para obreros especializados y gente modesta. La progresista Sociedad de Fomento no descuidó la línea empresarial y, para servir la difícil cátedra de croquis industrial y el curso de grabado en madera, contrató los servicios del profesor alemán Oscar Lever.

Estas nuevas actividades repercutían sobre los niveles superiores de la enseñanza. Había urgencia al igual por reforzar el aprendizaje artístico en los niveles básicos y medios de la educación pública.

Hemos examinado en capítulos anteriores la génesis y desarrollo en el país de la enseñanza de las bellas artes en las escuelas primarias, liceos fiscales y establecimientos particulares. A cargo de las lecciones, a veces muy rudimentarias que allí se impartían, estaban los preceptores egresados de las escuelas normales.

A partir de 1860 los progresos fueron visibles, al menos teóricamente, debido a la ampliación y obligatoriedad de estos cursos llamados peyorativamente “ramos de adorno”. Una conciencia de su valor formativo en la personalidad comienza a perfilarse en los medios intelectuales, y a pesar de que los métodos continúan rutinarios a base del falso principio de la imitación de objetos por medios geométricos y lineales, pueden observarse iniciativas locales de interés.

En 1860 las Escuelas Normales incorporadas a la ley Orgánica de la Enseñanza, debieron preocuparse del nuevo plan de estudio, que obligaba a los cursos de 3º y 4º año, dos horas semanales de Dibujo Lineal y de Construcción.

En Valparaíso aparece tímidamente en los programas secundarios el dibujo de paisaje y el dibujo lineal, que regentan algunas personalidades señeras de paso en la ciudad, Luis Henault, Antonio Flaseur y Ricardo Brown. Esta iniciativa se expande en 1870 por obra del Rector Justiniano Androver, que proyecta un curso de Dibujo de dos años, con las asignaturas de: dibujo lineal, paisaje, perspectiva y dibujo del natural, y que culmina en la pintura a la aguada y composición¹². Momentáneamente el curso estuvo dirigido por el profesor Roberto de Nordenflycht.

Estas iniciativas singulares pasan a ser órdenes ministeriales con el triunfo de la reforma de la educación propuesta por Diego Barros Arana en 1871 y se introduce en el ciclo humanístico las dos horas de clase obligatoria. En 1879, Miguel Luis Amunátegui hace extensiva esta ley a los recién creados liceos femeninos agregándole: “dibujo, piano y canto”.

El Programa Nacional aprobado en 1880, y que examina Joaquín Parra en su *Memoria*, “es el fiel reflejo del estado del ramo en Europa y América, con su base geométrica y adopción de los métodos adultos, ignorándose por completo las capacidades, intereses y aptitudes de los niños de corta edad”¹³. Hasta el momento predominaban los métodos franceses, gracias a la difusión de los textos de estudio de Chancel y Azais.

Al filo de esta época se produce lo que Eduardo de la Barra llamó “el embrujo alemán”, que estratifica bajo marcos rígidos, que creemos necesarios, la enseñanza nacional, entregada hasta entonces no a los especialistas sino a los aficionados.

Este contacto que auspiciaban Valentín Letelier y Claudio Matte condujo a la notable creación del Instituto Pedagógico que, animado por una pléyade de profesores alemanes, renueva la enseñanza,

plasmando las primeras generaciones de maestros formados en las normas científicas de la ciencia especializada y pedagógica. La presencia de estos maestros permite aplicar el llamado sistema concéntrico (1889), con un ciclo de seis años secundarios. En cada año el dibujo artístico, la música vocal y la gimnasia fueron obligatorios y no optativos.

El año 1892 egresan del Instituto Pedagógico los primeros 29 jóvenes pedagogos. El espíritu abierto y generoso de Carlos Rudolph —Rector del Liceo de Valparaíso— que traduce del alemán el difundido texto sobre “Planes y Objetivos de la Enseñanza Superior”, prepara el camino al que edita el gran maestro J.E. Schneider en 1892.

La Escuela Normal sigue y en algunas materias se adelanta a esta innovación, y la contratación del profesor de dibujo, experto calígrafo y arquitecto Federico Thum, organiza sobre bases sólidas esta disciplina, como se observa en el programa de 1890.

Esta dualidad de influencias, la tradicional francesa y la nueva alemana, amplía el horizonte conceptual y lleva al estudio de la realidad chilena. Consecuencia de ello será la reforma de la Escuela de Bellas Artes en 1900; la creación de un curso de profesores de dibujo en el Instituto Pedagógico por Joaquín Cabeza (1902), cátedra que regenta el profesor alemán Gaspar Moll. Se entraba así en un terreno más sólido que permite el renacimiento artístico en el año del Centenario Nacional de 1910.

El balance de los frutos de la enseñanza del dibujo y pintura en los ciclos básico y medio no arroja utilidades considerables a lo largo del siglo XIX. La sociología del saber en esos decenios en el país está basada más bien en un enciclopedismo literario y en la educación como posible entrada a una Universidad profesional. El desarrollo armónico de la personalidad, en que el arte tiene sin duda un elemento plasmador importante, no entraba en los marcos rígidos de una pedagogía memorista.

Las clases de dibujo figuraban en un plano inferior de la escala de los valores que había que captar y además la falta de un soplo creador, ahogado por los métodos rutinarios de la imitación o la copia, no motivaba suficientemente al niño o al adulto en la comprensión del mensaje o el espíritu del arte.

NOTAS

Prólogo

1. Boletín del Instituto Nacional, Año XXI agosto, 1956.
2. Krebs, Ricardo, *Eugenio Pereira Salas, historiador*, en *Siete Estudios*,

Homenaje de la Facultad de Ciencias Humanas a Eugenio Pereira Salas, Santiago, 1975, p. 20.

Capítulo I

1. Mientras no aparezca la biografía que prepara con diligencia el distinguido escultor y profesor peruano, Joaquín H. Ugarte y Ugarte, continúan siendo básicas las biografías de Luis Álvarez Urquieta, *El Artista Pintor José Gil de Castro*, 2ª edición, Publicaciones de la Academia Chilena de la Historia, Santiago, 1934 y Jaime Eyzaguirre, *José Gil de Castro. Pintor de la Independencia Americana*, Sociedad de Bibliófilos Chilenos. Santiago, 1950.
2. Aprovechamos con el gentil beneplácito del investigador peruano, profesor Joaquín H. Ugarte y Ugarte los datos que me comunicara en su carta de Lima, 20 de julio de 1975, en que tuvo la gentileza de copiarme la fe de bautismo y el certificado de matrimonio de los padres de Gil, que incluyo a continuación por su trascendencia en el trazado de la biografía del pintor:
 "En el libro N° 15 de Partidas de Bautizos de la Parroquia del Sagrario de la Santa Basílica Metropolitana de Lima, correspondiente a los años 1775 a 1787, a fojas 217:
 José Gil Carvajal (al margen). En la ciudad de los Reyes en veinte y tres de Henero de setecientos ochenta y seis años. Yo don Josef Mariano de Bobadilla de licentia Parochi, exorcizé, puse Oleo y Crisma a Josef Gil de cuatro meses a qn̄ bautizó en caso de necesd. el Padre don Francisco Xavier Bruca. Prior de Monserrate, hijo legitimo de Josef Carvajal, y de María Leocadia Morales, libre, fue su padrino Mauricio Rivera, testigos don Pablo Miranda, Prevō. y don Francō. Mendoza. Josef Mariano Bobadilla (Firma).
 "En el Libro N° 10 de Matrimonios de la Parroquia del Sagrario de la Santa Basílica Metropolitana de Lima correspondiente a los años 1767 a 1786, a fojas 179: Mariano Carvajal con María Leocadia Morales. Velados (al margen). En la ciudad de los Reyes en diez y siete de abril de mil setecientos setenta y ocho años. El Padre frai Josef Esquivel del orden de Mínimas de S. Franco. de Paula en virtud de la comisión del Sr. Josef de Herrera, Cura Rector de esta Santa Iglesia Metrop. na y con licencia del señor Provisor y Vicario General de este Arzobispō. quien dispensó en las tres amonestaciones que dispen. el Sto. Concilio de Trento, casó por palabra de presente que hacen verdadero Matrimonio según orden de nuestra Santa Madre Iglesia a Mariano Carvajal pardo, libre, natural de la ciudad de Trujillo, hijo legitimo de Mariano Carvajal y de Manuela Castro, con María Leocadia Morales, negra, natural de esta ciudad, esclava de doña Nicolasa Santibáñez siendo testigos Juan Josef Mesias y Agustín Dávila presentes y lo firmó. Frai Josef Esquivel. Dr. Franco. Cossio (Firmas)".

El padre del pintor aparece con varios nombres pero que se explican por su nombre completo: Josef Mariano Carvajal y Castro, como asegura el prof. Ugarte.

3. Francisco Stastny, *Breve Historia del Arte en el Perú*, Lima, 1967, p. 49.
4. Archivo Nacional. Capitanía General. Causas Particulares. Vol. 58.
5. Carlos Stuardo Ortiz - Juan Eyzaguirre Escobar, *Santiago*. Contribuyentes, autoridades, funcionarios, agentes diplomáticos. 1817-1819. Stgo., 1952, p. 20.
6. Manuel Blanco Cuartín, *Artículos Escogidos de Blanco Cuartín*. Biblioteca de Escritores de Chile. Santiago, 1913. p. 690.
7. Véase la iconografía de Eyzaguirre, ya citada.
8. Antonio R. Romera, *Historia de la Pintura Chilena*. Santiago, 1951, Editorial del Pacífico, p. 22.
9. *El Diario Ilustrado*, 5 de agosto de 1934, Comentario sobre la Exposición de Gil de Castro.
10. Stanton L. Catlin - Terence Grieder, *Art of Latin America since Independence*. Yale University Press, 1966, p. 14.
11. Antonio R. Romera, libro citado.
12. Stastny, *Breve Historia*, ya citado, p. 50.
13. Luis Álvarez Urquieta, *El artista pintor José Gil de Castro*, ya citado.
14. Archivo Nacional. Archivo Varios. Miscelánea. Vol. 244. Ministerio del Interior. Ministerio de Guerra.
15. Jaime Eyzaguirre, *Historia de la Orden al Mérito de Chile*. Santiago, MCMXXXIV, p. 20.
16. R.P. Antonio Esquivel, *Exposición Chronohistórica de la Regla de N.P.S. Franco*. Santiago, 1820, citado por Luis Álvarez Urquieta, *La Pintura en Chile en la época colonial*. Santiago, 1933, p. 243.
17. Joaquín H. Ugarte y Ugarte, *El Mulato José Gil de Castro, pintor de los Libertadores*. La Prensa, Lima, 29 de julio de 1942.
18. Eugenio Orrego Vicuña, *Iconografía de O'Higgins*. Santiago, Universidad de Chile, 1937.
19. Para el detalle ver las valiosas monografías, de excelente calidad en las reproducciones de Alfredo Boulton, *Los retratos de Bolívar*. Caracas, 1964 y Bonifacio del Carril, *Iconografía del libertador General San Martín*. Buenos Aires, 1971, pp. 128-131.
20. El cuadro se custodia en el Museo de Talca. Debemos la reproducción a la gentileza del ex Director del Museo Histórico Nacional, Sr. Carlos J. Larraín de Castro (Q.E.P.D.).
21. Antonio R. Romera, *Remodelación del Museo de Bellas Artes*. El Mercurio, 28 de abril de 1974.

22. José Gil de Castro (1785-1843). Exposición presentada por la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 30 de julio de 1971. La introducción del profesor Joaquín Ugarte y Ugarte, a cuyo cargo estuvo la exposición.
23. Véase el panorama general en nuestro libro, *Historia del Arte en el Reino de Chile*. Santiago, Ed. de la Universidad de Chile, 1965, cap. XVIII (Los Últimos Pintores Coloniales).
24. Fernando Márquez de la Plata, *Correspondencia de don Bernardo Vera y Pintado*, Buenos Aires, 1941, p. 32.
25. El problema de la atribución de obras pictóricas a O'Higgins puede rastrearse en Benjamín Vicuña Mackenna, *Las verdaderas y falsas reliquias del Capitán General don Bernardo O'Higgins*, reproducido en sus *Obras Completas* a cargo de Eugenio Orrego Vicuña. Universidad de Chile, Tomo v, Santiago, 1936.
Las miniaturas fueron señaladas en la *Revista Católica*, Santiago, 16 de septiembre y 7 de octubre de 1905. Reproducidas por Eugenio Orrego V. *Iconografía*, ya citada. Las de Lima las publicó Walterio Millar en revista *Antártica: Dos Acuarelas Originales de O'Higgins*, N° 5-6, enero, febrero, 1945. La atribución a Carlos Wood es nuestra. En el Museo de Maipú están las descritas por Ramón Eyzaguirre: *Retratos en Miniatura pintados por el prócer O'Higgins*. El Mercurio, 20 de agosto de 1972, 1^{er} cuerpo, p. 8 con dos reproducciones. Comentarios en Álvarez Urquieta, *La pintura en Chile*, p. 259.
26. (Patricio Estellé).
27. *Fiesta Cívica*. Gazeta de Santiago, N° 15, 27 de septiembre de 1817, reproducida en *Archivo O'Higgins*, Tomo x, p. 25, Santiago, 1951, Imprenta Universitaria.
28. *El Telégrafo*, Santiago, 31 de diciembre de 1817.
29. Sobre María Graham, Rosamund Brunel Gotch, *María, Lady Calcott. The Creator of Little Arthur*, London, 1937 y nuestro ensayo. *Una Viajera Ilustre en Chile. María Graham, Lady Calcott*. Tirada aparte de los Anales de la Universidad de Chile, Año XXXIII, N° 34. Utilizamos para las citas la edición de la Ed. del Pacífico, *Diario de una Residencia en Chile*. No hemos visto la obra inédita del fallecido escritor Tomás Lagos y no ha llegado hasta el momento a nuestras manos la escrita por el bibliotecario de Canning House de Londres, Mr. Greene.
30. Alamiro de Ávila Martel, *La Litografía en Chile hasta la publicación del Álbum de Rugendas*, en la reimpresión del *Álbum de Trajes Chilenos de Rugendas* hecho por la Sociedad de Bibliófilos de Chile. Santiago, 1970.
31. Debemos estas informaciones a la generosidad de nuestro colega profesor don Alamiro de Ávila Martel, copiadas de los papeles de Lord Cochrane en Scottish Record Office, N°s 4603-6, cartas fechadas en Roma, 7 de febrero de 1830, 14 de marzo, 30 de marzo de 1831 y 29 de octubre de 1832 desde Ginebra.
32. José Gabriel Navarro, *Artes Plásticas Ecuatorianas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 227 y R.P. José María Vargas, *El Arte Ecuatoriano*, Quito, 1963.
33. Diego Barros Arana, *Historia General de Chile*, Vol. 12, Santiago, 1892, p. 241. El libro de Stevenson, *A historical and descriptive narrative of twenty year's residence in South America*. London, 3 vols. MDCCCXXV, allí se dice que "las planchas son grabadas sobre dibujos originales de José Carrillo, nativo de Quito. View of Callao and Distant View of Lima; Indian Muleteer of México; Indian of San Pedro; Male and Female Indians of the Malata Tribe; Indian Water Carrier and Female; Indian Brush-Wood Chilean Farmer.
34. Completamos los datos de Ulrich Thieme-Félix Becker, *Allgemeine Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, Ed. Hans Vollmer, con los que nos enviara, junto con las reproducciones, el distinguido profesor David James (Q.E.P.D.).
35. La edición chilena facsimilar lleva por título *Vistas Panorámicas de Santiago de Chile*, según dibujos originales del H. Capitán William Waldegrave, litografiados por Agustín Aglio (1821). Sociedad de Bibliófilos de Chile. Santiago, 1965. Introducción de Armando Braun Menéndez.
36. Leut. J. Shillibeer, *A Narrative of the Briton's Voyage to Pitcairn's Island*, View of the Island of Juan Fernández, etching de J.S. London, 1817, pp. 154-155. Nada sabemos del Teniente O'Really, autor de *Vistas de los puertos de Chile* (1825), en poder del distinguido diplomático Sr. Alejandro Jara Lazcano.
37. El material utilizado es el siguiente: F.W.L. Ross, *Diary of a voyage in H.M.S. Tagus, 1813-1814 to South America and the Pacific Ocean*. Manuscrito en The New York Public Library. Fue escrito al parecer en 1815 después de la llegada del autor a Inglaterra. El álbum se conserva en la Sala José Toribio Medina de la Biblioteca Nacional. Está fechado en 1814 y contiene 23 láminas, comenzando el 5 de febrero.

Capítulo II

1. Benno von Wiese, *La Cultura de la Ilustración*, trad. E. Tierno Galván, Madrid, 1954, p. 23.
2. *El Ferrocarril*, Santiago, 15 de diciembre de 1860.
3. *El Ferrocarril*, Santiago, 20 de enero de 1856.
4. Miguel Luis Amunátegui, *Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile*. Revista de Santiago. Tomo III. 1849, p. 45.
5. Pedro Francisco Lira Recabarren, *Las Bellas Artes en Chile*. Anales de la Universidad de Chile. Abril de 1866, p. 272.
6. Citado por Raúl Silva Castro, en su biografía *Don Alberto Blest Gana* (1830-1920), Santiago, 1941, p. 238.
7. *Revista Católica*. Santiago, 1843.
8. *La Opinión*, Santiago, 12 de noviembre de 1830, p. 4.
9. Luis Álvarez Urquieta, *La Pintura en Chile en la época colonial*. Stgo., 1933, p. 223.
10. *El Artesano del Orden*. Santiago, 4 de enero de 1846: "Lo que fuimos y lo que somos".
11. *Repertorio Chileno para el año de 1831*. Santiago, 1832.
12. María Graham, *Diario de mi residencia en Chile*. Editorial del Pacífico, 1956, p. 83.
13. Poeppig, Eduardo, *Un testigo de la alborada de Chile* (1826-1829). Trad. por Carlos Keller, Santiago, Zig-Zag, 1960, p. 13.
14. Sobre J. A. Moorenhout, ver: Luis Jorre, *Un belge au service de la France dans l'Océan Pacifique*, París, 1842, y nuestro ensayo, con relación a Chile, *Jacques Antoine Moorenhout* y el comercio de perlas en Valparaíso, *Revista Chilena de Historia y Geografía*, N° 118, julio-diciembre 1951.
15. Rodolfo Trostiné, *Introducción de la Litografía en la Argentina*. Buenos Aires, MCMXLVIII, p. 13, nota 15.
16. Mario César Gras, *El Pintor Gras y la Iconografía Histórica Sudamericana*, Buenos Aires, 1946, p. 75.
17. Manuel Blanco Cuartín, *Artículos Escogidos*, Biblioteca de Escritores Nacionales, Santiago, 1913, p. 691.

18. Rodolfo Trostiné, *La Miniatura en Buenos Aires*, nota para su historia, Buenos Aires, MCMXLVII, pp. 9 y 10. Alamiro de Ávila Martel, *La Litografía en Chile hasta la publicación del "Álbum" de Rugendas*, en: Mauricio Rugendas, *Álbum de Trajes Chilenos*. Sociedad de Bibliófilos Chilenos, 1970, p. 45.
19. Agradecemos la gentileza de nuestro distinguido amigo arquitecto señor Carlos Alberto Cruz Claro que posee una admirable colección de obras de época.
20. Citada en nuestro ensayo: *Don José Gandarillas (1810-1853)*, Boletín de la Academia Chilena de la Historia, año XVII, N° 43, Santiago, 1950, p. 17.
21. Manuel Blanco Cuartín, *Artículos Escogidos*, ya citado, p. 692.
22. Archivo Nacional. Fondo Varios. Vol. 697, pieza 44, 1 fs.
23. Benjamín Vicuña Mackenna, *El Arte Nacional*. Revista de Artes y Letras, N° 9, 15 de noviembre de 1884, p. 427. El cuadro del fusilamiento de Portales (Museo Histórico) ha sido reproducido por Leopoldo Castedo en su Historia de Chile.
24. Para la biografía de Wood tenemos el acucioso ensayo de Luis Álvarez Urquieta, basado en los papeles familiares: *El artista pintor Carlos Chatsworthy Wood Taylor, Prócer de la Independencia Sudamericana*, Santiago, 1936. Para evitar repeticiones sólo citaremos las obras que no figuran en el catálogo de las producciones de Wood.
25. Debemos el conocimiento de este dibujo a la generosidad de su poseedor señor Mario Rodríguez Altamirano.
26. José Luis Coe Lyon. *Familias Extranjeras en Valparaíso en el siglo XIX*. En Revista de Estudios Históricos, N° 15, Santiago, 1968-69, pp. 82-84.
27. Archivo Histórico Nacional. Archivo Varios. Vol. 657, pieza 6°, Dos planos de Paucarpata, fechado en octubre de 1837. Plano de la Batalla del Pan de Azúcar.
28. Las dos acuarelas que mencionamos, pertenecieron al historiador don Gonzalo Bulnes y se conservan en manos de la sucesión de don Francisco Bulnes Correa. Don Gonzalo Bulnes en su obra *Historia de la Expedición Libertadora del Perú*, Vol. 1, Santiago, 1887, p. 246. "Este coronel Wood es el mismo habilísimo pintor que fue al Perú en 1838 como ayudante de mi padre y tomó admirables vistas de los lugares recorridos y de los campos de batalla".
29. Agradecemos la gentileza del distinguido coleccionista don Germán Vergara Donoso.
30. Estas dos acuarelas que reproducimos nos fueron enviadas hace años gentilmente por nuestro distinguido amigo y colega profesor David James (Q.E.P.D.). Fueron llevadas a Estados Unidos en 1827 y se conservan en la hermosa casa ancestral de la familia Greene, The Forge of Potomac, construida en 1682. Habría que agregar también las dos acuarelas de Calera de Tango publicadas por Arturo Fontecilla Larraín en: *Recuerdos de los Jesuitas*, Boletín de la Academia Chilena de la Historia. Año VIII, N° 19, 1941, pp. 104-105.
31. Antonio R. Romera, *Historia de la Pintura Chilena*. 2ª ed., Santiago.
32. Gonzalo Bulnes, *Historia de la Expedición Libertadora del Perú*. Vol. 1, Santiago, 1887, p. 246.
33. Este hermoso retrato se conserva en poder de uno de los familiares del gran Ministro, don Osvaldo Rengifo, quien ha tenido la gentileza de favorecernos con una copia del original.
34. Los datos biográficos nos han sido facilitados por el chozno del artista señor Andrés Valenzuela, infatigable investigador de ese período, y por la New York Genealogical and Biographical Society.
35. *El Mercurio*, Valparaíso, febrero 17 de 1831.
36. *El Mercurio*, agosto 1831.
37. *El Mercurio*, 21 septiembre de 1932.
38. Jorge Schwassenberg, *Valparaíso. Lo que fue (1830-1930)* Fotografías de Wolfgang Vogel, Valparaíso, 1930. Edición de lujo con fotografías superpuestas. Reproduce dos acuarelas de la Colección dispersada de don Eduardo Budge que se exhibieron en la Exposición Internacional de Buffalo (1833). Figura también el Plano de Valparaíso del Teniente Coronel don Carlos Wood. Edición reformada y aumentada por el autor. Valparaíso, 1954.
Las obras de John Searle que se exhibieron en el Instituto Cultural de Las Condes y que figuran en el catálogo *Precursores Extranjeros en la Pintura Chilena*, Santiago, 1974, son las siguientes:
Combate de Abukir.
El Tajamar
Puente de Cal y Canto
Cerro Santa Lucía
Vista de Valparaíso
El Alto del Puerto
Vista de Valparaíso
Valparaíso 1830
Naufragio de El Arethuss
Paisaje
Vista de Valparaíso.
39. En poder del autor.

Capítulo III

1. Nos hemos referido a su actuación en el teatro chileno en nuestro libro *Historia del Teatro en Chile*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1974.
2. *El Monitor de las Escuelas*, N° 2, Santiago, 15 de septiembre de 1852, p. 34.
3. El artículo lo cita Domingo Amunátegui Solar en su monografía *El Instituto Nacional bajo los rectorados de don Manuel Montt, don Francisco de la Fuente y don Antonio Varas (1835-1845)*, Santiago, 1891, p. 462 y siguientes. Resumen en Alejandro Fuenzalida Grandón en su artículo *Evolución de las Bellas Artes en Chile*, revista, "La Información", Santiago.
4. No hemos ubicado la primera edición publicada, de acuerdo con la reseña de don F. Sarmiento, con el título de *Elementos*. Conocemos sí, la publicada en Santiago en 1852, *Principios de Dibujo Lineal*, y la segunda, fechada en Valparaíso, 1859, ambas llevan las láminas del litógrafo José Desplaques.
5. Los textos de Francoeur, entre ellos el de matemáticas, y los pertinentes *L'Enseignement du dessin lineaire*, París 1833, y *Dessin Lineaire*, Bruselas 1842, tuvieron influencia en la enseñanza pues ampliaron la noción restringida de dibujo lineal. En la reforma de 1891, Francoeur era recomendado como "el mejor texto que se conoce en el ramo".
6. El Semanario de Santiago, N° 19, noviembre 10 de 1842.
7. Ministerio de Educación, Ricardo Donoso. Ed. D.F. Sarmiento, *Director de la Escuela Normal, 1842-1845*, Santiago 1942.
8. *El Araucano*, Santiago 26 de enero de 1838. Los alumnos que figuran son: Juan Malcom, Domingo Morel, Juan Martín Las Heras, Nataniel Cox y Manuel Hurtado.
9. Archivo Nacional. Ministerio de Justicia y Educación. Miscelánea,

- 1848-49. Figura en este volumen un informe de M. de la Barra sobre la escuela, fechado en 26 de septiembre de 1848.
10. *El Monitor de las Escuelas*, N° 2 ya citado, pp. 47 a 50, da detalles sobre los alumnos, matrícula de 1847: Juan Toribio Farías, Felipe Velázquez y Manuel Salvatierra; 1849: Casimiro Riveros, Ramón Sánchez, Ignacio Escobedo, Tomás González, Pedro Villarroel, Miguel Ascui y Antonio Aguilera; 1852: Tomás González, Pedro Villarroel, José Reveco, Pedro Cristóbal Emar, Ambrosio Flores, Isidro Troncoso, Melchor Cuadra, Juan B. Dinamarca, Pedro Venegas, Pedro Balma-ceda, Bartolo Asolas, Manuel Román, Rudecindo Villarroel, Juan de Dios Hurtado, Jacinto Toledo, José Ramón Rubilar, Clemente Toledo, José Gálvez, Santiago Ortiz, Tadeo González, Ignacio López, José Espina, Gregorio Ramos, José del C. Osorio, Ricardo Contreras, Norberto Bernal, Simón González, Rafael Villarroel, José Mayorga, Nicanor Cerda, Antonio Bravo, Andrés López, José M. Jaña, José Luis Chávez, Juan Huerta, Rafael Hidalgo, Rómulo Sorsa, J.A. Venegas, Manuel y Eulogio Aranda, J. Agustín Garay, J. Agustín Valdés, Nicolás Meneses, José Rojas y Manuel Águila.
 11. *El Progreso*, Santiago 6 de enero de 1847.
 12. *Vivaceta y Vicuña Mackenna*. Revista *Mapocho*, N° 17, 1968, artículo que reproduce de *El Taller Ilustrado*, febrero de 1886.
 13. Nuestro ensayo, *El Instituto Nacional y Las Bellas Artes*. Boletín del Instituto Nacional. Año XXVIII, N° 74, segundo semestre 1963. La labor posterior de Borgoño como animador del teatro nacional, administrador y codueño del Teatro de la Victoria de Valparaíso, constructor del Teatro de Talca, etc., en nuestro libro, *Historia del Teatro en Chile*, ya citado.
 14. *El Mosaico*, Santiago, N° 1, 14 de junio de 1846.
 15. Álbum de doña Isidora Zegers de Huneeus, en poder de Gunnar Lindholm y señora a quien agradecemos la amabilidad y cortesía de su utilización. Para el retrato de Bello, ver: Pedro Grases, *Los Retratos de Bello*. Caracas MCMXLIX, pp. 19-21. Lámina 2.
 16. J.B. Suárez, *Breve reseña del estado actual de la Instrucción Pública en Chile y de los ilustres extranjeros que se ocupan o se han ocupado de ella*, Anales de la Universidad de Chile, 2ª sección, Tomo LXIV, 1883, pp. 659-714.
 17. Enrique Swinburn, *Reminiscencias artísticas*. Stgo., 1892.
 18. Hemos utilizado las indicaciones del *Tratado Elemental de Dibujo Lineal*, aprobado por la Universidad de Chile y adoptado por el Supremo Gobierno para el uso de las escuelas y colegios de la República. Stgo., 1863, 69 pp. y 9 láminas. La segunda edición con el mismo título, eleva a 25 el número de las láminas litográficas de la Lit. Alemana de Guillermo Schafer. El informe de la Universidad está suscrito a 20 de junio de 1863.
 19. Álbum de doña Isidora Zegers de Huneeus, ya citado, cortesía del señor Lindholm y Sra. Huneeus de Lindholm.
 20. Antonio R. Romera, *Historia de la Pintura Chilena*, 1ª edición, Santiago, 1951, p. 70.
 21. *El Ferrocarril*, 24 de diciembre de 1867.
 22. Virgilio Figueroa, *Diccionario Histórico, Biográfico y Bibliográfico de Chile*, Santiago 1925-1931.
 23. Sobre Procesa Sarmiento hemos consultado: J.B. Suárez, *El Plutarco del Artista Americano*, Stgo., 1872, pp. 93-94; Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico de Extranjeros en Chile*, Stgo., 1900; José León Pagano, *El Arte de los Argentinos*, Buenos Aires.
 24. *El Nacional*, 26 de febrero de 1885. Salón de pinturas en San Juan, en D.F. Sarmiento, *Obras Completas*, Tomo XLVI, p. 253; Revista *Sud-América*, Valparaíso, 1851, Tomo I, pp. 318-319.
 25. Procesa Sarmiento de Lenoir, *La Prensa*, Buenos Aires, 4 de septiembre de 1949, con reproducciones del valioso álbum familiar.
 26. José León Pagano, obra citada, p. 226.
 27. *El Nacional*, 3 de julio de 1884; en D.F. Sarmiento, *Obras Completas*, Tomo XLVI, p. 243.
 28. No hemos ubicado la obra de Mangel du Menil, *Cinco años o La Escuela del Infortunio*, Stgo. 1845, que cita Ramón Briceño en su valiosa *Estadística Bibliográfica de la Literatura Chilena*, tomo I, pp. 50 y 87, junto con sus proyectos para un Colegio francés en Santiago. Hemos tomado los datos de su folleto: *Al Público Venganza Consumada*, Valparaíso, 1846.
 29. José León Pagano, obra citada, pp. 183-187. Doña Tránsito Videla de origen mendocino, se radicó en San Juan y se distinguió como retratista. J.B. Suárez, *Plutarco*, ya citado p. 85.
 30. Ramón Subercaseaux, *Memorias de 50 años*, Stgo. 1906, p. 107.
 31. Para el desarrollo posterior de la enseñanza. Joaquín Parra Castillo, *La Enseñanza del Dibujo en la Educación Secundaria Chilena*. Tesis inédita. Stgo. 1953. el decreto citado figura en p. 42.

Capítulo IV

1. Gisele Freund, *La Fotografía y las Clases Medias en Francia durante el siglo XIX*. Trad. de Luisa Navarro de Luzuriaga. Buenos Aires, 1946, p. 17.
2. *El Mercurio* de Valparaíso, 3 de enero de 1842. Era esposa de un pintor y dibujante establecido en Río de Janeiro en 1840. Madame Storr figura en Brasil como arpista. Ver: Vicente Gesualdo (Ed.) *Enciclopedia del arte en América*, Vol. III, Buenos Aires, 1968. En Chile se anuncia como discípula de David, primer pintor de la escuela francesa, y establece su taller en la calle Huérfanos, casa de don José Joaquín Ramírez.
3. Blanca Romera de Zummel, *La Pintura en Mendoza en la segunda mitad del siglo XIX*, 1969, pp. 368-369.
4. Rodolfo Trostiné, *La Miniatura en Buenos Aires*. Notas para su historia. Tirada aparte de la Revista "Estudios", Buenos Aires, MCMXLVII, p. 14.
5. S.A. (Santiago Arcos), *La Tribuna*, Santiago, 6 de mayo de 1850; "Retratos en Miniatura".
6. Mario César Gras en sus dos obras fundamentales para la vida del pintor da por sentada la llegada de Amadeo Gras a Buenos Aires en 1827, y su viaje a Chile el mismo año de 1827. Al hacer la reseña de una de estas obras en la *Revista Chilena de Historia y Geografía* N° 108, julio-diciembre de 1946, pp. 340-342, insinuamos nuestras dudas sobre esta fecha pues a la fehaciente noticia del arribo a Chile del maestro Massoni en 1826, se agregaba como prueba la noticia consignada en *El Patriota Chileno*, periódico de Santiago, el 16 de diciembre de 1826, del concierto ofrecido por Gras en la Sociedad Filarmónica.
7. *El Araucano*, 24 de mayo de 1839; el aviso anuncia que Gras llegó en mayo de 1839 y que había fijado su residencia en la calle de Compañía, en casa de la señora Carmen Godoy.
8. La lista de los cuadros pintados corre impresa en Mario César Gras,

- Amadeo Gras, *pintor y músico*. Su vida y sus obras, Buenos Aires, 1946; ha sido reproducida por su importancia histórica en: *Revista de Estudios Históricos*, N° 16, Stgo., 1970-71, p. 20.
9. *El Correo*, Lima, junio 23, de 1841.
 10. Mario César Gras, *El pintor Gras y la iconografía histórica sudamericana*. Buenos Aires, 1946. Minuciosa y exhaustiva monografía en que la investigación se congrega con el cariño familiar.
 11. *El Mercurio*, de Valparaíso, 4 de febrero de 1842.
 12. *El Alfa*, Talca, 22 de noviembre de 1845.
 13. Carta de don Mario Garcés S. al autor en que describe el cuadro y traza la genealogía del pintor Sevilla y la sociedad de Talca.
 14. Archivo Nacional. Judicial de Santiago, Vol. 826; y datos del señor Carlos Bascuñán Eastman que mucho agradezco.
 15. Poseemos un copioso legajo de cartas, a partir de nuestra carta al profesor David James, el 17 de abril de 1952, del Metropolitan Museum of Art.; Frick Art Reference Library; Connecticut Valley Historical Museum y varios particulares entroncados con la familia Harding en que ofrecen interesantes datos al profesor James, y que él tuvo a bien enviarme a Chile, con su habitual gentileza. Su llegada a Chile está certificada en Chester S. Lyman, *Around the Horn*, p. 31. Datos sobre el hermano en Margaret White (Ed.) *A sketch of Chester Harding, Artist*, Boston, 1929, p. 22. Sobre su cuadro en Chile, Samuel Greene Arnold, *Viaje por América del Sur (1847-1848)*. Prólogo de David James. Buenos Aires, 1951.
 16. Ver nuestra monografía, *Historia de la Música en Chile e Historia del Teatro en Chile*, para los escenógrafos.
 17. *El Progreso*, 3 de abril de 1843.
 18. *El Mercurio*, 18 de noviembre de 1844.
 19. *El Mercurio*, 10 de septiembre de 1846.
 20. *La Tribuna*, Santiago, 15 de mayo de 1850.
 21. *Repertorio Nacional formado por la Oficina de Estadística*. Santiago, diciembre de 1850. Debemos la consulta de esta obra a la amabilidad de nuestro distinguido amigo, Sr. Benjamín Valdés A.

Capítulo V

1. Ugo Ojetti, *Trae Secoli di Pittura Napolitana*. Discurso. Real Academia de Italia, 1938, pp. 25-26.
2. La mayor parte de las semblanzas biográficas de Ciccarelli escritas en Chile están basadas en el artículo anónimo editado por José Miguel Blanco en *El Taller Ilustrado*, 13 y 20 de diciembre de 1885.
3. Achille Arcasenza, *Delle pitture ad olio esposte al Real Museo Borbónico nel messe di giuglio*. Napoli, 1833. Debemos estas informaciones a la gentileza del profesor Raffaello Causa, del Museo e Gallerie Nationali di Capodimonte, donde se conservan algunas obras de Ciccarelli. Carta de Napoli, 31 de mayo de 1972.
4. Ugo Ojetti, *La Pittura Italiana dell Ottocento*. Nápoles 1929. Luigi Callari, *Storis dell Arte contemporanea italiana*, Roma, 1929.
5. D. Morelli, E. Dalbono, *La Scuola Napolitana de Pittura nel secolo XIX*. Bari, 1915, p. 6. De acuerdo con la cita en carta del señor Raffaello Causa se conservan en el Museo de Capodimonte.
6. G. Quattromani *Saggio sopra alcune opere di Belle Arti messe in mostra il di 30 maggio 1840* en "Annali Civili del Regno delle due Sicilie", xxv, pp. 133-150. Agradecemos este dato al señor Raffaello Causa.
7. Guillermo Auler. *O. Imperador e os Artistas*. Tribuna de Petropolis, 1955, p. 45.
8. L. Gonzaga Duque Estrada, *A Arte Brasileiro*. Río de Janeiro, 1888, p. 63.
9. Guillermo Auler, ya citado, p. 45.
10. L. Gonzaga Duque Estrada, *Arte Brasileiro*, p. 63.
11. La interesante polémica puede leerse in extenso en las páginas correspondientes (36-40) de la monografía *Monvoisin*, su vida y su obra en América, de Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez, Buenos Aires, 1948.
12. Archivo Nacional. Ministerio de Relaciones. Cónsules de Chile en el extranjero. La nota del Cónsul contiene datos sobre la carrera del artista y sobre los motivos de la aceptación del cargo ofrecido por el Gobierno, que se debieron principalmente a la actitud de los pintores franceses de la Academia Imperial. Anuncia la partida de Ciccarelli el 1 de julio de 1848. El contrato fue firmado el 16 de junio de 1848. Tomo 63, fs. 75.
13. El discurso corre impreso en *El Taller Ilustrado*, junto con la respuesta y los versos de Jacinto Chacón. Los comentarios de Fernández Rodela en *Revista de Santiago*, tomo II, 1848, p. 377.
14. El Reglamento de la Academia de Pintura se publicó en *El Araucano*, enero 12 de 1849. Un proyecto de Reglamento había enviado desde los Estados Unidos al ministro Manuel Camilo Vial, el plenipotenciario de Chile, don Manuel Carvallo, (Washington, mayo 10 de 1849), Archivo Nacional. Ministerio de Relaciones. Agentes de Chile en el Extranjero.
15. *El Monitor de las Escuelas*. N° 2, septiembre 15, 1852.
16. Archivo Nacional. Miscelánea Ministerio de Justicia y Educación Pública. Academia de Pintura de Santiago (1850-1852). Tomo 157, fs. 114. Comunicación de 20 de enero de 1851. Como curiosidad copiamos la lista de alumnos supernumerarios: Nicolás Gandarillas, Benjamín Concha, Manuel Atene, Marcelino Rivadeneira, José Ignacio Acuña, Antonio León, José Domingo Ramos, José Santos Silva, Nicolás Meneses, Juan Claveau, Pedro Churi, Delfino Canto, Exequiel Polanco, Manuel Jesús Subicueta, Pedro Ángel Bersene, G. Morales, Francisco Rizo, Daniel T. López, Juan Guerrero, Francisco Sánchez, Pantaleón Olivares, Joaquín Velasco, Gregorio Herrera, Vicente Real, Javier Reyes, Simón Bravo, Benjamín de la Fuente, Fermín Vivaceta, Emilio Bieties, José N. Plaza, Antonio Venegas, Juan E. Tapia, Exequiel Silva, Esperidión Pozo, Ramón Sánchez, Rafael J. Jacome, Manuel M. Villarroel, Prudencio Morales y Antonio Pérez.
17. Diego Barros Arana, *El Museo*, N° 2, septiembre 17, 1853.
18. Luis Álvarez Urquieta, *La Pintura en Chile*, Santiago, 1928, p. 26.
19. *El Mensajero*, Santiago, diciembre 15 de 1855. *La Virgen de Ciccarelli*.
20. *El Ferrocarril*, Santiago, 18 de mayo de 1857. *La Virgen en Egipto*.
21. J.M. Gillis, *U.S. Naval Expedition*, Washington 1855, p. 193.
22. *El Picaflor*, Santiago, N° 1, 1° de mayo, 1849.
23. El señor Ciccarelli, *El Mensajero*, Santiago, 23 de septiembre de 1854.
24. *El Monitor de las Escuelas*, N° 2, septiembre 1852, Informe suscrito el 30 de agosto de 1852.
25. La secuencia de los premios en estos primeros años fue la siguiente: 18 de septiembre 1849: José Luis Toro, Pedro Araya; 1° de enero 1850: Pedro Araya, Manuel Mena, Antonio Smith; 18 septiembre 1850. Clase de Relieve: Luis Toro, Antonio Smith; 18 septiembre 1850: Copia de estampa: Ramón Pizarro, Luciano Laínez; 1° enero 1851. Clase de relieve: Luis Toro, Antonio Smith; Clase de Grabado: Luciano Laínez, Antonio Castañeda; 18 septiembre 1851. Clase de

- relieve: Luis Toro, Pedro Araya, Manuel Mena; 18 septiembre 1851: Clase de estampa: Luciano Laínez, Antonio Castañeda; 1º enero 1852. Clase de Relieve: Pedro Araya, Antonio Castañeda. Clase de Estampa: Luciano Laínez, Vicente Falcón. Premios septiembre 1852: Manuel Mena, Luciano Laínez, Antonio Castañeda, Benjamín Concha. Recomendación: Simón Bravo. Archivo Nacional. Ministerio de J.C. y E.P. Miscelánea (1850-1852). Al igual, *Monitor de las Escuelas*, N° 2, 15 de septiembre de 1852.
26. Archivo Nacional. Ministerio de J.C. EP. Comunicación de 28 de noviembre de 1853, tomo 94.
27. Archivo Nacional. Ministerio de J.C. EP. Nota de Ciccarelli al Ministro, 29 de septiembre de 1855, tomo 94.
28. José A. Alfonso, Memoria de la Sociedad de Instrucción Primaria, Stgo.
29. Ver: Manuel Antonio Román, *La Vida del señor Presbítero, don Blas Cañas, fundador de la Casa de María y del Patrocinio de San José*, Stgo., 1887. Passim: Carlos Fernández Freite *Don Blas Cañas, el Vicente de Paul chileno*. Santiago, 1930. Cap. xxv: los esposos Ciccarelli, pp. 167-169, 186 y sgtes. y 191.
30. Lt. Gillis, obra citada, p. 193.
31. Antonio R. Romera, *Historia de la Pintura en Chile*, Editorial del Pacífico, Santiago 1951, p. 69.
32. Benjamín Vicuña Mackenna, *Una visita a la Exposición de Pinturas de 1858*, por uno de los Comisionados de la Sociedad de Instrucción Primaria. Stgo., 1858.
33. *Catálogo de los Cuadros que contiene la Exposición de Bellas Artes de la Sociedad de Instrucción Primaria*, Stgo. 1856.
34. El Ferrocarril, 8 de agosto de 1857 y Juan Bruner *La Endemoniada de Santiago o el Demonio de la naturaleza y la naturaleza del demonio*. Stgo., 1857.
35. Antonio R. Romera, ya citado, p. 69.
36. Vicente Grez, *Les Beaux-Arts au Chili*. París, 1869, pp. 18-19.
37. Informe de Ciccarelli, 17 de octubre de 1853, en *El Monitor de las Escuelas*. Vol. iv, N° 5, febrero, 1856.
38. Eusebio Lillo en *El Museo*, Periódico Científico y Literario, N° 10, Santiago, 13 de agosto de 1853, p. 158.
39. Nos apoyamos para esta síntesis de la actividad de los alumnos en los recuerdos de un compañero, José Antonio Pérez, con el título de *Artículos Escogidos, publicados en La Lectura*. Santiago 1884.
40. *El Ferrocarril*. Santiago, 20 de noviembre de 1856, según el texto, el retrato se hizo a base de un daguerrotipo. Se reprodujo sin nombre de autor en *Revista del Domingo*, El Mercurio, 27 de agosto de 1972.
41. *El Ferrocarril*. Stgo., 4 de junio de 1858.
42. Vicente Grez, *Les Beaux Arts au Chili*, ya citado, p. 19.
43. Datos tomados del Archivo Nacional. Miscelánea. Ministerio de J.C. EP. (1850-52), Tomo 157. Academia de Bellas Artes y Solicitudes Particulares (1847-1857). Sobre el retrato de Caupolicán, nota de 13 de mayo de 1851. Miscelánea, Tomo 157 (1850-52), fs. 91.
44. Gillis, *U.S. Naval Expedition*, ya citado, p. 193.
45. Pedro Lira escribe: "Formado en una escuela que tocaba a su agonía, sin instrucción ni talento personal, Ciccarelli que había producido algunas obras estimables en Italia, decayó poco a poco en América, hasta caer en las más deplorables aberraciones", *Diccionario Biográfico de Pintores*, Stgo. 1902, p. 84. Vicente Grez en *Les Beaux Arts au Chili*, ya señalado, p. 18, sostiene con anterioridad los mismos conceptos, pero agrega "a eu du moins l'honneur de rester près de vingt ans à la tête de l'Académie de peinture et de contribuer ainsi d'une manière efficace à la diffusion du goût et au progrès des beaux arts dans le pays".
46. Manuel Blanco Cuartín, *Artículos Escogidos*. Biblioteca de Escritores de Chile, Santiago, 1912, p. 694.

Capítulo VI

1. M.L. Amunátegui, *Lo que ha sido las bellas artes en Chile*, Revista de Santiago, 1848, reproducido en *El Taller Ilustrado*, Stgo., 5 de noviembre de 1885. *La Clave*, N° 24, Santiago, octubre de 1827. Matta figura en otras listas como Martínez de Matta.
2. Víctor Carvacho. En *Magdalena y Aurora Mira*, Stgo., julio de 1953, interesante carpeta de reproducciones publicada después de la Exposición retrospectiva de ambas pintoras.
3. Archivo Nacional. Ministerio de Culto y Educación, Miscelánea 1848-1849, tomo 108. En informe del 16 de septiembre de 1848 firmado por José Zegers, José del Tránsito Cárdenas, José Gandarillas y Miguel de la Barra
4. Pedro Lira, *Chile en la Exposición de Quito*, Santiago, 1909.
5. Miguel Luis Amunátegui, *Don Salvador Sanfuentes*, Santiago 1892, pp. 9, 13 y 388.
6. *Las Últimas Noticias*, Santiago, 27 de noviembre de 1934.
7. Antonio R. Romera, *Historia de la Pintura Chilena*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1951, p. 60.
8. En compañía de David James (Q.E.P.D.) tuvimos la ocasión y el placer de examinar los cuadros de Ramírez Rosales en casa de la distinguida pintora Srta. Ana Cortés.
9. Antonio R. Romera, obra citada, p. 60.
10. Stanton L. Catlin y Terense Grieder, *Art of Latin America since Independence*. Yale University Press. 1966. Reproduce la obra exhibida de Rosales.
11. El Combate se reproduce en la traducción del artículo del Cap. A.S. Merrill U.S. Navy, First Contacts. *The Glorious Cruise of the Frigate Essex*, U.S. Naval Proceedings, February, 1940.
12. Antonio Miguel Gana y José Manuel Ramírez, dos vigorosos precursores. *Las Últimas Noticias*, Santiago 27 de noviembre, 1934.
13. Pedro Lira, *Las Bellas Artes en Chile*, Anales de la Universidad de Chile, abril 1866, p. 279.
14. Antonio R. Romera, *Historia de la Pintura*, ya citada, pp. 34-35.
15. Vimos esta acuarela ingenua en su colorido en casa de la Sra. Amanda Labarca.
16. Para la biografía del interesante personaje ver: Guillermo Feliú Cruz, *Vicente Pérez Rosales*, Stgo. 1946. Para los dibujos, nuestra edición del *Diario de un Viaje a California* (1848-1849). Stgo., 1949. Sociedad de Bibliófilos Chilenos.
17. En el cuadro de *Los Señoritos* estampó Mandiola estas frases autobiográficas: "1ª composición original ejecutada el año de 1845 (al fin) y aún no hacía un año que me había dedicado a la pintura".
18. *El Progreso*, Santiago, 10 de agosto de 1848: Visita a un artista.
19. *El Museo*, N° 15, 17 de septiembre de 1853.
20. *El Ferrocarril*, 3 de abril de 1867.

21. *El Taller Ilustrado*, Santiago, junio 14 de 1886.
22. Agradecemos la buena voluntad del Dr. Ramón Almeyda para darnos a conocer los valiosos cuadros de su colección particular.
23. Antonio R. Romera, ya citado, p. 51.
24. Ver nuestro ensayo biográfico *Don José Gandarillas y Gandarillas*. Tira-da aparte de un Boletín de la Academia Chilena de la Historia, N° 43, Santiago, 1950. Los numerosos Álbumes de dibujos del artista corren en manos de sus descendientes.
25. Pedro Lira, *Diccionario Biográfico de Pintores*, Santiago, 1902, p. 277.
26. Véase los catálogos de las respectivas exposiciones.
27. J.M. Blanco, Tomás David Sánchez, artista pintor. *El Taller Ilustrado*, Santiago, mayo 31 de 1886.
28. *El Taller Ilustrado*, El artista pintor Francisco Silva, Santiago, 8 febrero de 1886.
29. Datos sobre Campos en Pedro Lira, *Diccionario*, ya citado p. 65 y P. Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico de Chile*, Stgo. 1897.
30. Pedro Lira, *Revista y Catálogos de la Exposición de Pinturas de 1869*. Santiago, 1869.
31. Antonio R., Romera, op. cit., p. 72.
32. Luis Cousiño Talavera, *Museo de Bellas Artes. Catálogo General*. Stgo., 1922.
33. Pedro Lira, *Revista y Catálogo*, ya señalado.
34. Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico*, ya citado.
35. J.M. Blanco, *El artista pintor don Pascual Ortega*. *El Taller Ilustrado*, abril 26 de 1886.
36. Pedro Lira, *Revista y Catálogo*, repetidamente citado.
37. *El Ferrocarril*, enero 6 de 1871.
38. El Correo de la Exposición, Santiago, 1875.

Capítulo VII

1. Archivo Nacional. Contaduría Mayor. Catedral, 1787-1839, N° 47, 8 de mayo de 1835.
2. José Miguel Blanco, *Ignacio Domeyko*, en *El Taller Ilustrado*, enero.
3. Ignacio Domeyko, *Ciencia, Literatura y Bellas Artes*, relación que entre ellas existe. Discurso, Anales de la Universidad de Chile, tomo XXIX, Santiago, 1867, pp. 20-21.
4. Sobre Domeyko, ver Berta Lastarria Caverro, *Ignacio Domeyko y su época*, Valparaíso, 1937; reproduce como ilustraciones dos dibujos del sabio polaco.
5. Ver los decretos en José Bernardo Lira, *La Legislación Chilena no Codificada*, Stgo., 1881, Vol. III, p. 414.
6. Sobre François, además de los datos de los diccionarios generales Thieme-Becker y Benezit, Stanislas Lami. *Dictionnaire des Sculpteurs de l'Ecole Française au Dix-Neuvième Siècle*. París, 1916.
7. Nos basamos en los catálogos de exposiciones citados más adelante. El folleto de Benjamín Vicuña Mackenna, *La Estatua de Molina*, en Miscelánea, Colección de artículos, discursos, etc., Stgo., 1872, Imprenta del Mercurio.
8. *El Ferrocarril*, 17 de septiembre de 1862.
9. Tomamos estos datos de la obra inédita de Arturo Blanco A. *Un Luchador del arte: José Miguel Blanco*. Datos para la historia de la pintura y la escultura en Chile. Lleva fecha de 10 de agosto de 1935. Es una obra voluminosa llena de material sobre el tema, que espero sea algún día publicada.
10. Stanislas Lami, *Dictionnaire*, ya citado.
11. Tomamos los datos de los Catálogos de las Exposiciones y de la prensa periódica, a saber: *El Ferrocarril*, 8 de noviembre de 1856, "Concurso preparatorio de la Escuela de Escultura". *El Ferrocarril*, 14 de enero de 1860, Escuela de Bellas Artes, informe de Ignacio Domeyko: 1^{er} Premio, Nicanor Plaza; 2^o Premio, José Miguel Blanco; 3^{er} Premio, Tomás Pizarro. El jurado lo componían Domeyko, el arquitecto Henault y el grabador medallista Branville. *El Ferrocarril*, 9 de enero de 1862.
12. J.M. Blanco, Agustín Depassier en *El Taller Ilustrado*, 24 de agosto de 1885.
13. El contrato de Sánchez y Láinez, fechado en Santiago, 5 de julio de 1865, figura en Monseñor Reinaldo Muñoz Olave, *La Catedral de Concepción*. Concepción 1910, pp. 67-68. Sobre Virginio Arias, Jorge Sanguenza, *En el 1^{er} Centenario de Virginio Arias*, Revista de Arte, Universidad de Chile, N° 3, abril-mayo de 1956, p. 10.
14. José Bernardo Lira, *La Legislación Chilena no codificada*, Vol. III, Stgo., 1881, pp. 414-415 y 416.
15. Simpáticos datos sobre la enseñanza en Arturo Blanco A. *Biografía del escultor don Nicanor Plaza*. "Revista Chilena de Historia y Geografía", LXVII, N° 71, Santiago, 1930. Blanco, hijo del escultor José M. Blanco y su biógrafo, nos indica el cariño que hacia François tuvieron sus alumnos.

Capítulo VIII

1. Nos apoyamos para la biografía de Nicanor Plaza en el excelente ensayo de Arturo Blanco, *Biografía del Escultor Nicanor Plaza*, en "Revista Chilena de Historia y Geografía", Tomo LXVII, N° 71, octubre-diciembre, 1930, pp. 251-274. En general, Vicente Grez, *Les Beaux Arts au Chili*, París, 1889, pp. 72-74. Passim: Luis Riquelme Figueroa, *El Desarrollo histórico del arte plástico en Chile*. Stgo. s.f. Citaremos tan sólo los datos o conceptos no contemplados por los citados autores.
2. Benjamín Vicuña Mackenna, *Una visita a la Exposición de Pinturas de 1858*, p. 37.
3. Augusto Orrego Luco, *Recuerdos de la Escuela*, Santiago, Editorial Francisco de Aguirre, 1976, p. 3.
4. *El Ferrocarril*, enero 31 de 1866.
5. (N. Peña). La Exposición de 1872. Memorias. Stgo., 1873.
6. Vicente Grez, *Una visita artística, Nicanor Plaza*. Revista de Santiago, I, Stgo., 1872, p. 452.
7. Pedro Lira, *El Salón de 1897*, "Revista de Arte", con reproducciones, Santiago.
8. Pedro Nolasco Préndez (Ed.), *Hoja de Laurel*, Stgo., 1897.
9. Para la biografía de Blanco poseemos el exhaustivo estudio inédito

- escrito por su hijo, Arturo Blanco A. *Un luchador del arte, José Miguel Blanco*. Datos para la historia de la pintura y de la escultura en Chile, que nos fueran facilitados por don Luis Álvarez Urquieta. Breve resumen en: *Biografía del escultor Don José Miguel Blanco*, escrita por su hijo Arturo. Tirada aparte de los Anales de la Universidad de Chile, Stgo., 1912, tomo CXXXI.
10. Juan Rafael Allende (Ed.), *Cartas del Escultor José Miguel Blanco*, envia-

das a su familia desde sus estadas en Europa 1867 a 1874 y 1895. Stgo., 1907. Constancia del premio en Las Bellas Artes N° 25, 20 de septiembre 1869.

11. Enrique Gaona, *Una visita a la Exposición Nacional de 1884*, en Revista "La Lectura", Stgo., 1884, tomo II, N° 71.
12. Omer Emeth (Emilio Vaisse), *Bibliografía General de Chile*, Vol. II, en Revista de Bibliografía Nacional y Extranjera.

Capítulo IX

- Una primera versión de este capítulo apareció en el "Boletín de la Academia de la Historia" (Año IX, N° 20) con el título de: *El Centenario de la Fotografía en Chile (1842-1942)*.
Para una apreciación general del tema hemos consultado a Lucía Moholy: *A hundred years of Photography*, Londres, 1935, y Helmut Gernsheim: *A History of Photography from the camera obscura to the beginning of modern era*. New York, 1969.
- Holger Cahil y Alfred H. Barr, *Art in America*. New York, 1939, p. 6.
- Ver *El Araucano*, 6 de septiembre de 1833; *El Mercurio*, 13 de diciembre de 1841 y 5 de noviembre de 1844. Herbet pedía \$ 5 y \$ 7 por los "perfiles a máquina".
- Manuel Blanco Cuartín, *Estudios sobre la Pintura Chilena*. El Taller Ilustrado, 17 de octubre de 1887.
- El Mercurio*, Valparaíso, 1 de junio de 1840.
- Queda la duda si es anterior el aparato Daguerre, sistema Giroux que trajera el pintor Juan Mauricio Rugendas. Ninguna de las fechas coincide con las señaladas por los tratadistas. Creemos que debió tratarse de una cámara oscura. Para la introducción del daguerrotipo en Brasil, ver Gilberto Ferrez, *A Fotografía no Brasil*, Rio de Janeiro, 1953. Para Montevideo y Buenos Aires, Julio F. Riobo, *La Daguerrotipia y los Daguerrotipos en Buenos Aires*. Julio de 1949. ejemplos en el folleto del mismo autor, *Primera Exposición de Daguerrotipos*. 2ª ed. Buenos Aires, 1950.
- Diego Barros Arana, *Don Luis Antonio Vendel-Heyl*, en *Obras Completas*, Imp. Cervantes. Santiago 1911, Tomo XI, pp. 205-206.
- Domingo Amunátegui Solar, *El Instituto Nacional bajo los rectorados de D. Manuel Montt, D. Francisco Puente y D. Antonio Varas*. Santiago, 1891, pp. 286-291.
- Sobre los Helsby en Uruguay y la Argentina, las citadas palabras de Julio Felipe Riobo. Resumen en: *El Daguerrotipo en Buenos Aires*. "La Prensa", Buenos Aires, 4 de enero de 1942. Agregamos detalles inéditos a los conocidos, extraídos de los pleitos de la familia: Archivo Judicial de Santiago, 2ª serie, Legajo, 1270. Segunda serie en Archivo Nacional; y Legajos 14-29, 38-16 en Archivo de los Tribunales de Justicia.
- El Mercurio*, Valparaíso, 6 de marzo y 28 de julio de 1844.
- Sobre Vance en Chile, *El Mercurio*, 8 de marzo de 1847; 10 de diciembre de 1847; 19 de febrero de 1848, y 20 de julio de 1850. Sobre su personalidad en los Estados Unidos, donde no se hace la más mínima alusión a su permanencia en Chile, ver: Beaumont Newhall, *The Daguerrotipo in America*. New York. Habla de su actividad en San Francisco, Sacramento y Marysville en pp. 34, 87 y 154. Robert Taft, *Photography and the American Scene. A social study (1839-1889)*. New York, 1938. pp. 96, 139 y 250-253.
- Utilizamos los avisos económicos de *El Mercurio* de Valparaíso y los de *El Ferrocarril* de Santiago. Las fotografías de Boehm fueron aprovechadas para interesantes grabados litográficos hechos en Alemania (Hamburgo).

- Algunos en la Colección de don Germán Vergara Donoso: "La Cueva del Chivato después del Temporal".
- Sobre Clavijo y Tossel, *El Motor*, Talca, 1 de mayo de 1856 y *El Ferrocarril*, Santiago, 25 de febrero de 1857. (En *El Motor* sólo se menciona a Tossel.)
 - Sobre Braume, *El Huasquino*. Vallenar, 13 de septiembre de 1856.
 - Sobre la familia Chaigneaux, Archivo Nacional, Correspondencia de Benjamín Vicuña Mackenna, Vol. 33 y N. Vega, *Álbum de la Colonie Française au Chili*, Santiago, 1904, p. 150.
 - Se cita a estos daguerrotipistas en Dr. Duffy's, *Handbook to Valparaíso for the year 1862*. Al igual el simpático artículo de Hardey en el *South Pacific Mail*, agosto, 22 de 1940.
 - El viaje de W.G. Helsby en *El Ferrocarril*, Santiago, 6 de enero de 1856. Sobre Thierry, H.W. Macklin, *Valparaíso Directory for 1857-58*. Valparaíso, 1859, y *El Mercurio*, 13 de mayo de 1854.
 - Nos referimos al interesante artículo del gran periodista Joaquín Edwards Bello. ¿Dónde está la primera fotografía?, *La Nación*, Santiago, 19 de agosto de 1941 y los comentarios de "El Averiguador Universal", respuestas 46220 y 46254 (agosto 17 y agosto 26 de 1941).
 - Tenemos una pequeña colección familiar de daguerrotipos. Reproducción de una de varias figuras pueden verse en *El Imparcial*, Santiago, 6 de septiembre de 1941. La vista de Helsby ha sido reproducida por Roberto Hernández, *Los Primeros Teatros en Valparaíso*, p. 110 y en el folleto: *50 Años de la Refinería de Viña del Mar*, p. 4. Se les atribuye las fechas de 1842 y 1853. Creemos más acertada la última.
Sobre la Vista de Terry, José Toribio Medina, *Ensayo acerca de una mapoteca chilena*. Santiago, 1889, pp. 96-97. (Sale nombrado como A. Terry.)
 - Señaladas en *El Progreso*, Santiago, 20 de septiembre de 1848; 27 de septiembre de 1849 y 17 de septiembre de 1850.
 - Archivo Nacional. Ministerio de Justicia e Instrucción. Solicitudes Particulares, 1847-1857.
 - Catálogo de los Objetos presentados a la Exposición Nacional de 1856*. Santiago, 1856, 8-9 y 16. Los precios de Deroche variaban entre los \$ 10 y los \$ 40.
El Ferrocarril. Santiago, 8 de enero de 1857.
 - Archivo Nacional. Judicial 2ª serie. Legajo 210.
 - Benjamín Vicuña Mackenna, *Juan Fernández*. Santiago, 1883, pp. 717-718. "El Álbum del Dart que tenemos a la vista, cubierto de terciopelo verde mar, contiene algunas de las mejores vistas y panoramas de la Isla". Los álbumes de la Viña Urmeneta me fueron facilitados para su estudio por el distinguido Director del Archivo Nacional, prof. Patricio Estellé, prematuramente fallecido.
 - El Álbum *Los Baños de Cauquenes* se compone de 13 fotografías de Helsby y 6 de Rowsell. Se encuentra en la actualidad en la Biblioteca del Departamento de Historia. Donación Eugenio Pereira Salas. La encuadernación es del prestigioso artista Federico Schreiber.

26. Patricio Estellé (Ed.). *Cuatrocientos Años de Historia de Chile en el Archivo Nacional*. Santiago. Marzo-abril, 1974, p. 18.
27. Benjamín Vicuña Mackenna, *Juan Fernández*. Ya citado, p. 752. A bordo de La Concepción, 18 de septiembre de 1872. Se insertan dos fotografías.
28. Archivo Nacional. Correspondencia de Vicuña Mackenna, Vol. 369, fs. 301. Carta de 24 de febrero de 1873.
29. Son palabras de Ambrosio Letelier en *Exposición Nacional de Artes e Industrias de 1872*. Santiago, 1873, p. 128.
30. Álvaro Jara, *Chile en 1860. William L. Oliver: Un precursor de la fotografía en Chile*. Santiago, 1973. Tenemos en nuestro poder un nuevo Álbum con vistas de los ferrocarriles, empleados y cuadros de costumbres que atribuimos de acuerdo con el expertizaje del profesor Jara a Oliver. Al igual una fotografía del Bombardeo de Valparaíso. (Biblioteca del Departamento de Historia. Universidad de Chile.)
31. Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico de Chile*. Santiago, 1897.
32. Juicio de Ambrosio Letelier, *Exposición de Artes e Industrias*, ya citado.
33. Alamiro de Ávila Martel, *Diez Libros Chilenos del Siglo XIX, ilustrados con fotografías*, en *Homenaje a Guillermo Feliú Cruz*. Ed. Neville Blanc Renard. Biblioteca del Congreso Nacional, 1973, pp. 14 y 15; son 12 láminas fotográficas pegadas en hojas de cartulina con recuadros y títulos tipográficos, que se enumeran.
34. Ernesto Greve, *Historia de la Ingeniería en Chile*, Tomo IV, Santiago, 1944, pp. 249-250.
35. Las vistas de Lutjen en la Colección de José Toribio Medina, Santiago, 1954, p. 213: Estampas. (Hay una sola fotografía de Lutjen de Valparaíso, ver también Álbum de F.W.L. Ross.)
36. *Almanaque Popular e Instructivo para el año de 1864*. Santiago, diciembre de 1863.
37. La prensa periódica y el citado artículo de Alamiro de Ávila Martel.
38. Gisèle Freund, *La Fotografía y las Clases Medias en Francia durante el siglo XIX*. Trad. Luisa Navarro. Buenos Aires, 1946, p. 91.
39. Archivo Nacional Judicial de Santiago: Legajo 39-10-20.
40. Helmuth-Heinrich, *Aus der Frühzeit der Photographie (1840-1870)*. Frankfurt, 1930. La colección del académico Sr. Carlos Peña Otaegui fue aprovechada en su interesante libro *Santiago de Siglo en Siglo*. La antigua colección de la oficina de Educación Visual del Ministerio de Educación que hace años no he visto, es valiosa. Nuestra muestra en el Departamento de Historia, de la Universidad de Chile. Hemos consultado al igual la Colección José Toribio Medina en la Biblioteca Nacional, catalogada por Guillermo Feliú Cruz; la del arquitecto A. Zentili (Q.E.P.D.); la de Benjamín Valdés Alfonso. Curiosas fotografías contiene el libro de Roberto Hernández, *Los Primeros teatros en Valparaíso*. Valparaíso, 1926.
41. *Revista del Pacífico*, Tomo II Valparaíso, 1860.
42. Querrela de don Carlos Renard, Archivo Nacional, Judicial de Santiago. En los primeros tiempos las fotografías quedaban depositadas en la Biblioteca Nacional. Algunas las incluyó Ramón Briceño en su valiosa *Estadística Bibliográfica de la Literatura Chilena*. Esta ley no se refiere directamente a la fotografía sino a las obras de arte grabadas.
43. Además de los datos de periódicos y revistas hemos consultado: *Guía de Santiago en 1872*, Santiago, 1873; *Almanaque Chileno para el año 1873*; *Rol de Patentes Industriales*, Santiago, 1872; Román Vial, *Almanaque Nacional para 1877*, Santiago, 1878, *Guía Descriptiva de Valparaíso y Almanaque Nacional para 1877*, Santiago, 1878, *Guía Descriptiva de Valparaíso y Almanaque Comercial para 1876*. Valparaíso, 1876.
44. *Exposición Nacional de Artes e Industrias de 1872*, ya citado.
45. *El Ferrocarril*, Santiago, junio 10, 1874.
46. Alamiro de Ávila Martel, *Diez Libros*, ya citado, en que se enumeran los aportes. Archivo Nacional. Correspondencia de Vicuña Mackenna. Vol. 13. Carta contestación a E. Garreaud y Cía. (diciembre 19 de 1873), en que se habla de un tiraje de 50 ejemplares a razón de \$ 10 cada uno y la colaboración de Adams y de F. Leblanc.
47. Sobre Leblanc, N. Vega, *Álbum de la Colonie Française*. Santiago, 1904, p. 164 y Archivero Arriagada, *Postales de Año Nuevo*. *El Mercurio*, 29 de diciembre de 1944.
48. Sobre la importante firma Garreaud de Lima ver: *Revista Cultura Peruana*, octubre 1941, y *Turismo*, Boletín Bibliográfico N° 1, Lima, 1934. La Fotografía Jorge Valck de Valparaíso conserva el Archivo de Placas y Películas gracias al diligente socio Henrich Hagen que empezó en 1877 sus planchas al colodion húmedo, recorriendo España, Portugal, África, México y Bolivia antes de establecerse en Chile como empleado de Jorge Valck (1910).
49. La producción de Spencer sobre la Guerra del Pacífico especificada en su *Catálogo de las vistas tomadas por la Fotografía Spencer*. Santiago, 1884. El Álbum de J. Antonio Bisama Cuevas se publicó en 1910 por fascículos.
50. *Catálogo Oficial de la Exposición Internacional de Chile en 1875*. Santiago, 1876.
51. Enrique Bunster, *Foto Heffer*, en *Tiempo Atrás*. Crónicas de Tierra, Mar y Cielo. Santiago, 1970, pp. 175-177.
52. Alamiro de Ávila Martel, ya citado, con descripción de las fotos insertas en los libros.
53. Catálogos y Almanagues ya citados. Para Copiapó hemos utilizado la interesante reseña que me enviara el distinguido zoólogo D. Enrique Ernesti Gigoux del Museo Nacional. Las fotos en Copiapó en 1858 valían una onza de oro. Sobre el iluminador Adaro, ver P. Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico de Chile*. Santiago, 1897.
54. P.P. Figueroa, *Diccionario Biográfico de Extranjeros en Chile*. Santiago, 1900; y El Averiguador Universal. Respuesta 46320 (14 de septiembre de 1941), *Algo más sobre la fotografía en Chile*.
55. El Álbum fue obsequiado por la familia a la sala J.T. Medina, donde se encuentra. Son fieles fotografías de los edificios, parques y paseos de la capital de excelente factura.

Capítulo X

1. Extractamos las noticias reunidas por Alamiro de Ávila Martel en su interesante y minucioso estudio sobre: *La Litografía en Chile* hasta la publicación del *Álbum de Rugendas* en M.R. *Álbum de Trajes Chilenos*, Edición Facsímil de la Sociedad de Bibliófilos Chilenos, Stgo., pp. 33-49.
2. Nicolás Anrique R., *Bibliografía Marítima de Chile (1840-1894)*. Santiago, 1894, p. 158.
3. Alamiro de Ávila, artículo citado, p. 44.
4. Dato comunicado por nuestro distinguido amigo (Q.E.P.D.), Prof. David James. El Bibliotecario de la Ciudad de Bayona no encontró otros datos de él, aunque pertenece a una familia que todavía reside en la ciudad, propietaria de un taller de aserradura y construcciones metálicas. Según la tradición había partido a comienzos del siglo a Nueva Orleans.

5. Benjamín Vicuña Mackenna, *El primer litógrafo chileno*, El Mercurio de Valparaíso, 23 de marzo de 1881. *Passim*. Archivero (Arriagada). *El Primer Litógrafo*, El Mercurio, Santiago, 13 de octubre de 1946. Ávila Martel ha rectificado los errores cronológicos de Vicuña Mackenna en el ensayo ya citado.
6. Esta rara pieza de bibliografía chilena podemos describirla de acuerdo con el ejemplar que poseemos: *Vistas de los principales edificios de Santiago de Chile*. Levantados y dibujados por Pedro Dejean, mayor. 1838. Imprenta y Litografía del Estado. Santiago de Chile. Consta de las siguientes láminas: Vista de la Casa de Gobierno - Vista de la Casa de Moneda - Vista de la Catedral - Vista de la Casa del Consulado - Vista del Puente - Vista de la Pila. Están numeradas a pluma comenzando con el 2, por lo que podría haber otro grabado. Todos ellos están firmados, P. Dejean mayor, del.
7. Nos remitimos al prólogo que escribí para la edición facsimilar de la Sociedad de Bibliófilos Chilenos, *Juan Mauricio Rugendas* (1802-1858), Pintor de las Américas, pp. 11-30.
8. Para las ediciones musicales remitimos al lector a nuestra *Biobibliografía Musical de Chile de los orígenes a 1881*. Stgo., 1978, Edic. U. de Chile.
9. Ramón Briceño, *Estadística Bibliográfica de la Literatura Chilena*, Tomo I, p. 252.
10. Archivo Nacional. Ministerio de J.C. I.P. Miscelánea 1843-1847, vol. 69.
11. El proceso litográfico fue continuado en Valparaíso a partir de 1847 por varios litógrafos entre los cuales destacaron: Dijout, Gillet, Litografía Berrera y otros.
12. *El Progreso*, 14 de diciembre de 1849: *Litografía*.
13. El título completo es: *Colección de Tipos Chilenos compuesta de 33 figuras de las más sobresalientes*, publicada por la imprenta litográfica de J.B. Lebas, Valparaíso. No tiene indicación de fecha. Los tipos son: Lechero - Birlochero - Jornalero - Heladero - Minero - Cocina ambulante - Cigarreroalfañiquero - Aguador (2) - Motero - Arriero - Mendiga de Concepción - Sandiero - Panadero - Policial - Papero - Carretero - Brevero - Dulcero - Capataz - Florera - Pescador - Presidiario - Correo - Aduanero - Yerbatero - Zapatero - Pavero - Beata - Barbero ambulante - Gañán - Santero - Plumerero.
14. *Enciclopedia de la Infancia* o curso completo de instrucción primaria y secundaria. Enrique M. de Santa Olalla, Valparaíso, Imprenta mecánica litográfica de J.B. Lebas, 1857. Se publicaron 32 números en 1857.
15. De acuerdo a Ramón Briceño es una continuación del anterior *El Instructor del Pueblo*. Periódico bajo la dirección de la Junta Directiva de la Sociedad de Instrucción Primaria. Redactor Benicio Álamos González. Litografía F.B. Lebas (Editor). Valparaíso, 9 de enero de 1858. Se publicaron 4 números. Tomo I, p. 176. Briceño señala también el *Plano de la Intendencia y Minerales de la Provincia de Copiapó*. Lebas, Valparaíso, 1855.
16. *El Ferrocarril*, 18 de enero de 1859. Entre los últimos planos salidos del taller de Lebas, Ramón Briceño menciona el *Plano geométrico y topográfico de la Nueva Población de San Francisco de Limache*, Gran Folio, 1856. Tomo I, pp. 257-258.
17. Datos biográficos en Emile Bellier de Chavignerie, *Dictionnaire Général des artistes de l'école française* (1882-1885). Ulrich Thieme y Félix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. Leipzig, 1935.
18. Beraldi, *Graveurs du XIX Siecle*. París, 1889.
19. *El Taller de Desmadryl*. El Álbum. Periódico Semanal N° 3, 18 de enero de 1851. Imprenta Julio Belín, Santiago.
20. Z (se nos ocurre José Zegers). *El Taller de Desmadryl, La Sífide*, N°s 7 y 8, Santiago, enero 18, 1851. En el número correspondiente a 21 de diciembre de 1850, del mismo periódico y bajo las iniciales de Z y R, se dice: "Desmadryl, el afortunado rival de Calamata, admira con las bellísimas obras de su buril y pincel, llegando a ser el artista a quien se ha honrado con mayor distinción. Desmadryl es el pintor favorito de la novedosa Santiago".
21. Diego Barros Arana, *Bellas Artes*, en *El Museo*, septiembre 17 de 1853, pp. 231-232.
22. La monumental obra dirigida por Narciso Desmadryl comprende dos volúmenes: *Galería Nacional o Colección de Biografías de Hombres célebres de Chile*, escrita por los principales literatos del país, dirigido y publicado por... autor de los grabados y retratos. Santiago, Imprenta Chilena, 1854. Narciso Desmadryl, Ed. calle de la Bandera, cerca de la Cañada. Desmadryl realizó una labor semejante en la Argentina. Ver José León Pagano, *Historia del Arte de los Argentinos*. B. Aires.
23. Ramón Briceño en su *Estadística Bibliográfica*, ya citada, menciona estas piezas: *Carta fluvial de la Argentina para inteligencia de Argirópolis*, grabado por Desmadryl, litografía de José Desplagues, 1850, tomo III: *Plano de la costa de Chile* apaisado, 1858; y dos que citamos en el texto. (Figura un plano levantado por el capitán de ingenieros Donoso y los tenientes de marina Rogers, Hurtado y Costa, 1855, Litografía Desmadryl, tomo I, p. 257.)
24. *El Ferrocarril*, 27 de noviembre de 1861.
25. Sobre Basterrica, P. Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico de Chile*, Santiago, 1858 y José Miguel Blanco. Benito Basterrica. Artista Nacional. *El Taller Ilustrado*, N° 127, 22 de abril de 1889.
26. José Miguel Blanco. *Juan María Caradeux*, calígrafo, dibujante y pintor chileno, *El Taller Ilustrado*, N° 147, 10 de septiembre de 1888.
27. Ramón Subercaseaux. *Memorias de 50 Años*, p. 243.
28. Sobre Olascoaga, Marta Gómez de Rodríguez Benito, *La Plástica del Coronel Manuel I. Olascoaga en Cuadernos de Historia del Arte*. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, N° 8, 1969, pp. 85-92.
29. Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico de Extranjeros en Chile*, Santiago, 1900.
30. Horacio Lara, *Crónica de la Araucanía*, 2 Vols. Santiago, 1889, II, pp. 317 y 415. Tanto P.P. Figueroa como Marta Gómez de Rodríguez aseguran que Olascoaga ilustró este libro con dos láminas que no encontramos en los diversos ejemplares que hemos consultado. Puede tratarse de una sustracción.
31. Marta Gómez, artículo citado, p. 90.
32. No hemos ubicado el retrato del coronel Saavedra que según Marta Gómez figura citado en *Datos Biográficos del Coronel Manuel J. Olascoaga*, según sus propias observaciones. Buenos Aires, 1911. Se dice allí que ilustra *El Chile Ilustrado*, de Tornero, Santiago, 1872.
33. *El Ferrocarril*, Santiago, 18 de agosto de 1870.
34. Horacio Lara, *Crónica de la Araucanía*, II, pp. 423-427, inserta la interesante correspondencia entre el coronel Saavedra y el general Roca con Olascoaga, a través de quien ambos se comunican.
35. Jorge Huneeus Gana, *Cuadro Histórico de la Producción Intelectual de Chile*, Santiago, 1910, pp. 833-834.
36. Archivo Nacional, Miscelánea, Ministerio de J.C.I.P., tomo 94, informe de Ciccarelli de 29 de noviembre de 1855. (En el informe de Ciccarelli aparece Subicueta, con S, en tanto que Vicuña Mackenna en su artículo escribe ese apellido con Z.)
37. Benjamín Vicuña Mackenna, *El Arte Nacional y su estadística*, en *Revista de Artes y Letras*, Año I, N° 9, 15 de noviembre de 1884, p. 429.
38. Pedro Lira, *Revista y Catálogo de la Exposición de Pintura de 1869*, Santiago, 1869.
39. *Exposición Nacional de Septiembre de 1872*. Memorias premiadas en el Certamen. Memoria de S. Ambrosio Letelier, Santiago, 1873, p. 125.
40. Para su actividad musical, nuestro libro *Historia de la Música en Chile* (1850-1900), Stgo., 1957.

41. Jorge Huneeus Gana, *Cuadro Histórico de la Producción Intelectual*, ya citado, pp. 834-835, habla de su "elegancia y de su originalidad nerviosa", que lo habrían conducido muy lejos en el campo artístico. Sobre sus dibujos *La Libertad Electoral*, 23 de julio de 1889.
42. Luis Álvarez Urquieta, *La Pintura en Chile*. Stgo., julio de 1928, p. 33.

Más adelante se refiere a él como "espíritu cultísimo, de carácter alegre y gran imaginación".

43. Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico General de Chile*, segunda edición, Santiago, 1888, p. 221.
44. Pedro Lira, *Catálogo de la Exposición de Pinturas de 1869*, Stgo., 1869.

Capítulo XI

1. Se ocuparon del tema de esa época: J.M. Frontaura, *Las primeras exposiciones en Chile*, N° 157, Stgo., 19 de noviembre de 1888 y José Miguel Blanco, *Origen de las exposiciones en Chile, Francia e Inglaterra*, en *El Taller Ilustrado* N° 148, 6 de mayo de 1889.
2. *La Clave*, N° 24, Stgo., octubre 25 de 1827. Debemos esta información a la gentileza del Prof. Alamiro de Ávila Martel.
3. D.F. Sarmiento, *Obras completas*.
4. Apuntamos estos datos, en parte inéditos, basados en la consulta de: Archivo Nacional. Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción. Misceláneas (1848-49), Tomo 108. En la prensa comentaron estas noticias: *El Araucano*, 22 de septiembre de 1848; *El Progreso*, 20 de septiembre de 1848.
5. *El Araucano*, 22 de septiembre de 1848; *El Progreso*, 20 de septiembre de 1848.
6. *El Progreso*, 27 de septiembre de 1849.
7. *El Araucano*, 24 de septiembre de 1850.
8. Benjamín Vicuña Mackenna. *El Arte Nacional*, Revista de Arte y Letras. Año I, N° 9, 15 de noviembre de 1884, p. 423.
9. Hemos consignado estos datos en nuestra biografía de don José Gandarillas (1810-1853). Apartado del Boletín de la Academia de la Historia, 1950. Año XVII, N° 43. El decreto en *Boletín de las Leyes* (1848). Tomo XVI, p. 293.

10. Archivo Nacional y Ministerio del Interior, vol. 214. Intendencia de Santiago (1844-1862), con fecha 14 de octubre de 1850.
11. *Sobre un Museo de Bellas Artes en 1855*, Boletín de la Academia Chilena de la Historia, XI, N° 30, 1944. Carta de Dn. Francisco Echaurren a Dn. Silvestre Ochagavía, pp. 91-94.
12. Eusebio Lillo, *Revista de la Exposición de 1853*, *El Museo*, N° 16, 24 de septiembre de 1853.
13. *Catálogo por orden numérico de los objetos presentados a la Exposición Nacional de 1854*, Santiago, 1854.
14. Archivo Nacional. Ministerio de J.C.I.P., Miscelánea (1847-1856). Tomo 94, informe de Ciccarelli, de 29 de septiembre de 1855.
15. *Catálogo por orden numérico de los objetos presentados a la Exposición Nacional de 1856*.
16. *Catálogo de los cuadros que contiene la Exposición de Bellas Artes de la Sociedad de Instrucción Primaria*, Santiago, 1856, p. 15. Sobre la organización José A. Alfonso, *La Sociedad de Instrucción Primaria*, Santiago, 1857, p. 257.
17. Benjamín Vicuña Mackenna, *El Arte Nacional*, ya citado, pp. 426-27.
18. La polémica ocupa con sus inserciones las columnas del diario *El Ferrocarril* de Santiago, entre julio y septiembre de 1859.

Capítulo XII

1. La biografía fundamental sobre el artista es la escrita por Rodolfo Trostiné, *Ignacio Baz. Pintor tucumano del siglo XIX*. Buenos Aires-Tucumán. MCMIII. Agregamos detalles biográficos de la familia Baz en Chile tomados del valioso libro del Dr. Enrique Laval, *Noticia sobre los médicos de Chile*, Stgo., 1970, p. 288. Ignacio Baz se ha establecido en Copiapó, regentando además una Botica y Droguería Atacama. Fue autorizado en 1869 por el Protomedicato a ejercer la profesión de médico. Cónsul de la Argentina en Copiapó, casó con Carolina Ossa. Su hijo Ignacio trabajó de médico con su padre en Taltal en 1884. Luego ingresó al servicio diplomático chileno, con cargo de Secretario en Buenos Aires. Falleció en 1905.
2. *Un pintor americano*, artículo publicado en *Correo de Valparaíso*, el 4 de julio de 1849.
3. La excelente monografía de Trostiné reproduce en buena forma los dibujos de Juan Bautista Alberdi (N° 166); Bartolomé Mitre (N° 167); Carlos Tejedor (N° 168); Almirante Manuel Blanco Encalada (N° 170); Juan María Gutiérrez (N° 171); R.P. Julián Navarro (N° 180); Gabriel Ocampo (N° 181).
4. Rodolfo Trostiné, obra citada, p. 59.
5. Trostiné, p. 58.
6. Trostiné, p. 26.

7. Sobre Cadenas, José Bernardo Suárez, *Plutarco del Arte Americano*, Stgo., 1872. José Domingo Cortés, *Diccionario Biográfico*, París, 1876 y principalmente, P. José María Vargas, *El Arte Ecuatoriano*, Quito, 1960, pp. 234-237.
8. *Catálogo de la Exposición de 1855*. Stgo. 1855.
9. Sobre Ignacio Manzoni: Eduardo Schiaffino, *La Pintura y la Escultura en Argentina*. Buenos Aires, pp. 169-170. José Luis Pagano, *El Arte de los Argentinos*, pp. 245-253.
10. Sobre su llegada y estada en Chile: *El Ferrocarril*, Stgo., abril 2, abril 15 y 20 y 18 de octubre de 1856.
11. *Catálogo de la Exposición de Pinturas de 1856*. Stgo., 1856, p. 15.
12. *El Nacional*, noviembre de 1887, reproducido en *Obras Completas*, vol. XVII, Buenos Aires.
13. Thieme - Becker, *Allgemeine Lexicon*; Dr. Const. v. Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaisertum Oesterreich*. Wien. 1870. Tomo II.
14. Debemos el conocimiento de este retrato a la amabilidad de su descendiente, señora Rosa Tocornal de Morandé, que agradecemos.
15. En poder del señor Salvador Valdés Morandé que generosamente nos facilitó el cuadro.
16. Lo conocimos por gentileza de nuestro amigo Antonio Bascuñán Valdés (Q.E.P.D.). En poder de su viuda, Pamela Montt de Bascuñán.

17. Una primera versión de este capítulo apareció en el *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, año XXVIII N° 65, segundo semestre de 1961.
18. Archivo Nacional. Judicial de Santiago, Segunda Serie. Legajo 1070.
19. Helmut and Alison Gernheim. *The History of the Diorama and J.M. Daguerre*, London 1956.
20. Sobre la instalación del diorama en Santiago ver: *El Ferrocarril*. Santiago, 16 de septiembre de 1856. No sabemos si Hughes se inspiró en el panorama de la Exposición de París de 1855 en que el artista Coral Langlois presentó igualmente *La Batalla de Malakoff*.
21. *Catálogo por orden numérico de los objetos presentados a la Exposición de 1855*. Stgo. 1855. Suponemos que sea una copia de la que se conserva actualmente en el Club de la Unión. El original, pintado por Eugenio Lucas y Padilla fue colocado en la Capilla de la Veracruz y trasladado más tarde a la II. Municipalidad de Santiago. Hay una copia hecha por Mandiola en la Sala J.T. Medina de la Biblioteca Nacional. Más detalles sobre el retrato del conquistador de Chile en: Alberto Cruchaga, *El Retrato del Fundador de Chile* (Boletín de la Academia Chilena, VIII N° 16); Ricardo Donoso, *Don Pedro de Valdivia en el arte pictórico*, 13 de febrero de 1933 y Julio González Avendaño, *El Retrato de don Pedro de Valdivia y La Iglesia de la Veracruz*, Boletín de la Academia Chilena de la Historia, XX N° 49.
22. Hasta el momento no hemos podido ubicar el retrato del Obispo Salas, tal vez sea el que reproduce la biografía de Esperidio Herrera, *Vida del Obispo de Concepción. Dr. José Hipólito Salas*, Concepción, 1908. El de la familia Urmeneta está en poder de la sucesión de don Mariano Valdés Sánchez.
23. *El Ferrocarril*, 4 de noviembre de 1856. No nos atrevemos a afirmar pese a ciertas pruebas que el retrato del Obispo Valdivieso sea el que adorna el Palacio Arzobispal. *El Ferrocarril*, 1 de diciembre de 1856 se refiere a la colecta pública para la adquisición del retrato.
24. *El Motor*, Talca, N° 24, 15 de abril de 1856 y N° 25, 22 de abril de 1856.
25. El pintor Hughes realizó tres réplicas de este par de retratos destinados a los familiares. Estuvieron por largo tiempo en poder de doña Virginia Bascuñán Vargas de Donoso Cienfuegos, Judith Bascuñán Rodríguez y señora A. Bascuñán de Cox. Agradecemos a la señora Ester Jordan Rodríguez permitirnos copia de los originales que posee. Don Germán Vergara Donoso posee otro de los originales y le agradecemos las facilidades que nos dio para su estudio. Está firmado Hughes, 1856.
26. Debemos conocimiento de esta obra a don Luis Varas, distinguido funcionario de la Universidad de Chile. Por tradición de familia fue obsequiado por el pintor a doña Agustina con el fin de dar a conocer su talento artístico a la sociedad de Talca. El original en poder de don Guillermo Torres Orrego. Agradecemos la gentileza del poseedor del cuadro y la excelente foto tomada por nuestro buen amigo el pintor Fernando Morales.
27. En la actualidad en manos de la sucesión de don Mariano Valdés Sánchez (Q.E.P.D.).
28. Los óleos en poder de la sucesión de don Renato Sánchez Errázuriz. Poseemos una fotografía de 1860 con idéntico motivo, lo que prueba la objetividad del pintor Hughes. La propiedad existe todavía con el nombre de Quinta Bella.
29. El cuadro fue ofrecido en venta a la Universidad de Chile. Detalles en *Anales de la Universidad de Chile*, 1865, tomo XXVII, pp. 556-557.
30. En los *Anales de la Universidad de Chile* figura como Natan Hughes.

Capítulo XIII

1. Max J. Friedländer, *Landscape, Portrait, Still Life*. Their origin and development. Trad. F.C. Hull. Oxford, 1949, p. 18.
2. Para evitar recargo en las notas apuntamos los principales estudios sobre Smith: Onofre Jarpa, *Antonio Smith*, en "La Estrella de Chile", Tomo XIV, Stgo., 1987, pp. 135-139; Vicente Grez, *Antonio Smith*. Historia del Paisaje en Chile. Santiago 1910; Pedro Lira, *Diccionario Biográfico de Pintores*, Stgo., 1903; Niobe Zúñiga Fuenzalida, *Anotaciones sobre paisajistas chilenos desde Antonio Smith hasta Alberto Valenzuela Llanos*. Memoria de Prueba inédita. Facultad de Bellas Artes, 1946. Datos íntimos en los recuerdos de su hija, Carmen Smith de Espinoza, *Mis Memorias*, Stgo., s.f.
3. Raúl Silva Castro, *Alberto Blest Gana (1830-1920)*. Estudio biográfico y crítico. Stgo. 1941, pp. ix y x.
4. Carlos Silva Vildósola, *Breves noticias sobre la pintura en Chile*. Tercer Salón de Verano. Asociación de Arquitectos. Valparaíso, 1935, p. 11.
5. *El Monitor de las Escuelas*, Stgo., N° 2, Set. 15 de 1852.
6. *El Correo Literario*, N° 1, Santiago. Un examen del texto e intención de las caricaturas en Vicente Grez, *Antonio Smith*, ya citado.
7. Antonio R. Romera, *Historia de la Pintura Chilena*, Stgo., 2ª Ed. 1963, p. 57.
8. Gustavo Opazo Maturana, *El Nieto del Virrey*, Vida de don Demetrio O'Higgins, Revista Chilena de Historia y Geografía, Tomo LXXIV N° 78. Stgo. 1933. La participación de Smith en el viaje la relata Niobe Zúñiga Fuenzalida en la tesis inédita citada.
9. Archivo Nacional. Ministerio de Relaciones. Legación de Chile en Francia (1869-1871).
10. *Las Bellas Artes*, N° 15, 12 de julio de 1869.
11. Antonio R. Romera, *La Costa y el Mar en la Pintura Chilena*. Comentario sobre la Exposición del Instituto Cultural de las Condes, *El Mercurio*, 7 de mayo de 1972. El cuadro se había exhibido primero en el Salón Niemeyer y mereció de un comentarista el elogio de ser "lo más bello y acabado que se ha hecho en Chile". *Las Bellas Artes*, N° 5, 3 de mayo de 1869.
12. Las caricaturas fueron publicadas en Zig-Zag, Santiago, 24 de agosto de 1929. Las examina Niobe Fuenzalida en su Memoria.
13. Carmen Smith de Espinoza, *Mis Memorias*, ya citadas, pp. 21, 22-26, 27.
14. Juan A. Barriga, *Discursos Literarios*, Stgo. 1915, p. 245.
15. *Exposición Nacional de Artes e Industrias 1872*. Memorias premiadas en el Certamen. Stgo., 1973, p. 120; Vicente Grez, *Antonio Smith*, Revista de Santiago, Año I, 1871, pp. 665-670.
16. Pedro Lira, *La Exposición de 1872*. Revista de Santiago, Año I, Stgo. 1872, p. 875.
17. Marcial González. *El Correo de la Exposición*, Stgo. 1875, pp. 58-59; *Boletín de la Exposición Internacional de Chile en 1875*. La entrega primera es de 1873.
18. Antonio R. Romera, *Historia de la Pintura Chilena*, pp. 58-59.
19. Niobe Zúñiga Fuenzalida, obra citada.
20. Carmen Smith de Espinoza, *Mis Memorias*, pp. 30-31.

1. Sady Zañartu, *El primer monumento de Bolívar a la libertad americana*, Plaza de Armas (1836). Stgo., 1952.
2. En general sobre el tema: José Muñoz Hermosilla, *Monumentos Nacionales*, en "Revista Chilena de Historia y Geografía" Tomo LXI, N° 65 (abril-junio, 1929). Detalles sobre estatua a San Martín en Clemente Barahona Vega, *De la Tierruca Chilena*. Tomo III, Stgo. 1915, pp. 180-183. Sobre los escultores ver: L. Dussieux, *Les Artistes français à l'étranger*, 3 Ed. Lyon-París, 1876.
3. Archivo Nacional. Archivo Vicuña Mackenna, Vol. 361, fs. 51 a 57, 62, 66.
4. Pedro Lira, *La Estatua de O'Higgins*, en "Revista de Santiago". 1872, pp. 139-142. Detalles sobre la ceremonia de instalación, en Benjamín Vicuña Mackenna, *La Corona del Héroe*. Stgo., 1872. Otros detalles en *Almanaque Americano* para 1873. Stgo., 1872. La estatua costó \$ 17.542 oro y se obtuvieron \$ 11.000 por suscripción. El pedestal lo hizo Daville y la estatua fue fundida por Fournet-Hoille.
5. *El Ferrocarril*, 11 de diciembre de 1856.
6. Archivo Nacional, Archivo Vicuña Mackenna, Vol. 2.
7. *El Ferrocarril*, mayo 13 de 1874.
8. *El Ferrocarril*, 26 de julio de 1856.
9. *El Ferrocarril*, 30 de enero de 1856 y 2 de febrero de 1857. La comisión estuvo presidida por Mr. Haviland.
10. *El Ferrocarril*, 1 de enero de 1857. La pila llegó en el buque *Cuzco* en el mes de marzo de 1857.
11. Pedro Lira, *La exposición de 1872* en "Revista de Santiago". Vol. I, pp. 871-876.
12. *Las Bellas Artes*, N° 8, mayo 24 de 1869.
13. *Estatutos de la Sociedad Artística*, Stgo., 1869.
14. Desde el punto de vista de la utilización de los clisés, la más importante es *La Revista Ilustrada* (1865), con variada documentación gráfica de Santiago y provincias.
15. Sobre Adaro, P. Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico General de Chile*, Stgo., 1888.
16. *El Motor*, Talca, Año 1, N° 19, 1 de marzo de 1856.
17. *El Motor*, 10 de agosto de 1855 y *La Revista Coquimbana*, 19 de diciembre de 1868.
18. *El Ferrocarril*, 17 de mayo de 1865; Cirino Hall, *Retratista, El Ferrocarril*, 11 de enero de 1866: "dibujo indeleble enseñado por un nuevo método en sólo cinco lecciones".
19. *La Tercera*, Santiago, 5 de abril de 1978.
20. *El Ferrocarril*, 29 de septiembre de 1860; *Las Bellas Artes*, 12 de julio de 1869. Luis Álvarez Urquieta, *La Pintura en Chile*, Stgo. 1928, p. 18, y Ricardo Bindis, *Rugendas en Chile*. Stgo., 1973, p. 63.
21. *El Ferrocarril*, octubre 13 de 1867.
22. *El Ferrocarril*, 3 de abril de 1867: "Grabados notables".
23. Jean Randier, *Hommes et navires au Cap-Horn*, París, 1966. Cap. Un peintre au Cap Horn, pp. 127-130.
24. *El Ferrocarril*, 21 de abril de 1856.
25. *El Ferrocarril*, 22 de mayo de 1857.
26. *Catálogo* por orden numérico de los objetos presentados a La Exposición Nacional de 1855. Stgo., 1855 y *Catálogo...* presentados a la Exposición Nacional de 1856. Stgo., 1856.
27. El Fusilamiento de los Carrera, *El Ferrocarril*, 23 de septiembre de 1857. Fueron reproducidos en la revista *Zig-Zag*, Número del Centenario de 1910.
28. *El Correo de Valparaíso*, 7 de mayo de 1849.
29. *El Ferrocarril*, 1 de enero de 1857.
30. Agradecemos la cortesía del Sr. Fernando Campos.
31. Pedro Lira, *Revista y Catálogo de la Exposición de Pinturas de 1869*. Stgo., 1869, p. 15.
32. Archivo de los Tribunales de Justicia. Judicial de Santiago 1870. Legajo 39-10-20, 26 de mayo de 1871.
33. El retrato obra en poder de don Germán Vergara Donoso, atención que agradecemos.
34. *El Ferrocarril*, 1 de septiembre de 1866. José León Pagano, *El Arte de los argentinos*, Buenos Aires, pp. 272-276.
35. *Las Bellas Artes*, N° 6, 10 de mayo de 1869, y N° 14, 5 de julio de 1869.
36. *El Ferrocarril*, 26 de febrero de 1886.
37. Pedro Lira, *Revista y Catálogo*, ya citado, p. 4.
38. (N. Peña Vicuña), *La Exposición de septiembre de 1872*. Memorias Premiadas en el Concurso de la Exposición Nacional de Artes e Industrias. Stgo., 1873.
39. Pedro Lira, *La Exposición de 1872*, en "Revista de Santiago", Vol. I, pp. 874-876.
40. Augusto Orrego Luco, *Chile en la Exposición de Septiembre*, Revista de Santiago, Vol. III, Stgo., 1873, pp. 316-335.
41. Juan Agustín Barriga, *Discursos Literarios y Notas Críticas*, Stgo. 1915, p. 131.
42. Benjamín Vicuña Mackenna, *La Exposición del Coloniaje*, Revista de Santiago, Tomo II, Stgo., 1872, pp. 343-355. La concurrencia no fue muy numerosa, de acuerdo con las *Memorias de 50 años*.
43. Benjamín Vicuña Mackenna. *Catálogo razonado de la Exposición del Coloniaje*. Stgo., 1873.
44. *Boletín de la Exposición Internacional de Chile en 1875*. Publicación oficial de la Junta Directiva. Roque Roco (Rómulo Mandiola), *Alrededor de la Exposición Internacional de Santiago de Chile*. Apuntes críticos y descriptivos. Stgo., 1875.
45. Sobre Blanes, José M. Fernández Saldías, *Blanes. Su vida y sus obras*. Montevideo, 1931. El mismo autor se ocupó de su viaje a Chile en su artículo, *El pintor uruguayo J.M. Blanes en su vinculación con Chile*, Revista Chilena de Historia y Geografía, LXXV, N° 81, enero-abril, 1934, pp. 80-86.
46. (Ramón Larraín Covarrubias), *Los Últimos Momentos de Carrera*, célebre cuadro del pintor oriental, señor J.M. Blanes, en *El Correo de la Exposición*, Año 1, N° 8, 21 de noviembre de 1875.
47. Balance interesante en Benjamín Vicuña Mackenna, *El Arte Nacional*, Revista de Artes y Letras, Año 1, N° 9, 15 noviembre, 1884, p. 436.

1. La obra clásica sobre la biografía de Whistler es: E. Robinson and Joseph Pennel, *The Life of James Mc Neill Whistler*. London 1908, 2 Vols.
2. Sheldon Cheney, *The story of Modern Art*, New York, 1941, p. 148.
3. E. Robinson and J. Pennel, *The Whistler Journal*. Philadelphia, 1921, pp. 41-43; 47-48; y Elizabeth Robinson Pennel, *Whistler, the friend*. Philadelphia, 1930, pp. 139-140.
4. Albert Parry, *Garbets and Pretenders*. A history of bohemianism in América. New York, 1933.
5. Geo W. Carleton, *Our Artist in Peru*. New York, MDCCCLXV.
6. Horacio Suárez Herreros. *Gran Remate de importantes cuadros y valiosa colección de pintores antiguos*. Casa Ramón Eyzaguirre, Stgo., 1969.
7. Bernice Davidson, *Printing in the Frick Collection*, 2 Vols. New York, 1971, ambos con reproducción del cuadro *The Ocean*.
8. Denys Sutton, *James Mc Neill Whistler*, Paintings, Etchings, Pastels and Water Colours, New York, 1966, p. 15.
9. Denys Sutton, *James Mac Neill Whistler*, Paintings, Etchings, Pastels and Water Colours. New York, 1966, p. 15.
10. Smithsonian Institute. Freer Gallery of Art. *List of Paintings... together with a list of original Whistleriana*, Washington, 1948. Ed. Burns A. Stubbs.
Ver comentarios en Donald Hilden, *Whistler Landscapes and Seascapes*. Washington, 1969 y Horace Gregory, *The World of James Mc Neill Whistler*, 1959.
11. Conservamos una reproducción fotográfica de esa notable pieza pictórica gracias a la cortesía de la Sra. Josefina Errázuriz de Gómez, quien gentilmente nos permitió obtenerla a mí y a nuestro distinguido amigo Dr. Armando Braun Menéndez.
12. Agradecemos los datos que nos trasmitió el arquitecto Sr. Carlos Alberto Cruz Claro, profundo conocedor de la obra de Whistler.

Capítulo XVI

1. *Las Bellas Artes*, N° 14, 5 de julio de 1869.
2. Ramón Subercaseaux, *Memorias de Cincuenta Años*, Stgo., 1908, p. 175.
3. Datos biográficos en Ulrich Thieme - Félix Becker, *Allgemeine Lexikon der Kuntswissenschaft*. Leipzig, 1923; Benezit *Dictionnaire des peintres, sculpteurs...* Paris. En Chile, *Plutarco del Artista Americano de las Bellas Artes*. Stgo., 1872, pp. 135-138; Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico de Extranjeros en Chile*, Stgo., 1900.
4. *Las Bellas Artes*, N° 15, 12 de julio de 1869.
5. Pedro Lira, *Diccionario Biográfico de Pintores*, Stgo., 1902, pp. 210-211.
6. Antonio Romera, *Historia de la Pintura chilena*, Stgo., 1951, pp. 73-74.
7. Vicente Grez, *Antonio Smith*, Historia del Paisaje en Chile, Stgo., 1910, pp. 72-73.
8. Juan Agustín Barriga, *Ideas sobre el arte y la moral*, en "La Estrella de Chile", Tomo XIV, Stgo., 1877, p. 200.
9. Gastón Bouthoul, *Guerras et civilisations*, en *Etudes Polemologiques*, octubre 1972, pp. 5-6.
10. *El Ferrocarril*, enero 8 de 1874.
11. Antonio Romera, ya citado, p. 55, edición 1960.
12. Luis A. Chacón G., *José M. Ortega P. Artista Nacional*. Su vida y sus obras. Stgo. (1917). Salvo indicación contraria, de esta monografía tomamos los datos principales.
13. M.G. (Marcial González) *Los Pintores Chilenos* II, en "El Correo de la Exposición", N° 5, Stgo., 30 de octubre de 1875.
14. Decretos Municipales. Concurso Vicuña Mackenna. Retratos de Gobernadores. En *El Ferrocarril*, 13 de enero de 1874, son ellos Diego de Almagro (Mesa); Valdivia (Carmona); Villagra (Carmona); Quiroga (Ortega); Bravo de Saravia (De la Barrera); Laso de la Vega (Carmona); Mujica (Mujica); Meneses (Mesa); Gómez de Silva (González); Cano de Aponte (Ortega); Manso de Velasco (traído de Lima); Amat (Lima); Jaurégui y Avilez (de Lima); A. O'Higgins (Lima); Pino (traído de Buenos Aires); Gabriel de Avilés (Lima); Muñoz Guzmán (Bavia Spano); Marcó del Pont (Virginia Bourgois).
15. Antonio Romera, *Historia de la Pintura Chilena*, Santiago, 1951, p. 74.
16. M.G. (Marcial González) *Los Pintores Chilenos* II, en El Correo de la Exposición, N° 5, Santiago, 30 de octubre de 1875. Para la biografía de Carmona (M.A. Lobos) *Pedro León Carmona y sus obras*, en la Exposición a beneficio del Asilo de la Patria, octubre de 1883, Santiago, 1883.
17. Archivo Nacional. Correspondencia de Vicuña Mackenna, Vol. 356, fs. 20-21.
18. Arturo Blanco, *El artista pintor don Pedro León Carmona*. "El Estandarte Católico", junio 18 de 1888.
19. Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico de Chile*.
20. Pedro Lira, *Artistas Nacionales*. Don Cosme San Martín y don Nicolás Guzmán. Revista de Santiago. Vol. II, 1873, p. 679.
21. Enrique Melcherts, *Trascendencia del maestro Cosme San Martín*. "El Mercurio", 18 de junio de 1961.
22. Antonio Romera, obra citada, p. 79.
23. Antonio Romera, obra citada, p. 80.

Capítulo XVII

1. Sobre Clarita Álvarez, Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico de Chile*. Stgo. 1897; Omer Emeth, (Emilio Vaisse). *Bibliografía General de Chile*. Stgo. 1913. José T. Medina en su libro *La Literatura Femenina en Chile*, Stgo. 1923, pp. 96-97 cataloga las siguientes obras que sirven para definir la personalidad de esta pintora: *Antonio y Mauricio* o

historia de un presidiario, escrita en francés por J.P. Jusieu y traducido al español por C.A. de Stgo. 1845; *La religión en la Vida Cotidiana*, sermón predicado en la Iglesia de Crathue el 15 de octubre de 1855... traducido del inglés por una señorita de Valparaíso. Valparaíso, 1857, 2ª ed. 1885.

2. Archivo Nacional. Miscelánea del Ministerio de Culto y Educación. 1848-1849. Tomo 108, comunicación de don Miguel de la Barra de 27 de noviembre de 1849.
3. Sobre Agustina Gutiérrez: *El Taller Ilustrado* N° 34, 35 y 51, de abril de 1886 con el homenaje póstumo de J.M. Blanco; debemos el conocimiento de este retrato a la gentileza de la familia Vadillo Mandiola que conserva estas reliquias familiares.
4. Ricardo Donoso, *Un Amigo de Blest Gana. José Antonio Donoso*, tirada aparte del Homenaje a don Domingo Amunátegui Solar. Stgo., Tomo II, pp. 177 y siguientes.
5. Hemos aprovechado para los toques de época la simpática correspondencia familiar entre Clarisa Donoso y su padre que conserva con cariño su sobrino don Germán Vergara Donoso. El Premio Mencionado figura en *Exposición Nacional de Artes e Industrias de 1872*, Stgo. 1873, p. XLVII.
6. Las obras citadas las hemos consultado gracias a la gentileza del Sr. Mario Garcés y a la excelente acogida de las familias citadas.
7. Indicaciones generales sobre el tema de Paulino Alfonso, *Consideraciones sobre el desarrollo del arte en Chile y la facultad de las mujeres*, *El Mercurio*, Stgo. Dic. 24 de 1913; A. Uribe de Alcalde, *El Arte y las Artistas Chilenas* (Salones de 1858-1886). *El Taller Ilustrado* N° 25, 1 de febrero de 1886. Revisión pormenorizada en Benjamín Vicuña Mackenna. *El Arte Nacional y su estadística en la Exposición de 1884*, Revista de Artes y Letras, año I, N° 41, 15 de noviembre de 1884, y *El Taller Ilustrado*, N° 41, 7 de junio de 1886.
8. B.V.M. *Catálogo de la Exposición de Pinturas del Santa Lucía*, el 17 de septiembre de 1876, Stgo. 1876, con un discurso de don Salvador Smith.
9. Benjamín Vicuña Mackenna. *Dolores*, homenaje a la mujer chilena. Santiago, 1883, p. 38.
10. *El Taller Ilustrado*, N° 41, 7 de junio de 1886.
11. *El Taller Ilustrado*, N° 56, 18 de octubre de 1886.
12. *El Taller Ilustrado*, N° 51, septiembre de 1886.
13. Ver: Valparaíso en la Exposición Nacional de 1884. Valparaíso 1884, p. 162.
14. Vicente Grez, *Les Beaux-Arts aux Chili*, Paris 1889, p. 42.
15. *El Ferrocarril*, Stgo. 27 de diciembre de 1888.
16. *El Taller Ilustrado*, N° 93, 1 de agosto de 1887.
17. *El Taller Ilustrado*, N° 62, 29 de noviembre de 1886.
18. *El Taller Ilustrado*, noviembre de 1886.
19. *El Taller Ilustrado*, N° 61, 22 de noviembre de 1886.
20. *Exposición Nacional de 1888*. Memorias del Consejo Ejecutivo. Stgo. 1889.
21. Luis Cousiño Talavera, *Catálogo del Museo de Bellas Artes*, Santiago, 1922.
22. *El Taller Ilustrado*, N° 3, 20 de julio de 1885.
23. Antonio Romera, *Historia de la Pintura Chilena*, Stgo., 1951, p. 78.
24. Vicente Grez, *Les Beaux Arts*, ya citado, p. 39; *El Arte Nacional*, ya citado.
25. Sobre las hermanas Mira, la excelente monografía de Víctor Carvacho, *Magdalena y Aurora Mira*, Santiago, 1953, Ministerio de Educación, p. 15.
26. Víctor Carvacho, op. cit., p. 18.
27. *Gran Remate de la Pinacoteca ...Santiago*, noviembre de 1973.
28. *Revista de Bellas Artes*, N° 3, 3 de diciembre de 1889. Pedro Lira analiza sus cuadros. En el N° 1 se inserta un hermoso grabado de Guimard, de un cuadro de Celia Castro.
29. Antonio R. Romera, ya citado, pp. 108.

Capítulo XVIII

1. Bernard Smith, *European Vision and the South Pacific, 1768-1850*. A Study in the History of Arts and Ideas. Oxford, 1960. Smith escribe a manera de epígrafe: "La apertura del Pacífico debe clasificarse ahora entre los factores que han contribuido al triunfo del romanticismo". P. 1.
2. Nos basamos en Smith, ob. cit., Caps. 2 y 3, pp. 75 y 86, y las láminas que reproduce. Datos biográficos sobre Parkinson en la traducción francesa de su relato, *Voyage autour du monde sur le vaisseau l'Endeavour*. París, 1797. Sobre Hodges, E. Benezit, *Dictionnaire des Peintres*, París, 4ª ed., 1960. Sus láminas en James Cook, *A voyage towards the South Pole and Round the World*. 2 v., London, MDCCCXXVII. Algunas en Smith y Rojas Mix.
3. M.A. Rojas Mix, *La Imagen Artística de Chile*, Santiago, 1971, en especial p. 45.
4. Sobre los viajeros rusos hemos consultado en: N. Nuzikov, *Russian Voyages round the World*, Ed. M.A. Sergeyev, London (1946). Sobre el país: N. Shur, *Viajeros rusos en Chile*. Revista Mapocho, N° 17, 1968. La entrada de la *Riurik* está señalada en: *Comunicaciones con los pueblos*. 1814. Ministerio del Interior, Archivo Nacional.
5. Sobre la *Riurik* hemos consultado la traducción inglesa de Otto von Kotzebue, *A voyage of Discovery into the South Sea and the Behring's Straits in the years 1815-1818*. London, 1821; y Adalberto von Chamisso, *Viaje a Chile*, trad. Gualterio Looser, tirada aparte de la "Revista Chilena de Historia y Geografía", N° 46, enero-junio 1940.
6. La obra artística de Choris queda contenida en las ilustraciones de sus monografías: *Voyage pittoresque autour du monde avec des portraits de sauvages d'Amerique, d'Asie, d'Afrique et des Iles du Grand Océan; des paysages, des vues maritimes et plusieurs objets d'histoire naturelle*. Paris, 1822. Sobre Chile: *Habillement du peuple du Chili*, Dessin et lithographie de Choris, Lámina IX; *Habitants de l'Ile de Pâques*, con tres figuras y utensilios. Láminas X y XI; y *Vue et Paysages des Regios Equinoxiales recueillis dans un voyage autour du Monde*. Paris, MDCCCXXVI. Lámina VI, *Vue de la Ville de Concepción*; VII, *Vue de Ville de Talcahuano et du Port de Concepción*; VIII, *Vues des Montagnes de Biobio*. Choris Lithographie de Bove, dirigé par Noel et Cie.
El juicio de Louis Reaun en su descabado libro, *Histoire de l'Expansion de l'Art Français*, Paris, 1933, es desfavorable a Choris. "De esta inmensidad de nombres oscuros resulta que los representantes de la pintura francesa en la primera mitad del siglo XIX están lejos de ser de primer orden". En cambio, Bernard Smith en su interesante monografía ya citada, pp. 155-157, encomia la labor por él desarrollada en el campo de la pintura etnográfica.
7. Ver: Shur, ob. cit., en Revista Mapocho, N° 17, 1968, p. 30.
8. Biografía en W. Storicker, *Allgemeine Deutsche Biographie*. Leipzig, 1882.
9. El material sobre Kittlitz en: Febor Frederic Lutke, *Voyage autour du Monde sur la corvette Le Seniavine* (1826-1829). Paris, 1835 y las obras del propio Kittlitz: *Über einige Vogel von Chile beobachtet in May und*

- anfang, April 1927. (12 planchas iluminadas). Academie Impériale des Sciences, San Petersburgo, tomo I, pp. 174-195 y tomo II, 1835, 5 grabados.
- F.H. von Kittlitz, *Denkwürdigkeiten einer Reise nach dem Russischen Amerika*. Gotha, 1858. (Se publicó entre 1853 y 1854 en la revista semanal *Die Natur* con el título de: *Bilder von Stillen Ocean*), p. 104, Albatros; p. 120, Pájaro de Chile; p. 125, Papagayo patagónico; p. 140, Un rancho en El Almendral (es más bien una pulpería); p. 176, Ruinas de la Iglesia de Quillota; p. 112, Los bosques de Concepción.
- F.H. von Kittlitz, *Twenty-Four Views of the Vegetation of the Coast and Islands of the Pacific... taken during the exploring of the Russian corvette Senjawin*, trad. Berthold Seeman, London, 1861. Plate I Coast of Chile y Vegetation of the Hight about Valparaíso, p. 11.
10. Agnes Beriot, *Grand Voiliers autour du monde*. Les voyages scientifiques, 1760-1850, París, 1962.
 11. Léonce Jore, *L'Océan Pacifique au temps de la restauration et de la Monarchie de Juillet* (1815-1848), 2 vols., París, MCMXIX.
 12. Salvo indicación expresa los datos biográficos de los pintores están tomados de: Emile Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'école française*, París, 1882-1885; Ulrich Thieme-Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Ed. Vollmer, Leipzig, 1935; y E. Benezit, *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs*, París, 1924, 4ª ed., 1960.
 13. Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes*. Ed. de la Pleiade, París, 1954, pp. 591 y 598.
 14. Los dibujos litográficos corren publicados en la narración de L.J. Duperrey *Voyage autour du monde exécuté par ordre du Roi sur la Corvette la Coquille pendant les années 1822, 23, 24, et 25*. *Histoire du Voyage*. Atlas, París, 1826. Lámina 1. *Habitants du Chili*. Lejeune et Chazal delint., Tardieu sculpt., De l'imprimerie de Rémond; N° 2, *Indigène du Chili*. Lejeune et Chazal. sculpt. Tardieu.
 15. Agnès Beriot, ya citado, pp. 181, 184 y 185.
 16. Los dibujos y grabados de La Touanne en: *Journal de la Navigation autour du globe de la Frégate la Thetis et de la corvette l'Espérance pendant les années 1824, 25 et 26*. París, MDCCCXXXVII. Láminas XVIII *Vue de Valparaíso prise du Sud*; XIX, *Vue prise sur le chemin de Vigne de la Mer près de Valparaíso*; XX, *Guasos habitants des environs de Valparaíso*; XXI, *Santiago sur le río Mapocho*; XIII, *Serenos, crieurs de nuit*. Y vicomte de la Touanne, *Album Pittoresque de la frégate la Thetis et de la corvette l'Espérance*, Collection de Dessins relatifs a leur voyage autour du monde en 1824, 25 et 26. París, 1828; *Ruta de Chile a Buenos Aires*, p. 39. Lámina 30, *Le valle del río Quillota*. Lámina 31, *Le Pont de l'Inca*.
 17. M. Laplace, *Voyage autour du monde... de la corvette de Sa Majesté La Favorite exécuté pendant les années 1830, 31 et 32*. Album Historique gravé et publiée par les soins et sous la direction de M. de Sainson. París, 1835. Lámina 68, *La Favorite en route pour Valparaíso*; 69, *Valparaíso*; 70, *Huaso et Sereno á cheval*. Lauvergne delint., Himely sculpt.
 18. W.E. Laroche, *Los Precursores y otras fuentes documentales para nuestra iconografía pictórica*. Montevideo, 1961, pp. 39-40.
 19. A. de la Salle, *Voyage autour du monde exécuté pendant les années 1836 et 1839 sur la corvette La Bonite*. Tomo II, Cobija, *Las Balsas*, dibujo de Darondeau. M. de Vaillant, *Voyage autour du monde exécuté pendant les années 1836 et 1837 sur la corvette La Bonite*. Atlas Historique. París. Láminas dibujadas por Lauvergne: 14, *Cap Horn*; 15, *La Bonite*; 16, *Vue de Valparaíso, Chile*; 17, *Vue prise a Valparaíso, Chili*; 18, *Douanne de Valparaíso*; 19, *Une quebrada a Valparaíso*; 20, *Environ de Valparaíso*; 21, *Route de Santiago*. (Sala Medina P I - 6 - 68 - 18).
 20. *Environ de Valparaíso (Chili)*. Dessiné par Fiquet. Lith. Joly. Fig. par Bayot. Voyage de la Bonite.
 21. W.E. Laroche, *Los Precursores*, ob. cit., pp. 41-42. Datos biográficos en: *Pintores y Viajeros Franceses en la Iconografía Uruguaya de los siglos XVIII y XIX*. Montevideo, p. 12. Enumera además, 68 acuarelas de Darondeau y un álbum de apuntes de dibujos, acuarelas, con indicaciones.
 22. La descripción de las acuarelas de Darondeau relativas a Chile, en *El Rostro Romántico de Chile*. Colección Armando Braun Menéndez. Santiago, 1962. Prólogo de E.P.S. Figura en pp. 22-24: *La Bonite en medio de los hielos* (aguada), *Desembarcadero y Aduana* (Valparaíso, aguada); *Valparaíso* (aguada); *Hacia el Almendral desde la Cruz de Reyes*. Iglesia de San Francisco; *Camino hacia Santiago* (sepia); *Huaso, Valparaíso* (acuarela), *Mujeres de Chile* (acuarela); *Gente de Chile* (acuarela).
 23. Abel du Petit-Thouars, *Voyage autour du monde sur la frégate La Venus pendant les années 1837, 1838 et 1839*. Atlas Pittoresque, París, 1841. Lámina 5: *Costume Chilien*. P. Blanchard del., Lithographie Thierry Frères.
 24. Dumont d'Urville, ya cit., lámina 43, *Danse de la cloche* (Isla de Pascua). Masselot Lith. par Blanchard.
 25. Dumont d'Urville, lámina 44, *Indigène de l'isle de Pâques*. Messnard del. Lith. Thierry Frères.
 26. Las láminas de Moerenhout grabadas admirablemente por Sabatiery Bichevois se refieren a Tahiti e Islas de la Sociedad.
 27. Bernard Smith, *European Vision and the South Pacific*, ya cit., p. 255.
 28. Sobre el tema del desarrollo de la cámara lúcida, ver: Helmut Gernsheim, *The History of Photography from the camera obscura to the beginning of the modern era*. New York, 1969.
 29. Elie le Guillou, *Voyage autour du monde de l'Astrolabe et de la Zélée sous les ordres du Contre-Amiral Dumont d'Urville...* ouvrage enrichi de nombreuses dessins et de notes scientifiques mis en ordre par J. Arago, 2 vols. París, 1844, p. 62, *Chef de Patagon en tenue de guerre*. A Legrand. Lithographie Rigo. Resumen del contenido sobre Chile en Estela Etchegaray, *Viaje de la Favorite, La Bonite, l'Astrolabe y la Zélée*. Memorias de Egresados, vol. III, septiembre, 1959.
 30. Agnès Beriot, *Gran Voiliers*, ob. cit., p. 267.
 31. M.A. Rojas Mix, *La Imagen Artística de Chile*, ya citada, p. 32-33.
 32. Dumont d'Urville, *Voyage au pôle Sud et dans l'Océanie sur l'Astrolabe et la Zélée*. 1837-1840. París, 1841-1854, 23 vols. *Histoire du Voyage*, 10 vols. Contiene: Lebreton, *Bahía de San Vicente, Alrededores de Bio-Bio, L'Astrolabe haciendo aguada, Bahía de Fortescue, Boca de río Gennes, Antigua Colonia del Rey Felipe, Rada de Talcahuano, Ruinas de la Iglesia de Santo Domingo, Campamento de Patagones en Bahía Pecket, Pescadores de la Isla Quiriquina, Cabaña del Cacique Peneleo, Fuerte de Penco, Carretera de caballos en Valparaíso, Iglesia de Penco*. Le Goupil: *Bloques de Hielo cerca de las Islas Inaccessibles, Puerto del Hambre*. Bayot: *Grupo de Patagones*. Lafarge: *Ruta de Hualqui*.
 33. Hon. Commander Lord Byron, *Voyage of H.M.S. Blonde to the Sandwich Islands in the years 1824-1825*. London, MDCCCXXVI, editado por María Graham.
 34. Archivo Nacional, Fondo Varios, vol. 137.
 35. Armando Braun Menéndez, *Navegantes ingleses a los mares del Sur desde Drake (1577) hasta Fitz-Roy (1836)*. Buenos Aires, MCMXVI.
 36. Percival Serli, *Dictionary of Australian Biography*. Vol. I, Sidney, Australia, 1943.
 37. Gracias a la amabilidad del Prof. David James (Q.E.P.D.), conocimos el *Journal of Philip Gidley King*, que se conserva en The Mitchell Library, Sidney.
- Le fue comunicado en carta del 25 de mayo de 1956 por la distinguida bibliotecaria Miss Phyllis Mander Jones, quien solícitamente nos ha renovado el permiso para transcribir partes del Diario Inédito.

38. El *Philip Parker King Album* se custodia en The Mitchell Library de Sydney. Contiene sobre Chile las siguientes piezas, de acuerdo con una carta de la bibliotecaria Miss Phyllis Mander Jones al Prof. David James (3 septiembre 1956) y que gracias a su cortesía hemos podido utilizarlas en este libro: *La Aventure y la Beagle en la Bahía de la Posesión*, acuarela (Pascua de Navidad de 1826); *San Carlos de Chiloé*, acuarela; *Indio Patagónico*, *Familia de Patagones en la Bahía Gregory*, *Monte Tara en Puerto del Hambre*, *Monte Tara desde la Punta de Santa Ana*, *Mercedes Vigil tomando mate*, *Hija del Gobernador Chiloé*, 1829, apunte a lápiz; *Montaña Curiosa en el Seno del Almirantazgo*, sepia; *Toldería en South Head*, acuarela; *Vista del Monte Maxwell*, acuarela; *Vista de Humming Bird Cove*, dibujo a lápiz, firmado P.P.K.; *Vista cerca del Seno del Almirantazgo*, acuarela; *Vista de Humming Bird Cove*, acuarela; *Bahía al oeste de Bold Point*, sepia y tinta; *Aguila*, acuarela firmada P.P.K.; *Picus Magallanicus*, acuarela, firmada P.P.K.; *Vista del Monte Sarmiento*, acuarela firmada P.P.K.
En el libro *Narrative of the Surveying Voyages of His Majesty's Ships the Adventure and Beagle*. Vol. 1, Proceeding of the First Expedition, London, 1839, figuran las siguientes litografías basadas algunas en las acuarelas citadas más arriba: *Frontispicio*; *Patagonian*, Lith. Landseer; p. 26, *The Hope in the Strait of Magellan*; p. 26, *The Adelaide in Humming Bird Cove*; p. 305 *Distant View of Mt. Sarmiento*; p. 52, *Port Famine*; *Puerto Famine desde el sur*; *Seno del Almirantazgo*, Lit. S.Huth, p. 94; *Patagonian*, *Techo and Tomb*, Lit. F. Landseer, p. 126; *Fuegian Wigams at Hope Harbour*, p. 287; *Breast ploughing at Chiloé*, p. 300; *Old Church at Castro*.
39. Horacio Suárez Herreros, *Gran remate de importantes cuadros y valiosa colección de grabados antiguos*. Santiago, 1969, Lote 181, 11 estudios geográficos de la expedición.
40. J.T. Medina, *Ensayo acerca de una Mapoteca Chilena*, Santiago, 1952, con índice de Carlos Estuardo Ortiz.
41. Sobre la interesante personalidad de Robert Fitz-Roy, Ch. Coone, *Admiral Fitz-Roy*. London, 1867.
42. Horacio Suárez Herreros, *Gran Remate*, ya cit., lote 173, tres dibujos, *Jimmy Button's Home*, *Mrs. Button*, *Jimmy Button's family*.
43. David James, *Un pintor inglés no Brasil do Primeiro Reinado: August Earle*. Río de Janeiro, 1955.
44. Sir Lionel Lindsay, *Conrad Martens*. Sidney, Australia, 1920.
45. David James, *Conrad Martens en Sud-América*, trad. E.P.S., *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, vol. N° 85, 1971, p. 181.
46. Lady Nora Barlow, *Darwin and the Beagle's Artist*. "The Geographical Magazine", London, November, 1950.
47. La producción total de Martens relativa a Sudamérica ha sido examinada prolijamente por David James en el artículo señalado al cual nos referimos para mayor información en nota 45.
48. Datos tomados del Catálogo: Paintings, Drawings, Bronzes and Prints of American, Australian, Canadian, South African and New Zealand Interest. Debemos estos datos a la carta de nuestro amigo Sr. José Miguel Barros F.
49. Conocemos este Álbum por gentileza de su poseedor el distinguido arquitecto Sr. Carlos Alberto Cruz.
50. Charles Wilkes, *Narrative of the United States Exploring Expedition during the years 1838, 39, 40, 41 and 42*. Cinco vols. y un Álbum. Philadelphia, 1845.
Sobre Chile, tomo 1, caps. VI, VII, VIII, IX y X. Sobre la expedición: David B. Tyler, *The Wilkes Expedition*. Philadelphia, 1968.
51. Sobre Drayon: George C. Groce - David H. Wallace, *The New York Historical Society's Dictionary of Artists in America (1564-1860)*. Yale University, 1979.
52. En el texto figuran: Viñetas, *Nativos de Tierra del Fuego* (p. 119); *Nativos* (p. 122); *Casa fueguina* (p. 123); *Ruca* (p. 124); *Ruca* (p. 129); *Cordillera* (p. 173); *Pasto para el mercado* (p. 173); *Cuesta de Lo Prado* (p. 179); *Ruca* (p. 180); *Plaza* (p. 183); *Concón* (p. 189).
53. Sobre Agate Dumas Malone, *Dictionary of American Biography*, New York, 1934.
54. Sobre Peale, el interesante libro de Jessie Poesch, *Titiam Ramsay Peale and his Journal of the Wilkes Expedition*. Philadelphia, 1961. Las entradas de los diarios de Peale referentes a Chile son muy encomiásticas para nuestro país, en esa época histórica.
55. Léonce Jore, *Le Pacifique au temps de la Restauration et de la Monarchie*, ya cit., tomo 1, p. 92.
56. *El Rostro Romántico de Chile*. Colección Armando Braun Menéndez, ya cit., pp. 11-12. La Colección obsequiada a la Biblioteca Central de la Universidad de Chile comprende: *Gente de Chile* (Valparaíso); *La Misión Muzzi en Valparaíso*; *Director Supremo de Chile*; *Gente de Chile* (Valparaíso); a esta enumeración hay que agregar las seis acuarelas pintadas en el viaje de Santiago a Mendoza.

Capítulo XIX

1. Para un esbozo general, la biografía pionera de Luis Álvarez Urquieta, *El Pintor Ernest Charton de Treville*. Boletín de la Academia Chilena de la Historia, II, N° 21, 1942. Da como fecha de nacimiento el año 1818 en Lyon. Schiaffino la retrasa a 1810 y la ubica en Sens. Sobre la familia, N.N. Bouillet, *Dictionnaire d'histoire et de géographie* París, 1914. Aprovechamos ahora una nueva documentación para completar dicho estudio.
2. Álvarez Urquieta da el año de 1843 como el de su llegada a Chile. Lo ubicaremos en 1846 según su propio testimonio: "Partí de Francia en enero de 1846". En otros documentos se habla de 1847 lo que no es probable.
3. *El Mercurio* de Valparaíso, 16 de septiembre de 1847. Su biznieto el poeta Carlos Cassasus conserva algunas de ellas.
4. El relato de estas aventuras fue publicado en extracto en *L'Illustration*, Journal Universel, 1 de marzo de 1851 con seis dibujos litográficos. En detalle en un rarísimo opúsculo, *Vol d'un Navire dans L'Océan Pacifique en 1848* raconté par Ernest Charton, l'un des passagers. Paris, Firmin Didot, 1854. La traducción al español tal vez hecha por el mismo autor se publicó en *El Correo de Ultramar*: "Robo de un buque en el Gran Océano". Narración de un pasajero, N°s 60, 62, 63 y 64, Madrid, 1854.
5. José Gabriel Navarro, *Ln seis dibujos litográficos. En detalle en un rarísimo opúsculo, Vol d'un Navire dans L'Océan Pacifique en 1848* raconté par Ernest Charton, l'un des passagers. Paris, Firmin Didot, 1854. La traducción alernardo Suárez, *Plutarco del Artista Americano*, Santiago, 1872, pp. 44-45 y en los libros citados. Detalles inéditos en Ernesto Charton, *Una Academia Improvisada en Quito, El Ferrocarril*, Santiago, 7 y 8 de diciembre de 1860.

6. *El Ferrocarril*, Santiago, 9 de febrero de 1856. El hermoso cuadro lo examinamos hace años en la Casa Mori (Viña del Mar).
7. *Catálogo de los Cuadros que contiene la Exposición de Bellas Artes de la Sociedad de Instrucción Primaria*, Santiago, 1856, p. 31.
8. *Catálogo de la Exposición de Pintura de la Sociedad de Instrucción Primaria*. Santiago, 1858. *El Ferrocarril*, Santiago, 16 de abril de 1859.
9. Benjamín Vicuña Mackenna, *Una Visita a la Exposición de Pinturas de 1858*. Santiago, 1858, p. 31. Vimos en Roma en casa de un anticuario una réplica admirable de este hermoso cuadro.
10. Álvarez Urquieta, biografía citada.
11. H. Douglas Irvine, *A rare Collection of Pictures of Chile*, en *Chilean Review* N° 26, Londres, 1928. Los cuadros del Tajamar y Puente de Calicanto son, a nuestro parecer, copias de las acuarelas de Carlos Wood. Del cuadro de la Carreta he encontrado dos réplicas. La una en un almacén de antigüedades en Roma; la otra en Buenos Aires. Agradecemos al distinguido diplomático peruano Miguel Bakula sus fotografías del cuadro.
12. El distinguido Conservador del Museo de Maipú, Sr. Ramón Eyzaguirre, ha hecho una acertada litografía en colores del interesante cuadro.
13. Antonio R. Romera, *Historia de la Pintura Chilena*, Santiago, 1951, p. 32.
14. Reproducido de la biografía de Álvarez Urquieta.
15. El dibujo del *Rancho* que perteneció a don Domingo Amunátegui Solar, obra en nuestro poder, gracias al cariñoso obsequio del profesor David James (Q.E.P.D.).
16. En la Biblioteca Nacional hay una copia de Charton del retrato de Francisco Pizarro. Los retratos del gran bibliófilo y director Sr. Ramón Briceño fueron obsequiados por la familia. El aviso comercial en estampado está publicado en la valiosa obra de Carlos Peña Otaegui, *Santiago de Siglo en Siglo*. Santiago, Ed. Zig-Zag, 1944, p. 480. Original en el Cabildo Eclesiástico de Santiago.
17. *El Ferrocarril*, 16 de julio de 1860.
18. Ernest Charton, *République de l'Equateur*, Texte e dessins inédits, en *La Tour du Monde*, Hachette, París, 1862.
Son seis hermosos grabados litográficos trazados por E. Therond sobre dibujos de E. Charton. *Plaza y fuente cerca de la Catedral; Calle de un barrio de Quito; Habitantes de Quito; Vista general de la ciudad; Barrio, y Valle*. Algunos fueron desarrollados posteriormente por Charton como se desprende de la lista que acompaña, sin indicación alguna, Álvarez Urquieta: pp. 58-59. Otros se refieren a su viaje anterior que ilustran sus artículos.
19. El grabado, "d'après un croquis de notre correspondant du Perou et du Chili Mr. E. Charton", corre publicado en *L'Illustration*, tomo XLIII, París, 1864. Se acompañan extractos de *El Mercurio de Valparaíso* y detalles de Charton sobre el origen del fuego que en Europa se atribuyó al Correo de la Virgen, superstición del pueblo, versión que desmiente Charton agregando: "Habito este país con mi familia desde hace largos años; lo quiero, lo estimo y creo mi deber de testimoniar sobre el espíritu ilustrado y generoso del Gobierno; de la inteligencia de sus habitantes, de su afición a las bellas artes y su firme voluntad de estar al corriente de los progresos de Europa". Reproducida en *El Correo de Ultramar*, Vol. XXIII, p. 581. Madrid, 1864, copia en el Museo Histórico Nacional.
20. *El Combate de Abtao* según versión de El Correo de Ultramar. Copia en el Museo Histórico Nacional, reproducida por Leopoldo Castedo, *Resumen de la Historia de Chile*. Tomo II, p. 1264.
21. *El Bombardeo de Valparaíso*, acompañado de los pormenores de E. Charton en el Correo de Ultramar, vol. XXVII, pp. 360-361. Madrid, 1866. Copia en el Museo Histórico Nacional, reproducido por Leopoldo Castedo, *Resumen de la Historia de Chile*. Vol. II, p. 1268. Otras versiones en *Voz de América*, New York, 21 de mayo, 1866.
22. La más lograda de estas láminas *Exodo de los habitantes de Valparaíso*. *El Correo de Ultramar*, vol. XXIII, p. 580. 1866, reproducido por Leopoldo Castedo de una copia en el Museo Histórico Nacional. Tenemos un ejemplar, obsequio de nuestro amigo Sr. Jorge Riquelme, del Ministerio de Relaciones.
23. *El Terremoto del Perú*, *El Correo de Ultramar*, vol. XXXII, Madrid, año de 1868. Charton, autor de los dibujos, p. 311.
24. José León Pagano, *El Arte de los Argentinos*, pp. 259-260.
25. Eduardo Schiaffino atribuye a Charton el cuadro *El velorio del angelito* de Manuel Antonio Caro. Poseemos un grabado de la Imprenta Cadot que confirma nuestra afirmación.
26. Datos tomados de la biografía de Álvarez Urquieta.

Capítulo XX

1. Datos sobre Pallière en: Ulrich Thieme, *Allgemeine Lexikon*. Leipzig, 1935; E. Benezit, *Dictionnaire de Peintres*, París, 1922. Vicente Gesualdo (ed.), *Enciclopedia del Arte en América*, Barcelona, 1969. Estudios Monográficos: Eduardo Schiaffino, *La Pintura y escultura en Argentina*. Buenos Aires, 1933, pp. 181-195. Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez, *León Pallière*. Diario de un viaje por la América del Sur. Buenos Aires, 1945.
2. J. León Pagano, *El Arte de los Argentinos*, pp. 253-258.
3. Las acuarelas y dibujos relativos a Chile que figuran en la monografía

de Sola y Gutiérrez son los siguientes: *Cordillera de los Andes* (Paso de Uspallata), *Las Quebradas de Valparaíso*, *Vista de la Herradura*, *Bahía de Coquimbo*, *Vistas de Copiapó*, *Rocas de Cobija*, *Indios de Cobija*, *Indios de Calama*, *Iglesia de Calama*, *Indios de Atacama*, *Objetos Indígenas*, *Vicuñas*, *Montaña de Atacama*. Para intercalar en el texto del Diario: *Iglesia de Atacama*, *Vista de Coquimbo*, *Vista de Caldera*, *Vista de Cobija*. Colección de don Antonio Santamarina: *El Hermano Limosnero* (Puerto de Valparaíso) Acuarela.

Capítulo XXI

1. Una primera versión de este capítulo apareció en el "Boletín de la Academia Chilena de la Historia", Año XXVIII, N° 64, 1961.
Aprovechamos ahora el exhaustivo libro de Lisselotte Popelka, *Ein*

Oesterreichischer Maler segelt um die Welt. Joseph Selleny und seine Aquarelle von der Weltreise der Novara, 1857-1859. Graz-Kolm, 1964.

2. Sobre Tomas Ender hemos consultado la monografía de Gilberto Ferez, Río de Janeiro, 1957.
3. Dr. Carl von Scherzer, *Reise der österreichischen fregatte Novara*, Wien, 1886, 3 volumens. *Chile*, III, pp. 258-304.
Sobre la interesante personalidad científica del Dr. húngaro Pedro Herzl (1815-1882), pintor y hombre de ciencia, las notas biográficas de Gunter Bohm, *Judíos en Chile durante el siglo XIX*. Separata de Comunidades Judías en Latinoamérica, 1971-1972.
4. Liselotte Popelka, *Ein Österreichischer*, ya citado. El *Katalog* ocupa las páginas 81-188, con indicaciones precisas de los dibujos, acuarelas, óleos y los museos en que se conservan.
Sobre Chile, pp. 179 a 182, N^{os} 915-941, obra que permite la rebusca.

Hemos conseguido reproducciones fotográficas de la mayor parte de ellas.

5. Agradecemos la gentileza del distinguido coleccionista, el diplomático y jurista Germán Vergara Donoso al facilitarnos la fotografía de sus tres dibujos de Selleny. Uno de los de Santiago lo reproducimos en el Boletín de la Academia, ya citado.
6. Algunos de los dibujos acuarelados de Selleny catalogados como chilenos son, sin duda, relativos a Filipinas (Albertina 6771, 6772), por el tipo racial y el atuendo de los personajes.
7. Los datos biográficos sobre Selleny los hemos recogido del Dr. Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreichs*, Wien, 1877, vol. 24, pp. 58 y siguientes.

Capítulo XXII

1. En 1958 publicamos en el *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, Año XXV, N^o 59, el primer ensayo sobre Grashoff. Utilizamos los conocidos diccionarios de especialidad: de F.V. Bottische, *Malenwerke. De 19 Jahrhundert*, Berlín, 1891; G.K. Nagler, *Nue allgemeines Kunstler-Lexicon*, Segunda ed., 1907; E. Benezit, *Dictionnaire des Peintres*, París, 1955, y sobre todo el fundamental, Ulrich Thieme - Félix Becquer, *Allgemeines Lexicon*, Leipzig, 1935. Corregimos ahora nuestro diseño biográfico con ayuda de un denso material: su *Autobiografía*, inédita aún. Nos fue obsequiada en copia por el profesor David James (Q.E.P.D.), la que hemos traducido. De enorme utilidad para el viaje. *The South America Travels Journals of Otto Grashoff* (1852-1857), versión inglesa de David James, que pensamos editar en español. La parte europea de su labor está siendo estudiada por el Dr. Renate Loschher, del Instituto Iberoamericano de Berlín. Acotamos en el lugar oportuno, la valiosa correspondencia del autor, base de su Diario.
2. K. Hübner, *Schadow et son temps*. 1856.
3. Aprovechamos las reproducciones seleccionadas por el Prof. David James para su intento interrumpido por inesperada muerte, de editar su versión inglesa. Son fotografías de obras en parte desaparecidas durante la Primera Guerra Mundial.
4. El juicio del historiador argentino en *El Arte de los Argentinos*, 3 vols., Buenos Aires, 1937-1940.
5. Seleccionamos las obras que se citan en su *Correspondencia* a la familia, Valparaíso, 10 de mayo de 1854; Valparaíso, 20 de agosto de 1854.
6. La valiosa colección de dibujos sobre Chile del diplomático y bibliófilo, señor Germán Vergara Donoso contiene 4 dibujos de Grashoff, a saber: *Vina del Mar* (febrero, 1854); *Cuesta Dormida* (agosto, 1854); *Camino a Valparaíso por la Cuesta de la Dormida* (agosto, 1854) y *Juan G. Zorro* (octubre, 1852).
Parte del Diario de Viaje hasta Chile fue publicado en *Globus*.

"Illustrierte Zeitschrift für Länder und Geographische Zeitung", tomo V, 1864, los reproducimos en nuestro ensayo anterior.

7. *Correspondencia*, Valparaíso, 8 de abril de 1855 y Valparaíso, 7 de julio de 1855. En anexo descripción del Baile de Fantasía. Reproducimos del *Globus* en nuestro ensayo el dibujo de la "zamacueca". En las ilustraciones de su *Diario de Viaje*, figura un dibujo acuarelado más diluido aunque igualmente dinámico.
8. En poder del autor, obsequio del profesor James.
9. Detalles en nuestro ensayo ya citado. El cuadro de Grashoff, *Los Fundadores de Chile*, ha sido reproducido por Bonifacio del Carril, *Iconografía de San Martín*, Buenos Aires, 1971, p. 103.
10. Reproducimos con autorización del Dr. Almeyda esta vista en nuestro ensayo del *Boletín de la Academia*; repetimos nuestros agradecimientos al generoso coleccionista.
11. Tuvimos la fortuna de conocer a la Sra. Rebeca Ramos Viel (Q.E.P.D.) y disfrutar de su agradable compañía e interesante conversación.
12. *Globus* ya citado. Para el viaje de regreso, *Correspondencia*, a bordo del barco chileno Isabela, Lat. 51,30; a bordo de la Ana Isabella, las cuentas del Archivo Imperial, examinadas por nuestro fallecido amigo Guillermo Auler anotan: 4 pct. 1856: \$ 3.300 cruzeiros por Copia retrato de Fernando Magallanes (copia de un original comprado en Chile). Retrato del cuerpo entero del emperador don Pedro II y retrato oval de la princesa de Joinville. No se han encontrado estos originales. Carta de Guillermo Auler, 18 de septiembre de 1961, con una simpática nota "Pode usar e abusar destas notas".
13. Esperamos que el trabajo del Dr. Löschner nos dé los datos exactos de la copiosa labor de sus últimos años. Lo que interesa principalmente al arte americano son sus copias de los cuadros religiosos que adquirió en Córdoba (Argentina). Los datos en *Autobiografía*, ya citada.

Capítulo XXIII

1. Biografía de Giovanni Mochi en: E. Benezit, *Dictionnaire des Peintres et Sculpteurs*. París, 1911. Estudios en: Pedro Lira, *Diccionario Biográfico de Pintores*. Santiago, 1902; y Domingo Amunátegui Solar, *Necrología*. Anales de la Universidad de Chile. Santiago, Año 32, 1892, tomo LXXXI, p. 753.

2. Carlos Silva Vildósola, *Breves Noticias sobre la Pintura en Chile*, en Asociación de Arquitectos. Tercer Salón de Verano, Valparaíso, 1935, p. 13.
3. (Salvador Smith), *Catálogo de la Exposición de Pinturas del Santa Lucia*. Santiago, 1876.

4. Milán Ivelic - Gaspar Galaz, *La Pintura en Chile*. Santiago, 1981, p. 80.
5. Reproducido en el Catálogo *Fiestas y Costumbres de Nuestro Pueblo*. Exposición de la Sala La Capilla. Septiembre, 1975.
6. Reproducido en el Catálogo, *Precursores Extranjeros en la Pintura Chilena*. Instituto Cultural de Las Condes, septiembre, 1974.
7. Antonio R. Romera, *Historia de la Pintura Chilena*. Santiago, 1951, p. 76.
8. Agradecemos a los Directores del Club de la Unión los permisos para el estudio de estos grabados.
9. Vicente Grez, *Les Beaux Arts au Chili*. París, 1889.
10. Héctor Aravena González, *Escultura y Pintura en la Guerra de 1879*. Boletín de la Academia Chilena de la Historia, N° 88, Santiago, 1974, pp. 45-46.
11. Revista *Las Bellas Artes*, Santiago, Nov. 1889, N° 2.
12. *Anales de la Universidad de Chile*. Santiago, marzo 1877, tomo LII, 2ª sección, p. 199.
13. Tomamos los datos de los catálogos de las exposiciones y de Luis Álvarez Urquieta, *La Pintura Chilena*. Santiago, 1928; y *Museo de Bellas Artes. Pintura Chilena*. Santiago, 1977.
14. Pedro Lira, *Diccionario de Pintores*, ya citado y Antonio R. Romera, *Historia de la Pintura Chilena*, op. ci., p. 81.
15. Estampas de su personalidad en: Augusto Thompson (D'Halmar) *Los 21 y Ernesto Molina*, en *Instantáneas de Luz y Sombra*, N° 60, 12 de mayo de 1901 y Arturo Fontecilla Larraín, *Un pintor anticuario*. Notas sobre Ernesto Molina con ilustraciones y descripción de su museo particular. *Revista Chilena de Historia y Geografía*, N° 109, enero-junio, 1947, pp. 266 a 274. Virgilio Figueroa, *Diccionario Biográfico de Chile*, Santiago, 1931. Cariñosa síntesis en el *Catálogo del Instituto Cultural de Providencia*, Ernesto Molina (1853-1904), julio-agosto de 1979. Santiago, 1979, en el prólogo escrito por José María Palacios. Sobre su biografía agrega que era "uno de los hijos menores de los 43 habidos en los tres matrimonios de su padre", el acaudalado agricultor José Molina; su madre fue Ramona Vásquez Padilla, retratada por Ciccarelli.
16. Ricardo Richon-Brunet, *Conversaciones sobre arte*, "Selecta", Año 1, N° 10, enero, 1910.
17. F.A. Subercaseaux, *Memorias de la Campaña de Villarrica*, Santiago 1883, p. 92.
18. *El Taller Ilustrado*, Año 1, N° 10, 5 de noviembre de 1885. J.M. Blanco al analizar dos estudios, *Marina y Una Cabeza*, tomados del natural, encuentra demasiado rápidos sus bosquejos y cree que la facilidad lo perjudica. Detalles sobre la Exposición en *El Taller Ilustrado*, 1886.
19. *El Taller Ilustrado*, 5 de noviembre de 1888.
20. *El Taller Ilustrado*, 25 de octubre de 1886.
21. Luis Cousiño Talavera, *Catálogo del Museo de Bellas Artes*, Santiago, 1922.
22. Luis Álvarez Urquieta, ya citada.
23. Catálogo del Remate de la Colección Alfredo Morel, septiembre, 1959.
24. Augusto D'Halmar, *Recuerdos Olvidados*, ed. Alfonso Calderón, Santiago, 1975, relata estos amores con detalles trágicos, íntimos, tal vez exagerados, pero que fueron ampliamente comentados en esa época, p. 325.
En sus interesantes memorias inéditas, Luis Orrego Luco acentúa las "entonaciones cálidas y sus vibraciones de luz que ofrecen algo de morisco", y agrega "Se casó en Italia con una mujer bellísima y fue muy desgraciado", pp. 256-257. Agradecemos la gentileza de su hijo Fernando Orrego Vicuña (Q.E.P.D.) que me permitió su consulta. (Nota aclaratoria. Esta obra de Orrego Luco fue publicada con el nombre de *Memorias del Tiempo Viejo*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1984, con posterioridad a la muerte de don Eugenio Pereira).
La familia del pintor insiste en que falleció de tifus. (Ver J.M. Palacios, Prólogo, Catálogo Exposición Retrospectiva).
25. Mont-Calm (Carlos Molina Varas), *Recuerdos de un pintor*, Pluma y Lápiz, Santiago, 26 de junio de 1904.
26. Augusto D'Halmar tiene un capítulo especial en sus *Recuerdos Olvidados*, sobre las actividades del machitún, Santiago, Editorial Nascimento, 1975. Prólogo Alfonso Calderón.
27. Víctor Grez, en *Revista Ilustrada*, Año 1, N° 24, 31 de octubre de 1892, p. 218. El Salón.
28. Pedro Lira, *El Salón de 1889*, en *Revista de Bellas Artes*, Santiago, diciembre de 1889, N° 3; J.M. Palacios, Prólogo al Catálogo de la Exposición del Instituto Cultural de Providencia, Santiago, 1979.
29. Antonio R. Romera, *Historia de la Pintura Chilena*, ya citada; p. 78.
30. (Ricardo Bindis). *Calendario Phillips*, 1979, con notas finales. Excelentes reproducciones. Santiago, 1979.
31. *200 Años de Pintura Chilena*. Primera Exposición Itinerante. Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública. Prólogo, Visión Panorámica de la Pintura Chilena de José María Palacios, Santiago, 1977.
32. Waldemar Sommer, *Pintura de Ayer y Escultura Actual*, *El Mercurio*, 12 de agosto de 1979.

Capítulo XXIV

1. Sobre la actividad artística de Valparaíso en general: Eugenio Pereira Salas, *Valparaíso en el arte*. Discurso de incorporación como Miembro Honorario de la Universidad Católica de Valparaíso. Roberto Zegers, *La Pintura en Valparaíso*, Revista "Aisthesis", Universidad Católica de Chile, N° 9, 1975-1976, pp. 129-143.
2. Catálogo del *Gran Remate de Importantes Cuadros y valiosa Colección de Grabados antiguos de temas chilenos*. Casa Ramón Eyzaguirre. Santiago, 12 de junio de 1969.
3. (Ricardo Bindis), *Rugendas en Chile*. Exposición del Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile. Santiago, septiembre, 1978.
4. Sobre Trubert, M. Vega E. *Álbum de la Colonie Française au Chili*. Santiago, 1904, p. 168; *Valparaíso en la Exposición Nacional de 1884*. Valparaíso, 1884, pp. 159-160, con lista de sus obras.
5. Vimos este cuadro en el remate de Casa Francisco Blanco, de Valparaíso, anunciado en "El Mercurio" del puerto, 2 de enero de 1972.
6. Sobre Ohlsen los diccionarios fundamentales: Thieme-Becker y Benedit.
7. "Sobre el pintor Ohlsen", *El Taller Ilustrado*, N° 82, Santiago, marzo de 1887. Corta biografía en *Valparaíso en la Exposición de 1884*, ya citado.
8. Mateo Martinić B., *Recorriendo Magallanes Antiguo con Theodor Ohlsen*. Editorial Andrés Bello. Diciembre, 1975. Introducción de M. Martinić, que ensaya la cronología de su estada en Chile.
9. Sus principales obras se señalan en el libro ya citado, *Valparaíso en la Exposición de 1884*, pp. 161-162.
10. La polémica ha sido extractada por Ivelic y Galaz, obra citada.

- pp. 170-171; en referencia al artículo de "La Unión", que contestó J.F. González con el pseudónimo de "Araucano" en "El Heraldo" de Valparaíso, abril de 1894.
11. Benjamín Vicuña Mackenna. *El Arte Nacional*, ensayo de síntesis, Revista de Artes y Letras. Año 1, Santiago, 15 de noviembre de 1884, p. 446.
 12. Para la Biografía de Helsby: Virgilio Figueroa, *Diccionario Biográfico de Chile*, Santiago, 1908; Luis Cousiño Talavera, *Catálogo del Museo de Bellas Artes*, Santiago, 1922; Ricardo Richon-Brunet, *Conversando sobre arte*, revista *Selecta*, Año 1, N° 4, julio de 1909.
 13. Hemos tenido a la vista estos cuadros, ahora dispersos, en la *Exposición de Arte Británico en Chile*, Santiago, 1940, que además incluía *Roca del Toro*, *Crepuscular*, *Paisaje y Uvas*. Debemos agradecer la cortesía de Mrs. Robertson (Q.E.P.D.), esposa del director del Colegio Mackay, por habernos permitido estudiar algunos cuadros de Somerscales y su familia.
 14. Milan Ivelić - Gaspar Galaz, *La Pintura en Chile*, Santiago, 1975, que trae un estudio pormenorizado de la posición estilística del pintor, pp. 184-192.
 15. Antonio R. Romera, *Historia de la Pintura Chilena*, Santiago, 1951, p. 143.
 16. Ivelić - Galaz, ya citado, edición 1981, p. 152.
 17. *Chile. Pintura Chilena*. Agenda 1973. Textos de Gaspar Galaz y Milan Ivelić. Santiago, 1973.

Capítulo XXV

1. Para la biografía de Somerscales, además del E. Benezit, "Dictionnaire des Peintres et Sculpteurs". París, 1911 tenemos el cariñoso perfil de su amigo Paulino Alfonso, que conoció muy de cerca al maestro y coleccionó sus telas. Hay varias versiones, las más completas son: *Pacífico Magazine*, marzo, 1913, y *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 1904, tomo CXIV, pp. 555-569.
2. Jorge Délano, *Yo soy Tú*. Santiago, 1954, pp. 129-132.
3. *The Mackay School*. Valparaíso, Chile, An outline of its history, 1857-1942, Valparaíso, 1912.
4. En el Catálogo de la "Exposición de Arte Británico en Chile", Santiago, 1940, figuran dos cuadros de su hijo menor, Robert, *Paisaje Inglés*, y tres de su hijo mayor, Thomas, a saber: *Paisaje Irlandés*; *Paisaje Inglés*; *Río Blanco*. En casa de Mr. and Mrs. George N. Robertson, director del Colegio Mackay, vimos, por cortesía de los encantadores dueños de casa (Q.E.P.D.) otros cuadros que a veces figuran en las exposiciones bajo el nombre del padre.
5. Víctor Carvacho Herrera, *Catálogo de la Exposición Somerscales*.
6. Milan Ivelić - Gaspar Galaz, *La Pintura en Chile*, Santiago, 1975, cita el artículo de Juan Francisco González, a propósito de un discurso de Paulino Alfonso en *El Mercurio*, Santiago. 1904.
7. Reproducido en: *Banco de Chile. Memoria y Balance*, 1977.
8. Jorge Délano F., obra citada p. 129.
9. Antonio R. Romera, *Historia de la Pintura Chilena*, Santiago, 1960, se ocupa con brillo de Somerscales, pp. 82-83.
10. Héctor Aravena González, *Escultura y Pintura en la Guerra de 1879*, en Boletín de la Academia Chilena de la Historia, N° 88, Santiago, 1974, pp. 42-43.
11. *Valparaíso en la Exposición Nacional de 1884*. Valparaíso, 1884, p. 169.
12. Sobre Vidal y Juan de Dios Vargas, ver: Luis Álvarez Urquieta, *Pintura Chilena*, Santiago, 1928; Antonio R. Romera, *Pintura Chilena*, ya citada; *Catálogo del Museo O'Higgiano y de Bellas Artes*. Talca, 1973; y Museo de Bellas Artes, *Pintura Chilena*, Santiago, 1977.
13. Excelente estudio el de Carlos Ossandón Guzmán, *Álvaro Casanova*; Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, Colección Artistas Chilenos, N° 14, s/f. Nos apoyamos en él. Su producción principal se conserva en los Salones del Club de la Unión.

Capítulo XXVI

1. Los remates pueden estudiarse tanto en la prensa periódica *El Ferrocarril* y *La Época* como en *El Taller Ilustrado*, N° 133, 28 de mayo de 1888. Vicente Grez atribuye a Pedro Lira y a Alberto Orrego Luco la iniciativa de estos remates a partir de 1883. Ver: *Les Beaux Arts au Chili*, p. 53.
Entre las nuevas colecciones de arte hay que agregar, a las señaladas en otros capítulos las de: Luis Cousiño, Maximiliano Errázuriz, Florencio Blanco y Eugenio Duval.
2. Los decretos oficiales de la fundación del Museo corren impresos en el catálogo de Pablo Vidor y Tomás Lago. *El Museo de Bellas Artes*, 1880-1930, Santiago, Universidad de Chile, MCMXXX.
Un comprensivo relato de su fundación en el ensayo de Lisette Balmaceda, *Reseña histórica del Museo Nacional de Bellas Artes en Aisthesis*, Revista de Investigaciones Estéticas, Universidad Católica, N° 9, Santiago, 1975-76, pp. 159-168. También menciona los decretos de fundación.
3. Nos basamos en los artículos de la prensa periódica: *La Época*, 21 de septiembre de 1883; *El Ferrocarril*, 6 de noviembre de 1884; *La Época*, 8 de noviembre de 1884 (firmado Manuel Rodríguez Mendoza); *Diógenes*, 29 de octubre de 1884 (de Rafael Egaña).
4. *La Época*, Santiago, 4 de noviembre de 1885, y *El Ferrocarril*, en que aparecen los artículos titulados *El Salón de 1885*, publicados por Vicente Grez los días 2, 9 y 24 de diciembre de 1885.
El discurso de Pedro Lira en *La Época*, 29 de diciembre de 1885. Estos certámenes los señala Vicente Grez en su libro. Los decretos están publicados en *El Taller Ilustrado*.
5. *El Taller Ilustrado*, N° 64, 27 de diciembre de 1886. Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico General de Chile*, Santiago, 1888, p. 208. *Guía de Coquimbo*.
6. *El Taller Ilustrado*.
7. *El Taller Ilustrado*, 12 de abril de 1886.
8. *El Taller Ilustrado*, 27 de diciembre de 1886.
9. Archivo Nacional, Ministerio de Educación Pública. Compras 1880, 1893.
10. Sobre la historia de la Escuela: Emilio Rodríguez Mendoza, *La Escuela de Bellas Artes de Santiago*, Anales de la Universidad de Chile, Memo-

- rias Científicas y Literarias, tomo cxxiv, 1904, p. 719. Virginio Arias Cruz, *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile*, Anales de la Universidad de Chile, tomo cxxiii, 1908, p. 965.
11. Virginio Arias Cruz, *El Grabado en Madera*, Comunicación a la Universidad, Santiago, 4 de noviembre de 1911. Anales de la Universidad de Chile.
 12. Aprovechamos: Amanda Labarca, *Historia de la Enseñanza en Chile*, Santiago, 1939; y las historias de los liceos, en especial, *Reseña Histórica del Liceo de Valparaíso (1862-1912)*, por Rodófilo (Rafael Egaña), y Abraham Vera Yanattiz, *Apuntes para la Historia del Liceo de La Serena (1821-1900)*, La Serena, 1903.
 13. Una síntesis bien desarrollada en Joaquín Parra Castillo, *La Enseñanza del Dibujo en la Educación Secundaria Chilena*, Memoria inédita, Santiago, 1953. La tesis se resiente a ratos por una excesiva tendencia dialéctica.

- Abásolo, Ramón 191
- Abate Comte 107
- Abate Juan Ignacio Molina 91
- Aceituno, Pacífico 97
- Ackermann 112
- Adams, Pedro H. 122, 124
- Adaro, Esteban 125
- Adaro, Lorenzo 123, 170, 177, 243
- Agate, Alfred T. 232
- Aglio 33
- Ahumada, Carmela 199
- Aichel, J. 199
- Álamos González, Benicio 131
- Alberdi, Juan Bautista 149
- Aldunate Avaria, Manuel 265
- Aldunate Bascuñán, Roberto 267
- Aldunate Santiago, José 225
- Aldunate, José Santiago 167, 169
- Aldunate, Manuel 145, 177, 309
- Alexander 110
- Alexander Simon 80
- Alfonso, Paulino 124, 125, 126, 127, 291, 295, 296
- Allende, Telésforo 62
- Almarza y Toro de Montt, Josefa 152
- Almeyda Arroyo, Ramón 81, 239, 257
- Alone 10
- Alvarado Astaburuaga, María de la Paz 61
- Álvarez Concha, Dolores 199
- Álvarez Condarco Duddig, Clara 25, 141, 194, 278
- Álvarez Herreros, Santiago 307
- Álvarez Thomas, Ignacio 149
- Álvarez Urquieta, Luis 19, 22, 67, 79, 81, 86, 170, 186, 206, 236, 240, 269
- Álvarez y Arrieta 254
- Alvarez, Francisco 123
- Amador, Cruz 152
- Amiel, Federico 157
- Amunátegui Reyes, Miguel Luis 35, 39, 103, 176, 263, 265, 302, 310
- Amunátegui Solar, Domingo 260, 263
- Andía y Varela, Ignacio 28, 29, 81, 89
- Androver, Justiniano 310
- Angus Clay, R. 287
- Ansart, A. 134
- Apelo, Tomás 28
- Araneda 36
- Aravena, Héctor 264, 296
- Araya, Lorenzo 51
- Araya, Pedro 66, 70
- Arcos, Santiago 58
- Arenas, José Enrique 51
- Argüelles 149
- Arias, Clemente 283
- Arias, Juan Francisco 265
- Arias, Virginio 12, 15, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 102, 191, 308, 309
- Arnold y Guill, Tomás 290
- Arriagada, Francisco 176
- Arrieta Perera, José 158
- Arrieta, José 179
- Arrieta, Luis 10
- Artigues, Luis 125
- Assuncao, Octavio C. 218
- Astudillo, Agustín 138
- Avaria de Morandé, Zoila 199
- Ávila Martel, Alamiro de 117, 122, 128, 129
- Baca Flor, Carlos 266
- Baccierini, Benigno 143
- Bacle, César Hipólito 38, 128
- Bacon, Rogerio 106
- Badilla, P. 101
- Baeza, Francisco 89, 176
- Bainville, Jacques 101
- Bainville, Juan 177, 179
- Bainvill, M. Jean 145
- Baker, Roberto 152
- Bakula, Miguel 236
- Ballarna, Santiago 29
- Balmaceda Toro, Pedro 308
- Balmaceda, José Manuel 104, 136
- Balwdin 120
- Bambach, H. 259
- Baquedano, Manuel 263, 264
- Barrenechea, Lisandro A. 267
- Barre, C. 176
- Barriga, Juan Agustín 138, 162, 178, 186, 304
- Barros Arana, Diego 32, 88, 99, 101, 126, 132, 133, 134, 136, 142, 143, 144, 147, 160, 188, 257, 302, 310
- Barros Borgoño, Manuel 309
- Barros Grez, Daniel 143
- Barros, Diego Antonio 129
- Bartolozzi, Francesco 208
- Bascuñán y Fariña, Francisco Javier 153, 154
- Bascuñán, Javier 153
- Basterrica, Benito 135
- Batouly, Ludovico 265
- Baudelaire, Charles 211, 234, 260
- Bayot, Jean Baptiste 215, 222, 224
- Baz Marín, Ignacio 148
- Baz, Emiliano 148
- Baz Ossa, Ignacio 148, 149, 150
- Bazaguschiassua, José María 22
- Bazin, León 309, 310
- Beaubeuf, Auguste 113, 143, 145, 173
- Beaumarchais 229, 252
- Beethoven 249
- Bello de Montaner, Elvira 175
- Bello, Andrés 53, 92, 93, 97, 98, 133, 174
- Benavente, David 309
- Benavides, José Manuel 129
- Benczur 280
- Benvenuti 260
- Berghof, A.J. 252
- Berg, Juan 235
- Beriot, Agnes 211
- Besa, Francisco 287
- Bezzouli, Giuseppe 260
- Bianchi Antogina, Juan 54, 55, 101, 170, 177
- Bianchi Tupper, Álvaro 268
- Bichebois 213, 216
- Bidault 211
- Biedemier 176
- Biggs, Archibald 174
- Bigot de la Touanne, Edmond 213
- Bilbao, Francisco 93, 97
- Bindis, Ricardo 170, 277, 289
- Bisama Cuevas, J. Antonio 122
- Bischoff 122
- Blanchard, Pharaon 218, 243
- Blanco Cuartín, Manuel 20, 38, 39, 106
- Blanco Encalada, Manuel 92, 103, 142, 148, 149, 167
- Blanco, Arturo A. 96, 98, 102, 190
- Blanco, Florencio 176
- Blanco, José Miguel 10, 81, 84, 89, 92, 93, 95, 100, 101, 102, 103, 104, 136, 195, 201, 265, 286, 302, 303, 308
- Blanco, Lucas 20
- Blanco, Manuel 267
- Blanco, Pedro 36
- Blanco, Ventura 143
- Blanes, Juan Manuel 135, 179, 190
- Blest Gana, Alberto 36, 102, 143, 195
- Blest Gana, Guillermo 102, 153, 176
- Blondeau, Theodore 52, 53, 54, 201
- Boehm y Alexander 109, 110
- Bolívar, Alfredo 25
- Bolívar, Simón 25, 167
- Bonaparte, Luciano 132
- Bonaparte, Paulina 103
- Boneo, Martín I. 175, 176
- Bonnington 40
- Borbón, Cristina de 64
- Bordalf H., José 287
- Bordes, Camilo 179
- Bordes, Dominique 279
- Bordes, M. 145
- Borgia, Lucrecia 152
- Borgoño, José Luis 51, 52
- Borja Valdés 199
- Bossery 119
- Boucher 234
- Bougeraud, William-Adolphe 190
- Bouillon, A. 50, 52, 54

- Boulton, Alfredo 25
- Bouthout, Gastón 187
- Bouton, Charles-Marie 152
- Boyer, C. 36
- Bradley 122
- Braume, M. 110
- Braun Menéndez, Armando 33, 217, 218, 232
- Bravo, Bernardo 146
- Bravo, Fermín 141
- Bravo, José María 123, 170
- Bravo, Pascual 66
- Bravo, Simón 92, 142, 143, 146
- Brescia, Domingo 274
- Bresig 152
- Briceño, Ramón 130, 240
- Browing 290
- Brown, Carlos 179, 286, 287
- Brown, Ricardo 310
- Bruce, Ana 196, 199
- Brunet, Richon 79
- Buchan, Alexander 208, 222
- Bueras, Santiago 189
- Bulnes, Gonzalo 46
- Bulnes, Manuel 41, 64, 92, 100, 130, 141, 230
- Bunster, Enrique 122
- Bunster, Grosvernor 49
- Button, Jimmy 226
- Caballero, Amable 187
- Cabanet, Alejandro 86
- Cabero, Telésforo 53
- Cabeza, Joaquín 311
- Cabrera Guerra, Manuel 274
- Cabrera, Arturo 123
- Cabré, Baldomero 309
- Caccaniga, Pablo 148
- Cacique Laiquerche 70
- Cadenas, Luis 149
- Cádiz, Amalia 199
- Cafarlli, María 196
- Calman, F. 176
- Calvo, Miguel 274
- Cammuccini, Vincenzo 63
- Campos Harriet, Fernando 174
- Campos, Manuela 80
- Campos, Miguel 84, 85, 86, 179, 265, 308
- Camucini 260
- Canales de la Cerda, Rosaura 158
- Cánovas, Antonio 103
- Cañas, Blas 69
- Cárdenas, Luis 143
- Cárdenas, Tránsito 141
- Cardoen, Carlos 85, 204
- Caredeux, José María 136
- Carleton, Leo W. 182
- Carlyle 290
- Carmona, Fernando 179
- Carmona, M.A. 146
- Carmona, Pedro León 187, 177, 179, 188, 189, 190, 303
- Carmona, Salustio 68, 146
- Caro, Manuel Antonio 11, 12, 15, 35, 174, 177, 178, 179, 245, 287
- Carrera, José Miguel 28, 102, 144, 257
- Carriere Belleuse, Albert-Ernest 96, 97, 102, 168, 169
- Carrillo, José 30, 31, 32, 128
- Carril, Adolfo 169
- Carroza, Jorge 273
- Carvacho, Víctor 201, 203, 291
- Carvajal, José 19
- Carvajal, Mariano 19
- Casanova Zenteno, Álvaro 297, 298, 299, 301
- Casanova, Francisco 2º 122
- Casanova, Mariano 268
- Cassausus, Carlos 240, 244
- Castañeda 36
- Castañeda, José Antonio 66, 70
- Castro, Agustín 187
- Castro, Alfredo 267
- Castro, Amelia 199
- Castro, Celia 196, 199, 204, 205, 278, 283, 287, 303
- Castro, Luis 51
- Castro, Manuela 19
- Castro, Vicente W. 176
- Catlin, Stanton 22
- Cauchoir, E. 120
- Caupolicán 67
- Cerda de Ossa, Carmen 88
- Cervantes 308
- Chacón, Jacinto 65
- Chaigneau, Emilio 110
- Chanzel 310
- Charrière, M. 122
- Charton de Treville, Ernest 43, 69, 117, 119, 123, 135, 143, 144, 145, 146, 153, 156, 170, 180, 184, 234, 235, 236, 237, 241, 239, 240, 243, 244, 278
- Chasselar 218
- Chassin Troubert, Desiré 279
- Chávez, Tomás 92, 93, 94
- Chazal, Antonio 211
- Chelli, Eugenio 170
- Chelli, Eusebio 113, 150, 173, 177, 235
- Chesney, Sheldon 181
- Chessi de Uriarte, Federico 53
- Chester, Horace 61
- Chopis, Gustavo 302
- Choris, Louis 209
- Chretien 106
- Chretien, Giles-Louis 58
- Churi, Pedro 70, 101
- Ciccarelli, Alejandro 55, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 79, 83, 84, 86, 91, 92, 93, 95, 102, 118, 123, 135, 137, 142, 143, 144, 145, 146, 149, 158, 165, 170, 179, 180, 185, 187, 188, 191, 235, 240, 287, 307
- Ciccarelli, Rafael 63
- Ciccarello 303
- Ciceri, Antonio 175
- Cicerón 145
- Cienfuegos, José Ignacio 61
- Cipriani, Giovanni Batista 208
- Claro Cruz, José Luis 112
- Claro Tocornal, Regina 13
- Claveaux, Antonio 51, 52, 62
- Claveau, Aquiles 62
- Clavijo, Cipriano 110, 170
- Cochrane, Lord Tomás Alejandro 30, 31, 41, 46, 128
- Coke 290
- Colón, Cristóbal 68, 308
- Colon, Tomás 110, 114
- Combert, Isidoro 118
- Concha Donoso, Alicia 196
- Concha Garcés, Olga 195
- Concha y Toro, Melchor 53
- Concha, Benjamín 66
- Conradi, Néstor 62
- Contreras, Cañita 234
- Cood 122, 124
- Cook, James 207, 208
- Cooper, Richard 25
- Coo, José 20
- Copley 40
- Córdova, Guillermo 99
- Corot 274, 297
- Correa de Saa, José 140
- Correa, Juan de Dios 176
- Correa, Rafael 269, 303, 304, 308
- Cotapos de Freire, Rosario 144
- Cotapos, J. A. 29
- Couder, Carlos Augusto 59
- Cousiño 256
- Cousiño Talavera, Luis 84, 92, 95, 201
- Cousiño, Matías 96, 143
- Cox, Nathan M. 49
- Cozens, Alexander 45
- Cruchaga, Miguel 176
- Cruz Blanco 100
- Cruz Claro, Carlos Alberto 39, 229
- Cruz Montt, Ramón 126
- Cummins Barnard, Emily 228
- Cunich, E. 120
- Cunich, Guillermo 117
- Custodio Gallo, Ángel 260
- Da Vinci, Leonardo 106
- Dagnan-Bouveret, Paul Adolphe 267
- Daguerre, J. M. 107, 108, 110, 152
- Dampier, Robert 224
- Danguy, M. 173
- Dario, Rubén 273, 308
- Darondeau, Benoit Henri 217, 218
- Darwin, Charles 124, 224, 226, 228
- Daumas, Louis Joseph 167, 169
- Daumier 212
- David 58, 63, 253
- David James 227, 228
- David Picot, David Edouard 245
- Davies, J. B. 287
- Daviette, J. P. 108
- Dávila 153
- Dávila Larraín, Luis 126, 170, 179, 260, 303, 304, 308
- Dávila, Miguel 153
- Dávila, Luis 308
- De Azúa, R. 194
- De Barrera, Tránsito 196
- De Boigainville, H. 212
- De Breton, Louis 220
- De Cazotte, M. 217
- De Eyzaguirre, Miguel 28
- De Fernández, C.A. 196
- De Figueroa y Araoz, José Raimundo 23
- De Harriet, Jean 174
- De Hasburgo, Fernando Maximiliano 248
- De Hostos, Eugenio María 291

De Huidobro, Amelia C. 165
De Irisarri, Antonio José 158
De la Barra de Varas, Agustina 154, 155
De la Barra, Eduardo 310
De la Barra, Miguel 51, 66, 67, 141
De la Barrera, Vicente 178, 187
De la Cruz, Manuel 61
De la Lastra, José 80
De la Motte, William 30
De la Riestra, Montserrat 58
De la Touanne 216
De Madrid, M. 62
De Morandé, Zoila A. 303
De Musset, Alfredo 260
De Neuville 279
De Nordenflycht, Roberto 310
De Nylor, Mairin 199
De Paula Bezanilla, Francisco 143
De Paula Figueroa, Francisco 179
De Paula Matta, Francisco 147
De Paula Otero, Francisco 26
De Paula Taforó, Francisco 143
De Poirier, Carolina B. 123
De Putron, Enrique 179, 304
De Rokha, Pablo 292
De Saint Victor, Niepcé 113
De Sajonia-Teschén, Alberto 250
De Salas, Manuel 168
De Silhouette, Etienne 29
De Souza da Silva, Rodrigo 64
De St. Memin, Charles 106
De Thoron, Onofroy 243
De Vancy, Duche 211
De Venecia, Eugenio 170
De Würtemberg, Pablo Guillermo 254
De Zuviría, Facundo 60
Defregger, Franz 280
Dejean Mayor, Pedro 129, 130
Dejotti, Eugene Marie 152
Del Barrio, Paulino 131
Del Carril, Bonifacio 20, 25
Del Castillo y Saravia, Antonia 21
Del Pozo, José 20
Del Solar de Claro, Amelia 112
Del Solar, Enrique 111
Del Solar, Fidelis P. 176
Del Solar, José María 39
Del Sol, Clodomiro 126
Del Sol, Germán 126
Delacroix, Eugenio 132, 245, 263
Délano Biggs, Carlos 297
Délano, Jorge 295
Delaroche, Pierre 234
Denman 182
Depassier, Agustín 93, 101, 177
Depassier, Tomás 92
Deroche, Víctor 113, 114, 119, 143, 173
Descamps 132
Desmadryl, Narcise Edmond Joseph 113, 131, 132, 133, 134, 135, 142, 145, 150, 173, 235, 245
Despiau, Pablo 110, 117
Desplaques, José 50, 89, 130
Díaz Durán, Dolores 23
Díaz, Carlos 117, 122, 169, 174, 303

Díaz, Clemente 176
Díaz, José del Carmen 92
Díaz, Juan del Carmen 99
Dimier 133
Disderi, André Adolphe Eugène 114, 119, 120
Domeniconi, Camilo 39, 142, 144, 179, 257
Domeyko, Ignacio 89, 90, 91, 92, 130, 134, 167, 249, 263, 309
Donoso Cienfuegos, Andrés 195
Donoso Grille, Carlos 265
Donoso, Clarisa 177, 178, 195, 196
Downes 40
Drake, Francis 295
Drayton, Joseph 230, 232
Drexel 278
Drouis 279
Du Petit-Thouars, Abel 218
Dudge, Roberto 49
Duhom, H. 278
Dumont 102, 167
Duperrey, L.J. 210, 211
Dupré, Francisco 120
Duque de Angulema 132
Dutartin, E. 120
d'Anger, David 90
D'Halmar, Augusto 268, 270, 273
D'Urville, Dumont 218, 222
Earle, Augustus 30, 226
Eastman, George 124
Echaurren Huidobro, Francisco 142, 144, 167, 286
Echeverría, Esteban 244
Edwards Ross, Arturo 99, 303, 304, 307
Edwards, Agustín 286
Egaña, Rafael 201
Eggeling, Augusto 117
Elguín, Albina 199, 200
Elizalde, Francisco 26
Elliot, Robert James 32
Emeth, Omer 104
Emilio 122
Ender, Tomás 248
Ercilla y Zúñiga, Alonso de 67, 308
Ernesthal 109
Ernesthal, S. 109
Errázuriz de Gómez, Josefina 184
Errázuriz, Federico 144
Errázuriz, José Tomás 184, 289
Errázuriz, Matías 184
Errázuriz, Ramón 144
Escuti Orrego, Santiago 307
Esler, Fanny 133
Espinosa, Juan 125
Espinoza, Estanislao 120
Estrada, Santiago 178
Estrada, Santiago 96, 178
Eyzaguirre, Domingo 95, 97, 98, 168
Eyzaguirre, Ignacio Víctor 143, 179
Eyzaguirre, Jaime 19, 22
Eyzaguirre, Ramón 29
Fabres, Magdalena 199, 303
Fabres, Margarita 199
Fabres, María M. 303
Fagalde, Justino 51
Falcón Donaire, José Gregorio 26

Falcón, Vicente 66, 70
Farías, Juan Toribio 51
Farochon, M. 102
Fauche, Guillermo 138
Faure e Hijos 120
Faure, Alejandro 280
Feliú Cruz, Guillermo 12, 257
Ferhman 254
Fernández Ledesma, Enrique 56
Fernández Rodella, Francisco 65, 68, 88, 96, 122, 147, 167, 168, 168, 185
Fernández, Manuel 176
Fernando VII 22
Ferrari de Doss, Susana 120
Fielding 40
Fielding, Copley 226
Fierro, Alejandro 161
Fierro, Pancho 212
Figueroa y Araoz, José Raimundo 21
Figueroa, Pedro Pablo 86, 124, 136
Filleul, Claire 142
Fioretti, T.M. 119
Fisquet, Theodore Auguste 216, 217
Fitz-Roy, Robert 224, 226, 228
Flaseur, Antonio 310
Flaseur, M. 56, 287
Fleming 254
Forbes, Roberto 61
Formas, Adolfo 307
Forteza, José 309
Fortuny, Mariano 270
Fossa Calderón, Julio 187
Fox Talbot 109
Fragonard 77, 234, 235
Francisco José 280
Francoeur, Luis Benjamín 50, 54
Francois, Auguste 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 101, 102, 142, 143, 145
Frank 187
Franquelein 132
Fray Antonio de Esquivel 22
Fray Javier Guzmán 128
Fray José Antonio Lavín 66
Freire, Ramón 167, 168, 211
Fresno, Francisco 153
Fresno, Jerónimo 143
Freund, Gisele 58, 118, 119
Frick, Guillermo 123
Friedenthal, Guillermo 109
Friedländer, Max 157
Friedrich, Gaspar 185
Frutos de Ojeda, Albina 60
Fuente, Nicolás 123, 126
Fuenzalida 36
Fuenzalida Grandón, Alejandro 309
Fuenzalida, José Dolores 110, 113, 141
Fufolson 122
Fulton, Roberto 152
Gaffanel de Francia, Marta 199
Gajardo, Crisólogo 267
Galaz 288, 289, 292
Gallardo, Melchor 92, 143
Gallo, José María 240
Gálvez, Tadeo 267, 303

- Gana Castro, Antonio Miguel 63, 76, 77, 79
- Gana, José Francisco 254
- Gandarillas Valdés, Julia 199
- Gandarillas y Gandarillas, José 10, 39, 51, 66, 67, 70, 82, 83, 92, 140, 141, 142, 147, 235, 302
- Gandebaud, M. 217
- Gaona, Enrique 104
- Garcés, Mario 196
- García de la Huerta, Manuel 303
- García Huidobro, Francisco 141
- García Reyes, Antonio 91
- García, Antonio 120
- García, Dolores 117
- Garín, Álvaro 307
- Garreaud, Fernando 120, 122, 123, 124
- Garrido, Evaristo A. 187
- Gavilán, María 100
- Gay, Claudio 12, 15, 37, 82, 83, 131
- Geiger 245
- Gellatly, Arthur W. 173
- Georgi 177
- Georgi, Rafael 62
- Gérard 209
- Gericault 190
- Gerome 267
- Gias, Alphonse 230, 232
- Gibons, W.J. 182, 184
- Gigoux, Esteban 123
- Gigoux, E.E. 123
- Gigoux, Pedro 123
- Gil de Castro, José 11, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28
- Gillet, H.C. 132
- Gillis, James Melville 68, 69, 122
- Gill, Edmund 177
- Glost 232
- Gleyre 234
- Glover 228
- Godoy, Carmen 60
- Godoy, Juan 254
- Gómez de Rodríguez, Marta 136
- Gómez, Manuel 62
- González de Orrego, Rafaela 154, 155
- González Méndez, Nicanor 310
- González Méndez, Nicolás 266, 302, 304
- González, Eduvigis 283
- González, Juan Antonio 191, 261, 303, 260
- González, Juan Francisco 187, 199, 201, 203, 205, 206, 265, 266, 274, 286, 287, 288, 303
- González, Marcial 143, 165, 188, 303
- González, Simón 99, 308, 309
- Gorbea, Andrés Antonio 131
- Goupil, Ernest Auguste 219, 220
- Gourdob 65
- Goyenechea, Emeterio 176
- Graham, María 30, 31, 36, 80, 128, 224, 249
- Graham, Tomás 30
- Graig Christie, Roberto J. 287
- Granjean de Montigny, Agustina 245
- Grashoff, Otto E. 144, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 177, 287, 253
- Gras, Amadeo 38, 58, 59, 60, 61
- Gras, Mario César 60, 61
- Grau, Miguel 296
- Green, Arnold 61
- Grelett, Carlos 109
- Grenze 81, 235
- Greze, Vicente 70, 97, 147, 158, 161, 186, 199, 201, 203, 206, 264, 303, 304, 308
- Greze, Víctor 274
- Griboyedoff, Valeryan 182
- Gros 218, 253
- Grube, Heinrich 248, 254
- Guarda, Gabriel 13
- Guerra, Zacarías 123
- Guerrero Larraín, José Calixto 138
- Guerrero, Calixto 178
- Guibert y Goudon 176
- Guillón Lethière, Guillermo 132
- Guines, Calixto 187
- Guingao 70
- Gussow, Karl 280
- Gutiérrez Mieres, Francisco de Paula 61
- Gutiérrez, Agustina 194, 195, 199, 303
- Gutiérrez, Ignacio 125
- Gutiérrez, José María 56, 149
- Gutiérrez, Ricardo 245
- Gutmann 119
- Guzmán Parra 263
- Guzmán P., Nicolás 308
- Guzmán, Eduardo 126
- Guzmán, José Manuel 144, 176, 179
- Guzmán, Nicolás 178, 179, 265, 303
- Hall, Cyrino 170
- Hammann 176
- Hampfängl 119
- Hanstangel, F. 264
- Harding, Chester 61
- Harding, J.L. 62
- Hardy, Cyril 278
- Harper, J. 291
- Harrington, C. 126
- Hawkesworth 208
- Heffer 122
- Helbsy, Tomás C. 108, 109, 110, 114, 119, 120, 199, 287, 288, 289, 297
- Helsby Hazell, Alfredo H. 287
- Helsby, Alfredo H. 281, 287, 289
- Helsby, G.W. 109
- Helsby, John C. 114
- Helsby, Jr. 244
- Helsby, Tomás C. 113
- Helsby, W.G. 110, 112, 113
- Henault, Luciano 101, 144, 145, 146
- Henault, Luis 310
- Herbett 38, 39, 106
- Hermanos Arsenio 267
- Hermanos Cremonesi 268
- Hermanos Eyzaguirre 302
- Herman, Enrique 117
- Herr Hallman 254
- Herrera Mandiola, Ramón 177
- Herz 133
- Herzl, Pedro 146, 179, 249, 266
- Hifferman, Joanna 182
- Himely 215
- Hodger, W. 211
- Hodges 222
- Hodgest, William 208
- Hokusai 181
- Holden, Donald 184
- Homero 145
- Hostos, Eugenio María 97, 178
- Host, Franz 254
- Hubert 53
- Huel, M. 243
- Hughes, Nathaniel 143, 152, 153, 154, 155, 156
- Huici, Eugenia 184
- Huidobro, Francisco J. 67
- Humboldt 210
- Huneus Gana, Jorge 41, 45, 53, 136, 138
- Huneus Zegers, Jorge 192, 193, 269
- Huneus, Ramón 274
- Hunken, H. 254
- Hurtado de Mendoza, García 67
- Hurtado, Tadeo 22
- Huth 225
- Huxley, Julien 11
- Ide, Juan 143
- Immeri Hermanos 122
- Inchauvarrieta, Jorge 123
- Ingres 186, 191
- Íñiguez, Juan Nepomuceno 179
- Íñiguez, Maximiano 179
- Irarrázaval, Manuel J. 176
- Irarrázaval, Tránsito 176
- Irisarri de Smith, Carmen 59
- Isabel II 181
- Isabel la Católica 308
- Isolina, María Luisa y Laura Pinto 196
- Ivelic 288, 289, 292
- Ivonne 153
- Izquierdo, R. 125
- Jacome 36
- Jacome, Rafael Ignacio 36
- Jacquín, M. 245
- James, David 61, 254
- Janon y Adams 117
- Janson, Bernardo 118, 174, 175
- Jara, Álvaro 116, 117, 122
- Jarpa, Onofre 12, 15, 157, 159, 161, 177, 179, 186, 187, 269, 298, 303, 308
- Jayo, Julián 20
- Jenny, Henri 41
- Joly 215
- Joris, Loggin A. 209
- Jouffroy, Francisco 95
- Jover, Rafael 123
- Katz 253
- Keller, Carlos 37
- Kingston Mason 167
- Kirchbach, Ernesto 177, 179, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 267, 303
- Krumolz 133
- Kürze, Juan Cristián 253
- La Barrera, Vicente 179
- Lacunza, Manuel 66
- Lafarge 222
- Laffont, Robert 11
- Lagarrigue, Carlos 99
- Lagremoine, Isabel 234
- Laínez, Esteban 51, 93

- Láinez, Luciano 66, 70, 142, 143, 146
 Lami, Stanislas 92
 Landa, Beatriz 199
 Landser 225
 Lang 173
 Langlume 209
 Laplace, M. 216
 Laplante 220
 Larned, Samuel 43
 Laroche, Paul 173, 217
 Larraín M., Gonzalo 268
 Larraín, Bruno 170
 Larraín, Rafael 143
 Las Heras, Gregorio 92, 167, 169
 Lasalle, Emile 219
 Laso de Undurraga, Acacia 194
 Laso Errázuriz, Nicolás 66
 Lassen Hermanos 123
 Lastarria, Benjamín 307
 Lastarria, Luisa 266
 Lastra, José 51
 Lathoud 179
 Latorre, Tomás 51
 Laurens, Jean Paul 289
 Laurent, Jean Paul 190
 Lauvergne, Barthelemy 212, 215, 216, 217
 Lavigne, M. 234
 Lavoisier 117
 Lavoisier, Federico 120
 Lay, Juan 89
 Le Breton, L. 222, 223, 224
 Le Goupil, Ernest Auguste 220, 222
 Le Guillou, Elie 220
 Leamington, William 278
 Lebas, Jean-Baptiste 51, 128, 129, 130, 131
 Lebeuf, M. 139
 Lebe, Otto 309
 Leblanc 122
 Leblanc, Félix 120, 121, 122, 123
 Lebreton, Louis 220, 221
 Lecaros, José Antonio 249
 Legrand, A. 220
 Leguiffe, Mauricio 265
 Lehner 131
 Leiva, Federico 117
 Lejeune, Louis Francois 210, 211
 Lemercier 220
 Lemoine, E. 201
 Lemoine, L.F. 103, 199
 Lenoir, Benjamín 55
 León Gallo, Pedro 81
 Lepeisoles, Pedro 51
 Lerebours, M. 109
 Leslye 119
 Lessing 253
 Letanneur, Carlos 29
 Letelier, Ambrosio 97, 138, 162
 Letelier, Valentín 99, 310
 Lever, Oscar 310
 Leyton, Germán 146
 Lillo Robles, Eusebio 70, 80, 142, 147, 179, 303, 304
 Lillo, Manuel 142
 Lindholm de Prieto, Olga 52, 54, 55, 90, 150, 243
 Lira, Alberto 126
 Lira, Pedro 12, 15, 70, 79, 81, 82, 83, 84, 86, 88, 99, 139, 147, 158, 160, 161, 162, 165, 168, 170, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 185, 190, 191, 196, 206, 261, 263, 265, 266, 267, 269, 274, 303, 304, 308, 309
 Livingston 124
 Lobbo, Alberto 254
 Lobo Parga 69, 86, 274
 Lomette 50
 López Vargas, Enrique 287
 López, Enrique 256
 López, Valentín 125
 López, Vicente Fidel 56
 Lord Byron 222
 Lord Forbes 236, 239
 Lord North 296
 Lorrain, Claude 176
 Loti, Pierre 274
 Lucques 108
 Luengo, José 97
 Luis II de Baviera 185
 Luisa y Raquel Huidobro 196
 Lundt, Paulina 199
 Lussac, George 117, 118
 Lutjen, G. 114, 117, 119
 Lutke 210
 Lynch, Enrique 274, 303
 Lynch, Patricio 264
 Lyon, Jorge 49
 L. Gonzaga Duque Estrada 64
 Machuca, Francisco 66
 Mackay, Pedro 290
 Madame de Storr 58
 Madox, A.L. 120
 Madrazo 61, 153
 Madrus y de Burton 274
 Maillart, D. 263
 Mainoduty, Eugenio 120
 Mainville, M. 145
 Malaspina, Alejandro 21
 Maldini, Pedro 35
 Mancinelli 102
 Mandé Daguerre, Luis Jacques 107
 Mandiola, Francisco Javier 66, 79, 80, 81, 82, 141, 142, 177, 179, 303
 Mandiola, Ignacio 80
 Mangel de Mesnil, Emilio 56
 Manville de la Casa, Juan 265
 Manzoni, Ignacio 143, 149, 150
 Manzoni, Polonia 63
 Marcich B. 110
 María y Modesta Acuña 196
 Marín del Solar, Mercedes 81, 111
 Marinoi, Alejandro 149
 Marín, Andrés 66
 Marín, Gregoria 148
 Marín, Ricardo 133
 Marko, Carlos 160, 176, 177, 191, 196
 Markó, Karolus 176
 Mármolle, José 133
 Marmouth, Albino 125
 Marqués de Torre Tagle 26
 Martens, Conrad 226, 227, 228
 Martínez de Luco, Ramón 21
 Martínez Matta, Domingo 141
 Martínez, Marcial 84, 176
 Martínez, María de la Concepción 22
 Martínez, Tomás 56
 Martinic B., Mateo 284
 Maruri, Benito 66
 Masoni, S. 59
 Masselot 218
 Massini, Luigi 260
 Matta, Domingo 140
 Matetich, Víctor 261
 Matte, Claudio 310
 Matte, Eduardo 126
 Matte, Guillermo 153
 Matte, Regina 196, 199
 Maturana, Marcos 176, 179, 269
 Maturana, Marcos 2º 303, 307
 Mazzini 54
 Medicus, Fritz 157
 Medina, Aurelio 97, 304
 Medina, J.T. 226
 Mege 130
 Meissonier 137
 Melcherts, Enrique 191
 Melo, José Santos 153
 Mena, Manuel 66, 70, 80, 141, 142, 146
 Mena, Mercedes 200
 Mena, Ramón José 28
 Mendelsohn 249
 Menville 175
 Merino Marín, Genoveva 199
 Merino, Margarita 199
 Merlcherts 193
 Mesa de Vargas, Carmela 194
 Mesa, Domingo 179
 Mesias, Joaquín 20, 28
 Messonier, Ernest 260, 261
 Middleton Murray, J. 308
 Mijailov, P.N. 210
 Millar, Walterio 28
 Mill, Stuart 194
 Minvielle, Rafael 66
 Mira de Cousiño, Magdalena 203
 Mira Fernández, Pedro 197, 202
 Miralles, Francisco 66, 117, 177, 179
 Mira, Aurora 199, 200, 201, 202, 203, 303, 304
 Mira, Gregorio 141, 200
 Mira, Juan Vicente 176, 179
 Mira, J.M. 88
 Mira, Magdalena 196, 197, 199, 200, 201, 303
 Mitre, Bartolomé 133, 149
 Mochi, Giovanni 196, 201, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 303, 308
 Moerenhout, J.E. 218
 Moesta, Carlos 185, 249
 Molina Vásquez, Ernesto 267, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 277, 297, 303
 Molina, Juan Ignacio 66
 Molinelli, Giovato 170, 171, 180
 Moll, Gaspar 311
 Montani, Josefa M. de 26
 Montecinos, Néstor 273
 Monteverde 102
 Montt, Manuel 56, 92, 94, 119, 158

- Mont-Calm 273
- Monvoisin, Raimundo 12, 15, 39, 52, 53, 56, 61, 63, 64, 68, 69, 77, 80, 82, 111, 118, 132, 140, 142, 143, 148, 149, 153, 173, 176, 177, 179, 200, 201, 234, 240, 245, 278
- Mooock, León 122
- Moorenhout, Jacques Antoine 37
- Moore, Henry 295
- Morales, Fermín 77
- Morales, Fernando 28
- Morales, María Leocadia 19
- Morandé de Covarrubias, María Rosa 151
- Moreau 168
- Morelli, Carlos 146
- Morel, Alfredo 269
- Morel, María Luisa 283
- Moreno, Braulio 283
- Moreno, Edgardo 146
- Mori, Camilo 187
- Morla Vicuña, Carlos 263
- Mujica, Tristán 177, 178, 187
- Munday, R.J. 117
- Muñoz, José 56
- Murat 63
- Murger, Henry 181
- Murillo 81, 176, 254
- Murinho, Fernando 279
- Muzzi, Juan 230, 233
- Nadar 119, 126
- Nagel, Carlos J. 307
- Napoleón III 253
- Natta, Guillermo 84
- Navarrete, Daniel 143
- Navarrete, Luis 126
- Navarro, José Gabriel 235
- Navarro, P. Julián 149
- Naza y Chena 36
- Nebel García, Rodolfo 283
- Nercaseaux, Enrique 309
- Neuman, Alfonso 270
- Neuville, Alphonse Marie 263
- Newland, J.W. 109
- Nicolás y Ascencio Cabrera 36
- Niepcé, Nicephore 107
- Nieto, Germán 120
- Noel, Martha 46
- Nolasco Préndez, Pedro 274
- Nuguet, Teresa 199
- Núñez Méndez 182
- Núñez, Jacinto 158
- Núñez, Manuel 266
- Ochagavía, Silvestre 64, 68, 90
- Oddo, Luis 125
- Ogalde, Justiniano 187
- Ohlsen, Theodor 280, 283, 284
- Ojeda, Nicolás 83
- Ojetti, Ugo 63
- Olaga, José 26
- Olascoaga, Manuel J. 136, 137, 138
- Olivares, Florentino 66
- Olivar, Cayetano 58
- Olivar, Guillermo Y. 58
- Oliver, William L. 116, 119, 122
- Olivos, Francisco 51
- Orrego Luco, Alberto 177, 178, 179, 274, 302
- Orrego Luco, Augusto 178, 304, 305
- Orrego Vicuña, Eugenio 25
- Orrego, Carolina 267
- Orsolino, Francesco 167
- Ortega, Carmina 265
- Ortega, José Mercedes 125, 177, 179, 187, 188, 268, 309
- Ortega, Pascual 86, 146, 177, 188, 265, 298, 303, 308
- Ortiz, Belisario 58
- Ortúzar, Cornelia 303
- Ortúzar, Javiera 199, 303
- Ortúzar, Rosa 196, 199, 303
- Ortúzar, Santiago 144
- Ossandón, Bernardo 307
- Ossandon, Carlos 298, 301
- Ossa, María Luisa 199
- Ovalle, Abel H. 123
- Ovalle, Alonso 157
- Ovalle, Ana Luisa 199
- Ovalle, Diego 176
- Ovalle, Javier 263
- Ovalle, José Vicente 26
- Ovalle, Pastor 144
- Ovalle, Salvador 123
- Oversbeck, Johan-Friedrich 185
- O'Brien 167
- O'Higgins, Bernardo 22, 23, 25, 27, 28, 29, 67, 96, 136, 144, 158, 167, 169, 211, 233, 257
- O'Higgins, Demetrio 159
- Padilla, Francisco 269
- Paganani, Valentina 196
- Pagani, Clementina 267
- Pagano, José León 56, 150, 175, 244, 245, 254
- Paget, William 307
- Palacios, Antonio 36
- Palacios, José María 277
- Palacios, J.M. 274
- Palacios, Manuel 62
- Palazuelos, José A. 144
- Palazuelos, Pedro 51, 66, 67, 141
- Palliére, Armand Jullien 245
- Palliére, León 239, 245, 246, 247
- Palma Guzmán, Gabriel 286
- Palma Lundt 280
- Palma, Martín 117
- Pando, J. 176
- Pantanelli 80
- Parker King, Philip 224, 225, 226, 227, 228
- Parkinson, Samuel 208, 222
- Paroissien, Diego 25, 40, 46
- Parra, Joaquín 310
- Parry, Albert 182
- Pbo. Blas Cañas 179
- Pbo. Juan de Dios Romo 80
- Peale 232
- Peckman, Nicolás A. 114
- Pedro II 64, 133, 259, 279
- Pelayo, Juan 92
- Pelvilain, Julio 246
- Peña Otaegui, Carlos 119, 126
- Pereira de Sánchez, Isabel 156
- Pereira Salas, Eugenio 9, 10, 11, 12, 13, 15
- Pérez Anguita, José 114
- Pérez Font, Guillermo F. 120, 125
- Pérez Rosales, Vicente 30, 52, 76, 77, 79, 168
- Pérez, Delfina 196
- Pérez, José Joaquín 182
- Pérez, Natalia 196
- Perraud, Jean-Joseph 167
- Petit-Thouars 279
- Petrovich Lurke, Fedor 210
- Petrovich, Paul 150, 151, 152
- Pharaon 219
- Philastre, Henry 62
- Philippi, R.A. 12, 15, 133, 135, 143, 149
- Picasso 184
- Piderit, Theodore 254
- Pinto Agüero, Horacio 179
- Pinto, Aníbal 303
- Pinto, Domingo 51
- Pinto, Francisco A. 79, 159
- Pío IX 92, 142
- Pioch, Antonio 62
- Pissis, Amadeo 133, 249
- Pizarro, Ramón 66, 70, 143
- Pizarro, Tomás 92
- Plaza, Nicanor 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 168, 177, 178, 265, 308, 309
- Plaza, Numa Lisandro 66
- Plaza, Samuel 138
- Podeti, Francesco 260
- Poeppig, Eduardo Federico 37, 38, 210
- Pohle, L. 187
- Polischer, Otto 120
- Polloni, J. Antonio 267
- Ponce, Guzmán 270
- Popelka, Lisselotte 49, 248
- Portales, Diego 36, 39, 128, 129, 144, 167, 217, 257
- Porter, David 33
- Postels, Alexandre 210
- Powers, Hiram 96, 97
- Poylo, Catalina 128
- Pradilla 179
- Préndez, Pedro Nolasco 99
- Prieto Cruz, Luis 51
- Prieto de Larraín, Victoria 144
- Prieto Warnes, Joaquín 39, 140
- Prieto, Joaquín 230
- Prieto, Manuel Antonio 146
- Prieto, María del Tránsito 196
- Puga, Federico 159
- Pulgar, Santiago 268, 274
- Putras, J.C.B. 278
- Puttner, J.C. 278
- Quenby Beech, John 38
- Quenstaedt, Federico 2º 280
- Quezada, F. 267
- Quinteros, Fernando 120
- Quiroga, Mercedes 123
- Rafael 185
- Ramírez Cortés, Luisa 77
- Ramírez de Arellano, María de los Dolores 41
- Ramírez Julián, Eugenio 77
- Ramírez Rosales, José Manuel 71, 76, 77, 78, 157
- Ramírez Saldana, Francisco 29
- Ramírez, Luisa 76
- Ramos de Gómez, Rebeca 259

- Ramos, Tomás 259
- Ramsay Peale, Titian 232
- Ranks, George 208
- Rawson, Franklin 56
- Rayo, Francisco Luis 117, 177, 188
- Regnault, Juan Bautista 59, 209
- Remigio Novoa, Francisco 66
- Remond y Rousseau 77
- Renard, Carlos 117, 119
- Renard, J. Ernesto 176
- Rengifo, Luis 267
- Rengifo, Manuel 46, 133, 134, 170, 303, 304
- Rengifo, Osvaldo 133
- Respaldiza, José 161
- Retuent, Fernando 268
- Reveco, Demetrio 266
- Reyes, José N. 66
- Reyes, Judas Tadeo 25
- Reyes, Ramón 125
- Reyes, Salvador 181
- Richon-Brunet, Ricardo 268, 274, 288
- Ried, Aquinas 249, 254
- Riesco, Julián 144
- Riestra 58
- Ríos, Francisco 20
- Riquelme, Isabel 21
- Risopatrón, Manuel 61
- Rivera Jofré, Ramón 122
- Robins Pennel, Elizabeth 182
- Rodríguez de Harriet, Rosa 174
- Rodríguez Mendoza, Emilio 273, 274
- Rodríguez Mendoza, Manuel 201, 308, 309
- Rodríguez, Juan B. 125
- Rodríguez, Pedro C. 184
- Roger E., Carlos 61
- Rogers de Tocornal, María 275, 305
- Roger, Armand 128
- Roger, Carlos 142
- Rojas Mix, Miguel A. 209, 221
- Rojas, Fernando 187
- Rojas, José Fortunato 126
- Rojas, Luis Fernando 267, 308
- Rojas, María 199
- Romera, Antonio R. 12, 21, 22, 26, 42, 45, 55, 69, 70, 76, 79, 81, 84, 86, 159, 161, 165, 186, 187, 188, 191, 201, 206, 239, 263, 266, 267, 269, 274, 288, 289, 292, 295, 297
- Romera, Blanca 58
- Romero, Nicolás 92, 97, 179, 265
- Romain, J. F. 120
- Rosa y Andrea Necochea 194
- Rosales, Francisco Javier 26, 96, 108, 160, 167, 173
- Rosales, Juan Enrique 80
- Rosalía y Andrea Necochea 56
- Rosi, Teresa 60
- Ross de Tocornal, Elena 120
- Ross, B.H. 45
- Ross, F.W.L. 33, 34
- Rousseau, Jean-Jacques 157, 207, 222
- Rousselot 60
- Rowell 108
- Rowsell 114
- Rowsell, Ch. 119
- Rubens 137, 174
- Rude 90, 92, 96, 168
- Rudolph, Carlos 311
- Rugendas, Juan Mauricio 12, 15, 35, 82, 129, 131, 132, 141, 158, 170, 177, 194, 221, 234, 236, 239, 244, 245, 257, 261, 278
- Ruiz de Azúa, Josefa 61
- Ruiz Tagle, Francisco 67
- Ruiz, Emilio 187, 267
- Ruskin, 290
- Ruydael, 248
- Saal, Jorge 159, 161, 165, 176, 177, 196
- Saaavedra Pinto, Cornelio 136, 137
- Sabatier 222, 223
- Sada, Luis 144
- Sáenz 120
- Saint Marie de Ossa, Blanca 199, 280
- Saint-Pierre 177
- Salas, Antonio 30, 149, 235
- Salas, Hipólito 153
- Salas, Marcelo 144
- Salas, Rafael 235
- Salas, Santiago 67
- Salazar, Ramón 46
- Salcedo, Trinidad 239
- Saldés, Nicolás 66
- Saldivar, Santiago Antonio 140
- Salinas, Melanio 187
- Salinas, Miguel 143
- Salinas, Ramón 179
- Salomón Joseph 122
- Salvador Sanfuentes 141
- Salvatierra, Manuel 51
- Salvatore Rosa 138
- Salvemini, Adelina 126
- San Martín, Cosme 177, 178, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 196, 199, 266, 303, 309, 310
- San Martín, José de 22, 25, 29, 40, 41, 67, 144, 167, 169, 176, 179, 191, 257
- San Román y Cía. 120
- Sánchez de W., Mercedes 196
- Sánchez, Francisco 84, 93, 141, 146
- Sánchez, Tomás David 84
- Sanfuentes, Salvador 65, 67
- Santa Cruz 128
- Santa María, Domingo 188, 190, 304
- Santa Olalla, Enrique 131
- Santelices, Ambrosio 28, 36
- Santiago Concha, Mercedes de 240
- Santibáñez, Nicolasa 19
- Santivan, J.T. 117
- Sarmiento, Bienvenida 55, 56, 141
- Sarmiento, Domingo Faustino 50, 51, 56, 132, 140, 150, 176
- Sarmiento, Dominguito 56
- Sarmiento, Procesa 55, 56, 194
- Sauvage, M. 104
- Sazié, Lorenzo 92
- Schadow, Wilhelm 253
- Scheffer, Ary 176
- Scherzer 249, 250
- Schiaffino, Eduardo 149, 150
- Schiaffino, Ernesto 244, 245
- Schmidt, Peter 253
- Schneider, J.E. 311
- Schnorr de Carosfeld, Julio 185
- Schnorr, Julio 185
- Schroeders, Teodoro 283
- Schubert 249
- Schwartz 255
- Schwasenberg, Jorge 49
- Screbler, F. 114
- Searle, Arturo 47, 49
- Searle, John 35, 43, 46, 49, 278
- Searle, John (hijo) 49
- Seckel, Luisa 199, 280
- Seghers, Alejandro 50
- Selleny, Joseph 248, 249, 250, 251, 252
- Sepúlveda, Juan Antonio 274
- Sevilla, José 61
- Shafer, Guillermo 54
- Shillibert, J. 33
- Shirpley, William 208
- Shur, L.A. 209, 210
- Silva Castro, Raúl 158
- Silva Vildósola, Carlos 158, 261
- Silva, Esteban 51
- Silva, Francisco David 84, 141, 199, 265, 308
- Silva, José Toribio 143
- Silva, Juan E. 91
- Silva, J. 179
- Silva, Waldo 133
- Smith Buchanan, Jorge 158
- Smith de Bianchi, Aurora 196
- Smith Irisarri, Antonio 11, 66, 69, 122, 135, 144, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 174, 177, 178, 179, 186, 191, 195, 196, 208, 265, 269
- Smith, Bernard 207, 208, 218
- Smyth, William 228
- Solano Pérez, Francisco 128, 130
- Solá, Miguel 245
- Solís de Ovando, Daniel 66
- Somerscales, Tomás 278, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 298, 301
- Sommer, Waldemar 274, 277
- Sor María Luisa Olavarrieta 69
- Sosa, Emilio 308
- Sotomayor de Concha, Graciela 236
- Sotomayor, Rafael 92
- Sotomayor, Rafael 94
- Spencer, J. 120, 122, 178
- Spinder, Eduardo 123
- Stanfield 295
- Staniukovich, M.N. 210
- Stastny, Francisco 20, 22, 26
- Steinfeld, Franz 248
- Stephen 124
- Stevenson, Juan 143
- Stevenson, W.B. 32
- Stravinsky 184
- Stüssen, Jean 278
- Suárez Herreros, Horacio 182, 226, 278
- Suárez, José Bernardo 149
- Subercaseaux, Ramón 56, 136, 161, 185, 187, 196, 303
- Sutton, Dennys 184
- Swinburn, Enrique 243, 266, 303
- Tácito 145
- Taglaferro, Pablo 302
- Tagle, Pedro 70, 108

- Taine, Hipólito 157
- Talavera, Manuel 113, 142, 143, 147, 150, 173, 235
- Tapia Portus, Manuel 86, 87, 177, 179
- Tapia, Lucas 99, 177
- Tavola, María 58
- Taylor, Catalina M. 46
- Tejedor, Carlos 148
- Terry, Arturo 110, 111, 112
- Texier, R. 287
- Therond, E. 243
- Thompson, Delfina 283
- Thompson, Juan Jacobo 170
- Thompson, Manuel 266
- Thors, Salvador 138
- Thum, Federico 311
- Tierman, Mario F. 111
- Tobar, Daniel Segundo 266, 267
- Tobet, Antonio 62
- Tocornal de Tocornal, Mercedes Ignacia 151
- Tocornal Velasco, Manuel Antonio 151
- Tocornal, Enrique 144
- Tocornal, Joaquín 135
- Tocornal, Manuel Antonio 174
- Toribio Silva, José 92
- Tornero, Recaredo 122
- Toro, José Luis 66, 70
- Torres, Gregorio 51, 112, 141
- Torres, Juan M. 179
- Toschborne, Roger Charles 110
- Tossel, Ricardo 110, 170
- Trentanovie, Raimundo 31
- Trostiné, Rodolfo 58, 148, 149
- Troubert, Desiré 199, 279, 280, 281
- Trucíos Larraín, Mercedes 158
- Tupper Zegers, Flora 55
- Turner, William 40, 41, 43
- Ugarte y Ugarte, Joaquín H. 19, 22, 25, 26
- Ugarte, Domingo 267
- Unamuno, Miguel de 80
- Ureta, Manuel 140
- Urmeneta, Jerónimo 143
- Urmeneta, José Tomás 88, 114, 153, 155, 156, 161, 176
- Urquieta, Luis Alvarez 41
- Urquiza 254
- Urrutia, Ascleterio 307
- Urzúa Hurtado, Pablo 274, 270
- Utamaro 181
- Vaillant, M. 217
- Valck, Jorge 122
- Valdés, Alejo T. 97, 99
- Valdés, Luis 144
- Valdivia, Pedro de 67, 153, 308
- Valdivieso, Francisco 54
- Valdivieso, Rafael Valentín 133, 153
- Valenzuela Llanos, Alberto 265, 267
- Valenzuela Montero, Julia 267
- Valenzuela Puelma, Alfredo 187, 265, 266, 287, 288, 289, 308
- Valenzuela Searle, Andrés 46, 49
- Valenzuela, Fermín V. 120, 124
- Valenzuela, Francisco 83, 141
- Valenzuela, Rafael 280, 287
- Valery, Paul 290
- Van Del Heyl, L.A. 53
- Vance, R.H. 109
- Varas, Antonio 153, 154
- Varas, Francisco 61
- Varela, Ramón 61
- Varela, Vicente 62
- Vargas Arlegui, Juan de Dios 274
- Vargas de Mena, Marta 194
- Vargas Iníiguez, Juan de Dios 297
- Vargas Jaraquemada, Juana 194
- Vargas Vergara de Bascuñán, Petronila 153, 154
- Vargas, Isidoro 187
- Vargas, Juan de Dios 176, 303
- Velasco y Oruna, María del Rosario 26
- Velasco, Fanor 303, 304
- Velasco, Manuel 295
- Velázquez, Felipe 51
- Velyfus 110
- Vendel-Heyl 107
- Venegas, Miguel Antonio 146
- Venegas, M.A. 177
- Vera de Irarrázaval, Lucía 144
- Vera, Manuel Antonio 146
- Vergara Donoso, Germán 43, 44, 76, 78, 250, 251, 254, 255, 256
- Vergara Donoso, Ramón 174, 175
- Vergara, José Francisco 286, 287, 291
- Vergara, José Ignacio 304
- Vergara, Mercedes 199, 280
- Vernet, Horacio 38
- Verpoorten 38
- Vial, Blas 144
- Vial, Juan de Dios 92, 144
- Vial, Manuel Camilo 64, 79
- Víctor Hugo 80
- Vicuña Clemente 76
- Vicuña de Morandé, Dolores 196
- Vicuña de Valdés, Carmen 56, 194
- Vicuña Mackenna de Morandé, Dolores 196
- Vicuña Mackenna, Benjamín 29, 36, 39, 51, 69, 86, 91, 95, 96, 97, 102, 104, 114, 116, 117, 121, 122, 123, 128, 130, 134, 137, 138, 141, 144, 147, 161, 162, 168, 167, 177, 178, 179, 188, 196, 201, 205, 236, 245, 268, 280, 287
- Vicuña Pérez, Clemente 186, 190, 261, 279
- Vicuña, Claudio 144
- Vicuña, Clemente 86, 263
- Vidal, Carlos 297
- Videla, Tránsito 56
- Vietes, Emilio 146
- Vieytes, Emilio 267
- Vigil, Cirilo 176
- Vigil, Jorge 292, 295
- Vignaud, Hersilia 199
- Vila Silva, Waldo 12
- Viladerbó, Teodoro M. 107
- Vilches Moreira, Rosa 68
- Villalobos, Carlos 125
- Villalón, Antonio 125
- Villarino, Joaquín 119
- Villarroel, Rafael 117
- Villegas, Hipólito 25
- Villegas, Mercedes 26
- Villota, Carmen 61
- Virgilio 145
- Vivaceta, Fermín 51, 104
- Vizconde Bigot de la Touanne 212, 239
- Von Bilberstein, Marshall 209
- Von Chamisso, Adalberto 209
- Von Hochkofler, Carlos 64
- Von Humboldt, Alejandro 157, 209, 248
- Von Kittlitz, Federico Fernando 210
- Von Kotzebue, Otto 209
- Von Pilory David, Carl Theodor 280
- Von Scherzer, Carl 249
- Von Wiese 35
- Vera y Pintado, Bernardo 28
- Wack, Wilhelm 253
- Waddington 49
- Wagner, Ricardo 185
- Waldegrave, William 32, 33
- Waldheim, R.V. 252
- Walsh 120
- Walton, Guillermo 285, 286, 287
- Walton, Mariana 286
- Ward, C.V. 109
- Watkins, C.E. 122
- Weber, Joseph 253
- Wedgewood, Thomas 152
- Wellesley Heffer, Obder 122
- West, Benjamín 30
- Whistler Mac Neil, James 181, 289
- Whistler, James A. N. 12, 16, 181, 182, 183, 184
- Whistler, William 182
- Whitehead 9
- Whitman, Walt 290
- Wilde, Oscar 181
- Wilkes, Charles 230
- Winderhold, Germán 124
- Wollanston 106, 218
- Wolleter, Alfredo 267
- Wood, Carlos 11, 29, 35, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 77, 161, 177, 239, 278, 295
- Wordsworth 291, 292
- Wullerstort-Urbair, Bernardo V. 248
- W.G. (Guillermo Jorge) 108
- Yáñez, Adolfo 123
- Zamudio, José 193
- Zañartu, Abraham 187, 267
- Zañartu, Sady 167
- Zapata, Manuel 52
- Zapiola, José 60, 130, 141, 168
- Zavaleta, Carmen 58
- Zegers de Huneus, Isidora 44, 52, 53, 54, 55, 90, 133, 150, 239, 243, 249
- Zegers Montenegro, José 50, 51, 52, 82, 83, 130, 136, 141
- Zenteno, Nicanor 146
- Ziem 301
- Zuazagoitia, Francisco J. 53
- Zubicueta, Manuel Jesús 137, 138, 143, 146
- Zuloaga, Leopoldo 53, 136
- Zummel 58

