



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE CULTURA E HISTÓRIA**

HISTÓRIA – AMÉRICA LATINA

ARTE, HISTORIA Y ESTADO NACIONAL:

UNA EXPLORACIÓN EN TORNO A *LA PRIMERA MISA EN CHILE* (1904) DE
PEDRO SUBERCASEAUX

MARÍA SILVINA SOSA VOTA

Foz do Iguaçu

2015



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE CULTURA E HISTÓRIA**

HISTÓRIA – AMÉRICA LATINA

ARTE, HISTORIA Y ESTADO NACIONAL:

UNA EXPLORACIÓN EN TORNO A *LA PRIMERA MISA EN CHILE* (1904) DE
PEDRO SUBERCASEAUX

MARÍA SILVINA SOSA VOTA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em História – América Latina.

Orientadora: Prof. Dra. Rosângela de Jesus Silva

Foz do Iguaçu

2015

MARÍA SILVINA SOSA VOTA

ARTE, HISTORIA Y ESTADO NACIONAL:

UNA EXPLORACIÓN EN TORNO A *LA PRIMERA MISA EN CHILE* (1904) DE
PEDRO SUBERCASEAUX

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em História – América Latina.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof. Dra. Rosangela de Jesus Silva
UNILA

Prof. Dr. Paulo Renato da Silva
UNILA

Prof. Dr. Fabio Allan Mendes Ramalho
UNILA

Foz do Iguaçu, 7 de dezembro de 2015

Dedico este trabajo a mi familia.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar agradezco a mi mamá, Angélica, por permitir que todo sea posible, por apoyarme y quererme incondicionalmente y darme la libertad para realizar los proyectos que me hacen feliz.

También agradezco a mi papá Mario, por haberme enseñado a soñar y creer siempre en mí.

A mi hermana Carolina, por ser mi primera compañera en la vida y siempre demostrarme su cariño de forma ingeniosa.

A mi abuela Maruja y a mi abuelo Mongocho. También a mi abuela China.

A Fabián, por haber caminado juntos y crecido en estos últimos cuatro años, por la comprensión, el cariño y el apoyo.

Debo agradecer también a mi “familia unilera”, a aquellos amigos-hermanos latinoamericanos que hicieron que el estar lejos de casa no pese tanto y con los cuales aprendí y me divertí muchísimo.

A Caro, mi hermana en Foz, por tantas risas y por su amistad.

Agradezco enormemente las palabras de aliento permanente y el amor sin distancias que mis amigos de Uruguay y América Latina me hicieron llegar de diferentes maneras a lo largo de mi estadía en la UNILA. ¡Qué lindo se sintió cada vuelta a casa, cada abrazo de reencuentro!

A mis compañeros de curso, por la convivencia y el aprendizaje conjunto en estos cuatro años de carrera.

A mis profesores del curso de Historia, gracias por el apoyo constante. Entre ellos debo darle un reconocimiento especial a quienes contribuyeron significativamente con este trabajo en particular y con mi formación en general, a Paulo Renato, Gerson, Pedro, Gustau, Mirian y Clóvis.

Debo reconocer especialmente a la profesora Rosangela, orientadora de este trabajo, por el apoyo, la atención y el cariño que me ha brindado en el transcurso de este trabajo y del proyecto de Iniciación Científica.

Porque este trabajo no lo pude haber hecho sola, ¡gracias a todos los que siempre han estado!

SOSA VOTA, María Silvina, **Arte, Historia y Estado nacional: una exploración en torno de *La Primera Misa en Chile (1904)* de Pedro Subercaseaux**. 2015. 137 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História – América Latina) – Universidade Federal da Integração Latino – Americana, Foz do Iguaçu, 2015.

RESUMEN

El presente trabajo tuvo como objetivo general entender la pintura *La Primera Misa en Chile* (1904) del artista chileno Pedro Subercaseaux (1880 – 1956). El estudio de dicha pintura, está enmarcado dentro del proceso de consolidación de los Estados nacionales de América Latina y a partir de la investigación se buscó reflexionar sobre cómo la pintura dialoga con ese proceso en el caso específico de Chile. El tema de la primera misa en las artes visuales tiene una tradición de representación que debió ser abordada para entender la propuesta plástica de Subercaseaux en relación a un ámbito mayor que el nacional. Específicamente al tratar del caso chileno, se emprendió un camino en el cual fueron abordados asuntos que propiciaron a un entendimiento de la pintura en cuanto fenómeno cultural en el cual convergen diferentes fuerzas de poder. Así, fue necesario entender el contexto histórico del surgimiento de la pintura, el sujeto productor de la misma, el estado de las llamadas “Bellas Artes” en la transición del siglo XIX al XX, la recepción de las artes visuales en el período y los diferentes espacios de circulación y legitimación. El discurso propuesto por *La primera misa en Chile* coincidió con la necesidad del Estado de aglutinar ciudadanos en torno de un proyecto de nación civilizada y moderna que se enmarcase dentro de una cultura ligada a Francia y a la vez, con España por motivo de los entonces próximos festejos del Centenario de la Independencia de 1910. Por estos motivos, la pintura tuvo la aprobación oficial y hasta el día de hoy es colocada como elemento de ilustración de la historia dentro del Museo Histórico Nacional de Chile, como una “ventana hacia el pasado” sin problematizar su contenido visual.

Palabras clave: Chile, pintura de historia, Subercaseaux, Arte, Estado – nacional.

SOSA VOTA, María Silvina, **Art, History and Nation State: an exploration around *La Primera Misa en Chile* (1904) by Pedro Subercaseaux**. 2015. 137 pages. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História – América Latina) – Universidade Federal da Integração Latino – Americana, Foz do Iguaçu, 2015.

ABSTRACT

The main objective of this work is to analyze the painting *La Primera Misa en Chile* (1904) by the Chilean artist Pedro Subercaseaux (1880 – 1956). The process of Nation State consolidation in Latin America defines the study of that painting. This investigation allows thinking about how the painting talks to this process in the specific case of Chile. The issue of the first mass in visual arts has a tradition of representations that had to be worked to understand the proposal of Subercaseaux. Studying Chilean case, were boarded subjects that enable to understand the painting as cultural phenomenon, in which converge different power forces. In this way, was necessary to know about the historical context, the producer artist, the condition of “Fine Arts” in the transition from 19th to 20th century, the reception of visual arts in the period and the different circulation spaces and legitimation. The speech proposed by *La primera misa en Chile* agreed with the necessity of the State to bind citizens around a same project of civilized and modern nation, related to French culture and, at the same time with Spain, because of the nearly Centenary commemoration of Independence in 1910. In fact, the painting had the official approbation and, until today, it is exposed as an illustration of Chilean history at the Chilean National History Museum, as a “window to the past”, without questioning its visual contents.

Key words: Chile, History painting, Subercaseaux, Art, Nation State.

LISTA DE IMÁGENES

Figura 1 – <i>La Primera Misa en Chile</i> (1904) de Subercaseaux	29
Figura 2 – <i>La Primera Misa</i> (1826) de Vermay	31
Figura 3 – <i>La inauguración del templo</i> (1828) de Vermay	32
Figura 4 – <i>El primer cabildo</i> (1826) de Vermay	33
Figura 5 – <i>Le Première Messe en Amérique</i> (1850) de Blanchard	36
Figura 6 – Litografía de <i>Le Magasine Pittoresque</i>	36
Figura 7 – <i>Première Messe en Kabylie</i> (1854) de Vernet	39
Figura 8 – <i>A Primeira Missa no Brasil</i> (1860) de Meirelles	43
Figura 9 – <i>La Primera Misa en Buenos Aires</i> (1910) de Bouchet	48
Figura 10 – <i>La Fundación de Santiago</i> (1888) de Lira	70
Figura 11 – <i>El baile de las enanas o cabaret Magallanes</i> (1935) de Luna.....	73
Figura 12 – <i>Dos desnudos</i> (c. 1925) de Petit	74
Figura 13 – <i>Retrato de Luis y Pedro Subercaseaux</i> (c.1890) de Boldini ..	78
Figura 14 – <i>Demencia de doña Juana de Castilla</i> (1866) de Valles	80
Figura 15 – Caricatura de Von Pilsener de Subercaseaux	83
Figura 16 – <i>La Primera Misa en Chile</i> [ampliada] de Subercaseaux	97
Figura 17 – <i>Expedición de Almagro a Chile</i> (1907) de Subercaseaux	109
Figura 18 – <i>Descubrimiento de Chile por Almagro</i> (c.1918) de Subercaseaux.	110
Figura 19 – Fotografía de una sala de la Exposición de Bellas Artes de 1904 publicada en la revista <i>Sucesos</i>	120

SUMARIO

1	INTRODUCCIÓN	11
2	PINTURA, PINTURA HISTÓRICA Y AMÉRICA LATINA	17
3	EL TEMA DE LA PRIMERA MISA	28
3.1	LA PRIMERA MISA EN CUBA.....	30
3.2	LA PRIMERA MISA EN AMÉRICA	35
3.3	LA PRIMERA MISA EN CABILIA.....	38
3.4	LA PRIMERA MISA EN BRASIL.....	42
3.5	LA PRIMERA MISA EN BUENOS AIRES.....	46
4	ADENTRÁNDONOS EN EL CASO CHILENO.....	52
4.1	¿QUÉ PASABA EN CHILE HACIA EL 1900?.....	52
4.2	CHILE Y LAS <i>BELLAS ARTES</i>	61
	4.2.1 <i>La enseñanza artística</i>	61
	4.2.2 <i>Las historias del arte</i>	64
5	PEDRO SUBERCASEAUX	76
5.1	SUBERCASEAUX Y LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE.....	87
6	LA PRIMERA MISA EN CHILE.....	96
6.1	IDEAS HISTORIOGRÁFICAS SOBRE EL MOMENTO DE LA PRIMERA MISA	99
6.2	VOLVIENDO A LA PINTURA.....	105
6.3	MÁS ALLÁ DE LA PINTURA.....	115
7	CONSIDERACIONES FINALES	125
8	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	129
8.1	FUENTES.....	129
	8.1.1. <i>Pinturas</i>	129
	8.1.2 <i>Notas en periódicos y artículos de revista</i>	130
	8.1.3 <i>Libros</i>	132
	8.1.4 <i>Catálogos de exposiciones</i>	132
8.2	BIBLIOGRAFÍA	133

1 INTRODUCCIÓN

Para comenzar este trabajo, que tratará sobre una pintura, *La primera misa en Chile* (1904) de Pedro Subercaseaux (1880 – 1956), siento la necesidad de poner de manifiesto su origen y su preocupación, explicar desde dónde fue hecho y qué lo instigó. Este trabajo fue realizado como evaluación final de la carrera de Historia - América Latina en el marco de una universidad que pretende a través del conocimiento, de la convivencia y de las acciones de los diferentes sujetos, la integración de América Latina. Como estudiante de dicho curso, oriunda del margen oriental del Río de la Plata, me propuse abordar un asunto que me fuese extraño, de alguna manera, lejano, que representase un desafío de investigación y que a la vez, fuese próximo por ser parte de mi misma realidad latinoamericana.

Dentro de mi educación formal, concretamente en el área de Historia, Chile había sido siempre un enigma, al igual que otras regiones de Nuestra América. Recuerdo apenas que apareció el nombre Capitanía de Chile al explicar la organización política de las colonias españolas en América, solo como una pieza dentro del rompecabezas en que quedó dividido el continente. También, la muerte de Valdivia por los “araucanos” fue discutida como una anécdota de un proceso de ocupación y luchas por el territorio. O’Higgins era un nombre sin rostro, sin ideas, que me sonaba familiar de algún lugar sin poder identificar de dónde. Dentro de clases, pero también fuera de ellas, otros asuntos eran temas de conversación: el año 1973, Salvador Allende, la dictadura de Pinochet y la vuelta a la democracia la misma década que me vio nacer. ¿Qué había sido de la región del sur de los Andes antes de la conquista? ¿Qué pasó entre Valdivia y Salvador Allende? Desde antes del momento de decidir qué tema abordar en este trabajo, Chile se presentaba como el desafío que yo estaba buscando.

El momento de decisión coincidió con un viaje a Santiago de Chile. En él, tuve la oportunidad de caminar por sus calles, conversar con sus habitantes y recorrer ciertas instituciones como el Museo de Historia Nacional situado en la Plaza de Armas del centro de la ciudad. Dentro de ese museo, una imagen me llamó poderosamente la atención por dos cuestiones en particular. En primer lugar, por el nombre *La primera misa en Chile*, lo que me generó asociarla

directamente con la obra de Victor Meirelles *A primeira missa no Brasil* y contrastándolas, ver sus similitudes y también sus diferencias. En segundo lugar, sobre el margen inferior de la pintura de Subercaseaux, estaba representado un hombre de rodillas con el cuerpo hacia el altar de la misa, pero con su cabeza girada hacia mí, observadora de la pintura en ese momento. Esta mirada, que de alguna manera me incluía en la escena, generó que varias preguntas vinieran a mi mente, entre ellas, ¿por qué me está invitando a participar de la misa?

A partir de esa inquietud es que comenzó a desarrollarse este trabajo, este desafío y camino de investigación-exploración por terrenos que a la vez me son, y no me son familiares. Ya expliqué mi sentimiento de extrañeza con respecto al asunto: por ser una historia que me la han presentado como ajena, como Otra, pero vale también explicar por qué a la vez es un asunto cercano.

Adentrándome un poco más en el tema, investigando sobre Subercaseaux, sobre la pintura y concretamente sobre la pintura histórica, entendí que *La primera misa en Chile* forma parte de un proceso de afirmación que ha atravesado en mayor o menor medida la consolidación de los Estados nacionales en América Latina. La artificialidad y la violencia homogeneizadora de las divisiones político-administrativas del continente generaron esfuerzos de clases dirigentes para conformar sociedades ligadas política y emocionalmente a recortes territoriales que fueron presentados como naturales, cuando de hecho fueron creaciones deliberadas. En este mismo sentido, según Sonia Pereira, los Estados nacionales serían el producto de ingeniería de las élites (2012, p. 95). A este proceso de construcción y consolidación de los Estados nacionales, lo encontramos con mayor fuerza en la segunda mitad del siglo XIX y primeros lustros del XX.

“[...] la nación, en tanto producto de la modernidad, no es solo un dato geográfico o una mera territorialización del poder, sino también una elaboración discursiva, una comunidad imaginada en la que confluyen los mitos fundacionales y de origen, la escenificación del tiempo nacional, las metáforas, los símbolos y los rituales cívicos establecidos (o en elaboración), e incluso las propias prácticas historiográficas y filológicas.” (SUBERCASEAUX SOMMERHOFF, 2003)

Como dice la cita precedente, la nación es, también, una elaboración del discurso y dentro de esa categoría, la pintura histórica en el siglo XIX y comienzos del XX tuvo un papel destacado. Dentro de esa perspectiva, puedo colocar dentro del mismo esfuerzo constitutivo-discursivo-nacional al ya mencionado Subercaseaux, al uruguayo Juan Manuel Blanes, al brasileño Victor Meirelles, al chileno Pedro Lira y a tantos otros pintores de historia de América Latina que elaboraron discursos visuales sobre lo que fue la historia de su país, con la proyección a futuro de enseñar y sentar bases comunes para una nación ligada a un proyecto político de ciertos sectores sociales, ubicados en un tiempo y en un espacio. Por ser un proceso que atraviesa varias regiones, es que el tema abordado me es familiar, ya que estas imágenes también han sido puestas ante mis ojos con un objetivo particular.

Jorge Coli afirma para el caso brasileño - pero que puede perfectamente aplicarse también al chileno y al de otros países latinoamericanos -, que a lo largo del siglo XIX se inventó una historia nacional, dentro de un clima cultural nacionalista que llegó hasta las primeras décadas del siglo XX. A estas historias, las denomina mitologías con pretensiones de verdad.

O recuo das identidades, ou “raízes”, lusórias que nossa história criou, torna-se desse modo, fundamental para a compreensão da arte desse período que nos interessa. Porque, ao invés de sermos moídos pelos próprios mecanismos interpretativos que essa arte contribuiu para montar, nós podemos, ao contrário, nos perguntar quais são esses mecanismos, quais as peças que os compõem, de que modo eles agiram em nosso meio cultural, inventando tradições, fazendo palpitar um sentimento de pátria, escondendo por aí as diferenças sociais e humanas, tecendo as teias de um imaginário tão lindo e confortável. (COLI, 2005, p. 133)

Com estas palavras, Coli nos invita a entender la pintura de historia no solo fuera de los moldes nacionalistas, sino como elemento un elemento dentro de esa mitologia com pretensión de verdad que ayudó a conformar esse nacionalismo. Nacionalismo, cuya base – la nación – es creada interesadamente:

Não há dúvida de que a nação não é algo natural, mas tem de ser construída como um projeto deliberado. Isso é ainda mais verdadeiro nas colônias latino-americanas que fizeram a sua independência durante o século XX. Após a organização do Estado, vem o momento da constituição da Nação, que é, na verdade, uma construção mental. (PEREIRA, 2012, p. 95)

Por todos estos motivos, tratar sobre los procesos y los esfuerzos por construir un Estado, una nación, desde múltiples perspectivas, mostrando su carácter arbitrario aquello que se nos ha presentado como natural, es, desde mi punto de vista, un camino para contribuir a la integración latinoamericana. Esta integración, considero, que tiene en los nacionalismos construidos y naturalizados uno de sus grandes obstáculos.

El trabajo que se desarrollará a continuación, estará guiado por estas ideas. El objetivo general será entender a *La Primera Misa en Chile* de Pedro Subercaseaux como un elemento cultural y discursivo en el cual confluyen distintas fuerzas sociales, políticas, históricas, etc., especialmente en su relación con la construcción/consolidación de lo nacional y el nacionalismo en el Chile del cambio de siglo. En otras palabras, pretendemos entender y reflexionar sobre esta pintura histórica en particular como un producto cultural propio de su tiempo.

Para ello, exploraremos ciertos temas que creemos que pueden contribuir para el entendimiento del asunto. En primer lugar, delinearemos conceptualmente el punto de partida de este trabajo. ¿Qué entendemos por pintura? ¿Cuáles son las características de una pintura histórica? ¿Cómo ésta se relaciona con el proceso de construcción de los Estados nacionales?

En un segundo momento, se hará necesario realizar un histórico sobre el tema presentado en la imagen que guiará este trabajo: la primera misa. En la investigación, pudimos constatar un número considerable de pinturas que refieren al mismo tema en distintos lugares que han atravesado un proceso de invasión y conquista militar y espiritual, a saber: América y África. Creemos que comparar y contrastar el caso chileno con los otros casos es muy beneficioso a la hora de entender la pintura como representación: ¿qué elementos/sujetos se privilegian en cada caso? ¿Cuáles temas/sujetos/elementos se silencian u ocultan? Intentaremos, en la medida que nos es posible, explicar y entender estas pinturas. No tenemos certeza de que Subercaseaux haya estado en contacto con las otras primeras misas, pero creemos probable que pueda haber ocurrido, principalmente porque todas estas imágenes las podemos relacionar directamente a Francia, - sea por sus autores o sea por sus espacios

de circulación - y lo francés tendrá un lugar especial para la cultura chilena de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Posteriormente, entraremos en las especificidades del caso chileno. Consideramos que deberíamos hacer un recorrido de lo más general, hacia lo más particular. Para ello, presentaremos una contextualización sociopolítica del país trasandino en las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del siglo XX, para luego, entrar de lleno en el campo de las llamadas “Bellas Artes”. Si bien Subercaseaux es un sujeto en constante tránsito entre Chile y Europa y su educación artística y parte de su instrucción fueron del otro lado del Atlántico, como veremos más adelante, *La Primera Misa en Chile* se inserta indudablemente en un ámbito artístico e institucional chileno y por este motivo es menester presentar algunos puntos relevantes sobre ese espacio. Asimismo, resulta pertinente presentar algunas reflexiones sobre la propia producción y circulación de las artes en Chile a lo largo del tiempo. Por ese motivo, también dedicaremos un momento al asunto.

A continuación, presentaremos a Pedro Subercaseaux como artista y sujeto histórico. Una fuente importantísima para pensar este asunto fueron sus escritos autobiográficos, publicados en 1962. Aquí no nos interesarán todos los aspectos de su vida, sino aquellos que contribuyen a pensar el lugar de Subercaseaux en la sociedad chilena y desde dónde el construye el discurso que plasmará en su pintura. Se han encontrado algunas publicaciones sobre la vida del pintor, sin embargo, todas parten de las mismas *Memorias* sin problematizarlas, cuestión que será objetivo en esta parte del trabajo. Dedicaremos algunas páginas también a pensar el lugar que Subercaseaux pudo haber tenido en la reflexión sobre las artes visuales en Chile

Por fin, abordaremos la pintura que guiará este camino de exploración: *La Primera Misa en Chile*. En primer lugar, se presentará de modo general la pintura. Luego, recurriremos a las ideas historiográficas que Subercaseaux probablemente haya manejado a la hora de pintar la tela, para poder entender de manera más completa los diferentes elementos representados y pensar sobre el mensaje que estos propondrían a la sociedad chilena pre-Centenario.

Por último, intentaremos pensar, en la medida que las fuentes disponibles nos lo permiten, sobre la circulación y la recepción de la pintura y del propio pintor.

Sin más preámbulos, comencemos con el trabajo...

2 PINTURA, PINTURA HISTÓRICA Y AMÉRICA LATINA

La pintura, puede ser pensada como un elemento material y cultural y que significa el resultado de un proceso creativo atravesado por múltiples fuerzas de poder convergentes. Antes que nada, se debe aclarar que la idea de pintura que se tratará aquí es 'occidental', es decir, aquel objeto que se construye a partir de la mezcla de formas, colores y trazos sobre una superficie construida y cuyo resultado final se atribuye a un individuo reconocido como pintor. Es importante aclarar esto, porque dependiendo de la cultura, del espacio y del tiempo, la idea que se tiene de pintura puede variar y no queremos elevar a este producto visual como superior a ningún otro tipo, sino estudiarlo en su particularidad. Como ya fue mencionado, el objetivo de este trabajo es abordar un género de pintura y una forma de concebirla en particular, que es la pintura académica e histórica.

Para arrojar luz sobre la idea de pintura o cuadro, resulta interesante traer algunas ideas del historiador del arte británico, Michael Baxandall (2006). En su perspectiva, el cuadro es entendido como un objeto intencional, no es un elemento que por casualidad aparece, sino como el producto de un conjunto de acciones deliberadas. Además de ser deliberada, es una creación procesual y es importante adoptar esta perspectiva de proceso para pensar en una pintura y así poder visualizar las relaciones sociales y de poder que intervienen en la creación. En otras palabras, la pintura no plasma un momento en una tela, sino que a medida que se van colocando nuevos elementos pictóricos en el lienzo, el pintor va reconfigurando sus ideas a partir de lo que ya viene creando, además de que el cuadro se somete constantemente a revisiones y correcciones. Por este motivo, difícilmente el resultado sea exactamente lo que el autor concibió en un primer momento, ya que un proyecto pictórico no se concibe y ejecuta de forma mecánica.

Además, el cuadro está inserto dentro de una determinada cultura, en la cual también se encuentra el pintor y autor del cuadro, quien como ser social actuando en un contexto cultural realiza elecciones a partir de los "insumos" que el momento y el lugar le ofrecen. Es decir, está sujeto, por ejemplo, a determinadas opciones tecnológicas, a un mercado con características

específicas, etc. Por estos motivos, a la hora de estudiar un cuadro, es necesario tomar en consideración las relaciones de la pintura, el pintor y las condiciones en que produce. Por otro lado, la cadena de análisis no para en el punto de finalización de la pintura, sino que también es menester observar a dónde va ese cuadro, quién lo adquiere, qué se dice sobre el mismo. Por estos motivos, para el presente trabajo, se intentará abordar una perspectiva sobre la pintura histórica que intente conjugar tanto el autor como su contexto, el análisis de la pintura en sí, y la circulación, recepción y apropiaciones de la obra de arte.

Por otro lado, no se puede dejar de lado uno de los elementos centrales a cualquier pintura, que es su valor e interés visual. Según Baxandall (2006, p. 82), el pintor realiza una serie de trazos y manchas sobre un lienzo que tienen como objetivo generar algún efecto visual que sea coherente con la intención del autor. Así, la pintura puede ser entendida como una creación deliberada y subjetiva, producto de la combinación de elementos pictóricos, que busca transmitir un mensaje, una idea o un sentimiento. Es una forma de comunicación discursiva cuya esencia se encuentra en lo visual.

También debemos tener en cuenta el otro adjetivo que caracterizará la pintura que le interesa a este trabajo: académica. Sonia Pereira llama la atención a que el término “*académico* não é um estilo, mas um modo específico de ensino e produção artísticos, caracterizado pelo respeito a um sistema determinado de normas” (2012, p. 90). Así, la pintura de historia académica estará pautada por ciertas convenciones facilitadas tanto por las instituciones de enseñanza artística, como las Academias, como por los espacios de circulación de las mismas que colocarán ciertas reglas, por ejemplo, los salones¹.

¹ Tratando sobre el origen de las academias artísticas en la Italia del siglo XVI, Pereira dice que: “elas constituíram um instrumento importante no projeto renascentista de liberalização das artes visuais. Passar da categoria de artes mecânicas para a de artes liberais implicava, sobretudo, a demonstração efetiva de que estas artes envolviam um trabalho mental, tão ou mais importante do que o manual. Assim, as academias surgiram, não para fazer o papel das oficinas – onde se aprendia a prática –, mas justamente para fazer o que as oficinas não faziam: a discussão teórica e o estudo do desenho [...]” (PEREIRA, 2012, p. 90). De esta manera una forma de entender y pensar el arte “intelectualmente” se elitiza em detrimento de una desestimación de um arte “mecánico”.

Para adentrarnos en la cuestión de la pintura histórica en América Latina, resulta necesario tener una noción básica del momento que el continente estaba atravesando. Nos centraremos un tiempo posterior al llamado período independentista, donde América comienza a fragmentarse en distintas Repúblicas, con excepción el caso de Brasil cuya “independencia” en 1822 mantuvo el sistema monárquico de gobierno y solo pasó a un sistema republicano en 1889 y el de Cuba, que hasta finales de siglo continuó formando parte de la Imperio Español. Estas nuevas delimitaciones territoriales, no necesariamente respetaron límites culturales o divisiones históricas, sino que tuvieron una gran cuota de arbitrariedad, ya que no se justificaron en las propias sociedades que allí vivían y sus dinámicas culturales. Así, las nuevas administraciones políticas reúnen, no solo diversas poblaciones de distintos orígenes étnicos y formas de vida, sino que también agrupan ecosistemas, climas, geografías diferentes dentro de un mismo gobierno. Según Edmundo Heredia, la tendencia era “copiar [sic] el modelo nacional y estatal que cimentaba por entonces en Europa. [...]”. Estas formas de organización política se hacían “sin referencia ni apelación a la contextura o trama regional peculiar de los territorios comprendidos en la planificación jurídico-política de los países latinoamericanos” (HEREDIA, 1994)

Esta gran diversidad representa un desafío a estos nuevos gobiernos criollos y centralizadores, quienes por otro lado, vale decir que también son un elemento dentro de ese complejo sistema pero que se imponen como hegemónicos. ¿Cómo generar una adhesión a la causa nacional sea republicana o monárquica? ¿Cómo generar un mismo sentimiento de identidad nacional a individuos y grupos tan diferentes entre sí? Dentro de las diversas herramientas que se utilizaron para lograr estos objetivos, estaba la pintura de historia, aquella imagen de enormes proporciones que brindaba soporte visual a la invención del pasado nacional utilizado como discurso para cohesionar un territorio, una nación, un imperio o una República. En este sentido, Laura Malosetti apunta que, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, varios artistas recibían directrices del estado para “producir imágenes visuales identificables como piezas de un relato de la nación – capaces de generar un amplio grado de consenso – en obras de valor artístico *evidente* [...]” (2006, p. 6)

Dentro de este contexto, era colocado en la pintura de historia un gran poder político. Walter Pereira ubica el origen de esta conjugación particular de poder político y arte en la Revolución Francesa:

Desde a Revolução Francesa podemos identificar a expressiva ação política do governo francês em fazer da *pintura um instrumento de poder* [...]. A arte foi apropriada pelo período revolucionário francês como uma categoria de *valor cívico* e como *instrumento didático na educação pública*, implicando numa determinação do poder político sobre as instituições culturais. A multiplicidade de gêneros artísticos consagrava à pintura, especialmente à pintura histórica, *um lugar ímpar no projeto cívico nacional*. Uma arte monumental comemorativa, parte integrante das festas e celebrações nacionais, produzida num circuito de encomendas oficiais (PEREIRA, 2012, p. 97, cursivas nuestras).

Si bien no queremos repetir narrativas en las cuales América Latina es colocada en una actitud de copia respecto a lo europeo, no podemos desconocer los impactos que Francia y la Revolución Francesa tuvieron en las ideas políticas y artísticas latinoamericanas durante el siglo XIX. Francia se erguía como modelo civilizatorio y su enseñanza artística sirvió de modelo a partir del cual se comenzaron a formar y a pensar las academias, exposiciones y circuitos de consumo de arte en Latinoamérica. Con diferente grado de intensidad según el lugar, las nuevas Repúblicas utilizaron la adhesión al modelo francés en algunos casos, como camino de diferenciación del pasado colonial ibérico². Por otro lado, las ideas de ciudadanía, nación, República, democracia y tantos otros conceptos, que luego de la Independencia resonaban en América, se fundamentaban muchas veces en textos de autores franceses vinculados o leídos por la Revolución de 1789, por ejemplo, Jean Jacques Rousseau³.

² Principalmente los países que habían sido ex colonias españolas, de forma general y sin detenernos en casos particulares, intentaron alejarse del pasado ibérico colonial en sus primeros momentos de organización nacional. Ya en un período más cercano al siglo XX, con la retomada de relaciones comerciales con España, los festejos del IV Centenario del Descubrimiento de América en la Península Ibérica y los festejos de los Centenarios de la Independencia en Latinoamérica, comienza a aparecer un nuevo sentimiento hispanista en América. Respecto al caso chileno particularmente “una vez conquistada la independencia, la sociedad chilena se alejó culturalmente de España, orientando la organización de su Estado, en casi todos los aspectos, en modelos franceses, ingleses, alemanes e italianos, principalmente. Con España hubo más desencuentros que intentos de aproximación. La celebración del Centenario daba la oportunidad de reestablecer vínculos culturales” (ZAMORANO, CORTÉS & MUÑOZ, 2005, p. 177).

³ Para citar, ejemplos concreto, en primer lugar Nicolas Shumway en *A invenção da Argentina*, trata el trabajo de traducción de Mariano Moreno, personaje ligado a la Revolución de Mayo, en la primera edición argentina de *El Contrato Social* de Jean Jacques Rousseau, el cual

No obstante, la realidad americana distaba mucho de la europea y los modelos, conceptos, ideas instituciones no eran aplicables de forma mecánica. Quienes veían en Europa una fuente de “inspiración” para construir a las naciones americanas, debían realizar adaptaciones, relecturas y traducciones, que dieran cuenta de las particularidades regionales, generando así elementos innovadores. Por este motivo, se puede hablar de un diálogo con Europa, pero no simple copia.

Para reforzar esta idea sobre la producción artística latinoamericana con foco en la pintura de historia, Maria Ligia Coelho Prado nos dice que la misma era tan original cuanto la europea y que la ya mencionada idea de copia está pautada por parámetros eurocéntricos de análisis. En sus palabras:

Entendo que as produções artísticas latino-americanas [...], não são meras copias da produção europeia, pastiches sem criatividade ou originalidade. Ao contrário, carregam reflexão e criatividade ou originalidade. A despeito de, no século XIX, muitos pintores terem estudado na Europa, onde (re)aprenderam as últimas técnicas e se familiarizaram com as novas correntes em voga, de volta à terra natal, eles olharam para dentro de suas nações, interrogaram-se sobre sua história e conceberam interpretações imagéticas dos acontecimentos. (PRADO, 2010, p. 188)

He aquí la originalidad y particularidad de los pintores de historia latinoamericanos. Más allá de que hayan sido pautados por ideales artísticos y estéticos identificados como europeos, debieron tratar de asuntos propiamente de su región, debieron de involucrarse en ellos, empaparse de sus minucias y traducirlos en términos pictóricos, atendiendo a las necesidades de ese espacio y de ese tiempo particulares.

Es importante entender la pintura histórica en contexto, ya que las condiciones que posibilitaron su aparición marcaran de forma significativa su desarrollo. Este tipo de pintura académica⁴ decimonónica era apreciado, dentro de la academia, como el género más noble y completo. Jorge Coli afirma que este tipo de pintura era “considerado como hierarquicamente

perseguía el objetivo de esclarecer el pueblo, de educarlo bajo la impronta iluminista francesa (SHUMWAY, 2008, p. 58). En segundo lugar, en 1960, un artista plástico chileno, Sergio Montecino Montalava afirma que “Hay en nuestra pintura, ciertamente, una fuerte influencia europea, que proviene especialmente de Francia, como ocurre en casi todos los países latino americanos [...]” (1960, p.158) Si bien no concordamos con la idea de *influencia* colocada por Montecinos, es importante en ese momento entender a ese referencial europeo, francés.

⁴ Se entiende pintura académica como aquella que sigue las directrices formales de una Academia que imparte enseñanza artística y que profesionaliza la carrera de pintor.

superior aos outros – retrato, natureza morta, paisagem – porque os engloba todos, numa articulação complexa, arduamente obtida” (2005, p.129). En otras palabras, se entendía que un buen pintor de historia, debería tener un dominio de los otros géneros pictóricos y saber hacer uso de ellos en conjunto. Es decir, debería ser un excelente paisajista, para plasmar paisajes reconocibles y verosímiles; también debería dominar el género del retrato, para de esta manera representar de manera identificable personajes específicos y además tendría que saber hacer una síntesis sublime de todos sus conocimientos en un espacio delimitado. Debido a esta complejidad, la pintura histórica no solo demandaba un talento artístico particular, sino que también otorgaba un estatus privilegiado al pintor de historia respecto a otros pintores de géneros considerados menores.

El pintor decimonónico que aspirase a la gloria artística, al Arte con mayúsculas, estaba obligado a pintar cuadros de historia, pero sólo podía hacerlo si la imagen que aparecía en ellos era del gusto del Estado (PÉREZ VEJO, 2007, p.214)

La cita precedente ayuda a pensar a qué se debía parte del prestigio del pintor de historia: a su relación estrecha con el Estado. Lo que está en juego e involucra al Estado decimonónico con las artes, es la configuración de un soporte visual para un pasado nacional que estaba siendo inventado a través de la historiografía. Según Tomás Pérez Vejo (2007), el Estado del siglo XIX por medio de sus diferentes instituciones como las academias de Bellas Artes o las exposiciones, direccionaba la producción artística nacional hacia donde estaban sus intereses. Respecto a la pintura de historia, las enormes dimensiones de este tipo de pinturas⁵, el gran trabajo intelectual, manual y técnico del artista para su elaboración, llevaban a que una obra de este tipo fuese considerablemente cara para la adquisición de particulares. Esto sumado al propio objetivo de erigir un pasado nacional que evocase el patriotismo, al que los artistas debían atenerse si querían ser bien sucedidos, llevaba al Estado a tener casi el monopolio artístico del género histórico.

⁵ Respecto a las grandes proporciones de las pinturas de historia, Walter Pereira nos dice que: “o tamanho era fruto da ambição narrativa e imaginária da representação pictórica do passado, em uma escala que reafirmava sua importância e de seu campo simbólico” (PEREIRA, 2012, p. 97).

Partiendo en la mayoría de los casos de las necesidades del Estado, el pintor de historia exploraba tiempos pretéritos, zambulléndose en la historiografía de la época y las fuentes documentales a las que tenía posibilidad de acceder, para así poder extraer de ese cúmulo de experiencias y acontecimientos pasados, aquellos que fuesen épicos y monumentales para ser imaginados y plasmados en un lienzo de enormes dimensiones que debía de impactar al público que lo viese. Muchas veces, la verosimilitud era confundida con la verdad histórica; si el pintor investigaba y a partir de esa investigación concebía tal o cual imagen, el respaldo historiográfico que tenía, le otorgaba el estatus de verdad. De esa manera, el mensaje transmitido por la pintura era legitimado por la historia, por una historia que en la época se quería constituir como ciencia y como tal, ser un instrumento para llegar a verdades. Con respecto a este tema, Isis Pimentel de Castro nos dice que:

A pintura histórica procurou marcar sua legitimidade por meio da investigação científica. Essa tradição buscou distanciar-se de categorias como “imaginação”, carregadas nesse momento de conotação negativa. Os pintores de história empenhavam-se em representar “o que realmente aconteceu” [...]. O pintor deveria permear todo seu trabalho por minuciosa pesquisa histórica a atenta observação [...]. De nada adiantariam todos seus estudos de anatomia e de claro-escuro, se, na representação de um grande momento da história nacional, não se vestissem os atores com roupa da época ou não se reconstituísse o ambiente o mais fidedignamente possível. As fontes tornavam-se seu refúgio, pois, quando a crítica o atingia, sua defesa era pautada no arrolamento dos documentos nos quais se baseara, [...]. (PIMENTEL, 2005, p. 348)

Para ilustrar este punto, tenemos la crítica que Antonio Romera en *Historia de la pintura chilena* (1951) le realiza a la pintura histórica del chileno Cosme San Martín (1850 – 1905). Presenta a San Martín como “un realista apasionado que no concede nada a la fantasía ni a la imaginación creadora” (ROMERA, 1951, p. 79) pero, al referirse a la pintura titulada *La jura de la independencia de Chile* dice al respecto de ella que:

Carece, sobre todo, de ambiente. Es frío, sin emoción y está lejos del sentido de *historicidad*. Es una escena en la cual el pintor ha puesto solo su idea “actual” del acontecimiento. No aparece en el cuadro esa alegría auroral y fresca que debió producir a los contemporáneos el trascendental suceso. (ROMERA, 1951, p. 80)

Incluso estando a mediados del siglo XX, Romera le cobra a San Martín la falta de “rigor histórico” en su pintura. Su crítica sobre esta pintura en particular destaca que es una lectura actual de los hechos transcurridos en la

independencia y que los contemporáneos a esos sucesos no lo habrían vivido de esa manera. El crítico no ve lo que él llama “sentido de *historicidad*”, lo que nos indica que el trasfondo de esta inconformidad de Romera con el pintor se da porque San Martín no le abre una *ventana al pasado* para que el observador pueda *ver los hechos tal y como ocurrieron*.

La representación visual de la historia, estará influenciada por las ideas historiográficas de la época. *Grosso modo*, la historiografía del siglo XIX, era evolucionista, linear, es decir, traía la idea de que la humanidad caminaba en un sentido de avanzar a formas mejores, más complejas y civilizadas. La historia mostraba el progreso y el camino de la civilización y, dicho sea de paso, progreso y civilización serán dos palabras claves, especialmente a la hora de analizar el discurso latinoamericano en el siglo XIX.

Retomando las relaciones de la pintura, la historia y Estado, tanto en Europa como en América, esta particular conjunción de arte, visión e historia colocada bajo el ala estatal y de esta manera constituida como elemento de poder político para generar adhesión nacional, se destaca como instrumento de conocimiento y herramienta pedagógica. Su función comunicativa y de mostrar al receptor del mensaje, una determinada versión del pasado que se hacía presente a partir de la configuración de manchas, colores y trazos de una pintura guiadas por determinadas convenciones pictóricas, permitía al espectador conocer una versión del pasado nacional que se manifestaba ante sus ojos. A su vez, esta versión de la historia, era hecha a partir de la selección del pasado glorioso que inspirara valores cívicos, el orden y el patriotismo. El tema de la pintura debía resultar “conmovedor y –sobre todo, edificante y elevado” con “connotaciones políticas, patrióticas, moralizantes” (MALOSETTI, 2006, p. 7). De esta manera, el Estado utilizaba la pintura como un espacio privilegiado donde dar a conocer la historia nacional y así, transmitir y fijar en las mentes de los ciudadanos el amor a la patria a través de épicos momentos de los que deberían sentir orgullo.

No se debe dejar de tener en vista que “a invenção de um passado comum visava fundamentalmente à criação de uma identidade nacional” (PIMENTEL, 2005, p.350), tan necesaria para la legitimación de las nuevas naciones.

Walter Pereira confiere a la pintura de historia el poder de unir al individuo con un todo, así, “cada espectador ao realizar sua leitura, constrói uma relação entre a imagem e a nação” (2012, p. 96). En otras palabras, las pinturas históricas serían un medio para integrar al público que las observase con la propia historia nacional, procurando generar una identificación de ese individuo con el grupo nacional, con la comunidad. En el mismo sentido, la identificación del ciudadano-observador con la imagen que aparecía ante él, daría lugar a que ese individuo recibiera un poderoso y simbólico mensaje sobre la memoria nacional, la cual respondía a los intereses del Estado, quien pretendía que se tornase colectiva a través de su difusión, sea por medio de la palabra escrita – la historia -, o de la imagen – pintura de historia.

Sobre el concepto de memoria, Jô Gondar (2005) hace énfasis en que ésta es una construcción procesual, hecha a partir de relaciones y valores y bajo ningún concepto, implica una verdad. Por otro lado, advierte que existen tantas memorias como grupos humanos. Con la pintura histórica y su uso político, vemos una intencionalidad de forjar una *memoria hegemónica nacional* – que se pretende verdadera -, sobre el pasado histórico, para así contribuir a una identidad nacional que genere adhesión de los individuos con el Estado. Según la investigadora brasileña, la memoria como el embate entre el recuerdo y el olvido, es un montaje intencional que se proyecta a futuro (GONDAR & DODEBEI orgs., 2005, p. 17).

Si tomamos esta idea en relación a la pintura de historia, podemos decir que esta narrativa visual como elección de recuerdo de determinado pasado, trae en si un proyecto de futuro nacional que el Estado desea. Sumado a lo dicho anteriormente sobre la pintura como herramienta pedagógica y elemento de identificación nacional, vemos que el Estado busca hacer uso de la pintura como elemento para cohesionar un grupo humano a través de la difusión de una memoria oficial, que procura contribuir a la adhesión ciudadana de los individuos a la nación que los nuclea y con la que es menester que se sientan identificados.

Retomando la idea de la memoria como campo de luchas, se puede decir que este embate se tiene como protagonistas al olvido y al recuerdo. Pérez

Vejo (2007) nos advierte que si bien la pintura de historia permite elevar una memoria, un recuerdo sobre el pasado, también oculta y silencia otras memorias. Al respecto de los estudios sobre el tema, dice:

Se ha hecho, sin embargo, mucho menos hincapié en la contribución de la pintura de historia a la *invención del olvido*; en la importancia que este género pictórico en la política de una memoria que permitió eliminar del pasado nacional aquellas imágenes sin cabida en el retrato canónico de lo que la nación era (PÉREZ VEJO, 2007, p. 213, cursivas nuestras)

El autor llama la atención a que es de igual importancia lo que se olvida y lo que se recuerda – lo que se representa y lo que no -, porque ambos procesos corresponden a la misma lógica de embates de la memoria. En los futuros análisis, cabe tener bien presente que no solo importa aquella memoria que la pintura de historia evoca, sino también las memorias que ésta silencia y oculta, es decir, qué imágenes quieren ser elevadas al estatus de nacionales y cuales quieren ser borradas dentro de esa categoría. Esto es importante, porque tanto el olvido como el recuerdo, el rescate o el descarte de una memoria u otra, nos dicen sobre el carácter de la construcción visual nacional, cómo esta se quería mostrar y proyectar, qué lugares eran atribuidos a los diferentes actores sociales en los proyectos republicanos o imperiales y un sinnúmero de informaciones más. Sumado a la idea que encima fue mencionada sobre el Estado como tutor y monopolio de este género de pintura, queda claro su papel e influencia sobre la memoria y el imaginario nacional a partir de las representaciones visuales de las pinturas con temas de historia, principalmente por medio de tener el poder de elegirla.

Para finalizar, es importante tener presente para el futuro desarrollo del trabajo que la pintura de historia, como elemento cultural en el cual convergen relaciones de poder, puede ser entendida como una herramienta de los Estados nacionales para contribuir a la formación de la identidad nacional. La temática histórica, la evocación de un pasado glorioso buscaba forjar una memoria nacional que se tornase colectiva y hegemónica con el propósito de traer cohesión y estabilidad a las sociedades de los nuevos Estados latinoamericanos. Los pintores de historia, conscientes de su lugar estratégico y del prestigio que el género trae para sí mismos serán sujetos activos en este

proceso, que dialogarán con sus pares latinoamericanos, con sus pares europeos y con las necesidades que la órbita oficial debe cubrir.

3 EL TEMA DE LA PRIMERA MISA

Los temas de la pintura de historia son bien variados, dependen en gran medida del contexto, del lugar donde fueron hechas y del tiempo que las vio surgir. No obstante, muchas temáticas se reiteran en diferentes momentos y lugares. Entre ellos, los temas considerados como fundacionales de la nación, tales como los procesos de conquista o de independencia, por ejemplo, son recurrentes en varias telas latinoamericanas y son representados a través de diversas formas.

Un asunto que llama la atención por su persistencia en el tiempo durante gran parte del siglo XIX y las primeras décadas del XX, es el de la primera misa. Por este motivo, parece interesante traer a discusión un cuerpo de pinturas de historia agrupados en torno de esta temática, que abrirán camino para hacer, más adelante, un estudio más detallado de una de ellas: *La primera misa en Chile* del año 1904 de autoría de Pedro Subercaseaux (1880 – 1956). Por el momento, nos centraremos en las siguientes pinturas de historia (mencionadas en orden cronológico): *La primera misa* [Cuba] (1827) de Jean Baptiste Vermy (1786 – 1833), *Primera misa en América* (1850) de Pharamond Blanchard (1805 – 1873) , *Primière messe en Kabylie* (1855) de Horace Vernet (1789 – 1863) , *A primeira missa no Brasil* (1860) de Victor Meirelles (1832 – 1903) y *La primera misa en Buenos Aires* (1910) de José Bouchet (1853 – 1919) .

Como es posible apreciar por la sucesión de títulos y autores, el tema fue apropiado y configurado de diferentes maneras por varios pintores. En un período que va desde 1827 a 1910, hemos identificado seis pinturas que imaginan la primera misa en un lugar específico, cinco en América y una en África. Cada pintura tiene recorridos bastante particulares, tienen motivos diversos y sus autores son diferentes. No obstante, verlos en conjunto y realizar comparaciones entre ellos, será un camino metodológico que adoptaremos para poder observar las particularidades de cada pintura, las ausencias y las presencias colocadas en cada lugar en específico, intentando

entender, en la medida de lo posible, los motivos para esos recorridos de cada pintor⁶.

Figura 1 – *La Primera Misa en Chile* (1904)



Óleo sobre tela, 150 x 200 cm

Museo Histórico Nacional, Santiago (Chile)

Como forma de hacer unas lecturas generales sobre este conjunto de pinturas, se puede apreciar que en las narrativas que proponen todas dan cuenta de un proceso de conquista y colonización de Europa hacia América o África en momentos históricos diferenciados. Para el caso de las pinturas sobre América, éstas están enmarcadas entre los siglos XV y XVI, mientras que para el caso de Cabilia, en la actual Argelia el acontecimiento se coloca en el siglo XIX, elemento que será importante tener en cuenta cuando tratemos de cada trabajo en particular.

⁶ La información y los materiales sobre cada pintura trabajada, lamentablemente no son equivalentes, cuestión que se hará notoria con el desarrollo del trabajo. No podemos desconocer desde el lugar que se está realizando la investigación: Brasil, concretamente Foz do Iguaçu, y pese a las herramientas tecnológicas que amenizan la pesquisa y acortan significativamente las distancias, muchos elementos escapan a la voluntad. Por ejemplo, la información sobre Víctor Meirelles y su producción, es considerablemente más accesible que la de Pharamond Blanchard y su obra. A pesar de ello, se procurará establecer un diálogo de tal forma de que las informaciones sobre ciertos elementos lleven a arrojar luz sobre aquellos que no ha sido posible encontrar estudios.

Por otro lado, como muestran las telas, dentro de ese proceso de expansión europea, el cristianismo tenía un lugar de destaque y acompañaba el proceso de la conquista militar. A diferencia de lo que se puede pensar cuando se habla de conquista - como violencia, muerte, injusticia, etc. -, ninguna de las pinturas seleccionadas parece sugerir asociaciones con estos valores negativos. Esto nos está diciendo sobre el particular lugar ideológico y político, desde el cual los pintores se están colocando.

En el caso de Cuba, América, Buenos Aires, Chile, y Brasil, las pinturas nos sitúan en un lugar específico y en un momento particular. Estamos ante el preciso instante en el que se estaba celebrando la primera misa cristiana en el lugar que el título de cada cuadro especifica. Es el momento embrionario de una nación que se bautiza. Curioso es que en el momento en el que se desarrolló realmente el momento retratado, el lugar no tenía todavía ese nombre, ni las connotaciones que a cada nomenclatura se asocia. Por lo tanto, estamos tratando de lecturas retrospectivas de los pintores, que asocian un concepto-nombre como ellos lo conocen en ese momento a un hecho del pasado que coincide, probablemente, en su ubicación geográfica con el lugar al que quieren referirse pero que no tiene las mismas implicancias. Para ser más claros, pongamos el ejemplo de Bouchet y Buenos Aires. Al momento de enfrentarse al lienzo y crear una imagen sobre la primera misa en Buenos Aires, esta denominación de espacio sugiere una ciudad portuaria, capital federal, integrante importantísima de la República Argentina, ex capital del Virreinato del Río de la Plata, entre muchas otras cosas. No obstante, al preciso momento al que se está haciendo referencia, ninguna de estas cosas había ocurrido. De esta manera, al colocar el nombre Buenos Aires, se genera una serie de valores colocados retrospectivamente en aquel momento fundacional que se relaciona al presente del pintor y del observador, sea este del siglo XIX o del XXI.

3.1 LA PRIMERA MISA EN CUBA

Figura 2 - La primera misa (1826)



Óleo y pastel sobre tela, 200 x 300 cm

El Templete, La Habana (Cuba)

Si comenzamos el recorrido por las pinturas de las primeras misas en orden cronológico, aparece primero *La primera misa* [Cuba] del año 1826 de Jean Baptiste Vermay. Comencemos por recordar que Cuba en este momento no era una República, sino que todavía formaba parte del Imperio Español. De hecho Cuba será uno de los últimos enclaves coloniales españoles en la región americana y caribeña.

Vermay fue un pintor francés nacido en Tournan-en-Brie en 1786. De joven, fue enviado a París para tomar clases de pintura con el renombrado artista Jacques Louis David, (1748 – 1825), pintor oficial de la corte de Napoleón. Tuvo breves estancias en Alemania, Italia y Estados Unidos, hasta que recibe el encargo de restaurar algunas obras y pintar otras con temas religiosos en La Habana. Finalizando su labor en la segunda década del siglo XIX, se establecerá en dicha ciudad hasta su muerte en el año 1833. En Cuba, tuvo un papel destacado en la institucionalización de la enseñanza artística, fundando en 1818 la Escuela de Dibujo en el Convento de San Agustín, la cual

acabará tornándose Academia de San Alejandro en 1831 y donde ocupará el cargo de director hasta su fallecimiento.

Figura 3 - La inauguración del templo (1828)



Óleo sobre tela

El Templete, La Habana (Cuba)

La Primera Misa en Cuba está ubicada en el mismo lugar donde descansan las cenizas de Vermay, en El Templete. Esta edificación religiosa, pautada por una estética neoclásica, fue construida en 1827 con el objetivo de ser un monumento religioso y político erguido en el lugar donde se supone se realizó la primera misa y el primer cabildo de La Habana. Al construirse el edificio, le fue encargado al pintor francés la realización de tres pinturas para ser colocadas dentro del Templete. Cada una de las pinturas de esta serie no puede ser abstraída de la secuencia en la que se pensó, ya que las tres dialogan entre ellas, con el edificio y con la historia.

Además de la primera misa, pintada en 1826, hay también una tela que trata sobre el primer cabildo y data del mismo año y otra que tiene el tema de la inauguración del templo y fue pintada en 1828. Las tres obras refieren a tres acontecimientos fundacionales que tuvieron lugar en el mismo espacio, así como también el edificio que las contiene es un monumento conmemorativo de los mismos hechos. A partir de esto, podemos inferir sobre las relaciones entre el poder religioso y el poder político y un entrecruzamiento de los mismos para la construcción de una memoria cubana. Tanto la religión a través de la primera misa, la política con el primer cabildo y su fusión en la inauguración del templo fueron pensados por Vermay y por todos los interventores en la construcción

del Templete como momentos primordiales y fundacionales de la historia de Cuba.

Figura 4 - *El primer cabildo* (1826)



Óleo sobre tela

El Templete, La Habana (Cuba)

Ahora bien, enfocándonos en el análisis de las pinturas y privilegiando la del tema de la primera misa, si comparamos a ésta con la del primer cabildo, un elemento llama particularmente la atención: el árbol. Este árbol - la ceiba -, parece ser un elemento central tanto para El Templete como para la historia de la isla. Este árbol de gran proporción sería el que indicaría efectivamente donde se dieron los acontecimientos que trata Vermay. Actualmente una ceiba se encuentra frente a la fachada del Templete, a pesar de no ser la misma que había a la llegada de Diego Velázquez de Cuéllar en el siglo XVI, se hizo un esfuerzo durante mucho tiempo de que al morir una ceiba se colocara otra en el mismo lugar, para así actuar como testimonio histórico del paso del tiempo y de los importantes acontecimientos. Vermay al recurrir a la pintura del árbol ésta imprimiendo legitimidad a su pintura a partir de la historia que decía que tanto la primera misa y el primer cabildo se habían celebrado bajo la sombra de la gran ceiba.

Dentro de la composición de *La primera misa*, la ceiba ocupa un espacio privilegiado y nos marca la división entre dos planos: el fondo, el paisaje montañoso, natural, virgen y al frente un espacio sagrado, de bendición de la isla y punto de partida de una civilización pautada por la religión. Al centro de la

pintura, siguiendo la misma línea del árbol se encuentra el padre encargado de llevar adelante el primer momento sagrado de la isla, haciendo uso de su palabra y de lo que se ve como un altar improvisado. Este hombre probablemente se trata de Bartolomé de Las Casas (c. 1474 – 1566), traído hacia Cuba como capellán por el conquistador Diego Velázquez de Cuéllar (primer gobernador de Cuba, 1465 – 1524), para encargarse de la cristianización o en otras palabras, de la conquista religiosa.

Vemos que la línea del árbol, que continúa Las Casas, divide a la pintura en dos, englobando dos grupos de personajes diferenciados. Hacia la izquierda, tenemos al grupo de conquistadores consciente del sacro momento que están viviendo. En cambio, en el espacio de la derecha vemos a un grupo de indígenas junto con un europeo. Este europeo, por la jerarquía que nos informan sus ropas, su posición y su espacio diferenciado otorgado en la pintura de Vermay, parece ser el propio Diego Velázquez de Cuéllar. Velázquez está retratado en una actitud particular: está enseñándoles, indicándoles a los indígenas cómo comportarse en la misa, les está mostrando el camino de la religión cristiana. De esta manera, Vermay parece estar de alguna manera suavizando la imagen de duro y cruel conquistador al colocarlo a la par de la religión y como conductor de la misma. Una de sus manos está encima del hombro de un indígena, quien está de rodillas y con sus manos en proceso de juntarse, como símbolo de su buena capacidad de aprender e incorporar la fe cristiana, y la otra mano apunta hacia el altar y a Las Casas, reforzando su papel de maestro en ese proceso. Tanto este indígena hincado como el otro que se destaca y que está de pie, tienen el torso desnudo y la pintura de sus caras no está tan detallada como la de los otros rostros que aparecen en la pintura, por lo que a primer golpe de vista, no estamos seguros del género de los mismos. Sin embargo, el que está arrodillado tiene en su espalda una especie de canasta alargada donde se guardarían flechas, por lo que podría sugerir sino que es guerrero que es cazador y por este motivo asociado a una función masculina.

Para finalizar con el caso cubano, es pertinente para el presente trabajo tener en cuenta que *La primer misa* de Jean Baptiste Vermay, resulta del particular cruzamiento de un motivo religioso tomado como evento político y

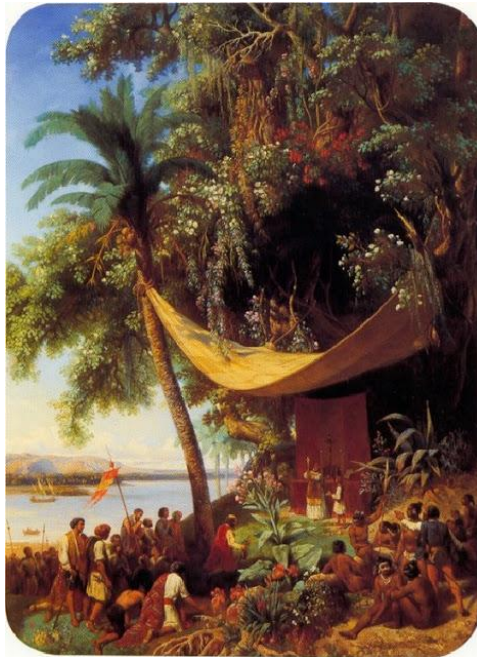
fundacional de un espacio, de una unidad política administrativa y que parece importante destacarlo en el siglo XIX como momento primordial del pueblo de Cuba, que dicho sea de paso, por más que haya sido apenas en La Habana se generaliza al conjunto de la isla, posteriormente constituida como República. El hecho de que El Templete continúe teniendo un lugar destacado en Cuba nos indica que el discurso que contiene en su interior tiene todavía una vigencia y hay un interés por mantenerlo.

3.2 LA PRIMERA MISA EN AMÉRICA

El autor de *Le Première Messe en Amérique* fue el pintor y litógrafo francés Pharamond Blanchard, quien nació en Lyon en el año 1805 y falleció en París en 1873. En 1819 ingresa a la Escuela de Bellas Artes en París y posteriormente, en 1825 se traslada a Madrid, España, para formar parte de un grupo de artistas que trabajarían en una obra titulada *Colección litográfica de los cuadros del rey de España*, publicada al año siguiente. Luego de ese trabajo se instala en la ciudad realizando pinturas como artista independiente. De la península Ibérica recibirá una gran inspiración para la realización de pinturas a partir de esa cultura, las cuales presentará periódicamente en los Salones de París a partir de 1834. Llegando a la década de los 40, realiza recorridos por México en medio de la Intervención Francesa en dicho local, como miembro de una expedición oficial a cargo del militar Charles Baudin (1784 - 1854)

Durante su estancia del otro lado del Atlántico, también conoce Cuba. Este dato puede no ser menor si nos trasladamos a un terreno de lo hipotético. Es decir, para la época que Blanchard conoció la isla, El Templete ya estaba construido y *La primera misa* de Vermay, pronta. Además, el templo tiene una ubicación central en la ciudad de La Habana, por lo que debería ser un espacio de tránsito común. Sin embargo, no tenemos como comprobar esta hipótesis, pero a pesar de ello si podemos plantearlo como una interrogante. Lo que sí sabemos es que a partir de su pasaje por América y el Caribe, comienza a pintar una serie de cuadros relativos al descubrimiento (BISPO, 2009).

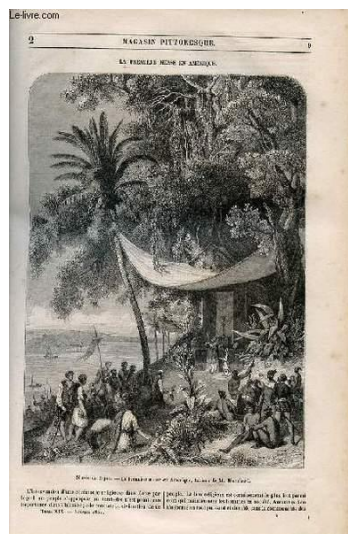
Figura 5 - *Le Première Messe en Amérique* (1850)



Museo de Bellas Artes, Dijon (Francia)

Entre esos cuadros se encuentra *La primera Misa en América*, pintura que fue expuesta en el Salón de París en 1850. Al año siguiente, en el mes de enero, *Le Magasin Pittoresque*, una revista parisiense publica una litografía de la pintura, la cual hará mayores los espacios de circulación a los que podrá llegar y nos indica el éxito de esta pintura dado por el interés en publicarla en un periódico.

Figura 6 - *Le Magasin Pittoresque*



París, enero de 1851.

Blanchard imagina y plasma una forma de cómo podría haber sido la primera misa consagrada en América. Esta habría tenido lugar en el año 1493, en el marco del segundo viaje de Cristóbal Colón hacia las Indias. El lugar geográfico donde se supone que esta celebración ocurrió fue en la isla La Española, actualmente Santo Domingo, más específicamente en el lugar bautizado como La Isabela en honor a Isabel la Católica. El encargado de realizar el solemne acto habría sido el vicario apostólico Fray Bernardo Boyl (también escrito Boil).

Concentrándonos en la imagen, vemos que uno de los impactos iniciales que tiene el espectador al observar la pintura, es la abrumadora naturaleza americana. Sobre todo, en la mitad superior de la composición, una gran variedad de especies diferentes aparecen representadas tomando un lugar destacado, creando una espesura de la vegetación que probablemente dialoga con el imaginario de exotismo y exuberancia que circulaba en Europa sobre América.

En la mitad inferior de la tela, podemos distinguir tres planos. De atrás hacia adelante, vemos un paisaje costero, con unas incipientes montañas al fondo y unas poco detalladas embarcaciones que están navegando, cuestión que nos remite a la propia localización insular de la pintura. En la secuencia, vemos sobre la izquierda, en tierra firme, un grupo de lo que suponemos sean europeos que escuchan la misa y que parecen dar una noción de populoso público asistente a la misa. Finalmente, en el primer plano tenemos la celebración de la misa en sí, en un altar improvisado y los dos principales grupos de asistentes. Esos asistentes pueden dividirse en dos grupos bien diferenciados y separados materialmente por un conjunto de plantas y flores frondosas: los europeos y los indígenas. Mientras que los primeros escuchan la misa con atención y tienen una postura de respeto ante el momento, indicando su consciencia de lo sagrado que representa, los indígenas muestran cierta indiferencia y recelo ante el acontecimiento. Algunos hablan entre ellos, otros miran con desconfianza. La postura de este grupo de sujetos como conjunto pasa la idea de que el momento que están presenciando no tiene un valor sagrado para ellos. Además de eso, algunos de los indígenas están desnudos, como una forma de diferenciarlos a simple vista de los europeos y de ubicarlos

en una fase “primitiva” de su desarrollo como sociedad. La desnudez también es posible de relacionarla a la narración bíblica del Edén y de esta manera se situaría a los indígenas en una época anterior al Pecado Original. De esta manera, los americanos serían inocentes y susceptibles de incorporar a la comunidad cristiana. Por otro lado, la desnudez y la mayor proximidad con la tullida vegetación, parecen indicar una relación de fusión con la naturaleza. De esta manera, se contraponen visualmente los europeos civilizados y los indígenas salvajes como la naturaleza.

Triangulando a los dos grupos, en el vértice se encuentra el que suponemos sea el Fray Boyl junto con un ayudante, bajo la sombra del toldo en el improvisado altar. La disposición de estos elementos nos transmite la idea de que la religión ha comenzado a abrirse camino dentro de la espesa floresta, pues el altar parece configurarse como una puerta hacia ese bosque que aparece oscuro y donde se debe llevar la religión cristiana.

3.3 LA PRIMERA MISA EN CABILIA

Del conjunto de pinturas escogidas con el tema de la primera misa que elegimos analizar, el caso de Horace Vernet es la única que no está pensada en América Latina, sino que intenta retratar el momento en África, concretamente en Cablia, región que actualmente se encuentra en Argelia. A pesar de tratarse de un espacio africano, nos sirve para el ejercicio metodológico comparativo y además será de especial importancia tener en cuenta esta pintura al estudiar a Meirelles a continuación.

Emile Jean Horace Vernet fue un pintor francés, nacido en una familia de tradición de pintores, que vivió entre 1789 y 1863. Tuvo una formación en pintura académica clásica y su tema más recurrente son las escenas de batalla del ejército francés. Además de escenas bélicas, también pintó cuadros de tipo orientalista, basados en su experiencia en el norte africano. El patriotismo evocado en sus lienzos le valió el mecenazgo del duque de Orleans, quien posteriormente se tornó el rey Luis Felipe I de Francia, último rey de los

franceses. Hacia la década de 1830 recibe el encargo oficial de ser el cronista gráfico de las tropas francesas en sus incursiones en el norte africano. Vernet acompañó al ejército de Francia en sus incursiones del otro lado del Mediterráneo, donde actualmente se encuentra Argelia.

Figura 7 - *Première Messe en Kabylie* (1854)



Óleo sobre tela, 194 x 123 cm

Museo Cantonal de Bellas Artes, Laussane (Suiza)

Como recién mencionamos, Vernet estaba encargado de registrar visualmente la ocupación francesa en el norte de África y este dato no es menor, ya que, a diferencia de las otras primeras misas encima comentadas, probablemente Vernet haya participado efectivamente de la considerada primer misa en Cabilia y a partir de su experiencia, de su vivencia, realizó una composición pictórica, la cual se convierte para el presente trabajo en objeto de análisis.

A diferencia de Vermy y Blanchard que pintaban sobre tiempos pretéritos de los cuales solo tenían conocimientos a través de la historia, Vernet pinta un proceso que le es contemporáneo. Pero, ¿será que Vernet es más objetivo o su pintura más real por su calidad de testimonio? Peter Burke (2005, p. 18) advierte que no se debe creer ciegamente en lo que una pintura de este tipo representa, como si fuese como de “verdad” ocurrió, pues el hecho del

pintor haber presenciado el acontecimiento no la hace más fidedigna. El artista pudo haber realizado bocetos y luego, a partir de ellos, construido otra imagen colocándole nuevos elementos y referencias que podrían responder a cuestiones estéticas o de prestigio de la propia técnica.

Para analizar la imagen podríamos dividirla en cuatro planos. De atrás hacia adelante, tenemos un paisaje de montañas imponentes colocadas de tal manera que nos proporcionan una profundidad de la pintura que percibimos a través de los picos montañosos que van apareciendo atrás de cada montaña. Tanto las montañas en este caso, como la espesa floresta en el caso de la pintura de Blanchard, se presentan como un obstáculo a ser superado por la conquista. Por lo tanto, se puede ver un discurso en el cual se advierte un desafío por el cual los conquistadores deberán pasar y superar, colocándolos como figuras heroicas. Volviendo al análisis de la pintura, al pie de las montañas – dándonos una idea de que estamos observando un valle - podemos ver una escena de campamento militar: varias carpas aparecen en el horizonte, así como también tropas del ejército que ordenadamente se dirigen al lugar de la misa.

Más hacia el frente, tenemos el altar, un altar no tan improvisado como el de Vermy y Blanchard, que, a pesar de percibirse que es efímero como los otros, parece tener mayores condiciones de infraestructura para la celebración religiosa. En dicho altar, un padre y dos religiosos que lo secundan, están en un movimiento verdaderamente sagrado y sublime de la celebración cristiana. Es curiosa la disposición y los elementos que se encuentran en el altar, sobre todo los tambores marciales que se encuentran por detrás de la cruz. Esto sugeriría una relación entre el poder religioso y el poder militar, una comunión especial de estas dos esferas en el proceso de conquista. Finalmente, en el primer plano, tenemos sujetos que por su vestimenta diferenciada entendemos que son del norte africano, es decir, contra quienes estarían luchando los franceses en su proceso de colonización imperialista del siglo XIX.

En el primer plano podemos a su vez, dividirlo en tres partes. Hacia la izquierda, un grupo de cuatro hombres, vestidos con ropas árabes y sin zapatos. Probablemente el hecho de que el pintor haya elegido representarlos

sin calzado, esté relacionado con una forma de colocar en un plano de inferioridad su cultura. Esto se debe a que el representar a alguien descalzo tiene una tradición de ser relacionado a la esclavitud, a la pobreza y a la salvajería. Por otro lado, en las actitudes de dos de los hombres del grupo, vemos una cierta indiferencia a lo que está ocurriendo en el altar. Hacia el centro de la pintura, podemos identificar otro grupo, que por poseer todos la misma vestimenta y una especie de lanzas, suponemos que sean parte del ejército nativo de esa región. Todos ellos están severamente alineados y de rodillas reverenciando la escena que está ocurriendo a su frente. Por último, sobre el margen derecho vemos la única presencia femenina reconocible. Esta mujer, parece estar curando y cuidando de un soldado herido en algún enfrentamiento, lo que refuerza la idea de que la escena se da en un campamento militar.

A partir del análisis de la imagen, podemos determinar que a pesar de Vernet estuvo en el lugar al que hace referencia y el hecho de haber presenciado situaciones similares, imprime en la composición su punto de vista francés con características orientalist⁷. Su discurso es bien claro respecto a los nativos: así como Blanchard representa indígenas indiferentes en la misa, Vernet hace lo mismo con sus personajes norteafricanos y también lo hará Meirelles con algunos indígenas “brasileños”. Además, establece una alteridad entre los que respetan y los que no, los europeos conquistadores y los nativos. Por otro lado, proyecta una dominación sobre esa alteridad: los miembros del ejército no-francés que se encuentran en primer plano están en perfecto orden y reverencia ante la Santa Cruz. Esto puede verse como símbolo de que algún avance fue hecho en términos de cristianización en Cabília y en algún punto, una victoria de Francia.

La gran diferencia que debemos destacar a modo de cierre del análisis de esta pintura, es la representación de los nativos en Vermay, Blanchard y Vernet: mientras que en los dos primeros los nativos americanos son casi parte de la naturaleza y están en una clara posición de inferioridad, con Vernet los

⁷ El concepto de Edward Said, *orientalismo*, refiere, entre otras cosas a una manera determinada de concebir y mirar hacia Oriente que acaba convirtiéndose en un estereotipo de la alteridad localizada en un determinado espacio geográfico, cuestión que se ve reflejada en las representaciones pictóricas, en la literatura, en los estudios académicos, etc.

nativos africanos fueron una amenaza neutralizada. No están desnudos, no son parte de la naturaleza y por ello representan además de todo lo ya mencionado, una victoria militar y política y no solo religiosa. No obstante, no debemos olvidar que las dos primeras pinturas comentadas refieren a un período de primer contacto entre culturas que no tenían casi conocimiento la una de la otra desde una perspectiva eurocéntrica, lo que también parece objetivo enfatizar en las pinturas, mientras que en el caso de la África mediterránea ya existe una serie de intercambios de larga duración.

3.4 LA PRIMERA MISA EN BRASIL

Después de haber tratado sobre dos pintores franceses, dos tratando sobre América y uno sobre África, llegamos al primer latinoamericano en pintar la primera misa de su propia América Latina, donde veremos más claro el entrelazamiento entre arte, historia y Estado nacional.

Hijo de inmigrantes portugueses, Victor Meirelles de Lima, nació cerca de la actual ciudad de Florianópolis en el año 1832 y vivió hasta el año 1903, al fallecer en Río de Janeiro. Meirelles comenzó su formación académica oficial en la Academia Imperial de Bellas Artes en Brasil y en reconocimiento de su talento ganó en 1853 una beca de estudios para Europa, donde pintará *A primeira missa no Brasil* en el año 1860.

En ese momento, la Academia Imperial de Bellas Artes de Brasil estaba bajo la dirección de Manuel de Araújo Porto Alegre (1806 – 1879) y se encontraba bajo un protectorado de Don Pedro II. Según Teresinha Sueli Franz (2007), el director de la Academia se reunía semanalmente con el Emperador y a su vez mantenía correspondencia asidua con el joven pintor. De esta manera, Meirelles se mantenía vinculado a las necesidades del mundo artístico brasileño y pensaba en pro de este, además de tener que cumplir con las obligaciones que había contraído con la beca de estudios que implicaba ciertas exigencias del pintor a cumplir con el país de origen, por ejemplo, enviar regularmente pinturas. Este requerimiento lo cumplía con gran satisfacción, lo

que permitió alargar su estancia en Europa de los tres años contemplados por la beca, a ocho.

Figura 8 - A primeira missa no Brasil (1860)



Óleo sobre tela, 268 x 356 cm

Museo Nacional de Bellas Artes, Río de Janeiro (Brasil)

En el año 1859, estando en París, aparece la idea de pintar la primera misa. Para ello, Araujo Porto Alegre le sugiere en su intercambio epistolar, que utilizara la recientemente “redescubierta” carta de Pero Vaz de Caminha (1450 – 1500)⁸. El escribano redactó una carta-documento dirigida al rey Don Manuel I, con gran proeza literaria, relatando los sucesos ocurridos en la llegada de los portugueses a las costas brasileñas. Esta carta había caído en el olvido durante algunos siglos, pero en las primeras décadas del XIX, sale a la luz y se la llama de “Certificado de nacimiento de Brasil” pues es el primer documento escrito que habla sobre la futura nación. En ella se plasman las impresiones de este portugués letrado respecto al “encuentro” con la cultura indígena y los primeros intentos de comunicación e intercambio, entre los cuales está la primera misa. Este es un ejemplo de la labor investigativa del pintor, que como mencionamos en la primera parte, busca en la historiografía y en los

⁸ Caminha había sido el escribano portugués de la flota de Pedro Álvarez Cabral (1468 – 1520), quien llegó a las costas del actual Brasil en nombre de la Corona Portuguesa en el año 1500.

documentos a su disposición la inspiración para su pintura y la base que le dará legitimidad.

Además de la referencia de Caminha, Meirelles tenía la referencia del pintor francés que acabamos de tratar, Horace Vernet, probablemente a partir de relaciones establecidas en los Salones de París. Tanto la ya citada Teresinha Franz, como Maria de Fátima Couto (2008) afirman esta conexión entre los dos pintores, basando sus afirmaciones en Jorge Coli, quien dice que:

O jovem Meirelles, em Paris, devia fazer um quadro significativo para a cultura nacional. Ele tinha, diante dos olhos, como referência obrigatória, o quadro de Horace Vernet, mestre indiscutível, expusera poucos anos antes, cujo título e o essencial do tema estavam muito próximos do projeto brasileiro. [...] Vernet presenciara o acontecimento, [...]. Essa situação, na qual um outro pintor ainda mais de grande prestígio, era testemunha e participante do fato histórico, introduz um aspecto suplementar na 'verdade' que Meirelles buscava: além da carta de Caminha, além do estudo da natureza local, havia uma experiência visual contemporânea análoga àquela passada em 1500, que permitia um reforço na verossimilhança da imagem. Por todas essas razões, nosso brasileiro tomou-a como modelo, e dela extraiu o núcleo da sua. (COLI *apud* COUTO, 2008, p.168)

Así, además de recurrir a Caminha para la legitimación y verosimilitud de su obra, también lo hace al recurrir al ya consagrado Vernet. En la pintura, vemos esta relación en la composición del altar. En ambas obras este espacio parece haber sido más elaborado que en las otras misas en Cuba y América. Además, suponen el punto más alto de la pintura y de mayor iluminación por lo que podemos afirmar que constituyen su centro. Se encuentra sobre un retablo con escalones, donde encima hay una mesa y esa mesa contiene la cruz, realizada con troncos. Ambos padres que están oficiando la misa se encuentran en la misma posición - levantando la hostia - y los dos tienen un religioso atrás sosteniéndoles las ropas.

Luego de haber apuntado esta similitud, podemos concentrarnos en las especificidades de la pintura de Meirelles. El altar en su caso es el centro de una composición que parece distribuirse de manera circular. En un círculo más iluminado y central, donde la cruz y el padre Henrique de Coimbra (c. 1465 – 1532) como continuación de la misma, son los elementos centrales. En este círculo iluminado encontramos a los europeos, tanto a los conquistadores como a los religiosos. Todo este grupo parece entender el momento que están

viviendo y actúan de acuerdo a lo que se espera, algunos de pie, otros hincados.

Alrededor de este pequeño grupo, están los indígenas que por primera vez son representados como mayoría. No obstante, esta mayoría no parece suponer un peligro para la sagrada acción que ocurre en el medio de la pintura. El estudio de las reacciones y gestos de cada uno de los indígenas representados en esta pintura serían un gran tema para analizar, sin embargo eso nos desviaría mucho de nuestro propósito actual, por lo que para los fines del presente trabajo, nos interesa observar que en líneas generales, existen diversas reacciones identificables por parte de los indígenas: asombro, indiferencia, curiosidad, recelo, pero nunca una actitud amenazante. Por este motivo, creemos que Meirelles quiere transmitir, a partir de esta imagen que representa un primer contacto entre culturas diferentes como portugueses e indígenas, que este encuentro no estaría pautada por la violencia explícita.

Por otro lado, la naturaleza también tiene un lugar preponderante en la pintura. Hacia el fondo aparecen palmeras, especies que no son originarias del lugar al que remite la pintura, actual estado de Bahía, por lo que parecen estar colocadas para reforzar un estereotipo tropical con el cual era asociado Brasil. Porto Alegre había aconsejado a Meirelles en esta composición del paisaje natural:

Não se esqueça de colocar algumas embaíbas que são formosas e enfeitam o bosque pelo caráter especial de suas folhas [...] Lembre-se bem das nossas árvores e troncos retos, carregados de plantas diversas, altas e com coqueiros e com palmitos pelo meio, pois estes crescem à sombra dos grandes madeiros. Pouco, mas caraterístico, mas genuinamente brasileiro. (PORTO ALEGRE apud. COLI, Jorge, 1998, p.120)

Hacia el fondo tenemos un paisaje natural exuberante con vegetación y montaña y además se puede apreciar un horizonte costero por el cual habrían llegado los portugueses. En la parte inferior de la pintura y sobre el margen derecho, esta naturaleza parece estar jugando otro papel, pues los indígenas están entrelazados en especies vegetales y los arboles lo que nos conduce a pensar una asociación entre naturaleza e indígenas, la misma relación que planteaba Blanchard en su composición.

Con todos los elementos que describimos recién, esta pintura de la primera misa en Brasil será galardonada en el Salón parisense de 1861 lo que le valdrá gran gloria a Meirelles en el retorno a su tierra natal en el mismo año. Posteriormente, es elegida, junto con algunas otras de sus obras, para representar a Brasil en la Exposición Universal de Filadelfia en 1876. Para la ya citada Franz, el gran éxito que trajo esta pintura para Meirelles y su apropiación del Brasil como un ícono oficial de su historia responde a que:

Antes de ser produto da mente isolada de um artista, a 'Primeira Missa no Brasil' é uma síntese visual do processo civilizatório de cunho nacionalista do Segundo Império brasileiro, e Victor Meirelles de Lima foi o homem que concretizou em forma de pintura as ideias deste projeto (FRANZ, 2007, p. 10)

En otras palabras, el éxito de esta pintura y su apropiación como símbolo oficial de la historia nacional, responde a que Meirelles supo entrar dentro de la lógica de lo que quería el Estado brasileño a través de las sugerencias de Araújo Porto Alegre, por lo que podemos leer en esa pintura una necesidad de Brasil en la década de los 60 y sirve de ejemplo paradigmático para apuntar la relación entre discurso oficial y narrativa histórica visual de la pintura.

3.5 LA PRIMERA MISA EN BUENOS AIRES

En el orden cronológico que veníamos siguiendo, la próxima pintura a presentar sería *La Primera misa en Chile* de Pedro Subercaseaux del año 1904. No obstante, como dedicaremos una parte para trabajar exhaustivamente con este cuadro en este momento lo pasaremos por alto. Por lo tanto, pasaremos a pensar sobre *La Primera Misa en Buenos Aires* de José Bouchet, pintada en 1910 y última dentro del grupo de imágenes elegidas.

José Bouchet nació en 1853 en Pontevedra, España y falleció en 1919. A los doce años de edad se traslada a Argentina, donde vivirá la mayor parte de su vida. Comenzó sus estudios de pintura junto a Juan Manuel Blanes (1830 – 1901), pintor que gozaba gran prestigio en esa época en la región del Río de la Plata. En 1875 adquiere la ciudadanía argentina, que oportunamente le

permite ganar una beca del gobierno de la provincia de Buenos Aires para estudiar en Florencia.

Finalizando la primer década del siglo XX, Argentina estaba con los preparativos para la el Centenario de la Revolución de Mayo de 1810. En este momento, Buenos Aires se estaba afirmando en cuanto capital federal de la nación, además de estar pasando por un proceso de modernización de infraestructura, permitida por una relativa prosperidad económica de la ciudad. En este contexto, Buenos Aires utiliza el marco del Centenario para emprender la construcción simbólica de la ciudad como embrión de la nación Argentina, es decir, la ciudad se pretendía colocar a sí misma como articuladora central de la narrativa oficial, teniendo como pauta la proyección de una ciudad civilizada y moderna.

Por otro lado, la inmigración masiva de las últimas décadas generaba un desafío para la cuestión nacional: ¿cómo integrar? Argentina comenzará a incorporar en su discurso del Centenario, elementos que durante el siglo XIX había negado y que ahora retomaba como base para la idea que quería proyectar de nación, esto es, las raíces hispánicas y la Iglesia Católica. Si bien este discurso pretendía incluir por un lado, por el otro también funcionaba como un dispositivo de exclusión, pues no debemos olvidar que hacía poco tiempo se había llevado adelante la irónicamente llamada “Conquista del Desierto” (1878 – 1885), con el objetivo de tomar el control efectivo sobre el territorio al sur de Buenos Aires pasando por encima de los indígenas habitantes de ese lugar. Más adelante, veremos como en la pintura de Bouchet podemos hacer una lectura sobre la funcionalidad de esta narrativa visual para el discurso oficial.

En este contexto entra el encargo hecho a Bouchet para realizar una pintura con estas especificidades⁹. Así, en 1910, el pintor exhibe *La Primera Misa en Buenos Aires*, especial conjunción de un pasado español y que otorgaba a Buenos Aires el papel de eje articulador nacional justificado en este bautismo fundacional.

⁹ Al respecto de esto, Scapol (2014) afirma que la pintura fue producto de una petición y no de la simple voluntad de Bouchet, sin embargo no nos especifica quién o que demandaba la creación de esta imagen. A pesar de ello, sugiere que habrían sido sectores aristocráticos ligados al Centenario de la Revolución de Mayo y por ese motivo, ligados al poder gubernamental.

Figura 9 - *La Primera Misa en Buenos Aires* (1910)



Óleo sobre tela, 392 x 201 cm

Museo Histórico Nacional, Buenos Aires (Argentina)

En la pintura de Bouchet, luego de ver las otras primeras misas ya comentadas, vemos que el papel de la naturaleza no desempeña el mismo rol que en las otras. Aquí vemos poca vegetación, apenas un árbol, y un río (que suponemos que sea el de la Plata) que al fondo se asoma ubicándonos en las costas de la ciudad ahora portuaria. En este caso, la naturaleza ya no parece ser más un personaje central, como en las otras misas, sino que aparece como un telón de fondo para ubicarnos en un lugar reconocible, que además ya es informado de antemano por el nombre. De esta manera, la atención del observador se centra en la actividad humana.

Otra diferencia sustancial del caso bonaerense en relación al cubano, americano, argelino o brasileño, es la organización horizontal de la composición. La narrativa propuesta se lee, desde la derecha hacia la izquierda, pautada por el hito fundacional de la ciudad y por el altar improvisado donde el padre Juan de Rivanedeira realiza la misa. Lo siguen un grupo de hombres que concentran su atención en la actividad de la derecha. Entre esos hombres, se encuentra el que identificamos como Juan de Garay (1528 – 1583)¹⁰, por su soberbia pose y jerarquía entre los diferentes hombres. Detrás de Garay se encuentran los distintos hombres que colaboraron para dicho propósito, algunos de estos con vestimentas más humildes que en las misas que vimos anteriormente.

¹⁰ . Garay es considerado el que llevó adelante y fundó por segunda y definitiva vez la ciudad de Buenos Aires en 1580

Una parte de la pintura llama poderosamente la atención. Esta se ubica en el primer plano de la escena y tiene como protagonistas a una indígena y a un español. Esta indígena, que es sin lugar a dudas una mujer, está sentada en el piso en una posición de pasividad y recibiendo explicaciones de un europeo que amablemente le parece estar expresando lo que está aconteciendo, en una actitud similar a la que Vermay le coloca a Diego Velázquez de Cuellar.

Esta parte de la pintura, la relacionamos con el emprendimiento del Estado argentino de despojo de tierras indígenas y con una proyección de sumisión de éstos. En otras palabras, el indígena que debe ser incorporado es aquel sumiso y pasivo que recibe instrucciones así como lo hace la mujer de la pintura. Es destacable, que el indígena colocado en este cuadro como metáfora sea una mujer. Esto no es casual, ya que convencionalmente la mujer ha sido tradicionalmente representada como símbolo de pasividad y sumisión, lo que vemos en esta tela en su posición - sentada en el suelo - y su actitud - escuchando sin cuestionar. La religión aparece en esta pintura como el elemento de integrar el indígena a esta sociedad en formación, pues a esta mujer no se la está excluyendo sino que el europeo que le explica, la está integrando. También, la figura de la mujer indígena y pasiva podría ser pensada como aquella que “engendraría” un nuevo pueblo para construir la nación. La mujer indígena, dentro de la sociedad patriarcal ibérica que se estaba instalando en tierras americanas, serviría como medio para ese hombre que buscará echar raíces y construir una nueva sociedad.

De esta manera concluimos nuestro recorrido por las primeras misas, con el caso bonaerense. En esta pintura pudimos ver otra vez la conjunción de lo político-militar con la religión, como momento sublime de fundación de un espacio por parte de los europeos. El caso de Buenos Aires en particular nos permite una reflexión en torno al uso del indígena como alegoría, al papel de la mujer en la representación de este tema y a los diferentes papeles desempeñados por la naturaleza en la composición pictórica. Asimismo, podemos ver por la fecha que el tema tiene un interés de larga duración, por lo menos desde 1826 con Vermay hasta 1910 con Bouchet, pasando por un

número considerable de pintores. El hecho de que haya sido un encargo para la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo nos permite ver también que no solo importa para fines pictóricos, sino que los Estados continúan a interesarse por el tema, es decir, continúa siendo vigente.

Luego de haber transitado por varias pinturas, concebidas y ejecutadas desde distintos espacios, pudimos extraer de su análisis y comparación algunos elementos para la reflexión que deben ser tomados en cuenta a la hora de analizar *La Primera Misa en Chile* de Subercaseaux. Si bien todas las pinturas tienen planteos diferentes, algunos elementos son constantes por más que no sean representados de la misma manera.

En primer lugar indiscutible debemos tener en cuenta un momento en particular de comunión entre culturas diferentes. Si hay conflicto, no hay conflicto, si es armónico o violento dependerá de cada desarrollo en particular y de varios factores que convergiran en la pintura. Sin embargo el asunto del contacto cultural en torno a la misa se desprende del análisis como categoría de reflexión.

En el mismo sentido, la misa actúa como espacio sagrado de unión y de comienzo. De unión en el sentido que se acaba de mencionar, sin adjetivar de qué tipo se trata y de comienzo porque estas pinturas remiten a un momento primordial particular. Podría decirse que el de la fundación espiritual de un espacio de alguna manera abalará el transcurso de la historia de ese lugar en un sentido religioso. Como comentamos en la primera parte, la pintura de historia con el tema misa como instrumento pedagógico dirigido a la ciudadanía, transmite un mensaje de legitimidad de la propia construcción nacional haciendo referencia a la religión.

Este apelo a la religión cristiana y al hecho de que todas las pinturas sin excepción poseen como sujeto destacado a un representante de la Iglesia Católica europeo y masculino, nos dan cuenta de una perspectiva eurocéntrica de la pintura que no puede dejarse pasar. Este eurocentrismo a nivel de la representación y a nivel de los diferentes recorridos de la pintura y los pintores,

debe ser entendido contextualmente. De esta manera queremos problematizar especialmente el caso de los artistas latinoamericanos, es decir, Meirelles, Subercaseaux y en alguna medida también Bouchet, tomando como referencia, tal y como se hizo en la primer parte del trabajo, de Maria Ligia Prado Coelho (2010).

Otra categoría para reflexionar es la de la naturaleza. En algunas obras tiene más protagonismo que en otras, sin embargo, siempre existe una referencia a ella. Se torna especialmente crucial la observación atenta a ella, cuando se relaciona directamente a la población nativa, ya que esto tiene connotaciones políticas y sociales indiscutibles y son consecuencia muchas veces del eurocentrismo latente.

Por último, sería interesante hacer un esfuerzo sobre la presencia femenina en la pintura de misas. Sobre todo en el caso de Bouchet, la mujer parece tener un sentido alegórico. No obstante, no siempre aparece representada una mujer ni una asociación directa a elementos femeninos, por lo que la ausencia también debe ser un factor de análisis.

4 ADENTRÁNDONOS EN EL CASO CHILENO

Luego de haber hecho algunas consideraciones preliminares sobre la pintura de historia y de transitar por una historia de la pintura de las primeras misas en regiones que han pasado por un proceso de conquista y colonización, debemos adentrarnos en el objetivo específico del presente trabajo: reflexionar sobre el momento y el porqué de aparición de *La primera misa en Chile* (1904) de Pedro Subercaseaux.

Coli sugiere que para entender una pintura se debe hacer una zambullida dentro de la cultura en la que estaban inmerso los pintores (2005, p. 130). Siguiendo la sugerencia, nos gustaría entender qué condiciones sociales, culturales y políticas permitieron que Subercaseaux pensase y propusiese esa imagen como una pintura de historia de Chile y cómo esa pintura llega a encontrarse hoy en día en el Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile como un emblema de la historia patria.

Para ello empezaremos dando un panorama de la situación política y cultural por la cual atravesaba Chile y posteriormente intentaremos entender a Subercaseaux, el pintor y la persona, relacionándolo a su coyuntura histórica. Una fuente riquísima para dicho propósito serán sus *Memorias* escritas hacia el final de su vida y publicadas de manera póstuma en 1962. Luego se hace necesario analizar la pintura en sí, a partir de los elementos dados por la comparación con las otras primeras misas y con otros que aparecerán del caso en particular que nos ocupa. No solo interesarán los elementos formales de la pintura, puesto que también nos importa trazar, en la medida de lo posible los recorridos y apropiaciones de la misma. Los catálogos de exposiciones, las noticias en periódicos, así como también una revisión bibliográfica y otros elementos de distinta naturaleza encontrados en el correr de la investigación, conformarán el material de base para el entendimiento de este asunto.

4.1 ¿QUÉ PASABA EN CHILE HACIA EL 1900?

Cuando hablamos de historia Chile, como cuando hablamos de otros países, como Nicaragua, Ecuador o Argentina, caemos en el problema de encubrir las diferentes regiones y diversidad que engloba cada “unidad”

política. Muchas veces, la historia de la capital administrativa se funde con la historia nacional, homogeneizando lo que de por sí es diverso. Elegimos de igual manera, hablar de “historia de Chile” puesto que trataremos de algunos procesos políticos de la época que se pretenden nacionales, pero no podemos dejar de reconocer que el foco de atención será Santiago de Chile, la capital. Pedro Subercaseaux pertenece a esa sociedad santiagueña del 900, desde un lugar muy particular, marcado por el tránsito y la permanencia, como veremos a continuación y es por eso que nos concentraremos en ese espacio, que es además, el centro nacional de la política y del incipiente circuito de Bellas Artes. A pesar de ello, no queremos dejar de reconocer las diferencias regionales que existen en la costa pacífica sur de Sudamérica: al norte y al sur de Santiago la situación era otra, distinta, se parecía en algunos aspectos y se distanciaba en otros. Sin embargo, no es objetivo de este trabajo discutir esta cuestión, pero tampoco podemos dejar de mencionarlo si pretendemos construir una historia plural que trate de un proceso de construcción y de identificación a un nivel nacional de diferentes regiones, personas, identidades y memorias. Hecha esta aclaración podemos empezar a levantar algunas cuestiones contextuales centrales para pensar el momento de *La primera misa en Chile*.

Al referirse al período del cambio de siglo XIX al XX, la historiografía levanta tradicionalmente tres aspectos que consideramos fundamentales. En el plano político, vemos a este período denominado como la *República Parlamentaria* - o del *parlamentarismo*. Por otro lado, en el plano social podemos apreciar que un tema está siendo discutido por varios intelectuales de la época es lo que llaman la *Cuestión Social*, es decir, una reflexión y un intento por entender cómo llegó, la sociedad de ese momento, a ser como es, a partir de una perspectiva de crisis. Por último, queremos levantar también, que en el plano cultural e identitario, una tensión se hará presente y atravesará la recién mencionada *Cuestión Social*, la de la *oligarquía* en oposición al resto de la población, a las capas medias y a los *rotos*¹¹. Esa categorización no es más

¹¹ En términos generales, el *roto* es una forma de denominar al individuo urbano de orígenes humildes. Bernardo Subercaseaux (2003) afirma que la denominación surge para denominar al “bajo pueblo” que luchó en la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana en la década de 1830. Si bien tiene connotaciones clasistas, en algunos períodos se ha convertido en arquetipo

que una forma de presentar distintos aspectos de un mismo tejido social, por esto, como se verá más adelante, tendrán diferentes matices y relaciones.

En primer lugar, nos referiremos a la *República Parlamentaria*, nombre dado al período que va desde 1891 a 1925. El privilegiar este período de la historia resulta necesario, puesto que *La primera misa en Chile* (1904) se inscribe en él. Sin embargo, también deberemos tener en cuenta algunos eventos que precedieron al parlamentarismo chileno y que nos pueden auxiliar en el entendimiento de la pintura como un discurso de posicionamiento político de Subercaseaux. Entre esos precedentes enmarcados en el período denominado *República Liberal*, por la sucesión de presidentes afiliados al liberalismo¹², destacamos por un lado, promulgación de las *Leyes Laicas*, promulgadas principalmente durante la presidencia de Domingo Santa María (1825 – 1889), debido a que encontramos en la pintura una resistencia a esa normativa como proyecto nacional, como veremos más adelante, y por otro, la *Guerra Civil* de 1891 y la derrota de José Manuel Balmaceda (1840 – 1891), que marca el fin de una forma de hacer política y el afianzamiento de la oligarquía y el conservadurismo en el poder, grupo en el que ubicamos a Subercaseaux y su entorno.

De esta época también data un proceso significativo, que no podemos dejar de mencionar. Este es la llamada *Pacificación de la Araucanía* (1861 – 1883), que consistió en la expansión de la República de Chile hacia el sur, sobre el Wallmapu¹³. Este proceso fue encabezado por el militar y político Cornelio Saavedra Rodríguez (1821 – 1891) y consistió en una avanzada militar de exterminio indígena al sur del río Biobío y la consecuente ocupación territorial por parte de los chilenos. Esta conquista territorial por parte de los republicanos supone por primera vez un Chile con continuidad territorial, puesto

de identidad nacional. Ejemplo de ello es el actualmente llamado *Monumento al Roto chileno* ubicado hoy en día en la Plaza Yungay en Santiago. Esta obra originalmente fue denominada *Un héroe del pacífico* (1882) y su escultor fue Virginio Arias (1855 – 1941).

¹² A este período anterior a la *República Parlamentaria*, la historiografía suele llamarlo de *República Liberal* (1861 – 1891) y comprende las presidencias de José Joaquín Pérez Mascayano (1861 – 1871), Federico Errázuriz Zañartu (1871 – 1876), Aníbal Pinto Garmendia (1876 – 1881), Domingo Santa María González (1881 – 1886) y José Manuel Balmaceda Fernández (1886 – 1891).

¹³ *Wallmapu* (en mapudungún) es la forma como los mapuches denominan al territorio que históricamente han habitado.

que hasta ese entonces la jurisdicción nacional tenía un “paréntesis” en el Wallmapu. Importa destacar estos eventos, por más que de manera bien sucinta, ya que muchas veces la historiografía los oculta o naturaliza la extensión territorial nacional como algo dado y la ocupación del Wallmapu nos demuestra que no es así. Por otro lado, consideramos que es un factor que contribuye a la necesidad de formar una identidad nacional donde no existía, dotando estos territorios de una historia y una tradición que no tenían cuando hablamos de *La primera misa en Chile* (entre otros muchos ejemplos) haciendo referencia a esa “unidad” territorial tan diversa y construida.

Respecto a las *Leyes Laicas*, Villalobos nos apunta que se fundamentaban en que “el liberalismo consideraba que la Iglesia ejercía una excesiva *influencia social*, impidiendo la renovación de ideas y de costumbres”. (1998, p.141). Por ese motivo, el Congreso nacional promulga nuevas leyes para limitar el poder eclesiástico y ciertos privilegios a nivel nacional. Entre otras cosas, se permitió el culto de cualquier religión en espacios privados, se creó el Registro Civil, se permitió el matrimonio civil y se admitió el entierro de personas no católicas en cementerios del Estado. A partir de este momento, la Iglesia ya no tendrá el monopolio y administración de los nacimientos, los matrimonios y las muertes de los chilenos.

Ramón Subercaseaux (1854 – 1937), padre de Pedro, también pintor y además político y diplomático chileno, era un miembro del Partido Conservador. En sus *Memorias de ochenta años* (1936), nos brinda un testimonio de cómo fueron apreciados por él, estos cambios sociales:

La administración de don Domingo Santa María había comenzado en septiembre, para enterar su período de cinco años sin dejar al país los recuerdos gloriosos y emocionantes de los triunfos del Norte, [...]. El país, el pueblo, se hallaba tan atrasado como antes de la guerra, mas *no deseaban ocuparse los nuevos poderes en otra cosa que hacer reformas, de las llamadas teológicas* desde entonces, y en preparar un sistema electoral de falsificaciones y de violencias que permitieran desarrollar el plan con detenimiento y amplitud. (SUBERCASEAUX VICUÑA, 1936, p. 400, cursivas nuestras)

Luego de este trecho citado, Subercaseaux argumentará la ineficiencia que supondrá la nueva legislación laica para el caso del matrimonio, los entierros y el registro de nacimientos que anteriormente mencionamos. Todo esto nos muestra la disconformidad de Ramón Subercaseaux con el gobierno de este

período en general y con las reformas secularizadoras en particular. Si tomamos en cuenta las *Memorias* (1962) del propio Pedro, sobre las cuales trataremos más adelante, y que en ellas no aparece en ningún momento algún pasaje de discordancia política con la familia, sumando el hecho de su vocación religiosa, podemos pensar que estas ideas eran compartidas, circulaban y se transmitían en el entorno familiar. De esta manera creemos que la cuestión religiosa se entrelazaba con una postura política de corte conservador de la propia familia del pintor que le fue transmitida y al parecer, también adoptada o por lo menos no rechazada.

Por otro lado, nos parecía necesario destacar la llamada *Guerra Civil de 1891*¹⁴ y el suicidio de Balmaceda como la coyuntura que abre el camino al parlamentarismo y al ascenso de la oligarquía conservadora (de la cual consideramos que hacen parte los Subercaseaux) al poder. De manera extremadamente esquemática, el conflicto estalla debido a una fuerte disputa sobre la legislación militar y financiera entre el Poder Ejecutivo – Balmaceda – y el Poder Legislativo – Congreso Nacional – que llevó al presidente chileno a actuar y tomar decisiones basándose en una ingobernabilidad. A esto, los congresistas reaccionan desconociendo al Ejecutivo y como respuesta Balmaceda clausura el Congreso Nacional en febrero de 1891. Con ayuda de algunos sectores de las Fuerzas Armadas de varias ciudades de Chile, el Congreso se levanta en armas en una contienda que tendrá una duración de seis meses y un saldo de más de 4.000 chilenos fallecidos. Luego de varios meses y diferentes episodios sangrientos¹⁵, las fuerzas leales al congreso proclaman la victoria hacia finales de agosto. Balmaceda acaba renunciando el gobierno, dejándolo en manos de Manuel Baquedano (1823 – 1897) y se refugia en la embajada Argentina, donde se suicidará el 19 de septiembre del mismo año, marcando el fin de la *República Liberal*.

¹⁴ A esta cadena de eventos, también se lo ha llamado de *Revolución de 1891* (desde la óptica del Congreso) y es interesante llamar la atención de las diversas formas de denominar un mismo evento, porque también da cuenta del posicionamiento político en torno del mismo.

¹⁵ Entre ellos, la llamada *Masacre de Lo Cañas*, donde murieron 84 jóvenes aristócratas favorables a las fuerzas congresistas en la casa de un político conservador, Carlos Walker Martínez. Este hecho, tomó gran repercusión mediática y generó mayor apoyo a las fuerzas del Congreso.

A partir de 1891, una nueva interpretación de la Constitución de 1833, empoderó al Congreso y, a pesar de todavía funcionar bajo un régimen presidencialista, se generó un parlamentarismo *de facto*. El Congreso pasó a controlar las acciones presidenciales y a aprobar o reprobado la designación de ministros y autoridades del Estado, condicionando su permanencia a través de lo que se llamó “prácticas parlamentarias”:

El primero de estos métodos consistía en la obstrucción indefinida de un proyecto de ley. [...] Asimismo y con idéntico fin, abandonaban la sala para impedir el quórum legislativo o devolvían los proyectos a comisiones en forma indefinida para evitar el avance legislativo. [...] Otra de las prácticas utilizadas, eran las constantes censuras e interpelaciones a los ministros con el fin de derribar un gabinete y provocar la llamada “rotativa ministerial, la que significaba que los ministros duraran sólo meses en sus puestos, con la consiguiente perturbación de la administración del país [...]. De esta forma los parlamentarios podían dominar al Poder Ejecutivo y obtener beneficios de toda índole, a cambio de obstaculizar la marcha del país y provocar, al mismo tiempo, su propio desprestigio. (BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE, 2015)

Para Leopoldo Castedo este parlamentarismo se caracterizará por el gobierno de una oligarquía “todopoderosa” de barniz plutocrático que dificultará el acceso al poder a las personas provenientes de los sectores menos privilegiados de la sociedad chilena (2001, p. 35). De esta manera, entendemos el *parlamentarismo* como un gobierno de clase – la oligarquía - que velará por sus intereses particulares, contribuyendo al distanciamiento de diferentes sectores sociales.

Esta tensa y exclusivista forma de gobierno, duró en Chile hasta el año 1925. Sin embargo, las críticas comienzan a surgir de manera intensa desde la época de la celebración del primer Centenario de la “independencia” en 1910, donde emerge fuertemente la *Cuestión Social* de la que hablaremos a continuación. Esto desencadena la intervención militar en el gobierno para la aprobación de legislación social, la disolución del Congreso y la promulgación de una nueva Constitución en 1925 bajo la presidencia de Arturo Alessandri Palma (1868 -1950) ¹⁶, donde se fortalece al Poder Ejecutivo.

¹⁶ Arturo Alessandri Palma (1868 – 1950), fue presidente de Chile en dos ocasiones. La primera de ellas entre 1920 y 1925 y la segunda, en el período que va desde el año 1932 hasta 1938. En 1924, una Junta Militar que exigía mejoras socioeconómicas que se veían truncadas por las trabas de los congresistas, toma el poder y Alessandri se va del país. En este período se disuelve el Congreso. En enero de 1925 la Junta Militar le exige a Alessandri que vuelva y es

En los años que circundaron al cambio de siglo, empezaron a surgir una serie de reflexiones en torno de la situación social del país y de la propia condición de chilenos de los habitantes. Este asunto se conoce como la *Cuestión Social*. Existen múltiples interpretaciones sobre este tema y diversidad de posturas respecto al mismo que no es objetivo de este trabajo agotar. Para nuestros fines, nos importa destacar que bajo este nombre de *Cuestión Social* se engloban preocupaciones morales sobre la situación del país, originadas a partir de un período de grandes cambios y transformaciones que beneficiaron apenas a un sector, que ya era el más privilegiado. Todo esto sale de la experiencia de la vida cotidiana y comienza a aparecer en el debate político y artístico de la época. Tiene como pilares argumentativos la precaria legislación laboral, las malas condiciones de vida, la insalubridad de los obreros, la frágil vivienda, etc.

En otras palabras: la pobreza y la desigualdad social. La incipiente industrialización, las migraciones campo-ciudad y la precaria urbanización ponen de manifiesto esta situación de fragilidad y miseria que vive gran parte de la población. A eso se le suma la ineficiencia y falta de voluntad política percibida en la clase dirigente. Al acercarse los festejos de los cien años de la “independencia” aparece una perturbación existencial que se suma a los cuestionamientos morales y que hará que los contemporáneos se pregunten: ¿quiénes somos los chilenos? ¿Cómo fue que llegamos a donde estamos hoy? ¿Éste es el Chile que queremos? Cristian Gazmuri (2001) llamará a un grupo intelectuales contemporáneos a estos hechos y que trataron del tema como los “ensayistas de la crisis”¹⁷.

Al respecto de esta coyuntura, Gerson Ledezma nos da un panorama de algunos aspectos interesantes para aproximarnos al sentimiento vivido en los años previos a las conmemoraciones del Centenario:

aquí cuando comienza el trabajo por una nueva Constitución para al país que fortalezca la figura del presidente.

¹⁷ Entre ellos se destacan Enrique Mac-Iver (1844 – 1922), Alberto Edwards (1874 – 1932), Francisco Encina (1874 – 1965) y Guillermo Subercaseaux (1872 – 1959), primo de Pedro, entre otros. Los orígenes de estos “ensayistas de la crisis” eran diversos, algunos provenían de familias aristocráticas tradicionales y otros de familias de artesanos, por ejemplo. Sin embargo, en el momento de escribir todos realizan un discurso como hombres que tuvieron acceso a una educación (la mayoría, universitaria) y se encuentran en alguna medida relacionados a los ámbitos políticos.

La sociedad chilena se modernizaba según los esquemas europeos; la clase alta acumulaba grandes lucros en los negocios del salitre, nadando en un cuadro de relaciones internacionales que favorecía al Estado chileno, todo esto en medio a la sordidez de los conventillos y la crisis moral de la sociedad. Varios intelectuales y políticos, obedeciendo a diferentes consideraciones, apuntaban que, a pesar de Chile del Centenario estar pasando por un buen momento de la economía, vivía una crisis latente de orden moral, social y también económica. [...]; se advertía la degradación del sistema electoral; la degeneración de los operarios, indios y campesinos viciados en el alcohol; la empleomanía y el desempleo; en fin, la crisis se evidenciaba en constantes revueltas populares y huelgas [...] (LEDEZMA, 2006, p. 12).

En el artículo de autoría de Luis Reyes Konings (2010), éste nos plantea un panorama de cómo era percibida esta *Cuestión Social* en la época y qué explicación se le fue dando a lo largo del tiempo. Para los objetivos de nuestro trabajo, no nos interesa agotar las explicaciones en el asunto, pero si nos importa tener en cuenta que estaremos tratando de un período de reflexión con tintes moralistas sobre la condición de chileno y la situación social de ese país, donde se pondrán en evidencia las distancias económicas de los diferentes grupos que coexisten en un mismo espacio.

Este incipiente pensamiento crítico social va dejando en evidencia una clase dirigente oligárquica que quiere diferenciarse a propósito del pueblo. El filósofo chileno, Bernardo Subercaseaux¹⁸, nos dice que luego de la guerra de 1891, la aristocracia tradicional de orígenes coloniales y un nuevo sector oligárquico que cimentó su riqueza en la explotación minera o del salitre - principalmente pero no de forma exclusiva -, se conjugan en los espacios de poder político y dirigen a la República desde allí. El filósofo Subercaseaux destaca en varios pasajes de *Historia de las ideas y la cultura en Chile* (s/d), el “afrancesamiento” de este sector en la época. Los ojos de estos privilegiados estaban puestos en Europa y sobre todo en la capital francesa, París. Esto llevaba a que el hecho de haber visitado esta ciudad era tenido como símbolo de estatus social y lo continuó teniendo durante varias décadas. En el mismo sentido, “en los círculos dirigentes primó un modelo social de refinamiento exterior y lujo, de frivolidad, hedonismo y ostentación mundana” (SUBERCASEAUX SOMMERHOFF, B., s/d, p. 303). Este afrancesamiento y

¹⁸ Bernardo Subercaseaux Sommerhoff es un filósofo contemporáneo, vinculado a la Universidad de Chile. A partir del árbol genealógico (disponible en: <<http://www.genealog.cl/Chile/S/Subercaseaux/>>, accedido el 3 sep. 2015), interpretamos que el filósofo es el nieto del primo de Pedro Subercaseaux el pintor de *La primera misa en Chile*.

ostentación, pueden leerse como una pompa simbólica, para, entre otras cosas, marcar un distanciamiento con el resto de la población chilena, quien a su vez, va desarrollando un profundo pensamiento anti oligárquico que se acentuará con el crecimiento de las urbes, la organización de los sectores populares y el establecimiento de ideas anarquistas y socialistas, entre otras cosas.

Esta polarización social, marcó los rumbos que la construcción nacional iría a tomar hacia finales de siglo XIX y comienzos del XX. La historiadora del arte Carmen Hernández, plantea que las élites construyeron un circuito simbólico y discursivo - a partir de las exposiciones artísticas y la creación de museos, por ejemplo - que fue creando una idea de lo nacional a partir de sus propios intereses. Según ella:

La construcción de una cultura nacional se gestó a fines del siglo XIX como una disputa entre lo culto y lo popular que terminó por diseñar posiciones hegemónicas encargadas de definir los signos de lo local, por dentro de los parámetros de la modernidad. (HERNÁNDEZ, p. 264, 2006).

Rondando el 1900, las “capas medias¹⁹”, de la sociedad aumentan de manera significativa y progresivamente irán cobrando importancia social y política. De aquí surgirán, a comienzos del siglo XX “intelectuales que se conciben como portavoces de la mesocracia” y que “proponen un proyecto social y cultural de cuño nacionalista y antioligárquico” (SUBERCASEAUX SOMMERHOFF, s/d, p. 322.) De estos grupos también surgirán artistas que orientarán su labor creativa en proponer una estética artística criolla.

A partir de estas “pinceladas” sobre la historia de Chile quisimos presentar un panorama de la situación de la República en el cambio de siglo. Un gobierno controlado por los sectores económicamente más privilegiados de la sociedad que se muestra altamente jerarquizada. Un territorio que sufrió varias modificaciones en las últimas décadas del siglo XIX, con la incorporación del Wallmapu al sur de Santiago, como fue mencionado anteriormente²⁰. También,

¹⁹ Subercaseaux Sommerhoff prefiere el uso del término “capas” y no “clase” para no pasar idea de consistencia y homogeneidad, sino más bien de yuxtaposición de diferentes grupos como comerciantes, artesanos, abogados, entre otros. (s/d, p. 317).

²⁰ También debemos tener en cuenta principalmente dos procesos de transformaciones territoriales que no mencionamos pero que son igualmente importantes. En primer lugar, la llamada Guerra del Pacífico (o Guerra del Guano y el Salitre) contra Bolivia y Perú, que duró de

pudimos ver la emergencia política de algunos sectores que no accedían tradicionalmente a los círculos de poder. Por último, pero no menos importante también suena en esta coyuntura una pregunta ¿quiénes son los chilenos? ¿Cuál es el Chile deseado? Esto estará marcado por una reflexión que girará en torno de la sensación de crisis.

4.2 CHILE Y LAS *BELLAS ARTES*

4.2.1 La enseñanza artística

Como nuestro trabajo pretende dar cuenta de una pintura que se incluye dentro de las artes visuales chilenas, resulta necesario incluir en una contextualización general algunas ideas sobre de la coyuntura artística nacional en el cambio de siglo. Para ello será muy provechoso entender los caminos trazados por la institucionalización de la enseñanza artística en el período republicano, es decir, a partir de la fundación de la Academia de Pintura en 1849, e ir viendo cómo irá apareciendo en torno de ella los que posteriormente serán los “grandes nombres” de la pintura académica nacional. Esta elección podría ser cuestionada si tomamos en cuenta que el objetivo del trabajo es una pintura de Subercaseaux, pintor que recibió su enseñanza artística en Europa, como desarrollaremos en el próximo apartado. A pesar de ello, continúa pareciendo pertinente el camino mencionado puesto que el propio Pedro, más allá de su aprendizaje foráneo, se insertará en un mundo donde las reglas estarán pautadas por la academia chilena y, además, porque buscará que aquellos ojos que consumen el arte pautado por las instituciones allí establecidas, aprecien su pintura. Por otro lado, plantear algunos aspectos sobre la enseñanza artística chilena nos da el puntapié para pensar varias cuestiones sobre el espacio destinado al arte de corte académico en el Estado trasandino y sobre todo, qué era lo que se esperaba del mismo. En otras

1879 hasta 1833. Tuvo como resultado la incorporación de Antofagasta, Tacna y Arica al territorio chileno. Por otro lado, durante esta guerra, Chile fijó sus intereses en el norte y acabó perdiendo la Patagonia Oriental que pasó a formar parte de Argentina. También cabe mencionar que en la última quincena del siglo XIX fue incorporado territorio insular: Isla de Pascuas.

palabras, nos auxilia en el entendimiento sobre el proceso de instauración de un academicismo artístico funcional a las necesidades de la República.

Una fuente importante para pensar este asunto es la publicación de 1910 *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes*, escrita por el escultor chileno Virginio Arias²¹ (1855 – 1941). Este fue un documento elaborado con objetivo de ser presentado ante el Consejo de Instrucción Pública con motivo de la celebración del primer Centenario de la “Independencia”, período en el cual Arias cumplía el cargo de director de la Escuela de Bellas Artes santiaguense. Teniendo esto en vista, al finalizar la primera década del siglo, Arias realiza un sintético histórico de la institucionalización de la enseñanza de las Bellas Artes en Chile. A su juicio, este es un “ramo de la instrucción nacional [que] no tiene historia larga, solo vino a introducirse en el conjunto de los demás estudios, i permaneció estacionario durante los últimos años” (ARIAS, 1910, p. 3). En efecto, su punto de partida se ubica en 1849²², 60 años atrás de ese momento. En dicho año, el presidente Manuel Bulnes fija la creación de la Academia de Pintura que, establecería una nueva forma de educación artística. Esta iniciativa del gobierno de Bulnes, se enmarcaba dentro de un plan mayor de desarrollo de la educación, para preparar a los jóvenes chilenos en diversas áreas del saber. Institucionalizando la enseñanza artística, se diferencian cualitativamente las “artes nobles” de las “arte mecánicas” o artesanías, generando la subordinación de las segundas bajo la primera, cuestión que perdurará en el tiempo. (GALAZ & IVELIC, 1981, p. 74).

²¹ Virginio Arias es una figura importante dentro del escenario artístico chileno de comienzos del siglo XX. Fue un importante escultor que a pesar de sus humildes orígenes, llegó a estudiar en la Escuela de Bellas Artes de París y en la Academia Julien en la década de 1870. Hacia 1900 asumirá la conducción de lo que en ese entonces era llamada de Escuela de Bellas Artes en Santiago, cargo que desempeñará durante la primera década del siglo.

²² En el mismo año, 1849, el historiador y político Miguel Luis Amunátegui (1828 – 1888) publica en la Revista de Santiago un artículo, *Apuntes sobre lo que han sido las Bellas-Artes en Chile*, que se abre con la siguiente frase: “Cierta gusto sobre las Bellas-Artes, que hace poco se ha despertado entre nosotros [...]” y unos párrafos más adelante agrega que la pintura específicamente tiene una existencia muy corta en el país (AMUNÁTEGUI, 1849, pp. 37-39). Esto nos hace pensar en la concepción de novedad al respecto la pintura considerada como una de las Bellas Artes desde mitad del siglo XIX y su continuidad hasta 1910, fecha en la que escribe Arias e incluso hasta 1951 cuando Antonio Romera publica *Historia de la pintura chilena* y plantea la misma cuestión en los primeros párrafos de su introducción. De esta manera, se anula o se desestima la posibilidad de un arte en la época “colonial” y más aún en los pueblos indígenas.

Arias menciona a partir de citas, algunos artículos de la ley que da origen a la Academia y nos llama poderosamente la atención el primero de ellos, donde establece que:

En la Academia de Pintura de Santiago se suministrará la enseñanza elemental de dibujo, para servir de introducción a todos los ramos del Arte que suponen su conocimiento. Mas, su principal objeto es un curso completo de pintura histórica para los alumnos de número de la Academia (RODRÍGUEZ, Emilio *apud* ARIAS, 1910, p. 4).

A partir de ese artículo, podemos pensar en el interés manifestado por el Poder Ejecutivo en la inauguración de una institución de enseñanza artística formal y estatal que tenga como objetivo, en última y más elevada instancia, la producción, para un eventual uso, de la pintura de historia. Este es un ejemplo de la relación entre este tipo de género y la política del cual hablamos en las primeras páginas del presente trabajo. En este sentido Juan Manuel Martínez, (2014, p 18) afirma que la Academia y su producción artística aparecen como una forma de satisfacer la demanda social de la burguesía y del poder político. Por otro lado, podemos ver a través del artículo antes citado que se adoptan las jerarquías entre géneros que imperaban en las Bellas Artes, al colocar como “principal objeto” la pintura de historia.

A lo largo de las líneas de esta *Memoria histórica*, Arias irá justificando de diversas maneras la importancia de la Academia de Pintura, que posteriormente pasó a denominarse Sección Universitaria de Bellas Artes (1858) reuniéndose con la escultura y la arquitectura y dependiendo de la Universidad de Chile, para consecutivamente, en 1891, denominarse Escuela de Bellas Artes. Uno de los argumentos que estructuran su discurso es que considera que un país *civilizado* debe tener una digna institución de Bellas Artes que colabore con la tarea de *modernización* y de aquí se entiende su juicio sobre la dificultad y nobleza del arte.

Merece ser destacado que a lo largo de todo el documento, Europa se destaca como modelo a seguir para las Bellas Artes chilenas. Específicamente Francia, ya que Arias establece la “capital del Arte Moderno, en París” (ARIAS, 1910, p. 72) y coloca como una de las máximas glorias los artistas connacionales la exposición de sus trabajos en los salones de dicha ciudad. Aquí podemos establecer una conexión entre las Bellas Artes y la oligarquía

afrancesada de las que hablaba Subercaseaux Sommerhoff. También otros autores realizarán la misma observación, tal es el caso de la ya citada Hernández, quien afirma que “[...] el caso chileno resulta significativo por su particular tendencia a adecuarse a los modelos europeos, especialmente a los franceses, en la cultura artística y educativa [...]” (2006, p. 261).

Arias, al realizar un sucinto inventario sobre los objetos que la institución posee para el auxilio del aprendizaje de sus estudiantes, podemos ver que una parte importante de los libros que tiene a disposición la biblioteca son en francés y otra gran parte refiere a Francia, a la enseñanza de artes y a sus artistas. Además se constata también la presencia de catálogos de exposiciones en salones parisienses, algunos que en su título explicitan ser ilustrados. En el mismo sentido, también vale destacar la mención que se hace al “Museo de Copias”. Esta colección de obras, es el resultado del esfuerzo de la institución con el amparo y financiamiento de la República que solicita a diferentes lugares de Europa el envío de copias de diferentes pinturas para ser utilizados con fines didácticos y de conocimiento. También, al momento de escribir estas *Memorias* se había solicitado el envío de muebles europeos de diferentes épocas para ser modelo de los alumnos en clases de pintura (ARIAS, 1910, p. 52). A partir de estos datos, el escultor a cargo de la Escuela nos muestra cuáles eran los padrones estéticos y de filiación de los pintores chilenos a comienzos del siglo XX. El historiador del arte Pedro Zamorano afirma que el modelo artístico francés se levantó como modelo cultural a seguir y que, además:

La filiación a lo francés, o a lo europeo en general, fue entendida por la misma crítica nacional como un argumento plausible: un juicio de valor en sí mismo. Se le valoraba por entender que provenía de una cultura más avanzada, además como una expresión de modernidad y sintonía con el mundo (ZAMORANO, 2007, p.190).

De esta manera, vemos como se levanta el primer intento de organizar una educación artística nacional, a partir de un modelo afrancesado, correspondiente con las elites sociales de Chile.

4.2.2 Las historias del arte

Avanzando en el trabajo, también nos interesa reflexionar sobre otro grupo de fuentes importantes para el estudio de las Bellas Artes en este período. Éstas son algunas de las diferentes historias de la pintura que fueron publicándose a lo largo del tiempo. En este sentido tenemos la ya mencionada *Historia de la pintura chilena* de Alberto Romera de 1951, *La pintura en Chile* de Luis Álvarez Urquieta de 1928²³, el *Diccionario biográfico de pintores* de 1902 del consagrado Pedro Lira y varios artículos publicados en la longeva revista *Anales de la Universidad de Chile*²⁴ de comienzos del siglo pasado. Estos trabajos más antiguos, los complementaremos con algunos más recientes del historiador del arte Pedro Zamorano y del trabajo conjunto de Gaspar Galaz y Milan Ivelic de 1981²⁵, que en muchos momentos se basan en los escritos antes mencionados. Nos interesa particularmente este grupo de textos por varios motivos. En primer lugar, nos dice sobre la reflexión sobre las artes visuales en el Chile contemporáneo a Subercaseaux. Por otro lado, muchas de ellas mencionan al pintor y nos permiten pensar qué lugar ocupaba éste en la reflexión sobre la pintura nacional en la época. Por último, estos textos tratan sobre una tradición de pintores y una forma particular de clasificarlos, agruparlos, por tema, por importancia o de manera cronológica. En otras palabras, nos muestra quién era y es considerado un artista y trata también sobre la jerarquía establecida entre ellos a lo largo del tiempo.

Estos diferentes textos seleccionados mantienen un diálogo entre sí. Vemos, por ejemplo, que sobre todo, Urquieta es citado por los demás autores y que el *Diccionario* de Lira es un referencial indiscutible para todos ellos, por más que en esta obra, el lugar de la pintura nacional sea reducido en relación a la pintura extranjera, principalmente europea. Se puede constatar que muchos manejan las mismas informaciones y las reproducen y re reproducen en los

²³ Según el artista plástico Sergio Montecino Montalva (1916 – 1997) en 1960 estas dos obras eran consideradas como dos de los trabajos más importantes sobre historia de la pintura en Chile, pues reunían bajo un mismo título un gran “contenido en datos históricos y juicios críticos” (1960, p. 159) que hasta entonces se encontraban dispersos en diferentes artículos, diarios y revistas.

²⁴ *Anales de la Universidad de Chile* es una publicación cuyo origen se remonta a 1843. Según la página web, su propósito fue el de compartir la reflexión intelectual de los académicos de la Universidad de Chile y compartir las investigaciones allí desarrolladas. La publicación puede ser consultada on-line en la página <<http://www.anales.uchile.cl/>> (accedida en: 14 set. 2015).

²⁵ Si bien Galaz e Ivelic traen una postura más crítica respecto a los otros autores trabajados, los esquemas, los hitos y los nombres se mantienen dentro de su forma de entender la Historia de la Pintura chilena.

diferentes escritos. Específicamente, nos interesa aquí ver lo que estos textos escritos en diferentes años mantienen de común a lo largo del tiempo, con el objetivo de tener una idea general de las principales premisas de la pintura chilena, su historia y sus protagonistas²⁶.

En primer lugar, con sus diferentes matices, todos reconocen el origen del arte nacional a comienzos del siglo XIX. Si bien se reconocen experiencias artísticas en la época colonial e incluso, aunque en menor medida, en la época indígena, el arte chileno que se discute, no se siente parte de ese recorrido artístico. Se percibe un sentimiento de querer romper con todo lo que había antes de 1810 y una depreciación de toda la producción visual que se había realizado hasta el momento.

Para ejemplificar esto, vale mencionar la publicación del historiador y coleccionista Álvarez Urquieta. Cuando éste comienza su propuesta de periodización del arte nacional, alude a tres fases que posteriormente no tendrán ninguna mención en el cuerpo del trabajo, es decir, esa producción artística no tendrá relación alguna con la que vendrá del siglo XIX en adelante. Siguiendo el orden propuesto por el autor, en primer lugar menciona una “*Prehistoria del arte*”, donde básicamente desestimará un sentimiento verdaderamente artístico en las culturas indígenas (menciona a los *araucanos*, *incaicos* y *atacameños*). Enseguida hablará de los españoles que llevaron a esas tierras el óleo, pero el valor de lo que pintaron con él no es artístico sino histórico, por ser elementos de los “primeros momentos de historia” de Chile. A continuación le dedica un breve capítulo a “Los Jesuitas” de los cuales dice que fueron de los primeros en instalar el amor a las Bellas Artes, pero más que nada en un ámbito religioso. Por último a destacar, Álvarez Urquieta le dedica el sucinto capítulo tres a “La Escuela Quiteña” al respecto de la cual reconoce su importancia para las artes americanas, pero no ve una influencia de esta Escuela en Chile, puesto que durante la colonia los habitantes de la costa

²⁶ Respecto a estos protagonistas que aparecen a lo largo de diferentes páginas sobre la pintura y su historia en Chile, es menester dejar destacar la masculinización del arte chileno a finales del XIX y comienzos del siglo XX. Tantos los artistas que protagonizan el escenario artístico nacional, como quienes escriben sobre ellos, son hombres. Existe un porcentaje mínimo de referencias a artistas mujeres, sobre todo en el siglo XIX e inclusive, cuando estas son mencionadas, en ningún momento son destacadas. La discusión sobre el tema es extremadamente pertinente, sin embargo, nos desviaría de forma considerable del objetivo del trabajo, pero de cualquier manera merece una atención.

pacífica sur estaban ocupando sus energías en combatir “indómitos nativos” (1928, p. 16) y no quedaba tiempo para el desarrollo artístico. Estos tres capítulos quedan totalmente anulados dentro de la historia de un arte chileno cuando Álvarez Urquieta llama a un grupo de tres pintores post independentistas de los “*verdaderos precursores del arte nacional*” (*op. cit.*, p. 16, cursivas nuestras). En este sentido, en la misma obra, vemos desde el comienzo en el prefacio escrito por el pintor Onofre Jarpa²⁷ (1849 – 1940) – el cual es básicamente un elogio a la obra de Álvarez Urquieta – que hablando del arte nacional del siglo XIX y XX, exalta los pintores por los “sacrificios que hicieron por el arte nacional en tiempos difíciles en que había que crearlo todo” (*op. cit.*, p. 6). De aquí llegamos a la conclusión de que si había que crearlo todo, era porque no había *nada* antes de los *verdaderos precursores*.

Otro elemento en común a todos los textos es lo que podríamos llamar de un grupo fundacional del arte chileno, que paradójicamente son todos extranjeros. Dependiendo del autor, quita o coloca pintores dentro de este grupo, pero tres nombres son constantes: Charles Wood (inglés, 1792 – 1856), Johann Mortiz Rugendas (alemán, 1802 -1858) y Raymond Monvoisin (francés, 1794 – 1870).

Estos hombres llegaron a Chile luego de la “independencia” por diversos motivos y con varios objetivos. Con sus diferentes estilos y temáticas crearon imágenes que serán consideradas como nacionales por los chilenos²⁸. Wood pintará temas relacionados a lo militar y naval, Rugendas se concentrará en las costumbres del pueblo chileno, tal y como lo hizo en otras regiones de América, mientras Monvoisin pintará temas relacionados con la historia francesa y también chilena y además tendrá un prolífero y exclusivo taller que se hará muy conocido en la época por sus retratos. A partir de estos “tres padres fundadores”, los historiadores del arte concatenarán diferentes nombres de artistas surgidos en la secuencia, considerados como sus discípulos. De esta manera Rugendas, Woods y Monvoisin serán el padrón de medida de todo lo

²⁷ Onofre Jarpa fue un renombrado pintor chileno. Asistió a la Academia de Pintura en la década de los 60. Además de dedicarse a la pintura, Jarpa también fue un ensayista de temas vinculados al arte. Dentro de su trabajo pictórico se destacan los paisajes. Para Armando Robles, Jarpa es considerado como “el paisajista por excelencia [...]”. De carácter totalmente nacional” (ROBLES RIVERA, 1920, p. 350).

²⁸ El ejemplo máximo de esto es el escudo nacional de la República creado por Wood en 1834.

que vendrá en las décadas siguientes y se elevarán como un hito dentro de esta historia artística chilena.

Otro hito del cual ya hemos hablado antes, es la fundación de la Academia de Pintura en 1849. Esto marcará un antes y un después en la historia del arte chileno. Este será el primer esfuerzo exitoso de sistematización de la enseñanza artística y de la profesionalización (sin tener que recurrir al exterior) del pintor en un primer momento, al que luego se le sumarán el escultor y arquitecto.

La Academia de Pintura será abordada por los diferentes autores a partir de sus directores, cuyos “mandatos” serán presentados como eras dentro de la institución y a su vez, a estos se les colocará una lista de discípulos. Así, tenemos en primer lugar al italiano Alessandro Ciccarelli (1808 -1879)²⁹ director de la Academia desde su fundación hasta 1869. A Ciccarelli lo substituirá Ernest Kirchbach (1831 – 1876), alemán que estuvo al mando hasta 1875. Con Giovanni Mochi (1831 – 1892) vuelve un italiano a estar al frente de la Academia hasta 1884. De forma esquemática, estos tres serán los “grandes nombres” al mando de la institución, hasta la llegada del español Fernando Álvarez de Sotomayor (1875 – 1960) en 1912. A este lapso entre Mochi y Sotomayor, se lo caracteriza como un momento en el cual varias decisiones erradas llevaron a un cierto estancamiento de la institución, atribuido por varios al cambio de edificio de la Academia que pasó a funcionar en un espacio que no garantizaba el acceso a todos sus alumnos. Esto lo podemos observar en los textos de referencia cuando no encontramos ningún director de destaque en el período³⁰, hasta la llegada del ya mencionado escultor Virginio Arias en 1910. Sin embargo, a pesar de ser positivamente valorada la gestión de Arias, al ser escultor, los intelectuales interesados en una reflexión en torno de la pintura no le atribuyen un grupo de pintores específicos asociados a su figura, lo que si ocurrirá con la llegada de Álvarez de Sotomayor a la institución.

²⁹ Alessandro Ciccarelli había tenido un significativo pasaje por Rio de Janeiro antes de establecerse en Chile. Desde 1840 a 1848 permaneció en tierras brasileñas, teniendo un vínculo muy estrecho con la corte imperial, puesto que desempeñó el cargo de profesor de artes de la emperatriz María Teresa de Bourbon. Llegó a exponer en eventos organizados por la Academia Imperial de Bellas Artes.

³⁰ En este período, Pedro Lira se desempeñará como director durante más de una década. Si bien Lira se destaca enormemente entre los otros pintores, no lo hace como director de la Escuela.

Antes de ocuparnos de la llegada del español a la dirección de la institución, nos interesa destacar los nombres que se destacan como referencia en el período de transición de siglo y que son considerados como los “grandes maestros de la pintura”. Estos son, en primer lugar indiscutible Pedro Lira (1845 – 1912), Alfredo Valenzuela Puelma (1856 – 1909), Alberto Valenzuela Llanos (1869 – 1925) y Juan Francisco González (1853 -1933). Con sus diferentes estilos, técnicas y trayectorias, los cuatro tienen un elemento en común: todos ellos asistieron a la Academia de Pintura. De esta manera vemos que la institución dentro de la historia de la pintura chilena no actúa apenas como un antes y un después en la enseñanza artística nacional, sino que también sirve como espacio de prestigio y como un punto inicial a partir del cual se pueden ir ubicando a los diferentes artistas. En otras palabras, de alguna manera el vínculo con la Academia define, en parte, la relación en el lugar que ocupa dentro del arte nacional.

De estos cuatro pintores, nos interesa destacar sobre todo a Pedro Lira, ya que su figura es toda una autoridad dentro del ambiente artístico nacional y una referencia dentro de la pintura histórica en Chile (por más que no haya sido el género al que se dedicó mayoritariamente), principalmente por su célebre pintura *La fundación de Santiago*³¹ del año 1888, sin dudas una referencia de pintura histórica sobre Chile para Pedro Subercaseaux, cuya familia, como veremos más adelante, tiene una relación con este pintor. Para ejemplificar la autoridad que Lira tenía en la época, cabe colocar un ejemplo a partir de su *Diccionario*. En éste, Lira se presenta a sí mismo de la siguiente manera: “Pedro Lira. Artista «hors concours» en París. Profesor del Estado en Santiago de Chile”. Esta voz francesa, *hors concours*, refiere a un individuo fuera de competición por su excepcionalidad. Lira, se coloca como fuera de juicio en el ambiente artístico de París. Teniendo en cuenta que esta ciudad se levanta como “meca” del arte para América Latina en la época, entendemos que Lira se

³¹ Sobre la importancia de esta pintura, la historiadora del arte chilena, Josefina de la Maza, dice: “Esta pintura ha sido considerada, desde su primera exhibición en la Exposición Nacional de 1888, como un símbolo nacional. La recepción de la crítica y el premio especial del jurado en la exposición chilena, la ‘segunda medalla’ obtenida por Lira en la *Exposition Universelle* de París en 1889 y la posterior adquisición de la obra por parte del gobierno de Chile en cuatro mil pesos, dan señas del rápido éxito de la pieza y permiten comprender algunas de las razones que convirtieron a Pedro Lira en el líder indiscutido del arte chileno de fin de siglo. *La fundación de Santiago* es, en términos nacionales, una ‘obra maestra’.” (DE LA MAZA, 2013, p. 1)

está colocando en uno de los lugares más elevados en los que se puede ubicar. De aquí, su autoridad y su figura referencial en el arte nacional contemporáneo y también, del siglo XX.

Figura 10 - La fundación de Santiago (1888)



Óleo sobre tela, 250 x 400 cm.

Museo Histórico Nacional, Santiago (Chile)

Romera coloca a Lira como un pintor defensor de la tradición, pero que conoce y ha estado en contacto con las nuevas tendencias estéticas y políticas de la pintura. De esta manera, no lo sitúa como innovador, pero sí como un pintor de técnica “perfecta” (ROMERA, 1951, p. 106) y valora positivamente la objetivación³² de su pintura. Por otro lado, Pedro Lira tiene un lugar importante dentro de las artes chilenas, ya que él estuvo atrás de la creación del Museo de Bellas Artes y del Salón de la Quinta Normal destinadas a las exposiciones, en la última década del siglo XIX. También tradujo varias obras como la *Filosofía del Arte* (1865 – 1869) del francés Hippolyte Taine (1828 – 1893)³³ y publicó artículos, ensayos y diferentes textos en periódicos y libros (aquí cabe el ya citado *Diccionario biográfico de pintores*). Así, su aporte se presenta tanto en

³² Entendemos esta idea de objetivación, como una forma de hablar de realismo, en contraposición al ensueño y la subjetividad que las nuevas tendencias del siglo XX imprimirán en sus pinturas. Esta pintura objetiva valoraría el dibujo, la técnica, las sombras, los colores, empleados de manera que el pintor realice su obra de la manera más “fidedigna” posible la realidad. Si bien Romera y otros tantos historiadores del arte de la época valoran este tipo de pintura por ser más fiel, no estamos de acuerdo con esta afirmación puesto que cualquier pintura implica elecciones, posturas y por ende una subjetividad.

³³ Debemos destacar esta traducción, como un ejemplo de lo que tratábamos en las primeras páginas de este trabajo, sobre la circulación de ideas entre Europa/Francia y América Latina, sus lecturas, relecturas, apropiaciones y traducciones, en cuanto procesos activos de creación y no como recepción pasiva de información extranjera.

su obra pictórica como en su colaboración en la ampliación de los circuitos de arte, la crítica, y el estudio del mismo.

Ahora bien, volviendo a las formas de entender la historia de la pintura en Chile, entrando en el siglo XX, los trabajos analizados coinciden en apuntar hacia dos grandes grupos aglutinantes de pintores de la época. A partir de aquí, las diferentes historias de la pintura, harán más énfasis en los “grupos” que en los individuos³⁴. Es decir, la forma de presentar a los distintos pintores estará ligada a su relación con los diferentes conjuntos de artistas, que no serán homogéneos, pero se presentarán a partir de algunas características comunes. A pesar de ello, no podemos negar que algunas personalidades del mundo artístico, como Fernando Álvarez de Sotomayor se presentan individualmente de manera contundente.

Fernando Álvarez de Sotomayor (1875 – 1960) fue un pintor gallego llamado por el gobierno de Chile para cubrir la cátedra de pintura en la Escuela de Bellas Artes en 1908 y en 1912 acabará ocupando el puesto de director del instituto, luego del mandato de Virginio Arias. Como director no estuvo mucho tiempo, apenas un año, pero a lo largo de toda su estancia en el país sudamericano llegó a tener un trabajo y una proximidad con cierto grupo de pintores. Los autores trabajados colocan que Álvarez de Sotomayor habría sido la *influencia* [sic] fundamental para la llamada *Generación del 13*. Este nombre hace referencia a una exposición que tuvo lugar en el año de 1913 en un Salón organizado por el periódico *El Mercurio*.

Este grupo de pintores vinculados a las enseñanzas de Álvarez de Sotomayor, hablando en términos generales, irrumpieron en la escena artística nacional enfocando su atención en temas sobre la sociedad en la que estaban insertos. Es decir, no les despierta tanto interés la mitología griega como la vida de los campesinos chilenos, por ejemplo. Algunos de estos pintores, también hombres en su gran mayoría, vienen de los sectores más humildes de la sociedad chilena y serán caracterizados por un estilo llamado de *bohémio*.

³⁴ Ejemplo de esto, es la obra de Romera (1951), cuya edición destacará hasta finales del siglo XIX los nombres de los artistas en mayúscula en un título y con un espacio destinado exclusivamente a ellos, mientras que a partir del siglo XX, los pintores se irán nombrando en el cuerpo del texto y no serán más título. Los titulares serán aquellos grupos a los cuales se los relaciona.

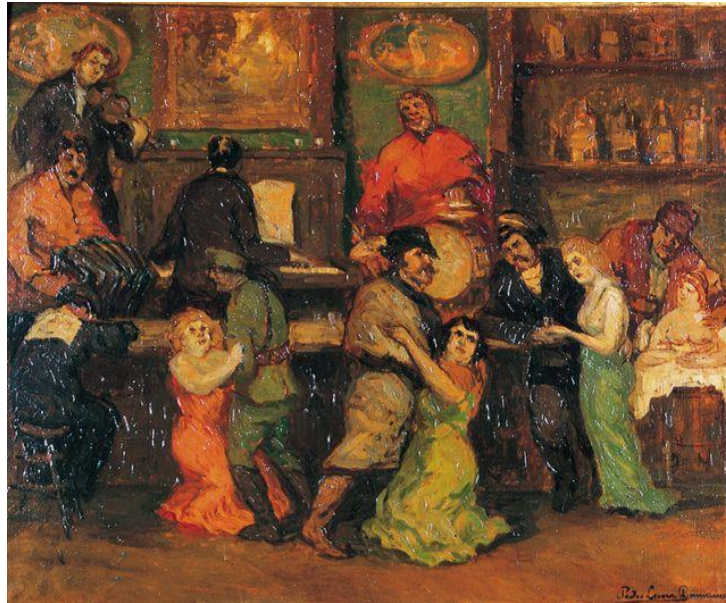
Para Zamorano, este grupo de artistas “se trata del primer grupo generacional que aparece en el arte chileno” (2011, p. 206) y colisionaron “con los esquemas académicos decimonónicos que imperaban todavía en el interior de la Escuela [de Bellas Artes]” (*op. cit.*, p. 207). Debido a la relación de este grupo con Álvarez de Sotomayor, se dice sobre ellos que han sido un paréntesis hispanista dentro de una tradición pictórica chilena que miraba más que nada hacia París³⁵. Nos importa presentar, así sea de manera sucinta a esta *Generación del 13* debido que, además de colocarse como un punto referencial en el arte de comienzos de siglo, nos da una idea de que la producción artística ya no pasa apenas por las capas aristocráticas y más favorecidas económicamente de la sociedad chilena.

La procedencia social de sus integrantes [de la Generación del 13], constituye ciertamente, una novedad en una enseñanza que por lo general, había sido privilegio de las clases más acomodadas. Por esta razón su arte, que expresa fuertes inquietudes sociales se transforma en herramienta de crítica y enjuiciamiento (ZAMORANO, CORTÉS & MUÑOZ, 2005, p. 176)

Tal y como afirma la cita precedente, nuevos sujetos comienzan a colocarse como pintores, trayendo consigo nuevas temáticas y nuevas formas de representar sujetos, escenarios, sentimientos. Suponemos que la *Cuestión Social*, las reflexiones, los debates hayan tenido que ver con esta generación. Algunos de estos artistas pintarán temas populares, a los campesinos, conflictos sociales, entre otros. Veamos un ejemplo de esto con una pintura de Pedro Luna (1896 – 1956), uno de los nombres más destacados de esta generación.

³⁵ Esta cuestión del “hispanismo” de la *Generación del 13* tiene relación también con los festejos del Centenario en Chile (1910) del cual muchos formaron parte. Este evento generó un nuevo sentimiento y aproximación con España en toda la América que había sido colonizada por ella, hablando en términos generales, en el marco de los festejos de las independencias.

Figura 11 - El baile de las enanas o cabaret Magallanes (1935)



Óleo sobre tela, 65 x 81,5 cm

Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago (Chile)

Apenas para tener una referencia visual sobre las diferentes formas de entender el recorrido de las artes plásticas en Chile, nos parece interesante apreciar algunas particularidades de esta pintura de Luna. A diferencia de la pintura de Lira, ésta ya no nos presenta una escena épica y de orgullo nacional. Luna plantea una escena en el ámbito privado – en un cabaret – representando sujetos que no son aquellos de culto nacional, parecen ser sujetos venidos de estratos populares (es posible identificar un militar y un *huaso*³⁶), los cuales son muchas veces los despreciados y silenciados por ese mismo Estado. Podemos apreciar diferencias sustanciales en el tema, el movimiento, el color, la forma y la espontaneidad de los sujetos representados.

El otro grupo que tiene un destaque importante en las historiografías del arte sobre Chile es el *Grupo Montparnasse*³⁷. El punto de partida de este grupo, es marcado en una exposición de junio de 1923 en la casa de remates “Rivas y Calvo”. Un grupo de artistas que habían estado en Francia alrededor del año 20, se agrupan y exponen sus obras. Estos artistas, venían de tener

³⁶ *Huaso* es una denominación chilena para referirse a individuos dedicados a las labores rurales, tanto ganaderas como agropecuarias, principalmente en la zona central del país.

³⁷ Esta generación toma el nombre de un barrio parisense que en la época era conocido como un barrio de artistas.

experiencias con las vanguardias artísticas europeas y su trabajo, al volver a Sudamérica, se centrará en aplicar esos aprendizajes. Pedro Zamorano (2011) es enfático en vincular a este grupo de artistas a las ideas del pintor francés Paul Cézanne (1839 – 1906). Romera (1951) caracteriza a este grupo por su ola de renovación y rebeldía y por ser precursores de una nueva sensibilidad y de grandes cambios en el terreno de las artes visuales.

Esto podemos apreciarlo en la pintura *Dos desnudos* de Henriette Petit (1894 – 1983), considerada una de las fundadoras del *Grupo Montparnasse*. En la pintura realizada en esos primeros años de la generación, son representadas dos mujeres indígenas desnudas. Los colores elegidos para el trabajo son diferentes tonos de marrones, tanto para las figuras representadas como para el fondo indeterminado de la composición. Vemos diferencias sustanciales en cuanto tema, paleta de colores y sujetos de representación y en sobre el género femenino respecto a Luna y se observan muchas más distancias todavía si comparamos con Lira.

Figura 12 – *Dos desnudos* (c. 1925)



Óleo sobre tela, 148 x 55 cm

Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile

Esta exposición de 1923 y las que la sucedieron parecen no haber tenido buena recepción por parte de la crítica, vinculada estrechamente a los grupos más conservadores de la sociedad. Hasta adentrado el siglo XX, los grupos relacionados al Estado con competencias en el ámbito artístico, se mantendrán

apegados al arte academicista y clasicista practicado en la Escuela de Bellas Artes. Para Zamorano:

El cuestionamiento del modelo clásico y la aparición del fenómeno vanguardista tiene una cierta correspondencia con los procesos políticos y sociales que se dan en el país en los inicios de la pasada centuria [siglo XX]. Caracterizó la estructura académica de la Escuela de Bellas Artes, los estándares de la crítica, el incipiente mercado artístico local, los criterios de valor para otorgar becas de estudio y las actividades relacionadas con exposiciones y salones de arte. Adherían a este modelo los actores principales de la *oficialidad estética nacional*, además de aquellos personajes vinculados con la sociedad influyente y el gobierno. Este paradigma [...] gozará de vigencia hasta mediados de siglo XX. (ZAMORANO, 2011, p. 198, cursivas nuestras).

Esta cita y lo hasta aquí expuesto nos permiten entender que el ámbito artístico nacional, tenía un polo de poder, el cual acreditaba, compraba, legitimaba un determinado arte sobre otros, vinculado a una *oficialidad estética nacional*. Es decir, el Estado todavía impone los parámetros de lo artístico a través de los diferentes grupos e instituciones a él vinculados. Adentrándonos en el siglo XX, vemos, ejemplificando con el *Grupo Montparnasse*, que esta *oficialidad estética* se distanciará de la producción artística de hecho. Esta irrupción de las vanguardias y su consecuente nueva forma de entender y hacer el arte coinciden con el fin de la *Republica Parlamentaria* del cual hablamos nuevamente, desestructurando política, social y artísticamente a las élites que habían controlado hasta entonces los diferentes ámbitos de poder a nivel nacional. De esta manera:

[...] la pintura ensancha no sólo su espacio ideológico sino que su alcance social, descendiendo a las capas medias de la sociedad. A los vinosos apellidos decimonónicos [...] relevan nuevos nombres pertenecientes a sectores en ascenso (ZAMORANO, CORTÉS & MUÑOZ, 2005, p. 169)

Nuevos aires artísticos se corresponden muchas veces con nuevos aires políticos. Esta frase también podríamos formularla en sentido inverso. Con esta reflexión queremos cerrar esta parte. Pero antes de culminar cabe plantear una serie de preguntas que justificarán esta exposición y orientarán las próximas páginas. ¿Cómo se vincula Pedro Subercaseaux a este ambiente artístico nacional? ¿Cuál es el papel que la historiografía del arte comentada le asigna? ¿Dónde, por qué y cuando surge la *Primera misa en Chile*? ¿Qué discurso propone esta pintura y con quién/qué dialoga?

5 PEDRO SUBERCASEAUX

Acercándonos paso a paso al estudio de *La primera misa en Chile*, debemos necesariamente intentar a entender a su pintor, a Pedro Subercaseaux, como sujeto enunciador de un discurso que se plasmará en la pintura a partir de formas, dibujos, colores y trazos. Un documento importante para ello son sus *Memorias* escritas hacia el final de sus días y publicadas póstumamente por la Editorial del Pacífico en 1962. Sobre ésta publicación, tenemos conocimiento que fue hecha apenas una edición.

Entendemos estas *Memorias* como una representación que Subercaseaux hace de sí mismo en un momento determinado de su vida. Esa mirada retrospectiva, fue hecha durante sus últimos tiempos, cuando Pedro ya era un monje benedictino, fundador de dicha orden en Chile, pintor de larga trayectoria, un hombre en sus 70 años, que pertenecía a una prolífera familia de personajes influyentes en la escena nacional, etc. Esto influenciará la manera de hacer la lectura sobre sí mismo, lo que podemos ver por ejemplo, cuando a través de las líneas vemos que hace una lectura teleológica sobre su vida, sabiendo que hacia el final se convertirá a la vida religiosa. Así, tenemos las *Memorias* de un Subercaseaux al final de sus días que no necesariamente es el mismo Subercaseaux de 1904. Sin embargo, su entendimiento sobre su propia trayectoria, los pensamientos que coloca en su juventud, sus inquietudes plasmadas en las páginas, nos son de gran interés y utilidad para acercarnos a una comprensión sobre su figura. Junto con sus pinturas, estas *Memorias* son los únicos documentos en los que encontramos un discurso directo del propio pintor³⁸, por lo tanto, son una fuente muy importante para la investigación, pero que sin embargo, debe ser problematizada.

La anónima *Nota Preliminar* que antecede al texto central, nos indica que el contenido que leeremos, llega a nosotros como un homenaje de los monjes a la figura del entonces Padre Pedro. Es decir, Subercaseaux no dejó la expresa

³⁸ De hecho, todas las biografías de Subercaseaux encontradas remiten a estas *Memorias*. Entre ellas citamos como ejemplo, la que se encuentra en el libro sobre la caricatura *Von Pilsener* de Jorge Montealegre (ed., 1993), la de Verónica Griffin en el catálogo *Pedro Subercaseaux, Pintor de la Historia de Chile* (2010). En líneas generales, todos los espacios dedicados a presentar su vida, presentan los mismos datos de la misma manera que aparecen en los escritos autobiográficos de Subercaseaux, sin, en ningún momento, problematizarlos.

voluntad de publicar sus *Memorias*, sino que luego de fallecido sus hermanos benedictinos decidieron dar a conocer sus escritos. Este o estos monjes encargados de tal tarea, se harán presentes en los distintos paratextos de la publicación: aclararán comentarios en notas al pie, colocarán un retrato de Subercaseaux en las primeras páginas, etc. También, en las palabras de Pedro, vemos que están detrás también en la motivación para escribir su historia de vida cuando dice: “Es solo por un fin superior que he emprendido este relato, a pedido de mis amigos y de mis hermanos de religión” (SUBERCASEAUX ERRÁZURIZ, 1962, p, 134). Vemos esto presente desde el comienzo, cuando empezamos a leer y nos presenta el autor, el punto de partida de todas las páginas en una ensoñación mientras cruza la cordillera de los Andes en avión y observa la primera abadía benedictina en la región. Hechas estas aclaraciones, podemos comenzar a pensar la figura de Pedro Subercaseaux.

El pintor de *La primera misa en Chile* nace en Roma, Italia, el 10 de diciembre de 1880, primer hijo de Amalia Errázuriz y Ramón Subercaseaux, sobre quien ya comentamos anteriormente en este trabajo. Su padre estaba cumpliendo misiones diplomáticas en esta región de Europa al tiempo de su nacimiento. A los pocos meses de vida, la familia se traslada a Chile. En un primer momento por las funciones políticas del padre, luego por su trabajo y formación artística y más tarde por su vocación religiosa, Subercaseaux realizará este recorrido transatlántico tantas veces, que le lleva a afirmar que ha pasado un año y tres meses de su vida surcando mares (*op. cit.*, p. 11) . Esto influenciará las lecturas que hace sobre Chile, sobre Europa y su propia postura como mediador entre estas dos culturas que manifestará en varias anécdotas a lo largo de sus *Memorias*. A pesar de haber vivido intermitentemente en Chile, no deja de considerarse natural de ese país y de expresar un fervoroso amor por esa patria, lo que no hace en ningún momento al referirse a los países europeos en los que ha vivido.

Los primeros años de su vida, los vive alternadamente entre Santiago, Roma, París, Berlín y un colegio religioso inglés, en Douai (norte de Francia). Por este motivo, aprenderá varias lenguas, convivirá con diferentes estilos de vida y entrará en contacto con diversas manifestaciones artísticas. También

recorrerá Tierra Santa y el norte africano. De adulto joven, vemos que Subercaseaux se establece en Chile por más que se mantenga con sus tránsitos hacia Europa, sin esta vez vivir allí por tiempos prolongados como en su infancia y adolescencia. Hacia la segunda década del siglo XX, Subercaseaux decide convertirse en monje benedictino y se instala en una abadía inglesa durante varios años, hasta que, en los últimos tiempos de su vida vuelve a Sudamérica definitivamente para ser el fundador de la orden de San Benito en tierras chilenas, donde pasará los últimos tiempos de su vida, siendo un pintor y religioso muy respetado por sus contemporáneos. Fallece en Santiago, en enero 1956, a los 75 años de edad.

Las artes visuales estuvieron presentes a lo largo de toda su vida. Su padre Ramón, fue al igual que él, un importante pintor. A través de la figura paterna, Pedro irá relacionándose desde muy temprano con importantes pintores y también con el propio *métier* del artista. Como uno de sus primeros contactos con “pintores de nota”, como Subercaseaux los llama, describe la experiencia que tuvo con el italiano Giovanni Boldini (1842 – 1931), quien, mientras vivían en París durante su infancia, realizó un retrato de él y su hermano Luis. Boldini decidió representar a Pedro en la propia tarea del dibujo que tanto dice que lo atraía por esos años, como se ve en la pintura al niño de la derecha:

Figura 13 - Retrato de Luis y Pedro Subercaseaux (c. 1890)



Óleo sobre tela

Fuente: <<http://www.giovaniboldini.org>>

Su padre, “principal maestro” (*op. cit.*, p. 108), le abrirá las puertas para conocer el mundo del arte y de los pintores y también le hará apreciar la belleza de las cosas que lo rodean con sensibilidad artística. A pesar de ello, nunca se coloca como seguidor del estilo del padre ni relaciona su producción con la de Ramón. En su camino de artista, Pedro se afirmará individualmente y de hecho, en los diferentes escritos sobre él no se asocia su producción visual con aquella realizada por el padre.

Hacia sus 15 años de edad, dice Subercaseaux, que tomó la decisión de ser pintor, con el objetivo de revivir hazañas militares y plasmar las glorias de su patria. Vale citar el trecho de sus *Memorias* donde se convence sobre lo que quiere para su futuro:

Tuve una conversación con don Pedro Lira, el padre, según dicen, de la pintura chilena. También con los pintores Valenzuela Llanos y Onofre Jarpa, antiguos amigos de mi familia. Los tres fueron muy atentos y alentadores. Los consejos que me dieron se pueden resumir en una única palabra: “¡Dibuje, dibuje, dibuje...!”. Partí a Europa decidido a dibujar, dibujar y dibujar. (*op. cit.*, p. 81)

En este pasaje, Pedro Subercaseaux está colocando como impulsores de su carrera artística a tres grandes nombres del mundo de las artes plásticas chilenas de ese entonces, los cuales ya mencionamos anteriormente. Nos muestra también que su red de relaciones llegaba a lugares importantes dentro del mundo de las artes, lo que puede entenderse, entre otras cosas como un universo simbólico de conocimientos de ese mundo al cual el de alguna manera pertenecía.

Su educación artística formal comienza en los últimos años del siglo XIX, durante su estancia en Berlín, en una academia privada de dibujo, a la cual ingresará con el objetivo de perfeccionar su técnica y así poder prestar el examen para ingresar a la Escuela de Bellas Artes de Berlín, objetivo que conseguirá más tarde. Respecto a su pasaje por esa institución, no obstante, no rememora tan buenas experiencias. Según él, los profesores allí estaban empeñados en enseñar un arte decorativo burgués, que no correspondía con lo que el pretendía pintar. Los reglamentos inflexibles, la estricta disciplina y los métodos anticuados y monótonos llevan a que Pedro se sintiese desmoralizado

y aburrido. Luego de dos años en la institución alemana, decide ir a estudiar pintura a Roma, por cuenta propia sin mencionar ser becario de ningún programa o Estado, lo que nos permite reafirmar la comodidad económica de su familia.

En 1899 llega a Roma y comienza sus estudios con el pintor Lorenzo Vallés (1831 – 1910), que según Pedro, era un “acreditado pintor español de la antigua escuela [...] con quien me entendí perfectamente” (*op. cit.*, p. 103). Vallés fue un reconocido y premiado³⁹ pintor de historia en su época, pero que a pesar de ello, no ha recibido grandes atenciones de los historiadores y estudiosos del arte. Una de sus pinturas más renombradas es la premiada *Demencia de doña Juana de Castilla* de 1866. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y gracias a una beca del gobierno español, se traslada a Roma donde pasará largos períodos. Entre ellos, el período donde Subercaseaux aprende en su taller.

Figura 14 – *Demencia de doña Juana de Castilla* (1866)



Óleo sobre lienzo, 238 x 313 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid (España)

³⁹ La página del Museo Nacional del Prado de Madrid, donde se encuentran algunas de sus obras, nos informa que Vallés ganó varias menciones honoríficas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en la década de 1860. Tuvo el segundo premio en 1864 por *El cadáver de Beatriz de Cenci*, en 1866 por *Demencia de Doña Juana de Castilla* y en 1879 por *Muerte de Juan Escobedo* y una condecoración en 1892. También fue premiado en las Exposiciones Internacionales de Viena en 1873 y de Filadelfia en 1876. Disponible en <<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/valles-lorenzo/>>, accedido en 4 oct. 2015. Por estos datos, podemos llegar a la idea de que era un pintor de cierta relevancia en el siglo XIX, sin embargo, no se han encontrado estudios sistemáticos de su figura como pintor.

Al respecto de esa época, la describe como de intenso estudio donde se “dedicaba de lleno al dibujo de modelos vivos en las mañanas en las tardes en la pintura al óleo” (*op. cit.*, p. 65). En Roma, Subercaseaux visita y recorre espacios donde se encontraban – y encuentran – grandes obras referenciales de las artes visuales occidentales. A pesar de ello, debe reconocer que si bien es una ciudad de valor artístico indiscutible, “el centro internacional del arte era ahora París”. Esta apreciación de Subercaseaux coincide con la gran valoración del arte francés que desde Chile también se tenía, como vimos anteriormente.

Al poco tiempo, Subercaseaux se traslada a París, donde continúa sus estudios de pintura en la Académie Julian, institución de enseñanza artística privada de gran importancia. Esta institución había sido fundada en la década de 1860 por el pintor Rodolphe Julian (1839 – 1907). Se la conoce entre otras cosas, por acoger a aquellos artistas que no habían podido ingresar o que realizaban estudios preparatorios para ser admitidos en la École Nationale des Beaux-Arts de París. De hecho, algunos profesores de la École enseñaban también en la Académie Julian, cuestión que le otorgaba prestigio a la institución privada, la cual además, acogía a muchos grupos sociales que eran marginalizado por la École (por ser mujeres, por su calidad de extranjeros, entre otras cosas). Para Arthur Valle:

[...] a Academia Julian foi um centro de atração para os artistas deste lado do Atlântico, que, desde finais do Oitocentos, avidamente procuraram os ensinamentos dos renomados mestres que lá lecionavam. (VALLE, 2006, s/p)

Por este motivo, varios artistas latinoamericanos, además de Subercaseaux, estudiaron allí, tales como, la brasileña Tarsila do Amaral (1886 -1973), el venezolano Tito Salas (1886 – 1974), el colombiano Oscar Rodríguez Naranjo (1907 -2006) y la argentina María Obligado de Soto y Calvo (1857 – 1938).

Sus profesores allí fueron Tony-Robert Fleury (1837 – 1912), destacado pintor de historia, y Jules Lefebvre (1836 – 1911), conocido por sus desnudos femeninos. Lefebvre era también profesor de la École des Beaux-Arts.

En estos primeros momentos del siglo XX, Subercaseaux dice que realizará muchos de los bocetos que más tarde convertirá en importantes cuadros. Durante varios años se mantendrá vinculado directamente a la Academia Julian, al menos hasta 1905, con varios viajes a Chile en el medio. En este período, Pedro participará de varias exposiciones y comenzará a hacerse un lugar dentro del mundo artístico chileno.

En las *Memorias*, Subercaseaux definirá su estilo de pintura como clásico y atribuirá eso a su formación, principalmente a la recibida en Roma y París. Confiesa que considera el ideal clásico, en el dibujo y en la composición, como “lo más grande del arte pictórico” (*op. cit.*, p. 108). Esta valoración positiva que realiza del estilo, la presenta como algo constante a lo largo de su vida y se la atribuye al resultado de su propia educación artística.

Este ideal, esta forma de entender el arte, que como dice el ya citado historiador del arte, Pedro Zamorano (2011), será valorada en Chile por la *oficialidad estética nacional* hasta bien entrado el siglo XX, genera las mismas tensiones que el *Grupo Montparnasse* provocaba con los espacios de poder político y artístico, a un nivel micro en Subercaseaux. El pintor de *La primera misa* manifestará en varios pasajes de sus escritos autobiográficos, la convivencia de su forma de pintar y entender el arte con aquellas nuevas tendencias que aparecían en el siglo XX, las cuales parece no aprobar del todo. Un ejemplo de eso, lo podemos ver en el siguiente pasaje en clara alusión a las vanguardias:

Pero es preciso advertir que en aquel tiempo no poseía mayor capital que el de la enseñanza clásica, típica del siglo veinte, que había recibido de mis maestros de arte y, en seguida, mi propio instinto que me hacía desconfiar de tantas y tan variadas tendencias, a las que se daba nombres que terminaban en “ismo”. De tales tendencias, que eran a veces contradictorias entre sí, creo haber recogido muy poco. (*Op. cit.*, 1962, p. 220).

Los temas que le despertaban mayor interés para plasmar en sus cuadros eran los relacionados al mundo militar y las “glorias” de Chile en tiempos históricos. Más específicamente:

[...] me atraían fuertemente dos épocas de nuestra historia: la Conquista y la Independencia, por lo que ellas representan de heroísmo y a la vez de pintoresco. Veía en ellas magníficas ocasiones

para composiciones dramáticas de intenso movimiento y colorido (*op. cit.*, p. 152).

Su estilo que lo define como clásico y sus temas de interés, permiten encajar su pintura dentro de la manera de entender un arte académico. Si bien Subercaseaux no solo pintó cuadros con temas históricos, sino que realizó retratos, pinturas de corte costumbrista y más al final de su vida pinturas religiosas, por ejemplo, los trabajos que le merecieron mayor reconocimiento fueron aquellos en los que retrató los triunfos de la República chilena en tiempos pretéritos.

Figura 15 – Caricatura de Von Pilsener



Revista Zig – Zag, 1906, n. 59.

Además de haberse hecho conocido como pintor, Subercaseaux tuvo un importante trabajo como caricaturista a principios del siglo pasado en revistas como *Zig-Zag*, *Pacífico Magazine* por ejemplo. Esta producción visual “menos seria” la realizaba bajo el pseudónimo Lusting. Se destaca por haber creado el primer cómic chileno, *Las aventuras de Von Pilsener*, caricatura de un alemán en Chile. A través de las historias de este personaje, que iba acompañado de su perro llamado Dudelsackpfeifergeselle, Subercaseaux pretendía: “resaltar, en forma humorística, nuestros propios defectos, exponiéndolos a la crítica de un imaginario observador europeo” (*op. cit.*, p. 128). Entendemos esa crítica de la realidad chilena a través de un supuesto observador europeo, como el producto del trabajo de un sujeto que transita estos dos mundos como lo hizo

Subercaseaux. Esta idea también la podemos apreciar claramente en el siguiente párrafo:

Comparemos el caso con lo que pasa en nuestro Santiago. ¿Cuántas personas cultas habrá que han oído nombrar a Chuchunco pero que no tienen idea de dónde está? [...] Hagamos, pues, cuenta de que para la mente europea, el misterioso país llamado Chile aparece tan distante como lo es para los santiaguinos el desconocido Chuchunco. (*op. cit.*, p. 73)

Aquí Pedro está intentando “traducir” una sensación y poner un ejemplo para poder explicar imaginarios culturales en los cuales él ha transitado, conoce y quiere que sus interlocutores entiendan y sientan la extrañeza que los Europeos sienten respecto a Chile, comparándola con la que un santiaguino puede sentir respecto a Chuchunco. Así mismo hará con Von Pilsener: conociendo sobre lo alemán, proyectará en la caricatura aquello que el imagina que le será extraño sobre la sociedad chilena, a la cual también conoce.

Por otro lado, nos gustaría destacar los juicios que el pintor hace en primera persona al respecto del Chile que le tocó transitar, vivir. Una cuestión importante, que ya hemos mencionado, es ese fervoroso patriotismo que exalta en varios pasajes de su autobiografía. Al referirse a Chile, describe a su país como *nuestra anhelada patria* o *el terruño*, por destacar apenas algunas formas que tiene al hablar. Esto, confiesa, será uno de los fundamentos de su trabajo de pintura histórica: exaltar las glorias de Chile. Cuando comenta su momento de duda entre comenzar en la carrera militar o dedicarse al arte dice:

Lo que me atrae de las Fuerzas Armadas son los barcos a vela, o los caballos y los uniformes pintorescos, cosas que ya están en vías de desaparecer. En cambio, por medio del Arte puedo hacerlas revivir en mis pinturas y *darle así gloria a mi patria*. (*op. cit.*, pp. 88 – 81, cursivas nuestras)

En esta cita, vemos que su interés por lo militar también pasar por una cuestión estética. Su atracción por los detalles, por los elementos de una escena como los barcos, los caballos, los sujetos y sus instrumentos, son pensados desde su ideal de belleza. La esteticidad de los actos heroicos y gloriosos genera en Subercaseaux una atracción visual hacia ellos y que lo impulsan a no dejarlos caer en el olvido y plasmarlos en una pintura.

Otra cuestión, la cual no se explicita con la contundencia de la anterior, sino que se lee entre líneas, es un posicionamiento político que parece ser

conservador, como anunciábamos anteriormente. Su tradición familiar nos da un primer dato para pensar esto, pero el propio Pedro nos lo insinuará también cuando utiliza la frase *revolución del 91* (*op. cit.*, p. 62) para referirse al fin del gobierno de Balmaceda y al período de enfrentamientos entre liberales y conservadores que acabará abriendo camino a la práctica parlamentaria en un sistema presidencialista, sobre lo cual ya hemos tratado. Es significativo el término revolución porque alude directamente a un punto de vista conservador. Subercaseaux tenía 10, 11 años al momento de estos hechos, probablemente no haya tenido una noción clara del panorama político y de los modelos de Estado en juego en 1891, pero el hecho de que en la década de 1950 esté llamando *revolución* y no *guerra civil*, por ejemplo, a estos acontecimientos, dice mucho sobre la interpretación que les dio a lo largo de su vida.

Esta posición conservadora, coincide con el lugar que ocupa dentro de la sociedad chilena. Pedro Subercaseaux se relaciona directamente con la aristocracia. El mismo es un sujeto contenido en esa red de relaciones y poder político y económico. El origen de la familia Subercaseaux en Chile se remonta al siglo XVII, a la llegada de Francisco Subercaseaux Breton (1725 – 1800), un médico y marino francés que emprende grandes y exitosos negocios en el área de la minería. Al observar el árbol genealógico de esta familia⁴⁰, vemos que se nuclea alrededor de los Subercaseaux varios políticos, intelectuales, científicos, escritores de gran importancia en el escenario nacional y regional. Lo mismo ocurre cuando vemos las relaciones familiares de la madre de Pedro, Amelia Errázuriz. Su contexto familiar - al que refiere continuamente con gran afecto -, de alguna manera influye en la manera cómo ve e interpreta el mundo. Además, le permite el acceso a un universo simbólico que será muy importante en su trayectoria como pintor, porque le permitirá conocer pintores, como ya vimos, así como tener referencias visuales sobre determinadas producciones artísticas que no todos los individuos de esa época tenían acceso. En suma, creemos que esta posición económica y sociocultural de aristócrata dentro de la sociedad chilena influye en las lecturas que hace sobre su espacio y su

⁴⁰ Ver *Genealogía de la familia Subercaseaux* y *Genealogía de la familia Errázuriz* de Mauricio Pilleux Cepeda, disponible en <<http://www.genealog.cl/Chile/S/Subercaseaux/>>, accedido el 2 oct. 2015.

tiempo, como en el siguiente ejemplo que refiere a Chile y los lugares por los que transitaba:

Ante mis ojos [...], veía desfilan a grandes caballeros de patilla o de luengos mostachos, vistiendo largas levitas y relucientes sombreros de pelo, que se inclinaban respetuosos y solemnes ante damas vestidas según la última moda de París, casi siempre con suma sobriedad y distinción, y que a cada paso hacían sentir el frou-frou de sus ricas sedas [...]. Era este un mundo realmente culto en que reinaba la auténtica distinción, en el sentido más estricto, que suele dar el buen gusto francés a esa palabra. En efecto, la sociedad de Santiago vivía bajo la influencia directa de la literatura y de las artes de Francia. [...].

Este era el anverso de la medalla [...] Bastaba salir de las pocas cuadras que constituían el centro de la ciudad para encontrarse con espectáculos lastimosos y con olores repugnantes. En verano lo envolvía todo el polvo que dejaba tras sí cualquier caballo o carruaje que pasara, levantando al mismo tiempo nubes de moscas. En invierno costaba evitar los charcos de barro pestilente al atravesar las plazas o calles, en las cuales, revueltos con perros arestiniados, jugaban los niños cubiertos de harapos. [...] La borrachera parecía ser general los sábados en la tarde [...]. (*op. cit.*, pp. 18 -19, cursivas nuestras)

La precedente cita, nos muestra dos caras de la sociedad chilena de alrededor del 900. Dos mundos opuestos a ojos de Subercaseaux, el de las sedas y el de los harapos, el de la elegancia y el de la borrachera, el de la distinción y el de la degradación humana, de la que luego continuará expresando sus pareceres. Aquí vemos claramente y a través de las palabras del pintor, esa polarización social que hablábamos anteriormente: la *oligarquía* y los *rotos*. Contundentemente, Subercaseaux se coloca y se afirma como sujeto de ese mundo más privilegiado y los adjetivos con connotación negativa sobre ese mundo Otro, nos dan una idea sobre lo que pensaba sobre él.

No obstante, más adelante en sus *Memorias*, en referencia a una época alrededor del año 1910, vemos algún tipo de cuestionamiento sobre la vida de estos sectores populares. El pintor de *La primera misa* comenta sobre reuniones sociales y políticas hechas en la chacra familiar y afirma que “la juventud masculina presentaba mayor interés en penetrar problemas de la cuestión social, problemas aterradores en que, al parecer nadie había pensado antes” (*op. cit.*, p. 134). A raíz de eso, él se pregunta: “¿Podré dedicarme a la belleza y al arte, y al mismo tiempo estar calculando cuántos hogares están sin pan, cuántos niños muriendo en el abandono?” (*op. cit.*, p. 134). Por lo que sabemos, Pedro decidió optar por la primera opción de su disyuntiva. Nos

importa destacar este planteo, ya que vemos una coincidencia con lo que, en este trabajo llamamos, la *Cuestión Social*, la problemática de orden moral y cultural que se instala en la intelectualidad chilena que camina al Centenario de la “Independencia” y que parece haber pasado de cerca por Subercaseaux, pero sin necesariamente haber modificado el rumbo de su vida.

En resumen, ¿quién es Pedro Subercaseaux? Podríamos decir que es un sujeto que se ubica en el sector más privilegiado de la sociedad chilena del 900, tanto en términos económicos como políticos y la mirada sobre su contexto, será desde este lugar particular. También es un individuo en continuo tránsito entre dos mundos, el europeo y el americano, cuestión que le permite tener acceso a diferentes universos simbólicos y culturales que acabarán influenciando su labor artística. Por otro lado, la religión en su vida tendrá un importante lugar, en un primer momento por la influencia familiar (destacándose sobre todo la devoción cristiana de la madre) y hacia el final de su vida por la decisión de dedicarse a la vida eclesiástica. Su educación artística, posibilitada por los medios económicos familiares, será pauta por modelos clásicos de dibujo y composición que lo harán entrar en tensión con las nuevas estéticas del siglo XX, a las cuales mirará con cierto rechazo. Por último a destacar, su patriotismo y amor por la República de Chile, se conjuga de manera particular con la figura de un pintor, caricaturista y monje que en muchos momentos se colocará más allá de todo lo que lo rodea, alternando una actitud activa y una pasiva respecto a la sociedad chilena del cambio de siglo.

5.1 SUBERCASEAUX Y LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE.

Ahora que trazamos una idea de Subercaseaux como sujeto, nos resta ver como su figura ha sido tratada en la Historia del Arte chileno, en base a aquello que discutimos de manera general en apartados anteriores. Empezando en orden cronológico con el trabajo de Álvarez Urquieta, vemos que Subercaseaux aparece con una pequeña mención hacia el final al hablar sobre la Exposición Internacional de Centenario en 1910, que por su brevedad puede ser citada en forma íntegra:

[...] Pedro Subercaseaux, el cultísimo y distinguido pintor de nuestra historia heroica y de nuestras costumbres coloniales, presentó sus cuadros "Chacra Subercaseaux", "Pedro de Valdivia" y la "Salida de la expedición libertadora" [...] (ÁLVAREZ URQUIETA, 1928, p. 46)

Así, Subercaseaux sobresale dentro del tumulto de pintores citados en el mismo párrafo, por ser culto y distinguido, probablemente en referencia al lugar oligárquico que ocupaba en la sociedad chilena. También se presenta como un ya consagrado pintor de historia y no cualquier historia, sino aquella heroica, que enorgullece y es ejemplo.

Por otro lado, Antonio Romera presenta a Subercaseaux de forma más extensa, como un pintor objetivista, fiel y que se dedicó al "cultivo serio y exclusivo del género histórico" (1951, p. 172). Llama mucho la atención su afirmación al decir que si la forma de entender el arte fuese juzgada como en épocas anteriores, el pintor en cuestión ocuparía uno de los primeros lugares dentro del escenario artístico nacional. Esto nos da la idea de que la forma de comprender y de hacer la pintura de Subercaseaux, estaría más ligada a una forma tradicional de ver y entender el arte, cuestión que el mismo se preocupa en dejar claro en sus *Memorias*.

Dentro el esquema narrativo empleado, Romera presenta a Subercaseaux luego de dedicar un capítulo exclusivo a la *Generación del 13* y antes de dedicarle otro al *Grupo Montparnasse*, sin relacionarlo con ningún otro artista en un sentido horizontal o de grupo, apenas lo coloca como alumno de Lorenzo Vallés, quien a su vez era alumno de Eduardo Rosales, generando una cadena de influencias entre ellos. Por lo tanto, Subercaseaux aparece en el trabajo de Romera sin ninguna relación directa a ámbitos artísticos chilenos y ni siquiera a artistas del país.

Por último respecto a esta publicación, cabe destacar que Romera enfatiza la labor de Subercaseaux como pintor de historia, mencionando que fue un cronista fiel de las hazañas patrias y el realismo de sus obras. Como estrategia de redacción para no reiterar demasiado el nombre, lo llama *el pintor de la Primera Misa en Chile*, hecho que muestra la relevancia de esa pintura dentro de la carrera artística de Subercaseaux y que vemos confirmado cuando se encuentra la reproducción de dicha pintura entre las páginas 136 y 137 del libro.

En el artículo *Breve historia de la pintura en Chile* de Sergio Montecino Montalva, también hay una brevísima mención a Subercaseaux. Esta se da cuando el autor se detiene a comentar sobre Pedro Lira y su trabajo, no solo de pintor, sino de fundador de instituciones y circuitos artísticos en Chile, como el Salón anual de artes plásticas de la Quinta Normal. Al comentar este asunto, Montecino dirá que gracias a Lira y este espacio propiciado por él, fue promovida la participación activa de la juventud artística en la escena pública, lo que sirvió de impulso a “individualidades que han sido decisivas para el ulterior desenvolvimiento de nuestro arte pictórico” (MONTECINO MONTALVA, 1960, p. 160). Dentro de ese grupo, ubica a Subercaseaux, como una figura clave del arte nacional, pero sin ninguna mención a su vida o su obra. En ese grupo coloca diferentes generaciones y estilos de pintores, de los cuales no se ha visto que tengan una relación directa con Pedro⁴¹.

Por último, la publicación de Galaz e Ivelic de 1981, hace una mención al pasar sobre Subercaseaux. Luego de realizar un recorrido por el siglo XIX, comienzan su análisis del siglo XX con la Exposición Internacional del Centenario de 1910, la cual afirman, fue marcada por un arte oficialista. De manera indirecta, citando al crítico y artista francés Ricardo Richon-Brunet (1866 – 1946)⁴², aparece Pedro Subercaseaux como uno de los artistas de destaque de esa exposición. Esos artistas destacados por Richon-Brunet, eran los orientados hacia un arte más academicista. Vale la pena destacar que, para los autores este evento conmemorativo de los cien años de la “independencia”, aparece como un punto de inflexión del arte nacional, pues a partir de allí adquieren vigor nuevas generaciones artísticas como las que anteriormente ya tratamos. Sin embargo, consideran que la “tradicción imprimió un carácter y determinó un gusto; [del cual] evadirse no era tarea fácil. Prueba de ello fue la persistencia de ese legado en numerosos pintores” (GALAZ & IVELIC, 1981, p. 187). Así, tradición y renovación artística coexistieron tensamente durante las

⁴¹ Entre ellos, podemos nombrar a modo de ejemplo al inglés, Thomas Somerscales (1842 – 1927), conocido por pintar escenas navales chilenas, al retratista y paisajista, José Tomás Errázuriz (1856 – 1927) y al también paisajista Alberto Orrego Luco (1854 – 1931), entre otros.

⁴² Richon-Brunet fue un pintor francés que estudió en la Escuela de Bellas Artes de París y hacia los primeros años del siglo pasado, es enviado hacia Sudamérica y a Chile particularmente, como comisionado del gobierno francés para la organización y el desarrollo artístico de los países de la región, para de esta manera, favorecer el intercambio artístico con Francia.

primeras décadas del siglo XX. Esa misma cuestión fue posible apreciarla en las *Memorias* del pintor de *La Primera Misa en Chile*, a partir de su propia perspectiva.

Es curioso, que a lo largo de las casi 400 páginas de las que está compuesta la publicación, encontramos dos ilustraciones y una pintura de Subercaseaux, pero no se encuentra una mención a su trayectoria, ni sobre su vida, ni siquiera por su supuesto éxito en la Exposición del Centenario.

En suma, vemos que a lo largo del siglo XX, Pedro Subercaseaux no tuvo una gran cabida dentro de la historia de las artes visuales. Si bien la caracterización de su obra, de su trayectoria y de su persona, es, en términos generales positiva, esto no se traduce en la importancia que se le da al estudio de la misma en relación a otros pintores de la época. Vemos un enorme contraste entre el espacio dedicado por los autores recién comentados y el tratamiento que la figura del pintor recibe en otros ámbitos. Para dejar clara esta idea, presentaremos otras fuentes que nos presentan al pintor con otro destaque.

En primer lugar, tenemos algunas notas de periódicos chilenos, como la titulada “Restauran obra de Pedro Subercaseaux, el pintor de la historia de Chile” del diario *La Tercera* de Santiago del 11 de septiembre de 2014, donde se dedican dos hojas a informar sobre el trabajo de restauración que se estaba llevando a cabo en la Bolsa de Comercio de Santiago. La periodista presenta al pintor como uno de los más cotizados de la época y menciona algunos de los edificios públicos chilenos que contienen obras de Subercaseaux pintadas en los primeros años del siglo XX, tales como el Museo Histórico Nacional, el Banco Central, el Club de la Unión, el Palacio del Ahorro (hoy sede de un banco), entre otros. También se lo llama “el pintor de *La primera Misa*”, lo que nos reafirma la trascendencia de esta pintura dentro de su trayectoria. Esta nota periodística reciente, nos sirve para pensar la relación de Subercaseaux con el arte oficial, del Estado y ver que su trascendencia en el ámbito artístico nacional pudo haber sido mayor que la que presenta las historias del arte.

También, *El Mercurio* de Santiago en 2006 dedica una página para homenajear al “connotado pintor chileno” Subercaseaux en el medio siglo de su

fallecimiento, destacando su labor como caricaturista e invitando a una charla sobre su vida y trayectoria artística patrocinada por la embajada de Alemania. *El Heraldo* de Linares (Región del Maule) en una nota reciente, del 17 de octubre de 2015, presenta la noticia de una Galería de Arte patrocinada por la Universidad de Talca donde se exponen los “clásicos de la pintura chilena”, entre ellos, Subercaseaux. Estas dos notas en conjunto, destacan la figura del pintor en el siglo XXI.

Dejando de lado las publicaciones periódicas, pudimos constatar que apenas en la Región Metropolitana de Santiago existen al menos cuatro calles llamadas “Pedro Subercaseaux”. Una en la comuna Lo Espejo⁴³, otra en La Pintana, otra en Pedro Aguirre Cerda⁴⁴ y la última entre las comunas de Puente Alto y La Florida⁴⁵. Este reconocimiento y nombramiento honorífico de calles nos da una idea de la importancia del pintor al menos dentro de Santiago. También encontramos que en la comuna San Miguel existe una “Sala Fray Pedro Subercaseaux” inaugurada en el año 2013, en un terreno donado por la propia familia Subercaseaux, que se destina a eventos y exposiciones artísticas y culturales⁴⁶.

Con el ejemplo de los periódicos y de las calles vemos que al parecer el “connotado”, “cotizado”, “clásico”, Pedro Subercaseaux tuvo una importancia mayor de la que le fue colocada en la Historia del Arte. Esta cuestión la vemos también en la poca reflexión académica hecha en tiempos recientes en Chile y en países de la región sobre el pintor que nos interesa⁴⁷, trabajo que si vemos

⁴³ Es interesante notar el nombre de las calles que atraviesan y son paralelas ya que parecen seguir un tema común. En Lo Espejo, la calle Subercaseaux se encuentra cerca de la Pablo Neruda, la Gabriela Mistral, la Vicente Pérez Rosales y la Joaquín Edwards Bello, todos ellos artistas e intelectuales de relevancia en Chile.

⁴⁴ Se encuentra cerca de las calles en honor a los pintores Pedro Lira y Antonio Smith.

⁴⁵ Próxima de las calles Pedro Lira, Alberto Orrego Luco, Magdalena Mira y Onofre Jarpa, por nombrar algunos, todos pintores chilenos.

⁴⁶ Destacamos apenas aquellas menciones y honras dentro del ambiente artístico y cultural pero no podemos dejar de mencionar que dentro del ámbito religioso también se lo destaca por su papel de fundador de la Orden Benedictina en Chile

⁴⁷ A esta idea llegamos luego de acceder a catálogos de bibliotecas, tales como de la Biblioteca Nacional de Chile, de la Biblioteca de la Universidad Católica de Chile y también luego de realizar una búsqueda dentro de las plataformas digitales que permiten el acceso a tesis realizadas en universidades chilenas, como la ya mencionada Católica, la Universidad de Chile, la Universidad de Santiago de Chile, por mencionar algunas. En ninguna de estas bases de datos encontramos trabajos académicos sobre Subercaseaux.

que se realiza sobre pintores contemporáneos a él y de estilos similares. Pero ¿por qué?

Maria Ligia Coelho Prado constató la misma tensión y la explica a partir del fuerte impacto que las agrupaciones innovadoras de artistas del siglo XX habrían tenido dentro del circuito artístico chileno. De esta manera, la crítica y la historia del arte:

[...] ao referir-se ás primeiras décadas do século XX, faz menções positivas ao já antes citado Grupo dos Treze, e em seguida valoriza o Grupo Montparnasse. “O tempo” de Subercaseaux já havia passado; sua pintura não estava atualizada e em diálogo com as novas vanguardas: manteve-se bastante tradicional mesmo depois dos vendavais que solaparam os preceitos do academicismo do século XIX. Sua entrada para o mosteiro também contribuiu para seu ostracismo, impedindo-o de estabelecer redes de contatos com a crítica e com o mercado. (COELHO PRADO, 2010, p. 195).

En parte coincidimos con esta afirmación ya que de hecho, el estilo academicista clásico de Subercaseaux llegaba en una época en la cual nuevos vientos soplaban en el escenario artístico nacional, proponiendo nuevas técnicas, nuevos sujetos de representación, nuevas emociones, etc. Sin embargo, tanto Pedro Zamorano (2011) como para Carmen Hernández (2006) y Gaspar Galaz y Milan Ivelic (1981) apuntan a la continuidad del estilo academicista durante los primeros lustros del siglo XX, teniendo un auge en los festejos del Centenario. A partir de ello podemos pensar que esa visualidad y estética oficial intentaban imponerse en un terreno que ya caminaba en otras direcciones y lo que logró una trascendencia mayor en la crítica y la historia fue aquello que supuso otra novedad.

Jorge Coli afirma que en el siglo XX el arte académico se convirtió en una denominación peyorativa para un conjunto de obras del siglo pasado que chocaban con una concepción artística moderna. Así, “a modernidade venceu os chamados ‘acadêmicos’, tão intransigentes em seus critérios, para impor algo semelhante: um autoritarismo eliminando tudo aquilo que parecia diverso de ela própria” (COLI, 2005, p. 124). Esto generó un cierto rechazo por parte de los intelectuales e historiadores del arte respecto al arte académico, categoría en la cual podríamos encajar a Subercaseaux. Zamorano, Cortés y Muñoz (2005) afirman que en el caso particular de Chile existió una confrontación de espacios simbólicos entre la academia y las nuevas tendencias de corte

vanguardista, más en concordancia con la modernidad que se iba imponiendo como valor absoluto, que generaron ciertas rispideces en las primeras décadas del siglo XX⁴⁸.

A partir de estas ideas podemos pensar que si bien oficialmente el arte académico imperaba, otros circuitos y espacios de legitimación artística (crítica no oficial, historia del arte, etc.) lo rechazaban o al menos no le daban un lugar privilegiado, generando una ausencia en los estudios sobre Subercaseaux pintor.

Este punto nos sirve para pensar una cuestión levantada por Sonia Pereira, quien coloca que la Historia del Arte ha sido tradicionalmente presentada como una sucesión de estilos cronológicamente ordenados. Una noción de “estilo de época”⁴⁹ estructura la forma de ver el arte a lo largo del tiempo. Así, se inudca a:

[...] achar que cada época tem o seu estilo e a estranhar a presença de obras com estilo “fora do seu tempo”. Neste último caso, ou elas são geniais, porque anunciam o futuro, ou são anacrônicas, e por isso, desprezíveis (PEREIRA, 2012, p. 94)

Los diferentes estilos tuvieron diferentes duraciones y muchas veces coexistieron como camadas superpuestas. Este punto nos ayuda a entender la tensión que deviene de la coexistencia del tipo de arte académico, asociado casi exclusivamente al siglo XIX y uno más moderno que pretendía romper algunas de las normativas que establecida su “precedente” (en términos de la propia lógica de sucesión de estilos) al irrumpir en el siglo XX.

Así como Subercaseaux quedaba fuera por no relacionarse con un estilo más moderno, tampoco se entrelazaba de raíz con el escenario artístico académico chileno. Pensamos que esta falta de notoriedad de Pedro Subercaseaux en las reflexiones sobre el arte chileno se pudo haber dado,

⁴⁸ Además de considerarlos espacios simbólicos, estos autores colocan a el academicismo y a las vanguardias como “arquetipos para los artistas nacionales; primero uno clásico, luego otro de modernidad. Dos elementos distintos con un denominador común: Europa, principalmente París” (ZAMORANO, CORTÉS & MUÑOZ, 2005, p. 171). A diferencias de otros países latinoamericanos donde las vanguardias permitieron introducir un pensamiento más indigenista en las artes plásticas (por ejemplo, en México y Perú), la francofilia de las artes chilenas no cambiará sustancialmente.

⁴⁹ Esta noción de “estilo de época” se encuentra presente en la *Filosofía del Arte* de Hippolyte Taine, obra que había sido traducida por Pedro Lira del francés al español en la época que aborda este trabajo.

también, por su formación en el extranjero y la falta de relación con un “maestro” chileno del cual se podría decir su discípulo. Vemos que a partir de la creación de la Academia de Pintura en 1849, los diferentes pintores van siendo presentados a partir de su relación de discipulado con los maestros de la Academia y por consecuencia con la relación con la propia institución. Así la posteriormente llamada Escuela de Bellas Artes actúa como núcleo estructurante de los artistas y la reflexión sobre las artes plásticas nacionales. En este mismo sentido Zamorano, Cortés y Muñoz afirman que la:

Academia asume en Chile un control exclusivo del arte, estableciendo un virtual monopolio, tanto en la formación de nuevos artistas, en la selección de obras que se adquirían o se premiaban [...] En la Academia no solo se aprendía el oficio de pintor sino que, además, se encontraba un espacio de seguridad gremial de cierta estabilidad económica, de prestigio social y de acreditación profesional (ZAMORANO, CORTÉS & MUÑOZ, 2005, pp. 160-161).

En los catálogos de los Salones Oficiales de la Quinta Normal, los cuales abordaremos con mayor detenimiento más adelante, vemos que aparece Pedro Subercaseaux presentado como “discípulo de Lorenzo Vallés” en 1903 (p. 27) y en 1904 (p. 29) y en 1906 como “discípulo del señor Jules Lefebvre” (p. 39). Ni Lefebvre ni Valles tenían un lugar destacado en el circuito artístico nacional, por lo tanto Subercaseaux comienza a surgir como pintor desvinculado a un maestro chileno del cual pudiera haber sido discípulo. Cabe destacar que a partir de 1907, Pedro ya no aparece como discípulo de nadie, lo que nos puede dar una idea de que su nombre ya valía por sí solo y no por la asociación con otros artistas.

En los ya mencionados catálogos también encontramos en la publicación de 1905, al mencionar a los artistas que habían ganado premios en la edición anterior del Salón, una discriminación entre los artistas que habían estudiado en Europa y los que lo habían hecho en Chile. Pedro Subercaseaux es el único pintor premiado cuya formación artística se dio del otro lado del Atlántico, en oposición a catorce nombres que lo hicieron en espacios nacionales.

Para concluir, podríamos apuntar a que la falta de espacio que tiene Subercaseaux en la crítica e historia del arte chilena al compararlo con otros artistas, se debe a que el academicismo ya no era el único tipo de expresión artística valorada en las primeras décadas del siglo pasado y que

probablemente la crítica e historiografía artística haya exaltado el arte de tipo “moderno” en detrimento del camino elegido por el pintor de *La Primera Misa*. También creemos que haya influido su inserción en el ámbito artístico nacional sin tener sólidos lazos de relacionamiento con figuras e instituciones del medio y a su conversión a monje que lo acabó alejando de los circuitos de legitimación y muestra de artes plásticas.

6 LA PRIMERA MISA EN CHILE

Luego de entender el universo en el cual aparece *La Primera Misa en Chile* de Subercaseaux, llegó la hora de que la discusión se centre en esta imagen. Para ello, comenzaremos invitando a una observación más detallada de la pintura, para luego partir a una descripción general.

El propio título de la pintura nos indica que la imagen representa la primera misa celebrada en territorio chileno. Esto, sumado a la propia caracterización de los personajes que intervienen en la imagen, nos remite directamente al tiempo de la invasión europea en América, específicamente a la región del Pacífico sur de Sudamérica. Las armaduras, los trajes, las espadas, los caballos, las lanzas y los cascos imprimen una marcada impronta militar en la pintura.

La escena está organizada de tal manera que el centro de la misma es el altar de la celebración. La centralidad también está dada por el frondoso árbol que se impone por detrás del espacio construido para la misa. Este verde árbol, nos da la altura de la imagen y actúa como eje articulador de la misma, pues abre la escena para que el observador se incorpore a la misa. Si seguimos la vertical trazada por el árbol, vemos que en su base se encuentra el punto más iluminado de la pintura y que la disposición de los cuerpos en la misma se colocan de tal manera que queda abierto un camino por el cual transita la mirada del observador para llegar al altar. En el extremo de ese sendero, un hombre nos instiga con su mirada enigmática incorporándonos definitivamente en la escena. Este diálogo tan explícito con el observador, no lo habíamos visto hasta ahora en otras primeras misas, en las cuales el asistente quedaba por fuera de celebración, siendo espectador extraño a la situación. Con el camino, la luz y la mirada instigadora del conquistador, Subercaseaux nos invita a participar de uno de los momentos “inaugurales” de Chile.

Figura 16 – *La Primera Misa en Chile* (1904)



Óleo sobre tela, 150 x 200 cm

Museo Histórico Nacional, Santiago (Chile)

De manera general, distinguimos seis grupos de personas. En primer lugar, en el altar-centro, encontramos al padre encargado de la misa y a un religioso acomodando los elementos de la mesa de la celebración. Por delante de ellos y en una posición privilegiada, encontramos a tres hombres, dos religiosos y un militar. El tercer grupo lo identificamos en el grupo de conquistadores que quedan hacia la izquierda del eje trazado por el árbol, y el siguiente, es el grupo de conquistadores que quedan del lado derecho. Hacia la derecha de la pintura, vemos en un plano de fondo de la misma, una multitud de individuos indeterminada con lanzas y caballos. Por último, una figura no es posible de ser agrupada en ninguno de los conjuntos recién mencionados, este es el indígena que identificamos en el margen derecho de la composición. El propio origen étnico del hombre, nos conduce a pensarlo de forma separada al resto.

La floreciente naturaleza, se encuentra en un segundo plano, a pesar de imponerse el árbol por detrás del altar. Del suelo que pisan los conquistadores, asoma el pasto, el cual parece estar creciendo luego de un período de en el que se entiende que no estuvo allí. Esta cuestión, nos indica un renacer e incluso una época primaveral de resurgimiento progresivo de la naturaleza. Hacia el fondo, árboles de especies indeterminadas se asoman colocando un verdor a la escena y por detrás de ellos, un relieve montañoso se insinúa tímidamente por detrás de la presencia humana. Por la localización que nos brinda el título, la primera asociación que viene en mente es que estas montañas representarían la cordillera de los Andes, espina dorsal de la geografía chilena.

Luego de esta descripción general de la pintura, se hace necesario entender el momento de la primera misa, para, de esa manera, pensar en detalle los diferentes actores presentes en la representación y a quién/quienes/qué podrían estar refiriendo y así realizar un mejor análisis de la imagen. Para ello recurriremos a la historiografía o las ideas históricas, a la que pudo haber tenido acceso Subercaseaux para la creación de esta obra, ya que, como dijimos en las primeras páginas de este trabajo, el pintor de historia buscaba fundamentarse,

investigar y crear sus representaciones a partir de una base que le diera legitimidad, sea esta dada por las fuentes o por la historiografía.

6.1 IDEAS HISTORIOGRÁFICAS SOBRE EL MOMENTO DE LA PRIMERA MISA

Para tener una idea del significado histórico del momento de la primera misa en la época de transición entre el siglo XIX y XX, recurrimos a tres obras de historiografía de gran difusión en la época con las cuales Subercaseaux pudo haber entrado en contacto. Éstas son el primer tomo de la *Historia física y política de Chile* (1844) del francés Claudio Gay (1800 – 1873)⁵⁰, el primer tomo de la *Historia General de Chile* (1881) de Diego Barros Arana (1830 – 1907)⁵¹ y también el primer tomo de la *Historia de Chile* (1940) de Francisco A. Encina (1874 – 1965)⁵². Las dos primeras obras mencionadas estuvieron al alcance de ser leídas por Subercaseaux antes de pintar *La primera misa*, no así la segunda. Sin embargo, en sus *Memorias*, Pedro confiesa tener un vínculo con Encina y de hecho, es el único historiador que menciona a lo largo de su autobiografía. Por otro lado, la obra de Encina, a pesar de haber tenido enorme difusión fue acusada de ser plagio de la obra de Barros Arana generando una gran polémica en la época. Sin entrar en la discusión sobre la veracidad de las acusaciones, la similitud de las obras que podemos decir que tienen, pueden indicarnos una continuidad de ciertas ideas a lo largo de las décadas que atraviesan la publicación de Barros Arana, la pintura de *La Primera Misa* y la *Historia de Chile* de Encina.

⁵⁰ Claude Gay fue naturalista francés que aceptó en la década de 1830 la misión de realizar una expedición científica por el territorio chileno, impulsada por el gobierno de aquel país, para describirlo a partir de su geografía, sus especies animales y vegetales, su población y su historia. De aquella expedición surge en la década siguiente la *Historia física y política de Chile*, cuyo primer tomo dedicado a la Historia se publicó en Europa en 1844 y hasta 1871 continuó publicando volúmenes bajo el mismo título, totalizando 29 tomos dedicados a la historia, botánica, geografía, zoología, agricultura, documentos históricos.

⁵¹ Barros Arana fue un importante historiador chileno y figura pública de la política y la educación en la segunda mitad del siglo XIX. Su *Historia General de Chile* consta de 16 volúmenes y fue escrita y publicada entre 1881 y 1902. Fue una obra de gran difusión en su época.

⁵² Francisco Encina fue también un historiador, político y abogado chileno. Su *Historia de Chile* fue una obra muy vendida y también muy polémica por las denuncias de plagio de la obra de Barros Arana. Por ella, llegó a ganar el Premio Nacional de Literatura en 1955.

Ninguna de estas publicaciones menciona alguna cosa sobre la primera misa realizada en Chile. Sin embargo, abordarán la expedición de Diego de Almagro (c.1475 -1538), desde el Cuzco hacia más allá de los límites del imperio inca en el sur, donde se enmarca la primera celebración cristiana en el actual territorio chileno. Subercaseaux realizará pinturas de otros momentos de esta expedición, que más adelante presentaremos y serán útiles para el análisis más minucioso de la pintura en la cual nos queremos enfocar.

La historia de Chile para los tres autores mencionados, tiene como punto de partida la expedición de Almagro y tiene pocos antecedentes. Encina destacará apenas el pasaje de Hernando de Magallanes (1480 – 1521) en 1519, siendo el “primer europeo que pisó el territorio que más tarde debía formar la provincia de Chile” (ENCINA, 1940, p. 137). Los indígenas de la región, irán apareciendo en estas narrativas a medida que los conquistadores van pasando por sus regiones, sin ningún tipo de historia propia, salvo los Incas. Encina, Barros Arana y Gay coinciden al afirmar que la expedición del Almagro salió de Cuzco y que fue motivada por las disputas de poder que mantenía éste con Francisco Pizarro (1478 – 1541) y sus hermanos sobre la jurisdicción de sus respectivas gobernaciones en territorios recién conquistados. Pizarro habría alimentado la ambición de gloria de Almagro, incentivándolo a partir hacia una lejana empresa, para así quedar como única autoridad en la región de los Andes centrales.

Por otro lado, la partida de Almagro hacia el sur aparece también motivada por los propios indígenas, por los Incas. Estos son presentados como alentadores de la conquista del Sur con el objetivo de que por dicho motivo, un gran contingente europeo se ausentara de su propia región, propiciando levantamientos contra los españoles que los subyugaban. Los incas habrían endulzado los oídos de los españoles con promesas de grandes yacimientos de oro y plata en territorios australes, alimentando así su codicia y ambición lo cual promovió la expedición conquistadora. Por este motivo, el inca Manco (colocado en el poder por el propio Pizarro) le otorga recursos y personas para la travesía, entre ellos su hermano, Paullo Tupac y un sacerdote.

Diego de Almagro es presentado como un conquistador español de orígenes humildes, que por su visión y esfuerzo, pasó de ser un huérfano en España a un adelantado analfabeto y valiente de la conquista. Tanto para Encina como para Barros Arana, la conquista de Chile estaba destinada a ser para él⁵³. Los tres historiadores coinciden que el año de su partida de Cuzco hacia el sur, fue 1535 y que para esas fechas Almagro era un hombre de edad avanzada. Para Gay, Almagro contaba con 63 años⁵⁴, Barros Arana menciona que era un anciano, un soldado envejecido y experimentado (1999, p 131) y Encina coloca que al momento de la conquista de Chile, tenía 56 años (1940, p.142). Más allá de las diferencias, ninguno lo considera como un hombre joven para 1535.

En el invierno de 1535 sale de Cuzco con un número de soldados que varía de autor en autor, pero que rondan los 200 hombres y que van saliendo en pequeños grupos para reconocer el terreno, intercambiarse información y prevenir ataques. En dicha expedición, también se colocan negros esclavizados, indígenas yanaconas - también llamados auxiliares - e indígenas de la nobleza incaica.

El grupo más numeroso parece haber sido el de los indígenas sometidos a la servidumbre. Barros Arana afirma: “se calculaban en cerca de quince mil el número de los indios que seguían a Almagro como auxiliares o más propiamente como *bestias de carga*.” (1999, p. 137, cursivas nuestras). Gay coloca que Manco Inca había colaborado con 15 mil indígenas al servicio de la conquista (1884, p. 106). Encina dice al respecto que acompañaban a Almagro “un numeroso cuerpo de indios auxiliares, a cargo de capataces negros o de yanaconas de confianza” (1940, p. 148), de quienes dirá que luego de la travesía por la cordillera, en la cual perecieron un gran contingente de indígenas que no era posible precisar, llegarán

⁵³ Diego Barros Arana menciona “La gloria de hacer la primer exploración del territorio chileno estaba reservada a don Diego de Almagro, capitán mucho más famoso que Alcazaba y Mendoza, aunque no era como éstos, caballero de alta alcurnia ni favorito de los reyes.” (1999, p. 131). Por su lado, Encina afirma que “hervía en su sangre, el impulso que encendió la ráfaga creadora del pueblo español: un mandato superior a la razón y al cálculo que le empujaban a descubrir y conquistar nuevos pueblos [...]” (1940, p. 142). Así, vemos en ambos historiadores un destino de Almagro ya trazado de antemano para ser el conquistador de Chile y la idea de que al realizar tal emprendimiento cumpliría un mandato superior.

⁵⁴ Edad que no menciona de manera explícita, pero afirma que murió en 1538 con 66 años de edad, lo que llevó a calcular que para 1535 contaba con 63.

vivos al otro lado 1500 indios, lo que nos da también una noción de la cantidad numérica de estos sujetos (*op. cit.*, p. 154). A pesar de las diferencias, todos los autores confluyen en afirmar que el mayor grupo étnico que conformaba esa expedición era el indígena y que su principal función era de auxilio de los españoles. También colocan la presencia de negros en las huestes de Almagro.

Un detalle no menor que es importante destacar es que los historiadores apuntan que en la marcha hacia el sur iban no solo caballos, como sería de esperar, sino también llamas, animal autóctono de la región. Dicho animal era utilizado como medio de transporte y de carga.

Aún sobre la conformación del cuerpo de la expedición, apenas Encina apunta explícitamente la presencia de religiosos en la misma. En sus propias palabras:

[...] hacían parte, también, de la expedición cuatro religiosos mercenarios y algunos sacerdotes. Conocemos los nombres de Cristóbal de Molina, de Bartolomé de Segovia, de Rodrigo Pérez, del licenciado Guerrero y de fray Antonio de Amansa” (ENCINA, 1940, p. 147).⁵⁵

Luego de haber salido de Cuzo, los expedicionarios se dirigieron hacia el sur y pasaron por el actual norte de Argentina. La expedición de Almagro tiene un punto de quiebre al atravesar la cordillera de los Andes por el hoy llamado paso San Francisco, actual frontera entre Argentina y Chile. Según Gay, la naturaleza se presentó como un gran obstáculo que desafió a los conquistadores. Las grandes ondulaciones del terreno, el frío, la nieve, el viento, fueron dificultades que tuvieron que sobrepasar para lograr su cometido. En sus palabras:

En esta horrorosa lucha de los hombres contra los obstáculos de la naturaleza, contra las injurias de la estación, y contra el poder atmosférico, todo parecía darse la mano. Las nieves venían en cellisca, y prodijiosa abundancia, para cubrir como de propósito los precipicios, y atraerles de este modo mayor pasto; los vientos enfurecidos, desencadenados se convertían en impetuosos huracanes difundiendo espanto, desesperación y tormento en todas las filas de aquella división casi en completa desnudez ya, [...] (GAY, 1884, p. 110)

⁵⁵ Al encontrar esta información apenas en la obra de Encina, posterior a *La Primera Misa de Subercaseaux* y en base a la prueba de su relación en las *Memorias*, nos preguntamos hasta qué punto la pintura no repercutió en el cuidado de Encina en colocar a los religiosos en la expedición de Almagro.

A todas estas calamidades, Gay suma la falta de alimentos. De esta manera, la imagen de los conquistadores que transmite su narrativa, es una decadente: sin alimento y ante una travesía difícil y exigente física y mentalmente.

Barros Arana manifiesta las mismas adversidades que Gay. Condiciones climáticas que generaban dificultades, naturaleza imponente y falta de alimentación adecuada para continuar. Destaca la muerte que le llegó a varios en la cima de la montaña. A pesar de ello, dibuja un Almagro fuertemente convencido de continuar:

Pero, ¿qué podría detener al ambicioso capitán que soñaba hallar al otro lado de la cordillera un país cuajado en oro, según la expresión de los conquistadores? Sin vacilar un momento, Almagro mando seguir adelante, como si penetrara a una región llena de recursos. (BARROS ARANA, 1999, p. 143)

Por último, Encina continuará reafirmando las dificultades del cruce de la cordillera y describirá la penosa situación física de los expedicionarios:

Los mismos españoles, hambrientos y entumecidos, empezaron a amedrentarse. Varios perdieron las extremidades de los pies y de las manos. A Jerónimo de Castilla se le desprendieron los dedos de los pies sin que lo advirtiera, al retirarse las botas. Los caballos morían de frío y de hambre; otros se inutilizaban por la pérdida de sus herraduras. En una noche en la que la expedición pernoctó a 4,500 metros de altura, murieron 70 como consecuencia del frío glacial [...]. Por un momento la expedición pareció perdida. El cansancio y el hambre no permitían a la gran mayoría desplegar el esfuerzo necesario para llegar al valle de Copiapó; ya tampoco era posible retroceder [...] (ENCINA, 1940, p. 154).

De esta manera descripta, esta travesía es el punto más crítico de toda la expedición para los tres historiadores. Sin embargo, no se mantendrá esta sensación en lo restante del viaje de las huestes de Almagro. Al llegar al valle de Copiapó, primer punto de descanso luego de la difícil travesía, una nueva esperanza aparecerá. Encontrarán alimentos, el clima se volverá más amigable y las expectativas de los españoles resurgirán. Este valle representa un punto de inflexión en la expedición, luego de las penurias que vivirán en la cordillera, el camino se tornará fácil de transitar. De esta manera, existe un discurso encontrado en las entrelíneas que quiere destacar la valentía de estos soldados (apenas de ellos, no de los indígenas o negros que iban junto a ellos) que

podieron sortear los obstáculos que la naturaleza les imponía por alcanzar sus objetivos. La esperanza se mantendrá poco tiempo más, ya que cuando descubren que la región en la que están no es abundante de oro y plata como los incas afirmaban, comienzan a pensar en emprender el retorno hacia los Andes centrales o Perú, como es llamado por los historiadores, lo que solo se concretará cuando este destruido objetivo material se entrelace con las pretensiones políticas de Almagro.

Esta llegada a Copiapó y el valor que le otorgan los conquistadores, según los historiadores, es particularmente interesante para este trabajo, pues en esta región se habría celebrado la primera misa en territorio chileno durante este tránsito expedicionario de Almagro en el año 1536.

Si bien la misa no se menciona, en diferentes pasajes encontramos que la religión cristiana tenía un lugar importante dentro de la conquista. Ya mencionamos que Encina destaca la presencia de religiosos de la Orden de las Mercedes en el conjunto de personas que parten desde Cuzco. También Barros Arana se encarga de destacar la faceta espiritual de la conquista y al respecto dice que:

Los conquistadores españoles del siglo XVI estaban profundamente convencidos de que desempeñaban una misión divina [...] cuando vacilaban en la elección del camino que debían seguir, celebraban misas y oraciones para que Dios los iluminara (1940, p. 156).

Además de la obtención de riquezas, su objetivo sería la propagación de la fe y debido a ese elevado objetivo, el Papa autorizaba y amparaba la empresa. No obstante, Barros Arana denuncia que la causa santa no era más que una fachada para ganar provecho individual, ya que los españoles cometían crímenes, asesinatos, robos y un sinnúmero de acciones violentas con tal de saciar su ambición terrenal. Así Dios era invocado como el motivo de la campaña, pero las acciones distaban mucho del discurso. Podría ser que esta arremetida de Barros Arana contra la religión y la Iglesia como institución, sea consecuencia de su postura política liberal y su defensa de la laicidad (BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE,

2015b). Apenas para hacer un contrapunto, recordemos que Subercaseaux tiene una postura conservadora que dista de esta visión.

La llegada a Copiapó también se destaca porque es presentada como la entrada a Chile por parte de los conquistadores. Es decir, los historiadores parten de los límites de los Estados nacionales de su época para poder enmarcar la historia que están escribiendo. Así, cometen el deliberado anacronismo de considerar el pasaje de la cordillera como el pasaje entre Argentina y Chile. Respecto a este episodio, Barros Arana afirma “allí [en la cordillera] los esperaban nuevos sufrimientos *antes de penetrar en la deseada tierra de Chile*” (1999, p. 141, cursivas nuestras). Encina, al referir un a un episodio de castigo ejemplarizante a un indígena menciona: “Almagro inició su *entrada a territorio chileno* con un acto de justicia y sagacidad política” (1940, p. 154, cursivas nuestras) El Estado del siglo XIX aparece con el nombre que le fue dado posteriormente por sinécdoque, ya que Chile denominaba apenas una pequeña parte del territorio que no llegaba en el siglo XVI a referir a la región de Atacama donde se encuentra Copiapó.

6.2 VOLVIENDO A LA PINTURA

A partir de los elementos que nos brinda la historiografía, creemos tener más herramientas para el análisis de la imagen. Para comenzar, como ya mencionamos, tenemos noticia que la misa a la que refiere la pintura fue celebrada en el valle de Copiapó. Los historiadores que comentamos colocan a la llegada a este lugar como momento de resurgimiento de la esperanza en la conquista luego de atravesar por momentos y terrenos extremadamente difíciles. Así, Copiapó se torna un punto de inflexión en sus narrativas. A partir de las historiografías, donde se retratan soldados en las peores situaciones alimenticias, con extremidades caídas por el frío, con un cansancio extremo, esperamos ver en la pintura, situada en el momento inmediatamente posterior a la travesía, una situación no del todo agradable, pero al enfrentarnos con ella, vemos, por el contrario, una situación bastante armónica. Los soldados están todos vestidos, por

más que algunos tengan la ropa un poco rasgada, sus barbas están prolijas, sus cabellos peinados, sus cuerpos firmes, sin mostrar señales de desnutrición, debilidad o cansancio. Por estos motivos, creemos que Subercaseaux escogió realizar una pintura más *idealista* que *realista* en función de querer transmitir un discurso determinado que discutiremos más adelante.

En líneas generales, entendemos una pintura realista como aquella que pretende y defiende realizar una representación lo más fiel a sus fuentes, y una idealista como una representación idealizada con el fin de que la pintura transmita lecciones morales, privilegiando su carácter pedagógico sobre una supuesta “verdad histórica”. Para los idealistas importa más el efecto moral de la pintura por lo que el artista podría tomarse unas licencias estéticas para que este se transmitiera de forma más atractiva y armónica. (MARINS, 2007, p. 93) Esto, sumado a las propias convenciones y modelos de la propia pintura academicista, pudo haber confluído para que la composición de *La Primera Misa* no transmitiera una imagen de expedición decadente como de hecho lo hace la historiografía.

La idea de Copiapó como espacio de resurgimiento lo vemos en la representación de la naturaleza. El pasto está creciendo, los árboles están verdes y las montañas quedaron hacia el fondo como un obstáculo superado. Un clima primaveral coincide con una primavera del alma de estos conquistadores que celebran una misa para agradecer haber superado las dificultades, para bendecir lo que queda de la expedición y para honrar esa misión divina que creen estar cumpliendo, como da noticia Barros Arana. El sol está saliendo en el preciso momento de la misa, por ese motivo es necesario improvisar un toldo sobre el altar cristiano, lo que refuerza la idea de resurgimiento, renacimiento, renovación.

El papel de la naturaleza en esta pintura, se asemeja a la naturaleza pintada por Bouchet para el caso bonaerense. Cumple la función de situar – a orillas del Plata o al pie de los Andes - , de colocarle un escenario realista a la celebración y de reforzar el momento como punto de inflexión de la expedición. Por este motivo, la naturaleza de la misa de Subercaseaux si se destaca, pero no

tiene el papel protagónico que tiene la naturaleza de Blanchard por ejemplo, donde ésta parecía ser un personaje más de la composición.

Continuando con el análisis, vemos que el número de religiosos nombrados por Encina – cuatro – son la misma cantidad que se encuentra representada en la tela. Si bien la historia de Encina es posterior, tal vez haya asesorado a Subercaseaux con la pintura de *La Primera Misa*, tal y como pudo haberlo hecho con las obras que retratan la conquista. La gran bandera amarilla con una cruz roja en su centro que es sostenida por un soldado sobre el margen izquierdo de la pintura, nos indica que la orden religiosa retratada es la de las Mercedes.

La misa está siendo celebrada en un espacio de tránsito. Cuestión que podemos inferir por la propia localización y momento en el que se celebra y por lo efímero del altar construido con dicho propósito. Apenas con lo necesario, uno de los religiosos, se encuentra en la propia acción de celebrar la misa, en un momento que puede ser o bien el comienzo de la misma, o bien el final, ya que vemos que algunos fieles están persignándose, por ejemplo, el que recién mencionamos que sostiene la bandera de la orden a la izquierda y otro soldado sobre el margen derecho.

Por otro lado, a partir de la idea de que Diego de Almagro contaría con una edad avanzada para 1535, podemos pensar que el sujeto representado hacia el centro de la pintura (lugar de jerarquía en la síntesis de la composición) que se encuentra del lado izquierdo de los dos religiosos, de frente al altar y en el punto más iluminado de la tela, es el propio Almagro. Llegamos a esta conclusión por dos motivos, en primer lugar por la propia representación del sujeto con pelo gris, como símbolo de edad avanzada. Por otro lado, por la jerarquía que el personaje tiene en la escena: está en el centro y es el más próximo a los religiosos, actores y conductores de la celebración. A pesar de representarlo como una persona de edad avanzada, no le quita dignidad ni mérito. Su postura corporal, sus ropas y su centralidad le otorgan una dignidad y una osadía incuestionable.

Vemos también, un esfuerzo por destacar el carácter militar de la conquista y de la expedición de Almagro en particular. Los soldados tienen armaduras y cascos. En la representación del adelantado de Almagro se ve que sobresale una espada. También, en primer plano y sobre la derecha, un arma se encuentra en reposo. En los cinturones de los soldados se pueden visualizar armas también.

Retomando algunas ideas que colocamos de Tomás Pérez Vejo (2007) al comienzo del trabajo, vale destacar que en una pintura importan tanto las cuestiones que se representan como las que no. En la misa de Subercaseaux tenemos grandes ausentes que la historiografía trabajada nos permite advertir: estos son los negros y los indígenas que tanto Gay, Encina y Barros Arana mencionan ¿Por qué? Los sujetos africanos o afro descendientes no aparecen ni siquiera a través de elementos que puedan remitir a ellos y los indígenas no aparecen con la magnitud que la historia escrita los representa (15 mil personas). Aparece apenas uno, un hombre, sobre la derecha de la pintura, que apenas observa lo que está ocurriendo. No es representado realizando ninguna acción ni interviniendo en la escena, solamente mira. Su representación es un enigma, que podemos intentar arrojarle luz si lo comparamos con los otros indígenas en las otras pinturas de misas y también con otras pinturas del propio Subercaseaux que representan momentos del mismo proceso de conquista liderado por Almagro.

Al comparar con las otras primeras misas, vemos que al indígena de Subercaseaux nadie lo guía ni le enseña como en el caso cubano o argentino. Tampoco se confunde con la naturaleza ni se encuentra en un grupo mayor, como en el caso de la pintura de Blanchard y la de Meirelles al respecto de Brasil. Apenas observa, solo.

Figura 17 - Expedición de Almagro a Chile (1907)



Óleo sobre tela, 180 x 280 cm

Club de la Unión, Santiago (Chile)

Tres años después de *La Primera Misa*, Subercaseaux pinta *Expedición de Almagro a Chile*, pintura en la cual encontramos un destaque mayor de lo indígena, de dos maneras diferentes. Suponemos que esta pintura representa el momento de la salida de Almagro de Cuzco y que éste sería el hombre montado sobre el caballo en el centro de la pintura, que por su barbra blanca, vemos que lo representa nuevamente como una persona de edad. A su lado, un indígena, identificado así por sus ropas conversa con el adelantado. Probablemente sea una alta autoridad indígena que le está dando instrucciones o información pertinente para la travesía. A pesar de ello, Subercaseaux lo coloca inferior a los propios conquistadores, ya que está no solo a menor altura, sino que también está descalzo. Por otro lado, tenemos un grupo de indígenas que se diferencian de aquel, que se encuentran en un primer plano sobre el lado derecho y en una mayor oscuridad. Están aprontándose para salir y al parecer su función es la de cargar grandes y pesados sacos pertenecientes a los conquistadores. Un soldado

les está dando órdenes. Aquí aparece una llama, animal asociado directa y únicamente al indígena que lo está cargando.

El hecho de que en esta imagen se le dé más lugar a la representación indígena en relación a *La Primera Misa*, tal vez pueda ser entendida en parte porque refiere a un espacio que había estado siempre ubicado fuera de los límites territoriales de Chile, es decir, el Cuzco, enmarcado dentro del Perú de siglo XVI y también del XIX. Este espacio al construirse como Estado hará uso de la representación indígena como elemento de nacionalidad.

Por último en referencia a dicho cuadro, debemos destacar a la figura que se encuentra detrás de Almagro. Esta figura, vestida de blanco y montada a caballo es una figura religiosa, probablemente uno de los cuatro religiosos que vimos en la pintura anterior y está colocada en un espacio central de la imagen. Nuevamente y de una manera diferente, vemos como Subercaseaux destaca la parte espiritual de la conquista.

Figura 18 - *Descubrimiento de Chile por Almagro* (c. 1918)



Óleo sobre tela, 198 x 177 cm

Colección privada

En la tela *Descubrimiento de Chile por Almagro*⁵⁶ de 1918 también de autoría de Subercaseaux, vemos que los indígenas tienen un lugar central ya en un espacio identificado como Chile en el título. En una visión general aparecen 3 indígenas (seguramente incas que acompañaron la expedición), dos sentados sobre la derecha, esperando y uno a la izquierda del que identificamos como Almagro montado en su caballo saliendo del Cuzco. Este último indígena, que parece tener cierta jerarquía respecto a los otros debido a su vestimenta, está indicándole el camino, guiando al conquistador y sus huestes. A partir de esta pintura, vemos que Subercaseaux sabía de la existencia de indígenas con un rol protagónico en la expedición, al menos en 1918. Sabemos que entre la pintura de la misa y ésta transcurrieron al menos 14 años, ¿qué pudo haber cambiado que afectara la representación indígena?

A partir de algunas lecturas y análisis de la propia imagen en relación a las otras, llegamos a pensar que el hecho de que se represente al indígena solo y en actitud pasiva, fue una forma que Subercaseaux encontró para colocar el elemento indígena sin darle ningún tipo de protagonismo. A diferencia de otros casos de misas, como el brasileño por ejemplo, la relación que retrata la primera misa no es de primer contacto: los indígenas venían en la propia expedición conquistadora. Por otro lado, la mal llamada “Pacificación” de la Araucanía de finales del siglo XIX, es decir, el exterminio y despojo de tierras indígenas a los indígenas que habitaban al sur del río Biobío por parte de la República de Chile,

⁵⁶ Respecto a esta pintura, Subercaseaux afirma en sus *Memorias* que fue un encargo del Poder Legislativo en 1918 para decorar el Salón de Honor del Congreso Nacional. Debido a que había ciertas tensiones políticas entre las diferentes personalidades que componen las cámaras y particularmente con quienes habían encomendado la obra, el cuadro no fue aceptado inmediatamente y acabó siendo objeto de discusión por parte de los integrantes. El pintor dice sobre este proceso: “fueron discutidas las figuras humanas, los animales, la vegetación y hasta la forma de las nubes del cielo. De los llamados como árbitros, el profesor Philippi opinó que un perro que aparece en el cuadro es de raza de patas muy delicadas, por lo que habría sido difícil a ese animal franquear las rugosas pendientes de los Andes [...]. Otro experto objetó que los quiscos tienen flores blancas y no rojas. Se lo explicó que también crecen parásitos de flor roja en los quiscos y en otras plantas. Siguieron muchas críticas más por parte de otros profesionales que fueron consultados [...] Las críticas se referían todas a detalles particulares del cuadro. No hubo ni una sola observación sobre el conjunto de la composición, ni sobre sus méritos o deméritos en cuanto a obra de arte [...]” (SUBERCASEAUX ERRÁZURIZ, 1962, pp. 155-156). Todas estas críticas refieren a una concepción de que la pintura debería ser un fiel retrato de la realidad, lo que nos da una idea de las formas de la crítica de pintura histórica a comienzos de siglo XX.

se fundamentaba en un discurso civilizatorio donde el indígena estaría lejos de ese ideal. Esta cuestión perdura a lo largo de por lo menos dos décadas, ya que en las celebraciones del Centenario (1910) el mismo discurso se encuentra presente y atraviesa la pintura de la misa. De esta manera, y en coincidencia con el discurso de progreso y civilización imperante en la época, Subercaseaux pudo haber optado por realizar apenas una mínima representación del indígena, advirtiendo sobre su presencia pero sin ninguna agencia. También, por esos mismos motivos, creemos que la representación de las llamas, como animales autóctonos de la región, quedaría fuera de su narrativa visual. En cambio, los caballos, como animales europeos y con una mayor tradición pictórica dentro de la pintura serían más apropiados para la representación de un momento tan sublime. Tal vez, posterior a 1910 haya habido una mayor apertura sobre la representación de ciertos sujetos propiciada por las nuevas temáticas propuestas por la Generación del 13, por ejemplo.

Pensando esta misma cuestión en relación a otras pinturas históricas chilenas que pudieron ser referencia para Subercaseaux, Josefina de la Maza advierte que Pedro Lira en *La fundación de Santiago*, también había reducido al mínimo el elemento indígena. Lira, en su pintura - que sin duda era conocida por Subercaseaux por la gran repercusión que tuvo - representó apenas un cacique - Huelen Huala, - cuando la historiografía apunta la presencia de más sujetos:

La versión de Claude Gay – ampliamente conocida en la década de 1880 – es un buen ejemplo. En este relato, [...] se mencionan a varios caciques participando de la negociación de la tierra. En su versión, Pedro Lira ha optado por minimizar la presencia indígena, introduciendo a Huelen Huala como la única “voz india” (DE LA MAZA, 2013, p. 3)

Además de confirmarnos la presencia y difusión de la obra de Gay que ya hemos citado, de la Maza nos permite pensar en una tradición pictórica que trata sobre momentos fundacionales que, si bien no se anula la presencia indígena, la reduce al mínimo posible, contrariando a las propias informaciones disponibles.

Sobre la figura del negro, consideramos que haya sido silenciada por los mismos motivos. Sin embargo, su representación está más oculta que la del indígena, puesto que Chile acabó incorporando por momentos la figura de un indio

histórico y guerrero como símbolo de identidad en varios momentos a lo largo de su historia, no así del negro, que quedó aún más relegado.

Otra gran ausencia de la pintura - y también de la historiografía – que percibimos a partir del ejercicio comparativo, es la mujer o elementos que remitan a lo femenino. Mientras que con Meirelles y con Blachard veíamos representaciones de indígenas, tanto hombres como mujeres en un entrelazamiento con la naturaleza, con Bouchet la mujer indígena cumplía un rol más alegórico. En cualquiera de esos casos, la mujer tenía un lugar dentro de la narrativa visual construida. Tal vez la propuesta de Subercaseaux sea destacar la virilidad de los conquistadores como militares en una odisea que implicaba fortaleza física, discurso en el cual lo femenino no tendría cabida. A esta idea llegamos observando otras pinturas, tanto las ya comentadas sobre la conquista como otras tantas con temática militar del mismo pintor, donde lo femenino y la mujer brillan por su ausencia.

Un elemento que se encuentra presente en las tres pinturas sobre la conquista de Chile de Subercaseaux, es el perro. Este animal conecta las pinturas entre sí y parece ser una marca del propio autor en sus obras. Así como en muchos casos, el cuerpo de la mujer es usado como alegoría, entendemos el perro en este mismo sentido. Una alegoría de la fidelidad. Pero ¿la fidelidad a qué quería destacar Subercaseaux? Creemos que en el propio discurso que proponen la pintura, en *La Primera Misa* particularmente ser fiel a Dios es un valor entrañable y a la vez una lección moral y espiritual para el observador. En relación a las otras pinturas (incluyendo las de la misa), ser fiel a Almagro, a la expedición, a la Corona Española también son valores de connotación positiva y hasta necesaria. De esta manera entendemos que si se está tratando sobre un proceso de creación, de nacimiento que costará sacrificio, como en ese momento era la conquista de América y en el momento de Pedro podría ser la consolidación nacional, la fidelidad incuestionable debería ser un elemento siempre presente y colocado en un primer plano, así como el perro es puesto. En sus Memorias, Subercaseaux siempre que puede destacar la fidelidad a su “patria”, lo hace.

Por último queremos destacar que Subercaseaux hace uso del mismo anacronismo que Gay, Encina y Barros Arana, al considerar la existencia de Chile en el siglo XVI. Los límites territoriales de su actualidad son naturalizados y proyectados hacia el pasado. Así, Subercaseaux se remonta a lo que considera el nacimiento de Chile. Desde su perspectiva, es el momento de la llegada de la “civilización” y de la religión cristiana. Los conquistadores entran en el territorio chileno y lo hacen celebrando una misa. Así, el pintor entrelaza los orígenes de su patria con la propia llegada del cristianismo a ella.

Junto con el título de la obra, Subercaseaux inaugura el cristianismo en Chile y eleva la celebración de la misa como acto fundacional. De la Maza destaca que este valor de inauguración o afirmación de un comienzo en la pintura histórica “guía moralmente el entendimiento de la historia de una sociedad determinada” (2013, p. 4) Por este motivo, consideramos su pintura como un discurso, como postura política y como forma de entender la historia y proponer una lectura de la misma, enmarcada en un contexto en el cual existen rispideces entres quienes defienden a la Iglesia como institución que debe tener injerencia con los asuntos del Estado y quienes defienden una postura laica. Pedro entrelaza una campaña militar, con pretensiones políticas y económicas, en una misma situación de tipo religiosa. De esta manera, plantea que Chile en sus mismos orígenes actúa a partir de la conjunción político religiosa en armonía.

A modo de darle un cierre a esta parte, con base en lo expuesto, es posible afirmar que la pintura de *La Primera Misa en Chile* de Subercaseaux presenta una narrativa visual que se relaciona con su propia realidad sociopolítica. Invita explícitamente al observador a participar de un evento religioso que se relaciona directamente con el nacimiento político de Chile. Así, la República que irá a formarse en el siglo XIX, se encuentra bendecida desde su propio nacimiento con la llegada de los españoles. De esta manera, Subercaseaux se posiciona contrario a la laicización del Estado. Esta cuestión del catolicismo fundador colocaría a Chile dentro del espectro de repúblicas civilizadas, motivo por el cual creemos que

llevarían a Subercaseaux a omitir la representación indígena en la imagen. Por otro lado, vemos una masculinización del espacio y de los elementos que pueden entenderse como una concepción masculina de la propia conducción de la expedición y también de la política.

6.3 MÁS ALLÁ DE LA PINTURA

Luego de abordar la propuesta discursiva de la pintura, intentaremos ver cómo esta se relaciona con otras esferas de poder que ayudan a afirmar o a re significar su mensaje. *La Primera Misa en Chile* fue expuesta por primera vez en el Salón Oficial de la Quinta Normal en Santiago de Chile en el año de 1904. Entender este espacio dedicada a la exposición y concurso de artes visuales, puede llevarnos a entender la pintura que ha guiado nuestro trabajo en su propio contexto.

Este Salón Oficial de periodicidad anual comenzó a realizarse en la década de 1880 gracias al apoyo de diferentes órganos estatales de fomento a las artes y de Pedro Lira y la Unión Artística (sociedad sin fines de lucro que el propio Lira había fundado años antes). En 1885 el espacio del parque santiaguino Quinta Normal gana un edificio de estilo grecorromano pensado para la celebración específica de estas muestras artísticas: el Partenón de la Quinta Normal⁵⁷. El Partenón funcionó también hasta 1910 como edificio del Museo de Bellas Artes⁵⁸.

Parte de la importancia de estos salones radica en que éstos ayudaron a la legitimación de la élite como productora de símbolos nacionales ya que era este sector de la sociedad que producía arte, lo juzgaba y creaba los circuitos de consumo y legitimación (HERNÁNDEZ, 2006). Así, la selección y exhibición de determinadas pinturas contribuía en mayor o menor medida a la creación de un

⁵⁷ Por su ubicación en dicho parque el Salón fue conocido como Salón de la Quinta Normal.

⁵⁸ Con motivo del Centenario le fue encomendado a un arquitecto franco-chileno, Emile Jéquier (1866 – 1949), la proyección de un nuevo edificio para el Museo de Bellas Artes que también sirviera como monumento de la celebración en 1910.

Chile imaginado por un determinado sector social. Las premiaciones que otorgaban el Salón Oficial y otros premios otorgados dentro de la misma exhibición, actuaban de manera de impulsar ciertas pinturas, es decir, otorgaban un cierto “aval” estatal a un número de imágenes en detrimento de otras. Por otro lado, la forma en que estas muestras artísticas eran hechas, buscaba proyectar la imagen de un país civilizado y dentro de los moldes europeos. Pedro Subercaseaux como artista y miembro de la élite no quedó fuera de estos circuitos. Un cuerpo documental importante para estudiar su pasaje de por estos salones son los propios catálogos de los mismos y los reglamentos que normativizaban los concursos.

En el reglamento de 1901, vemos que la Comisión de Bellas Artes, órgano ligado al propio Estado chileno está por detrás de la organización del evento y es le encargada de juzgar y premiar a los diferentes competidores, previamente seleccionados por ella. La exposición será dividida en dos secciones: dibujo y pintura y escultura y dibujos de arquitectura. Asimismo, podían intervenir en la votación para las premiaciones aquellos artistas que ya habían sido previamente premiados en Salones anteriores⁵⁹. De alguna manera, esto significaba que quienes ya habían podido acceder a una premiación, tenían una ventaja para continuar exponiendo y elegir con quienes exponían. Dichos artistas premiados, no podían recibir premios de igual jerarquía que los que ya habían recibido, es decir, a medida que iban ganando reconocimientos debían competir en las premiaciones de más prestigio. Por otro lado, las obras que eran pasibles de concursar y ser expuestas eran aquellas que habían sido realizadas en territorio nacional. Se haría una distinción en aquellas obras hechas por artistas que estudiaron en Chile y por aquellos que estudiaron en Europa⁶⁰. Esta división de alguna manera distingue la calidad que podrían alcanzar unos y otros artistas.

⁵⁹ “Art. 9. Tienen derecho a votar para jurados de admisión i colocación, todos los pintores, escultores i dibujantes esponentes que hayan sido antes recompensados en exposiciones anuales” (MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA, 1901, p. 5).

⁶⁰ Art. 18. Solo son susceptibles de recompensa las obras ejecutadas en el país. Estas se dividirán en dos categorías en cada una de las secciones que abraza la Esposición: la primera de los artistas nacionales o extranjeros que hayan estudiado en Europa, i la segunda, de los artistas

A partir del análisis de los catálogos de estas exposiciones de 1900 a 1909⁶¹ en función de la participación de Subercaseaux, vemos que su primera aparición en un Salón data del año 1903. Participa también en 1904, 1906 y 1907. No lo hace ni en 1905, 1908, ni 1909, pero en 1910 vuelve a participar en la Exposición del Centenario.

Es interesante ver que en la estructura de estos catálogos se presentan en primer lugar, los artistas que recibieron premios en exposiciones anteriores y luego el listado de artistas y las obras que participaran en la exposición por la cual se realiza la publicación. Esto es importante porque a la vez que rastreamos las exposiciones de Subercaseaux, vemos con éste va acumulando premiaciones y reconocimientos a lo largo de los años. Esta constatación, nos lleva a pensar que en el año 1909 Pedro es un artista ya consagrado dentro del medio artístico oficial chileno, ya que figura dentro del histórico de premiados como uno de los artistas más galardonados de las diferentes ediciones del Salón:

SUBERCASEAUX, Pedro – 2da. Medalla, 1903; 1ra. Medalla, 1904; Premio del Certamen Edwards, 1903; Premio del Certamen Edwards⁶², 1904; premio de Honor del Certamen Edwards, 1906; premio de historia del Certamen Edwards, 1907. (EXPOSICIÓN ANUAL DE BELLAS ARTES, 1909, p. 46)

Para el presente trabajo, nos interesa particularmente el Salón de 1904, segunda oportunidad en la que Pedro se presenta. En el catálogo, el pintor es presentado de la siguiente manera: “discípulo de Lorenzo Vallés, Chacra

nacionales o extranjeros que solo hayan estudiado en Chile.” (op. cit., p. 7). A pesar de esta normativa, Subercaseaux aparece discriminado como artista que estudió en Europa apenas en el Salón de 1905, en el cual no participó, pero aparece en función de haber sido un artista premiado en ediciones anteriores.

⁶¹ La opción de analizar de 1900 a 1909 no es arbitraria. Además de que Subercaseaux antes de 1900 se encuentra más que nada en Europa, es aquí cuando encontramos que tiene los estudios y la edad para participar del Salón Oficial. Paramos en 1909, puesto que el año de 1910, por ser el año de las celebraciones del Centenario la exposición oficial tendrá otra connotación que merecería un análisis particular que excede a los presentes objetivos. A pesar de ello, hemos ojeado el catálogo de dicha exposición y pudimos constatar la participación de Subercaseaux.

⁶² El Certamen *Edwards* fue establecido en el año 1888. Fue creado por iniciativa de Arturo Maximiliano Edwards (1861 – 1889), quien había sido miembro de la comisión directiva del Museo de Bellas Artes en 1887, y destinó una cantidad de dinero anual para el otorgamiento de una distinción especial dentro de la Exposición Anual.

Subercaseaux, Santiago⁶³ (EXPOSICIÓN ANUAL DE BELLAS ARTES, 1904, p. 27). Este mismo esquema de presentación - discípulo de quien, taller desde donde trabaja y ciudad - se repite para todos los artistas que participan del Salón de la Quinta Normal. En 1904, Subercaseaux se presenta con un total de doce pinturas⁶⁴, entre ellas *La Primera Misa en Chile*, bajo el número de exposición 194 (op. cit., p. 28). En el catálogo de 1905, vemos que dicha pintura había ganado en el año anterior uno de los premios del Certamen Edwards (EXPOSICIÓN ANUAL DE BELLAS ARTES, 1905, p. 18).

A partir de esto, entendemos que el hecho de que la pintura de la misa que ha guiado nuestra reflexión a lo largo de estas páginas haya sido reconocida sobre todas las otras, significa que ésta se enmarcaría dentro de la oficialidad estética nacional impulsada por los circuitos de legitimación artística del Chile del 900. De esta manera, la pintura se encajaría dentro de las expectativas y proyecciones de la élite nacional que participaba de estos espacios. Como la Comisión de Bellas Artes, mayor encargada de juzgar las obras artísticas en los Salones dependía directamente del Estado, vemos un respaldo oficial al discurso propuesto en la imagen creada por el pintor.

Dejando un poco de lado los catálogos y la exposición en sí, quisimos rastrear la recepción de la obra y del pintor en la prensa periódica de la época. Sabemos que esas publicaciones en Chile y otros países de la región, actuaban como vehículo de crítica artística y como tales, contribuían a la formación de opinión pública. Muchas veces favorecían a la propia circulación de la imagen, al reproducirla entre sus páginas, haciendo que de esa manera alcanzara un grupo mayor de personas. A pesar de la intención, fue difícil encontrar lo que buscábamos y no lo encontramos de manera directa. Sin embargo, hallamos

⁶³ Esta forma de presentarse coincide con la que había hecho en 1903, pero más adelante sufrirá modificaciones. Por ejemplo, en 1906 aparecerá como discípulo de Jules Lefebvre y en 1907 no será presentado en relación con ningún otro artista. Creemos que esta individualidad se podría entender como una forma de considerarse consagrado individualmente.

⁶⁴ De esas doce pinturas, identificamos cuatro retratos, un paisaje, cuatro marinas, una pintura religiosa y dos pinturas de historia

algunos elementos que contribuyen a pensar la figura de Subercaseaux pintor en el medio chileno por la época que pinto *La Primera Misa*.

En primer lugar, encontramos algunos números de la Revista *Pluma i Lápiz*, publicada en Santiago entre 1900 y 1904. En un tono jocoso, encontramos en notas firmadas bajo los pseudónimos Guys y Barboullieur notas sobre el Salón de 1903, primera exposición en la que participa Subercaseaux. En el número 150 se menciona al pasar entre un conglomerado de nombres el del pintor de *La Primera Misa*, haciendo alusión a una serie de caricaturas que son presentadas. Ya el número 151 nos interesa más, en el aparece el siguiente trecho:

I aquí dos nombres nuevos en el Salón: los señores Subercaseaux, Pedro i Ramón. El primero (hijo del segundo) nos trae un buen contingente de pinturas que revelan en su autor algunas buenas cualidades unidas a muchas malas. He de confesar que no me interesan absolutamente de esas coloraciones grises, brumosas, frías, aun tratándose de paisajes a pleno sol. Tampoco agradan ya esas minucias de ejecución que hacen que en las *Vendimias* de Subercaseaux se vean las hojas de las parras como estudiadas una a una – esto digo a pesar de lo que aconseja el jenial crítico francés Mr. Richon Brunet (*Pluma y Lápiz*, Barboullieur, p. 10, 1903)

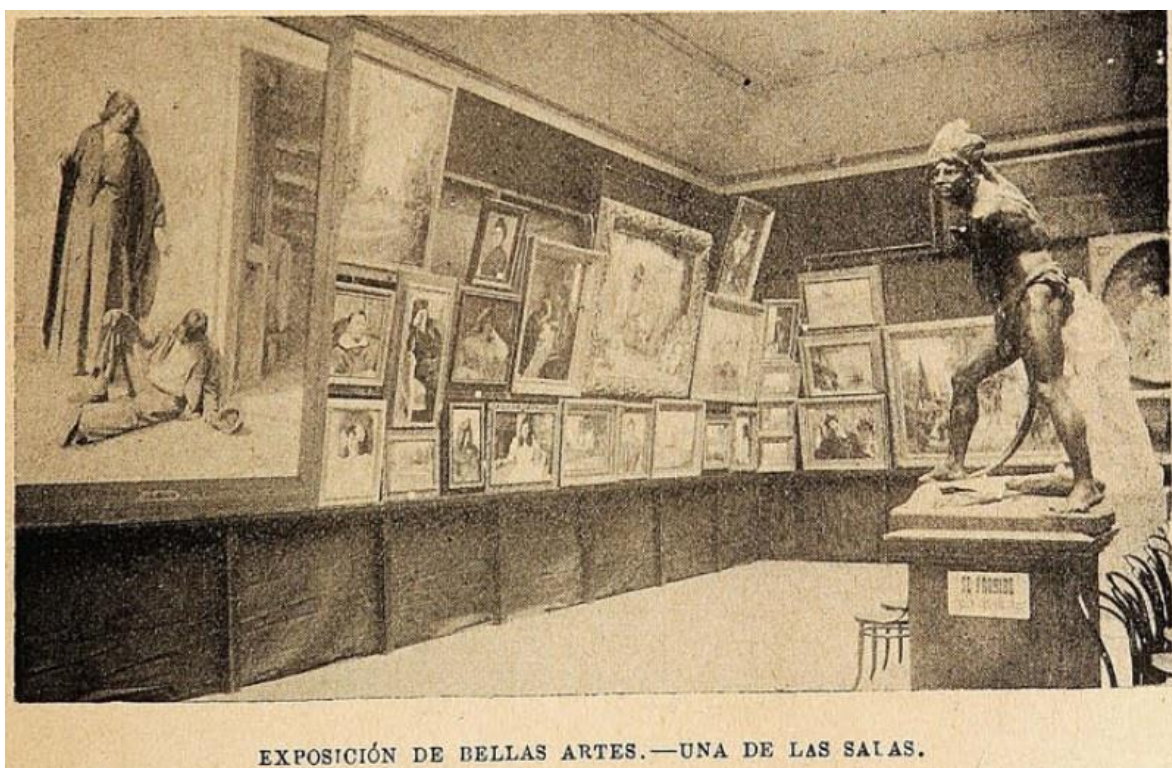
Ese comentario nos indica al menos dos cosas. En primer lugar, la relevancia que tuvo Pedro en su primera exposición y en segundo lugar, supone una prueba más que ratifica esa tensión que ya comentamos entre un arte académico - que vemos en la crítica a las minucias en la representación de las hojas - y uno más “moderno”. Lamentablemente el periódico no continuó en 1904 para la fecha de realización del Salón de dicho año.

También encontramos algunos números disponibles de la revista *Sucesos* (1902 – 1932) de Valparaíso donde se habla específicamente del Salón en el que participó *La Primera Misa*. En una nota que data de noviembre de 1904, se afirma que “el Salón de este año es una muestra evidente del progreso artístico de nuestro país y de la actividad y éxitos crecientes de nuestros pintores” (*Sucesos*, 1904, p. 31). Luego de ese comentario, enumera alguna de las obras que más han llamado la atención entre los “concurrentes «entendidos»” (op.cit., p. 31). Entre ellas coloca a *La Primera Misa* de la siguiente manera: “De Pedro Subercaseaux, sus grandes y hermosos cuadros «Batalla de Maipo» y «La primera misa» (193 y

194 [números del catálogo]) y «El asalto de la Esmeralda» (186)” (op.cit., p. 3). Así, vemos que Subercaseaux tuvo una entrada fuerte en la escena artística nacional a partir de su participación en los Salones de la Quinta Normal y una de las pinturas que propició esa positiva irrupción, fue la que analizamos en este trabajo.

La revista *Sucesos* también nos brinda material fotográfico del Salón, elemento que nos sirve para pensar las dimensiones de la muestra. En la fotografía que colocaremos a continuación, creemos que se encuentra, por sus dimensiones y silueta de las figuras de la pintura, *La Primera Misa*. Esta sería la que se encuentra en exactamente atrás de la escultura.

Figura 19 – Fotografía de una sala de la Exposición de Bellas Artes de 1904 publicada en la Revista *Sucesos*



11 de noviembre de 1904, p. 31

Por último, en la revista santiagueña *Zig-Zag* (1905 – 1964), en la cual trabajó Subercaseaux como caricaturista, encontramos una nota de página entera

que comenta sobre su figura como artista. La nota es de 1905 y en ella destaca que:

En el Salón del año pasado y también en el de 1903, el público se sorprendió al encontrar en las telas presentadas por Subercaseaux una personalidad artística, vigorosa y en pleno equilibrio de sus facultades. En algunos de estos cuadros [...] se podía admirar la corrección del dibujo y la habilidad técnica difícil de alcanzar después de largas jornadas de trabajo, y que algunos maestros nunca alcanzaron. (Zig-Zag, 1905, p. 43)

De esta manera, vemos la positiva repercusión del Salón de 1904 en la carrera de Subercaseaux. Podríamos afirmar que debido a que 1903 y 1904 fueron sus primeras apariciones públicas, estas actuaron como plataforma para darlo a conocer y generarle un espacio dentro del ambiente artístico nacional. En esta proyección, *La Primera Misa en Chile* parece haber tenido un lugar fundamental. A partir de los comentarios que vimos en las publicaciones, vemos su asociación pública con el arte académico y por su exposición en Salones y las premiaciones que en ellos recibió, una cierta alineación con las imágenes respaldadas oficialmente sobre la historia de Chile.

También, queríamos destacar otras publicaciones, no de tipo periódicas como las anteriores, que reproducen la imagen de *La Primera Misa* y que la colocan como una de las principales pinturas de Subercaseaux. Entre ellas tenemos la ya mencionada publicación de Antonio Romera en 1951, donde se reproduce la imagen de la pintura entre las páginas 135 y 136, siendo la única del pintor en el libro.

En una publicación de la Universidad de Chile, de 1930 titulada *Museo de Bellas Artes 1880 – 1930*, también encontramos la reproducción de la pintura que nos interesa en la página 73. Esta aparece, junto con otras pinturas de artistas chilenos, bajo el título “Pintura Nacional”. Vale destacar que es la única pintura de Pedro Subercaseaux que se reproduce en dicho libro. Esta publicación nos da el indicio de que en un primer momento, la pintura se encontraba bajo la órbita del Museo de Bellas Artes, hoy en día se encuentra en el Museo de Historia Nacional.

De manera más reciente, el historiador chileno Sergio Villalobos incluye en su *Breve historia de Chile* de 1998 la pintura de la misa. Aquí la pintura cumple la problemática función que la de “ilustrar” los pasajes en los cuales Villalobos trata de la expedición de Almagro. Villalobos enmarca esta pintura en el apartado titulado “Almagro descubre Chile” que se encuentra en el capítulo “Descubrimiento y Conquista, 1536 1600”. En el pequeño apartado, coloca en secuencia dos pinturas de Subercaseaux, *Expedición de Almagro a Chile* y *La Primera Misa*. Específicamente, la última pintura antecede al comentario sobre la entrada de los conquistadores Chile a través del valle de Copiapó. A pesar de colocar la pintura, no refiere a ella, ni comenta ninguna celebración cristiana que pudiera haber acontecido luego de atravesar los Andes. Su narrativa es muy similar a la de Encina y Barros Arana, destacando las dificultades de la travesía por las montañas y el heroísmo de los expedicionarios.

Consideramos problemática esta presentación tan común de las pinturas de historia dentro de los textos puesto que en ningún momento se cuestiona la imagen como una construcción, como un discurso situado temporal y espacialmente. Las imágenes son colocadas erróneamente como prueba, como evidencia y como ilustración de lo que el autor del texto trata sin que se explote el potencial narrativo de la imagen.

Función similar cumple hoy en día la pintura en su repositorio actual: el Museo Histórico Nacional de Chile. El museo está organizado de manera cronológica y evolutiva⁶⁵. A través de dieciocho salas, el museo va ordenando la historia de Chile. Guiado por un discurso de progreso, parte de los primeros habitantes de Chile, antes de la conquista y culmina con el Golpe de Estado de

⁶⁵ Para ilustrar este punto vale citar en secuencia el nombre de las salas: “Los primeros habitantes de Chile”, “Descubrimiento y Conquista”, “La Ciudad Indiana”, “La Iglesia y el Estado”, “La Sociedad Colonial”, “La Sociedad del siglo XVIII”, “El Colapso del Imperio”, “La Idea de la Libertad”, “La Reconstrucción del Orden”, “La consolidación del Orden Republicano”, “Los medios de transporte”, “La Educación”, “El Orden Liberal”, “El Parlamentarismo”, “La Sociedad a principios del siglo XX”, “Esperanzas de cambio”, “La Gran Crisis”, “Del Frente Popular a la Unidad Popular”.

1973. *La Primera Misa*, se encuentra en la sala que tiene el nombre “Descubrimiento y Conquista”. Según la página oficial del Museo⁶⁶:

Esta sala muestra el descubrimiento [sic] y la conquista del territorio por parte de los españoles. Se hace hincapié en la pintura histórica, que ilustra el proceso y la anexión de Chile al territorio hispánico. Por último, se destaca la relación de encuentros y desencuentros entre indígenas y españoles. (MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, 2015)

De esta manera, la pintura de Subercaseaux cumple la función de ilustrar el momento al que hace referencia. La colocación en esta sala es una forma de adoptar y aceptar oficialmente y en la actualidad el discurso de Subercaseaux, al colocarse la imagen como “ventana del pasado” (tal como era la pretensión de la pintura histórica hace más de un siglo), ilustración del siglo XVI y no como un producto de los primeros años del 900. Su contenido, su narrativa no se problematiza, se adopta, se legitima y se transmite a través de espacios que se constituyen como lugar de enunciación del propio Estado chileno.

Perfilando hacia el final, vale retomar aquel personaje que mencionamos al comienzo. Ese soldado participante de la misa que con su mirada directa nos invitaba a participar. ¿Por qué nos mira? Creemos que este dialogo directo que estableció Subercaseaux con el observador de la pintura es una forma de invitar al observador a participar de la inauguración de la nación. Este momento fundacional revestido de carácter sagrado y espiritual es una forma de invitar al ciudadano chileno a recordar la importancia de la religión, a rememorar como esos heroicos hombres que atravesaron los Andes, fueron capaces de soportar penurias y miserias y aun así continuar siendo fieles al Dios cristiano.

Esta cuestión probablemente dialogue con la crisis moral, con la llamada *Cuestión Social* que vivía Chile en el cambio de siglo y así, la representación de la misa y la invitación a participar de ella, debería actuar como elemento norteador para sortear los problemas de la sociedad chilena, la cual poco a poco se iba apartando de las normas cristianas para pautar la convivencia (recordemos las *Leyes Laicas* del gobierno de Santa María).

⁶⁶ Museo Histórico Nacional de Chile, <www.museohistoriconacional.cl>, accedido en 15 nov. 2015.

La invitación que nos hace Subercaseaux a participar y retomar el momento de la misa en Copiapó es entonces, una invitación a retomar los valores “civilizatorios” cristianos como modelo a seguir por la sociedad de Chile. Según la narrativa histórica a la que la pintura adhiere, la civilización y la espiritualidad cristiana entran al territorio junto con sus “fundadores”, aquellos hombres que arriesgaron la vida por la fe en un futuro mejor. Dichas ideas, cobran fuerza “pedagógica” al enmarcarse en una pintura de historia, que se orientaba, como vimos en las primeras páginas, a la formación de ciudadanos funcionales al sistema estatal que la respalda. Respaldo que vimos le da el Estado chileno a la pintura por medio de la premiación de la misma.

7 CONSIDERACIONES FINALES

De esta manera finalizamos nuestro recorrido por las artes chilenas orientados por *La Primera Misa en Chile* de Pedro Subercaseaux. Con este trabajo, pretendimos dar cuenta de una pintura en particular intentando entender el contexto político, social y cultural que la rodeó, la creó, la explicó y la significó a lo largo del tiempo. A modo de cierre presentamos algunas reflexiones finales.

A partir de todo lo expuesto, pensamos que la imagen de la misa surge en un momento en el cual probablemente haya habido un estímulo particular para la creación de imágenes y para la propia reflexión de la nación y la nacionalidad chilena, debido a los festejos del Centenario que se avecinaban, con una propuesta de mostrar a Chile como un país civilizado. Este estímulo se entrelazaba con espacios de circulación y legitimación artística propiciados por el Estado con dicho fin. Pedro Subercaseaux, como artista, supo de qué manera canalizar su tarea como pintor para poder encajar dentro de los parámetros que proponía el medio artístico chileno y poder lograr un reconocimiento dentro de los moldes de la “estética oficial”.

No tenemos fuentes que nos indiquen que la pintura fue un encargo, lo que nos conduce a creer que fue realizada por el pintor con sus propios medios como una tentativa de entrar contundentemente dentro del mundo artístico chileno. La posición socioeconómica privilegiada de la familia del pintor nos lleva a pensar que Pedro disponía de los medios materiales para la realización de esta pintura por su cuenta. Además, en los catálogos de exposiciones de los años 1903 y 1904 el taller que coloca, es su propia casa. Josefina de la Maza (2013) apunta que el género histórico no fue muy desarrollado en Chile y tal vez Subercaseaux haya sido capaz de visualizar esa falta y potenciar su trabajo participando con este tipo de pinturas desde sus primeras exposiciones.

Quienes conducían la política nacional y que en última instancia estaban por detrás de los espacios de circulación y producción de las artes visuales, se

encontraban preocupados con la creación de símbolos nacionales a partir de su propio espacio particular con pretensiones de alcanzar los diversos espacios de la sociedad chilena. La jerarquización social y la enorme distancia que la oligarquía gobernante tenía respecto al pueblo generaban grandes distancias de identificación con la construcción de símbolos que se querían nacionales, cuestión que va abriendo camino para la aparición de nuevas tendencias en el mundo de las artes visuales chilenas.

En este contexto, surge *La Primera Misa en Chile* de Pedro Subercaseaux y alcanza la legitimación del Estado a partir de las premiaciones obtenidas en el Salón de la Quinta Normal, por adquisición de la obra por el Museo de Bellas Artes y su posterior traspaso al Museo Histórico Nacional. Hemos interpretado esta cuestión, como una concordancia de las pretensiones oficiales y el discurso propuesto en la pintura de Subercaseaux. En ella, vemos un ámbito de poder político y militar masculinizado, blanco y presentado como heroico que pretendería despertar el espíritu patriótico de los observadores (por la propia función de la pintura histórica), a partir de elementos específicos identificados con el discurso civilizatorio que el Estado chileno quería proyectar.

Identificamos que la concordancia de ese discurso visual, de alguna manera continua hasta el día de hoy, formando parte de un proceso de larga duración que atraviesa el siglo XX. El hecho de que hoy en día la pintura de Subercaseaux se encuentre en una sala del Museo Histórico Nacional de Chile destinada a ilustrar los procesos que atravesó la región en el siglo XVI nos demuestra que la institución estatal ve la imagen como retrato de ese proceso, como “ventana hacia el pasado” y no como una lectura hecha sobre esos acontecimientos por un sujeto con determinadas características en la transición del siglo XIX al XX. Esto nos conduce a pensar que si bien nos consideramos alejados de la sociedad decimonónica, existen permanencias que continúan siendo utilizadas para moldear nuestra identidad como ciudadanos de tal o cual Estado de manera similar a como ocurría hace un siglo atrás. Ejemplo de estos son los himnos

nacionales, las banderas, las fiestas patrias, entre muchos otros elementos que podríamos citar.

Por otro lado, creemos también que la pintura de 1904 fue absorbida por la órbita oficial porque presentaba una ambigüedad referencial que era funcional a los intereses de la República en ese momento determinado. Decimos esto porque, como vimos en la primera parte en el recorrido visual sobre otras primeras misas, puede insertarse dentro de una tradición de pinturas fuertemente ligadas a Francia, República que se presentaba para Chile como un ideal y específicamente en las artes plásticas nacionales, como un modelo al cual seguir. De esta manera, era funcional a la francofilia oligárquica de Chile y a la vez a permitía un acercamiento con España, ya que “la víspera de la celebración del centenario aconsejaba resituar la pintura nacional en la tradición hispana” (ZAMORANO, CORTÉS & MUÑOZ, 2005, p. 177) luego de un siglo XIX marcado por el esfuerzo de distanciamiento cultural de la ex metrópoli colonial.

La figura de Subercaseaux y su pintura, nos sirvieron también para pensar de que a pesar de estar alineado a las pretensiones de un grupo social determinado que tenía los mecanismos para valorizar tal o cual producción artística en detrimento de otras formas artísticas más asociadas a la modernidad que comenzaban a imponerse en otros espacios que no eran los tradicionales, esto no fue suficiente para trascender a lo largo del tiempo, como de hecho lo hicieron otros pintores. En el siglo XX, nuevos sujetos de representación, nuevos escenarios, nuevas perspectivas y nuevas técnicas iban moldeando nuevos senderos del arte que entraban en conflicto con el arte académico, que si bien continuaba siendo valorizado por parte de la sociedad, caía la popularidad que había gozado en otros tiempos. Esta tensión entre lo “moderno” y lo “tradicional” la identificamos tanto en la producción artística de Subercaseaux, como en el testimonio que dejó bajo el título de *Memorias*. El apoyo que recibió del ámbito estatal y en circuito de las Bellas Artes, impulso de alguna manera al artista como “pintor de las glorias de Chile”, mientras que una crítica más independiente y “moderna” lo hacía caer en un relativo olvido.

Para cerrar el trabajo, podríamos afirmar que tanto *La Primera Misa* de Subercaseaux como tantas otras pinturas e imágenes de distinta naturaleza, no son meros datos o informaciones para ser vistas. Son discursos, tienen un productor, un receptor y la propia cultura en la que están insertas determina sus posibilidades comunicativas y materiales. Es la propia cultura también, donde las diferentes fuerzas de poder convergen e intervienen en la producción artística generando fenómenos que deben ser entendidos en un tiempo y espacio determinados. Muchas veces esas producciones artísticas son canalizadas y utilizadas como símbolos, siendo funcionales a procesos mayores de los cuales forman parte.

8 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

8.1 FUENTES

8.1.1. Pinturas

BLANCHARD, Pharamond, *Le Première Messe en Amérique*_(1950), Museo de Bellas Artes, Dijon, Francia.

BOLDINI, Giovanni, *Retrato de Luis y Pedro Subercaseaux* (c.1890), óleo sobre tela.

BOUCHET, José, *La Primera Misa en Buenos Aires* (1910), óleo sobre tela, 392 x 201 cm, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Argentina.

LIRA, Pedro, *La Fundación de Santiago* (1888), óleo sobre tela, 250 x 400 cm, Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

LUNA, Pedro, *El baile de las enanas o cabaret Magallanes* (1935), óleo sobre tela, 65 x 81,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

MEIRELLES, Victor, *A Primeira Missa no Brasil* (1860), pastel sobre tela, 268 x 356 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil.

PETIT, Henriette, *Dos desnudos* (c. 1925), óleo sobre tela, 148 x 55 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

SUBECASEAUX ERRÁZURIS, Pedro, *Descubrimiento de Chile por Almagro* (c.1918), óleo sobre tela, 198 x 177 cm, Colección Privada.

_____, *Expedición de Almagro a Chile* (1907), óleo sobre tela, 180 x 280 cm, Club de la Unión, Santiago, Chile.

_____, *La Primera Misa en Chile* (1904), óleo sobre tela, 150 x 200 cm, Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

VALLÉS, Lorenzo, *Demencia de doña Juana de Castilla* (1866), óleo sobre lienzo, 238 x 313 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

VERMAY, Jean Baptiste, *El primer cabildo* (1826), óleo sobre tela, El Templete, La Habana, Cuba.

_____, *La inauguración del templo* (1828), óleo sobre tela, El Templete, La Habana, Cuba.

_____, *La Primera Misa* (1826), óleo sobre tela, 200 x 300 cm, El Templete, La Habana, Cuba.

VERNET, Horace, *Première Messe en Kabylie* (1854), óleo sobre tela, 194 x 123 cm, Museo Cantonal de Bellas Artes, Laussane, Suiza.

8.1.2 Notas en periódicos y artículos de revista

AMUNÁTEGUI, Miguel Luis, “Apuntes sobre lo que han sido las Bellas-Artes en Chile”, In: *Revista de Santiago*, Santiago de Chile: Imprenta Chilena, 1849, n. 21, tomo tercero, pp. 37 – 47, disponible en: <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0038717.pdf>>, accedido en: 11 sep. 2015.

BARBOUILLEUR (pseudónimo), “Crónica del Salón”, *Pluma i Lápiz*, Santiago de Chile, 22 nov. 1903, año 3, nro. 151, pp, 6 – 10, disponible en: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-774.html#documentos>> , accedido en 15 nov. 2015.

CÁCERES, Olga, “Inauguración Sala Fray Pedro Subercaseaux”, *Biblioredes*, Santiago de Chile, 26 mar. 2013, disponible en: <<http://www.biblioredes.cl/bibliotecas/4219/noticias/38562>> accedido en: 03 nov. 2015.

El Heraldo, “Nueva Galería de Arte abrió con valiosa colección de pintura clásica chilena”, Linares (Región del Maule), 17 oct. 2015, disponible en: <<http://www.diarioelheraldo.cl/noticia/nueva-galeria-de-arte-abrio-con-valiosa-coleccion-de-pintura-clasica-chilena>>, accedido en 03 nov. 2015.

El Mercurio, “Homenaje a Pedro Subercaseaux”, Santiago de Chile, 2 jul. 2006, disponible en: <<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={ca791b14-5149-4816-8571-654e0a311483}>>, accedido el 03 nov. 2015.

_____, “Fray Pedro Subercaseaux: benedictino y cosmopolita”, Santiago de Chile, 17 jun. 2000, disponible en: <
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={86b58f46-ae61-43e0-b00f-97b8c41adc71}>> , accedido en 03 nov. 2015.

_____, “Rescatan obras de fray Pedro Subercaseaux”, Santiago de Chile, 7 jun. 2011, disponible en: <
<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={497d8586-c021-4849-92a3-ccf476f6d605}>>, accedido el 03. Nov. 2015.

ESPINOZA, Denisse, “Restauran obra de Pedro Subercaseaux, el pintor de la historia de Chile”, *La Tercera*, Santiago de Chile, nro. 23456, pp. 42 – 23, 11 sep. 2014.

GUYS (Pseudónimo), “A través del Salón”, *Pluma i Lápiz*, Santiago de Chile, 15 nov. 1903, año 3, nro. 150, pp, 6 – 8, disponible en: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-774.html#documentos>>, accedido en 15 nov. 2015.

MONTECINO MONTALVA, Sergio, “Breve historia de la pintura en Chile”, In: *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile: Universidad de Chile, n.120, pp. 158-170, 1960, disponible en: <<http://www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/27387/29034>> , accedido en: 16 sep. 2015.

ROBLES RIVERA, Armando, “La pintura en Chile”, In: *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile: Universidad de Chile, n.147, pp. 167 – 208, jul.-dic. 1920, disponible en: <http://www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/issue/view/2297>, accedido en 23 sep. 2015.

Sucesos, “El Salón de Bellas Artes”, Valparaíso, 11 nov. 1904, año 3, nro. 116, disponible en: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100809.html#documentos>> accedido en: 15 nov. 2015.

Zig-Zag, “Pedro Subercaseaux”, Santiago de Chile, 12 de noviembre de 1905, año 1, nro. 39, p. 43, disponible en: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3684.html#documentos>>, accedido en: 15 nov. 2015.

8.1.3 Libros

ÁLVAREZ URQUIETA, Luis, *La pintura en Chile*, Santiago de Chile: Imprenta La Ilustración, 1928.

ARIAS, Virginio, *Memoria histórica de la Escuela de Bellas Artes*, Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1910.

BARROS ARANA, Diego, *Historia general de Chile. Tomo I*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1999.

GAY, Claudio, *Historia física y política de Chile. Tomo primero*, París: Imprenta de Pain y Thunot, 1884.

ENCINA, Francisco A., *Historia de Chile. Tomo primero.*, Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1940.

LIRA, Pedro, *Diccionario biográfico de pintores*, Santiago de Chile: Litografía Esmeralda, 1902.

ROMERA, Antonio, *Historia de la pintura chilena*, Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1951.

SUBERCASEAUX ERRÁZURIZ, Pedro, *Memorias*, Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1962.

SUBERCASEAUX VICUÑA, Ramón, *Memorias de ochenta años: recuerdos personales, reminiscencias históricas, viajes, anécdotas*, Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1936.

UNIVERSIDAD DE CHILE, *Museo de Bellas Artes, 1880 -1930*, Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1930.

8.1.4 Catálogos de exposiciones

EXPOSICIÓN ANUAL DE BELLAS ARTES, *Salón de 1903, Catálogo de las obras de pintura, escultura, dibujo i arquitectura*, Santiago de Chile: Imprenta, Litografía i Encuadernación Chile, 1903.

_____, *Salón de 1904. Catálogo de obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura i arte aplicado a la industria*, Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Chile, 1904.

- _____, *Salón de 1905. Catálogo de las obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura i arte aplicado a la industria*, Santiago de Chile: Imprenta i Encuadernación Chile, 1905.
- _____, *Salón de 1906. Catálogo de obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura i arte aplicado a la industria*, Santiago de Chile: Sociedad Imprenta y Litografía Universo, 1906.
- _____, *Salón de 1907. Catálogo de las obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura i arte aplicado a la industria*, Santiago de Chile: J.E. Astaburuaga, 1907
- _____, *Salón de 1908. Catálogo de las obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura y arte aplicado a la industria*, Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Chile, 1908.
- _____, *Salón de 1909. Catálogo de las obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura y arte aplicado a la industria*, Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Chile, 1909.
- MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA, *Reglamento de las Exposiciones Anuales de Bellas Artes*, Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1901.

8.2 BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRÍA, Luis & NÚÑEZ, Gloria Paz, “Patrimonio y Modernización en Chile (1910): La Exposición Histórica del Centenario”, In: *Atenea*, Concepción, 2007, n. 495, pp. 69 – 81, disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622007000100005&lng=es&nrm=iso>, accedido en: 17 ago. 2015.
- BAXANDALL, Michael, *Padrões da intenção: a explicação histórica dos quadros*, São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE, *La república parlamentaria (1891-1925)*, Memoria Chilena, disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3537.html> , accedido en 2 sep. 2015.
- _____, *Diego Barros Arana (1830-1907)*, Memoria Chilena, disponible en <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-583.html>>, accedido en 10 nov. 2015.
- BISPO, Antonio Alexandre, “A primeira Missa nas Américas e a primeira Missa no Brasil: Pharamond Blanchard (1805 – 1873) y Victor Meirelles de Lima (1832 – 1903)”, In: *Revista Brasil Europa*, Colonia: Academia Brasil Europa,

- 2009, disponible en: <<http://www.revista.brasil-europa.eu/121/Victor-Meirelles.html>>, acceso: 24 jun. 2015.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica, 2005.
- CASTEDO, Leopoldo, *Chile: vida y muerte de la República Parlamentaria (de Balmaceda a Alessandri)*, Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2001.
- CASTRO, Isis Pimentel de, 'Pintura, memória e história: a pintura histórica e a construção de uma memória nacional', In: *Revista de Ciências Humanas*, n. 38, oct.2005, Florianópolis: EDUFSC, pp. 335 – 352.
- COLI, Jorge, "Primeira Missa e a invenção da descoberta", In: NOVAES, Adauto (org), *A descoberta do homem e do mundo*, São Paulo: Cia das Letras, 1998, pp. 107-122.
- _____, "Pedro Américo, Victor Meirelles, entre o passado e o presente", In: *Anais do I Encontro de História da Arte*, Campinas: Unicamp, 2005, pp. 124 – 133.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy, 'Imagens eloquentes: a primeira missa no Brasil', In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, pp. 159 – 171, jul-dic. 2008.
- DE LA MAZA, Josefina, "De géneros y obras maestras: La fundación de Santiago (1888) de Pedro Lira", In: *Caiana*, Buenos Aires, v. 3, n. 3, pp. 1 – 14, dic. 2013.
- FRANZ, Teresinha Sueli, 'Victor Meirelles e a Construção da Identidade Brasileira', In: *19&20*, Río de Janeiro, v. II, nro. 3, jul. 2007, disponible en: <http://www.dezenovevinte.net/obras/vm_missa.htm>, acceso en: 26 jun. 2015. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981.
- GALAZ, Gaspar & IVELIC, Milan, *La pintura en Chile: desde la colonia hasta 1981*, Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, 1981.
- GAZMURI, Cristián (ed.), *El Chile del Centenario, los ensayistas de la crisis*, Santiago de Chile: Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2001.
- GONDAR, Jô & DODEBEI, Vera (orgs.), *O que é memória social?*, Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, pp. 7 – 27.
- HEREDIA, Edmundo "Una aproximación teórica a los conceptos de nación y de espacios regionales en la configuración de las relaciones internacionales

- latinoamericanas”, In: CERVO, A., DOPCKE, W., *Relações internacionais dos países latino-americanos*, Brasília: EdUnB, 1994, pp. 9 – 17.
- HERNÁNDEZ, Carmen, “Chile a finales del siglo XIX: exposiciones, museos y la construcción del arte nacional”, In: GONZÁLEZ, Beatriz & ANDERMANN, Jens (eds.), *Galerías del progreso*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2006, pp.261-294.
- KERN, Maria Lúcia Bastos, ‘Imagem, historiografia, memória e tempo’, In: *ArtCultura*, Uberlândia: UFU, v. 12, n.21, pp. 9 – 21, jul-dic. 2010
- LEDEZMA MENESES, Gerson Galo, “Chile en el primer Centenario de la Independencia en 1910: crisis e identidad social”, In: *Revista Historia y Espacio*, Universidad del Valle, Santiago de Cali, nro. 26, 2006, disponible en <<http://historiayespacio.univalle.edu.co/index.php/historiayespacio/article/view/2766>>, accedido en: 2 sep. 2015.
- MALOSETTI, Laura, “Arte, memoria e identidades nacionales en Latinoamérica”, In: *Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos. 02, Nazioni e Identita Plurime*, Centro Internazionale Alti Studi Latinoamericani. Università degli Studi di Udine, 2006, pp. 103-128.
- MARINS, Paulo César Garcez, “Nas matas com pose de reis: a representacao de bandeirantes e a tradição retratística monárquica européia”, In: *Revista do IEB*, São Paulo, n. 44, pp. 77 – 104, feb. 2007.
- MARTÍNEZ, Juan Manuel, “El poder de la imagen”, In: MADRID, Alberto et. al., *Arte en Chile: 3 miradas*, Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, pp.13 – 23.
- MONTEALEGRE, Jorge (ed.), *Von Pilsener: primer personaje de la historieta chilena*, Santiago de Chile: Editorial Asterion, 1993.
- MUSEO HISTÓRICO NACIONAL [Chile], *Sala Descubrimiento y Conquista*, disponible en <<http://www.museohistoriconacional.cl/618/w3-article-30070.html>>, accedido en: 20 nov. 2015.
- PÉREZ VEJO, Tomas, ‘Imágenes negadas. Memoria y olvido en la pintura de História: el caso español’ In: CAIA, *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido*, Buenos Aires: CAIA, 2007.
- PEREIRA, Sonia Gomes, “Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX” In: *Revista IEB*, São Paulo, n. 54, sep.-mar. 2012, pp. 87 – 106.
- PEREIRA, Walter L. C. de M “Imagem, nação e consciência nacional: os rituais da pintura histórica no século XIX”, In: *Cultura Visual*, n. 17, maio 2012, Salvador: EDUFBA, pp. 93 – 105.

- _____, *Olhos sobre tela, olhos para a história*, Rio de Janeiro: 7 letras, 2013, pp. 9 – 29.
- PRADO, M. L. C, 'Nação e pintura histórica: reflexões em torno de Pedro Subercaseaux', en: PAMPLONA, Marco & STUVEN, Ana Maria (orgs.), *Estado e nação no Brasil e no Chile ao longo do século XIX*, Rio de Janeiro: Garamond, 2010, pp, 187-210.
- REYES KONINGS, Luis, *La Cuestión Social en Chile: concepto, problematización y explicación. Una propuesta de revisión historiográfica*, In: Estudios Históricos, n. 5, noviembre de 2010, Rivera, disponible en: http://www.estudioshistoricos.org/edicion5/0502Cuestion_Social_en_Chile.pdf, accedido en: 17 ago. 2015.
- SCAPOL MONTEIRO, Michelli C, São Paulo e Buenos Aires: a construção da imagem de origem no século XX, In: *Historia Crítica*, n.55, enero-marzo 2015, Bogotá: Universidad de los Andes, pp. 73 – 100, disponible en: <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/914/index.php?id=914>, accedido en: 3 may. 2015.
- SEGUÍN, Bécquer, "On the easel of independence", In: *Hispanic Review*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, vol. 83, no. 1, pp. 1 – 26, 2015.
- SHUMWAY, Nicolas, *A invenção da Argentina: História de uma ideia*, São Paulo: Edusp, 2008.
- SUBERCASEAUX SOMMERHOFF, Bernardo, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: desde la Independencia hasta el Bicentenarios*, Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, s.d., disponible en: <<http://www.ideasyculturaenchile.cl>>, accedido en: 3 sep. 2015.
- _____, "Nación, Héroes y Arte (ruido mucho ruido)", In: *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, Santiago de Chile: Universidad de Chile, No. 25, enero 2003, disponible en <http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,S CID%253D4229%2526ISID%253D270,00.html>, accedido en: 20 oct. 2015.
- VALDÉS, María Gracia & GRIFFIN, Verónica (orgs.), *Pedro Subercaseaux, Pintor de la Historia de Chile*, Santiago de Chile: Corporación Cultural de Vitacura, 2000.
- VALLE, Arthur, "Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1º República", In: *19 & 20*, Río de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006, disponible en:

<http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm>
 accedido el 4 oct. 2015.

WOJTYLA, Karol Josef [Juan Pablo II], *Mensaje de Juan Pablo II a los obispos, sacerdotes, religiosos, religiosas, y laicos de América Latina, con motivo del V Centenario de la primera misa celebrada en el continente*, Vaticano, 1993, disponible en: <http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/messages/pont_messages/1993/documents/hf_jp-ii_mes_19931212_prima-messa-america.html> , acceso en: 24 jun. 2015.

ZAMORANO, Pedro E., “Educación artística en Chile: Fernando Álvarez de Sotomayor, Juan Francisco González y Pablo Buchard, tres maestros emblemáticos”, In: *Atenea*, Concepción, n. 495, 2007, p. 185 – 201, disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622007000100011&lng=es&nrm=iso>, accedido en: 23 sep. 2015.

_____, “Artes visuales en Chile durante la primera mitad del siglo XX: Una mirada al campo teórico”, In: *Atenea*, Concepción, n. 504, 2011, pp. 193 – 212, disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32821477011>>, accedido en: 24 sep. 2015.

_____, CORTÉS, Claudio & MUÑOZ, Patricio, “Pintura chilena durante la primera mitad del siglo XX: influjos y tendencias”, In: *Atenea*, Concepción: n. 491, 2005, pp. 159 – 186.x