



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO



IMAGEN, IMAGINARIO, INDÍGENAS Y NACIÓN: NOSOTROS Y LOS OTROS EN LA
OBRA PICTÓRICA DE PEDRO LIRA Y VÍCTOR MEIRELLES DE LIMA

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos

Autora: Patricia Herrera Styles
Profesora Guía: Alejandra Vega Palma

Santiago, Julio 2013

Agradecimientos

A la Vicerrectoría de Asuntos Académicos de la Universidad de Chile por otorgar la Beca de Estadía Corta de Investigación

A la profesora Alejandra Vega del CECLA de la Universidad de Chile por su dedicación y tiempo destinados a esta tesis, su orientación resultó fundamental

A la profesora Maraliz Christo de la Universidad Federal de Juiz de Fora, Brasil, por la dedicación y cariño con que apoyó la realización de esta tesis

A Felipe Durán por su apoyo incondicional, siempre

A mi familia

INDICE

INTRODUCCION.....	1
1. Presentación del problema.....	1
2. Marco teórico-metodológico.....	4
3. Brasil, contexto histórico segunda mitad del siglo XIX.....	13
3.1. Discursos sobre el indio en Brasil.....	15
4. Chile, contexto histórico segunda mitad siglo XIX.....	16
4.1. Discursos sobre el indio en Chile.....	16
5. Consideraciones generales.....	18

CAPITULO I. DOS IMAGENES, DOS IMAGINARIOS: *La Primera Misa en Brasil*.....20

1. Primer ámbito de análisis: El artista y sus contextos de producción.....	21
1.1. Víctor Meirelles de Lima (1832-1903).....	21
2. Segundo ámbito de análisis: La obra.....	33
2.1. La obra y sus <i>condiciones</i>	34
2.2. La obra como depósito de ideas.....	37
2.3. La obra y la <i>cultura visual</i>	40
2.4. Análisis de la obra.....	49
3. Tercer ámbito de análisis: La exhibición y recepción de la obra.....	57
3.1. El Salón Oficial de París de 1861.....	57
3.2. La recepción en la época (1861-1891).....	61

CAPITULO II. DOS IMAGENES, DOS IMAGINARIOS: *La Fundación de Santiago*.....65

1. Primer ámbito de análisis: El artista y sus contextos de producción.....	66
1.1. Pedro Lira Rencoret (1845-1912).....	66
2. Segundo ámbito de análisis: La obra.....	82
2.1. La obra y sus <i>condiciones</i>	82

2.2. La obra como depósito de ideas.....	84
2.3. La obra y la <i>cultura visual</i>	90
2.4. Análisis de la obra.....	95
3. Tercer ámbito de análisis: La exhibición y recepción de la obra.....	105
3.1. La Exposición Universal de París de 1889.....	105
3.2. La recepción en la época (1888-1918).....	113
EPILOGO. <i>La primera misa en Brasil y La Fundación de Santiago en la actualidad</i>.....	122
1. <i>La Primera Misa en Brasil</i> en el Museo Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro.....	122
2. <i>La Fundación de Santiago</i> en el Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile.....	133
CONCLUSIONES.....	141
INDICE DE ILUSTRACIONES.....	149
BIBLIOGRAFIA.....	154

INTRODUCCION

1. Presentación del problema

Las imágenes pertenecen al universo de los vestigios más antiguos de la vida humana que han llegado hasta nosotros. Tienen múltiples usos, condensan visiones comunes sobre el pasado y el futuro y poseen relación con la política y la economía. A diferencia de la escritura son capaces de alcanzar los distintos grupos sociales, admitiendo que la sociedad se organiza a partir de la confrontación de discursos y lecturas de textos de distinta naturaleza.

Cuando en una sociedad se reúne un conjunto de imágenes mentales y visuales, organizadas entre ellas por una narración mítica, a través de la cual un individuo o una sociedad expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo¹, se habla de la existencia de un imaginario. En otras palabras, un conjunto real y complejo de imágenes de lo que somos y queremos ser que aparecen para provocar sentidos diversos.² El imaginario social es una máquina de producción de imágenes, tanto colectivas como individuales, en cuya presencia es posible preguntarse ¿cómo nos imaginamos a nosotros mismos?, ¿cómo nos imaginamos en la colectividad?, ¿qué somos los unos para los otros?³

Si consideramos lo que sostiene Baczkó cuando dice que gracias “al imaginario las sociedades esbozan sus identidades y objetivos, identifican sus enemigos y organizan su pasado, presente y futuro”⁴, podremos entender por qué en procesos históricos como la construcción de los estados-nación modernos, como los surgidos en América Latina a partir del siglo XIX, el establecimiento de estos imaginarios se convirtió en algo fundamental.

Es importante resaltar que la creación y sostenimiento de todo estado-nación moderno implica desde lo político, la articulación del estado y desde lo ideológico, la articulación de la nación. Es decir, un despliegue de acciones y estrategias materiales, tales como fijar un territorio, definir una población, establecer un marco jurídico y legal⁵, pero también construir un marco conceptual y simbólico cuyo objetivo sea conferir estabilidad e identidad a sus miembros.

¹ Según el planteamiento de Gilbert Durand. citado por Marta Herrero Gil, “Introducción a las teorías del imaginario. Entre la ciencia y la mística”, *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, nº 13, 2008, 246.

² Pedro Antonio Agudelo. “(Des)hilvanar el sentido/los juegos de Penélope. Una revisión del concepto *imaginario* y sus implicaciones sociales”, *Revista Uni-Pluri Versidad*, Vol. 11, Nº 3, Universidad de Antioquia, Medellín, 2011, 8.

³ *Ibíd.*

⁴ Citado por Mariana Giordano, “Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX”, *Revista Arbor*, CLXXXV, Nov. Dic. 2009, 1284.

⁵ Según Pinto “todo estado supone de cuatro elementos y una condición. Los primeros son el territorio, la población, sus cuerpos legales y el cuerpo burocrático-militar que cautela el cumplimiento de las leyes. La condición, en

En América Latina durante el proceso de formación de los estados nacionales, la necesidad de articular un imaginario visual se desarrolló de manera paralela a otras estrategias políticas y discursivas que apuntaban a construir la nación y la identidad nacional⁶. De esta forma surgió un diálogo entre arte y política, en donde el género de la *pintura histórica* contribuyó a la elaboración de los marcos simbólicos definidores de las identidades nacionales⁷. De ello tenemos ejemplos en México, Argentina, Perú, Uruguay, Venezuela y otros países. La pintura histórica se entendía como parte integrante de la elaboración de estos imaginarios sociales que al mismo tiempo, absorbían y producían símbolos políticos que eran difundidos por la sociedad⁸.

Según José Neves Bittencourt en el cuadro de historia acontecía una comunión entre pasado y presente. Los valores del presente, tales como honra y patriotismo, eran proyectados por el artista sobre el pasado. El pintor proyectaba el presente en el futuro y de esa forma creaba un pasado donde antes no había nada. A partir de ello, las diversas escenas, colocaban a disposición de todos los miembros de la sociedad una memoria colectiva en la que podían encajar su propia historia individual⁹.

El presente trabajo destina sus esfuerzos al análisis de este fenómeno, es decir a la relación que en el contexto latinoamericano se estableció entre pintura histórica, imaginario y nación en el siglo antepasado, haciendo una aproximación también al presente, al enfocar la mirada hacia imágenes y países específicos. En otras palabras, se propone un acercamiento a la relación que se estableció y se establece hasta hoy, entre imagen, ideología e identidad.

Los países a los que nos referimos son Brasil y Chile y las imágenes, dos pinturas creadas durante la segunda mitad del siglo XIX en contextos de validación de un proyecto oligárquico nacional. Ambas son expuestas hasta la actualidad en espacios de legitimación del discurso oficial, que son dos museos nacionales, y las dos muestran una versión de hechos ocurridos en el siglo XVI y

cambio, supone sujetos leales, obedientes e incluidos en el proyecto de los grupos dominantes. Es decir patriotas capaces de admitir y aceptar la identidad social que transmiten los grupos dirigentes a través de su acción nacionalista”, Jorge Pinto Rodríguez, *La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*, Edic. Dibam, 2ª edic, Santiago, 2000, 35.

⁶Mariana Giordano, “Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX”, *Revista Arbor*, nº CLXXXV, nov.-dic. 2009, 1285.

⁷María Ligia Coelho, “Nação e pintura histórica: reflexões em torno de Pedro Subercaseaux”, Pamplona, Marco A. Pamplona y Ana María Stiven (org.), *Estado e Nação no Brasil e no Chile ao longo do século XIX*, Garamond, Rio de Janeiro, 2010, 187.

⁸*Ibid.*

⁹José Neves Bittencourt, “O teatro da memória-palco e comemoração na pintura histórica brasileira”, *Projeto História, Revista do programa de estudos pós-graduados em história e do departamento de história*, Nº 20, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, Abril, 2000, 160.

considerados mitos fundacionales por la ideología dominante. En otras palabras, imágenes que entregan una versión de dos mitos de origen de la nación.

Las obras corresponden a *La primera misa en Brasil* (Fig. 1), un óleo sobre tela realizado por el pintor catarinense Víctor Meirelles de Lima en 1861 y que representa la celebración de la primera misa en ese país en el año 1500; y *La Fundación de Santiago* (Fig. 36), también un óleo sobre tela, ejecutado por el artista santiaguino Pedro Lira Rencoret en 1888 y que muestra la fundación de la capital chilena ocurrida en 1541.

Las obras, que según el punto de vista que adoptamos, reflejan más el pensamiento del siglo XIX que hechos del siglo XVI, se analizan aquí en relación a dos momentos históricos a manera de comparación. Estos corresponden por una parte, al contexto original de exhibición de las obras durante la segunda mitad del siglo XIX en Europa y los ecos que producen en Brasil y Chile y, por otra, al contexto actual en el cual son puestas en valor, es decir Río de Janeiro y Santiago respectivamente. En el caso de la obra brasileña, el primer contexto corresponde al Salón Oficial de Pintura de París de 1861, y en el caso de la chilena, a la Exposición Universal de París de 1889; mientras que el contexto actual, corresponde respectivamente al Museo Nacional de Bellas Artes en Rio de Janeiro y al Museo Histórico Nacional, en Santiago.

Reconociendo las obras como parte de un proceso de construcción social que involucra diversas aristas de lo histórico, artístico-cultural e ideológico, la aproximación a ellas se realiza en torno a tres ámbitos de análisis. Por una parte, la dimensión de la producción y el artista; en segundo lugar, los propósitos o mensajes que las imágenes pudieran contener; y en tercer lugar, lo relacionado con los lugares en que son exhibidas y cómo son recepcionadas.

Para los objetivos de este trabajo resulta necesario resaltar que además de lo ya mencionado, ambas obras comparten una característica que para nosotros resulta de especial interés. Además de ser parte del proyecto de la clase dirigente del siglo XIX, de mostrar una versión específica de hechos considerados fundacionales, de ser incluidas en la actualidad como parte de la iconografía nacional y de estar expuestas en sitios oficiales, las obras comparten una característica referida a lo representado en ellas. En ambas se establece una diferenciación entre un *nosotros* y un *otro* dentro de la nación.

Ese *otro* en ambos casos estaría encarnado por el indígena americano, el nativo con el cual conquistadores portugueses y españoles debieron relacionarse a partir de los hechos narrados en los cuadros, y con el cual Brasil y Chile han debido establecer, modificar o perpetuar esas

relaciones desde el siglo XIX hasta el presente. A partir del ejercicio de comparación aquí planteado se busca entonces reconocer las formas de diálogo y de negociación cultural que estas imágenes han establecido con lo nacional, y si éstas han variado a lo largo del tiempo cómo lo han hecho, especialmente en relación a lo indígena. Como hipótesis de trabajo, por lo tanto, se plantea que ambas obras han contribuido y contribuyen a la construcción de la identidad nacional en especial en la relación que se establece entre el indígena y la nación. Por una parte, en el caso de Brasil, creemos que *La Primera Misa en Brasil*, en sí misma y gracias a los contextos de exhibición en los que ha sido expuesta, contribuye a configurar discursos de identidad brasileña que tienden a promover una imagen idealizada e integrada, pero finalmente blanqueada e irreal del indígena en el siglo XIX, los que sin embargo, en la actualidad son revisados y resignificados en cierta medida. En el caso de Chile, en cambio, creemos que *La fundación de Santiago*, en sí misma y gracias a los contextos de exhibición en los que ha sido expuesta, contribuye a configurar aspectos de la identidad chilena que tienden a promover la imagen de un indígena estereotipado y excluido con respecto a la nación, fenómeno que puede ser rastreado tanto en el siglo XIX como en la actualidad.

En consecuencia, para el análisis de las imágenes, sus contextos de producción, exhibición, recepción y su repercusión en el imaginario, este trabajo se divide en tres capítulos, el primero dedicado a la obra brasileña, su autor y el contexto original de exhibición, el segundo enfocado a la obra chilena, su autor y el escenario original donde se expuso y el tercero destinado al análisis de su exhibición actual.

2. Marco teórico-metodológico

En primer lugar y siguiendo a autores como Gramsci, Martín-Barbero y Bernardo Subercaseaux, diremos que la cultura será vista aquí como un campo en disputa. Para Gramsci la noción de cultura está planteada en términos de la lucha por establecer la hegemonía social, por tanto, como un campo en conflicto, en cuyo funcionamiento intervienen las distintas instituciones. La cultura, por lo tanto, queda erigida en el centro de una tensión entre mecanismos de dominación y resistencia¹⁰. Para Martín-Barbero quien sigue a Gramsci, “los procesos de dominación social no se entienden desde un exterior y sin sujetos sino como un proceso en el que una clase hegemoniza en la medida en que representa intereses que también reconocen de alguna manera como suyos

¹⁰Antonio Gramsci, en sus obras *Antología y Cuadernos de la cárcel*.

las clases subalternas”¹¹. Para Subercaseaux esto ocurre bajo el entendido que los procesos culturales tienen lugar en una relación dinámica con la sociedad, la política y distintas corrientes de pensamiento y relaciones de poder¹².

En este sentido la idea de Benedict Anderson de definir nación como una “comunidad imaginada”, limitada y soberana, es decir como una idea construida socialmente por las personas que se perciben a sí mismas como parte de un grupo y que por lo mismo debido a la naturaleza imaginaria del concepto es difícil de definir y sustentar¹³, resulta lógica y coherente.

En consecuencia, la definición y sustentación de esta “comunidad imaginada” no es fácil, pues es una construcción que parte de un grupo social que espera traspasar sus ideas a otros, en un proceso, que como sostiene Jorge Pinto, “la historia representa un papel fundamental, aunque no la historia real, sino el mito o fantasía de quienes intervienen en el proceso de construcción de la nación política.”¹⁴ En esto coincide el planteamiento de Bernardo Subercaseaux cuando sostiene que la idea de nación es una elaboración simbólica, en la que intervienen elementos tanto racionales (ideas, elaboración intelectual de un sentido de la historia, apropiación de modelos) como aspectos no racionales de la vida social (sentimientos de pertenencia, imaginario colectivo y cultura común)¹⁵.

En esta conceptualización también surge el problema de la identidad. Para autores como Stuart Hall y Jorge Larraín, las identidades nacionales o de cualquier otro tipo deben entenderse como fenómenos en permanente construcción y reconstrucción dentro de nuevos contextos y situaciones históricas, es decir como algo de lo cual puede afirmarse que no está completamente resuelto o constituido en un conjunto de cualidades fijas, valores y experiencias comunes. Según Hall, las identidades “nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos”¹⁶. Para el análisis de las obras aquí seleccionadas resulta importante considerar lo que Hall sostiene en relación a pasado e identidad, cuando al referirse a este último concepto dice que “aunque parecen invocar un origen en un pasado histórico con el cual continúan en correspondencia, en realidad las

¹¹ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.,1991, 85.

¹² Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Editorial Universitaria, Vol. I, 2ª ed, Santiago, 2011, 11.

¹³ Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas*, FCE, Buenos Aires, 1993, 24.

¹⁴ *Ibíd*, 91.

¹⁵ Subercaseaux, *op. cit*, 20.

¹⁶ Hall, Stuart.”Introducción: ¿Quién necesita identidad?”, Hall, Du Gay, Paul (comp). *Cuestiones de identidad*

identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso del devenir y no de ser; no “quiénes somos” o “de dónde venimos” sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos.”¹⁷

De igual forma la identidad como proceso de construcción social requiere, para Larraín, el establecimiento de tres componentes para que tenga lugar. Primero, que los individuos se definan a sí mismos en términos de ciertas categorías sociales compartidas, es decir compartan ciertas lealtades grupales o características tales como religión, género, clase, etnia, profesión, sexualidad o nacionalidad, que son culturalmente determinadas y contribuyen a especificar al sujeto¹⁸. En segundo lugar, que existan elementos materiales que entreguen a los individuos elementos vitales de autorreconocimiento y, en tercer lugar, que existan *otros*, es decir sujetos o grupos con respecto a los cuales el sí mismo se pueda diferenciar y adquirir un carácter distintivo y específico. En la construcción de cualquier versión de identidad, la comparación con un *otro* y la utilización de mecanismos de diferenciación con éste, juegan un papel fundamental: algunos grupos, modos de vida o ideas se presentan como fuera de la comunidad. Así surge la idea del *nosotros* en cuanto distinto a *ellos* o a los *otros*¹⁹.

A esto debemos añadir, como también señala Larraín, que los discursos identitarios presentes en una nación pueden ser varios al mismo tiempo, pues un discurso de este tipo es selectivo, es decir, elige ciertos rasgos de la cultura omitiendo otros. Por lo mismo, puede haber versiones discursivas más fuertes que otras, pero nunca son totales y por lo tanto pueden entrar en pugna.

Debemos considerar además, que la construcción de la identidad no se concibe únicamente como un proceso discursivo público, sino que también considera las prácticas y significados generados en la vida diaria de las personas. Por una parte, las versiones públicas de identidad se construyen sobre la base de ciertos rasgos de la vida de la gente común y, al mismo tiempo, al circular como discursos que se transmiten por la prensa, televisión, textos escolares y libros, según las épocas, interpelan a las audiencias a reconocerse en ellos, reforzando así sentidos particulares de identidad.

cultural, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2000, 17.

¹⁷ *Ibíd*, 17, 18.

¹⁸ Jorge Larraín, *Identidad chilena*, Ed. Lom, 2001, 25.

¹⁹ *Ibíd*, 32.

En este trabajo el acercamiento a las discursividades nacionales se realiza a partir de imágenes visuales específicamente pictóricas, pues se reconoce en este tipo de soporte la posibilidad de materialización de ideas, trascendencia en el tiempo del objeto, capacidad de divulgación y apertura a interpretaciones múltiples, que otros productos culturales pudieran no tener en el mismo grado o con las mismas características.

Es por ello que para el primer y segundo horizonte de análisis de las obras que se plantean en este trabajo y que están relacionados con la esfera de producción de éstas, sus autores y sus significados, se considera el planteamiento que Michael Baxandall hace a partir de lo que denomina *modelo de intención*, a través de conceptos como los de *condición*, *cultura visual*, *troc* y sus ideas sobre la influencia²⁰. Según su planteamiento metodológico, los objetos históricos, es decir, los cuadros “pueden ser explicados tratándolos como soluciones a problemas en determinadas situaciones”²¹. El autor, si bien reconoce *intención* o *intencionalidad* en el actor histórico, lo hace en mayor medida en las obras, sosteniendo que “cuando hablamos de la *intención* de un cuadro, no estamos narrando acontecimientos mentales de su autor, sino más bien describiendo la relación del cuadro con las circunstancias en torno a las cuales fue creado, sobre la base de que su creador actuó intencionadamente”²². En este esquema, el artista actuaría de acuerdo a unas *condiciones* específicas en torno a las cuales seleccionaría y desplegaría una serie de recursos.²³ Pero, ¿quién establecería estas *condiciones* para la creación de un cuadro?. Según el autor, por una parte, sería el mismo artista sin duda, quien seleccionaría ciertos elementos a resolver como parte de un problema o desafío, sin embargo, él en todo momento estaría actuando “como un ser social en circunstancias culturales”²⁴.

Artista y obra entrarían, según Baxandall, en una especie de *trueque* (*troc*) dentro de la cultura, en donde lo que se intercambiaría no serían bienes o servicios por dinero, sino por un lado, “aprobación, alimentación intelectual, tranquilidad, provocación, irritación de carácter estimulante, articulación de ideas (...), la historia de la propia actividad y herencia y a veces el

²⁰ En sus obras *Modelos de intención y Pintura y Vida cotidiana en el Renacimiento*.

²¹ Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Ed. Hermann Blume, Madrid, 1989, 50.

²² *Ibid*, 89.

²³ *Ibid*, 59.

²⁴ *Ibid*, 63.

dinero”²⁵ por parte del artista, a cambio de “experiencias provechosas y placenteras” por parte del público que contemplaría la obra, todo esto dentro de un trueque de bienes ante todo mentales.²⁶

El cuadro por lo tanto sería según Baxandall, el depósito de una relación social que iría más allá del propósito de su autor, pues

“de un lado estaba el pintor que realizaba un cuadro (...), pero del otro había alguien que le había pedido que lo hiciera, había aportado fondos para ello y, una vez hecho, calculaba utilizarlo de una u otra manera. Ambas partes funcionaban dentro de instituciones y convenciones –comerciales, religiosas, perceptuales y, en el más amplio sentido, sociales- que eran diferentes de las nuestras.”²⁷

En este sentido resulta importante consignar además, que las *condiciones* para el artista se relacionan estrechamente con otras obras de arte, tanto de otros hombres como de él mismo, respecto de las cuales desarrolla una relación crítica a través de sentimientos complejos de gusto o de disgusto²⁸. Este proceso estaría inserto dentro de lo que Baxandall denomina una *cultura visual*, es decir un espectro de imágenes característico de una cultura particular en un momento particular, que lo hace incorporar la producción de arte al tejido social para establecer lo que él llamó el *ojo de la época*.²⁹

Finalmente, la idea que propone el autor en relación al proceso de intercambio creativo que se produce entre artistas y su propuesta de erradicar el concepto de *influencia* asociado a una relación activo-pasivo entre ellos, también nos resulta pertinente, al sostener que sería más bien el artista sucesor el que actuaría como agente activo en este proceso y no al revés, dentro de un juego donde lo que se produciría sería una reorganización entre ellos y otros artistas presentes en esa cultura³⁰.

Para el tercer ámbito de análisis relacionado con la difusión, exhibición y recepción de las obras, se consideran los planteamientos de disciplinas como los estudios visuales y la semiótica, con autores tales como Mieke Bal, Carol Duncan y Santos Zunzunegui, entre otros. Para Bal, por una parte, el abordaje de la *visualidad* de las obras debe ir más allá de las obras mismas³¹. Para esta

²⁵ *Ibid*, 64.

²⁶ *Ibid*.

²⁷ Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978, 15.

²⁸ Baxandall, *Modelos...op.cit*, 62.

²⁹ Baxandall, *Pintura...op.cit*, 45.

³⁰ Baxandall, *Modelos...op.cit*, 75, 76.

³¹ Mieke Bal, "Esencialismo visual", *Revista de estudios visuales* n° 2, diciembre 2004, 16.

autora, la *visualidad* aparece como un nuevo objeto de estudio específico de carácter interdisciplinario, en el que ésta se entiende como una forma de aproximación que

“concede atención a las diferentes formas de encuadre no sólo del objeto sino también del mismo acto de contemplarlo. Dicha descripción del objeto no sólo implicaría adoptar una muy recomendable perspectiva social de las cosas. Si la lectura de los objetos incluye a lo social, a la gente, su estudio incluiría también a las prácticas visuales posibles dentro de una cultura particular y, por tanto, dentro de regímenes escópicos o visuales; incluiría, en definitiva, a toda forma de visualidad”³².

Por ello el análisis de las obras se realiza aquí considerando los ámbitos expositivos y de difusión en los cuales los cuadros se han insertado, reconociendo estos lugares/soportes como parte de un contexto y de una cotidianeidad que los ubica en un lugar específico. Desde las perspectivas de Duncan, Zunzunegui, Bialogorski y Bolaños, se analizan estos espacios, es decir, los salones oficiales, exposiciones universales y museos en los cuales las obras se han visto enfrentadas al público. Por otra parte, siguiendo los planteamientos de la enseñanza de la historia y la lectura de imágenes, se recurre a lo señalado por autores como Teresinha Franz y Mario Carretero³³. Para el fenómeno de recepción de imágenes con contenido histórico, resulta útil considerar lo planteado por estos autores en relación a la existencia de cuatro niveles de comprensión de las mismas. En un primer nivel se produce según Franz, una lectura *ingenua* por parte los espectadores donde prevalecen concepciones intuitivas y míticas y donde la imagen se considera “una representación no problemática”, pues “en este nivel se acepta que el mundo puede ser inmediatamente captado y eso es lo que logra la pintura”³⁴. Una lectura, según Franz, en donde se está “completamente sujeto al poder de la imagen y donde somos acríticos.”³⁵ A esta categoría Carretero la denomina *realista ingenua*, pues la imagen es entendida como una copia de la realidad.³⁶ Luego, siguiendo a Franz, en un segundo nivel, denominado de *principiante*, los sujetos combinan sus creencias intuitivas con fragmentos de conocimiento disciplinario (histórico, antropológico, estético y artístico) para interpretar la imagen, pero sin lograr todavía a contextualizarla, en una posición en

³² *Ibid.*

³³ Teresinha Franz, *Da Avaliação das compreensões ás estratégias de ensino: o caso de uma pintura histórica brasileira*, Tesis para optar al grado de Doctor en Bellas Artes, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2000; Mario Carretero y María Fernanda González, “La “mirada afectiva en la historia: Lectura de imágenes históricas e identidad nacional en Argentina, Chile y España”, *Revista Quaderns Digitals*, nº 37, marzo 2005.

³⁴ Carretero y González, *óp.cit*, 5; Teresinha Franz, “Educación para la comprensión crítica del arte. Un modelo de análisis”, *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 14, 2002, 39.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Carretero y González, *óp.cit*, 10.

la que no se ha superado una concepción escolarizada y una lectura intuitiva³⁷. Para Carretero, en este segundo nivel, que denomina *realista*, el observador podría llegar a cuestionar la imagen pero solo en términos superficiales, de composición. En el tercer nivel, que la autora denomina como de *aprendiz*, los sujetos poseen una red de ideas previas sobre arte-historia que les permite establecer algunas relaciones significativas entre la obra y el contexto de producción, pudiendo inferir la intencionalidad de la obra o del pintor. Es lo que Carretero denomina lectura *interpretativa*, en el que ya se podría inferir un punto de vista del autor. Finalmente en un cuarto nivel, según Franz, los espectadores, ya con un carácter de *especialista*, son quienes dominan conceptos disciplinares que les permiten superar las interpretaciones del sentido común, reconociendo que las imágenes son construidas socialmente y que pueden tener consecuencias sobre sus propios pensamientos y acciones³⁸. Carretero denomina esta lectura como *contextualizada*, pues aquí la imagen ya se vería como un producto histórico y cultural y “por lo tanto debe ser “leída” teniendo en cuenta su contexto de producción y su “uso” actual”³⁹.

En relación al rol de los museos en los procesos de formación de la identidad nacional, recurrimos a los planteamientos de Carol Duncan, quien resalta la condición de rito de conformación de la ciudadanía que reviste la visita al museo occidental desde la Revolución Francesa. Para la autora, los museos de arte actúan en nuestra sociedad como monumentos ceremoniales donde se realizan rituales cívicos importantes⁴⁰, fenómeno que parte desde la misma conformación arquitectónica del edificio hasta su planteamiento museográfico. En este sentido resulta pertinente considerar lo que también plantea Santos Zunzunegui desde la semiótica, cuando sostiene que “para abordar el funcionamiento específico del conjunto signifiante que denominamos *Museo*, proponemos no distinguir entre continente (la arquitectura) y contenido (las obras), sino acercarnos al Museo como a un *discurso sincrético que se realiza en el espacio*”⁴¹.

Para Duncan, el museo es una experiencia compleja, que involucra la arquitectura, las exhibiciones de las obras y altamente racionalizadas prácticas de instalación. El museo, en cuanto

³⁷ Franz, “Educación...*op.cit.*, 39; Carretero y González, *óp.cit.*, 10.

³⁸ Franz, “Educación...*op.cit.*, 40; Carretero y González, *óp.cit.*, 5.

³⁹ *Ibid.*, 11.

⁴⁰ Carol Duncan, “Art museums and the ritual of citizenship”, Karp, Ivan y Steven Lavine (ed), *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1991, 90. Las traducciones del inglés son nuestras.

⁴¹ Santos Zunzunegui, *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica*, Edit. Frónesis, Universitat de Valencia, 2003, 54.

a su arquitectura, no es un neutro y transparente espacio de acogida que generalmente pretende ser; es muy común que los edificios de los museos emulen templos clásicos, catedrales medievales o palacios renacentistas. Como las estructuras ceremoniales del pasado, además de sus declarados propósitos como museos (de preservar y exhibir objetos de arte) llevan a cabo una amplia y algunas veces menos obvias tareas ideológicas y políticas⁴².

Desde la Ilustración, sostiene la autora, las sociedades occidentales han distinguido entre lo religioso y lo secular. Asociamos diferentes tipos de verdad con los diferentes lugares. Desde entonces se asocia la verdad religiosa a temas de creencia subjetiva, mientras que la verdad relacionada con los museos, universidades o tribunales reclaman ser evidentes a la razón, basados en la experiencia y empíricamente verificables. Creemos que la verdad secular tiene el status de objetiva y de conocimiento universal y funciona como verdad autorizada. Como tal, reúne a la comunidad dentro de un cuerpo cívico, identificando sus más altos valores, sus más orgullosos recuerdos y sus más verdaderas verdades. Los museos de arte pertenecen definitivamente a este reino del conocimiento secular. Al contrario, nuestra idea de lo ritual esta normalmente asociada con prácticas religiosas, con sacrificios reales o simbólicos o transformaciones espirituales. Pero en realidad nuestra cultura secular está llena de situaciones y eventos rituales. La propia arquitectura sugiere su carácter de ritual secular: su fachada de templo. Pero los museos no solo parecen templos en lo arquitectónico, ellos *trabajan* como templos, santuarios y otros monumentos, sostiene Duncan. En ellos se da una forma especial de contemplación, de experiencia de aprendizaje y demanda una forma especial de atención. En todo ritual tiene lugar algún tipo de actuación. Todo ritual transforma, confiere identidad, purifica, o restaura el orden a un mundo a través del sacrificio, la prueba o la iluminación⁴³.

En el museo los visitantes, al igual que en cualquier ritual, siguen una ruta a través de una narrativa programada –en este caso, una u otra versión de la historia del arte-. En el museo la historia del arte desplaza la historia, liberándola de conflictos sociales y políticos, enfocándose en triunfos de genios individuales. Lo que el museo presenta como la historia de una comunidad, creencias e identidad puede representar solamente los intereses de auto-imagen de ciertos poderes dentro de la comunidad⁴⁴. “Los museos pueden ser poderosas máquinas de definición de la identidad. Controlar un museo significa controlar la representación de una comunidad y algunas

⁴² Duncan, *op.cit.*, 91

⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴ *Ibíd.*, 92.

de sus más altas y autorizadas verdades. Esto también significa el poder de definir y jerarquizar a la gente”⁴⁵. Esto se suma a lo que sostiene Bolaños cuando expresa que en los museos

“los modos de mostrar, sea en exposiciones históricas o contemporáneas, permanentes o temporales, no son naturales ni ingenuos. Constituyen un ejercicio de interpretación que encierra significados de naturaleza muy diversa: son decisiones morales, intelectuales y estéticas que proponen al visitante un discurso determinado; suponen un modo de ordenar el conocimiento y de inscribirlo en un contexto mental y cultural que depende de la elección de los objetos, del modo de colocarlos, de la decoración que los acompaña y de todo el conjunto de operaciones al que eventualmente se les somete. Dicho en pocas palabras, el museo produce y legitima valores artísticos, y también, en última instancia, se ofrece como una expresión del modo en que los hombres establecen sus relaciones con el saber.”⁴⁶

Ante estas aseveraciones debemos considerar sin embargo, que los espacios museales siempre se encuentran tensionados por discursos heterogéneos y por prácticas que los resignifican. En este sentido, debemos matizar los planteamientos de Duncan y Bolaños en orden a considerar tanto la complejidad del discurso enunciado desde el museo como la recepción.

Por su parte, Bialogorski y Magariños sostienen que la producción de significado que adquiere un objeto al ser exhibido en un museo se construye en “la mente del visitante, mediante las relaciones que lo vinculan con los otros elementos presentes en el contexto físico en que se lo muestra, y por contraste con el conocimiento previo que poseía acerca de tal objeto.”⁴⁷ Para estos autores por lo tanto, en el análisis de cualquier objeto será necesario considerar tanto el recorrido para acceder al objeto, la forma en que se muestra el objeto como el entorno de elementos asociados a la exhibición del propio objeto.⁴⁸

3. Brasil, contexto histórico segunda mitad siglo XIX

La Primera Misa en Brasil fue creada por Víctor Meirelles entre fines de la década 1850 y comienzos de la de 1860, en un período en el cual Brasil desarrolla un proyecto de nación inédito en el continente americano, bajo la estructura política de una monarquía constitucional. Esto ocurre bajo el reinado del emperador Pedro II (1840-1889), en un lapso de cuatro décadas que ha

⁴⁵ *Ibid.*, 101.

⁴⁶ María Bolaños, “Desorden, Diseminación y Dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas”, en *Revista Museos.es*, n° 2, 2006, 14. En http://www.mcu.es/museos/docs/MC/MES/Rev02/Rev02_EnTornoalMuseo.pdf (Marzo 2012).

⁴⁷ Mirta Bialogorski y Juan Magariños de Morentin, “Las relaciones posibles del objeto de museo”, *Centro de Semiótica.com.ar*, Sept, 2004, 1. En <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/OBJETO-MUSEO.html> (marzo 2013).

sido dividido en cuatro fases por algunos historiadores⁴⁹. La primera, entre 1840 y 1850, es un período de organización en el país, caracterizado por la represión de levantamientos regionales, revueltas de orden liberal y su sofocamiento, la preparación del emperador y el desarrollo del aparato legislativo que garantizara el orden constitucional. El segundo período –de 1850 a 1864– se caracterizará por mantener cierta estabilidad, con la instalación de avances tecnológicos y comerciales como líneas férreas, caminos, bancos, consolidando el país como una nación aunque dependiente, ya constituida, con una economía del café que hacia 1860 representaba el 43% de las exportaciones⁵⁰. Entre 1864 y 1870, destaca la participación en la Guerra contra Paraguay o Guerra de la Triple Alianza entre Brasil, Argentina y Uruguay contra Paraguay, que se convierte en una cuestión nacional y finalmente, entre 1870 y 1889 se evidencian claros conflictos entre fuerzas monárquicas y republicanas que finalmente hacen desembocar en el derrocamiento de Pedro II en 1889.

En este período conocido como el Segundo Reinado, el país se desenvuelve en torno a una economía basada en el monocultivo y el trabajo esclavo, teniendo como objetivo fundamental evitar la desintegración de un inmenso territorio en el que abundan los conflictos regionales, “los enfrentamientos entre la provincia y el poder central, los problemas fronterizos, luchas entre monárquicos y republicanos y entre portugueses y brasileños, y entre abolicionistas y negreros”⁵¹. Bajo la fuerte autoridad del soberano y una reducida elite que lo rodea en Río de Janeiro, se tiende a la centralización y a una baja representación política, pues se busca la consolidación de un gobierno estable y un estado fuerte.

En este escenario y a diferencia de lo que ocurre con los países de tradición hispana, Brasil no busca romper en forma definitiva con el pasado heredado de la colonia, sino que ve en ese pasado un buen instrumento para incorporarse a un mundo del que también se siente parte junto con Europa. Por lo tanto, no se plantea una disyuntiva tan tajante entre el pasado y el presente, lo que en cierta forma lo hace librarse de las convulsiones políticas que agitaron a las repúblicas latinoamericanas durante este período⁵². Según Leopoldo Zea, esta es una etapa de política más bien ecléctica en el Brasil en la que encuentran acomodo diversas tendencias e intereses y en

⁴⁸ *Ibid*, 2.

⁴⁹ Carlos Guilherme Mota y Adriana Lopez, *Historia de Brasil una interpretación*, Salamanca, Ed. Universidad Salamanca, 1ª edic. 2009, 334.

⁵⁰ *Ibid*.

⁵¹ *Ibid*, 339

⁵² Francovich citado por Leopoldo Zea, “El positivismo en Hispanoamérica. El positivismo como filosofía para un

donde se genera una especie de compromiso entre el absolutismo y el liberalismo, entre intereses conservadores enlazados con los liberales⁵³. El liberalismo se entiende como expresión política y fuente ideológica para interpretar el mundo y para tratar de solucionar los problemas políticos y económicos. En Brasil los diversos grupos sociales deciden impulsar un proyecto de organización nacional fundamentado ideológicamente en el liberalismo, modificándolas finalmente y haciéndolas parte de un proyecto conservador más acorde con la estructura social y económica del Brasil esclavista⁵⁴. Según Trejo, la historiografía tradicional brasileña habla de la existencia de un liberalismo moderado.⁵⁵

Esto surge de la mano del positivismo como doctrina filosófica que habrá de tomar el puesto del eclecticismo en lo político⁵⁶, doctrina contraria al catolicismo, en un contexto donde la Iglesia y la masonería, se convertirán en las fuerzas que se disputarán el derecho a orientar a la nación⁵⁷.

3.1. Discursos sobre el indio en Brasil

Para autores como Kodama y Schwarcz, en el contexto del Segundo Reinado, coexisten en Brasil dos representaciones antagónicas del indígena. Una idea corriente y que aparece en periódicos como la revista portuguesa *Panorama*, de gran circulación entre los letrados brasileños, es la de que los grupos indígenas de Brasil podían ser divididos en dos principales: *tupis* y *tapuias*, es decir, indios buenos e indios bravos⁵⁸. Por un lado, se cree en la existencia de un *buen salvaje*, un indio idealizado, mítico, poseedor de los altos valores morales, un ser humano puro e incontaminado por la civilización. En otras palabras, el representante de un espíritu guerrero, ético y viril, el hombre primitivo de Rousseau, que se guiaba solo por sus instintos y por la perfecta comunión con la naturaleza. Por otro lado, se supone la existencia de un *mal salvaje*, bárbaro, incivilizable, incapaz de ser parte de la sociedad y de catequizarse. A su vez, se encuentran dos tipos de blancos portugueses. Por un lado, los violentos y colonizadores, y por otro, los religiosos que actuaban a favor de los indios.

nuevo orden”, *El pensamiento latinoamericano*, Ed. Ariel, 3º Edic. Barcelona, 1976, 2

⁵³ *Ibid*

⁵⁴ Dení Trejo Barajas, “El liberalismo y el proceso de organización nacional en Brasil.(Algunas líneas históricas e historiográficas para su estudio), *Revista Secuencia*, nº 14, mayo-agosto 1989, Conacyt, México, 55

⁵⁵ *Ibid*, 58

⁵⁶ Zea, *op. cit.*, 5.

⁵⁷ *Ibid*, 7.

⁵⁸ Kaori Kodama, “Os estudos etnográficos no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1840-1860): história, viagens e questão indígena” *Boletim do Museu. Paraense Emílio Goeldi*. Ciências humanas, vol.5 no.2, Belém, May-Aug. 2010, 23.

Existía, en consecuencia, un par enaltecido de indios y blancos que recordaba la pureza, por un lado los portugueses del futuro imperio (que representaban la unidad nacional y sobre todo la fe cristiana) y por otro, los indígenas no contaminados por la civilización⁵⁹. De esta forma el imperio se presentaba como una monarquía de los justos, apareciendo en este sentido, contrapuesto a la colonización portuguesa. De esta manera se justificaba también una nobleza indígena y una nobleza blanca, por lo tanto la existencia de la monarquía⁶⁰.

Se buscaba conformar una identidad de ciudadanos brasileños, incluyendo a indios y negros dentro de la nación con la condición de anular sus diferencias culturales. Se negaba lo indio y lo negro como espacio de diferencia fomentando el mestizaje, buscando constituir una colectividad común bajo el dominio de una monarquía constitucional y católica.

4. Chile, contexto histórico segunda mitad siglo XIX.

En la década de 1880, época en la que se crea *La Fundación de Santiago*, la oligarquía chilena se encuentra desarrollando el proyecto de estado-nación bajo la figura política de la república. Para entonces el tradicional modelo hispánico de cultura, herencia del período colonial, está siendo sustituido por un patrón francés de civilización, a través del establecimiento de ideas liberales en lo político, económico y cultural.

Domina una elite ilustrada, inspirada en las ideas de la Revolución Francesa y de la Independencia de EEUU, que busca establecer un régimen democrático y modernizar económicamente el país, fomentando la educación, respaldando la libertad de expresión y promoviendo leyes laicas. Este es un grupo más distante de la Iglesia Católica y crítico respecto del aporte que a la nación podían hacer los grupos subalternos y la población indígena.

Sostiene Bernardo Subercaseaux que en el período que él denomina “tiempo de la fundación”, el discurso de la elite escenifica la construcción de una nación de ciudadanos. La ilustración, el liberalismo, el republicanismo clásico y el romanticismo son las constelaciones intelectuales que operan entonces, donde además surge la concepción de una identidad homogénea o monoidentidad, asumiendo un concepto de identidad nacional, que desde el paradigma de la

⁵⁹ Lilia M. Schwarcz, *As barbas do imperador. D. Pedro II um monarca nos trópicos*, Companhia das letras, São Paulo, 1998, 132.

⁶⁰ Según Schwarcz el indígena se incorpora a la representación de la realeza durante el imperio. Junto a las alegorías clásicas surgen en la literatura, indígenas casi blancos e idealizados en un ambiente tropical. (tales como los personajes de Moema e Iracema) como encarnación de un pasado mítico y autentico que parecen legitimar al monarca, *Ibid*, 142.

civilización europea, negaba al *otro*, fuera este indio, negro o subalterno⁶¹. El progreso y la civilización se asocian a Europa y la meta, convertirse en una réplica del Viejo Mundo. Lo civilizado se define en función de la diferencia, es decir lo bárbaro, que es aquello perteneciente al pasado, al espacio lejano y a la irracionalidad.

4.1. Discursos sobre el indio en Chile

Según Gallardo⁶², durante la primera mitad del siglo XIX, coexisten en Chile tres discursos sobre el indio, que según nosotros, se ven eclipsados en la segunda mitad del siglo por uno nuevo. Difícil sino imposible, sostiene esta autora, “resulta establecer un solo discurso sobre lo indio o marcar una secuencia cronológica de un discurso hegemónico y uniforme; más bien la situación es la coexistencia de varios discursos, contradictorios o afines, que se topan o superponen”.⁶³ Entre los tres presentes en la primera mitad del siglo, el primero de ellos privilegia una mirada pretérita que desarrolla una mitificación y glorificación de lo indio y que se “apropia” de su simbología. En otras palabras, un rescate de un indio mítico, que lo representa como ejemplo de un coraje que inspira a los patriotas a la manera de Ercilla. Estas eran ideas que habían sido articuladas por hombres como Camilo Henríquez, cuando decía “¿Quién no admira el ardor y magnanimidad heroica con que combatieron por su libertad los indios chilenos?”⁶⁴ o Ramón Freire cuando hablaba de “los araucanos nuestros padres”⁶⁵. Había un segundo discurso de mirada futura que buscaba “conformar una nación de ciudadanos” a través de una utopía de igualdad o identidad homogénea. Éste, sostiene Gallardo, “implicaba eliminar diferencias y arrasar con la realidad cultural indígena, ya fuera con educación, vale decir, paciente y pacífica, o con las más brutales amenazas y acciones de violencia”⁶⁶. Por último, existe una visión de mirada presente que constata diferencias y da cuenta de una realidad heterogénea. En este último caso, los indios habrían sido asumidos como una variante (un alterno o distinto) pero que era necesario uniformar e incorporar.

Estos planteamientos, como decíamos si bien permanecen durante la segunda mitad de siglo, se ven eclipsados por un nuevo discurso que se vuelve dominante, el que partiendo de la visión del

⁶¹ Subercaseaux, *op.cit.*, 17.

⁶² Viviana Gallardo, “Héroes indómitos, bárbaros y ciudadanos chilenos: el discurso sobre el indio en la construcción de la identidad nacional”, *Revista de Historia Indígena*, N°5, Universidad de Chile, 2000, 6.

⁶³ *Ibid.*, 130

⁶⁴ *Ibid.* 122

⁶⁵ *Ibid.*, 121

intelectual argentino Domingo Faustino Sarmiento sobre la dicotomía de civilización-barbarie, habría sido promovido por intelectuales como Bello y Lastarria a partir de 1840, en una posición más moderada que la del argentino, y que luego es continuada por pensadores como Amunategui, Barros Arana y Vicuña Mackenna quienes proponían la exclusión del indio del proyecto nacional.

Para Pinto Rodríguez, cuando el país se propuso consolidar el Estado y la identidad nacional en la segunda mitad del siglo XIX, habría renunciado a su herencia indígena, presentando al indio como expresión de una raza inferior que nada tenía que ver con el chileno. “Al momento de pensar en una identidad, nuestros intelectuales y los grupos dirigentes de la época utilizaron al indígena como un referente para insistir, precisamente, en lo que no se quería ser”⁶⁷.

Según Subercaseaux, en la discusión parlamentaria a partir de 1865, todos los sectores políticos compartían la necesidad de una colonización definitiva de la zona de la Araucanía, para lograr la unidad y soberanía nacional⁶⁸. Frente a la moderación de Lastarria que en 1862 proponía “no reducir y exterminar (a los indios) despojándolos de sus propiedades” “sino civilizar gradualmente”, aparece Vicuña justificando plenamente la invasión del país civilizado en el bárbaro⁶⁹. En 1868, este último se empeñaba en desmitificar la imagen del pueblo mapuche como pueblo guerrero, hábil y valiente⁷⁰. Sostenía Vicuña, que la imagen de los araucanos narrada por Ercilla respondía no a la realidad sino a “una raza imaginaria de héroes mitológicos”, pues para él los indios no eran más que bandidos, salteadores de caminos, brutos indomables y enemigos de la civilización.⁷¹

5. Consideraciones generales

En el desarrollo de este trabajo pudimos constatar que en la actualidad existen grandes diferencias entre Brasil y Chile en el estado de las investigaciones sobre las obras y los artistas que aquí se abordan. En el proceso de desarrollo de esta tesis, en el caso de Brasil nos encontramos con gran cantidad de material sobre Meirelles, un sinnúmero de investigaciones y artículos académicos sobre diferentes aspectos de su quehacer, así como un amplio panorama

⁶⁶ *Ibid*, 124

⁶⁷ Pinto Rodríguez, *op. cit*, 313.

⁶⁸ Subercaseaux, *op. cit*, , 208.

⁶⁹ *Ibid*, 211.

⁷⁰ *Ibid*.

⁷¹ *Ibid*.

historiográfico generado a partir de la historia del arte del país, en el siglo XIX. Así mismo, nos fue posible encontrar extenso material sobre *La Primera Misa en Brasil*, los procesos de restauración que ha sufrido y análisis críticos sobre ella, lo que nos proponía un desafío no en términos de disponibilidad de material, sino por el contrario, de la originalidad que debíamos imprimirle a nuestro trabajo. En el caso de Chile, en cambio, nos encontramos con un panorama radicalmente distinto. El proceso de búsqueda de artículos académicos en torno a la obra de Pedro Lira y *La Fundación de Santiago* específicamente, se volvió difícil debido a la escasez de los mismos, ya que sobre la obra no encontramos más que uno o dos estudios críticos recientes. Esto supuso para nosotros un desafío en el sentido de tener que construir una visión sobre el artista y la obra, contando con muchas menos referencias. No en términos de fuentes de la época, las que sí encontramos en número suficiente, principalmente en publicaciones periódicas decimonónicas. Lo interesante de todo ello, finalmente, resulta ser que la presente tesis propone aportes al conocimiento sobre el artista chileno y esta obra en particular, además del análisis comparativo entre dos imágenes que dan cuenta de realidades diferentes.

CAPITULO I

DOS IMÁGENES, DOS IMAGINARIOS: *La Primera Misa en Brasil*



Fig. 1. Víctor Meirelles de Lima, *La primera misa en Brasil*, 1861, MNBA, Río de Janeiro

1. Primer ámbito de análisis: El artista y sus contextos de producción

1.1. Víctor Meirelles de Lima (1832-1903)

Víctor Meirelles de Lima, uno de los más reconocidos y difundidos pintores del siglo XIX en Brasil, nace el 18 de agosto de 1832 en el seno de una familia de inmigrantes portugueses de escasos recursos, en una localidad pequeña y alejada de la capital, conocida como Nuestra Señora del Destierro⁷². Su nacimiento ocurre al año siguiente de la abdicación del Emperador Pedro I a favor de su hijo Pedro II, por lo que su vida transcurrirá en lo que se conoce como los períodos de Regencia, Segundo Reinado y los primeros años de la República.

Su formación artística inicial comienza a los 14 años cuando sus padres le costean un maestro de dibujo, un ingeniero que le enseña rudimentos de diseño geométrico⁷³. Para entonces, ya gobierna con propiedad el país Pedro II, quien durante su mandato promueve el arte, la cultura, la ciencia y la historia, transformándolas en áreas de interés personal.

En ese entonces, el imperio brasileño posee una fuerte red institucional que busca ejercer el control en todos los rincones del país, así como rígidas normas y leyes que permiten configurarlo como una potencia distinta a la metrópoli portuguesa. Será gracias a esta poderosa institucionalidad que se hará posible el establecimiento de una estrecha relación entre el principiante y provinciano artista Meirelles y la corte imperial, cuando en 1846 llega hasta la localidad de Desterro un alto funcionario del poder político, un consejero imperial, desde Río de Janeiro. En esa ocasión este consejero tendrá oportunidad de conocer algunas litografías y acuarelas realizadas por el joven pintor⁷⁴, las que llevará a la capital, presentándolas al entonces director de la Academia Imperial de Bellas Artes, Félix Émile Taunay⁷⁵.

En la época, el gobierno realiza un intenso reclutamiento de funcionarios a lo largo del país que permite llevar a hombres de diferentes provincias a formar parte de la elite intelectual de la corte.⁷⁶ Meirelles se transformará en uno de ellos, siendo el propio consejero y políticos de su

⁷² Nossa Senhora do Desterro. Actual ciudad de Florianópolis, Estado de Santa Catarina.

⁷³ Carlos Rubens, *Víctor Meirelles, sua vida e sua obra*, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1945, 23, 26.

⁷⁴ Las obras presentadas al consejero fueron una litografía de Laocoonte y algunas acuarelas de paisajes de Desterro.

⁷⁵ Luiz Carlos Da Silva, "Guerra, arte e nação: Victor Meirelles de Lima e a pintura histórica no Segundo Reinado", *Revista Eletrônica das monografias de História*, número 1, Universidade Tuiutu do Paraná, 2004, 64. En http://www.utp.br/historia/revista_historia/numero_1/PDFS/luiz_silva.pdf (Abril 2012).

⁷⁶ Lilia M. Schwarcz, "Tres generaciones y un largo imperio: José Bonifácio, Porto-Alegre y Joaquim Nabuco", *Historia de los intelectuales en América Latina*, Vol. 1, Carlos Altamirano (Dir.), Katz editores, 1ª. edic., Madrid,

localidad, quienes lo ayudarán a subvencionar su formación artística inicial. Gracias a los esfuerzos de estos hombres, el 3 de mayo de 1847, - a la edad de 15 años-, el artista se embarca para Río de Janeiro, transformándose a los pocos días en alumno de la principal institución artística del país, la Academia Imperial de Bellas Artes (AIBA).

Junto a otros jóvenes de su edad con quienes establece fuertes lazos de amistad, -como Joaquim Bethencourt da Silva del que hablaremos más adelante-, Meirelles pasa a formar parte de un exclusivo grupo de pintores, escultores y arquitectos que cercanos a la élite política comparten con ésta un conjunto de ideas y convicciones. Entre ellas, una de las principales será la de concebir la monarquía como el único sistema capaz de asegurar la unidad del territorio e impedir el desmembramiento sufrido por las ex colonias españolas. Dentro de un contexto ideológico liberal moderado, que paulatinamente se adaptará a la realidad esclavista del país, el Imperio ejerce el poder contando con una Iglesia Católica dependiente del Estado. Esto ocurre en un escenario donde, como sostiene Schwarcz, religión y realeza establecen una relación peculiar, pues el imaginario de la monarquía se permea fuertemente con el del catolicismo y donde al emperador se le asigna un carácter sagrado y místico que es constantemente alimentado por un ritual oficial y cotidiano.⁷⁷ Don Pedro II, el personaje más retratado en Brasil en ese siglo, simboliza el estado monárquico y la nación. Su figura y las representaciones simbólicas del poder evocan elementos de larga duración. El soberano se asocia a las ideas de justicia, orden, paz y equilibrio.

En este contexto, la Academia de Bellas Artes junto a otra institución de igual prestigio, el Instituto Histórico y Geográfico Brasileño (IHGB), ejercen como centros privilegiados de producción y disseminación del pensamiento oficial, bajo las órdenes de una elite que busca tener desde Rio de Janeiro el control total del país. Mientras la AIBA es el centro de artistas, escultores y arquitectos encargados de construir un imaginario visual, la IHGB es el escenario de historiadores, literatos, juristas, políticos y científicos, cuya labor consiste en crear los límites geográficos, temporales e ideológicos del imperio.

La AIBA, institución creada en 1826 por artistas neoclásicos franceses⁷⁸, es la encargada de

2008, 364.

⁷⁷ Schwarcz, *As barbas...op.cit*, 29. De esta manera se instalan ritos como el llamado de la Consagración del monarca, que se realizaba al momento de su coronación y que le otorgaba la sacralidad y un peso espiritual que lo transformaba en un gobernante distinto de sus súbditos. Don Pedro I retomando una tradición abolida por la corona portuguesa de coronación y consagración y copiando a Napoleón, es ungido y consagrado en el contexto de una misa pontifical en 1822.

⁷⁸ Traídos en 1816 por el Rey D. João VI, padre de Pedro I.

producir todas las imágenes y símbolos oficiales de la nación, además de dictar la formación, los estilos y los temas en el arte. En gran medida, son los artistas de la AIBA los creadores de una nueva constelación de símbolos y representaciones, que por una parte toman elementos propios de la tradición portuguesa pero también elementos propios de lo indígena, de la naturaleza de Brasil y del catolicismo. En el Segundo Reinado, la época en que Meirelles ingresa a la institución, ésta vive una situación auspiciosa, pues Pedro II, comprendiendo la importancia que la Academia posee para la nación, ha establecido una relación cercana con ella. Siguiendo muy de cerca el desarrollo de sus artistas, él mismo entrega premios, medallas, becas para el exterior⁷⁹ y financiamientos, además de participar asiduamente en las Exposiciones Generales de Bellas Artes que se realizan anualmente y de controlar el mercado del arte, siendo él y su familia los principales compradores de las obras de las exposiciones⁸⁰.

El objetivo del IHGB paralelamente, es fundar la historia de Brasil independiente, tomando como modelo el Instituto Histórico de París⁸¹. En él participan principalmente historiadores y literatos, los que asumiendo la misión de unir el pasado colonial al futuro de la nación imperial⁸², pretenden establecer una cronología continua y única, cuyo objetivo es la “fundación de la nacionalidad”. Fundamentando científicamente una “verdad deseada”⁸³, pretenden hacer una historia y una literatura de grandes personajes exaltados como héroes nacionales⁸⁴. Entre sus debates se reflexiona, entre otras cosas, sobre la naturaleza del indígena y cómo ubicarlo en la historia nacional, lo que implica la creación de visiones diversas sobre la historicidad de los habitantes originales del territorio. En este contexto se desarrolla el Romanticismo brasileño bajo la forma del Indianismo, el que promueve a través de la figura de un indio idealizado, un símbolo de la nacionalidad, y a partir de él la conformación de una cultura que unifique la nación y

⁷⁹ Desde 1845 costó el “Premio de viaje”, que financiaba el pensionado en el exterior de un artista durante el periodo de tres años, según Schwarcz, *As barbas...óp. cit.*, 145. Entre los quince y los cincuenta y ocho años de edad, Meirelles estará ligado a esta institución, primero como alumno, luego como becario en Europa y finalmente como docente, estableciendo a lo largo de este período un sinnúmero de relaciones con el Estado imperial, sus profesores, compañeros, alumnos y obras.

⁸⁰ En un discurso del 11 de mayo de 1854, Manuel de Araújo Porto-Alegre llamaba la atención sobre las restricciones que existían en relación al “mercado” para las obras de arte producidas en la Academia: “Todos saben que únicamente Sus Majestades son los que compran obras de arte en nuestras exposiciones; y que aquellos trabajos que no tuvieron la fortuna de agradarles vuelven al estudio del artista, y ahí se conservan como ejemplares de un desengaño bien doloroso de soportarse”.

⁸¹ Que había sido fundado en 1834.

⁸² Kaori Kodama, “Os estudos etnográficos no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1840-1860): história, viagens e questão indígena”, *Boletim do Museu. Paraense Emílio Goeldi. Ciências humanas*, vol. 5, no.2, Belém, May-Aug. 2010, 54.

⁸³ Jorge Coli, *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*, Ed. Senac, São Paulo, 2005, 23.

⁸⁴ Schwarcz, *As barbas...óp.cit.*, 127 y Da Silva, *óp. cit.*, 33.

fortalezca la monarquía y el Estado⁸⁵.

El Instituto, al igual que la Academia, se encuentra estrechamente ligado a la figura del emperador. Sus reuniones se realizan en las salas de Palacio Imperial, siendo el mismo monarca quien en ocasiones preside las sesiones.

La relación del joven Meirelles con la AIBA se consolida a partir de 1849, año en el que comienza el curso más importante dictado por la institución, el de pintura histórica, que dura tres años. Entre sus maestros se encuentran pintores pertenecientes a la primera generación de artistas brasileños, tales como Manuel Joaquim de Melo Corte Real y Joaquim da Costa Miranda, así como José Correia de Lima⁸⁶, todos formados bajo la tutela de los neoclásicos franceses. De ellos aprenderá no sólo la rigurosidad del dibujo, el modelado y la copia neoclásica, sino además las inspiraciones del romanticismo.

Una relación menos directa pero también determinante mantendrá Meirelles con el IHGB, al ser el organismo que configura los discursos históricos y literarios de la nación. En la época en que el joven Meirelles recién entra a la AIBA, la intelectualidad de Rio de Janeiro desarrolla debates sobre los procesos “civilizatorios” que tienen lugar en el país, discutiendo asuntos que repercuten directamente en las imágenes que los miembros de la AIBA producen.

Una de las figuras más destacadas de estas dos instituciones y que establece una estrecha relación con Víctor Meirelles es Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), prolífico y versátil integrante de la elite intelectual, que al igual que Meirelles había sido reclutado desde provincia⁸⁷. Pintor, arquitecto, escultor, caricaturista, crítico de arte, poeta, dramaturgo, diplomático y periodista pretendía construir desde las Bellas Artes y el Romanticismo un proyecto de civilización para Brasil. Sus ideas serán fundamentales en la vida y obra de Meirelles, con quien mantendrá relaciones académicas desde 1847.⁸⁸

Al finalizar con éxito el curso de pintura histórica en 1852, Meirelles concursa al “Premio de viaje a Europa” otorgado por el Emperador, cuyo tema obligatorio ese año sería la representación

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Éste último, en la cátedra de Pintura Histórica, Sonia Gomes Pereira, “Victor Meirelles e a Academia Imperial de Belas Artes”, en María Turazzi (org.), *Victor Meirelles, Novas Leituras*, São Paulo, Studio Nobel, 2009, 48.

⁸⁷ A. A. Bispo, “A Primeira Missa nas Américas e a Primeira Missa no Brasil, Pharamond Blanchard (1805-1873) e Victor Meirelles de Lima (1832-1903)”, *Revista Brasil-Europa*, Academia Brasil-Europa de Ciência da Cultura e da Ciência N° 121/17, 2009, 5.

⁸⁸ Maria de Fátima Argon, “O mestre de pintura da princesa regente”, en María Turazzi (org.), *Victor Meirelles- Novas Leituras*, São Paulo, Studio Nobel, 2009, 96.

del motivo bíblico de San Juan Bautista en la cárcel⁸⁹. Su obra resulta ganadora, obteniendo el séptimo premio en la historia de la Academia, el que le permite continuar sus estudios en Roma por un período de tres años.

Es importante resaltar el hecho que el artista gana esta subvención con una obra de carácter religioso y realizada según las normas estéticas del Neoclasicismo y el Romanticismo, lo que refleja la adhesión que desde entonces tendrá a múltiples aspectos del proyecto imperial. Cercano a la monarquía, a partir de esta pintura es posible detectar en él una línea de pensamiento que marcará gran parte de su producción posterior, como lo será la evidente fe en el arte como fundamento del proyecto civilizador, -como proponía Porto-Alegre-, pero también una estrecha afinidad con la religión, la que también entenderá como parte esencial del proceso civilizatorio. De esta forma, arte, civilización y religión serán a partir de entonces, tres conceptos fundamentales en la obra de Meirelles, los que reflejarán cómo asume su contribución al proyecto del estado-nación.

El artista se embarca para Europa el 10 de enero de 1853, a la edad de 21 años, pasando por París e instalándose en Roma hasta 1856. Posiblemente siguiendo el consejo de Porto-Alegre⁹⁰, toma como profesor en esa ciudad a Tommaso Minardi, pintor reconocido en el ambiente italiano con quien se había formado el propio Porto-Alegre en años anteriores⁹¹. Posteriormente, Meirelles se transforma en discípulo de Nicola Consoni. Ambos maestros italianos se encontraban estrechamente vinculados a la Academia de San Lucas, institución artística de raigambre católica fuertemente ligada al poder papal.

Minardi, considerado máximo representante de los llamados *puristas* italianos, mantenía a su vez, estrechas relaciones con algunos integrantes de un grupo de tradición católica y mística conocidos como los *Nazarenos*⁹². Estos últimos eran artistas alemanes vecindados en la capital italiana, cuyo líder era Frederik Overbeck. Dispuestos a llevar una existencia de recogimiento

⁸⁹ Pereira, "Víctor Meirelles... *op.cit.*, 50.

⁹⁰ Según Rubens, habría seguido la orientación de León Pelliére, un artista franco-brasileño que también se encuentra en Europa en ese momento, quien le habría aconsejado tomar a Minardi como maestro. Rubens, *óp.cit.*, 28

⁹¹ A.A. Bispo, "Manuel de Araújo Porto-Alegre, Barão de Santo Ângelo (1806-1879) à luz de Alexander von Humboldt (1769-1859)", *Revista Brasil-Europa, Correspondência Euro-Brasileira*, Nº 121/2, 2009, 3

⁹² En 1842 fue publicado el manifiesto oficial de este movimiento: *Dell purismo nelle arti* ("Del purismo en las artes"), suscrito por Minardi, el escultor Pietro Tenerani y el "nazareno" Frederik Overbeck. El purismo italiano floreció en la década de 1860 y reflejó el gusto por estilos que intentaban restablecer la identidad nacional italiana y su acervo cultural. A través de la autobiografía de Minardi podemos conocer sus inclinaciones literarias, las que sin duda contribuyeron en su realización plástica y posiblemente también en la formación de sus discípulos. Minardi sostiene que sus lecturas predilectas se centraban en la Biblia, los Evangelios, las *Confesiones de San Agustín*, y los escritos de Dante Alighieri y Torquato Tasso.

prácticamente monacal, con votos de castidad y obediencia, los *nazarenos* pretendían revivir la espiritualidad católica del arte medieval relacionándose profundamente con la naturaleza y los medios de vida artesanales, pues esperaban lograr una unión entre fe cristiana y belleza artística. Entre sus postulados defendían la función religiosa y moral del arte.

Su otro profesor en Roma, Nicola Consoni, también discípulo de Minardi, realizaba en esa época importantes obras de temática bíblica para la Basílica de San Pedro en El Vaticano⁹³.

Contrarios a la tradición neoclásica de corte racionalista instaurada por David en Francia, y que la AIBA en Rio de Janeiro tiene como modelo, los *puristas* italianos desarrollaban un arte formal e ideológicamente diferente al que Meirelles había conocido en Brasil, pero que posiblemente no le resultaba inadecuado a sus gustos e intereses. En los *puristas*, especialmente en las enseñanzas de Minardi, Meirelles descubre la importancia de la geometría y el dibujo como partes fundamentales para la construcción de las obras⁹⁴, un dibujo eso sí, más frágil, tenue y delicado que el que había aprendido de sus maestros brasileños. En el *purismo* las anatomías se simplifican y los colores se suavizan. “Abstracción en las líneas, simplificación de los volúmenes, abandono de la anatomía y de la observación en beneficio de una espiritualidad específica”, según sostiene Jorge Coli. Según este autor Meirelles habría sido penetrado por las novedades del purismo en esta época, “produciendo en su primer ensayo romano un evidente cuadro purista (...)”⁹⁵, cuyo tema *El degollamiento de San Juan Bautista*, sería “testimonio de cuanto Meirelles se mostró contagiado por el purismo”⁹⁶.

En esta misma línea, resulta importante destacar que los intereses de Meirelles en Roma no sólo se limitan al conocimiento y reproducción de obras del pasado clásico, el Renacimiento y el Manierismo como le indicaban las orientaciones de sus profesores desde Rio de Janeiro⁹⁷, sino también al descubrimiento de nuevas formas de relación entre arte y religión, que serán las que posiblemente encuentra en las enseñanzas de Minardi y Consoni e indirectamente en las del *nazareno* Overbeck.⁹⁸

⁹³ Según Coli, la obra máxima de Consoni la realizaría en la galería Pio IX, en el Vaticano. Jorge Coli, “Meirelles em Roma”, Jorge Coli, Mónica Xexéo, *Vitor Meirelles, Um artista do Imperio*, Catálogo de Exposición, Museo Oscar Niemeyer y MNBA, Takano Editora grafica, Rio de Janeiro, 2004, 23, 24

⁹⁴ Jorge Coli, “Um manuscrito inédito de Tommaso Minardi ou sobre os poderes da geometria”, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Universidad de Campinas, 1995, número 1, 170

⁹⁵ Coli, “Meirelles em Roma...*op.cit*, 30.

⁹⁶ *Ibid.*, 31

⁹⁷ Quienes en documentos oficiales lo instaban a visitar las ruinas de Pompeya y Herculano y realizar copias de las obras de Tiziano, Tintoretto o Veronese; Pereira, “Victor Meirelles...*op.cit*, 52.

⁹⁸ En este sentido, llama la atención que entre las múltiples copias que el artista realiza en este período se encuentran

Es probable que la relación de Meirelles con Minardi y Consoni, así como con sus compañeros de estudio italianos⁹⁹ e indirectamente con los círculos intelectuales y religiosos en los cuales éstos se desenvuelven, contribuyesen en su formación personal, ética y estética, ayudándole a configurar una manera nueva de relacionar arte, filosofía, religión y moral, que no es exactamente igual a la adquirida en Rio de Janeiro. Una nueva visión, en la que la concepción del arte que posee Minardi, -posiblemente inspirada en ideas neoplatónicas¹⁰⁰-, reconoce a éste como un recurso capaz de descubrir la espiritualidad contenida en la materia¹⁰¹. Esto llevará a Meirelles a proponer una espiritualización en personajes y escenas en las que la presencia de actitudes y temas elevados moralmente se volverán un factor fundamental en su obra de aquí en adelante y en la que la temática religiosa se hará recurrente.

Es probable que Meirelles siguiese también las ideas de Minardi, cuando éste insistía a sus alumnos en poner más énfasis en los valores morales y el desarrollo personal que en la adquisición de un estilo¹⁰², así como las de los *nazarenos* que enfatizaban la función religiosa y moral de la pintura¹⁰³. Si consideramos la fuerte formación religiosa que el artista ya trae desde Brasil y a esto le sumamos el valor que para el proyecto nacional brasileño -y para la monarquía especialmente-, posee el catolicismo, no resulta extraño pensar que Meirelles adheriese con fuerza a esta formación purista, no sólo desde una perspectiva artístico-formal, sino también ideológica. Por lo tanto, es probable que esto se reflejase no solo en su obra, sino también en su vida personal. En esta época, además de realizar copias de cuadros de los artistas italianos de los siglos XVI y XVII de temática religiosa, pinta obras de su propia autoría con esta misma temática, como *El Degollamiento de San Juan Bautista* y *La Flagelación de Cristo*¹⁰⁴. Mientras que la simplicidad, el equilibrio, la serenidad y la moderación son características personales con

varias ejecutadas en iglesias, como las de la *Santísima Anunciata* de Florencia o en el Convento de San Francisco de Asís, donde copia obras del renacentista Andrea del Sarto, imágenes en las que Jorge Coli encuentra semejanzas con obras de Overbeck. Según Coli “una copia que Meirelles hace de Andrea del Sarto es un dibujo muy próximo a los grabados con los cuales Overbeck ilustró los evangelios”, Jorge Coli, “Meirelles em Roma”, 29; según Mónica Xexéo, *Victor Meirelles. O desenho como expressão*, Dissertação em História e Teoria da arte, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004, 37.

⁹⁹ Entre los discípulos de Minardi se encuentran los pintores italianos Gaetano Palmaroli (1800-1853), Luigi Fontana (1827-1908), Filippo Severatti (1819-1892), Paolo Mei (1831-1900), Ferdinando Cicconi (1831-1886), entre otros, todos estudiantes de la Academia de San Lucas.

¹⁰⁰ Coli, “Um manuscrito...*op.cit.*, 176.

¹⁰¹ *Ibid.*, 177.

¹⁰² Joshua C. Taylor (ed), *Nineteenth-Century Theories of Art*, University of California Press, 1987, 173.

¹⁰³ Había en estos artistas una necesidad de recuperar tradiciones religiosas que en el siglo XIX, según ellos, estaban desapareciendo con el racionalismo.

¹⁰⁴ Rubens, *óp. cit.*, 31.

las que sus biógrafos le han identificado a lo largo de su vida, reconociendo en él un espíritu altamente cristiano y hasta un aire franciscano que lo enaltece como “un apóstol de la belleza, un santo como hombre y como artista un gigante” en palabras de Osvaldo Teixeira, director del Museo de Bellas Artes en 1945¹⁰⁵.

Durante los años en que Meirelles se encuentra en Roma, es director de la AIBA en Rio de Janeiro, el maestro Porto-Alegre. Como becarios del Estado, los artistas brasileños beneficiados con el “Premio de Viaje” quedaban sometidos a una rígida legislación, por la cual se les exigía una serie de obligaciones que permitieran garantizar el éxito y la mantención de la beca. Entre esas tareas estaba la obligación del envío regular de obras realizadas en el exterior, así como la mantención de correspondencia permanente con profesores de la AIBA.¹⁰⁶

Por ello, a lo largo de estos años, Meirelles establece comunicación frecuente con Porto-Alegre, quien le escribe desde que asume como director en 1854. De acuerdo a la formación que exige la institución, a través de una correspondencia regular, el maestro dirige y orienta permanentemente la labor creativa de Meirelles.¹⁰⁷ En el contexto de la corte carioca y para el joven artista, Porto-Alegre no debió ser solo un pintor y escultor, sino más bien un erudito de vastos y múltiples conocimientos, que además actúa como literato, historiador de arte y esteta. En gran medida y durante un largo período de tiempo, Porto-Alegre se convierte en una de las principales figuras intelectuales del Brasil con quien Meirelles, sin duda debe “negociar” permanentemente en términos culturales.¹⁰⁸ Meirelles recibe, desde entonces, diversas orientaciones de Porto-Alegre, principalmente en relación con su formación artística y específicamente sobre la temática y la forma de crear sus obras.

Precisamente a instancias del Porto-Alegre además de Roma, Meirelles visitará Florencia y Milán, ciudades donde tendrá oportunidad de conocer grandes obras religiosas de la escuela veneciana¹⁰⁹ y la obra de Giorgione, Tiziano, Tiépolo y Tintoretto, inspirándose según afirmó

¹⁰⁵ En el prólogo a la obra de Rubens ya citada: “Nadie en verdad le puede negar su gran, inmenso, valor, no sólo como hombre sino también como artista, que fue de los mayores y de los más expresivos de nuestra tierra (...) El Brasil tiene en Vitor Meirelles uno de de sus varones espirituales más nobles y más altos, porque Vitor Meirelles vivió siempre por el espíritu, por la inteligencia y, sobretudo, por el corazón” Rubens, *op. cit.*, 15, 16.

¹⁰⁶ Elizabeth Báez, “A academia e seus modelos”, *Academicismo: projeto Arte Brasileira*, Rio de Janeiro: Fundarte, 1986, citado en Teresinha Franz, “Victor Meirelles e a construção da identidade brasileira”, *Revista eletrônica 19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. En http://www.dezenovevinte.net/obras/vm_missa.htm (Mayo 2013).

¹⁰⁷ Luiz Carlos Da Silva, *op.cit.*, 53. En una de ellas, Araújo Porto-Alegre comenta el cuadro *El degollamiento de San Juan bautista* enviado por Meirelles a Río en 1855, exigiéndole más perfección en la ejecución de los músculos de los personajes.

¹⁰⁸ Precisamente en el sentido que Baxandall asigna para este proceso.

¹⁰⁹ Rubens, *op.cit.*, 29.

personalmente en Paolo Veronese¹¹⁰, artista de fines del Renacimiento.

En Agosto de 1855, Porto-Alegre le recomienda renovar su beca e ir un tiempo a Francia para tomar como maestro a Paul Delaroche, ver las obras del maestro francés Horacio Vernet y copiar a Salvatore Rosa, -todos pintores neoclásicos de historia pertenecientes a la Academia de París-, así como perfeccionarse en dibujo y anatomía.¹¹¹ Siguiendo este consejo, Meirelles va a Milán y posteriormente a París en 1856, donde permanece por cuatro años.

Sus estudios en la capital francesa se desarrollan en la Escuela de Bellas Artes, aunque su intención de recibir la orientación de Hippolyte Paul Delaroche, lamentablemente no puede cumplirse, pues el artista fallece antes de que Meirelles llegue a Francia. Debido a esto, decide estudiar con otro miembro de la Escuela, Léon Cogniet, pasando posteriormente a recibir la formación de su colega y amigo Andrea Gastaldi, pintor italiano que tiene su misma edad.

Al igual que en el caso de los *puristas* italianos, la intención del artista de continuar sus estudios con Delaroche y Cogniet, afines a un romanticismo y neoclasicismo francés muy distintos a las corrientes romanas que había conocido, nos permite identificar otro conjunto de ideas que con seguridad también lo deben motivar, pero con las que debe negociar para lograr una postura artística propia. Delaroche había sido un pintor de corte romántico que había logrado éxito gracias a obras dedicadas a la historia de Inglaterra, cuyos personajes mostraban una individualidad dramática ante acontecimientos terribles como la muerte, según sostiene Coli. En ellos el pintor lograba un análisis visual de la acción de los afectos sobre el cuerpo. Eran obras de cuidada realización técnica, precisión en el dibujo y atención a la historicidad de trajes y escenarios, todas cualidades que Meirelles parece haber asimilado para sí, aún cuando como sostiene este autor las afinidades entre Meirelles y Delaroche parecen haber sido pequeñas¹¹².

¹¹⁰ *Ibid*, 29, 30.

¹¹¹ “Estudie el desnudo, estudie anatomía, estudie bien el dibujo, y vea si toma al Sr. Delaroche por maestro, que es hoy el pintor más filosófico y más estético que conozco. Estudie los caballos, porque nuestras batallas exigen este estudio; y allá encontrará bellísimos modelos, en la pintura, tanto en las obras de mi maestro, el Baron Gros, como en las del Sr. H. Vernet, que conoce las razas y al animal mejor que nadie, haga copias de cabezas de caballos grandes, y va mandando todos sus estudios, porque serán luego vistos por Su Majestad. Anatomía y perspectiva, y mucho dibujo porque nuestra escuela está muy débil en el dibujo, muy muy débil, y V. S. ha de llegar a tiempo de dar cuenta de ella y de darle el impulso deseado; su misión es bella porque los tiempos le son favorables”, carta de Araújo Porto-Alegre del 6 de agosto de 1855; Alfredo Galvão, “Manoel de Araújo Porto-Alegre: Três cartas a Victor Meirelles, 1854, 1855 y 1856”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n.14, 1959, contribuição de Arthur Valle, *Revista eletrônica 19&20*, <http://www.dezenovevinte.net/> (abril 2011).

¹¹² Coli, *Cómo estudiar...op.cit*, 62, 63, 64. Entre las obras más destacadas de Delaroche y que resaltan en este sentido estaban *El asesinato del Duque de Guise*, *El suplicio de Jane Grey*, *Los hijos de Eduardo IV*, *La muerte de Mazarino*, *Cromwell contemplando el cadáver decapitado de Carlos I*.

En el caso de Cogniet, discípulo de Delacroix, se trataba de un pintor no solo de temas históricos, los que realizaba con cuidada composición y dibujo, sino además de temas “exóticos” u orientalistas, en los que la representación de “otros” no occidentales pudo haber tenido repercusión en el discípulo brasileño¹¹³.

En 1859, después de siete años en Europa, la beca de Meirelles nuevamente está por expirar, aún cuando su deseo es continuar perfeccionándose. Por ello decide realizar un nuevo cuadro original más grande, tal como exige el reglamento de la AIBA, que le permitirá extender su estadía en Francia por un tiempo más¹¹⁴. Su constante interés en la religión como elemento civilizador, sumado a la recomendación de Porto-Alegre de realizar un cuadro que le diera “gloria para sí mismo y a su país”¹¹⁵ sobre el descubrimiento de Brasil, así como la sugerencia de inspirarse en la carta del navegante portugués Pero Vaz de Caminha escrita en 1500, lo lleva a crear la obra *La primera Misa en Brasil*, obteniendo gracias a ella la permanencia de dos años más en París.¹¹⁶ La obra será seleccionada para ser exhibida en el Salón Oficial de París de 1861, transformando al artista en un pionero en su carrera, pues la obra será el primer cuadro de un artista brasileño en alcanzar este logro.

Después de este triunfo, Meirelles regresa a Brasil en agosto de 1861, tras haber pasado nueve años en el Viejo Continente. Luego de su regreso recibe una serie de reconocimientos oficiales que le permiten situarse en una posición destacada en el campo artístico carioca cercano a la corte, y de esta manera seguir participando en el proyecto de la construcción nacional desde una posición privilegiada. Sin embargo como veremos, su cercanía al palacio imperial no le impide participar a partir de esta época en el proyecto nacional, desde iniciativas menos aristocráticas, las que siempre tendrán que ver con su convicción de que el arte contribuye a la civilización, pero desde perspectivas más amplias e integradoras. En septiembre de 1861, recién llegado de Europa, asume la cátedra de pintura histórica en la AIBA, además de ser reconocido con el título de Caballero de la Orden de la Rosa¹¹⁷ de manos del propio emperador Pedro II. Éste era un reconocimiento que premiaba a militares y civiles, nacionales y extranjeros, que se distinguiesen por su fidelidad a la persona del emperador y por los servicios prestados al Estado. Así mismo, al

¹¹³ Cogniet posee cuadros como *La expedición de Bonaparte a Egipto* (1833-35), *Mujer del país de los esquimales* (1826), *Mario sobre las ruinas de Cártago*, entre otras.

¹¹⁴ Pereira, “Victor Meirelles...*op.cit.*, 60.

¹¹⁵ Carta de Porto-Alegre del 4 de febrero de 1859, citado por Arthur Valle, *op.cit.*

¹¹⁶ Rubens, *op. cit.*, 37.

¹¹⁷ *Ibid.*, 40.

poco tiempo de su regreso se convierte en el pintor por excelencia de la familia imperial, realizando retratos de Pedro II y de la Emperatriz Teresa Cristina en 1864, así como un cuadro del matrimonio de la Princesa Isabel, transformándose además, en el profesor de pintura de esta última, entre 1865 y 1867¹¹⁸. En este período realiza una gran cantidad de retratos por encargo de grandes personalidades de Río de Janeiro.

Sin embargo, su proximidad con la familia imperial no le impide participar en un proyecto de educación artística muy distinto, como lo es el del Liceo de Artes y Oficios de Rio de Janeiro. En esta institución, fundada en 1856 por su amigo el arquitecto Joaquim Bethencourt da Silva¹¹⁹, -a quien conociera en sus primeros años de formación en la AIBA- y otras personalidades cercanas, Meirelles participará activamente, con seguridad desde 1867 pero posiblemente desde antes, al poco tiempo de regresar de Europa¹²⁰. Llamada la Escuela del Pueblo, ésta era una institución de carácter técnico profesional en la que docentes y directores no eran remunerados y en la que, a excepción de los esclavos, cualquier persona sin distinción de edad, credo, raza, nacionalidad, estado civil o clase social, podía especializarse de manera gratuita en dibujo geométrico, industrial, artístico y arquitectónico¹²¹. Como institución pionera en América latina, su objetivo es formar, ya a mediados del siglo XIX, artífices, artesanos y operarios que dieran un impulso a la industrialización del país.

La participación de Meirelles en este proyecto social será permanente por más de veintiocho años, tanto como miembro de la Sociedad Propagadora de las Bellas Artes (SPBA) que mantenía al liceo, como vicedirector y docente del mismo, cargo este último que desempeñaría durante veinticinco años, llegando a ser incluso el creador de un método de enseñanza de dibujo con especial aplicación en las artes industriales y decorativas.¹²²

Sin embargo, la labor de Meirelles en estos años no se restringe sólo a su quehacer en la corte, la AIBA y el Liceo, sino que ejerce además un importante papel como creador de pintura histórica para el Estado en un momento político difícil. A partir de 1862, importantes cambios ocurren en Brasil y sus países vecinos. Paraguay comienza a exigir una participación más efectiva en la región de La Plata, lo que lo hace finalmente entrar en conflicto con sus vecinos más poderosos,

¹¹⁸ Argon, *op. cit.*, 108, 110.

¹¹⁹ Alba Bielinski, “O “senhor do desenho” no Liceu da Artes e Ofícios do Rio de Janeiro”, María Turzazi (org.), *op.cit.*, 79-93.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, 80.

¹²² Ocupó el cargo de vice-director hasta 1878 y el de profesor de Dibujo de Figuras desde 1867 hasta 1895, con

Argentina y Brasil. Estos son hechos políticos que desembocan, entre 1864 y 1870, en el conflicto armado conocido como la Guerra de la Triple Alianza o Guerra del Paraguay como se le conoce en Brasil, entre este país, Argentina y Uruguay en contra de Paraguay. Su motivación principal será la anexión de territorios. En Brasil estos hechos repercutirán fuertemente en la labor del IHGB y la AIBA, y en consecuencia en la del mismo Meirelles, al recibir de parte del gobierno varios encargos relacionados con el conflicto¹²³.

En 1867, pinta por encomienda del Ministro de Marina dos obras, conocidas como *Combate Naval de Riachuelo* y *Pasaje a Humaitá* respectivamente, las que buscan perpetuar el heroísmo naval brasileño en la guerra¹²⁴. En 1866, en pleno período del conflicto, pinta además su obra *Moema*, un desnudo femenino de tema indígena inspirado en el poema colonial *Caramuru*¹²⁵, que relata diversos hechos de la fundación de la ciudad de Bahía en el siglo XVII. En la obra, el artista lleva a la representación pictórica una escena que no aparece en el poema original, en la cual una indígena rebelde a la civilización de nombre Moema, muere ahogada en el mar tras el fallido intento de alcanzar a su amado Diogo. Éste es un conquistador portugués quien se ha ido con otra indígena, Paraguaçu, la que sí ha aceptado la evangelización y la forma de vida del hombre blanco.¹²⁶

Ya finalizada la guerra con el triunfo brasileño, en 1871 realiza la obra *El juramento de la princesa regente* para el Senado. En 1872, expone las obras de Humaitá y Riachuelo en la Exposición General de Bellas Artes y ese mismo año, es agraciado junto al pintor Pedro Américo, con el título honorífico de Comendador de la Orden de la Rosa¹²⁷.

Ese mismo año, el pintor asume un nuevo encargo de parte del ministro del imperio, esta vez con el objetivo de enaltecer al ejército, *La batalla de Guararapes* (Fig. 81). Esta obra será la representación de uno de los dos conflictos ocurridos en el Monte Guararapes, al sur de la ciudad

algunas pausas debido a sus viajes a Europa. *Ibid.*, 81.

¹²³ El año del inicio de la guerra, 1864, el artista no sólo realiza un retrato del emperador, sino que además recibe otro reconocimiento de parte del estado imperial, el Hábito de la Orden de Cristo, una antigua orden honorífica brasileña, que premiaba tanto a militares como a civiles. Posteriormente recibirá la condecoración del Comendador en 1872, la de Dignatario en 1879 y la Gran Dignatario en 1884.

¹²⁴ Las victorias en Riachuelo (1865) y Humaitá (1868), fueron fundamentales para los aliados. La primera significó el término del avance de las tropas paraguayas y los obligó a una retirada. La segunda abrió camino para la invasión aliada a Asunción y para los combates decisivos en tierra hasta el término de la guerra en 1870.

¹²⁵ Del escritor Francisco Santa Rita Durão, escrito en 1781.

¹²⁶ En 1867, la obra es exhibida en la Exposición Universal de París, integrando el pabellón brasileño. Maraliz Christo, "Representações oitocentistas dos índios no Brasil", Paranhos, Kátia, Luciene Lehmkuhl, Adalberto Paranhos (org), *História e imagens: textos visuais e práticas de leituras*, Mercado de letras, São Paulo, 2010, 87.

¹²⁷ Bauer, *op.cit.*, 168.

de Recife, durante 1648 y 1649, que pusieron fin a las invasiones holandesas en el Brasil. La obra, además de glorificar los esfuerzos realizados por la mantención del territorio, intentará visibilizar un discurso identitario creado en el siglo XIX, en el que blancos, negros e indios son reconocidos como los héroes que fundan la nación brasileña en el siglo XVII. Esto porque el ejército que enfrenta al invasor holandés sería conocido como “la amalgama de las tres razas”¹²⁸. En la obra podemos identificar esa representación de altos valores morales que se hará permanente en la creación del artista, respaldado por sus propias palabras cuando señala:

“En la representación de la Batalla de Guararapes, no tuve en vista el hecho de la batalla, en el aspecto cruento y feroz propiamente dicho. Para mí la batalla no fue eso, fue un encuentro feliz, donde los héroes de aquella época se encuentran todos reunidos. La tela de Guararapes es una deuda de honra que teníamos que pagar con conocimiento, en memoria del valor y del patriotismo de aquellos varones. Mi fin fue todo noble y el más elevado: era necesario tratar aquel asunto como un verdadero cuadro histórico, a la altura en la cual la historia merecidamente consagra a aquel puñado de patriotas, que se les reconoce el derecho.”¹²⁹

En 1876 tres de sus obras son seleccionadas para integrar la muestra brasileña que participará en la Exposición Universal de Filadelfia, *La Primera Misa en Brasil*, *Pasaje a Humaitá* y *Combate Naval de Riachuelo*. Ese año además recibe el título de Comendador de la Orden de Cristo.¹³⁰

En 1879, *La Batalla de Guararapes* es exhibida en la 25ª Exposición General de Bellas Artes junto a la *Batalla de Avaí* de Pedro Américo. En torno a ellas se generará una fuerte polémica entre críticos y personalidades de la época, acusando a ambos artistas de plagio. En la ocasión tanto *La Primera Misa* como la *Batalla de Guararapes* serían severamente criticadas y defendidas.

Entre 1881 y 1883, el artista vuelve a residir en París¹³¹, donde realiza una segunda versión del *Combate Naval de Riachuelo*. A partir de 1885 realiza los primeros estudios para los denominados *Panoramas de Río de Janeiro*, obras circulares de tamaño monumental, 114,5 x

¹²⁸ En la obra por lo tanto, Meirelles singulariza una serie de personajes de las tres razas participantes, por una parte, el componente portugués a través de las figuras de João Fernandes Vieira, dueño de un ingenio de azúcar y André Vidal de Negreiros, quien moviliza personas y recursos de la zona noreste. La presencia negra está representada a través de la figura de Henrique Dias, hijo de esclavos, quien fuera gobernador de ex-esclavos africanos oriundos de ingenios asociados al conflicto. Como representante de los indígenas, aparece Antonio Felipe Camarão de la tribu de los *potiguar*, quien lidera las fuerzas de su tribu y quien convertido al cristianismo, había llegado a ser uno de los más fieles aliados de los portugueses y el indígena más respetado de Brasil.

¹²⁹ Víctor Meirelles, citado en Rosa, Angelo de Proença, *Victor Meirelles de Lima*, Rio de Janeiro, Ed. Pinakothek, 1982, 62.

¹³⁰ Bauer, *op.cit.*, 170.

115 metros, las que realiza como parte de un emprendimiento personal, creando en 1886 la empresa Meirelles e Langerock¹³². Con ellas, el artista pretende una vez más cumplir un rol pionero en el arte nacional, incorporando la imagen de Brasil a una innovación visual que integra pintura, fotografía y rudimentos de la imagen en movimiento. A partir de 1886 y hasta 1887 la obra es ejecutada en la ciudad belga de Ostende, siendo expuesta en Bruselas en 1888, en París en la Exposición Universal de 1889 y finalmente en Río de Janeiro en 1891¹³³.

En palabras del mismo Víctor Meirelles:

La idea de exponer en las principales capitales europeas un panorama de la ciudad de Rio de Janeiro, no me fue sugerida ni fue presentada como una simple empresa industrial (...) en el momento en que Brasil, obedeciendo las leyes del progreso trata de una reforma que muy de cerca entiende con su economía – como es la extinción del elemento servil -, y cuando para atenuar la conmoción, que, sin duda debe causar, por eso que íntimamente mantiene a todo su organismo social, se hace necesario llenar con el brazo libre del colono moralizado, los vacíos que se puedan abrir en los establecimientos agrícolas¹³⁴.

Meirelles hace aquí claramente una propaganda emigrantista. Para él es necesario que el europeo supiese lo que “es” Brasil. No se podía, siguiendo al pintor, aceptar que los inmigrantes dejaran de ir a Brasil por el simple hecho de que no conocieran las “riquezas” que allí se encontraban. “Los espíritus incultos, y hasta los de cierta cultura en Europa, ignoran el verdadero estado de nuestra civilización, y no es raro que allá se pregunte, hasta en las grandes capitales, si en Río de Janeiro se puede andar de noche sin recelo de ser atacado por fieras y caníbales”¹³⁵.

Esto demuestra la lucidez de Meirelles frente a su propia obra como contenedora de fines políticos. Podemos suponer de esta forma que Meirelles tiene plena conciencia de la fuerza discursiva de ellas. Siguiendo a Da Silva, no se puede con base a esta fuente, dejar de pensar que el pintor entiende muy bien las implicaciones ideológicas de sus telas, sobre todo las que ejecuta sobre los combates en Paraguay¹³⁶, y podríamos añadir, las que crea sobre los orígenes de Brasil como *La Primera misa o la Batalla de Guararapes*. Como pintor de panoramas, produce en estos

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Asociado al pintor y fotógrafo belga Henri Langerock. *Ibid.*, 172.

¹³³ Mario César Coelho, “Victor Meirelles e a Empresa de Panoramas”, María Turazzi (org), *Victor Meirelles, Novas Leituras*, São Paulo, Studio Nobel, 2009, 120.

¹³⁴ Victor Meirelles, *Relatório apresentado aos srs. sócios da Empresa do Panorama da cidade do Rio de Janeiro pelo sócio gerente*. Rio de Janeiro: Imprensa Mont’Alverne, 1889, 3.

¹³⁵ Meirelles, *Ibid.*

¹³⁶ Da Silva, *op.cit.*, 78.

años otras obras, tales como *Revuelta de la Armada*, *Panorama del Descubrimiento de Brasil* y el *Panorama de la Entrada de la Escuadra Legal*.

El 15 de noviembre de 1889, el mismo año en que se expone su *Panorama de Río* en la Exposición Universal de París sin mucho éxito, tiene lugar en Brasil la declaración de la República. Esto marca el fin del Imperio y a su vez el comienzo del olvido de aquellos símbolos que lo representan. En lo que se refiere al arte, la Academia Imperial de Bellas Artes cambia de nombre pasando a llamarse Escuela Nacional de Bellas Artes. Víctor Meirelles es entonces destituido del cargo de profesor de la cátedra de Pintura Histórica, en 1890.

Entre sus últimas iniciativas realiza en Bahía en 1898, esbozos para un nuevo panorama conmemorativo del cuarto Centenario del Descubrimiento de Brasil¹³⁷. Ese mismo año además realiza la obra *Invocación a la Virgen*. Finalmente, fallece el 22 de febrero 1903 a los 71 años en Río de Janeiro.

2. Segundo ámbito de análisis: La obra

La primera misa en Brasil (Fig. 1) es un óleo sobre tela de 2,68 x 3,56 metros, que representa el momento en que la flota del navegante portugués Pedro Alvares Cabral¹³⁸, celebra la primera misa en territorio brasileño el día 1 de mayo de 1500¹³⁹. Además de soldados, marineros y sacerdotes, aparecen en la imagen un gran número de nativos del lugar¹⁴⁰, quienes desde el primer plano de la escena, observan el momento de la consagración del pan y el vino por parte del sacerdote franciscano Henrique de Coimbra. Éste, acompañado de otro religioso que sostiene sus vestiduras, se encuentra sobre las gradas de un altar de madera situado en medio de una exuberante vegetación costera.

La imagen constituye uno de los principales íconos visuales de la nación brasileña desde su creación hasta hoy, siendo considerada por algunos críticos e historiadores la mayor obra del artista¹⁴¹. Esto resulta interesante, pues en ella se plantea no solo la representación de un mito

¹³⁷ Se conserva actualmente en el archivo del MNBA. Mónica Xexéo, *op.cit.*, 21 y Projeto Vitor Meirelles: Memória e Documentação, Museo Victor Meirelles Florianópolis, <http://www.museuvictormeirelles.gov.br/cronologia/>

¹³⁸ Compuesta por marineros, soldados y sacerdotes.

¹³⁹ O bien el 26 de abril del mismo año, según diferentes fuentes.

¹⁴⁰ Probablemente de la tribu *tupiniquim*.

¹⁴¹ Félix Ferreira en 1885 dice de la obra “(...) piedra angular del edificio de su gloria y aún hoy obra capital de sus producciones.(...) Es tan bello y tan primoroso ese cuadro, que, después de pasar revista a todos sus otros trabajos, se lamenta que el gran colorista haya abandonado el paisaje brasileño, para lo cual tan propicio se muestra siempre “, Ferreira, Félix, *Belas Artes, estudos e apreciações*, Baldomero Carqueja Fuentes editor, Rio de Janeiro, 1885, citado

fundacional, sino además un discurso identitario que permite distinguir entre un *nosotros* y un *otro* al interior de esta “comunidad imaginada” que se denomina Brasil, grupos que estarían representados por los conquistadores europeos y los indígenas americanos respectivamente.

2.1. La obra y sus *condiciones*

La pintura es realizada por Víctor Meirelles en París entre 1858/59 y 1861. Considerando las circunstancias en las que se encuentra el artista hacia 1858, es posible pensar que la construcción del cuadro pudo ser para él un gran desafío creativo, pues por una parte, tiene la necesidad de prorrogar su beca en París; por otra, debe cumplir con los requerimientos que su maestro Porto-Alegre y la AIBA le imponen desde Brasil, además de cumplir con los requisitos de sus profesores de la Academia francesa; teniendo por otra parte que responder a las exigencias que el género de la pintura histórica le demanda, realizando una temática no ejecutada antes en la historia de su país. Como sostiene Cardoso, en la época el desarrollo de una obra perteneciente a este género implica la elección de un tema elevado y el dominio por parte del artista de un amplio abanico de información no pictórica – historia, filosofía, religión, ciencia-, además de un alto grado de habilidad técnica, lo que significaba no solo pintar bien, siguiendo las convenciones de este tipo de pintura, sino pintar bien en el grado más alto de dificultad, o sea en grandes formatos composiciones complejas (con muchas figuras y grupos composicionales, integrados de manera armónica) y el más perfecto acabado en la factura. Finalmente el cuadro histórico debe poseer erudición pictórica, mediante referencias iconográficas a los maestros del pasado¹⁴².

A esto debemos sumar que *La Primera Misa* sería una obra pionera en varios sentidos, al ser la primera pintura histórica *à la grande manière*¹⁴³ hecha por un artista brasileño; la primera pintura brasileña de grandes dimensiones y el primer cuadro de un artista del país en exponerse en el Salón oficial de París. Según Cardoso, es el primer cuadro en tener como tema la historia de Brasil, pues

“hasta entonces la mayor parte de las obras artísticas producidas en Brasil habían tratado temas próximos o cotidianos (con excepción de las imágenes de cuño religioso), predominaban retratos, paisajes, naturalezas muertas,

por Da Silva, *op. cit.*, 87; así como Osvaldo Teixeira, Director del MNBA en 1945, señala en el Prefacio de la obra de Rubens: “El gran autor, el maravilloso pintor de la *Primera Misa en Brasil* realizó con este cuadro una de las más bellas telas del arte brasileño. Es una obra que honraría cualquier museo del mundo”, Rubens, *op. cit.*, 15.

¹⁴² Rafael Cardoso, *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*, Editora Record, Rio de Janeiro, 2008, 55.

¹⁴³ Es a lo que se refiere Cardoso en el párrafo anterior.

considerados géneros de menor importancia en la jerarquía heredada de la tradición académica francesa. De la pintura histórica, el género más elevado de todos, lo poco que se producía era respecto a acontecimientos contemporáneos como la aclamación de Don Pedro I (pintado por Debret) o la consagración de D. Pedro II (por Araújo Porto-Alegre). En realidad, y conforme a la concepción de género histórico como reflejo de profundos conocimientos pictóricos y filosóficos, no existían en Brasil obras dignas de ser descritas como pintura à *la grande manière*.”¹⁴⁴

Esto ocurre en una época en que Meirelles cuenta con 26 o 27 años de edad, vive en París como becado y es discípulo del maestro francés León Cogniet o del italiano Andrea Gastaldi, habiendo estado alejado de su país al menos por cinco años.

Siguiendo a Baxandall, podemos pensar entonces que éstas podrían ser algunas de las *condiciones* que se imponen al artista para la realización de la obra, frente a las cuales debe actuar como un ser social en una relación recíproca y fluida dentro de la cultura.

En este escenario, Meirelles debe considerar además el público que apreciará la obra tanto en Brasil como en Francia. Para el público de Brasil, ésta tiene que cumplir con la expectativa de ser una imagen que valide la monarquía de Pedro II, el rol de la iglesia, del indígena y del hombre blanco, así como la historiografía construida en el imperio.

Debemos considerar que validar la imagen de una monarquía de tradición portuguesa es importante en el contexto latinoamericano de entonces, pues hacia 1860 Brasil se encuentra rodeado de repúblicas de tradición hispánica, lo que hace que el modelo monárquico tenga obstáculos para su reconocimiento. Según Schwarcz, esto sucede porque por un lado, Brasil sufre la desconfianza y el boicot de las demás naciones americanas y por otro, porque mantiene una difícil comunicación con los países europeos, quienes desconfían de la relación que el estado imperial mantiene con los países africanos y con el comercio de esclavos.¹⁴⁵ Por lo tanto, se hace necesaria una imagen que distancie a la monarquía brasileña de la idea de anarquía y violencia, tan comúnmente asociada a las repúblicas hispanoamericanas, así como del sistema esclavista¹⁴⁶. En segundo lugar, la elite carioca ve con agrado la existencia de representaciones que muestren lo común y a la vez lo peculiar que posee la monarquía brasileña, afirmando su origen europeo¹⁴⁷, pero también configurando lo peculiar de Brasil. De esta forma, la monarquía puede presentarse al resto de los países como un símbolo de civilización, progreso y estabilidad política en América.

¹⁴⁴ Cardoso, *op.cit.*, 55, 56.

¹⁴⁵ Schwarcz, *As barbas...op.cit.*, 18.

¹⁴⁶ En este sentido, tanto *La Primera Misa* como *La Batalla de Guararapes* cumplen con estos objetivos.

En tercer lugar, debemos considerar que desde el reinado de Pedro I y durante todo el reinado de Pedro II se han creado en Brasil una serie de rituales, desfiles, representaciones y símbolos a lo largo del año que vinculan religión y monarquía, siendo la misa católica uno de los ritos principales, que también es necesario validar a través de la pintura. A esto debemos sumar que desde la década del 40 en Brasil se debate sobre el rol de los sacerdotes en el proyecto nacional. En 1845 se crea el “Reglamento acerca de las misiones de catequesis y civilización de los indios” y recién se ha readmitido a los jesuitas y otras órdenes religiosas en el país. En este contexto se debate y cuestiona si realmente los religiosos son capaces de convertir a los indígenas o si éstos actúan sólo por imitación, sin entender el significado de lo que hacen.¹⁴⁸

Por otra parte, Meirelles debe considerar que para el público que contemplará la obra en París, ésta debe ser temática y estilísticamente acorde con lo que allí se valora como artístico, creando una obra que muestre lo exótico de Brasil,- tal como se muestra el exotismo de Oriente-, pero a la vez que dé a conocer la presencia de la civilización europea en América.

Como buen estudiante de la academia, sabemos que el proceso de creación de la obra toma al artista un largo período de tiempo. El año de inicio de su ejecución no ha sido consensuado actualmente entre los investigadores. Según el trabajo del Museo Víctor Meirelles de Florianópolis, su proceso de creación habría sido entre 1858 y 1861¹⁴⁹. Lo mismo sostiene el historiador Donato Mello Junior, cuando dice que el artista habría preparado en 1858 un boceto de la obra, enviándolo ese mismo año a la academia, pues solicitaba dos años más de prórroga de su beca en París¹⁵⁰. Según Coli y otros autores como Cardoso, Meirelles habría decidido pintar la obra en 1859. Cardoso sostiene “entre esbozos y conjeturas, idas y venidas de estudios y correspondencias, el tiempo transcurrido entre la idea original del cuadro y su versión definitiva fue superior a tres años (1859-1861)”¹⁵¹. Aún cuando no existe consenso en este punto, podemos concluir que el artista habría demorado entre tres y cuatro años en la realización de la tela.

Se sabe que realizó una serie de bocetos previos, dibujos y estudios para la obra, tanto de

¹⁴⁷ Emparentada con los Braganza, los Borbones y los Habsburgo , *Ibid.*

¹⁴⁸ Christo, “Representações...*op.cit.*, 90.

¹⁴⁹De acuerdo al proyecto de investigación “Projeto Vitor Meilles: Memória e Documentação”, <http://www.museuvictormeirelles.gov.br/cronologia/>

¹⁵⁰ Donato Mello Junior, “Un centenario esquecido”, *Primeira Missa no Brasil. O renascimento de uma pintura.* Xexéo, Pedro, Catálogo de las exposiciones Museo Oscar Niemeyer, Curitiba, 2007, Museo de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, 2008 y Museo de Arte de Río Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. MNBA, Río de Janeiro, 2008, 27.

¹⁵¹ Jorge Coli, “A primera misa no Brasil, de Vitor Meirelles. A arte fabrica a imagen do Descobrimento”, *Nossa História, Revista Brasileira da História*, Año 1, n° 1, Nov, 2003, 20 y Rafael Cardoso, *op.cit.*, 58.

fragmentos como de la composición general, los que fueron enviados periódicamente desde París a Río de Janeiro, siendo presentados en las Exposiciones Generales de la Academia Imperial, los años 1859 y 1860¹⁵². Según Pedro Xexéo, Meirelles habría realizado centenas de estudios preparatorios en técnicas diversas, siguiendo el método enseñado especialmente por su maestro Nicola Consoni en Roma, quien era un defensor de la competencia en el dibujo¹⁵³. Según Rubens y Mónica Xexeo, durante el proceso de creación Meirelles habría pedido a Robert Fleury, profesor y pintor de la Escuela de Bellas Artes de París¹⁵⁴, consejos sobre sus bocetos en 1859¹⁵⁵.

2.2. La obra como un depósito de ideas

Si entendemos la obra como ese “depósito de relaciones sociales” del que nos habla Baxandall, en el que por un lado está el pintor y por otro, alguien que le ha pedido que hiciera el cuadro (ambos funcionando dentro de instituciones y convenciones comerciales, religiosas, perceptuales y sociales¹⁵⁶); a la par que si la entendemos como esa “solución a problemas en determinadas situaciones”¹⁵⁷, que reporta beneficios más mentales que materiales; es lógico pensar que en una obra como ésta, es posible detectar ideas de diferente índole, así como determinados discursos, los que el artista habría tenido que articular de la mejor manera de acuerdo a sus propias condiciones e intereses.

Debemos recordar que desde Río de Janeiro, Manoel de Araujo Porto-Alegre establece una nutrida correspondencia con Meirelles durante los años previos y en el período de creación de la obra¹⁵⁸, proponiéndole el tema, ideas y realizando correcciones. Se sabe, por ejemplo, que existía en el pensamiento del maestro una necesidad de “corregir” ciertos “errores” históricos e inexactitudes que se habrían escrito sobre Brasil, que con seguridad lo impulsaron a guiar a Meirelles hacia la temática de la primera misa. Esto queda claro en un escrito de 1857, en el que Porto-Alegre señala

¹⁵² Cardoso, *op.cit.*, 55; Rosa, Angelo de Proença (et al), *op. cit.*, 34.

¹⁵³ Pedro Xexéo (et al), *Primeira Missa no Brasil o Renascimento de uma pintura*, 22. Actualmente el MNBA de Río de Janeiro, conserva al menos once bocetos preparatorios de la obra, entre los que se encuentran dibujos de paisajes, representaciones de algunos de los personajes indígenas, estudios de las armas, indumentarias y posturas de los portugueses y un sacerdote franciscano arrodillado; mientras el Museo Víctor Meirelles de Florianópolis conserva tres estudios más, entre los que aparecen bocetos de yelmos portugueses, fragmentos de cuerpos desnudos y un boceto de las manos de fray Henrique.

¹⁵⁴ M. Xexéo, *op.cit.*, 73.

¹⁵⁵ Rubens, *op.cit.*, 36

¹⁵⁶ Michael Baxandall, *Pintura...,op.cit.*, 15.

¹⁵⁷ Michael Baxandall, *Modelos de intención..., op.cit.*, 50

¹⁵⁸ Manoel de Araújo Porto-Alegre, citado por Arthur Valle, *op.cit.*, 3

“los errores del pasado están pesando aún sobre nosotros, y más pesan aún las informaciones que de aquí van para Europa de parte de algunos espíritus malévolos que a cambio de nuestra generosa hospitalidad nos pintan en las revistas de Europa y escritos aislados como antropófagos de nueva especie, que sólo esperan colonos para beberles la sangre y devorarles las carnes”¹⁵⁹.

Para Porto-Alegre era necesario construir un discurso desde la historia y el arte que posicionase a Brasil como un imperio “civilizado”, donde la antropofagia no tenía cabida. Por ello no resulta extraña la recomendación que hace a Meirelles de inspirarse en la carta que Pero Vaz de Caminha escribe al Rey de Portugal en 1500, en la que narra paso a paso¹⁶⁰ el abordaje a las nuevas tierras americanas y en la que valida una visión positiva del indígena. Recurrir a este documento, dándole forma visual en la obra pictórica, permitiría a Meirelles crear esta imagen “corregida” de esos “errores históricos” que pesaban sobre Brasil.

En carta del 5 de febrero de 1859 y después de haber visto un boceto de la obra, Porto-Alegre daba las siguientes orientaciones al discípulo:

“Está dispuesta con bastante arte (...) No olvide de incluir algunas embaíbas, que son hermosas y adornan el bosque por el carácter especial de sus hojas (...) Acuérdesse bien de nuestros árboles y troncos rectos, cargados de plantas diversas, altas y con cocos o palmitos en el medio, porque esos crecen a la sombra de los grandes maderos. Poco hay más característico, más genuinamente brasileño (...) Lea cinco veces a Caminha, que hará una cosa digna de sí y del país (...)”¹⁶¹.

Porto-Alegre, quien tiene un especial interés por Portugal, Alvares Cabral y la época de los descubrimientos¹⁶² busca llevar a la categoría de “verdad histórica”, un discurso sobre el origen de la nación armónico y pacífico, tal como Caminha lo describe en su testimonio:

¹⁵⁹ “Os erros do passado estão pesando ainda sobre nós, e mais pesam ainda as informações que d’aqui vão para a Europa por alguns espíritos malevolos que em troca de nossa generosa hospitalidade nos pintam nos jornaes da Europa, e escriptos isolados, como anthrophophagos de nova espécie, que só esperam colonos para lhes beber o sangue e devorar-lhes as carnes” citado por Da silva, *óp.cit*, 22, Porto-Aegre, Manuel de Araújo. Relatório do 1º secretario, Suplemento da Revista do IHGB. Rio de Janeiro, tomo 20, Out./Dez., 1857, 58. Las traducciones del portugués a español fueron realizadas por la autora de esta tesis.

¹⁶⁰ Desde el día 21 de abril al 1 de mayo de ese año.

¹⁶¹ “ Está disposta com bastante arte (...) Não esqueça de por algumas embaíbas, quesão 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 ou palmitos pelo meio, pois esses crescem à sombra dos grandes madeiros. Pouco mas característico, mas genuinamente brasileiro (...) Leia cinco vezes o Caminha, que fará uma coisa digna de si e do país” Carta de Porto-Alegre del 4 de febrero de 1859, citado por Coli, *¿Como estudar...?...,op. cit*, 30

¹⁶² Entre junio de 1859 y abril de 1860, precisamente la época en que Meirelles está realizando *La Primera Misa*, Porto-Alegre reside en Portugal. Sería el mismo que a través de sus contactos en Lisboa, conseguiría mas tarde (1876) una copia original de la Carta de Pero Vaz de Caminha, enviándola posteriormente a la Biblioteca Nacional

"Ao domingo de Pascoela pela manhã, determinou o Capitão de ir ouvir missa e pregação naquele ilhéu. Mandou a todos os capitães que se aprestassem nos batéis e fossem com ele. E assim foi feito. Mandou naquele ilhéu armar um esperavel, e dentro dele um altar mui bem corregido. E ali com todos nós outros fez dizer missa, a qual foi dita pelo padre frei Henrique, em voz entoada, e oficiada com aquela mesma voz pelos outros padres e sacerdotes, que todos eram ali. A qual missa, segundo meu parecer, foi ouvida por todos com muito prazer e devoção.

Ali era com o Capitão a bandeira de Cristo, com que saiu de Belém, a qual esteve sempre levantada, da parte do Evangelho.

Acabada a missa, desvestiu-se o padre e subiu a uma cadeira alta; e nós todos lançados por essa areia. E pregou uma solene e proveitosa pregação da história do Evangelho, ao fim da qual tratou da nossa vinda e do achamento desta terra, conformando-se com o sinal da Cruz, sob cuja obediência viemos, o que foi muito a propósito e fez muita devoção.

Enquanto estivemos à missa e à pregação, seria na praia outra tanta gente, pouco mais ou menos como a de ontem, com seus arcos e setas, a qual andava folgando. E olhando-nos, sentaram-se. E, depois de acabada a missa, assentados nós à pregação, levantaram-se muitos deles, tangeram corno ou buzina, e começaram a saltar e dançar um pedaço. E alguns deles se metiam em almadias -- duas ou três que aí tinham -- as quais não são feitas como as que eu já vi; somente são três traves, atadas entre si. E ali se metiam quatro ou cinco, ou esses que queriam não se afastando quase nada da terra, senão enquanto podiam tomar pé."¹⁶³

En definitiva, la propuesta de Porto-Alegre insta a Meirelles a crear un cuadro fiel a la historiografía del IHGB, pues aunque la carta de Caminha recién había sido publicada en 1817, ya era considerada un documento primordial en la historia de Brasil.¹⁶⁴ En ella, según Coli, se establecía un enlace con el paraíso primordial de la Biblia, dando desde ahí origen al tema del *buen salvaje* que después desarrollarían Montaigne y Rousseau¹⁶⁵.

Con este cometido según Rubens y Rosa, Meirelles lee además de la carta, todo lo que le es posible sobre la llegada de Alvares Cabral a Brasil, deteniéndose especialmente en el desembarco y en la escena litúrgica¹⁶⁶, labor que según Franz, realiza fundamentalmente en la Biblioteca Saint Geneviève en París. Allí, Meirelles habría sido auxiliado por Ferdinand Denis, un hombre que había vivido en Brasil en tiempos de João VI y que según esta autora, se había transformado en

de Brasil. A. Bispo, "A Primeira missa nas Américas" ...*op.cit.*, 4

¹⁶³ Pero Vaz de Caminha, *Carta a El-Rey D. Manuel, transcrita para o português contemporâneo e comentada por Maria Angela Villela*, 2ª edic., Ediouro, São Paulo, 1999, 35. Sin traducción al español por ser una fuente del siglo XVI aun cuando el portugués ha sido actualizado.

¹⁶⁴ Coli, *Cómo estudiar...?...*, *op.cit.*, 21, 25.

¹⁶⁵ *Ibid*, 24

un brasilianista. Él, es entonces el director de esta Biblioteca, que existe hasta hoy en París¹⁶⁷.

A esto debemos sumar la preocupación que el mismo Meirelles puede tener en relación con la imagen que existe sobre Brasil en Francia en esos años. Nos atrevemos a plantear este posible pensamiento del artista, apoyados en las declaraciones que él realiza posteriormente en su vida, en la época en que ejecuta el *Panorana de Río de Janeiro* en Bélgica, durante los años 1887-1888, y en las que señala que uno de sus objetivos para realizar esta obra, es destruir la ignorancia que existe en el público europeo de creer “que en una ciudad tan densamente edificada y consiguientemente tan habitada (como es Río de Janeiro) pudiese aun estar infectada de animales bravos e indómitos salvajes”¹⁶⁸. Esto nos hace suponer que si ésta es una de sus preocupaciones a fines de 1880 es posible que también lo sea en la década de 1860, cuando ejecuta *La primera Misa*, en un momento en que Brasil presenta aún menos signos de modernización y progreso.

Por lo tanto, es probable que no sólo las ideas de Porto-Alegre sobre civilización y barbarie, sino además otros debates que en esa época se daban en Brasil sobre los indios, se transformaran en parte de las *condiciones* de la obra. Como hemos visto, el contexto de la literatura romántica indianista que promovía el IHGB, había permitido establecer en el imaginario brasileño al menos dos tipos de blancos portugueses y dos tipos de indios.

Por otra parte, en cuanto a las directrices estéticas, es muy probable que en la obra confluyesen las motivaciones generadas desde el Neoclasicismo, el Romanticismo y el Purismo, a través de las lecciones adquiridas por Meirelles tanto de sus maestros brasileños e italianos como franceses.

Desde una mirada filosófica, podríamos pensar que la obra da cuenta además del espíritu positivista imperante en la época, a través de la importancia otorgada al factualismo, es decir a la necesidad de contar con el hecho concreto, comprobable, que en este caso vendría dado por la imagen visual que permite “corroborar” un relato histórico. Aún cuando no sabemos si Meirelles tuvo contacto directo con estas ideas, sabemos que eran ampliamente conocidas en la época.

2.3. La obra y la *cultura visual*

¹⁶⁶ Rubens, *óp.cit.*, 36; Rosa, *óp. cit.*, 34.

¹⁶⁷ Teresinha Franz, *op.cit.*, 65.

¹⁶⁸ Mario Coelho “Victor Meirelles e a empresa de panoramas”, María Turazzi, (org), *Victor Meirelles, Novas Leituras*, São Paulo, Studio Nobel, 2009, 122

Cuando hablamos de *cultura visual* nos referimos siguiendo a Baxandall, a un variado conjunto de imágenes de diferente índole y temática tanto de creación del autor como de otros, con las cuales éste establece sentimientos de agrado o desagrado durante la construcción de su obra¹⁶⁹. En cierta forma, ésta se construye en base al “diálogo” con imágenes anteriores, que en el caso de Meirelles y *La Primera Misa*, se relacionan con temas tales como los rituales católicos (misas), las representaciones de indígenas, los cuadros históricos, los paisajes de Brasil y Europa, así como cuadros de desnudos femeninos y masculinos.

Siguiendo este planteamiento es importante entonces tratar de detectar de manera hipotética qué espectro de imágenes, tanto en Brasil como en Europa, pueden ser importantes para Meirelles.

En primer lugar, si pensamos en las obras con las que puede tener contacto en su país natal, debemos considerar las representaciones de indios que circulan al menos en tres tipos de soportes diferentes hacia mediados de siglo. Por un lado los trabajos de naturalistas de los siglos XVIII y XIX; por otro, grabados ampliamente difundidos; y por último, pinturas cuyo alcance guarda relación con la instalación contemporánea. En Brasil en esta época, es posible apreciar representaciones tanto del *buen* como del *mal salvaje*, las que sin duda Meirelles debe tener ocasión de conocer.

Si bien es imposible determinar cuáles imágenes específicas Meirelles conoce y con las cuáles toma contacto, si es posible reconocer ciertas características iconográficas comunes en la representación de los indígenas en esta época, que son aquellas con las cuales el artista habría establecido un diálogo creativo. Entre estas características tenemos en primer lugar, tanto en la versión positiva y negativa de los representados, el establecimiento de una estrecha relación entre hombre *salvaje* y naturaleza, al ser mostrado generalmente en medio de un paisaje profuso y exuberante o bien rodeado de variados elementos de la flora y la fauna nativa. En este sentido resulta interesante resaltar que hombres y mujeres la mayoría de las veces aparecen desnudos y en contacto con el suelo (ya sea sentados, recostados u arrodillados). En el caso del *buen salvaje*, éste representaría el papel de un mediador cuya misión es ofrecer al conquistador la riqueza natural (Figs. 4, 5), mientras que el *mal salvaje* no cumpliría este rol. Su estrecha relación con lo natural estaría también representada a través de su propia desnudez, la que sin embargo, en el caso del indio *civilizado* sería atenuada. Otra característica es su anonimato, es decir una falta de identidad individual, que los entiende sólo como integrantes de un colectivo. Generalmente los

¹⁶⁹ Baxandall, *Modelos...op.cit.*, 62

indígenas *incivilizables* muestran actitudes corporales agresivas, mientras que los *civilizados* asumen gestos de sumisión o calma.

Entre las imágenes más difundidas del *mal salvaje* circulan en la época por ejemplo, los grabados de indios *tupinambás* retratados como antropófagos, que ya habían sido difundidos por impresores y grabadores europeos tales como Hans Staden y Theodor de Bry en el siglo XVII (Fig. 2). En cuanto a la pintura y dibujo, circulan imágenes creadas por artistas viajeros europeos, tales como el bávaro Johann Moritz Rugendas, realizadas durante la primera mitad del siglo XIX y que basándose en una estética de lo pintoresco muestran las costumbres de diferentes grupos indígenas¹⁷⁰. En obras como *Viaje Pintoresco a través del Brasil*, publicado en la década de 1830 y en varias de sus pinturas Rugendas entrega la visión de un aborigen americano exótico, salvaje, anónimo y fuertemente unido a la naturaleza (Fig. 3). Asimismo, en el ámbito de la pintura es posible que Meirelles haya tenido referencia de las obras de sus maestros en esos años, tales como Joaquim de Mello Corte Real, quien en 1846 realiza la obra *Nóbrega y sus compañeros* (Fig. 4), un óleo que relata la historia de un sacerdote que es salvado de ser comido por salvajes.

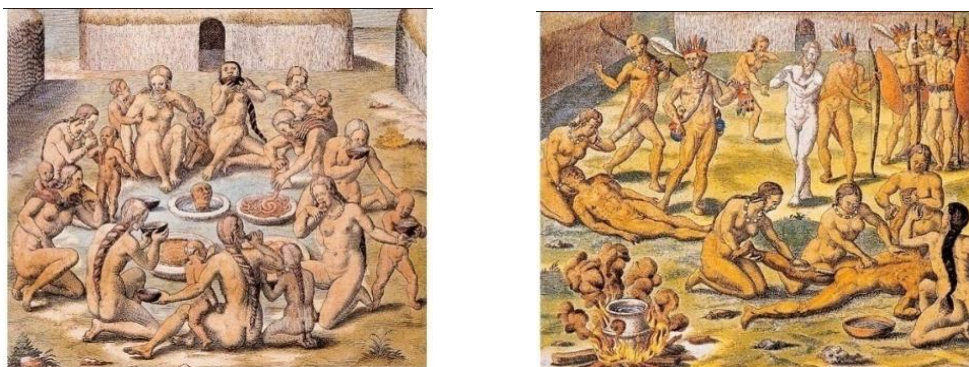


Fig. 2 Theodor De Bry, *tupinambas*, siglo XVII

¹⁷⁰ Pablo Diener, “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas”, *Revista Historia (on line)*, N° 40, Vol. II, Santiago, julio-diciembre 2007, 285, http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=s0717-71942007000200002&script=sci_arttext (Mayo 2013)



Fig. 3. J.M Rugendas, *Desembarco de Colón en América*, 1854, MHN, Río de Janeiro



Fig. 4. Manoel Joaquim de M. Corte Real. *Nobrega y sus compañeros*, 1846, MNBA Río de Janeiro

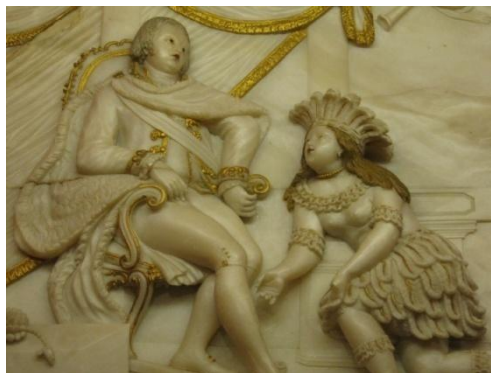


Fig. 5. D. João Príncipe Regente, Relieve de alabastro, siglo XIX, MHN, Río de Janeiro

En cuanto a imágenes que retratan a un *buen salvaje*, en la época existe ya una profusión innumerable de íconos con motivos indígenas creados en las décadas de los 50 e 60 en Brasil¹⁷¹, en los que el indígena encarna no sólo lo más auténtico sino también lo más noble¹⁷². Es posible

¹⁷¹ Da Silva, *op.cit.*, 28.

¹⁷² Schwarcz, *As barbas...op.cit.*, 140

que antes de su partida a Europa, Meirelles conozca imágenes incluso de la época del reinado de João VI (Fig. 5), en las que el *salvaje* aparece ofreciendo al monarca los frutos de la tierra, tradición que es continuada en las décadas posteriores en medios de comunicación masiva (revistas, periódicos) y a los que Meirelles probablemente tiene acceso mientras reside en Europa (Fig. 6).



Fig. 6. Caricatura “Abertura del Amazonas”, Angelo Agostini, *Revista Ilustrada* (1860- 1879), Río de Janeiro

En este sentido, resulta interesante considerar también la obra del escultor francés Louis Rochet, quien realiza varios proyectos en Brasil durante las décadas de 1850 y 60, -entre ellos el colosal Monumento Ecuéstre a Pedro I-, y a quien Meirelles seguramente conoce, pues ambos expondrán juntos en el Salón de París de 1861. Rochet, quien tiene una especial predilección por la representación de tipos humanos *exóticos* (negros, indígenas)¹⁷³ (Fig. 7), realiza tanto en Brasil como en Europa una serie de obras en donde el indio brasileño aparece con las características que ya hemos mencionado, como el *buen salvaje* ligado a lo natural, especialmente en el Monumento a Pedro I (Fig. 8), aún cuando busca una verosimilitud en la representación física de los individuos que Meirelles no compartirá del todo.



Fig. 7. Tres obras de la serie “Estudios Antropológicos” de Louis Rochet

¹⁷³ Jorge Coli, “Idealização do índio moldou a cultura nacional”, *Folha on line*, <http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/imagens5.htm> (mayo 2013)



Fig. 8. Fragmento maqueta al Monumento Ecuestre a Don Pedro I, yeso, 1856, MHN

Por otro lado, Meirelles debe considerar todo un conjunto de imágenes religiosas también producidas en su país, especialmente aquellas que hacen referencia a la misa ligada a la monarquía, pues como ya hemos dicho existía en el imperio una tradición de integrar ambas esferas. Una referencia importante en este sentido puede haber sido el óleo de Debret, *Coronación de don Pedro I por el obispo de Río de Janeiro* de 1828, que retrata el momento en que el rey es ungido y consagrado en el contexto de una misa pontifical en 1822 (Fig. 9)¹⁷⁴. De la obra, Meirelles pudo haber recogido el gesto de sumisión del sacerdote que se inclina frente al poder, en este caso del monarca.



Fig. 9. Debret, *Coronación de Don Pedro I por el obispo de Río de Janeiro*, 1828.

Debe ser importante, por otra parte, todo un conjunto de imágenes que representan el paisaje brasileño, especialmente su exuberancia y particularidad, lo que dentro de la tradición romántica se considera un importante recurso para diferenciar el Viejo y el Nuevo Mundo. En este sentido,

¹⁷⁴ Schwarcz, *As barbas...op.cit*, 18

pueden ser gravitantes las obras de los artistas viajeros que llegaron a Brasil en los siglos XVIII e inicios del XIX, quienes bajo una mirada “científica” intentaron caracterizar las peculiaridades de la naturaleza tropical. Entre ellos encontramos a J.M. Rugendas, con una serie de obras tituladas *Paisaje de selva tropical brasileña* realizadas en la década de 1830, en algunas de las cuales aparecen indígenas en medio de profusas especies vegetales. La obra de su maestro Porto-Alegre, también puede ser importante en este sentido, sobre todo aquellas en las que representa un paisaje en el que se caracterizan las diferentes especies.

Finalmente, debe ser importante también su propia obra anterior, sobre todo la de temática religiosa, así como aquella en la que representa desnudos y el paisaje brasileño. Entre estas últimas, posiblemente las escenas de su ciudad natal en las que resalta la orografía y la vegetación, como *Vista de Desterro* (Fig. 10) u otras similares, realizadas durante su juventud. En cuanto a los desnudos, pueden servirle de referencia aquellos en los que otorga un carácter neoclásico o purista a los cuerpos femeninos y masculinos, tales como *La flagelación de Cristo* (Fig.11) o *La bacante* (Fig. 12), por mencionar algunas, ambas realizadas en Europa.



Fig. 10. Víctor Meirelles, *Vista de Desterro*, 1851



Fig. 11. V. Meirelles, *La flagelación de Cristo*, 1855



Fig. 12. V. Meirelles, *La Bacante*, 1857-58

En relación a las imágenes europeas Meirelles debe considerar las obras de sus maestros Minardi, Consoni, Cogniet y Gastaldi, y posiblemente las obras renacentistas y manieristas que ha copiado años atrás de Tiziano, Tintoretto o Veronese, entre otros.

En París, es probable que tenga ocasión de encontrarse con otras versiones de primeras misas, en especial con una realizada un poco tiempo antes por el pintor Horace Vernet. Ésta ha sido considerada una de las imágenes fundamentales para la construcción de la obra brasileña¹⁷⁵, pues la pintura de Vernet titulada *Primera misa en Kabilye* (Fig. 13), narraba un hecho similar ocurrido en 1853, en el cual el dominio colonial francés triunfaba al interior de tierras africanas. La misa celebraba la sumisión de las tribus cabilas, oriundas del norte de Argelia¹⁷⁶.



Fig. 13. Horace Vernet, *Primera misa en Kabilye*, 1854 y Meirelles, *Primera misa en Brasil*, 1861

Según Coli, esta obra habría sido referencia obligatoria para Meirelles, pues Vernet es entonces un maestro indiscutible y el cuadro una obra expuesta pocos años antes (1855), en el Salón Oficial de París, cuyo título y tema están muy próximos del proyecto brasileño. “Más allá de la carta de Caminha, más allá del estudio de la naturaleza local, había una experiencia visual contemporánea análoga a la ocurrida en 1500”¹⁷⁷, que según este autor, Meirelles no puede soslayar.

Si bien esta es una referencia innegable, no debemos olvidar que Meirelles posee sus propias motivaciones para realizar su primera misa, distintas a las de Vernet, que además deben

¹⁷⁵ Coli, Xexéo, *Vitor Meireles...op.cit*, 39.

¹⁷⁶ Coli, *Ibid*; Coli, *Como estudar?...op.cit*, 32

responder a las expectativas de un contexto cultural muy diferente. Sus objetivos que apuntan como veremos, hacia la integración de las razas en Brasil se distancian de los de Vernet y el proyecto imperial francés que buscan establecer diferenciaciones entre los colonizadores y los grupos árabes. Entenderemos entonces, la relación creativa que se establece entre el brasileño y el francés a la manera de Baxandall, es decir, no como influencia, sino como un juego de interrelaciones en el que es Meirelles quien interactúa con Vernet y no al revés. El procedimiento de citar, dentro de la pintura de historia del siglo XIX, es un instrumento propio a la naturaleza del género. Como hemos visto, la cultura visual es tan importante como la invención, por lo que el arte de este siglo mantiene un diálogo denso con la historia del arte y desde esta perspectiva debemos entender el uso que Meirelles hace de la imagen del francés. Parafraseando a Baxandall podríamos decir que hubo un elemento activamente rico en propósito del comportamiento de Meirelles hacia Vernet¹⁷⁸. Según Coli, Meirelles desarrolla un sentimiento moralmente elevado en la obra por lo que un abismo separaría las dos concepciones artísticas. En Vernet la unión entre cristianos e infieles se logra por yuxtaposición, sin la idea de fundir los dos grupos, la barrera de soldados no conduce a una reunión armónica de los dos grupos distintos. En el caso de Meirelles en cambio, un templo natural permite reunir a los participantes en una fusión, en una especie de útero fecundador. Según Coli, con la obra se espera de esos *buenos salvajes* una contribución que haga de los brasileños, un *unicum* por la mezcla de las dos culturas y de las dos razas convergentes.¹⁷⁹

Hasta aquí hemos visto que para articular su relato, Meirelles se habría basado en dos fuentes documentales directas; por un lado la carta de Caminha, documento de primera fuente acerca del descubrimiento de Brasil escrito en el siglo XVI, y por otro el cuadro de Vernet, que funciona como testimonio presencial de una colonización contemporánea al pintor. En otras palabras, lo que Meirelles hace es fundir en una imagen dos épocas y dos realidades, actualizando una narración que le permite asimilar portugueses con franceses e indios con árabes, generando una visión bastante verosímil de un *nosotros* y unos *otros*.¹⁸⁰ Vernet le ofrece una experiencia visual

¹⁷⁷ Coli, Xexéo, *Ibíd*, 39; Coli, *Como estudiar?...op.cit*, 35.

¹⁷⁸ Baxandall, *Modelos...op.cit*, 75.

¹⁷⁹ Coli, *Como estudiar?...op.cit*, 37. “Lo tomado del maestro francés no significó copia, plagio ni pastiche. Porque *La primera misa* de Meirelles muestra que lo tomado de Vernet se llevó a cabo en beneficio de un resultado muy diferente”. Vernet según Coli, busca la anécdota pintoresca y Meirelles hace una selección intencional a partir de los recursos de la historia del arte.

¹⁸⁰ “En ambos casos se trataba de una celebración en tierra de infieles (...) Vernet ofrecía adicionalmente, una cierta verdad trans-histórica de articulación entre culturas por medio del mismo ritual que Meirelles percibía y aceptaba.

contemporánea, Caminha el relato documental del origen. Vernet le permite presentar en los códigos visuales contemporáneos (neoclásicos y románticos) el hecho que Caminha le entrega como “verdad histórica” a través del relato literario.

Según Franz¹⁸¹, es posible que el tema de la misa sea recurrente en la pintura francesa a mediados del siglo XIX, por lo que es probable que Meirelles tenga la posibilidad de recurrir además a otras referencias visuales para la construcción de la ceremonia religiosa, además de la de Vernet. Una de ellas podría ser la tela *Una misa en el Louvre durante el Reinado del Terror*¹⁸² (Fig. 14), realizada en 1847 por François Marius Granet, un pintor de temas religiosos. En ella, el altar en el centro con un padre levantando la hostia y otro de rodillas afirmando sus vestiduras, recuerdan la escena principal de la misa de Meirelles.



Fig. 14. Granet. *Una misa en el Louvre, 1847 durante el Reinado del Terror*



Fig. 15. Blanchard, *Primera Misa en América, 1848*

En el mismo tenor se podría encontrar la obra *Primera Misa en América* (Fig. 15) del también francés, Henri-Pierre-Léon Pharamond Blanchard, reconocido y regularmente presente en los Salones de París y cuya obra había sido divulgada en revistas de amplia difusión¹⁸³. La obra, que debió ser expuesta en el Salón, había sido realizada por encomienda oficial en julio de 1848. El episodio histórico representado por Blanchard se refiere probablemente al segundo viaje de

Tales afinidades trans-históricas e inter-culturales eran sentidas, en el siglo XIX, como instrumentos de legitimidad.”, *Ibid*, 32-33.

¹⁸¹ Franz, “Victor Meirelles e a construção”, http://www.dezenovevinte.net/obras/vm_missa.htm

¹⁸² *Une messe au Louvre pendant la Terreur* en su título original en francés.

¹⁸³ Según A.A Bispo, en enero de 1851, el *Magasin Pittoresque* (XIX, 9-10) fue lanzado en París con un grabado y un texto dedicado al tema de la primera misa en América. El grabado reproducía la obra que representaba la celebración de la primera misa de Pharamond Blanchard. Bispo, A.A. “A Primeira Missa nas Américas e a Primeira Missa no Brasil Pharamond Blanchard (1805-1873) e Victor Meirelles de Lima (1832-1903)”, *Revista Brasil-Europa*, Academia Brasil-Europa de Ciência da Cultura e da Ciência N° 121/17, 2009, 11

Cristóbal Colón a América, ya que se sabe que en la primera expedición no iban religiosos¹⁸⁴. De ella Meirelles pudo considerar el hecho de la realización de la misa en medio de un exuberante paisaje costero y tropical, en el que también están presentes los indígenas.

A partir de todo esto, podemos pensar que el proceso de construcción de la imagen debe ser un desafío bastante complejo para el artista, si consideramos el entrecruzamiento de informaciones, ideas, conceptos, expectativas e imágenes previas que existen en torno a ella, lo que finalmente Meirelles debe articular en un todo coherente. Esto nos podría llevar a pensar que como artista se encuentra fuertemente restringido en su proceso de creación, sin embargo, debemos recordar como sostiene Baxandall, que por muy rígidas que sean las condiciones en las que se encuentre un creador en un momento determinado, éste siempre tendrá dentro del *troc* de la cultura, un margen de libertad que le permitirá desarrollar su proceso de creación y negociación particular¹⁸⁵. Según el crítico contemporáneo al artista, Luiz Gonzaga Duque, con la obra “Víctor Meirelles alcanzó un verdadero triunfo, porque escogió un asunto acorde a sus ideas y de acuerdo con sus convicciones íntimas”.¹⁸⁶ Ésta nos parece una aseveración importante, pues permite corroborar lo señalado, en el sentido que si bien Meirelles habría actuado bajo las rígidas circunstancias impuestas por la institucionalidad artística brasileña, así como bajo las normas de la academia francesa, también habría tenido un margen de libertad a partir del cual crear sus propias *condiciones* creativas. Éste, por lo tanto, habría sido un proceso en el cual habría plasmado ideas personales importantes, articuladas con las expectativas de quienes serían los receptores de su obra, tanto en Brasil como en Francia¹⁸⁷.

2.4. Análisis de la obra

El seguimiento de todo este proceso de construcción de una imagen como *La Primera Misa*, nos debe llevar finalmente a preguntarnos ¿Cuál sería la *intención* de la obra?

De partida debemos considerar de manera general como sostiene Larraín, que además del

¹⁸⁴ Colón, llegado a Cuba, hizo celebrar una misa. Este acto solemne se habría realizado, según la tradición popular, en una de las calles de La Habana, donde se construiría posteriormente una capilla votiva. Bispo, *Ibíd.*, 12

¹⁸⁵ El *troc*, para Baxandall “no es más que una forma de relación en la que dos clases de personas, ambas dentro de la misma cultura, son libres de hacer elecciones en el curso de un intercambio, y cada elección afecta al universo de dicho intercambio, así como a los demás participantes”, Baxandall, *Modelos...op.cit.*, 64

¹⁸⁶ Gonzaga Duque citado por Rubens, *óp.cit.*, 37

¹⁸⁷ Es decir, las elites políticas e intelectuales que actuaban en Río de Janeiro durante el Segundo Reinado, el gobierno imperial, la IHGB, la AIBA, la crítica y el público brasileño, así como sus maestros, la academia de bellas artes y el Salón Oficial de París. Es posible pensar que durante el proceso de creación, Meirelles ejecutara la obra teniendo en mente que debía ser una imagen que tuviese la capacidad de dialogar con estos dos contextos y

discurso, son los objetos materiales los que sirven para construir identidad a través de su posesión y consumo, siendo éstos los que permiten generar pertenencia a determinado grupo en diferenciación con otros¹⁸⁸. Por lo tanto, podríamos decir que una *intención* básica del cuadro, en cuanto al intercambio de bienes mentales que se producen en torno a él, consiste precisamente en esto, en contribuir a la construcción de la identidad de un determinado grupo social del Brasil de mediados del siglo XIX. Este grupo estaría constituido por una elite que se reconoce a sí misma como blanca e ilustrada, conservadora e imperialista que ostenta la hegemonía política, económica y cultural y que por añadidura establece la existencia de otros grupos diferentes y subalternos a ella.

Por otro lado, si la obra la abordamos desde los preceptos de la pintura histórica del período, dentro de los cuales es fundamental entregar por medio de la obra no sólo un discurso histórico sino además un mensaje o enseñanza ética, podríamos deducir que *La Primera Misa en Brasil* se puede entender como un cuadro esencialmente espiritual y moralizante, que como sostiene Cardoso se ubica “a favor del catecismo y con una visión optimista de la influencia benéfica de la religión cristiana sobre la cultura brasileña”¹⁸⁹.

Una imagen cuya lógica, según este mismo autor sería “la de la feliz integración entre indios y europeos en una subordinación mutua al misterio de la religión y el milagro de la naturaleza”¹⁹⁰. Una obra que según Coli, buscaría instaurar a través de la misa “un momento armónico y espiritual, donde se unían, fusionaban mundos diferentes en completa armonía”¹⁹¹ y como sostiene Bittencourt, una imagen que colocaría a europeos e indígenas en una confraternización que debiera ser inspiración para el presente.¹⁹² Desde esta perspectiva, la obra contribuye entonces a construir la noción de una comunidad imaginada utópica desde el inicio de la colonización, que en realidad se aleja de las prácticas sociales ejercidas por los conquistadores y brasileños independientes, en las que predominaba la esclavitud, tanto negra como indígena, y el exterminio de su población¹⁹³.

espectros de receptores diferentes.

¹⁸⁸ Larraín, *op.cit.*, 28

¹⁸⁹ Cardoso, *op.cit.*, 59

¹⁹⁰ *Ibíd.*, 61

¹⁹¹ Coli, *Como estudar...op.cit.*, 42

¹⁹² José Neves Bittencourt, “O teatro da memória-palco e comemoração na pintura histórica brasileira”, *Projeto História, Revista do programa de estudos pós-graduados em história e do departamento de história*, Nº 20, Pontificia Universidade Católica de Sao Paulo, São Paulo, Abril, 2000, 160.

¹⁹³ Diversos investigadores han logrado establecer que en realidad las relaciones de los colonos portugueses con la población indígena desde el principio fue conflictiva, ya que desde las primeras décadas de su llegada, los autóctonos

A ello podríamos agregar que es una obra que además de plantear la posibilidad de la civilización del indio del siglo XVI, presenta a Brasil como un lugar paradisíaco, en el que se vive en armonía desde el principio de los tiempos (1500), gracias a factores como la buena disposición de ciertos “naturales”, al alto nivel espiritual de ciertos portugueses y a la exuberancia de la naturaleza.

Una obra que en definitiva, validaría la actuación de sacerdotes e indios y que presentaría al catolicismo como un potente vehículo civilizador y un camino de superación personal que pueden transitar tanto los indios mansos como los portugueses.

En cuanto a la representación de los indígenas, Meirelles realiza en la obra un esfuerzo no visto antes en la pintura brasileña por retratar a un indio amable y amigo de la civilización, cuyas características le permiten convertirse en componente de la nacionalidad brasileña. Un indígena definitivamente no antropófago y a la vez poseedor de una inocencia original que trabajada bajo el acto evangelizador le permite ser parte de la civilización.

Meirelles no retrata en la obra a los indígenas usando modelos vivos. En París probablemente recurre a reproducciones de obras europeas de alta circulación, por lo que en su construcción del cuerpo indígena debe combinar por una parte, el modelado neoclásico y por otro, el dibujo etnográfico. En consecuencia, no sería extraño reconocer lo que plantea Coli, cuando sostiene que “Meirelles trata sus indios de manera poco descriptiva, en concepción abstracta, integrándolos en un ritmo sucesivo de gestos”¹⁹⁴. A esto podríamos sumar además, que en la obra posiblemente aplica las ideas de corrección espiritualizante de la naturaleza que ha aprendido de su maestro purista Minardi¹⁹⁵, quien tiene una concepción del arte como descubridor de la espiritualidad contenida en la materia¹⁹⁶, conocimiento que Meirelles posiblemente considera en la construcción de los cuerpos.

En este sentido, resulta interesante rescatar lo que plantea Neves Bittencourt, cuando sostiene que en los cuadros de pintura histórica de la época, hasta la representación del propio cuerpo se vuelve un espacio de intervención ordenadora con fines ideológicos. El cuerpo, según este autor, se transforma en objeto de monumentalización y de teatralización. En el Neoclasicismo y

fueron apresados y esclavizados y sus tierras ocupadas. En este sentido resulta interesante el artículo de Julio Sánchez Gómez, “Invisibles y olvidados: Indios e Independencia de Brasil”, *História Revista*, U. Federal Goiás, v.16, n.1, 2011. Para la época de Meirelles, sobre el exterminio de la población indígena en el Brasil independiente existían antecedentes como el de las denominadas “guerras justas”, campañas realizadas durante la regencia y el reinado de Juan VI. Rubén Álvarez Iglesias, “Entre la asimilación y el exterminio: los indios de Brasil desde el Diretório hasta la abolición de la esclavitud indígena (c.1750-1845)”, *Cuadernos del Tomás*, nº 4, 2012.

¹⁹⁴ Coli, *Revista Nossa Historia...op.cit*, 21

¹⁹⁵ Coli, “Um manuscrito...op.cit”, 175

Romanticismo se utilizan los patrones de la escultura greco-romana para ello. La aplicación de estos patrones al cuerpo de los indígenas da la posibilidad de transferir a este último espacio los patrones de la civilización¹⁹⁷. (Figs. 16, 17)



Fig. 16. Meirelles, *La bacante*



Fig. 17. Meirelles, *Detalle de indígena Primera Misa*



Fig. 18. De Bry, *Grabado*

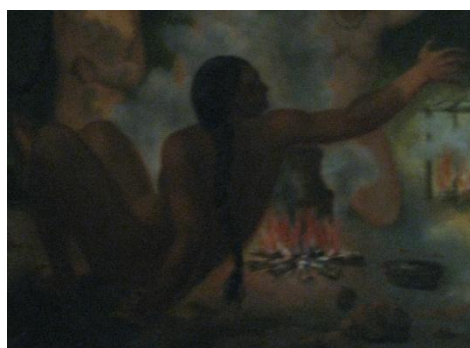


Fig. 19. Corte Real, *Nobrega y sus compañeros*



Fig. 20. Meirelles, *Primera Misa (Fragmentos)*

En este esfuerzo, es posible que Meirelles tome imágenes al estilo de las de De Bry (Fig 18) o Corte Real (Fig. 19), transformándolas bajo una impronta de espiritualización que lo lleva a eliminar toda referencia a la antropofagia para rescatar finalmente solo aquella “ingenuidad natural” propia del indígena (Fig. 20). En esta operación, los detalles que en obras como la de De Bry evidencian canibalismo, son eliminados por Meirelles.

¹⁹⁶ *Ibid*, 177

¹⁹⁷ Bittencourt, *op.cit.*, 161

Es importante resaltar en este esfuerzo de Meirelles por dignificar a los indios, las posturas y gestos que les asigna en la representación. Algunos de los indígenas, ubicados en primer plano, realizan el acto de apuntar con su dedo índice hacia el interior de la escena, solicitando la atención de sus acompañantes hacia algo o alguien que reclama su interés. Un primer personaje que realiza este gesto es un indígena más anciano que el resto, ubicado en primer plano y al lado izquierdo de la composición (Fig. 21), que podríamos identificar como el indio de más edad que Caminha menciona en su carta: “hombre de cincuenta o cincuenta y cinco años, que hablando a los otros indios apuntó con el dedo hacia el altar y después llevó el dedo hacia el cielo, como quien decía alguna cosa de bien, y así nosotros lo tomamos”¹⁹⁸, quien parece solicitar a su compañera, mirar no hacia el altar donde se realiza la ceremonia, sino hacia el grupo principal de exploradores portugueses que se encuentra frente a ellos. En este caso, es probable que Meirelles se haya basado en Caminha para la representación de este personaje pero con cierta libertad creativa, pues el indio no estaría señalando hacia el altar y el cielo como señala el escribano, sino hacia el lugar donde se encuentra un cofre, Alvares Cabral y/o los soldados con armadura. Podríamos decir que éste es y no es el indio anciano de Caminha.



Fig. 21. Fragmento *Primera Misa*, indio anciano e india joven.

Otro indio que apunta de la misma manera se encuentra en primer plano pero al lado derecho del cuadro, junto a una mujer y un niño (Fig. 22), realizando el mismo gesto hacia el interior de la escena, tal vez hacia la ceremonia propiamente tal, el altar o bien hacia el indio que se encuentra al lado de ellos.

¹⁹⁸ “Homem de cinqüenta ou cinqüenta e cinco anos falando aos outros índios acenou com o dedo para o altar, e depois mostrou o dedo para o céu, como quem dizia alguma coisa de bem, e nós assim o tomamos”, Caminha, *Carta...op.cit*, 35.



Fig. 22. Detalle. Indio que apunta al interior del cuadro

Un tercer personaje que realiza un gesto bastante similar se ubica al lado del indio anciano, pareciendo indicar hacia el grupo de sacerdotes (Fig. 23), mientras un cuarto indio ubicado en la muchedumbre detrás del altar, también parece señalar hacia el centro de la composición, en este caso específicamente hacia el altar (Fig. 24).

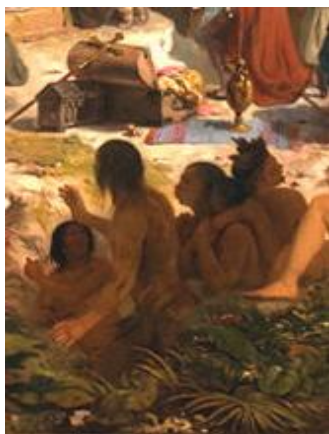


Fig. 23 Indios que apuntan hacia el altar



Fig. 24. Conjunto de indios tras el altar

Lo interesante aquí es que entre estos cuatro personajes (Figs. 21, 22, 23, 24) que señalan con su mano se forma un círculo visual o elipse en torno al altar, que hace congregar todas las miradas de los personajes indígenas, y de paso del espectador externo, hacia los portugueses. Es una formación circular que como señala Coli, buscaría la unidad de la composición y la integración en lo ideológico, en una búsqueda de unidad en sus obras¹⁹⁹, pues “él es un pintor de lo esencial (...) y su “pintura un círculo que integra”²⁰⁰.

¹⁹⁹ Coli, *A pintura...op.cit*, 398.

²⁰⁰ Lo mismo dice Coli de *Guararapes*: “Todo el cuadro posee efectos circulares: escudos, cascos, collares, tambores que llenan, en contraste al levantamiento de espadas y lanzas”, *op.cit*, 399

Es posible pensar que además del indio anciano que según Caminha pareciera entender lo que está pasando y que es bueno²⁰¹, los otros indios que apuntan también lo harían porque entienden lo que pasa y no sólo por imitar a los portugueses. Esta acción hace recordar pinturas religiosas y mitológicas del arte del Renacimiento, el Manierismo o el Barroco en las que ciertos personajes apuntan hacia un aspecto específico de la escena, buscando la llamar la atención de sus acompañantes²⁰².

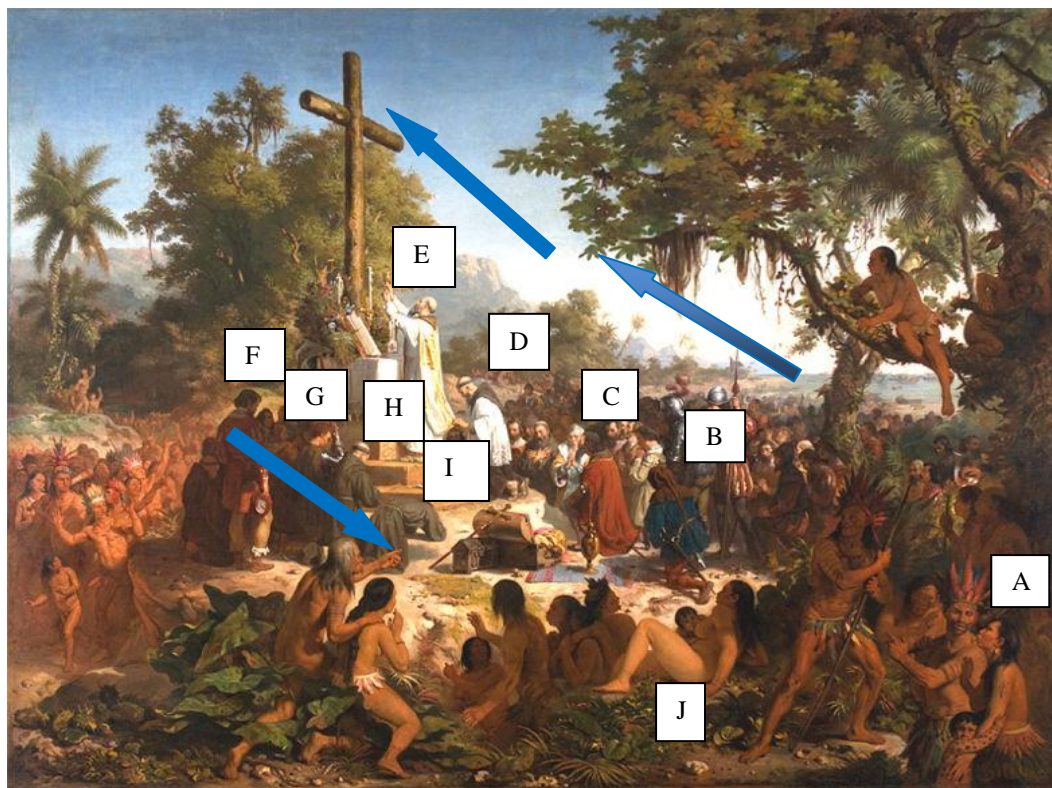


Fig. 25. Líneas visuales en *La Primera misa en Brasil*

Por otra parte, el espíritu religioso de la obra, su mensaje moralizante y la dignificación que realiza del indio, también se expresan a través del juego compositivo en el cual Meirelles combina líneas visuales ascendentes y descendentes en torno al altar y en el que participan tanto

²⁰¹ Caminha sostiene: “homem de cinquenta ou cinquenta e cinco anos (...), que parece ter compreendido o sentido da cerimônia, chamando a atenção de outros índios (...) falhando-lhes acenou o dedo para o altar, e depois mostrou o dedo para o céu, como quem dizia alguma coisa de bem e nós assim o tomamos”, Caminha, *óp.cit.*, 36

²⁰² Con esta característica existen obras de Leonardo Da Vinci como *La Virgen de las Rocas*, de Rafael Sanzio, *La Escuela de Atenas*; de Andrea del Sarto, *Caridad*, de Veronese, *Cristo sanado a una mujer*, de Tintoretto, *Milagro del Esclavo* y *Última cena* y de Velazquez, *Cristo y el alma cristiana* y *Cristo en casa de Maria y Marta*, obras que probablemente Meirelles tuvo ocasión de conocer.

portugueses como indígenas (Fig. 25). Una gran línea ascendente presente en la obra se articula a partir de cuatro personajes portugueses (B, C, D, E) que se dirigen hacia el altar o se ubican sobre él. Desde un primer personaje vestido con capa azul (B) que aparece arrodillado, la línea continúa en el siguiente adelante de él, que con capa roja aparece semilevantado (C). A éste le sigue el sacerdote asistente de Fray Coimbra, que se encuentra más elevado porque se arrodilla sobre el primer escalón del altar (D) y finalmente Fray Henrique que corona la ascensión estando de pie y con las manos en alto (E). En esta línea, el cáliz y la cruz se transforman en la meta final, en una suerte de ascensión gradual del ser humano. La posibilidad espiritual de los indios se expresa aquí de igual manera, pues un grupo de indígenas en la esquina inferior derecha (Madre, hijo, y dos hombres, A) formarían parte de esta misma línea visual. Eso sí, entre este grupo de nativos y los portugueses recién mencionados, existe una pausa, un paréntesis visual, dado por una franja de tierra vacía y zonas más o menos iluminadas que nos recuerdan que entre ambos grupos existen diferencias y jerarquías. En otras palabras, todos, -indios y portugueses-, pueden lograr la ascensión espiritual, pero ésta se logra sólo después de un proceso conocido como evangelización. Al otro lado del altar, Meirelles nos ofrece el movimiento contrario, es decir un descenso paulatino desde el conquistador que se encuentra de pie (F), hasta el fraile franciscano que arrodillado toca el suelo con su frente en un gesto de humildad y obediencia (I), pasando por otros dos personajes que confirman el descenso (G, H). Esta línea también llega finalmente hasta los indios, aquellos que se encuentran ubicados en primer plano al centro de la composición, en contacto con el suelo (J). Si observamos, entre éstos y los portugueses también existe una separación, dada por un espacio de tierra vacío y el cofre que ostenta objetos manufacturados portugueses. Indios y portugueses poseerían una especie de comunidad espiritual, estando los portugueses en un estado más avanzado (ellos son quienes traen la religión y la comprenden a cabalidad), aun cuando los indios serían capaces de transitar el mismo camino de ascensión espiritual.

Como sostiene Rafael Cardoso, el hecho que Meirelles ubique a un indio observando la ceremonia desde un árbol a la misma altura visual que Fray Coimbra, sería otra forma de sostener que el indio también tiene posibilidades de redención, aún cuando se ubique en un espacio en penumbra donde la luz del catolicismo no ha llegado todavía²⁰³. Bajo nuestra perspectiva, los

²⁰³ Según Cardoso: “Un cuidadoso raciocinio pictórico sugiere que esa figura (del indio) en destaque está a medio camino andado. Firmemente apoyado en la naturaleza e inclinándose en postura y mirada hacia la cruz, el indio está a un paso de la salvación”. Cardoso, *op.cit.*, 60,61.

navegantes y descubridores como Cabral, también estarían en una fase intermedia, a medio camino, ya que su disposición en el espacio de la tela, situados a un costado de los hombres que en fila se dirigen hacia la cruz, nos hace pensar que espiritualmente no estarían a la altura de frailes y sacerdotes, pero irían en ascenso.

Lo interesante de todo esto es reconocer que a partir de estos recursos, Meirelles valida una postura ideológica y política, según la cual el imperio defiende el rol de los sacerdotes en la gesta civilizadora, en la idea que éstos sí son capaces de evangelizar a los indios. Por otra parte, que los sacerdotes tienen una intención espiritual en su venida al Brasil, tanto en el siglo XVI como en el XIX, sin intereses materiales relacionados con la tierra, las riquezas o el trabajo indígena.

En cuanto a la representación de los portugueses, es interesante notar que sus personajes civiles aparecen en un plano secundario respecto a los religiosos. En la obra es posible reconocer a Pedro Alvares Cabral y Sancho de Tovar (Fig. 26), almirante y vicealmirante de la expedición²⁰⁴, arrodillados frente al altar y a un costado del grupo que marca el ascenso, en medio de sus hombres y sin ser resaltados de manera especial.

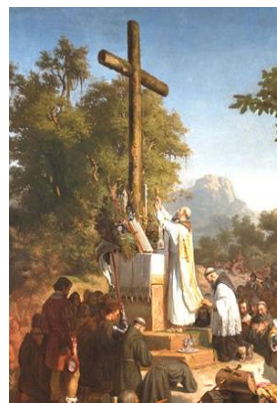


Fig. 26. Pedro A. Cabral, Sancho de Tovar y navegantes portugueses Fig. 27. Fray Coimbra y grupo de sacerdotes

Los religiosos en cambio, aparecen no sólo más cerca del altar sino además en la cúspide de una pirámide visual que se forma desde la cruz hacia abajo. Los sacerdotes aparecen más iluminados sobre todo Fray Henrique de Coimbra, quien oficia el ritual, sobre quien recae el mayor foco de luz. Finalmente, todos los europeos aparecen con actitudes de recogimiento y gratitud, subyugados bajo el poder de la religión.

En relación al paisaje, podríamos decir que Meirelles lo utiliza con varios objetivos, uno de ellos,

²⁰⁴ Según consta en boceto que se conserva en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro, el que lleva por título *Pedro Alvares Cabral e Sancho de Tovar do quadro da 1ª missa*. Victor Meirelles de Lima desenhou em nov. de 1872, graphite sobre papel, 21,8 x 19,5 cm. Bauer, *op.cit*, 167.

establecer una relación entre naturaleza y religión al realizar una fusión visual entre árbol y cruz (fig. 27), logrando de esta forma una espiritualización no solo del indio sino además del paisaje brasileño que reafirmaría la idea de Paraíso comenzada por Caminha. Por otra parte, debemos considerar que la importancia dada al ambiente natural por el romanticismo, es lo que permite marcar la diferencia entre el viejo y el nuevo mundo, lo que también es fundamental para el artista al momento de presentar una imagen que diferencie a Brasil del resto del mundo. Además de las orientaciones de Porto-Alegre, que como vimos dirigen al discípulo a resaltar la flora típicamente brasileña, según Makowiecky Meirelles habría reproducido en el cuadro los cerros de su ciudad natal²⁰⁵.

Por otra parte, es posible que las ideas filosófico-religiosas sobre la naturaleza y el hombre aprendidas del neoplatonismo, nazarenismo y purismo, también estuviesen presentes en la forma de Meirelles de representar el paisaje virgen de su país, ya que según Coli, el delicado tratamiento de la naturaleza presente en *Guararapes*, *La Primera Misa*, *Moema* y sobre todo en los *Panoramas de Rio de Janeiro* (...) habrían encontrado su génesis formadora en el medio romano de nazarenos y puristas quienes nunca desdeñaron el dibujo del paisaje²⁰⁶.

3. Tercer ámbito de análisis: La exhibición y recepción de la obra

3.1.El Salón Oficial de París de 1861

Activo desde 1725, el Salón de París era la exposición de arte oficial de la Academia de Bellas Artes de Francia. Entre 1748 y 1890 fue el acontecimiento artístico anual y luego bianual más importante del mundo. Se realizaba en el Museo de Louvre como un evento que duraba varias semanas y en el que un riguroso jurado seleccionaba obras principalmente de los graduados de la Escuela de Bellas Artes y de sus maestros. La elección de las obras se realizaba de acuerdo a diferentes categorías entre las que se incluía pintura, escultura y grabado en medallas, grabado, litografía, arquitectura y fotografía, las que finalmente eran galardonadas con medallas.²⁰⁷

Señala Cardoso, refiriéndose a la presencia de *La Primera Misa* en el Salón de 1861 que “ningún

²⁰⁵ Sandra Makowiecky ;Luciane Garcez. “O contato com uma obra prima: a primeira missa de Victor Meirelles e o renascimento de uma pintura”, 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Florianópolis, agosto, 2008, 746, 747

²⁰⁶ Coli, “Meireles em Roma”...*op.cit.*, 29.

²⁰⁷ *Salon de Paris, Catalogue Officiel*, “Explication des Ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au palais des champs-elysées”, Charles de Mourgues impresseurs, Paris, 1861, 3 y Auvray, Louis. *Exposition des beaux-arts : Salon de 1861*, Ed. Revue artistique, Paris, 1861, 10

pintor brasileño había reunido antes las condiciones materiales ni técnicas necesarias para emprender un hecho de esa dimensión. El simple hecho de que el cuadro haya sido aceptado por el riguroso jurado del salón fue percibido en Brasil como un triunfo”²⁰⁸.

La cantidad de obras exhibidas era cada año enorme, en el Salón de 1861 se expusieron 4102 creaciones, instaladas en todos los espacios disponibles desde el techo hasta el suelo (Fig.28, 29, 30). Entre ellas se encontraban 3166 pinturas, 515 esculturas, 237 grabados, 84 litografías, 115 proyectos de arquitectura y 5 fotografías²⁰⁹. Éstas eran creaciones que podían considerarse privilegiadas pues habían sido seleccionadas entre más de 9000 obras que habían sido enviadas al jurado.²¹⁰



Fig. 28. Disposición de las obras en el Salón de 1861 de *Hall des sculptures et cimaises du salon de 1861*, Photographies par Pierre Ambroise Richebourg.



²⁰⁸ Cardoso, *op.cit*, 55

²⁰⁹ Auvray, *op.cit*, 10

²¹⁰ “Se nos dijo que el número de obras enviadas al jurado era más de 9000”, “on nous a affirmé que le chiffre des ouvrages envoyés au jury avait été de plus de 9000”, *Ibid*.

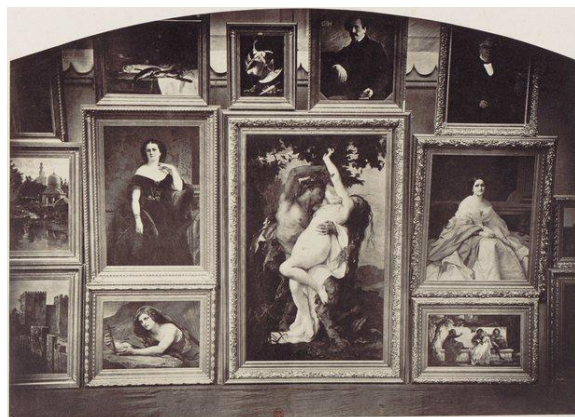


Fig. 29. La obra *Charlotte Corday* en la esquina inferior derecha
centro

Fig. 30. *Ninfa raptada por un fauno* en el

En la categoría de pintura se presentaron óleos, acuarelas y pasteles de variados temas (retratos, batallas, paisajes) de discípulos de los principales maestros de la época, Cogniet, Delaroche, Picon y Vernet²¹¹, entre otros.

Gracias a las temáticas propias de la tendencias neoclásica y romántica que, a pesar de la arremetida del realismo de Courbet, aún sobrevivían en el ambiente de la Academia en esos años, se expuso en la ocasión un considerable número de pinturas con temas históricos (como *Charlotte Corday* de Paul Baudry, Fig. 29, *Recepción de Cristóbal Colón por Fernando e Isabel la Católica* de Colin), bíblicos (*Muerte de Judas* de Penguilly) y mitológicos (*Fauno y Bacante* de William Bouguereau, *Ninfa raptada por un fauno* de Cabanel, Fig. 30, *Orfeo* de Corot, *Rachel*, *Friné ante el areópago* y *Sócrates* de Gerome, Fig.31), así como cuadros de inspiración orientalista en los que se representaban lugares considerados *exóticos* (*Peregrinos hacia La Meca* de León Belly, *Ruinas del Templo de Ramsés el Grande* de Berchere, *Caballeros turcos en Asia* de Couveley), siguiendo la tradición que en años anteriores cultivaran los maestros Delacroix, Cogniet, Vernet, Gérôme o Chasseriáu.

²¹¹ *Salon de Paris, op.cit, 29-92*



Fig.. 31. *Rachel, Friné ante el areópago y Sócrates buscando a Alcibíades* de Jean León Gerome expuestas en el Salón

Entre las obras que presentaban en cierto sentido una afinidad temática con la obra de Meirelles se encontraban las del pintor francés François Biard, quien había recorrido Sudamérica un tiempo antes, en especial Brasil, donde había residido entre 1858 y 1859. Entre sus obras se incluían en esta ocasión *Venta de esclavos en los estados de la América del Sur*, *Preparación de veneno de curaray por las mujeres viejas de una tribu de salvajes*, *Viaje por la América del Sur* y un *Retrato de Don Pedro II*²¹².

Otro pintor sudamericano que también estuvo presente en el Salón fue el peruano Ignacio Merino Muñoz, igualmente formado en la Academia de París en ese período, pero discípulo de Paul Delaroche, Raymond Monvosin y Eugene Delacroix. Merino presentó obras de temática histórica y literaria, no peruana sino española, tituladas *Cervantes lee el manuscrito de Don Quijote de la Mancha* (Fig, 32) y *El último adiós de Cristóbal Colón a su hijo Fernando*, así como una obra titulada *Monjes cantando en el coro*²¹³.

²¹² *Salon de Paris, op.cit*, 34.

²¹³ *Ibíd*, 266.



Fig. 32. Ignacio Merino, *Cervantes lee el manuscrito de Don Quijote de la Mancha*

En cuanto a la escultura, se presentaron varias obras con temas de la antigüedad clásica (*Marius frente a las ruinas de Cártago* de Nicolas Velain; *Safo* de Pierre Robinet; *Ninfa jugando con Baco* de Aimé Perrey, entre otros)²¹⁴, gran número de retratos (principalmente de autoridades y gobernantes), en menor cantidad obras religiosas (*Jesús expulsado a los vendedores del templo* de Paul Virieu)²¹⁵, y algunas de inspiración americana (*Una enfermera india* de François Protheau y los dos *Retratos de un jefe indio* de François Vincentz)²¹⁶. Entre estas últimas resulta de especial importancia la obra del francés Louis Rochet, titulada *El emperador Don Pedro I, fundador de la independencia de Brasil, estatua ecuestre colosal, figuras decorativas, etc.*, (Figs. 33, 34, 35), realizada por el escultor como parte de un concurso que organizaba la Cámara Municipal de Río de Janeiro²¹⁷ para conmemorar al emperador Pedro I. En el Catálogo oficial de la exposición, la obra aparecía con la siguiente descripción:

“Las cuatro figuras de los ríos del Amazonas, el Paraná, el Madeira, el San Francisco, acompañados de animales propios de la América del Sur, simbolizan las principales razas indígenas de los diferentes países de Brasil, que aparecen respaldados en la base de la estatua. Este monumento erigido a la memoria de Don Pedro I está destinado a la ciudad de Río de Janeiro”²¹⁸.

²¹⁴ *Ibid*, 446, 450, 461.

²¹⁵ *Ibid*, 462.

²¹⁶ *Ibid*, 448, 461.

²¹⁷ Museo Histórico Nacional de Río de Janeiro

²¹⁸ *Salon de Paris, op.cit*, 451



Fig. 33. Monumento de Rochet en el Salón de 1861 de *Hall des sculptures et cimaises du salon de 1861*, *Photographies par Pierre Ambroise Richebourg*



Fig. 34. Estudio de la obra realizado por Rochet en 1856 en Jateiro yeso, MHN, Río de Janeiro



Fig.35. Monumento ecuestre inaugurado en Río de Janeiro en marzo de 1862, actual Plaza Tiradentes.

En ella, como ya mencionamos, se aprecia la representación común en la época y que comparte con la obra de Meirelles, del indígena americano como un elemento ligado a los ríos y la fauna, que sirven de base a la prosperidad del gobierno monárquico.

En este escenario se presentaba la obra de Meirelles en medio de un multitudinario despliegue de imágenes, entre las cuales se inscribía como parte de la pintura histórica y a la vez como obra que representaba lo exótico americano.

En el catálogo oficial, *La Primera Misa en Brasil*, era presentada con el siguiente texto:

“Víctor Meirelles, alumno de Leon Cogniet y A. Gastaldi, 2183-Primera misa celebrada en Brasil.

El viernes 1 de mayo de 1500, el Padre Henrique celebra la misa en presencia de los salvajes que parecen prestar gran atención a la ceremonia, levantándose

al momento del Evangelio”²¹⁹

En otra publicación del mismo año dedicada a las obras expuestas en el Salón, se le dedicaban las siguientes palabras:

“Escena interesante, donde los personajes principales son los indígenas. Sus características expresan la sorpresa, la emoción que les causa el espectáculo impuesto donde son los testigos. El altar, protegido por magníficos árboles, fue levantado sobre una elevación. Era 5 de mayo de 1500. En el momento del Evangelio, todos los indígenas se levantaron como los europeos que asistían a la misa”²²⁰

Si observamos ambos textos, podemos ver que el énfasis es puesto en la presencia de los indígenas en la escena caracterizados como *salvajes*, resaltando en ellos un actuar que expresaría sorpresa y emoción. Se enfatiza especialmente su gesto de imitar a los europeos cuando se levantan al momento del Evangelio. Esto demuestra que la obra de Meirelles debió sintonizar adecuadamente con lo que se exponía en el Salón en esos años, pues unía la representación de un hecho histórico y la representación de gentes y lugares exóticos.

3.2. La recepción en la época (1861-1891)

Después de su gran debut en Francia, la obra llegaría a Brasil al año siguiente participando en la Exposición General de 1862 de la AIBA. Para entonces, existía en Rio de Janeiro una gran expectación en torno a ella con partidarios a favor y en contra. Un boceto del cuadro ya había sido enviado para la Exposición General de 1859, suscitando un acalorado debate interno en la Academia, con opiniones emitidas por los profesores Barros Cabral y Augusto Müller. A pesar de las críticas del primero, había prevalecido la buena impresión de Meirelles, cuyo regreso era esperado ansiosamente, no solo en el medio artístico sino hasta en la esfera política, ya que se sabe que hasta el ministro de negocios del imperio señalaba su llegada en un informe²²¹.

La obra, comprada por el gobierno imperial ese mismo año²²², pasaría inmediatamente a ocupar un papel importante en el imaginario nacional y para el Estado brasileño.

El crítico de la época Pinheiro Chagas, exclamaba:

”La misa en el bosque virgen al borde del mar! Y entre la inmensidad ignota de

²¹⁹ *Salon de Paris, op.cit*, 263.

²²⁰ *Notas explicativas, históricas, biográficas sobre as principais obras de pintura e escultura expostas no Palácio do Champs- Elysés*. Paris, Plon, 1861, 54, citado por Coli, *A pintura e o olhar.*,472, nota 12

²²¹ Rosa, *op. cit*, 42.

²²² Cardoso, *op.cit.*, 55.

las selvas y la inmensidad desconocida del Océano! Entre estos dos horizontes, donde, en el decir de un gran poeta, más claramente se estampa la imagen divina de la Providencia! Es una página brillante esa de la primera misa en Brasil, porque resume anticipadamente en sí la existencia de este país, porque simboliza su papel en la historia de la civilización americana. La entrada de los europeos en México y Perú, se describe con escenas de horror y de carnicería, y el pintor mexicano o peruano que desease representar en la tela el episodio más notable de la entrada de los emisarios de Europa en esos países nuevos, tendría que pintar...que? El asesinato de Atahualpa o el suplicio de Moctezuma. En Brasil, por el contrario, la escena es toda de paz y amor”²²³

Brasil en el decir del crítico, ocupaba junto con Estados Unidos, la “vanguardia de la civilización americana”, pues si a los hermanos americanos del norte cabía el liderazgo en la guerra y en la industria; a nosotros, los del sur, compete la parte de paz y amor²²⁴.

Para Araújo Viana, otro crítico contemporáneo a Meirelles, con la obra comenzaba “la fase brillante de la pintura de caballete de Brasil”²²⁵.

Tan importante se volvería la obra para los objetivos políticos del imperio que quince años después de su aparición inicial, el gobierno costearía su envío a Estados Unidos junto a otras obras para representar a Brasil en la Exposición del Centenario de Filadelfia de 1876²²⁶. Para el imperio, la participación en estas exposiciones universales era casi estratégico, ya que ahí se mostraba además de las particularidades nacionales, al indígena y los productos agrícolas, promocionando su cara más civilizada. Debemos recordar que Brasil recién había salido de una guerra y en este tipo de eventos buscaba representar el papel de un lugar idílico y pacífico, donde convivían indígenas y blancos y en este sentido no existía mejor imagen que *La Primera misa* para lograr este objetivo.²²⁷ Para Brasil estas eran excelentes oportunidades para que la imagen externa del país se impusiese y lo redimiese de la marca de la esclavitud e incluso de la propia monarquía.

La obra sería nuevamente expuesta en 1879 durante la 25ª Exposición General de la Academia en Rio de Janeiro, ocasión en la que junto a *La Batalla de los Guararapes*, sería objeto de

²²³ “E é uma página brilhante essa da Primeira missa no Brasil, porque resume antecipadamente em si a existência desse país, porque simboliza o seu papel na história da civilização americana. A entrada dos europeus no México e no Peru, assinala-se com cenas de horror e de carnificina, e o pintor mexicano ou peruviano, que desejasse representar na tela o episódio mais notável da entrada dos emissários da Europa nesses países novos, teria de pintar... o quê? O assassinio de Atahualpa ou o suplicio de Montezuma. No Brasil, pelo contrario, a cena é toda de paz e amor” Pinheiro Chagas citado en Cardoso, *op.cit.*, 61.

²²⁴ Cardoso, *Ibid.*

²²⁵ Citado en Rubens, *op. cit.*, 41

²²⁶ Cardoso, *op.cit.*, 55

²²⁷ Schwarcz, *As barbas do Imperador...*, *op. cit.*, 397.

controversia. “Es un plagio”, decían algunos sobre *La Primera Misa*, acusando a Meirelles de haber copiado el cuadro *La Primera misa en Kabilie* de Vernet, mientras otros sostenían que Meirelles era el verdadero “fundador” de la pintura nacional después del éxito de *La Primera Misa*²²⁸.

El escritor Gonzaga Duque, contemporáneo de Víctor Meirelles y probablemente el crítico de arte más respetado del siglo XIX en Brasil, daba en 1888 buenas referencias sobre la obra, cuando sostenía:

“Produciendo La Primera Misa, Víctor alcanzó un verdadero triunfo, porque escogió un tema agradable a sus ideas y de acuerdo a sus convicciones íntimas”²²⁹. Él pertenecía al grupo que no veía plagio en la obra cuando sostenía:

“La primera misa no podía ser sino aquello que allí está. Debía ser, forzosamente, aquel conjunto, esto es, un altar, un padre oficiando, otro sirviendo de acólito, la guarnición de la armada portuguesa asistiendo al oficio divino, el gentío aproximándose cauteloso, admirado, imitando lo que veía hacer. Es eso lo que narra la historia y solo eso. Del mismo modo procedió Horacio Vernet en la Misa en Kabylie, porque nada más tenía que inventar, salvo accesorios. Todo se resumía en un grupo principal en el cual estaba consubstanciada la idea dominante. La acción dependía de una disposición ingeniosa, grupos bien combinados entre sí, y los efectos bien calculados por la perspectiva y por la distribución de las sombras y de la luz”²³⁰

Podríamos decir que un principio de “verdad” impregnaba la explicación de Gonzaga Duque y para él ahí residía el mérito de la obra. Por eso el crítico no veía justificación para acusar a Meirelles de plagio. El punto de contacto entre la obra de Meirelles y la de Vernet estaba en el hecho de registrar hechos “reales”.

A partir de todos estos testimonios podemos apreciar que en el período inmediatamente siguiente a la creación de la obra (1861-1891), ésta en general fue recepcionada en buenos términos por la crítica de su país, pues en ella la verosimilitud con que se había representado el hecho se

²²⁸ Da Silva, *op.cit.*, 79

²²⁹ “Produzindo a Primeira Missa, Vítor alcançou um verdadeiro triunfo, porque escolheu assunto simpático às suas idéias e de acordo com suas convicções íntimas”, Luiz G. Duque Estrada, *A Arte brasileira*, H. Lombaerts, Rio de Janeiro, 1888, citado en Levy, Carlos, Publicação Digital, 1998, s/p. www.artedata.com.

²³⁰ “A primeira missa não podia ser senão aquilo que ali está. Devia ser, forçosamente, aquele conjunto, isto é, um altar, um padre oficiando, um outro servindo de acólito, a guarnição d’ armada portuguesa assistindo ao oficio divino, o gentio aproximando-se, cauteloso, admirado, imitando o que via fazer. É isso o que narra a história e só. Do mesmo modo procedeu Horácio Vernet na Misse em Kabylie, porque nada mais tinha que inventar, salvo acessórios. Tudo resumia-se em um grupo principal no qual estivesse consubstanciada – a idéia dominante. A ação dependia de um arranjo engenhoso, grupamentos bem combinados entre si, tendo os efeitos bem calculados pela perspectiva e pela distribuição das sombras e da luz” Luiz Gonzaga Duque Estrada, *op.cit.*, s/p. El subrayado es nuestro.

transformaba en garantía de veracidad, en otras palabras prueba visual de un relato, lo que quedaba expresado en opiniones como “La primera misa no podía ser sino aquello que allí está”, “Es eso lo que narra la historia y solo eso”(Gonzaga Duque), o la obra “resume anticipadamente en si la existencia de este país” (Pinheiro Chagas), bajo la convicción de que la pintura histórica precisamente tenía que cumplir con el objetivo de registrar el pasado en términos visuales.

En general el contenido ideológico de la imagen se aceptaba por buena parte de la crítica, no siendo éste el motivo del debate sino el método de su construcción, el que se calificó de plagio por parte de algunos críticos que ya comenzaban a olvidar los parámetros de la pintura académica y se veían influenciados por ideas más modernistas (impresionismo) que impulsaban la originalidad en las obras a fines de siglo.

Quizás por ello y porque la obra representaba el pensamiento oficial de manera elocuente al entregar una imagen de Brasil idealizada, sería objeto de múltiples reproducciones a través de diferentes medios, tales como grabados, medallas, estampillas, billetes, revistas, periódicos, libros escolares y otros. Éste será un fenómeno que se extenderá hasta la actualidad²³¹ , convirtiendo la imagen en una de los íconos nacionales más conocidos por el pueblo brasileño.

²³¹Renata Santos, “A Primeira Missa e a reproductibilidade da imagem: um estado de caso”, MaríaTurazzi (org.), *Victor Meirelles-Novas Leituras*, Ed. Nobel, São Paulo, 2009.

CAPITULO II

DOS IMÁGENES, DOS IMAGINARIOS: *La Fundación de Santiago*



Fig. 36. Pedro Lira, *La Fundación de Santiago*, 1888, MHN, Santiago

1. Primer ámbito de análisis: El artista y sus contextos de producción

1.1. Pedro Lira Rencoret (1845-1912)

Pedro Francisco Lira Rencoret, uno de los artistas más reconocidos de la historia del arte chileno, nace en Santiago el 17 de mayo de 1845, en el seno de una familia propietaria de tierras en la zona central de Chile²³². Perteneciente a la elite ilustrada, sus primeros años de vida transcurren durante el período conocido como República Conservadora (1831-1861), específicamente durante el gobierno de Manuel Bulnes Prieto (1841-1851), en el cual se consolida definitivamente el régimen republicano del país. En este contexto, Lira se forma en un ambiente en el cual sus parientes cercanos, muchos de ellos abogados, participan en la construcción del marco jurídico de la nación desde el poder legislativo y luego desde el ejecutivo²³³. Su padre desde 1855, durante el gobierno de Manuel Montt (1851-1861), asume el rol de senador del Partido Nacional o Monttvarista, en una época en la que el poder de los conservadores, más cercanos a la Iglesia, comienza a decaer en favor de los nacionales, con una perspectiva más laica y de supremacía del poder civil sobre el eclesiástico. Este escenario permite a Lira formar parte del círculo más elevado de la sociedad chilena de la época, ligado a la intelectualidad y a la clase dirigente, que comparte con más o menos diferencias un clima cultural común. Éste, en definitiva permitirá al futuro artista articular una serie de ideas como propias, aun cuando no debemos olvidar que su adhesión a ellas implica un permanente juego de negociación dentro de la cultura. Es en este contexto en el que Lira cumplirá un rol específico dentro de la construcción del estado-nación chileno en la segunda mitad del siglo XIX.

Su inserción dentro del ambiente intelectual y artístico de la época comienza con la realización de sus estudios secundarios o de Humanidades en el Instituto Nacional, tal como era tradicional dentro de la elite santiaguina. Paralelamente, desde 1859²³⁴, cuando apenas cuenta con 14 años,

²³² José Santos Lira Calvo, su padre y sus tíos, fueron poseedores de tierras en las zonas de San Fernando, Santiago, Colchagua y Renca desde la Colonia. Julio Retamal, Carlos Celis y José De la cerda, *Familias fundadoras de Chile 1656-1700. El conjunto final*, Edic. Universidad Católica, Santiago, 2003, 289-294.

²³³ Su padre, además de abogado, fue diputado desde 1849 y senador del Partido Nacional desde 1855 hasta 1876. Trabajó como consejero de Estado para el gobierno de Aníbal Pinto (1876-1881) y como Contador Mayor de La Moneda para el gobierno de Domingo Santa María (1881-1886). Sus hermanos también fueron, como él, parlamentarios, http://historiapolitica.bcn.cl/resenas_parlamentarias/wiki/Jos%C3%A9_Santos_Lira_Calvo (Abril 2012)

²³⁴ Pablo Berríos (et al), *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Lom Ediciones,

comienza a asistir a clases de pintura y dibujo en la Sección Universitaria de Bellas Artes del mismo instituto en calidad de alumno libre. En ese entonces tiene como maestro al pintor italiano de inspiración neoclásica y romántica Alejandro Ciccarelli, quien dirige la institución. Dos años más tarde, en 1862, cuando el país vive en términos políticos un clima de relativa estabilidad durante el gobierno de José Joaquín Pérez (1861-1871) gracias al logro de una alianza Liberal-Conservadora²³⁵, y siguiendo la tradición familiar²³⁶, Lira ingresa a estudiar la carrera de Derecho en la Universidad de Chile donde se titula en 1867. Siguiendo su vocación artística, durante este período además se transforma en discípulo del maestro Antonio Smith, pintor que alejado de la enseñanza de la Academia e inspirado en el romanticismo, desarrolla el paisaje como un género pictórico.

Si bien, como ya hemos señalado, existen en ese momento dentro de la elite chilena diferentes grupos con tendencias de pensamiento distintas, en general todos comparten los fundamentos de una ideología común. Éste, el pensamiento ilustrado traído desde Europa²³⁷ y heredero de filósofos como Rousseau, Montesquieu o Locke, se articula en base a dos conceptos esenciales: el de civilización y el de progreso. Como veremos estas ideas serán fundamentales en el quehacer de Lira, pues a lo largo de su vida articulará actuaciones públicas, reflexiones teóricas y obras pictóricas en torno a estas dos ideas. El concepto de progreso se entendía entonces como una aspiración que enfatizaba la educación como principal agente en el adelanto integral de la sociedad. A partir de ello, una parte de este sector social afirmaba además que la posibilidad de la enseñanza y práctica de *las artes* podían constituir un aporte relativamente inmediato al progreso material. Por otra parte, el concepto de civilización, idea clave para identificar la cultura ilustrada, servía en gran medida para declarar la superioridad racial e intelectual del hombre occidental en relación a otros grupos humanos. El modelo cultural era aquí Francia, sobre todo París, con sus costumbres, moda y movimientos artísticos, que llevaba a reconocer la herencia hispánica de Chile como un signo de atraso que debía ser superado. Se creía entonces, y muy probablemente lo creía Lira, que siguiendo estas directrices, nada podría detener el triunfo de la

2009, 228

²³⁵ Desde 1861, en la que ambas facciones de la clase dirigente sólo se diferenciaban en la cuestión religiosa y no económica.

²³⁶ La mayoría de los hombres de la familia Lira fueron servidores públicos en época de la Colonia y luego en la República como abogados, diputados, senadores, intendentes y ministros, salvo raras excepciones.

²³⁷ Lo que Bernardo Subercaseaux ha denominado la “Matriz ilustrada”. Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas*

y de la cultura en Chile, Editorial Universitaria, Vol. I, 2º Edición, Santiago, 2011.

civilización “en cuyo nombre era legítimo utilizar cualquier medio con el fin de desterrar para siempre los resabios de barbarie que quedaran sobre la faz de la tierra”²³⁸. Dentro de esta matriz ilustrada se inscribía el pensamiento liberal, el que desde una postura laica y anticlerical e inspirado en las obras de Locke, Constant y Betham, postulaba la libertad y autonomía del individuo, condición que el Estado debía proteger.

A partir de estas ideas se genera además en la elite santiaguina un discurso identitario más o menos compartido, que establece diferencias entre un *nosotros*, constituido por la elite misma, y unos *otros*, conformado por los campesinos, clases bajas e indígenas²³⁹.

A esto debemos sumar además que bajo la influencia de pensadores como Comte y Renan, los jóvenes de la elite capitalina afines al liberalismo, se verán a sí mismos como un grupo que poseía una especie de “responsabilidad moral” de guiar a los otros por el camino del progreso²⁴⁰.

Afin a estas ideas y como parte de este “grupo selecto”, ya desde su rol de futuro abogado y como miembro destacado del incipiente círculo artístico del país, Lira comienza a demostrar preocupación por los acontecimientos sociales y políticos que le toca presenciar. Su preocupación por los procesos de civilización, modernización y progreso del país lo llevan a perfilar su acción cada vez más hacia el terreno del arte, dejando de lado el de la abogacía, pues en el primero es donde detecta carencias y deficiencias que realmente lo movilizan.

Desde sus inicios Lira desempeña un papel destacado dentro de la Academia de pintura. A los 20 años de edad asume el rol de “portavoz” del grupo de artistas que se forman en ella. De esta forma, comienza a perfilarse en él un liderazgo que será reconocido por sus compañeros, entre los

²³⁸ Jorge Pinto Rodríguez, “Proyectos de la élite chilena del siglo XIX (II)”, *Revista Alpha*, n° 27, Diciembre, 2008, 2.

²³⁹ En especial en relación a estos últimos, desde las ideas de Lastarria en 1842, que promovían un liberalismo diferente al de la primera generación post independencia de 1810, la oligarquía de la zona central asumía una posición más o menos consensuada en relación a los pueblos originarios existentes en Chile. Esta posición, más bien apegada a la dicotomía civilización y barbarie que promovía el argentino Sarmiento, se alejaba de las ideas antecesoras de un Camilo Henríquez y su generación, quienes se veían a sí mismos como legítimos herederos de los mapuches, a quienes concebían como un mito patriótico. B. Subercaseaux, *op.cit*, 32

²⁴⁰ Para pensadores como Renan, la historia no era el producto de una serie de determinaciones constantes, sino más

bien el producto de la actuación de ciertos individuos superiores en un medio dado. Estos individuos podían inclusive, cuando fuese necesario, dominar por la fuerza a las masas, similar a lo que sostenía Comte cuando postulaba que los países más capaces de progreso eran aquellos que producían un número mayor de individuos superiores. Sin duda, ciertos sectores de la elite chilena acogieron estas ideas, llegando a reconocerse como este grupo de hombres superiores o notables que los franceses proponían como responsables del proyecto civilizatorio. Para los liberales existía además, una estrecha conexión entre desarrollo personal y progreso social. Para Lira como para el resto de su grupo, es probable que este rol de guía del pueblo se enmarcara en la idea liberal que creía que al centro de ésta se encontraba el individuo ilustrado y libre de dedicarse a sus propios intereses.

que se encontraban los pintores Manuel Antonio Caro, Pascual Ortega, Onofre Jarpa, Pedro León Carmona y José Mercedes Ortega, todos entusiastas estudiantes como él, aun cuando no todos provenientes del mismo círculo social. Como recordará décadas más tarde Onofre Jarpa:

“Era que ese alumno encarnaba toda la Escuela, y debía ser el portavoz de lo que allí se enseñaba. Y era en realidad, el alma de todo aquel grupo de muchachos enamorados del arte. A su impulso se movía todo, y todos trabajamos con ardoroso empeño, cada cual en el curso que le correspondía. El nos procuró un ingeniero para que nos enseñara perspectiva y aprendió italiano para traducirnos a Giorgio Vasari”²⁴¹.

Es decir, Lira desde muy joven asume un papel de pionero, fundador y reformador en el Chile de su época, al alero de los ideales de la civilización y el progreso. Sus actuaciones serán coherentes con esta motivación de “civilizar” el país a través del arte.

En 1865 realiza uno de los primeros actos que lo perfilarán en este sentido. Ese año escribe el artículo titulado “Las Bellas Artes en Chile”²⁴², un texto que sería publicado en los *Anales de la Universidad de Chile* al año siguiente y en el que ya demuestra el espíritu modernizante y reformista del que hablamos. En el documento, -bajo la clara influencia de un artículo escrito sobre el mismo tema por el historiador liberal Miguel Luis Amunátegui en 1849-, Lira denuncia el mal estado en que se encuentra la Academia, el principal centro artístico del país, para proponer al gobierno de José Joaquín Pérez, cambios radicales para la institución. A partir de ello, el artículo muestra una revisión histórica de corte evolucionista (habla de “atraso”, “poco adelantamiento artístico” y otros términos similares) de lo que según él, el estado chileno ha hecho hasta ese momento por el desarrollo de la cultura y las artes nacionales. Denunciando el “atraso en que se halla entre nosotros este ramo de la civilización”²⁴³ como denomina a las Bellas Artes, busca las razones de este atraso. En primer lugar identifica “el poco aprecio que hace nuestra sociedad de los artistas”²⁴⁴, debido a que “en la sociedad chilena existe una preocupación contra las bellas artes, porque no pertenecen a lo que (...) pudiera llamarse entre nosotros la *aristocracia de las profesiones*”²⁴⁵. Inspirado en las ideas liberales francesas que ya hemos mencionado, esto habría sido, según Lira, producto de la “herencia del coloniaje i de la

²⁴¹ En su artículo “Recuerdos del pintor don Pedro Lira”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, n° 33, Santiago, 1920, 23

²⁴² Pedro Lira “Las Bellas Artes en Chile”, *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo XXVIII, Imprenta Nacional, Santiago, 1866

²⁴³ *Ibíd.*, 276

²⁴⁴ *Ibíd.*

ignorancia”²⁴⁶ que hacía pensar que los talentos políticos y civiles eran los únicos necesarios. En segundo lugar, sitúa como causa del atraso “la falta de gusto” en los chilenos, frase que refleja la formación neoclásica y laicista recibida, al argumentar que esto habría sido provocado por la presencia del arte colonial quiteño, religioso y místico durante demasiado tiempo, haciendo perder “todo sentimiento e idea artística”²⁴⁷. En tercer lugar, nuevamente bajo el influjo neoclásico, reconoce como causa una mala formación de los artistas por falta de modelos y maestros, cuando sostiene que el pintor Monvoisin²⁴⁸ no pudo desarrollarse en Chile como buen profesor porque carecía de “modelos, le faltaban las antiguas estatuas griegas y romanas para iniciar a sus alumnos en los secretos de la belleza”²⁴⁹.

A partir de lo aquí enunciado, el espíritu reformista de Lira comienza a articularse, pues del discurso pasa a la acción. En su afán de modernización realiza entonces varias iniciativas. Por una parte, intenta cambiar la condición social del artista sacándolo del rol secundario que según él, había poseído en Chile hasta entonces, tratando de llevarlo a esa posición social superior que él denomina *la aristocracia de las profesiones*. Actuando en consecuencia y asumiendo esta tarea como un desafío personal, decide dejar su profesión de abogado, la que realmente nunca ejerció, para transformarse en un artista de tiempo completo. Es probable que esta idea de Lira de transformar al artista en un profesional a la altura de un médico o un abogado, implicase precisamente desligarse de la noción de pintor aficionado que acostumbraban tener otros miembros de la oligarquía santiaguina y que a partir de la década de 1870, corroborarán los llamados “pintores diplomáticos”, como Ramón Subercaseaux, José Tomás Errázuriz o Alberto Orrego Luco, quienes dedican al arte el tiempo libre que les queda después de sus labores de embajadores. Quizás en esto, Lira se inspirase en el pintor francés Raymond Monvoisin que sabemos que era para él un referente artístico²⁵⁰, pues tal como el francés decide convertirse en pintor a tiempo completo a los dieciocho años, después de haberse formado como ingeniero militar a petición de su padre²⁵¹, Lira también se asume como un artista “profesional” o “liberal”, dejando su profesión de abogado, más o menos por esta época. Esta decisión llevará finalmente a

²⁴⁵ *Ibíd.*

²⁴⁶ *Ibíd.*

²⁴⁷ Cuando expresa rechazo a la colonia y sus “trabajos místicos” en pintura y escultura que no merecen llamar la atención, Lira, *Las Bellas artes... op.cit*, 267

²⁴⁸ Pintor francés que llega a Chile en 1843 con el objetivo de crear una academia de pintura.

²⁴⁹ *Ibíd.*, 280.

²⁵⁰ Tal como lo sostiene en sus textos de 1866 y 1909.

²⁵¹ Raymond Quinsac Monvoisin (1790-1870)., www.artistasplasticoschilenos.cl, (mayo 2013).

Lira a modificar su autoconcepción de artista para desarrollarse en vastas áreas del conocimiento y la actividad pública, entendiéndose como un profesional que debe poseer una amplia cultura intelectual y no solamente destreza técnica, no sólo oficio de pintor. En este sentido, debemos recordar que la cultura entendida como un campo de disputa, requiere de negociaciones, resistencias y acomodados por parte de sus diferentes agentes. Esto es seguramente lo que Lira debió hacer en este caso, “negociar” principalmente con su clase social, al dejar su profesión de abogado y asumir la de artista, intentando situarse a sí mismo dentro de las profesiones aristocráticas del país. Esto, con seguridad no debió ser fácil al verse en la necesidad de “construir” un nuevo referente social para sí mismo y sus colegas de la Academia, emprendiendo una carrera multifacética, que lo llevaría a ejercer como pintor, crítico de arte, historiador, docente, gestor y funcionario público, dotando al artista de una faceta intelectual y política que antes no poseía. Es posible que Lira tuviese una noción más bien humanista del artista, tal vez inspirada en sus lecturas del renacentista Vasari y posiblemente en su formación clasicista en el Instituto Nacional. Por ello es que lucha por dar a los estudiantes de la Academia una formación teórica y práctica vasta y universal, con el fin de convertirlos en “profesionales”, con clases de francés, filosofía, literatura, anatomía e historia, buscando de cierta manera emular el modelo parisino y erradicar lo que él identificaba como los resabios de la barbarie colonial que quedaban en el mundo artístico chileno.

Según Lira, para 1865, año en que escribe su artículo, el gobierno de José Joaquín Pérez se encuentra principalmente preocupado por asuntos económicos y políticos descuidando las labores culturales. Vemos aquí un segundo ámbito en el cual Lira decide actuar a partir de lo declarado, al proponer una serie de reformas para mejorar la condición de la Academia. Como problemas, denuncia la carencia de ciertos recursos que imposibilitan la buena formación de los alumnos. Al ver que el gobierno muestra poco interés en resolver esta problemática, decide llevar a cabo una serie de iniciativas, transformándose de paso, en el reformador que hemos mencionado. Decide contratar un médico para dictar clases de anatomía, compra modelos clásicos para las copias, adquiere de su propio pecunio libros para la biblioteca y organiza las clases de francés²⁵².

A partir de entonces, los roles de artista “profesional”, de intelectual y de líder reformador se irán

²⁵² Milan Ivelic y Gaspar Galaz, *La pintura en Chile: Desde la Colonia a 1981*, Universidad Católica de Valparaíso, Santiago, 1981, 107; Laura Pizarro, *La construcción de lo nacional en las historias de la pintura en Chile*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Teoría e Historia del arte, Universidad de Chile, 2003, 64

consolidando, llegando a desarrollar un extenso programa de tipo fundacional en Chile, que abarcará todas las dimensiones del arte conocidas en ese momento. Es posible pensar que Lira habría decidido, de manera más o menos consciente, asumir un papel especial dentro de la oligarquía, al alejarse de la tradicional labor de abogado para reconocerse como el líder de una parte del proyecto del estado-nación que hasta entonces nadie había asumido a cabalidad. Esta será una intención que lo motivará a lo largo de toda su vida y que le será en cierta forma reconocido, indirectamente, con diferentes calificativos, tales como el “director supremo de las Bellas Artes en Chile”, “verdadero patriarca del arte”²⁵³ y finalmente en la figura del “maestro fundador del arte nacional” por parte de la historiografía tradicional del arte chileno²⁵⁴.

En consecuencia, su gestión a partir de esta época involucrará no sólo la creación de obras plásticas y el mejoramiento de la docencia, sino además, la construcción de una institucionalidad cultural que avale la actividad artística desde el Estado; la creación de un circuito de exhibición y comercialización de obras que no existe en Chile²⁵⁵; la formación de un público especializado y “culto” que se configure como comprador dentro de un mercado del arte también incipiente, y finalmente, la instalación de una teorización y crítica especializada, todo lo cual, debía provenir y afianzarse en la oligarquía.

En este esfuerzo, Lira busca en definitiva la concreción del proyecto liberal para el país no sólo en términos materiales sino también simbólicos, contribuyendo a la creación de un imaginario visual nacional. Esto, como veremos, se reflejará en su obra pictórica, por medio de imágenes que hablarán del territorio nacional, sus habitantes, sus orígenes comunes y sus desafíos como comunidad imaginada, entre la que se incluirán gran cantidad de paisajes (en obras tales como *Animales pastando*, *Estero manso*, *paisaje crepuscular*, etc.), cuadros de miembros de la elite (*La carta*, *La siesta*, *En el balcón*, *Retrato de doña Mercedes Herbosa de Echaurren*, *La dama del manto*, *Retrato de don Isidoro Huneeus*), así como de las clases más bajas en sus actividades cotidianas (*El Trabajo* de 1878, *Niña tejiendo* de 1886, *Vecinos curiosos*, *Los Canteros*, *La construcción*, *Sísifo*, *El Pelusa*, *Madre e hija*, *El Niño enfermo* de 1902) y, finalmente en sus cuadros de historia (*Felipe II y el Inquisidor*, *La muerte de Colón*, 1884).

Su proyecto de “civilización a través del arte” como nosotros lo denominamos, continúa a partir de entonces. En 1867, el mismo año en que recibe su título de abogado, busca fortalecer la

²⁵³ Estos dos calificativos los encontramos en palabras de Bernardo Vicuña Subercaseaux, en su artículo “Don Pedro Lira”, *Revista Selecta*, Tomo I, Marzo, 1909-1910, 2

²⁵⁴ En autores tales como Isabel Cruz, Antonio Romera y Ricardo Bindis, entre otros.

institucionalidad cultural del país fundando junto a uno de sus compañeros de la academia, Luis Dávila Larraín y el pintor y profesor del Instituto Nacional²⁵⁶ Juan Bianchi, una agrupación de artistas cuyo objetivo sería promover la protección mutua entre ellos, la difusión del arte en el país y la realización de exposiciones²⁵⁷. Ésta, denominada “Sociedad Artística”²⁵⁸ estaba compuesta por “sus compañeros más acaudalados y algunos aficionados”²⁵⁹. El mismo Lira junto a Bianchi escribirán los estatutos. Dos años más tarde, específicamente el 29 de septiembre de 1869, abordando esta vez las deficiencias que según Lira, poseía la Academia desde una dimensión teórica, asume el cargo de profesor *ad honorem* del que al parecer, sería el primer curso teórico impartido en la institución. Su nombre: “Filosofía del Arte”²⁶⁰. Este curso que impartirá hasta 1872 se basaba en la obra homónima que el filósofo francés de tendencia positivista Hipólito Taine había escrito y publicado ese mismo año, 1869, y en la cual resumía los principales conceptos teóricos que entregó en la Academia de Bellas Artes francesa entre 1865 y 1869. Lira, con total sintonía de lo que ocurría en Europa en esos momentos, traduce la obra recién publicada del francés, siendo difundida en el periódico semanal chileno titulado *Las Bellas Artes* en 1869.²⁶¹ Con este hecho Lira establecía la filosofía de Taine como base para la enseñanza teórica del arte en Chile²⁶².

Durante esta época el país vive un clima de creciente secularización a través de las medidas anticlericales que implementa el gobierno, así como con la llegada de doctrinas como el positivismo de manos de intelectuales como José Victorino Lastarria²⁶³, y por la difusión de las

²⁵⁵ Lo que involucraría una “civilización” en términos arquitectónicos de la ciudad por medio del museo.

²⁵⁶ Jorge Veas Palma, “Pedro Lira (1846-1912). Un capítulo sobre la influencia de la Masonería en la cultura chilena”, *Revista Archivo Masónico*, Manuel Romo Sánchez (editor), n° 3, Santiago, julio 2004, 7.

²⁵⁷ “Noticias diversas”, *Las Bellas Artes*, año 1, N° 8, Santiago, mayo 24 de 1869, 67

²⁵⁸ Dicha sociedad abrió sus puertas el 21 de mayo de 1867 y contó con la siguiente Junta Directiva: Manuel Rengifo Vial, Presidente, Eusebio Chelli, vicepresidente, Luis Dávila Larraín, secretario- tesorero. Según Vicente Grez en su texto de 1889, esta sociedad “organiza tres exposiciones sucesivas, sin duda las mejores que se hayan visto en Chile hasta hoy: el producto resultante de ellas, sirvió para adquirir nuevos lienzos para la Academia y fundar una pequeña biblioteca artística, en la sección universitaria de las Bellas Artes”, en Vicente Grez, “Las Bellas Artes en Chile”, (Manuscrito), Santiago, 1888, 16.

²⁵⁹ *Ibíd.*

²⁶⁰ Berríos, *op.cit.*, 227

²⁶¹ L. Pizarro, *op.cit.*, 65

²⁶² El francés era uno de los principales representantes del positivismo y del naturalismo de ese momento. Siendo seguidor de Augusto Comte e influenciado por el evolucionismo físico de Darwin y Spencer, así como por el determinismo, estableció los conceptos básicos de un método estético y crítico causalista-determinista, según el cual las obras artísticas y literarias eran el resultado de la raza, el ambiente o medio (tanto físico como histórico-geográfico) y el momento (es decir, la suma de los datos que condicionan el devenir histórico).

²⁶³ Aún cuando la corriente positivista comienza a difundirse de manera explícita en Chile a partir de 1873 con la fundación de la Academia de Bellas Letras, ya en 1868, Lastarria se había declarado positivista en 1868, luego de leer por primera vez la obra de Comte. Zenobio Saldivia, “El positivismo y su impacto en Chile”, *Revista Crítica.cl*,

afiliaciones masónicas. Un dato que siempre olvidan mencionar las biografías tradicionales de Lira, es que durante este período el artista establece una estrecha relación con una de estas agrupaciones o logias, hecho que sin duda debió ser determinante en su formación personal y artística. La masonería, una institución de naturaleza ética y filosófica que declara como objetivo el perfeccionamiento del hombre y que entiende el trabajo como uno de los deberes y derechos esenciales de éste.²⁶⁴, habría acogido a Lira en 1870, a la edad de 25 años, específicamente en la Logia n° 7 “Deber y Constancia”²⁶⁵, en la que permanecería hasta 1873 o 1875. En el libro de actas de la institución donde consta la proposición de que el joven Lira ingrese a la organización se declaraba: “Pedro Fco. Lira Rencoret, edad 23 años, patria Chile, (...) religión racionalista, profesión artista, residencia Santiago”²⁶⁶.

Se explicitan así dos facetas interesantes del joven Lira que nos ayudan a corroborar lo antes dicho. Por una parte, su reconocimiento de artista a nivel profesional a una temprana edad, y por otra, su orientación filosófica de corte racionalista, caracterizada aquí como *religión*. Sus cualidades de líder reformador que ya vimos en el caso de la Academia de pintura, también se comprobarán en su paso por la masonería. En 1872, forma parte de una comisión que busca plantear reformas internas para la logia, elaborando una moción en la cual propone cambios importantes a las prácticas sociales de la masonería de la época, promoviendo la realización de mayor número de conferencias sobre temas relativos a las ciencias sociales, morales y filosóficas, además de proponer una nueva forma de trabajo, con énfasis en la formación científica²⁶⁷. Es posible que su concepción sobre el trabajo y especialmente sobre el trabajo del artista también haya sido influenciada por las ideas adquiridas en esta institución. Sabemos que a fines de 1872, Lira presenta una conferencia titulada “Curación de la vida, necesidad y conveniencia de trabajar y ser virtuoso”, en la que analizaba la necesidad del trabajo como fundamento de la felicidad²⁶⁸. Al tiempo de haber alcanzado el grado de maestro, el más alto que confería la masonería, Lira pide su renuncia en 1873, aun cuando aparece en los registros de los miembros hasta 1875²⁶⁹. Por razones familiares y de amistad seguiría ligado a la Orden, en especial a las

<http://critica.cl/ciencias-sociales/el-positivismo-y-su-impacto-en-chile>, (mayo, 2013)

²⁶⁴ <http://www.granlogia.cl/valores-y-principios.html> (mayo 2013)

²⁶⁵ Veas Palma, *op.cit.*, 10

²⁶⁶ I. Libro de Actas, 1° Época, R.: L.: Deber y Constancia N° 7, pág. 37, Veas Palma, *op. cit.*, 9

²⁶⁷ Veas Palma, *op. cit.*, 11, 12.

²⁶⁸ Julio Sepúlveda Rondanelli, *Pequeño diccionario biográfico masónico*, Santiago, 1983, 96 y Veas Palma, *op.cit.*, 11.

²⁶⁹ Veas Palma, *op.cit.*, 14

principales obras de carácter social que la masonería impulsaba, tales como el Cuerpo de Bomberos y la Sociedad de Instrucción Primaria.²⁷⁰

Lo que en general las biografías tradicionales del artista tampoco consignan, es que durante esa época, Lira estableció importantes relaciones sociales con algunos masones, hecho que también habría repercutido en otras esferas de su quehacer. En este sentido es importante resaltar la estrecha relación que el artista establece a partir de estos años con una de las familias más influyentes de la elite liberal, como son los Orrego Luco, ya que los hermanos Augusto (1848-1933, siquiatra, diputado, ministro y director de la *Revista de Santiago* desde 1872)²⁷¹ y Emilio (1847-1906, comerciante y futuro cónsul de Chile en Londres), pertenecían a la misma logia que Lira en ese período, y son a la vez hermanos de Elena, la joven con quien nuestro artista se casa en 1872²⁷². En 1874, su cuñado Augusto se casa con Martina Barros Borgoño²⁷³, sobrina del historiador liberal, Diego Barros Arana. Con ellos Lira compartirá en forma frecuente, al asistir a las reuniones de corte literario y político que se organizaban en la casa del matrimonio Orrego Barros²⁷⁴. Martina Barros expresa en su obra *Recuerdos de mi vida* la relación que existía entre ellos y el artista: “Pedro Lira, casado con una hermana de mi marido, nos visitaba también muy a menudo. Era un artista de mucho talento, que poseía un espíritu animoso de luchador esforzado y que era infatigable para el trabajo”²⁷⁵. En estas reuniones Lira posiblemente compartió con personalidades de la talla de Guillermo Blest Gana, Luis Montt²⁷⁶, Luis Orrego Luco y Luis Agustín Barriga²⁷⁷, Enrique Mac Iver, quien también pertenecía la Logia n°7, los hermanos Amunátegui, Benjamín Vicuña Mackenna, Vicente Grez²⁷⁸, los hermanos Lagarrigue, impulsores

²⁷⁰ *Ibid.*, 18

²⁷¹ Al igual que Lira ingresa a la logia en 1870. Compartió su tendencia liberal, progresista y laica.

²⁷² Desde entonces Lira pasa a formar parte del círculo íntimo de esta familia, teniendo además como cuñados a Luis (1866-1948), quien será abogado, novelista, director de la Escuela de Bellas Artes en 1913 y director de la *Revista Selecta*, donde Lira escribirá varios artículos desde 1909, así como a Alberto (1854-1931), pintor y futuro cónsul de Chile en Italia y España.

²⁷³ Martina Barros Borgoño (1850-1944), a la muerte de su padre Manuel, vivió con su tío, el historiador Diego Barros Arana, quien se transformó en su tutor y maestro. Es considerada una de las precursoras del feminismo chileno.

²⁷⁴ En el hogar de éstos se realizaban dos tipos de encuentros sociales, uno político a cargo de Augusto, y uno literario a cargo de Martina, según ella sostiene en su obra *Recuerdos de mi vida*.

²⁷⁵ Los temas de estos encuentros, según Martina, “era generalmente el arte y más comúnmente las letras y no pocas veces la política”, Martina Barros de Orrego, *Recuerdos de mi vida*, Editorial Orbe, Santiago, 1942, 253.

²⁷⁶ Hijo de Manuel Montt

²⁷⁷ *Ibid.*, 271.

²⁷⁸ Quien años más tarde establecerá una estrecha relación con Lira en el ámbito de la crítica de arte. Barros de Orrego, *op. cit.*, 271

del positivismo en Chile y muy amigos de su cuñado Augusto²⁷⁹, y extranjeros como Domingo Faustino Sarmiento. En este ambiente, como afirma Martina Barros, existía un clima cultural que no sólo giraba en torno a las ideas del liberalismo sino además, como ya hemos mencionado, de doctrinas filosóficas como el racionalismo, el positivismo, el determinismo y el evolucionismo social.

Desde 1872, Lira comienza a realizar labores de organizador de exposiciones y de crítico de arte, además de las de pintor y docente. Esto es posible, ya que ese año el gobierno encarga a la recientemente formada “Sociedad Artística”, la dirección de la exposición “Artes e industrias”, más conocida como la “Exposición del Mercado” que organiza el Intendente Vicuña Mackenna²⁸⁰. Lira entonces, además de organizar la exhibición presenta en la misma los paisajes *Río Claro* y *Cascada del Laja*²⁸¹, en las cuales se plasman las enseñanzas de su maestro Smith y con las cuales obtiene la Tercera Medalla en Pintura, mientras que en su labor de crítico escribe el artículo titulado “La exposición de 1872”, para la *Revista de Santiago*²⁸².

Al año siguiente, preocupado por su formación artística en un sentido estricto, decide marchar junto a su esposa Elena y su cuñado Alberto a residir a París, ciudad en la que permanecerá alrededor de diez años, realizando esporádicas visitas a Chile²⁸³. Según Carlos Orrego Barros, sobrino político de Lira y quien lo conoció personalmente²⁸⁴, la intención de Lira era quedarse a vivir en París de manera permanente, aspiración que finalmente no habría materializado por problemas económicos.²⁸⁵ Como su objetivo era fundamentalmente perfeccionarse en términos artísticos, dedica gran parte de su tiempo y esfuerzos monetarios a estudiar diferentes técnicas, así como a conectarse con los diferentes aspectos del mundo artístico parisino. En este período se

²⁷⁹ Martina Barros señala que su marido contaba entre sus más cercanos amigos a Juan Enrique Lagarrigue, quien junto a su hermano Jorge desde 1875 realizaron una propaganda activa de las doctrinas de Comte con artículos, conferencias y alguna traducción. Juan Enrique participaba en las tertulias de Martina, “entre los más íntimos de Augusto recuerdo a (...) Juan Enrique Lagarrigue y varios otros cuya amistad conserve siempre y de los cuales ya no resta ninguno. Todos se fueron en la plenitud de la vida, eran jóvenes, inteligentes, alegres y entusiastas, que amenizaban mi tertulia nocturna con su conversación animada e inagotable.” Barros de Orrego, *op. cit.*, 142.

²⁸⁰ Pues coincidió con la inauguración del edificio construido para el Mercado Central de Santiago.

²⁸¹ Luis Alvarez Urquieta, *Historia de la pintura chilena*, Edit. Salvat, Santiago, 1928, 43.

²⁸² Pedro Lira, “La exposición de 1872”, *Revista de Santiago*, Tomo I, 1872.

²⁸³ En 1875, hace un corto viaje a Chile y participa en la Exposición Internacional 1875-76, que se realiza en la Quinta Normal, obteniendo la 2° Medalla “Exposición en Santiago”, con la obra *Después de la Serenata*.

²⁸⁴ Carlos Orrego Barros, hijo de Augusto Orrego Luco y Martina Barros Borgoño. En su obra *Bosquejos y Perfiles* editada por primera vez en 1945. Carlos Orrego Barros, *Bosquejos y Perfiles*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1961, 125.

²⁸⁵ “Con tales sentimientos se comprende que fuese el anhelo de su vida el establecerse allí a firme. Desgraciadamente no pudo realizar tan persistente deseo, pues quebrantos de fortuna no le permitieron vivir allí sino diez años”, *Íbid*

transforma en alumno de tres pintores del academicismo francés: Evaristo Luminnais primero, Jules Elie Delaunay, después y finalmente Jean Paul Laurens. En sus talleres aprende técnicas como óleo sobre tela y madera, aguafuerte, dibujo y murales. Lo atraen además las obras de Paul Delaroche, pintor académico muerto unos años antes de que Lira llegará a Europa²⁸⁶, cuyo principal interés era la realización de temas históricos con gran minuciosidad iconográfica. Todos ellos serían maestros que lo iniciarían en las técnicas y la composición de los grandes temas mitológicos e históricos, lo que le permitiría incorporar nuevas ideas estéticas a su formación académica.

Bajo la tutela de sus maestros, Lira realiza obras basadas en estos géneros, que no había tenido oportunidad de desarrollar en Chile, llegando incluso a recibir galardones en los certámenes en los cuales participa. Sus creaciones de este período son *Felipe II y el inquisidor* de 1880, premiada en el Salón Oficial de París de ese año²⁸⁷, *El remordimiento de Caín* de 1882, por la cual también recibe una Mención Honrosa en el Salón Anual, *Prometeo encadenado* de 1883, por la cual recibe el mismo reconocimiento y *La muerte de Colón* de 1884, así como realiza también temas anecdóticos de orientación más bien romántica, como *Después de la serenata* de 1875 o *La mala nueva* de 1882.

Desde otras aristas del arte, también tuvo oportunidad de conocer en París la institucionalidad cultural de cerca: desde la organización de los salones oficiales, hasta la gestión de exposiciones, el funcionamiento de los museos, el sistema de comercialización del arte y la existencia e importancia de la crítica especializada.

Lira regresa a Chile en 1883 para encontrarse con su padre quien fallece al poco tiempo de su regreso, dejándole una considerable fortuna²⁸⁸. Superado este impacto y con el entusiasmo de su experiencia parisina todavía en el espíritu, intenta llevar a cabo una serie de iniciativas que le permitan reafirmar el proyecto de “erradicar la barbarie” que ha suspendido durante sus años de estadía en Europa. Sin embargo, durante sus diez años de permanencia en Francia, en Chile han ocurrido una serie de hechos que han repercutido enormemente en su devenir, entre ellos la ocupación de la Araucanía (1861-1883) y la Guerra del Pacífico (1879-1883).

Según el testimonio de Orrego Barros, al poco tiempo de su regreso, Lira instala en la calle Domeyko de Santiago, un taller de pintura, donde enseña a diversos discípulos, convirtiéndolo en

²⁸⁶ Ivelic y Galaz, *op.cit.*, 110

²⁸⁷ Según sostiene Vicente Grez en su texto de 1889.

²⁸⁸ Orrego Barros, *op.cit.*, 129

un importante centro intelectual de la sociedad santiaguina²⁸⁹. Ese mismo año, él y su cuñado Alberto se transforman en los primeros artistas en vender obras de su autoría, comenzando con el incipiente mercado del arte en el país²⁹⁰. Es, como decíamos, el año del término de la Guerra del Pacífico, en el que a pesar de la crítica situación social, política y económica por la que atraviesa Chile, se comienza a vivir un espíritu triunfalista y nacionalista. En este escenario, Lira decide organizar nuevas exposiciones de arte, siendo la primera de ellas considerada una hazaña por Benjamín Vicuña Mackenna, al realizar junto a Ramón Subercaseaux, “el prodigio de reunir en pocos días no menos de doscientos cincuenta cuadros”, según el testimonio de Vicuña Mackenna²⁹¹. En la oportunidad, Pedro Lira expondría cincuenta y seis obras, varias de ellas realizadas en Europa. Luego, en 1884 organiza una nueva exhibición, la primera considerada exclusivamente nacional, en un pabellón especial de la Quinta Normal²⁹². Ese mismo año publica el artículo “De la pintura contemporánea” en la *Revista artes i letras*, en el que renovando su faceta de teórico explica su postura estética después de su experiencia europea.

Considerando los avances en materia cultural que, según Lira, el país todavía necesita, funda en 1885 junto al escultor José Miguel Blanco, otro miembro de la masonería y uno de los referentes artísticos del país en ese momento²⁹³, junto a Luis Dávila Larraín, una nueva agrupación de artistas, llamada “Sociedad Anónima Unión Artística”, heredera de aquella formada en su juventud. El objetivo de esta Sociedad sería la organización de exposiciones y Salones de pintura, buscando dar a conocer al público el desarrollo del arte nacional. Gracias a la gestión de esta iniciativa logrará junto a Blanco, y mediante permiso del gobierno de Domingo Santa María, la creación y fundación de un Museo de Bellas Artes, el que se concretaría en 1886, en el edificio conocido como el Partenón de la Quinta Normal. En este recinto se realizarían por 25 años los Salones anuales de pintura.

Asumiendo un rol de servidor público, desde 1887 hasta 1903, Lira formará parte de la Comisión

²⁸⁹ *Ibíd.*

²⁹⁰ Según Vicente Grez en su texto *Las bellas artes en Chile...op.cit*, 20.

²⁹¹ Benjamín Vicuña Mackenna, “El arte nacional i su estadística ante la exposición de 1884 (revista retrospectiva)”, *Revista de Artes y Letras*, n° 9, año I, Santiago, 15 de noviembre de 1884, 438-39.

²⁹² “Primeras exposiciones de arte en Chile”, www.memoriachilena.cl, (3 de mayo 2013).

²⁹³ José Miguel Blanco (1839 – 1897), fue miembro de la logia masónica “Justicia y Libertad” N° 5. Forma parte de la primera generación de escultores formados en la Academia de Bellas Artes. Es una de las figuras de mayor peso artístico en su época. En su juventud, comenzó sus estudios artísticos en las clases vespertinas para obreros que realizaba Juan Bianchi en el Instituto Nacional. En 1867, obtuvo una beca para perfeccionarse en Europa, en 1875, regresó a Chile, trayendo consigo obras originales, libros de arte, reproducciones en yeso y fotografías de obras extranjeras, las que hicieron de su taller un verdadero museo; es decir, un importante centro de formación. Fue un entusiasta impulsor de la creación del Museo de Bellas Artes.

Directiva del Museo de Bellas Artes, organismo oficial creado en 1887, que estaría a cargo de elaborar el reglamento de éste, de los concursos de arte y de seleccionar el jurado de estos certámenes²⁹⁴.

Ese mismo año, el gobierno de Chile es invitado a participar en el evento que dos años más tarde se realizará en París para conmemorar los cien años de la Revolución Francesa, a través de una Exposición Universal que reunirá lo más representativo de cada país. En esa ocasión, Lira participa activamente como miembro del Comité organizador del pabellón chileno, especialmente en la organización de la Sección de Bellas Artes e Instrucción pública con la que contará la representación nacional. La participación en este evento se transformará en un hito no solo para el arte del país sino para la trayectoria del mismo Lira, pues lo entenderá como la posibilidad de mostrar en el exterior, especialmente en París, su obra plástica pero también la “evolución” del arte chileno que él posiblemente considera producto de su propia gestión. En esos años, Lira se encuentra ejecutando obras de diferentes temáticas, tipos populares como *Niña Tejiendo* de 1886, entre otras, siendo *La Fundación de Santiago* la de mayor relevancia en ese período y que es la que finalmente envía a París en 1889. Ésta irá acompañada de otras creaciones consideradas como lo más representativo y selecto del arte chileno del momento por parte de las instancias oficiales.

Siempre en su rol de líder, pero esta vez desde una dimensión política gatillada por las circunstancias del país, hacia 1891 llega a ser Presidente del Directorio Departamental del Partido Liberal un poco tiempo antes de que estalle la Guerra Civil, lo que le hace participar en la dirección de las elecciones parlamentarias antes del conflicto²⁹⁵. En esta coyuntura, Lira crea en abierta decisión en contra de la autoridad, el "Salón independiente de Pintura", argumentando que los certámenes oficiales ya no tenían real vigencia²⁹⁶.

Paralelo a sus permanentes labores de artista, intelectual y organizador, desde su regreso de Europa realiza una extensa carrera docente por más de treinta años en la Academia de Pintura de Santiago, dictando los cursos de Dibujo Superior y Pintura a una gran cantidad de artistas en formación. En ocasiones recibiría el apodo de “Dictador Lira” por la rigurosidad con que

²⁹⁴ El Estado, por su parte, crea la Comisión Permanente de Bellas Artes en 1887 que tuvo a su cargo la *Revista de Bellas Artes*, que se da a conocer dos años más tarde bajo la supervisión del también crítico de arte, Vicente Grez.

²⁹⁵ Ana Francisca Allamand, *Pedro Lira. El Maestro fundador*. Ed. Origo, Santiago, 2008, 18.

²⁹⁶ Ricardo Bindis, *La pintura de Gil de Castro hasta nuestros días*, v.2. Los grandes maestros de la pintura nacional, Calendario Colección Philips Santiago, 1981, 5.

entregaba sus conocimientos²⁹⁷. Durante este período y hasta el final de su vida tampoco abandonará su faceta de crítico y teórico, publicando de manera permanente artículos y ensayos en diferentes medios de la prensa nacional, tales como la *Revista de Santiago*, *El Correo Literario*, *El Ferrocarril y Pluma y Lápiz*, siendo el *Diccionario Biográfico de pintores*, su obra más importante en este sentido, cuya publicación más conocida es la de 1902. En ella, introduce el concepto de "precursores", que podemos encontrar hasta el día de hoy en muchos libros de historia del arte chileno²⁹⁸.

En 1900, el escultor Virginio Arias, con quien lo ha ligado una relación de amistad y admiración, es nombrado director de la Academia de Pintura y debido a desavenencias entre ellos, Lira finalmente se desvincula de la institución, formando un taller en la Universidad Católica. Ahí impartirá clases desde entonces y formará una galería de obras²⁹⁹.

Durante esta última época de su vida, su obra pictórica abarcará el retrato, el paisaje, la representación de tipos populares y en menor medida la pintura histórica y religiosa. De 1900 es su obra *La infancia de Giotto*, *El Niño enfermo* de 1902, el mural *Cristo sanando a los enfermos* de 1906 y el paisaje *En la Quinta Normal* de 1908.

En 1909, casi al final de su vida y cuando su figura ya es ampliamente reconocida en el escenario nacional, el gobierno le solicita escribir un artículo para ser presentado junto a las obras chilenas que se exhibirán en la Exhibición Internacional de Quito de ese año. Lira escribirá entonces "Resumen de la historia artística de Chile"³⁰⁰ artículo en el que, al igual que en su texto de 1866³⁰¹ que ya comentamos, realizará un recorrido por la historia del arte del país con una visión de corte evolucionista. Cuarenta y tres años separan ambos textos, lo que le permite aplicar una mirada retrospectiva, no solo al arte nacional sino también a su propia labor, distinguiendo en el arte chileno periodos de más fecundidad a medida que avanza el tiempo. Lira sitúa el comienzo del arte en Chile en 1844, con la llegada del pintor Monvoisin, considerando los primeros cuarenta años, -es decir entre 1844 y 1882-, como un periodo de *gestación* del arte nacional para

²⁹⁷ Ivelic y Galaz, *op. cit.*, 116.

²⁹⁸ En el Prólogo de éste, encontramos parte de los motivos de Lira para realizarlo: "Cuando en los primeros años de mi adolescencia, principiaba a dedicarme a los estudios artísticos, busqué con avidez algún libro manual que me diera a conocer a los pintores más distinguidos de todos los países y de todos los tiempos hasta nuestros días. El no haberlo encontrado ni entonces ni posteriormente, ha sido la razón determinante de los estudios y publicación de el *Diccionario Biográfico de pintores*". Pedro Lira, *Diccionario biográfico de pintores*, Ed. Esmeralda, Santiago, 1902, 3.

²⁹⁹ Según sostiene Bernardo Vicuña Subercaseaux en su artículo "Don Pedro Lira" de 1910.

³⁰⁰ Pedro Lira, "Resumen de la historia artística de Chile", Soc. Imprenta Universo, Santiago, 1909.

³⁰¹ "Las Bellas Artes en Chile", publicado en los *Anales de la Universidad de Chile*, 1866.

luego desembocar en un periodo, según él, *más fecundo* (entre 1883 y 1909), en el que se habrían cristalizado los esfuerzos del periodo anterior. Dentro de este panorama que Lira caracteriza como de creciente éxito para el arte chileno, enumera una serie de hechos para demostrarlo, tales como la existencia de una suficiente producción historiográfica del arte (su *Diccionario biográfico de pintores*, por ejemplo), una institucionalidad educativa consolidada (en las Escuelas de Pintura, Arquitectura y Escultura), la creación de espacios exclusivos para exhibiciones (Museo de Bellas Artes), la creación de una institucionalidad gubernamental de arte (Comisión permanente de Bellas Artes), la generación de prensa especializada, y como hito, el reconocimiento en exposiciones internacionales del arte chileno (Exposiciones universales de París 1889, 1890 y Buffalo 1900). A partir de esta enumeración de hechos Lira se sitúa a sí mismo como protagonista de varios de estos logros, entrelazando de esta forma su labor personal con el devenir artístico-cultural del país. En esta división que realiza del arte nacional, propone como hito el año 1882, pues en sus palabras: “Desde ese año, 1882, nuestra existencia artística fue reconocida en París con los premios otorgados a Arias en escultura y en pintura al autor de este resumen”³⁰². A partir de entonces, el arte chileno entraba en un periodo fecundo para Lira, con hechos tales como la realización de la primera exposición de arte exclusivamente nacional en 1884 (también organizada por él) y la realización ininterrumpida del Salón Anual.

En otras palabras, el texto reflejaba el ejercicio retrospectivo que hacía Lira en 1909, cuando contaba ya con 64 años de edad y a tres años de su muerte, en el que entrelazaba su labor personal con la del arte nacional, reconociendo su labor –la del país- como exitosa, pues de acuerdo a su criterio, se había logrado “elevantar” el arte nacional al estado de civilización que se había propuesto.

Finalmente, víctima de una larga diabetes que lo aquejó durante años, Pedro Lira fallece en Santiago en 1912, dejando una gran cantidad de discípulos, obras y un legado importante para el arte nacional.

2. Segundo ámbito de análisis: La obra

³⁰² Se refiere a la Mención Honrosa que recibe en el Salón Anual de París por su obra *El Remordimiento de Caín* ese año, en 1883 recibe otra Mención Honrosa en el mismo salón por su obra *Prometeo encadenado*. Orrego Barros, *op. cit.*, 144.

La Fundación de Santiago, una de las obras más conocidas y difundidas de la iconografía chilena, es un óleo sobre tela de 250 x 400 cms., que fue realizada por Pedro Lira en Santiago, entre 1885 y 1888.

Como fiel exponente de la pintura histórica decimonónica es un lienzo que representa un momento considerado épico de la historia nacional. Específicamente retrata el instante en el que Chile es insertado dentro de la corriente civilizatoria europea, cuando el militar español Pedro de Valdivia organiza la fundación de la ciudad de Santiago de Nueva Extremadura, el 12 de febrero de 1541 en la cima del cerro Huelén.

2.1. La obra y sus *condiciones*

Según documentos de la época, el título original de la obra habría sido *Pedro de Valdivia elige desde las alturas del Huelén, el llano en que ha de edificar la ciudad de Santiago*³⁰³ y si bien su fecha de creación oficial es 1888, sabemos que su proceso de construcción comprendió al menos tres años, es decir desde 1885, fenómeno que no es extraño para la época ni para una obra de su género y tamaño.

Según José Miguel Blanco³⁰⁴, Lira habría presentado bocetos de la *Fundación de Santiago* en exposiciones públicas desde 1885, lo que es corroborado en el *Diario La Unión*³⁰⁵ del 21 de noviembre de ese año, con ocasión de la inauguración del edificio de la “Unión Artística”, donde fue presentado uno de estos bocetos preparatorios:

“Será por cierto, uno de los principales atractivos de la exposición de 1885, un gran cuadro de Pedro Lira; <La fundación de Santiago>, lleno de interés histórico y grandioso por su composición, su paisaje de las cordilleras y hasta por sus dimensiones, pues va a ser probablemente la tela más grande que se haya pintado en Chile”³⁰⁶.

Uno de estos estudios señalados por Blanco podría ser el que actualmente se encuentra en la Colección del Banco Santander³⁰⁷, (Fig. 37), un óleo sobre tela de 92 x 133 cm. bastante más pequeño que la obra final, del que hablaremos con detalle más adelante.

³⁰³ José Miguel Blanco, *El Taller Ilustrado*

³⁰⁴ En su artículo “En la exposición”, *El Taller Ilustrado*, Año IV, n° 159, 17 de diciembre 1888.

³⁰⁵ En el artículo “Exposición libre de Bellas Artes en Santiago”, *Diario La Unión*, 21 de noviembre 1885.

³⁰⁶ “Exposición libre de Bellas Artes en Santiago”, *Diario La Unión*, Año I, n° 225, 16 octubre 1885.

³⁰⁷ Exhibido en la Exposición “Lira: Pintura Eterna, Obras maestros a los cien años de su muerte” en la Corporación Cultural de Las Condes, entre mayo y julio de 2012.



Fig. 37. Boceto de *La Fundación de Santiago* realizado entre 1885 y 1888, Col. Banco Santander

Podríamos decir que hacia 1885, el artista vive un momento de apogeo en su carrera, cuenta con 40 años de edad, ha podido desarrollar buena parte de sus ideas como profesional y líder reformador y ha regresado hace poco de París con premios y elogios, por lo que uno de los proyectos que le falta para coronar su carrera artística es realizar una obra del *grand genre*, es decir de pintura histórica, en su país y con temática nacional.

En este escenario resulta necesario recordar además que Lira actuará situándose como testigo de cuatro hitos históricos importantes para el país. En primer lugar, la Guerra del Pacífico ocurrida entre 1879 y 1883; en segundo, la llamada “pacificación” u ocupación de la Araucanía, finalizada en 1883, en tercer lugar, la Exposición Universal de París de 1889 y finalmente, la Revolución de 1891. El tema pendiente entre 1885 y 1888 para la elite gobernante es un territorio y una población recién anexados a la nación que necesitan un espacio/tiempo de referencia para situarse dentro de ella. No es extraño entonces que Lira decidiera establecer un punto de partida histórico y geográfico, legitimando el 12 de febrero de 1541 y el cerro Santa Lucía como las coordenadas de tiempo y lugar en donde nace la historia patria y a partir de las cuales se organiza territorial y políticamente el país. De esta forma refuerza a Santiago y la zona central como “centro” de ese nuevo norte y ese nuevo sur del que comienza a disfrutar la nación.

Por otro lado, como hemos dicho, la obra surge antes de la Revolución de 1891, conflicto que se produce entre la oligarquía, -quien hasta ese momento tiene el patrimonio del poder político-, y la mesocracia que el Presidente Balmaceda comienza a hacer participar en el gobierno a través del nombramiento en cargos ministeriales. Un problema social, según sostiene Bernardo Subercaseaux, que el grupo dirigente interpreta en un sentido de linaje, de casta y de honra, al

sentir estos hechos como una afrenta a la valoración social de la que siempre había gozado³⁰⁸ y que finalmente desembocará en una guerra civil. Esto ocurre en un proceso, en que aun cuando la elite conserva la hegemonía sobre el resto de la sociedad, se ve enfrentada a una cristalización de fuerzas contra-hegemónicas y a un discurso público anti oligárquico, que nunca antes había presenciado y que incluso Lira llega a vivir en carne propia. En su caso a través de situaciones que de alguna u otra forma lo hacen reaccionar, tales como un debate que en su contra generó José Miguel Blanco en *El Taller Ilustrado* desde 1885, -donde permanentemente criticó sus acciones y las de la Unión Artística-, así como la acción paralela que algunos artistas, entre los que además de Blanco se encontraban algunos de sus compañeros de juventud, Pascual Ortega, Miguel Campos, Pedro León Carmona y Alfredo Valenzuela Puelma, quienes comienzan a exponer aparte de la Unión Artística, como en la exposición de octubre de 1886, en los salones del “Orfeón Francés”.³⁰⁹

La Fundación de Santiago nace entonces en medio de condiciones sociales, políticas y culturales que reclaman de ella una determinada intencionalidad que le permita dialogar con sus futuros receptores.

2.2. La obra como depósito de ideas

Para adentrarnos en el proceso de creación de la obra se hace necesario tratar de reconstruir de manera hipotética, algunas de las ideas que habrían movilizado al artista y que circulaban en la cultura, pues otorgarían a la obra una *intención*, si es que entendemos la pintura como el producto final de una serie de negociaciones simbólicas. Reconociendo la obra como ese “depósito de relaciones sociales” y un objeto que se plantea como “solución a problemas”, que señala Baxandall, creemos que desde su rol de líder artístico y de “civilizador del arte nacional”, le pudieron ser útiles y motivar a Lira un variado conjunto de ideas que irían desde lo político hasta lo iconográfico.

Desde el ámbito de la reflexión política es posible que las ideas de Ernest Renan hayan hecho eco en su pensamiento, pues aunque no tenemos certeza de que haya conocido sus planteamientos directamente, sí sabemos que circulaban en el ambiente intelectual en el cual se desenvolvía Lira

³⁰⁸ En este sentido son reveladores los pensamientos de los cuñados de Lira, Augusto y Luis Orrego Luco en esa época, expresados en la obra de este último, *Memorias del tiempo viejo*. así como los de Vicente Grez, de 1891, en su obra *Viaje del destierro*, de 1891, citados por Subercaseaux, *op.cit*, 2011, 27, 28.

³⁰⁹ Josefina De la Maza, “Por un arte nacional. Pintura y esfera pública en el siglo XIX chileno”, *Ciencia-Mundo: Orden republicano, arte y nación en América*, Editorial Universitaria, Santiago, 2010, 284-286

en esa época, en especial las contenidas en el texto *¿Qué es una nación?* de 1882, en el que Renan plantea una idea específica de nación. En esta obra, el francés sostiene que para la formación de la nación como un espíritu compartido se hace necesario vivir una historia común, tiempos alegres y tristes, resaltando la importancia que posee el pasado y el culto a los antepasados en la formación de ella, especialmente aquellos que construyeron la gloria de la nación:

“Una nación es un alma, un principio espiritual. Dos cosas que no forman sino una, a decir verdad, constituyen esta alma, este principio espiritual. Una está en el pasado, la otra en el presente. Una es la posesión en común de un rico legado de recuerdos; la otra es el consentimiento actual, el deseo de vivir juntos, la voluntad de continuar haciendo valer la herencia que se ha recibido indivisa. El hombre, señores, no se improvisa. La nación, como el individuo, es el resultado de un largo pasado de esfuerzos, de sacrificios y de desvelos. El culto a los antepasados es, entre todos, el más legítimo; los antepasados nos han hecho lo que somos. Un pasado heroico, grandes hombres, la gloria (se entiende, la verdadera), he ahí el capital social sobre el cual se asienta una idea nacional. Tener glorias comunes en el pasado, una voluntad común en el presente; haber hecho grandes cosas juntos, querer seguir haciéndolas aún, he ahí las condiciones esenciales para ser un pueblo”³¹⁰.

Es posible que la importancia concedida a la historia y sobre todo a los antepasados que vemos en Renan hubiese motivado a Lira para la elección del tema de la obra, así como la invitación que hace éste de unir el pasado con el presente. De esta forma Lira lograba construir una idea de nación de larga data, de más de 300 años, que más allá de la independencia política reciente en 1810, se basaba en la idea de la lucha por alcanzar la civilización desde el siglo XVI.

Por otra parte, debemos considerar que al ser *La Fundación de Santiago*, una obra eminentemente histórica y considerando las afinidades que Lira tenía hacia el racionalismo, el positivismo y el liberalismo, es probable que las obras de los tres historiadores más importantes de Chile en ese momento, Miguel Luis Amunátegui, Diego Barros Arana y Benjamín Vicuña Mackenna, también hayan sido importantes en su construcción, no solo por su afinidad ideológica, sino además porque las obras de estos autores gozaban de amplia circulación y como hemos visto, porque todos ellos se desenvolvían en el mismo círculo social que el pintor.

³¹⁰ *¿Qué es una nación?* fue una conferencia dictada por Renan el 11 de marzo y 1882 en París y luego publicada en su texto *Discursos y Conferencias*, que la hizo conocida a nivel internacional, Ernest Renan, *¿Qué es una nación?*, *Revista Estudios Públicos*, Acevedo Guerra Jorge (trad.), n° 38, otoño 1990, 297.

Es muy probable que en el proceso de construcción de la obra, Lira haya leído las versiones de estos autores sobre la conquista de Chile y especialmente sobre la fundación del Santiago³¹¹. Es muy posible por lo tanto, que estos autores contribuyeran a la representación que Lira hace tanto de españoles como de indígenas y la forma como se plantea una relación entre ambos, pues esta vertiente de la historiografía, tal como sostiene Pinto Rodríguez, contribuyó en no poca medida, a ratificar una imagen específica del indio que se formó la intelectualidad, la clase política y la elite chilena en la segunda mitad del siglo antepasado. Esto habría permitido a Lira configurar a los indios desde una dimensión espiritual y moral además de física, como propugnaba desde Francia su guía intelectual, Hipólito Taine. Según Pinto, Vicuña Mackenna, Amunátegui y Barros Arana emitieron juicios lapidarios acerca del indígena³¹². Por una parte, “Amunátegui escribe una historia sin indios y con españoles que más que luchar contra ellos debieron sobreponerse a la naturaleza americana”³¹³. En su obra *El Descubrimiento y la Conquista de Chile*, el autor sostenía que los indios no servían para gobernar porque eran ignorantes e indolentes³¹⁴. Barros Arana por su parte, continúa Pinto, describió al indígena como un individuo bárbaro, holgazán, salvaje e incapaz de explotar óptimamente las tierras que ocupaba.³¹⁵

En cuanto a las obras de Vicuña Mackenna es muy probable que hubiese considerado sobre todo su *Historia de Santiago*³¹⁶, publicada y en circulación desde 1869, texto que narra los hechos de la fundación y devenir de la ciudad desde 1541 hasta 1868. Al igual que en el caso de los historiadores anteriores, los textos de Vicuña Mackenna también entregarían a Lira una valoración y representación específica de conquistadores e indios. Considerado uno de los más fieles exponentes del anti indigenismo del siglo XIX en Chile³¹⁷, para Vicuña Mackenna el indígena no tenía ninguna posibilidad de superar el estado de barbarie que se le atribuía y al igual que Amunátegui estaba convencido de que el indio había desaparecido en Chile. Una de las

³¹¹ *Historia General de Chile* de Diego Barros Arana, Santiago, 1884-1902; *Descubrimiento y Conquista de Chile*, de Miguel Luis Amunátegui, de 1885 e *Historia crítica y social de la ciudad de Santiago, 1541-1868*, de Benjamín Vicuña Mackenna, de 1869.

³¹² Pinto Rodríguez, *La formación...op.cit*, 171

³¹³ Los indígenas que están casi ausentes en dos de sus obras clásicas: *Los precursores de la Independencia de Chile* y *La Crónica de 1810*”, según señala Pinto Rodríguez, *op.cit*, 173. Según este autor, Colocar al indio fuera de la historia era una forma elegante de probar que *nada le debíamos*.

³¹⁴ *Ibíd.*, 173

³¹⁵ *Ibíd.*

³¹⁶ *Historia crítica y social de la ciudad de Santiago (1541-1868)* de 1869.

³¹⁷ En un discurso que pronunció en 1868, decía que la historia había demostrado que el indio “no era sino un bruto indomable, enemigo de la civilización, porque sólo adora los vicios en que vive sumergido, la ociosidad, la embriaguez, la mentira, la traición y todo ese conjunto de abominaciones que constituyen la vida salvaje”, en Pinto

grandes virtudes del país, decía en una conferencia que pronunció en Nueva York en 1866, era no tener indios. Los españoles se mezclaron con ellos "de tal manera que encontrar hoy día en Chile un indio o un negro es una cosa poco menos que imposible"³¹⁸. En su *Historia de Santiago*, no encontramos sino españoles que con esfuerzo y tenacidad echan las bases de nuestra sociedad.

Sin embargo, la relación de Lira con Vicuña Mackenna nos parece que requiere una mención especial, pues es probable que algunas de las ideas y actos públicos de Vicuña Mackenna que también podrían ser considerados "civilizatorios" y "fundacionales" como los de Lira, hayan hecho reaccionar al pintor en relación a la creación de su obra.

La relación directa que podríamos establecer entre ambos se remonta al menos a 1872³¹⁹, año en el que como vimos, Lira participa no solo como expositor sino además como organizador de la Exposición del Mercado, impulsada por Vicuña Mackenna en su calidad de intendente.³²⁰ Es probable que el texto de Vicuña Mackenna titulado "El Arte Nacional i su estadística ante la exposición de 1884 (revista retrospectiva) de 1884, haya llegado a generar una respuesta en la decisión de Lira de realizar una obra con un tema como la fundación de Santiago, pues en él, el historiador critica fuertemente la escasa presencia de pintura histórica en esa exposición e insta a los artistas chilenos a crearla. Hay que considerar que esta exposición tiene lugar al poco tiempo de terminada la Guerra del Pacífico, por ello a Vicuña Mackenna le llama la atención la escasa presencia de pintura histórica y especialmente la escasa presentación de obras con el tema del conflicto que ha permitido elevar el espíritu nacional. Sobre esta circunstancia las palabras de Vicuña Mackenna son elocuentes:

"Fue la batalla de la inteligencia, después de las batallas de la guerra. Fue la victoria de la paz después de las cien victorias de larga i cruenta contienda ... nos será tal vez permitido observar dos o tres vacíos, de los cuales, al ménos uno de ellos, parécenos capital, y es el siguiente: La absoluta carencia de carácter, de tipo nacional y de actualidad positiva y aun ideal de la esposicion de 1884"³²¹

Rodríguez, *La formación...op.cit*, 168.

³¹⁸ Vicuña Mackenna, citado por Pinto, *La formación del Estado...op.cit*, 170.

³¹⁹ Recordemos que aunque Vicuña Mackenna era catorce años mayor que Lira, ambos compartieron el mismo círculo social en la década de los 70 en las tertulias de los Orrego Barros.

³²⁰ Benjamín Vicuña Mackenna, *op.cit*, 417.

³²¹ Sabemos por un texto de éste último que en 1872 Vicuña Mackenna toma contacto con la obra de Lira y lo reconoce como un artista promisorio, Vicuña Mackenna, *op. cit.*, 418, 443

Su conclusión sería lapidaria: "...la esposicion (*sic*) de 1884 ha sido completamente *nula* como encarnación de su época, y este vacío, debido a la falta de valentía de artistas todavía bisoños... porque ha sido la negación de su época de gloria"³²².

Es muy probable que Lira se hubiese sentido interpelado por las palabras de Vicuña Mackenna, tanto en su calidad de artista como en la de organizador del evento, pues si bien en la exposición se presentaron algunas obras de otros artistas sobre la Guerra del Pacífico, al parecer éstas no habrían sido consideradas por Vicuña Mackenna lo suficientemente representativas del espíritu triunfalista que se vivía³²³. Lira también pudo sentirse interpelado, pues si bien él había presentado una obra de tema histórico, *La muerte de Colón*, ésta nada tenía que ver con la coyuntura política de Chile de ese momento. Esto se debía quizás a que Lira, todavía en sintonía con los temas históricos que se trabajaban y que había trabajado él mismo en París en esos años³²⁴, no se había sensibilizado con un conflicto del que no fue sino testigo lejano. En consecuencia, es posible que a partir de lo ocurrido tras la exposición de 1884, Lira se sintiera con la "responsabilidad moral", en el sentido que lo plantean Renan y Taine, de realizar una obra histórica que diera a la nación lo que Vicuña Mackenna sugería, es decir, obras de carácter "nacional y positivo". Otros artistas ya habían tomado la guerra como su tema, Sommerscales y Pedro León Carmona en un primer momento (1883), Mochi, un poco tiempo después (1886)³²⁵ y posteriormente Nicolás Guzmán, además del hecho de que ya circulaban historias ilustradas sobre el conflicto con biografías escritas por el mismo Vicuña Mackenna³²⁶. Esto probablemente influyó en que Lira decidiera remontarse a un "origen" mucho más lejano como la fundación de

³²² Vicuña Mackenna, *op. cit.*, 444. Destacado del original

³²³ Ver artículo de Gabriel Cid, "Arte, guerra e imaginario nacional: La Guerra del Pacífico en la pintura de historia chilena 1879-1912". La opinión de Vicuña Mackenna fue apoyada por Vicente Grez, como se ve en el siguiente texto: "La última guerra que ha sostenido la República, rica en dramáticos episodios, brindaba a nuestros artistas con los temas inagotables de su gloria. Desembarcos audaces en pleno día, marchas al sol y a la luna por desiertos de arena y valles tropicales, escalamientos que parecen fábulas, las batallas más grandes y más sangrientas que ha peleado jamás la raza latina en este continente, los hechos más audaces de heroísmo personal, todo, en fin, lo que constituye la historia gloriosa de una raza, estaba ahí a la mano y no lo han tomado ¿Por qué? ¿Ha sido desconfianza en las propias fuerzas? [...] ¿Cómo no prendió en sus corazones la centella de tantas victorias?". Vicente Grez, "El Salón de Bellas Artes en la Exposición", *El Ferrocarril*, 30 de octubre de 1884, citado por Cid, *op.cit.*, 48.

³²⁴ Sus maestros Delaunay, Luminais y Laurens, realizaban en ese período obras de tema histórico en el que resaltaban personajes y dramas europeos. De las obras que Lira realiza en Europa, ninguna aborda acontecimientos de la historiografía nacional.

³²⁵ Carmona realiza una exposición individual, recién finalizada la guerra, en diciembre de 1883, donde presenta algunos cuadros con este motivo, mientras que Mochi presenta dos obras de gran tamaño, sobre el mismo tema en exposición en 1886.

³²⁶ *El Álbum de la Gloria de Chile. Homenaje al Ejército i Armada de Chile en la memoria de sus mas ilustres marinos i soldados muertos por la patria en la Guerra del Pacífico* (Santiago, Imprenta Cervantes, 1883), Tomo I (El tomo II fue publicado en 1885), citado por Cid, *op.cit.*, 45

Santiago, pues esto le permitía no sólo crear una obra de carácter nacional, sino además glorificar a los antepasados que con sacrificio habían construido la nación, tal como proponía Renan. Estas son tal vez algunas de las razones por las cuales el pintor decide emprender la realización de la obra que, hasta donde sabemos, es el primer y único cuadro en el que abordó un acontecimiento histórico chileno.

Por otro lado, parece razonable pensar que más allá del ámbito de las ideas, al menos una de las acciones públicas que Vicuña Mackenna realizara en su calidad de intendente, pudo contribuir en la decisión de Lira de elegir el cerro como escenario de la obra. Tras la remodelación que Vicuña Mackenna hace del macizo entre 1872-75, éste se había convertido en símbolo de la aristocracia santiaguina, por lo que ubicar a Pedro de Valdivia sobre él permitía a Lira otorgarle una connotación social acorde con el momento que se vivía.

Al igual que Lira, Vicuña Mackenna asumió en el Chile del siglo XIX el papel del intelectual de la elite cuya misión en pos de la civilización, era llevar a cabo fundaciones y reformas, esfuerzos que en su caso se orientaron a la construcción de una historia nacional y a la modernización de la ciudad de Santiago³²⁷.

Por otra parte, las ideas estéticas del propio Lira debieron ser determinantes en el proceso de negociación-creación de la imagen, sobre todo aquellas asimiladas en Francia bajo el alero de sus maestros de la Academia, así como aquellas con las que debió enfrentarse en Chile. En este sentido debió ser gravitante la valoración que tanto sus profesores europeos como él mismo concedían a la pintura histórica como el género más elevado (el *grand genre*), a través del cual todo artista debía transmitir un mensaje moral o intelectual y demostrar destreza técnica, manejo de otros géneros como el paisaje y el retrato, y conocimientos sobre historia y literatura. De igual manera debió ser importante la forma en que debía construirse este tipo de pinturas, la importancia que debía darse a los detalles iconográficos, el uso de fuentes escritas y el gran formato³²⁸. Desde su juventud, incluso antes de ir a París, la pintura histórica había sido para Lira el fin último, primordial de la Academia. En su texto de 1866 sostenía: “Del modo como estamos,

³²⁷ En el caso de esta última, Vicuña Mackenna realizó procesos de renovación sin precedentes en su afán de rediseñar Santiago a la manera de París. Según palabras de él mismo, su labor debía concluir transformando a Santiago en el “París de América” y uno de sus objetivos fue precisamente el cerro Santa Lucía, que antiguamente había sido refugio de trabajadores desocupados, así como escondite ocasional de estudiantes. Manuel Vicuña, *El París Americano, la oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*, Universidad Finis Terrae, 1996, 87, en referencia al texto de Vicuña Mackenna, *Breves indicaciones para un plan general de mejoras de la capital*, de 1872.

³²⁸ Cardoso, *op. cit.*, 55

solo podrán formarse en la clase algunos retratistas; i de ninguna manera un solo pintor histórico, que es el fin primordial de la Academia”³²⁹.

2.3. La obra y la *cultura visual*

Además de las ideas que hemos analizado, para la construcción de *La fundación de Santiago* debió ser fundamental la relación que Lira estableció con la *cultura visual* de su época, en especial la pintura y la escultura, tanto la propia como la de otros artistas, que habría provocado en él sentimientos complejos. En este último caso, debemos considerar tanto el universo iconográfico ligado a la Academia y al Romanticismo que Lira conoció en Francia como las imágenes con las que se relacionó en Chile antes y después de su estadía parisina.

En este sentido, debieron ser especialmente gravitantes las obras de temática histórica y aquellas que daban cuenta de una relación con un *otro*, no blanco-europeo, de sus maestros Luminais, Delaunay y Laurens, así como las de los pintores Delacroix, Delaroche y Fortuny a quienes admiraba³³⁰. De igual forma debieron ser determinantes las obras de la generación anterior y de los artistas contemporáneos que representaron lo histórico y lo indígena en Chile. Entre ellos, Mauricio Rugendas y Raymond Monvoisin, en el caso de los antecesores y Nicolás Guzmán y Pedro León Carmona en el caso de la pintura contemporánea a Lira. En cuanto a la escultura, la obra de José Miguel Blanco, Nicanor Plaza y Virginio Arias, todos ellos artistas conocidos por Lira.

Específicamente en relación al tema histórico, entre las producciones nacionales lo que más se había representado hasta entonces eran escenas bélicas de la independencia, tales como las batallas de Chacabuco y Maipú por Rugendas hacia 1837, obras como *La abdicación de O’Higgins*, de Manuel Antonio Caro de 1875 y escenas de la Guerra del Pacífico, como ya hemos mencionado, a manos de Sommerscales y Nicolás Guzmán. Sobre la época de la Conquista

³²⁹ Lira, “Las Bellas...*op.cit.*, 279

³³⁰ Se sabe por ejemplo, que Lira realizó una copia del cuadro *Los cruzados en Constantinopla* del pintor romántico Eugene Delacroix (1798-1863), uno de los artistas a los que más admiraba y quien además de pintura histórica y mitológica realizó una serie de cuadros de corte orientalista, durante sus viajes a Marruecos y Argelia. Por otra parte en su texto de 1884, Lira elogia la pintura del español Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874), también seguidor de Delacroix y quien además de pintura histórica realizó pinturas de pueblos “exóticos”, especialmente en Marruecos, donde fue cronista gráfico del gobierno español. En el Museo del Louvre existen más de 800 cuadros de su autoría y en Chile también se conservan algunas de sus obras, como *Moros corriendo la pólvora*, en el Museo Nacional de Bellas Artes y un cuadro que agrupa 8 figuras en un interior, en la colección de Obras Patrimoniales de la Universidad Católica de Chile. Paul Delaroche (1797-1859), por su parte, fue un artista romántico a quien interesaba más resaltar la expresión dramática de los personajes en sus obras históricas que la fidelidad a la situación o a la verosimilitud de los objetos representados.

existía poca iconografía, entre la que podemos mencionar la obra de Pedro León Carmona, *Retrato de Pedro de Valdivia* de 1874 y la de Nicolás Guzmán, *La muerte de Pedro de Valdivia* de 1875.

Sobre el mundo indígena en particular, existía relativamente poco que apreciar en Chile comparado con otros países latinoamericanos, aún cuando debieron circular grabados coloniales producidos en relación con otros territorios americanos, además de las obras ilustradas en grabados producidos en los siglos XVII y XVIII, específicamente sobre Chile. Según Zamorano, el mundo nativo aparece de forma esporádica en la iconografía artística chilena durante el siglo XIX, con los contados casos de Rugendas y Monvoisin durante la primera mitad del siglo³³¹. Lira conoció la obra de Rugendas de temática indígena, según señala él mismo en su *Diccionario Biográfico de pintores*: “(Rugendas) estuvo entonces varios años en Chile estudiando nuestras costumbres y muy especialmente las de la tribu araucana”³³². Debemos considerar además que los grabados del alemán fueron difundidos en el país a través del *Atlas* de Gay de 1854, donde se reprodujeron además de escenas de las costumbres araucanas, vistas de la ciudad de Santiago, por lo que es muy probable que Lira hubiese tenido oportunidad de conocer algunas de ellas³³³. Inspirado en las historias románticas de raptos de mujeres y posiblemente por el poema *La cautiva* del argentino Esteban Echeverría, Rugendas realizó varios cuadros sobre estos hechos. Entre ellos encontramos *El rapto de Trinidad Salcedo de 1836*, *El malón* y *El rapto de la cautiva* de 1845, entre varios otros. De cierta forma, las obras de Rugendas habían cumplido en el Chile de la primera mitad del siglo XIX, un papel especial en la conformación del imaginario visual nacional, pues sus obras, tanto de paisajes, habitantes y costumbres de los indígenas, eran utilizadas para ilustrar oficialmente aspectos particulares de la identidad nacional a través de su presencia en exposiciones y en ciertas publicaciones.³³⁴ En el caso de Monvoisin, Lira posiblemente conoció obras como *La captura de Caupolicán* de 1854, en dos versiones diferentes (Figs.38 y 39)³³⁵.

³³¹ Pedro Zamorano, “Representaciones iconográficas de patria e identidad en Chile durante el siglo XIX: pintura y escultura”, Coloquio Abate Molina, Instituto de Estudios Humanísticos 'Abate Molina', Universidad de Talca, 26.05.2010-27.05.2010, Santiago de Chile, 15

³³² Lira, *Diccionario...op.cit.*, 346

³³³ Litografías de su obra *El Malón* fueron incluidas en el *Atlas de la Historia Física y Política de Chile* de Claudio Gay, de 1854.

³³⁴ Jacinta Vergara, “Desde el bastidor al imaginario nacional: Rugendas y la representación de la identidad chilena”, San Francisco, A y Cid. G. (Ed), *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX*, Vol. 1, Edic. Centro de Estudios Bicentenario, 2009, 138, 141

³³⁵ Versión Museo Histórico Nacional, Santiago y versión Museo O'Higiniano y de Bellas Artes, Talca



Fig. 38 y 39. Monvoisin, *La captura de Caupolicán*, 1854, Museo Histórico Nacional y Museo Ohigginiano y de Bellas Artes, Talca

Se encontraban también obras como *Doña Elisa Bravo y Jaramillo durante el naufragio* (Fig. 40, conocida como el *Rapto del joven Daniel*) de 1859 y *Doña Elisa Bravo y Jaramillo esposa del cacique* (Fig 41, conocida como *Elisa Bravo en cautiverio*).

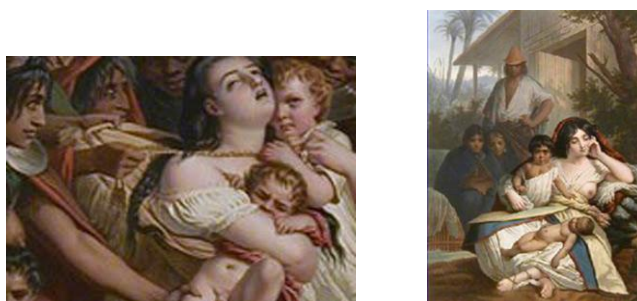


Fig. 40. Monvoisin, *Doña Elisa Bravo y Jaramillo durante el naufragio o Rapto del joven Daniel* (fragmento), 1859, Museo O'Higginiano y de Bellas Artes Talca y Fig. 41. *Doña Elisa Bravo y Jaramillo esposa del cacique o Elisa Bravo en cautiverio*, Museo O'Higginiano y de Bellas Artes, Talca.

Estas dos últimas, eran pinturas que mostraban el conocido caso de una mujer criolla que había sido raptada por mapuches, las que Lira también tuvo ocasión de conocer. Esto queda claro en su texto de 1866 en el que señala: “(Monvoisin) ejecutó también dos cuadros nacionales, episodios de la historia de Elisa Bravo, aquella joven que cayó en poder de los araucanos”³³⁶.

En todas estas obras el indígena aparece representado preferentemente como un bárbaro que causa daño y del que hay que defenderse, capturándolo o eliminándolo. En este sentido resulta importante considerar además una pintura del maestro de Lira, Alejandro Cicarelli, la que no tenemos certeza que Lira haya conocido, pero que entrega esta visión típica de la época. Su título, *Conquistador español* (Fig.42), en la que aparece un soldado que se cuida de ser atacado por la espalda por un grupo de indígenas. En la mano carga una espada ensangrentada que parece ha terminado de usar recién contra el enemigo.

³³⁶ Lira, “Las Bellas...*op.cit.*, 281

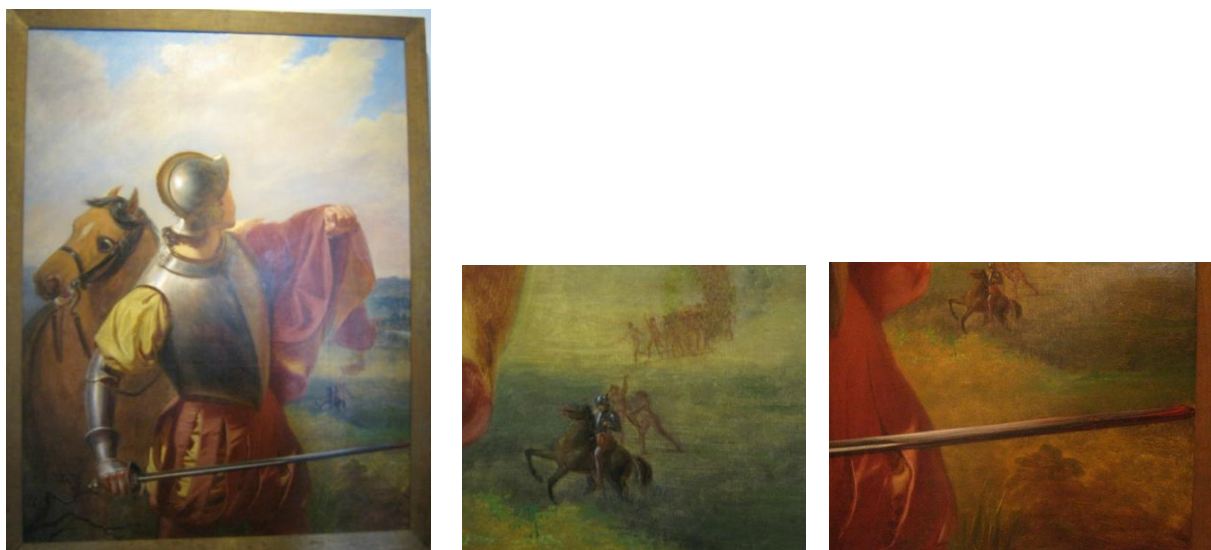


Fig. 42. Alejandro Cicarelli, *Conquistador español*. 1850, MHN (Obra completa y fragmentos)

Resulta interesante resaltar, por otra parte, que algo distinto ocurre en la escultura nacional en la época, en la que el tema indígena se hace un poco más recurrente. Éstas son obras donde, no por casualidad, se plantea un discurso sobre el nativo distinto al de la pintura. En este conjunto, sobresale una gama de obras de José Miguel Blanco, quien al parecer tiene un especial interés por este tema³³⁷. Entre ellas, *Galvarino* de 1873 (Fig 44), *El padre Las Casas amamantado por una india*, probablemente ejecutada antes de 1875 (Fig. 43)³³⁸ y el bajorrelieve *La muerte de Pedro de Valdivia*, obra que se le atribuye³³⁹. En este espectro de imágenes se encuentran también algunas obras de Nicanor Plaza, tales como *Caupolicán* de 1869 (Fig. 45) y *El jugador de chueca* de 1880³⁴⁰, las que en su conjunto entregan una visión dignificada, y en algunos casos,

³³⁷ Arturo Blanco, , “Don José Miguel Blanco, escultor, ganador de medallas y escritor de Bellas Artes”, *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo CXXXI, 2° Semestre, Santiago, 1912, 128

³³⁸ Según Arturo Blanco, esta obra habría sido realizada por el escultor en Europa, antes de ese año: “*El Obispo Las-Casas*, alimentado por una india mejicana (reproducciones en mármol i bronce; una de estas reproducciones en mármol, adquirida por el Estado, figura hoi en el Museo de Bellas Artes, i en 1890, la corrijió en yeso el artista, notablemente)”, *Ibíd.*

³³⁹ Blanco habría realizado además obras sobre Tegualda y Lautaro durante su estadía en Europa y a su regreso a Chile, una serie de personajes mapuche. Según testimonio de Arturo Blanco “a principios de 1877, recién llevado (sic) de Europa, satisfizo Blanco un antiguo deseo, haciendo un viaje al sur de Chile, llegando hasta Angol, con el objeto de hacer en el terreno mismo estudios de tipos araucanos (...). Volvió trayendo, reproducidos a la escultura, varios ejemplares de nuestra altiva raza, cuyos trabajos le valieron una medalla de oro en el Certamen Artístico de 1877”. Además habría realizado un bajorrelieve titulado “Muerte de Roque Sánchez, o sea Muerte del Primer Español por los Araucanos (6 figuras), este trabajo fue premiado con medalla de plata en el Certamen Artístico de 1877”, además realizó” bustos de Ancanten, cacique de Paicaví y Pormas, cacique de Cañete” y “cabezas en alto relieve y medallones de tipos araucanos”, Arturo Blanco, *Ibíd.*

³⁴⁰ Zamorano, *op.cit.*, 15

hasta amable del indígena. Éstas, debieron ser obras conocidas por Lira, pues pertenecían a artistas conocidos suyos y que eran exhibidas en circuitos que compartían.



Fig. 43 J.M. Blanco, *El padre Las Casas amamantado por una india*, ca.1875, Museo O'Higginiano, Talca; Fig. 44 J.M. Blanco, *Galvarino*, 1873, 83 cms. mármol, MNBA; Fig. 45. N. Plaza, *Caupolicán*, 1869, Cerro Santa Lucia.

Blanco y Plaza con estas obras dieron forma a un indígena viril, valiente y heroico en las figuras de Galvarino, Caupolicán y Lautaro, y posteriormente junto a Virginio Arias con *Madre Araucana* en 1897, resaltaron el aspecto caritativo y maternal de los personajes femeninos de *Padre las Casas* y *Madre Araucana*³⁴¹. Éstas, sin duda, eran imágenes que seguían la línea del discurso de Camilo Henríquez de principios de siglo que rescataba al indio mítico y que buscaba “revivir entre nosotros a Colocolo, Caupolicán, y el inmortal Lautaro”³⁴². A diferencia de lo que se proponía en la pintura, desde Rugendas con el salvajismo de los mapuches que raptaban mujeres, pasando por Monvoisin con sus humillantes capturas de Caupolicán o Cicarelli con el castigo hacia el indio mostrado en su *Conquistador español*, hasta José Mercedes Ortega con la decapitación de los “salvajes” en su obra *Inés de Suárez en la defensa de la ciudad de Santiago*, de 1897; en la escultura los indígenas demostraban una postura moral digna, lo que era corroborado en la representación de sus cuerpos que mostraban fortaleza y elegancia y que, en todos los casos se encontraban erguidos

De igual manera, la obra previa del mismo Lira debió ser determinante en el proceso de creación de la *Fundación de Santiago*, especialmente aquellos cuadros de temática histórica y mitológica,

³⁴¹ La escultura de Blanco sobre el padre Bartolomé Las Casas siendo amamantado por una india se refiere, según Zamorano, al antiguo mito de la caridad romana. Pedro Zamorano, *Gestación de la escultura en Chile y la figura de Nicanor Plaza*, Edic. Arte Espacio, Santiago, 2011, 23

realizados en su mayoría en Europa y bajo la supervisión de sus maestros franceses. Entre estas obras encontramos *Caballero Antiguo* de 1874, que ya muestra la recreación de otras épocas; *Padre e hija* de 1879; *Felipe II y Torquemada o Felipe II y el Inquisidor* de 1880, *El Remordimiento de Caín* de 1882, *La mala nueva* de 1882, también realizada en París y con la presencia de personajes masculinos cuya vestimenta se asemeja a la de los conquistadores de la *Fundación de Santiago*; *Prometeo encadenado* de 1883 y finalmente *La muerte de Colón* de 1884.

2.4. Análisis de la obra

En *La Fundación de Santiago* (Fig. 36) observamos la presencia de al menos quince exploradores ibéricos en contraposición a tres habitantes originarios del Valle del Mapocho en el siglo XVI, resaltando la figura de Pedro de Valdivia al centro de la composición, quien aparece ataviado con la indumentaria militar europea típica de la época. Éste, apunta con su mano hacia algún lugar ubicado debajo del cerro, gesto que representaría, si nos guiamos por el título original de la obra, la acción de “elegir el llano donde edificará la futura ciudad”. A su alrededor se encuentran sus compañeros expedicionarios, entre ellos Francisco de Villagra³⁴³ al lado derecho, con quien parece dialogar y tras él un sacerdote probablemente mercedario, a quien no es posible verle el rostro. En primer plano y cercano a este grupo principal, aparece sentado sobre un peñasco del cerro, uno de los indígenas mencionados, caracterizado sólo con una vestimenta de tela oscura que cubre la parte inferior de su cuerpo, un cintillo con plumas en su cabeza y un arco en sus manos, casi dando la espalda al grupo anterior. Desde esta posición querer interpelar a Valdivia, con quien sin embargo, no logra establecer contacto ni un cruce de miradas, pues el español dirige su vista a un nivel superior. Los otros dos indígenas presentes en la obra se sitúan en una posición bastante menos visible de la composición, en un último plano que surge en una zona mucho más oscura, de la esquina superior derecha, en la que uno de ellos aparece incluso de espaldas al espectador. Finalmente el paisaje del valle del Mapocho, mostrando los dos brazos originales de este río y con la cordillera de los Andes al fondo, completa la composición.

Según Bittencourt³⁴⁴, en general en las obras de género histórico del siglo XIX eran las ideas del presente las que se proyectaban sobre imágenes del pasado y no al revés. Según esto, en *La*

³⁴² Como sostenía la publicación *La Ilustración Araucana* en 1813, Gallardo, *op.cit*, 122

³⁴³ Identificado así por Vicente Grez, en el texto *Las Bellas...op.cit*.

³⁴⁴ Bittencourt, *op.cit*, 161.

Fundación de Santiago estarían plasmadas bajo un ropaje histórico, varias de las ideas liberales y modernizantes que Lira parecía compartir con los círculos de la elite. En ella es posible distinguir dos grupos socio-culturales y raciales bien diferenciados: por una parte los conquistadores españoles y por otra, los indígenas, diferenciación en la que se sugieren además relaciones de poder, jerarquías sociales y formas de relación política dentro de la nación.

Creemos que una de las principales motivaciones de Lira para realizar la obra habría sido resaltar la figura de Pedro de Valdivia como un héroe mítico, autor de hazañas que lo situaban por encima del hombre común y como poseedor de liderazgo y autonomía individuales. En este sentido Lira seguía con una línea de trabajo que había desarrollado durante su estadía en Europa y que se ajustaba a la de sus maestros franceses. Esta inclinación lo había llevado a representar a grandes personajes como Felipe II (En *Felipe II y el inquisidor* de 1880, Fig. 46), Caín (en *El remordimiento de Caín* de 1882, Fig. 47) y Prometeo (en *Prometeo encadenado* de 1883). Posteriormente representaría a Cristóbal Colón (en *La muerte de Colón* de 1884, Fig. 48) y finalmente a Pedro de Valdivia en el cuadro de la fundación que analizamos (Fig. 49). En 1893 realizará *Sísifo* (Fig. 50) y hasta podríamos considerar, dentro de una temática poco común para Lira pero que continúa la misma línea de representación de personajes extraordinarios, a Cristo, en el mural *Cristo sanado a los enfermos* (Fig. 51), también conocida como *La Curación del endemoniado*, de 1906. Todos ellos, como podemos apreciar, eran personajes que provenían de la tradición clásica (Sísifo, Prometeo), bíblica (Caín, Cristo) o de la historia española-americana (Colón, Felipe II), corriente a la que se integra a Pedro de Valdivia.

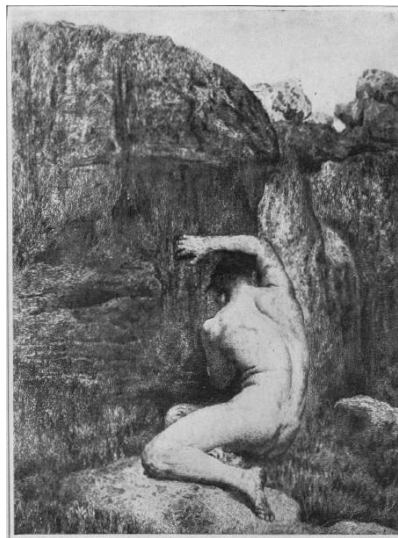


Fig. 46. *Felipe II y el Inquisidor*, 1880, MNBA



Fig. 48. *La muerte de Colón*, 1884³⁴⁶

Fig. 47. *El remordimiento de Caín*, 1882.³⁴⁵



Fig. 49. *Fundación de Santiago*, 1888



Fig. 50. *Sísifo*, 1893



Fig. 51. *Cristo sanando a los enfermos*, 1906

En el proceso de creación de estas obras Lira debió sentirse inspirado por las lecciones de sus maestros franceses Delaunay, Lumminais y Laurens, y aquellos que admiraba, Delacroix y Delaroche, quienes también habían realizado obras que resaltaban los actos heroicos de grandes personajes³⁴⁷. Probablemente también por las ideas de Comte y Renan que hablaban de *hombres notables* necesarios para cambiar la historia.

³⁴⁵ Reproducción en artículo “Don Pedro Lira” de Benjamín Vicuña Subercaseaux, *Revista Selecta*, Ed. Zigzag, Año I, n° 2, mayo 1909.

³⁴⁶ Reproducción en la portada de *El Taller Ilustrado*, Año I, n° 13, 15 octubre 1885.

³⁴⁷ En el caso de Jules Ellie Delaunay forman parte de la galería de sus personajes David, Mercurio, Atila, Apolo, Jean Paul Laurens por su parte, tiene obras donde representa al Emperador Maximiliano de México, Catón de Útica, político romano defensor de la república, Tiberio y una titulada *El Papa y el inquisidor Torquemada* que recuerda al *Felipe II y el inquisidor* de Lira. En el caso de Evariste Lumminais había realizado obra sobre el valeroso rey celta Gradlon, Psique, Los artistas admirados por Lira como Delaroche y Delacroix también habían representado a grandes personajes reconocidos por su heroísmo, valor y altura moral. En el caso de Delaroche, a Napoleón antes de su abdicación, a Moisés cuando es salvado de las aguas y a Lady Jane Grey, sucesora del trono de Inglaterra antes de su

Lira, muestra a Valdivia como un hombre moderno al hacerlo apuntar hacia la tierra y plantear su plan de organización territorial. Esto además lo resalta en el título que pone a la obra, *Pedro de Valdivia elige desde las alturas del Huelén el llano...*, en el cual es la acción del conquistador individual la que sobresale desde las alturas.

El énfasis que Lira hace de Valdivia como un hombre que habría logrado superar todos los obstáculos para conquistar una nueva tierra, se relacionaba probablemente con la admiración que profesaba también por ciertos hombres de su tiempo. Aun cuando no sabemos si ésta fue una intención consciente de Lira, podríamos establecer a manera de actualización del mito fundador, una identificación en la obra entre Vicuña Mackenna y Pedro de Valdivia, ambos en sus roles de líderes fundadores. En este sentido puede haber sido visualmente importante para Lira el álbum de fotografías elaborado por Vicuña Mackenna en 1874, en el que se publicitaba la remodelación y transformación del cerro Santa Lucía³⁴⁸. De especial importancia pudo haber sido una de estas fotografías, en la que el propio Vicuña Mackenna aparece en la cima del macizo con el paisaje de Santiago al fondo, acompañado de un grupo de sus funcionarios de la intendencia (Fig. 52). Vicuña Mackenna -como Valdivia en su momento- habría cumplido la labor de “civilizar” el territorio, en su caso la ciudad, no sólo con la remodelación del cerro, sino además con la reestructuración de la urbe entera, lo que realizó al establecer un plan de segregación urbana llamado “Camino de cintura”. Con ello, Vicuña Mackenna buscaba separar la ciudad “bárbara” de la ciudad “ilustrada”³⁴⁹.

Éste, coincidentemente, era un papel similar al que el mismo Lira realizaba en el campo del arte, al “afrancesar” (civilizar), el gusto y la estética de su tiempo, dotando a Santiago no solo de obras de arte, sino además de museos y lugares de exposición.

ejecución. En el caso de Delacroix, su libertad guiando al pueblo, Dante o Atila.

³⁴⁸ Vicuña Mackenna, *Álbum del cerro Santa Lucía, Colección de las principales vistas, monumentos, jardines, estatuas y obras de arte de este paseo, dedicado a la Municipalidad de Santiago por su actual presidente Benjamín Vicuña Mackenna*, Imprenta de la Librería del Mercurio, Santiago, 1874, 54

³⁴⁹ “La transformación de Santiago”, www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=vicunaremodelacionsantiago (Junio 2013)



Fig. 52. Vicuña Mackenna sobre el cerro Santa Lucía, 1874 Fig. 53. Pedro de Valdivia sobre el mismo cerro, 1541

Ahora bien, si la obra la analizamos desde el punto de vista del territorio, bajo el concepto de *patria* que se utilizaba en la época, entendida como aquel lugar en el que se nace y se debe defender en caso de amenaza, así como de aquella imagen que permite crear la ilusión de unidad entre sus habitantes, podremos ver que la valoración que la elite daba a este concepto se refleja en la importancia que Lira confiere en la obra a la representación de la geografía de la zona central. Esto lo realiza a partir de una caracterización de la zona como ícono de identidad nacional a través de la Cordillera de Los Andes, el cerro Santa Lucía, el Río Mapocho y los valles fértiles. Según Ahumada³⁵⁰, en la representación del paisaje del fondo, Lira habría seguido una línea iconográfica ya establecida en el imaginario nacional desde Rugendas a mediados de siglo, en la que la cordillera nevada se erigía como símbolo nacional, como un *arquetipo identificable*. Esto estaría tanto en la pintura de Rugendas, difundida como grabado, “Vista del Valle del Mapocho sacada del Cerro Santa Lucía” publicado en el *Atlas de la historia física y política de Chile* de Claudio Gay de 1854 (Fig. 54), como en su óleo “Recuerdo de Santiago” de 1843, y continuada por autores como Recaredo Tornero en su obra *Chile Ilustrado* de 1872³⁵¹ (Fig. 55). En todas estas obras se mantiene, según Ahumada, una composición similar: “en el primer plano al costado derecho se observa una roca característica, luego en el plano medio se muestra el valle fértil del río Mapocho y al fondo la “Cordillera de El Plomo” como la llama Gay en su carta provincial, formada por los cerros El Plomo, El Altar y La Paloma”³⁵².

³⁵⁰ Paulina Ahumada, ” Paisaje y nación: la majestuosa montaña en el imaginario del siglo XIX”, Dossier temático N° 3, Image de la nation : art et nature au Chili, *Artelogie*, Septiembre, 2012, 4.

³⁵¹ *Ibíd.*, 8

³⁵² *Ibíd.*

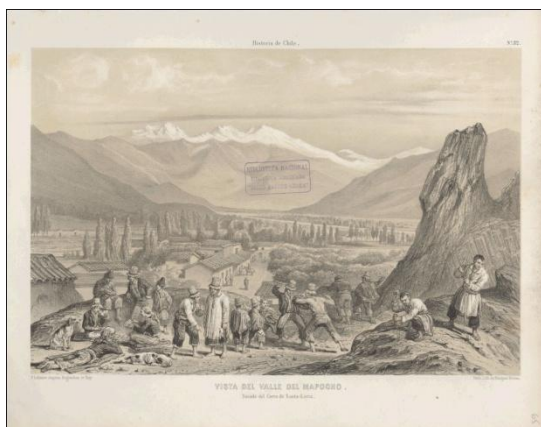


Fig. 54. J.M. Rugendas, “Vista del Valle del Mapocho. tomada Sacada del cerro Santa Lucía”, *Atlas de Gay*, 1854



Fig. 55. R. Tornero, “Santiago. Vista jeneral del cerro de Santa Lucía”, en *Chile Ilustrado*, 1872

Esta secuencia de imágenes, sostiene Ahumada, “representa a Santiago, pero más allá de eso, se puede decir que forma parte de un discurso oficial, en la medida en que cada una de ellas es objeto de encargo, difusión o adquisición del Estado chileno. Al igual que en el mapa y en la construcción de la frontera, aquí se despliega una historia nacional construida desde Santiago”³⁵³. Es probable que Lira haya conocido ambas publicaciones, tanto la de Gay de difusión un tanto restringida en el país pero conocida por los círculos intelectuales y de gobierno, y con mayor probabilidad la de Tornero, ideada como una obra de divulgación del progreso material de Chile en esos años³⁵⁴.

En cierta forma, la representación que Lira continúa de la cordillera promovía la idea de ver a estos macizos conformando una frontera natural que no sólo delimitaba la nación, sino que además protegía a sus habitantes, en una especie de isla que sería Chile dentro del contexto latinoamericano.

Desde una perspectiva personal, el cerro probablemente era para Lira, el símbolo de un lugar familiar, pues desde su cumbre era posible divisar la Quinta Lo Lira, justamente debajo del macizo rocoso en la Alameda de las Delicias, la que era propiedad de su tío José Toribio Lira Argomedo³⁵⁵. Esto hace pensar que para el artista todo este entorno geográfico pudo haber sido sentido como propio, familiar y naturalmente propiedad de la elite santiaguina.

³⁵³ *Ibíd.*

³⁵⁴ *Ibíd.*, 15

³⁵⁵ Ésta se ubicaba entre las calles Alameda, Avenida Matta, Carmen y Portugal, en cuyos terrenos más tarde se edificaría la actual casa central de la Universidad Católica de Chile. Retamal, *op.cit.*, 289, 294

A partir de una representación pictórica del cerro, Lira realizaba un acto de apropiación simbólica del mismo de naturaleza estética, tal como Vicuña Mackenna realizara una apropiación urbanística e histórico-social del macizo unos años antes y Pedro de Valdivia una apropiación física, varios siglos atrás. En cierta forma, con la obra de Lira se completaba un ciclo en el proceso de “civilización” de la naturaleza del valle central que había sido comenzado en el siglo XVI. La preocupación de la oligarquía por su reconocimiento social, Lira la expresaba en la obra al apropiarse iconográficamente de este espacio sobre el que ubicaba a Valdivia en un status visualmente superior al del indígena.

Ahora bien, si la obra la abordamos desde el punto de vista de la población, entendiéndola como un elemento también fundamental para la construcción del estado-nación, podremos observar que el mito de concebir a Chile como un país racialmente homogéneo y mayoritariamente blanco, también está presente en la obra. Esto se logra por una parte, a través de la representación de los españoles que aparecen en ella que en número supera con creces al de los indígenas, corroborando la afirmación “en Chile no hay indios” de la historiografía oficial de la época. Recordemos que según este discurso, esto sería así pues los indígenas habrían sido absorbidos racialmente por el componente hispano durante la Conquista o la Colonia. Para un espectador de 1889, tal vez sería fácil deducir que si en el siglo XVI apenas tres indígenas aparecían involucrados en la fundación de la ciudad resultaba probable para que para el siglo XIX éstos hubiesen desaparecido totalmente, al menos de la zona central.

A partir de estas ideas se puede concluir que los pensamientos sobre civilización y barbarie que hemos detectado a lo largo de toda la obra de Lira, también estarían presentes en *La Fundación de Santiago*. Esto, especialmente en el contrapunto que el artista propone entre conquistadores e indígenas. Por una parte, el indio del primer plano, que aparece solitario, semidesnudo y armado pero sumiso, se ubica en una posición visualmente inferior al grupo de españoles, sobre todo a Pedro de Valdivia. A pesar de estar en el mismo espacio la comunicación entre ellos no existiría, resaltando la idea que son demasiadas las diferencias las que los separan. En la época tal vez habría sido fácil identificar a este indígena con los mapuches recién “pacificados” en la Araucanía.

Los otros dos indios de la imagen, uno de espaldas y otro inclinado en la esquina superior derecha de la composición, refuerzan estas ideas. Entre el boceto y la obra original, la presencia indígena sufre cambios, pues la figura que en el boceto era un español de espaldas mirando hacia

el paisaje del fondo, en la obra final se transforma en dos indios, uno de espaldas al espectador que mira hacia el valle del Mapocho, y otro que inclinado, parece escuchar a uno de los españoles que se ubica bajo la roca. (Figs. 56 y 57)



Fig. 56. Español en el boceto



Fig. 57. Indígenas en la obra final

En torno a estas ideas resulta interesante considerar el tratamiento formal, en términos plásticos, que Lira hace de estos indios, sobre todo del que aparece en primer plano. Su representación responde a la construcción de los cuerpos neoclásicos que impone la Academia. Según Neves Bittencourt, para la academia la representación del propio cuerpo constituía un espacio de intervención ordenadora, una especie de monumento y teatralización. La aplicación de los patrones greco-romanos sobre el cuerpo de los indios, permitía transferir incluso a este nivel, los patrones de la civilización³⁵⁶.

Aquí, nuevamente resulta interesante que nos detengamos en la representación que Lira hace del indígena en la obra final (Fig. 59) y en el boceto que ha llegado hasta nosotros (Fig. 58). En la obra preparatoria el indio aparece dotado de una contextura corporal diferente, con cabellera más larga y abundante, colores más vivos en su indumentaria y un rostro menos occidental. Su cabeza se encuentra ataviada sólo con un cintillo. El indio final en cambio, aparece con una vestimenta menos colorida, con una banda y plumas en su cabeza, cabellera más corta y un rostro y cuerpo que se acercan más a los patrones neoclásicos. Esta configuración en todo caso, no era una idea particular de Lira, sino que correspondía a una práctica común de los artistas del periodo.

Ahora bien, resulta interesante profundizar un poco más en este aspecto, pues si bien en la versión final, el cuerpo del indígena se construye de acuerdo a una idealización clásica que lo aleja de sus verdaderas características fenotípicas, éste jamás llega a igualar los atributos con los que se representan los cuerpos hispanos. Al contrario, sus dimensiones, contextura y posición

responden a las ideas que existían en la época sobre la constitución física de los autóctonos, que en el fondo se entendía como un correlato de su constitución anímica y moral. Uno de estos ejemplos aparece en la obra de Barros Arana cuando habla específicamente de los habitantes originales del territorio chileno:

“Pero, como todos los salvajes, poseían fuerzas musculares inferiores a las de los hombres de una cultura superior. Así, en los combates, en los trabajos industriales y en los ejercicios a que solían entregarse con los soldados españoles, tenían éstos la ventaja cuando era necesario medir las fuerzas corporales. Un capitán tan entendido como circunspecto, que los conoció de cerca, se creyó en el caso de desvanecer el error vulgar, y “de probar que los indios de Chile no se aventajan en más fuerzas que las ordinarias y comunes”³⁵⁷.



Fig. 58. Indio en el boceto



Fig. 59. Indio en la obra final

Dentro de otro espectro de ideas contenidas en la obra, se hace necesario considerar también el tema religioso, es decir tanto la relación que el liberalismo establecía con la Iglesia en la época de Lira, como la forma en que éste representa su presencia al momento de la fundación de Santiago. Como sabemos, para el pensamiento liberal, la Iglesia debía cumplir un papel secundario en la organización del Estado.

³⁵⁶ Bittencourt, *op.cit.*, 34

³⁵⁷ Diego Barros Arana, *Historia general de Chile*, Tomo I, Edit. Universitaria, 1999, 81



Fig. 60. Boceto.



Fig. 61. Obra final

Si nos fijamos, en el boceto, Valdivia, Villagra y el sacerdote forman un trío (Fig. 60), en el cuadro final, en cambio, ese trío es disuelto por Lira para dar más realce al gesto de Valdivia de indicar con su brazo derecho (Fig. 61). Su brazo aparece más extendido, reubicando al sacerdote detrás de Villagra. Este detalle es importante, pues con este cambio Lira, no solo otorga a la institución religiosa un papel secundario en la empresa de conquista y por consiguiente en la construcción de nación en el siglo XIX, sino que además deja entrever la idea de que el sometimiento del indígena, tanto en la conquista como en la reciente ocupación de la Araucanía, se habría realizado principalmente por la fuerza civil y militar y muy secundariamente por el adoctrinamiento religioso. Es por ello, que entre el indio y el sacerdote, el pintor no establece ninguna relación evidente. El sometimiento del indígena es hacia Pedro de Valdivia, es decir hacia un poder civil, laico y fuerte.

3. Tercer ámbito de análisis: La exhibición y recepción de la obra

3.1 La Exposición Universal de París de 1889

La Fundación de Santiago es exhibida por primera vez en el Pabellón Chileno de la Exposición Universal de París, entre el 3 de junio y el 31 de octubre de 1889³⁵⁸, evento que en sus seis meses de actividad fue visitada por 32 millones de personas y contó con la presencia de 61.000 expositores de más de 35 países. El eje principal de la exposición fue la modernidad, el progreso y la industrialización, vistos como frutos de la Revolución Francesa de 1789, aquella que

³⁵⁸ Según la *Revista Ilustración Española y Americana*, el pabellón de Chile fue inaugurado el 3 de junio de ese año.

promovía los valores de fraternidad, solidaridad e igualdad.

En una publicación española de la época se sostenía: “Es el Palacio de las Máquinas de la Exposición el eje principal de ella. Todo lo demás, sin excepción de la torre misma, es secundario”³⁵⁹.

El evento seguía la línea de todas las exposiciones internacionales organizadas en Europa durante el siglo XIX, que acordes a un ideario evolucionista, realizaban inmensos ejercicios de clasificación y catalogación de la humanidad, en los que el mundo occidental representaba la cima de la civilización y las otras culturas “el pasado de la humanidad”³⁶⁰. En otras palabras eran verdaderos espectáculos de la evolución humana en los que se presentaban desde indígenas con sus artefactos hasta las más recientes invenciones europeas.

El año 1887, Chile al igual que el resto de las repúblicas latinoamericanas es invitado a participar en este evento, por lo que el gobierno de José Manuel Balmaceda encomienda la representación del país a una comisión oficial. Ésta elabora un reglamento y organiza una exposición previa en Santiago, a inaugurarse el 17 de septiembre de 1888, idéntica a la que se mostraría en París el año siguiente que contempla la exhibición de una serie de objetos, obras y especies representativos del país.

El Pabellón chileno es construido en Francia en 1889 por el arquitecto francés Henri Picq. Consiste en un edificio de acero, fierro y zinc, que sería ubicado en el sector del Campo de Marte³⁶¹, donde también se instalan los pabellones de varios países centroamericanos y de América del Sur. El de Chile se levantaba al lado del *Pavillon des infants* y del Pabellón de Ecuador.



Fig. 62. Pabellón chileno en la Exposición Universal de París, 1889

Revista Ilustración Española y Americana, Crónicas de la Exposición de París, 4 de junio de 1889, N° XXI, 334

³⁵⁹ *Revista Ilustración Española y Americana*, año XXXIII, N° XXIII, del 22 de junio de 1889, 366,

³⁶⁰ Schwarcz, *As barbas...op.cit.*, 388-89

³⁶¹ *Revista Ilustración Española y Americana*, 4 junio 1889, n° XXI, 331, Grabado del pabellón exterior, 333

La *Revista de la exposición de 1889*, publicaba: “La República de Chile ha construido un palacio sólido, de hierro y cemento aglomerado, espaciosa granja rectangular, de colores opacos, de una policromía sin brillo y que muy pronto debe ser transportada a Santiago donde servirá de museo en la Quinta Normal, especie de jardín botánico”.³⁶²

Su función sería albergar una variada muestra de productos chilenos que entregaran una imagen del país de acuerdo a los lineamientos del gobierno. Ésta debía ser la de una nación moderna que se encontraba en un momento de auge tras el triunfo de la Guerra del Pacífico. Para lograr este objetivo, en el pabellón nacional se exhibieron 423 artículos chilenos, entre los que se encontraban minerales: “cobre de Copiapó (...), excelente carbón de Lota (...) y además otros productos naturales e industriales como vinos, licores, pasa, frutas, cereales”³⁶³, además de cueros, lanas de vicuña, algodón, cera, miel, forrajes, maderas, tabacos, aceites y plantas textiles.³⁶⁴

En el segundo piso del edificio además de las mencionadas colecciones de minerales, se exhibió material de instrucción pública que daba cuenta del estado de la educación en el país, y se instaló la mayoría de las obras del arte nacional³⁶⁵, con excepción al parecer de algunas esculturas, entre las que se encontraba *El Descendimiento* de Virginio Arias, que por su peso, se expuso en el primer piso³⁶⁶ (Fig. 68). Las condiciones en que estas obras se exhibieron, parecen no haber sido las óptimas, al menos en opinión de los artistas autores de las mismas. Según palabras del mismo Pedro Lira, la comisión organizadora de Chile no habría hecho gestiones para que las obras nacionales se exhibieran en la Sección Internacional del Palacio de Bellas Artes, por lo que “hubo que colocar las pinturas chilenas en el propio pabellón, con luces encontradas por todas partes que las llenaban de reflejos y a una altura desproporcionada, sobre los estantes de la mineralogía”.³⁶⁷

³⁶² *Revista de la Exposición Universal de París*, Dumas, François Guillaume (Director) y Fourcaud, Louis (Redactor jefe), Montaner y Simón Editores. Barcelona, 1889

³⁶³ *Revista Ilustración Española y Americana*, N° XXI, 331.

³⁶⁴ *Ibid.*, 334

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ Según consta en el dibujo del natural que ha llegado hasta nosotros del artista español Luis Jiménez realizado para la *Revista Ilustración española y americana*, año XXXIII, núm, XXIII, del 22 de junio de 1889, 365, que reproduce el interior del pabellón de Chile, con la obra de Arias en primer plano.

³⁶⁷ Pedro Lira, “El Salón de 1889”, *Revista de Bellas Artes*, Año I, n° 3, Dic. 1889.



Fig. 63. Primer piso del pabellón de Chile con la escultura de Arias, Dibujo del natural, Luís Jiménez, *Revista Ilustración Española y Americana*, 1889.

La muestra artística fue acompañada de una publicación en francés preparada especialmente para la ocasión por el secretario de la Comisión de Bellas Artes, Vicente Grez, bajo el título *Les Beaux-Arts au Chili* (“Las Bellas Artes en Chile”), escrito que presentaba un elogioso panorama de la pintura, escultura y arquitectura del país, desde su surgimiento en 1844 hasta 1889. En él se mostraba el arte chileno como una de las expresiones culturales en las que más se evidenciaba progreso y civilización, en la misma perspectiva evolucionista en la que se desarrollaba toda la exposición³⁶⁸. Se entendía que en Chile las Bellas Artes constituían uno de los mejores elementos “para acreditar el grado de cultura de una sociedad”³⁶⁹. En el texto, que es en realidad la recopilación de varios textos anteriores³⁷⁰, Grez resaltaba obras de diferentes géneros, sobre todo históricas³⁷¹ y de paisajes³⁷², para demostrar la existencia de un arte chileno exitoso que había dado sus frutos, que estaba institucional y teóricamente consolidado y que había recibido el reconocimiento internacional.

³⁶⁸ Al parecer Grez se adjudica el concurso para elaborar este texto, según consta en el *Programa para la exposición de 1888 en Santiago i para la Sección de Chile en la exposición Universal e Internacional de 1889 en París*, Santiago, Imp. Nacional, 1888, 25. En la sección, Certámenes de las diferentes secciones. Memoria, señala “El Consejo Ejecutivo ha autorizado a las diversas secciones para obtener memorias sobre los temas que se espresan en seguida, abriendo certámenes con este objeto. Sección de Bellas Artes e Instrucción: 1.- Memoria sobre el desarrollo de las Bellas Artes en Chile. Premio, 200 pesos”.

³⁶⁹ José Miguel Blanco, *El Taller Ilustrado*, septiembre 1888.

³⁷⁰ Entre ellos uno del mismo Grez sobre el pintor Antonio Smith, el de Lira de 1866 y algunos artículos de la publicación *El Salón* de 1885.

³⁷¹ Como la *Fundación de Santiago*, *Agrippina Methela* de Magdalena Mira, *Hijo prodigo* y *Ercilla* de Rafael Correa

Sabemos por *El Taller Ilustrado*³⁷³ que las obras presentadas en Santiago en la Exposición Nacional de 1888 junto a muestras de otros productos chilenos, serían las que después se exhibirían en París, habiendo sido seleccionadas y premiadas por la Sección de Bellas Artes de la Comisión organizadora del pabellón³⁷⁴.

Entre las obras que finalmente llegan a París, sabemos con seguridad que están *La Fundación de Santiago*³⁷⁵ y *Mujer Vieja* (Fig. 64) y *La Poda* (Fig. 65)³⁷⁶, dos obras de la discípula de Lira, Celia Castro, quien comisionada junto a él, también viaja a París en 1889. Por otra parte, *La Trilla* (Fig. 66) del también discípulo de Lira, Rafael Correa³⁷⁷ y *En el bosque* de Enrique Swimburn. Otras obras, que con seguridad fueron seleccionadas en Santiago, y que suponemos llegaron también a París están la polémica *Pregunta por mí*, que recibe el mismo galardón que Lira en Santiago, y *Cambios de Fortuna* (Fig. 67), ambas de la joven artista Albina Elguín³⁷⁸. *Valle de Ocoa* de Onofre Jarpa; y posiblemente la obra *Náyade cerca del agua* de Alfredo Valenzuela Puelma³⁷⁹. En acuarela, la obra *Costumbre nacional* de Giovanni Mochi y en dibujo, *Retrato al lápiz* de Guillermo Córdova. En escultura sabemos que se presentaron *El descendimiento de la cruz* de Virginio Arias (Fig. 68), *Giotto* de Carlos Lagarrigue (Fig. 69), y posiblemente el *Busto del señor Juan Castellón*, de Nicanor Plaza y *El Nido*, de Lisandro Barrenechea³⁸⁰.

³⁷² Subercaseaux, Orrego Luco y Juan Francisco González.

³⁷³ *El Taller Ilustrado*, “Sección de Bellas Artes. Informe del Jurado”, 24 de diciembre de 1888

³⁷⁴ Si entre diciembre de 1888 y junio de 1889 algunas de esas obras no llegaron finalmente a París, no tenemos conocimiento. En Santiago, con anterioridad a esa exposición de 1888, había ocurrido una disputa entre los miembros de la Comisión del Museo de Bellas Artes y algunos artistas nacionales, entre los que se encontraban Cosme San Martín, Pedro León Carmona, Pascual Ortega y Nicolás Guzmán, quienes se habían sentido marginados por las instancias oficiales. Algunas de sus obras y las de sus maestros Cicarelli y Kirchbach, -pertenecientes a la colección del museo organizada originalmente por Blanco en 1885-, habían sido trasladadas a Chillán para formar un nuevo museo, recibiendo epítetos como el de “mamarrachos”, por lo que estos artistas se marginaron de participar en la exposición de París. Esto hace que finalmente la nómina de artistas que participa en la exposición quede reducida a estudiantes de la Academia de Pintura, ex socios de la Unión Artística y a aquellos ligados a la Comisión del Museo Bellas Artes, entre ellos, Lira y sus discípulos, De la Maza, *op. cit.*, 298.

³⁷⁵ Que recibe el primer premio en la Exposición Nacional de 1888.

³⁷⁶ Según consta en la publicación francesa *Revue Universelle Illustrée* de 1890, en un artículo titulado “Art et Amérique”,⁴⁵ el que reproduce los grabados de estas obras de Castro y que señala expresamente que fueron exhibidas en la exposición universal de 1889. Tissot, Pierre. “Art et Amérique”, *Revue universelle illustrée*, sin editor, París, 1888-1890, 45

³⁷⁷ *Ibid.*, 46.

³⁷⁸ *El taller ilustrado*, 24 dic. 1888.

³⁷⁹ No tenemos la certeza que la obra se haya presentado finalmente en la exposición, aun cuando si existe constancia de que su autor planteó la solicitud de presentarla en el artículo “Noticias diversas”, *El Taller Ilustrado*, Año IV n° 141, 23 de julio de 1888, donde se sostiene “el pensionista A. Valenzuela ha enviado una solicitud para que se le conceda figurar en la Exposición Universal de París con su *Náyade cerca del agua*, que forma parte de nuestro Museo de Bellas Artes ...”

³⁸⁰ La presentación de todas estas obras consta en el artículo ya mencionado *El Taller Ilustrado*, “Sección de Bellas Artes. Informe del Jurado”, Año IV, 24 de diciembre de 1888.



Fig. 64. C. Castro, *La vieja*, MNBA



Fig. 65. C. Castro, *La poda*, Pinacoteca Concepción



Fig. 66. R. Correa, *La Trilla*, MNBA



Fig. 67. A. Elguin, *Cambios de fortuna*, 1888

Es tradicional que la historiografía del arte nacional resalte en relación a la *Fundación de*

Santiago el haber sido premiada en esta exposición con una Segunda Medalla de Plata como uno de los más grandes logros de Lira. Sin embargo, sabemos que no fue la única de las obras chilenas reconocida en esa ocasión. En realidad, según consta en la *Revista de Bellas Artes* de octubre de 1889³⁸¹ habrían sido siete las obras chilenas galardonadas, incluso en el caso de Arias, recibiendo una distinción superior a la de Lira, pues recibió Medalla de Oro. Por otra parte, estaba *Giotto* de Lagarrigue, que también había ganado Medalla de Plata³⁸².

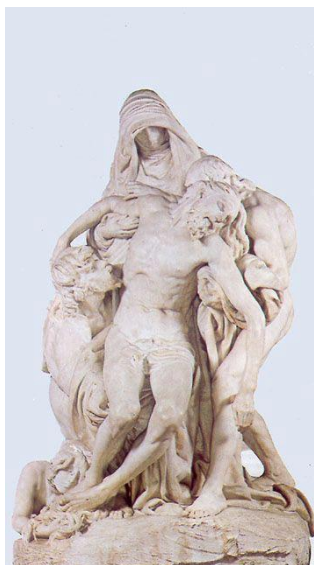


Fig. 68. V. Arias, *Descendimiento*, 1887, MNBA



Fig. 69. C. Lagarrigue, *Giotto*, MNBA

Si analizamos la selección y temática de estas obras junto al contenido del texto de Grez, podríamos pensar que los organizadores de la exposición, entre los que se encontraban Lira y Grez, quisieron mostrar una “escuela chilena” ya afianzada, en la que era posible distinguir un estilo nacional, buscando con esto dar una idea de nación moderna, culta y sensible. A partir de las obras y su relación con los otros productos que se exponían en el pabellón (principalmente los productos agrícolas y minerales) se pretendía dar la imagen de un territorio lleno de oportunidades. Los aspectos de Chile que se mostraban en las obras de arte contribuirían a verla como una nación racialmente homogénea, pacífica, liberal y en ciertos términos superior a sus vecinos geográficos, partiendo por el establecimiento de un origen histórico-mítico con *La fundación de Santiago*. Ésta, de alguna forma, daba el puntapié inicial, pues permitía establecer un punto de partida para Chile en el siglo XVI como parte de las naciones civilizadas del planeta.

³⁸¹ *Revista de Bellas Artes*, Año I, n° 1, Octubre, 1889.

³⁸² Los otros artistas galardonados fueron Celia Castro, Rafael Correa, Enrique Swimburn y el escultor Henningsen.

Asimismo, la obra ayudaba a dar la imagen de un país que contaba con hombres de valor que desde los orígenes habían luchado contra grandes adversidades, tanto naturales como humanas. Las obras de paisajes y costumbristas relacionadas con la vida rural, como el *Valle de Ocoa* de Jarpa, *En el bosque* de Swinburn, *La trilla* de Correa y *La poda* de Castro, daban cuenta del aspecto positivo de la geografía, que si bien, presentaba características complicadas, la alta cordillera por ejemplo, también entregaba enormes potencialidades, lo que se corroboraba con la rica colección de minerales presentes en la exhibición. Este conjunto de obras daba cuenta además de la tradición agrícola que sustentaba al país desde la época de la conquista, así como la formación de costumbres y tipos humanos típicos, como es posible ver en *La trilla*, *La poda* y *Mujer vieja*. Éstas eran las obras que concedían a la escuela chilena el toque justo de localismo que necesitaba para constituirse como tal, mientras la contraparte, es decir, la inserción de Chile en la corriente artística europea, se mostraba a través de otro grupo de obras. Entre éstas *El descendimiento* de Arias, el *Giotto* de Lagarrigue, -y si es que se expuso la *Náyade cerca del agua* de Valenzuela Puelma-, hacían participar al país de la tradición clásica a través de la figura de la ninfa griega y de la historia del arte, al homenajear al pintor italiano Giotto di Bondone. Estas últimas obras, eran además desnudos, tema tradicional del arte europeo que los artistas chilenos habían aprendido a apreciar y reproducir.

Es necesario considerar por otra parte, las ausencias en términos visuales que se dieron en la exhibición y que dicen tanto como las presencias. A cinco años del término de la Guerra del Pacífico, hecho que es resaltado en algunas de las reseñas francesas que encontramos sobre la presentación de Chile, resulta curioso que no haya sido presentada hasta donde sabemos, ninguna obra sobre el conflicto. Esto nos hace pensar que Chile quería ser visto como un país pacífico más que como el ganador de una guerra. Por otra parte, hay otra omisión que nos parece fundamental y es la casi nula presencia de referencias indígenas en el espacio chileno, como sí ocurre en otros pabellones latinoamericanos³⁸³. Decimos casi nula, pues la única obra en la que aparecen representados los habitantes originarios de Chile, es precisamente *La Fundación de Santiago* y sólo para dar cuenta de una relación de sumisión hacia el conquistador europeo. En cierto modo, esto también contribuye a la imagen de país pacífico que se quiere mostrar, pues la relación con los autóctonos es mostrada en términos amables. Esta omisión refleja la exclusión

³⁸³ Como son los casos de Brasil o México, por ejemplo. En el caso de Brasil la presencia indígena como símbolo del Imperio brasileño fue elocuente en esa ocasión, con representaciones de ellos en la entrada del pabellón. En el caso de México, la presencia indígena se reflejó en la arquitectura del edificio que se denominó de estilo neozteca y en

que Chile hizo en términos reales del indígena, ubicándolo fuera del proyecto del estado nación, fuera de la iconografía y de la identidad nacional de la segunda mitad del siglo XIX. Una exclusión que en la Exposición Universal de París se hizo evidente, pues fuera del pabellón chileno se exhibieron, con la anuencia del gobierno nacional y como parte del proyecto comercial del empresario belga Maurice Maitre³⁸⁴, once indígenas selknam, -hombres, mujeres y niños-, en calidad no de ciudadanos chilenos sino de “salvajes antropófagos”. Esto ocurrió probablemente en la sección de Historia de la vivienda de la Exposición³⁸⁵, la que mostró a individuos que habían sido capturados en diciembre de 1888 en el extremo sur del territorio nacional (Fig. 70).



Fig. 70. Maurice Maitre con indígenas chilenos en París, 1889

Tanto en Chile como en Europa ya había antecedentes al respecto, no era la primera vez que individuos provenientes de Chile eran expuestos en estas condiciones. Se sabe que en 1883 se capturaron y exhibieron en el Jardín de Aclimatación de París, un grupo de mapuches, los que luego “visitaron” otras ciudades de Europa en calidad de rarezas, y que incluso en Chile, en la Exposición del Coloniaje, organizada en Santiago por el Intendente Vicuña Mackenna en 1873, se exhibió un fueguino, al que se le dio el calificativo de antropófago³⁸⁶.

Esto no era raro en el contexto de las exposiciones universales que se realizaban en Europa, las que buscaban como hemos dicho, ser un gran espectáculo de la evolución de la humanidad. En el gran evento internacional de 1889 no solo se exhibieron indígenas de Chile, sino tipos humanos

su decoración interior.

³⁸⁴ Para más detalles de la actuación del gobierno chileno consultar Christian Báez y Peter Mason, *Zoológicos humanos, Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d'Aclimatation de París, siglo XIX*. Edit. Pehuén, Santiago, 2009

³⁸⁵ Báez y Mason, *op. cit.*, 49

³⁸⁶ Patience Schell, “Museos, exposiciones y la muestra de lo chileno en el siglo XIX”, *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX*, vol. 1, San Francisco, Alejandro, Cid, Gabriel (ed), Ediciones Centro de estudios Bicentenario, Santiago, 2009, 98

de las más diferentes partes del planeta.

3.2. La recepción en la época (1888-1918)

Saber cómo fue recepcionada la obra nos permitirá conocer de qué forma se desarrolla el proceso que la integra al imaginario nacional y que le permite contribuir a la construcción simbólica de la nación. Para ello consideraremos el período comprendido entre 1888 y 1918, es decir entre el año de su creación hasta los 30 años siguientes, a través de diferentes reacciones surgidas en este período.

Desde sus primeras exhibiciones en el país, *La Fundación de Santiago* se convirtió en una especie de territorio en disputa, ya que en torno a ella se vieron enfrentados dos discursos identitarios y dos formas diferentes de entender el arte dentro del proyecto nacional.

Por una parte como hemos visto, para un sector del público chileno la obra fue recibida con beneplácito, ya que incluso antes de ir a París recibe el Primer Premio en la Exposición Nacional de 1888 y en el Certamen Edwards de ese año, siendo según testimonios de la época, la obra más comentada en los medios nacionales, tanto por su género, su temática y sus dimensiones³⁸⁷.

Es necesario resaltar la doble connotación de documento histórico y de obra de arte excepcional que para la elite santiaguina tiene el cuadro en el contexto de 1888-90. Un sector que se siente complacido con la imagen pues cumple sus expectativas de reconocer ideas y sentimientos respecto a la nación. En su dimensión de documento histórico el cuadro comparte la valoración que se le otorga a otras pinturas históricas de artistas como Rugendas y Mochi, en torno a quienes encontramos testimonios como los siguientes: “Rugendas es un historiador más bien que un paisajista, sus cuadros son documentos a través de los cuales se revelan las transformaciones (...) que la raza española ha experimentado”³⁸⁸, sostiene Domingo Faustino Sarmiento en 1846. Vicente Grez por su parte, en relación con uno de los cuadros de Mochi sobre la Guerra del Pacífico presentado en la exposición de 1886³⁸⁹ señala como uno de sus méritos: “el haber sabido conservar a nuestro ejército su tipo y carácter nacional, de manera que puedan ser transmitidos a la posteridad como verdaderas comprobaciones históricas”³⁹⁰. Este mismo carácter documental es el que Grez resalta al hablar de la *Fundación de Santiago* en diciembre de 1888, cuando sostiene:

“sin una sola repetición en los jestos ni en los tipos, igualmente distantes de la

³⁸⁷ J.M. Blanco, *El Taller Ilustrado*, V. Grez, *El Ferrocarril*

³⁸⁸ Citado por Jacinta Vergara, *op.cit*, 137

³⁸⁹ *Batalla de Chorrillos*

³⁹⁰ Citado por Schell, *op. cit*, 114.

frialdad i del énfasis; el carácter militar perfectamente acentuado en todos ellos; el contraste de los indios cobrizos, montaraces i medio desnudos; todos cuantos elementos contiene esa vasta composición contribuyen a hacer saltar i a dar un absoluto relieve al hecho histórico que el autor ha querido representarnos³⁹¹.

A esta condición testimonial había que sumarle el valor artístico de la obra, aspecto que el propio Grez se encarga de resaltar al reconocerla con calificativos como “la página más brillante de la pintura chilena”: “El <Pedro de Valdivia> de Lira es, no solo la obra más atrevida i acertada del artista, sino también la página más brillante de la pintura chilena. El escenario del cuadro, palpitante de luz i verdad, es de una grandiosidad i riqueza de maestro³⁹²”.

Esto lo recalca además cuando sostiene:

“En este sentido, particularmente, el <Pedro de Valdivia> nos parece la obra mas aventajada del autor sin hablar del relieve completo de esos personajes, de la particularización de los tipos que allí figuran, sin detenernos en la firmeza i sobriedad del dibujo; ni en los soberbios trozos de ejecución que nos ofrecen Valdivia i el cacique del primer plano, valiente estudio del desnudo i del escorzo”³⁹³.

Sin embargo, como ya hemos enunciado, no todos los sectores que contemplaron la obra en esos años pensaron igual que Grez. En este sentido, la voz de Grez y el periódico *El Ferrocarril* por un lado, y la de José Miguel Blanco y el *Taller Ilustrado* por otro, encarnaron en forma de artículos críticos semanales las dos posturas que se enfrentaron en torno a la obra, que si bien debatían en términos artísticos reflejaban más que eso. Detrás de elogios y críticas estéticas se encontraban dos posturas diferentes con respecto al proyecto de construcción nacional y al rol del arte dentro de él.

En el artículo “Exposición Nacional. Sección de Bellas Artes”, publicado en *El Ferrocarril*, el 16 de diciembre de 1888, se decía a favor del cuadro: “obra respetable, histórica y alegórica a la vez, de gran carácter y estilo y en la que hay un gasto de talento sorprendente: no se puede llevar más allá el respeto al arte”.

A lo que Blanco al día siguiente respondía en el artículo “En la exposición” del *Taller Ilustrado*:

“- Pero este es un cuadro de largo aliento.
- El título es de largo aliento; i si nó, lea Ud.: <Pe-dro-Val-di-via-e-li-je-des-de-la-al-tu-ra-del-Hue-len-el-lla-no-en-que-ha-de-e-di-fi-car-la-ciu-dad-de-san-tia-

³⁹¹ José Miguel Blanco (ed), *El Taller Ilustrado*, diciembre 1888.

³⁹² *Ibíd.* Los subrayados son nuestros.

³⁹³ *Ibíd.*

go-de-Chi-le>. (...) El autor de esta enorme tela, en la cual se han desperdiciado tantos tubos de color bien pudo haber condensado el título de su obra llamándola por ejemplo: Valdivia en la punta del cerro, o algo por el estilo.”³⁹⁴

Para Blanco el reconocimiento de la obra como una “de las más excepcionales ejecuciones plásticas del arte nacional” no tenía sentido, pues en ella encontraba una serie de defectos de los que hablaba como crítico:

“El araucano, única figura que por estar a caballo en el peñasco rompe la monotonía es de tan mala ejecución, que no vale la pena tomarlo en cuenta. No hai en este cuadro una sola figura que merezca los honores de la crítica. Principiando por la que pretende representar a Valdivia i concluyendo por las que parecen estar como talladas en el peñasco, no hai una que no esté plagada de faltas de dibujo. Si este cuadro no lo hubiéramos visto en bosquejo desde hace tres años, i si su autor no lo presentara hoy como terminado completamente, diríamos que aún está en bosquejo. No se concibe cómo un artista se dé por satisfecho de obra tan mediocre, ni menos se comprende cómo habiéndola estudiado en su taller durante tanto tiempo, le dé a luz con los mismos, o con defectos más resaltantes que al principio (...)”³⁹⁵.

Blanco se empeñará en sostener estas opiniones hasta 1889, cuando la obra está siendo expuesta en París y en las que acusa a Lira de ser un pintor-fotógrafo. En su artículo “La Fotografía en la pintura” señala:

“Las figuras del cuadro de <Valdivia> comprado por el Gobierno en cuatro mil pesos (4000 \$) no podían ser mas ríjidas ni mas anti-artísticas. Puede que su autor no las haya fotografiado en la tela; pero en todo caso, ellas dicen bien que el señor Lira es pintor fotógrafo i nada mas, pues ignora en absoluto las reglas de la composición, tan indispensables en un cuadro histórico, donde la imaginación del artista unida al sentimiento estético nada tienen que ver con el cliché que solo produce lo que se le presenta”³⁹⁶.

Grez y *El Ferrocarril* encarnaban la voz de la oligarquía dirigente, mientras que Blanco y *El Taller Ilustrado* representaban el discurso identitario y la postura social de una clase media sin acceso al poder político, pero con formación y reconocimientos artísticos que le permitían transformarse en interlocutores válidos. La polémica entre Grez y Blanco tenía antecedentes previos y se relacionaba directamente con disputas entre Blanco y Lira que venían desde la creación de la Unión Artística en 1885 y del Museo de Bellas Artes, iniciativas que ambos

³⁹⁴ “En la exposición”, *El Taller Ilustrado*, Año IV, n° 159, 17 de diciembre 1888, Blanco, José Miguel (ed).

³⁹⁵ *Ibíd.*

³⁹⁶ Blanco, José Miguel (ed). “La fotografía en la pintura”, *El Taller Ilustrado*, año IV, n° 182, 1 julio 1889

artistas habían impulsado y de las cuales Blanco había sido finalmente excluido³⁹⁷. A esto se unía el problema del envío de obras a Chillán y las exposiciones paralelas que habían organizado ciertos artistas marginados de la oficialidad, como la del Orfeón Francés de 1886. En la prensa eran conocidas las polémicas entre Lira y Grez por un lado, y Blanco y los pintores afectados por otra³⁹⁸. Grez ya en 1884 criticaba públicamente las obras de Ortega, Carmona y San Martín. Ambos grupos tenían ideas diferentes sobre la práctica y la enseñanza del arte en el país y sobre el imaginario visual que querían para él, siendo el cerro Santa Lucía y el indio dos de los íconos que se transformaron en símbolos de esta disputa. En relación a estos dos elementos Blanco sostiene en el artículo del 17 de diciembre de 1888 ya citado:

“Si el señor Lira no nos dijera en el catálogo que la escena se pasa en las alturas del Huelén, diríamos que se desarrolla en el proscenio de algún teatro, pues nada nos revela esas alturas, adónde en vez de ir a la escuela íbamos a capar la chancha i a divisar la casa de nuestros padres con infantil regocijo tan propio de aquella edad sin sospechar que el Valdivia de in illo tēmpore se presentaría hoy mostrándonos el defecto de su ante-brazo i el de sus piernas de palo mui forradas con botas trabajadas con el cuero de los súbditos del infeliz Michimalonco, dueño i señor de aqueste fértil valle.

-I Ud. cree que las botas de Valdivia son hechas con el cuero de los pobres indios?

- Claro está. Fíjese un poco en el color del indio que tenemos en primer término i en el de esas botas.

- Tiene razón ¡Ai! Qué pícaros eran esos españoles!

- Diga mejor: ¡qué pícaros y crueles nos los ha pintado Lira!”³⁹⁹

Para Blanco, el cerro era simbólicamente un lugar en disputa entre la oligarquía que lo había afrancesado y las clases medias y populares que disfrutaban de él antes de la transformación, por ello lo reconoce como el lugar: “adónde en vez de ir a la escuela íbamos a capar la chancha i a divisar la casa de nuestros padres con infantil regocijo”⁴⁰⁰, de la misma forma como reconoce que esas tierras antes pertenecían al cacique Michimalonco “dueño i señor de aqueste fértil valle” y en las que los conquistadores se instalaron para “hacer las botas de Valdivia con el cuero de los pobres indios”.

³⁹⁷ *El Taller Ilustrado*, números de 1888.

³⁹⁸ De la Maza, *op. cit.*, 292

³⁹⁹ “En la exposición”, *El Taller Ilustrado*, 17 dic. 1888

⁴⁰⁰ Debemos recordar que Blanco proviene de un sector muy poco acomodado de la población con el cual probablemente se identifica, sin perjuicio que durante su vida adulta se reconozca como miembro de un sector medio con educación que comienza a gozar de un protagonismo en el espacio público. Según sostiene su hijo Arturo, el escultor fue hijo de carpintero y en su juventud asistió a los cursos nocturnos y gratuitos de dibujo para obreros que realizaba en el Instituto Nacional Juan Bianchi, además de haber sido aprendiz del único taller de santos en madera

Finalmente en el debate también se cuestiona la supuesta veracidad histórica de la obra. En palabras de Blanco:

“Sin duda por ese ofuscamiento ha dado importancia tan secundaria a Valdivia hasta el extremo de que uno se pregunta si será él el que está cruzado de brazos de frente hacia el público o el que, con la cara de perfil, como luciendo sus negros bigotes (siendo que eran rubios), extiende el brazo derecho en signo de protección. En toda obra de arte el protagonista tiene mayor importancia que los demás personajes, aquí la tiene secundaria; defecto capital que pone en evidencia la ignorancia del artista en la regla de la composición”⁴⁰¹.

En definitiva, estas declaraciones de Blanco sobre un “infeliz Michimalonco y sus pobres indios”, así como aquellas sobre “unos pícaros y crueles españoles”, dejaban entrever el discurso de dignificación del indio que ya había mostrado en su escultura junto a Plaza y Arias, oponiéndose a aquel que lo singularizaba como un salvaje incorregible, poseedor de todos los vicios y aberraciones que debía ser excluido del proyecto nacional.

Lira, si bien en la *Fundación de Santiago* representa unos indios más cercanos al discurso liberal de Sarmiento, Vicuña Mackenna o Barros Arana, lo hace con más sutileza que los pintores de la primera mitad de siglo que hemos mencionado, evitando mostrar aspectos de salvajismo en el nativo y acciones violentas en los españoles. Esto pudo deberse a varias razones. En primer lugar porque a Lira lo que le interesaba era resaltar a Pedro de Valdivia como figura mítica y heroica, poseedora de características extraordinarias que lo elevaban por encima del hombre común. En segundo lugar, porque quizás, había en Lira un interés en conciliar el discurso de “en Chile no hay indios” con otro también existente en el país desde Camilo Henríquez, -que Gallardo identifica como el de la “Utopía igualitaria”⁴⁰²-, que reconociendo la existencia real de indígenas, buscaba sin embargo disolver toda diferencia cultural, intentando incorporarlos a una “ciudadanía chilena”, ya fuera por la fuerza o la educación, bajo el entendido que si en la nación no podían reconocerse espacios diferenciados (se justificaba aquí la ocupación de La Araucanía) tampoco era posible aceptar identidades heterogéneas⁴⁰³. En tercer lugar, es posible además que Lira haya tenido en mente la idea que su obra podría ser presentada en escenarios internacionales, -como de hecho ocurrió-, en los que era necesario entregar una imagen positiva de Chile, por lo que

que existía en Santiago, en esos años. Arturo Blanco, *óp.cit*, 113

⁴⁰¹ “En la exposición”, *El Taller Ilustrado*, Año IV, nº 159, 17 de diciembre 1888.

⁴⁰² Gallardo, *op. cit*, 122

⁴⁰³ *Ibíd.*, 123-126

mostrar una relación más o menos “civilizada” entre españoles e indígenas era lo más recomendable para la buena imagen nacional de ese momento.

Esto vendría dado en el fondo, por una identificación que Blanco y los otros escultores asumieron con un nuevo tipo de sujeto social: el “roto” chileno, quien además en varias de sus características se relacionaba directamente con el indio. Según Gallardo y Martínez, aparece en esta época un nuevo discurso identitario “mestizo” que reconoce la existencia de ciertos sujetos sociales que quiebran la dualidad tradicional indios versus españoles-criollos en la figura del “roto” chileno⁴⁰⁴. Esta figura vendría a sustituir temporal y espacialmente al indio, asignándole características similares relacionadas con el vicio y la poca disposición al trabajo, pero también con la capacidad física, la astucia creativa, el heroísmo y el valor, en una conjunción de caracteres indios y españoles, que tenderían finalmente más hacia lo indígena. Surgiría de esta forma la figura de un *roto aindiado*, un mestizo “decente”, según palabras de estos autores⁴⁰⁵. Pero además un roto denunciante que “se levanta contra la elite dominante, advirtiendo injusticia, proclamando liberación.”, un personaje al que se le teme, se le desprecia pero también se le asignan las improntas del más sublime patriotismo⁴⁰⁶. Blanco hijo de carpintero, hombre de esfuerzo y carencia⁴⁰⁷, Arias, de madre mapuche y Plaza, original de la localidad rural de Renca, de origen humilde y de padres desconocidos⁴⁰⁸, plantean en sus obras una identificación personal con el “roto” pero además con el indio.

Arias no sólo crea la escultura *El roto chileno* en 1882⁴⁰⁹, sino que además se representa a sí mismo en *Madre Araucana* como un niño mapuche en 1897. Como sostiene Francisco Gazitúa “*Madre Araucana* es una pequeña escultura de bronce, donde don Virginio relata, 20 años después de su nacimiento en 1855 y en París, su propia salida de Arauco en las espaldas de su madre que lleva un cántaro en la mano y que lo lleva a él en una pequeña parihuela de madera”⁴¹⁰. Blanco como ya hemos visto, asume además una actitud en defensa de los indios en sus escritos en el *Taller Ilustrado*, lo que se une a la representación heroica que hace de

⁴⁰⁴ Viviana Gallardo, José Luis Martínez, “Indios y Rotos: El surgimiento de nuevos sujetos en el proceso de construcción identitaria latinoamericana”, *Revista Universum*, Universidad de Talca, nº 17, 2002, 173

⁴⁰⁵ *Ibíd.*, 175

⁴⁰⁶ *Ibíd.*, 176

⁴⁰⁷ Zamorano, *Nicanor Plaza...op.cit.*, 21

⁴⁰⁸ *Ibíd.*, 77

⁴⁰⁹ También llamada *Combatiente del Pacífico o Defensor de la Patria*

⁴¹⁰ Gazitúa, Francisco. “De Virginio Arias a Lily Garafulic”, *Escultura contemporánea 1850-2004*. Santiago, Ediciones Arte Espacio, 2004, 24, citado por Patricio Zárate (ed), *Catálogo Centenario Museo de Bellas Artes 1910-2010*, 68.

Galvarino en su obra del mismo nombre o de Lautaro al derrotar a Pedro de Valdivia en la obra *La muerte de Pedro de Valdivia* que se le atribuye. Como escultores, los tres lograron profesionalizar su trabajo llegando a alcanzar éxitos inesperados en el ambiente artístico nacional como becarios en Europa galardonados en los salones oficiales. Esto fue inesperado para hombres de su origen social, pues surgen de una Academia de Escultura que fue pensada originalmente para la formación de hijos de artesanos que solo se desarrollarían en escultura ornamental en relieve⁴¹¹. Blanco, quien llegó a ser considerado el primer escultor chileno de la era republicana, cultivó al igual que Lira, una faceta intelectual de crítico que lo llevó a fundar varias publicaciones periódicas tales como *El San Lunes* en 1885 y *El Taller Ilustrado* que circuló entre 1885 y 1889⁴¹². Poseía además la idea de promover una enseñanza popular del arte. Ambos discursos, contenidos en la pintura y la escultura, cada uno con sus visiones diferentes del indio, compartían una característica fundamental que los acercaba. Ambos mantenían el apego a la fórmula neoclásica de representar la anatomía y la psicología humana. Tanto la pintura como la escultura adhieren al modelo grecorromano, por lo que ni Blanco, ni Arias, ni Plaza asumen un abordaje etnográfico de representación del indio. Al igual que Lira o Cicarelli estos escultores no buscaron representar las verdaderas características físicas del mapuche.

La polémica permanente sobre la obra que se produce entre 1888 y 1889, mientras es expuesta en Santiago y París, no impide que finalmente sea comprada por el gobierno chileno en 4000 pesos⁴¹³ y puesta en exhibición en el Museo de Bellas Artes de la Quinta Normal⁴¹⁴, después de su regreso a Santiago, posiblemente a fines de 1889.

Existen antecedentes para considerar que antes de 1916 y por lo menos hasta 1922, el cuadro fue exhibido en la sala de sesiones de la Ilustre Municipalidad de Santiago, por medio de un préstamo del Museo de Bellas Artes⁴¹⁵, el que ya se ubicaba en su nuevo edificio del Parque Forestal desde 1910. Enrique Eberhardt en 1916, señala cual habría sido el origen de este préstamo por parte del Museo: “En ocasión de un festejo que se hizo por la municipalidad a los marinos del buque-escuela argentino Sarmiento, unos ocho o diez años atrás, esta corporación pidió prestado al

⁴¹¹ Zamorano, *Nicanor Plaza...op.cit.*, 20

⁴¹² *Ibíd.*, 24

⁴¹³ Según consta en el catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes, Imprenta i Librería Ercilla, Santiago, 1896 y en escritos de José Miguel Blanco en *El Taller Ilustrado*.

⁴¹⁴ Enrique Eberhardt, *Historia de Santiago de Chile, Época Colonial*, Tomo Primero, Editorial Zigzag, 1916, 54.

⁴¹⁵ Según aparece en el Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes de 1922, “En orden provisorio de la Municipalidad de Santiago. Nº1 Fundación de Santiago por Pedro de Valdivia, autor Pedro Lira”, Luis Cousiño Talavera, *Museo Nacional de Bellas Artes, Catálogo*, Soc. Imprenta y Litografía Universo, Santiago, 1922, 177

museo ese gran cuadro y lo colocó en una de las paredes de la sala de sesiones, donde ha quedado hasta hoy...prestado”⁴¹⁶.

Este hecho nos hace pensar que posiblemente la obra comienza a ser objeto de un nuevo tipo de recepción a principios del siglo XX. Eberhardt, por ejemplo, en 1916 utiliza la imagen como una forma de complementar su relato histórico, incorporándola: “para recordar gráficamente el hecho de la fundación de Santiago”. Bajo esta perspectiva Eberhardt sostiene:

“La gran tela presenta un golpe de vista espléndido...Algo confuso, en colores demasiado oscuros y de enredada composición, está todo el grupo de la esquina derecha: el soldado arrojándose una media, el que mira a la india desnuda y el que está cerca del peñón. Es un defecto. La reproducción que hoy damos es por fotografía directa de esa grandiosa pintura, que no obstante, tiene un defecto de detalle histórico: el padre mercedario que ahí figura, debió ser un cura vestido de negro, pues los mercedarios vinieron a Chile varios años después de Pedro de Valdivia.”

Esta sensibilidad hacia la obra se mantendrá de aquí en adelante, siendo reproducida en un sinnúmero de publicaciones de divulgación, textos escolares, material didáctico, calendarios y otros similares, en los cuales en su mayoría se lo instalará como un documento histórico que da cuenta de un hito en la historia patria.

⁴¹⁶ Enrique C. Eberhardt, *Historia de Santiago de Chile, Época Colonial*, Tomo Primero, Editorial Zigzag, 1916, 67

EPÍLOGO

La primera misa en Brasil y La Fundación de Santiago en la actualidad

1. La primera Misa en Brasil en el Museo Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro

La Primera Misa se encuentra actualmente expuesta en un espacio mantenido y organizado por el Estado brasileño como es el Museo Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro, lugar donde se ubica desde 1937. El hecho de que se exhiba en este lugar no es casual, por lo que resulta interesante considerar lo que autores como Duncan, Bolaños, Zunzunegui y Bialogorski y Magariños han escrito sobre el museo en la sociedad occidental moderna. A partir de las aseveraciones de Duncan, podemos pensar que *La Primera Misa* ha sido instalada aquí y puede ser observada por miles de espectadores al año, pues forma parte de una potente máquina de definición de identidad nacional, -el museo-, lo que se realiza por medio de un ritual cívico, secular y cotidiano. En cierta forma, la imagen puede ser entendida como un instrumento político, pues el museo es un espacio donde se llevan a cabo tareas ideológicas, entendiéndolo como una especie de monumento ceremonial cívico.⁴¹⁷ Este fenómeno de sacralización que se hace del museo, que parte desde la misma conformación arquitectónica del edificio hasta su planteamiento museográfico, le confiere la capacidad de transformar, otorgar identidad o restaurar un orden social⁴¹⁸.

De acuerdo a esto, si el MNBA de Río de Janeiro lo analizamos en términos arquitectónicos, podríamos decir que lo postulado por Duncan no dista de la realidad, pues el edificio donde se alberga cumple precisamente con las características del templo inspirado en la tradición clásica que sostiene la autora (Fig. 71). Ubicado en el centro histórico de la ciudad, al lado de otras instituciones igualmente emblemáticas para el Estado como son la Biblioteca Nacional y el Teatro Municipal, el MNBA se emplaza en un imponente edificio de estilo neoclásico cuya entrada se encuentra flanqueada por dos columnatas sobre las que descansan dos esculturas de inspiración grecolatina (Fig. 72, 73). Si por otra parte, lo analizamos desde un punto de vista patrimonial, es decir desde el valor que la sociedad otorga a los objetos que conserva, también podríamos relacionarlo con una cierta sacralidad, pues además de ser considerado el primer

⁴¹⁷ Carol, Duncan, “Art museums and the ritual of citizenship”, Karp, Ivan y Steven Lavine (ed), *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1991, 90

⁴¹⁸ *Ibíd.*,91

museo de arte del país según el Instituto Brasileño de Museos (IBRAM/MINC)⁴¹⁹, el MNBA posee la principal colección de pintura del siglo XIX de Brasil con un acervo de más de 60 mil piezas, entre pintura, escultura, dibujo, grabado, arte decorativo, mobiliario, medallas, monedas, arte popular y arte africano, según este mismo instituto⁴²⁰, entre las cuales se encuentra *La Primera Misa*.



Fig. 71. Edificio MNBA, Río de Janeiro



Fig. 72. Fachada MNBA



Fig.73. Entrada MNBA

Si recordamos lo que Zunzunegui plantea desde la semiótica, cuando sostiene que para abordar el funcionamiento específico del conjunto significativo que denomina *Museo*, es recomendable no distinguir entre continente (la arquitectura) y contenido (las obras), sino acercarse al Museo como a un *discurso sincrético que se realiza en el espacio*⁴²¹, es necesario considerar la forma en

⁴¹⁹ Dependiente del Ministerio de Cultura de Brasil

⁴²⁰ En su sitio en internet el IBRAM señala: “O acervo do primeiro museu de artes do país conta atualmente com mais de 60 mil peças, entre obras de pintura, escultura, desenho e gravura brasileira e estrangeira, além de reunir um segmento significativo de arte decorativa, mobiliário, gliptica, medalhística, arte popular, documentos e um conjunto de peças de arte africana. O museu possui a maior e mais importante coleção de arte brasileira do século XIX”. <http://www.museus.gov.br/os-museus/> Consultado 3 de mayo de 2013

⁴²¹ Zunzunegui, *op.cit*, 54.

que las obras se relacionan con el edificio y como se articulan dentro de él. En este sentido, es importante reflexionar que en su connotación de “templo”, el MNBA sería un lugar en el cual se resguardan sólo ciertos objetos (es decir, obras pertenecientes a las denominadas “Bellas Artes”) cuyo valor dado por el discurso oficial les conferiría la calidad de ser “objetos excepcionales para la nación”. Según el IBRAM *La Primera misa* no se considera una obra más dentro del MNBA, sino una de las más preciadas de su colección⁴²², lo que vendría a reforzar su condición de ícono “sagrado” que se resguarda en un espacio “ritual”.

Para acceder a ella es necesario que los espectadores “asciendan” en este espacio solemne por medio de unas escaleras de mármol, pues se encuentra exhibida en el área denominada *Galería de Arte Brasileño del siglo XIX*, que se ubica en el segundo piso. Esta sección que se encuentra conformada por cuatro pabellones, recibe al visitante por medio de un texto que señala que su objetivo es esbozar “el retrato más aproximado de la evolución del arte producido en Brasil durante el siglo XIX y los años iniciales del siglo XX”⁴²³.

La Primera Misa se exhibe al final del segundo pabellón, por lo que antes de acceder a ella el espectador debe enfrentarse a una gran cantidad de otras obras, tanto pinturas como esculturas, de factura anterior a 1860. En el primer pabellón se exhibe pintura religiosa de la Escuela portuguesa a principios de 1800, y en el segundo antes de llegar a la obra que nos interesa, creaciones realizadas por los exponentes de la Misión Artística Francesa y sus primeros discípulos, entre los que se encuentran algunos de los maestros que Meirelles tuvo en la AIBA (Correia de Lima y Corte Real)⁴²⁴

Finalmente, al llegar a la obra el espectador puede observar que *La Primera Misa* ocupa un lugar preponderante dentro de esta Galería, pues se encuentra en una especie de espacio propio, en la

⁴²² Para el Instituto Brasileño de Museos, IBRAM/MINC, las obras *la Batalla de Avaí* de Pedro Américo y *La primera misa en Brasil* constituyen las obras más resaltadas de esta colección, consideradas íconos de las artes visuales brasileñas tal como podemos ver en este texto. “Além de retomar a exibição de ícones das artes visuais como *Batalha do Avaí* (de Pedro Américo) e *Primeira Missa no Brasil* (de Victor Meirelles), a Galeria reabre com acervo restaurado e ampliado para 230 obras”; Sara Schuabb, “Galeria de Arte Brasileira do Século XIX é reaberta”, Assessoria de Comunicação, Ibram/MinC, publicado 14/02/2011, http://www.museum.gov.br/ibram/pag/noticia_detalhe.asp?cn=265 (marzo 2012).

⁴²³ Esta disposición museográfica corresponde a una nueva curatoría propuesta por el MNBA desde el 17 de febrero de 2011, después de haber permanecido cerrado este sector por más de tres años por reformas del espacio, cambio de la museografía y restauración de pinturas, esculturas y mobiliario. Schuabb, *op. cit*

⁴²⁴ En el tercero después de la obra, aparecen creaciones de las generaciones posteriores, tanto el mismo Meirelles del que se cuentan varias obras, como Pedro Américo y otros. Finalmente el cuarto pabellón, articulado a partir de las obras del Romanticismo Indianista aparecen exponentes como Bernardelli, Medeiros y Chaves Pinheiro, entre otros, además de pintura de género y retrato.

intersección del segundo y tercer pabellón, resguardada por dos pares de columnas blancas de estilo corintio a ambos lados, además de la presencia de personal de seguridad permanente junto a ella. Aparece de manera solitaria, sobre una gran pared blanca que la hace resaltar de manera evidente sobre otras imágenes, sólo acompañada como veremos, de dos obras que refuerzan su mensaje. Emplazada al final del relato de la influencia de la Misión Francesa en Brasil, surge como si fuera una obra que coronara este proceso (Fig.74).



Fig. 74. Pabellón de la Misión artística francesa y sus primeros discípulos con *La Primera Misa* al fondo

El texto que la acompaña también cumple la función de resaltar su importancia dentro del conjunto de obras tanto del MNBA como del imaginario visual nacional, pues señala que “es una imagen conocida por todos los brasileños”, es además una imagen pionera pues “fue la primera obra de un artista brasileño en ser expuesta en el Salón de París de 1861” y finalmente, que es una obra que recibió reconocimientos por parte del mundo oficial de su época, pues “garantizó a su autor la Orden de la Rosa, entregada por el emperador Don Pedro II”⁴²⁵.

Su disposición en este espacio, permite que el espectador pueda articular también ciertas relaciones visuales entre ella y otras obras, lo que en parte sería inducido por el recorrido que el museo propone. Si entre las obras consideramos sólo las que podrían establecer un diálogo con *La Primera Misa* desde un punto de vista temático, es decir aquellas que también muestran un determinado discurso sobre el indígena brasileño y/o la conquista portuguesa, veremos que el espectador podría establecer tensiones y afinidades interesantes entre imágenes y de esta forma construir su relato sobre el pasado de la nación.

La primera obra que encontramos con estas características y que puede establecer un diálogo con la obra de Meirelles, se ubica en el recorrido antes que ella y corresponde a la tela *Nóbrega y sus*

*compañeros*⁴²⁶ (Fig. 75) del pintor Manoel Joaquim Corte Real, entregando un primer antecedente sobre la representación del indígena hacia 1843.



Fig. 75. *Nóbrega y sus compañeros*, Manoel Joaquim Corte Real, 1843

En el cuadro se relata un episodio de la vida del Padre Manuel de Nóbrega (1517-1570), primer sacerdote portugués de la Compañía de Jesús, enviado a Brasil como jefe de la misión para catequizar el país⁴²⁷. Éste era, según la representación histórica un *buen conquistador*, pues abogaba por el bienestar de los indios frente a los maltratos de los conquistadores civiles⁴²⁸. La obra de Corte Real sin embargo, muestra el comportamiento antropófago de los indios Tupinambás, pues según relata la leyenda popular, el religioso habría sido salvado por sus compañeros de ser comido por los indios. Aquí podemos apreciar, entonces uno de los discursos sobre el indio que circulaba en la década de 1840 en Brasil, en el que la figura del hombre blanco, pacífico y evangelizador se contraponía a la de un indio salvaje, cruel y antropófago. Debemos recordar que en esta época diferentes órdenes religiosas, entre ellas la jesuita, habían sido readmitidas en el territorio nacional por lo que se hacía necesario validar esta acción política presentándolos como héroes. Es importante resaltar que mientras el indígena aparece aquí en una representación genérica, más bien cercana a las imágenes etnográficas del siglo XVII, el sacerdote portugués aparece con rasgos individuales bastante específicos.

Posteriormente y siguiendo el recorrido, muy próximas a *La primera misa* se encuentran dos obras que también se relacionan temáticamente con ella, como son la escultura *Río Paraíba del*

⁴²⁵ Este texto corresponde a la cédula de identificación, que se encuentra al lado derecha de la obra.

⁴²⁶ Óleo sobre tela de 222 x 323 cms. Esta es una obra que en la museografía anterior a 2011 no era exhibida.

⁴²⁷ Alejandro Gómez Ranera, Alejandro et al, *Biografía Eclesiástica completa*, Madrid, 1863, 359-360.

⁴²⁸ En 1563 se unió a otro sacerdote, José de Anchieta, con quien inició el trabajo de pacificación de los indios Tamoios, que retiraron su apoyo a los invasores franceses y fueron finalmente derrotados.

Sur, de Caetano Almeida Reis realizada en 1866, y en la pared del lado izquierdo, -haciendo un ángulo de 90 grados con la obra de Meirelles-, el óleo de pequeño formato titulado *Poema a la Virgen*, de Firminho Monteiro, de fecha no especificada⁴²⁹ (Fig. 76).



Fig. 76. *La Primera Misa*, la escultura *Rio Paraíba del sur* y *Poema a la Virgen*

Por una parte, la escultura muestra la representación de un indígena anónimo en forma de alegoría de uno de los principales ríos brasileños, el río Paraíba. Su imagen, verosímil en la caracterización de los rasgos físicos de un indígena, y que por lo tanto se aleja del modelo académico de representación del cuerpo, se encuentra ubicada en una posición en la cual el indio pareciera “mirar” hacia el cuadro de Meirelles (Figs. 77, 78, 79).



Fig. 77, 78, 79. Cândido Almeida Reis, *Rio Paraíba del Sur*, 1866

⁴²⁹ Óleo sobre tela, 92 x 120 cm.

La segunda es una obra que muestra al padre José de Anchieta, sacerdote jesuita enviado como misionero a Brasil en 1553, escribiendo en la arena un poema dedicado a la Virgen María. Importante personaje en la historia brasileña, Anchieta es otra representación del *conquistador bueno*, pues se le reconoce como el estandarizador de la lengua tupí y como autor de versos, obras de teatro, un libro de medicina, de fauna y flora de Brasil, un libro de poesía y de cánticos para los indios. En la imagen es posible reconocerlo pues aparece con los atributos con que se le identificaba, tales como el libro del evangelio y un bastón (Fig. 80).



Fig. 80. *Poema a la Virgen*, Firminho Montero,s/f.

Es interesante analizar aquí la ubicación en la que el museo ha dispuesto estas tres obras, *La Primera Misa*, la *Alegoría del Río Paraíba* y *Poema a la Virgen*, pues en ellas podemos vislumbrar varios elementos que hacen pensar que el museo no actúa de manera neutra, tal como sostiene Duncan. Además, tal como recuerdan Zunzunegui, Bialogorski y Magariños el significado emerge del circuito y la relación entre espacio y objetos en exhibición. En primer lugar, podemos ver que con esta distribución el museo propone que escultura y pintura dialoguen entre sí. El hecho que el indígena de la escultura, haya sido puesto frente a *La Primera Misa* como si estuviera “mirando” hacia ésta, permite relacionar su gesto de ofrecimiento de la riqueza del país, en este caso acuática, con la actitud similar con que aparecen los indios que asisten a la misa, todos actuando de manera pacífica y amable, casi como si el indio del Río Paraíba quisiera participar del rito del cuadro. La representación del conquistador blanco en estas obras, también aparece en su versión positiva, pues la figura de un solemne Fray Coimbra en *La Primera Misa*, aparece reforzada con la del padre Anchieta en el *Poema a la Virgen*, mostrando ambas al sacerdote que por antonomasia llegó a Brasil a cuidar a los indios. De esta forma, entre las tres obras el museo da cuenta de cómo el discurso del indio “bueno” y el religioso “bueno”, se

encuentran resumidos en el primer acto civilizatorio y espiritual realizado en el país, la misa. Este corresponde a uno de los discursos que se promovía en la década de 1860, que proponía una dupla conquistador-indígena distinta a la que vimos en la década de 1840, con la obra de Corte Real.

Luego, en el tercer pasillo de la exhibición y junto a otras obras del mismo Meirelles, aparece su tela *La Batalla de los Guararapes* (Fig. 81) de 1879, la que también es necesario considerar en este análisis, pues posee casi la misma importancia en el imaginario nacional que la obra de 1860 y porque también plantea un discurso sobre el indígena. En ella es clave considerar que Meirelles muestra la forma como se pudo llevar a cabo el proceso de “blanqueamiento” o civilización del indio de manera exitosa en el Brasil del siglo XVII. Si la relacionamos con *La Primera Misa*, nos daremos cuenta que lo que el artista muestra en un estado incipiente en 1500, se ve consumado en esta representación del siglo XVII, especialmente en la figura del indígena Felipe Camarão, que conduce un batallón de indios a combatir como brasileños junto a blancos y negros.



Fig. 81. Víctor Meirelles, *La Batalla de Guararapes*, 1879

En esta escena los indios no aparecen como en *La primera misa*, casi desnudos o vestidos con indumentarias propias de su tribu, sino que vestidos a la manera occidental (Fig. 82, 83). Camarão es retratado con rasgos más bien mestizos, barba, bigote y un sombrero de tela adornado con plumas de aves de colores (Fig. 84). Nuevamente tenemos aquí la representación del *buen salvaje*, pero que en este caso ya ha sido *blanqueado* y asimilado a la civilización. Este personaje es considerado actualmente un héroe indígena en Brasil por su participación en estos hechos.



Fig. 82. Indígenas en *La Primera Misa*, 1861



Fig. 83. Indígenas en *La Batalla de Guararapes*, 1879



Fig. 84. El indio Felipe Camarão en *La Batalla de Guararapes*, 1879

Siguiendo el recorrido y ya en el último pabellón, aparecen varias obras que debemos considerar. La primera de ellas, *Los bandeirantes* (Fig. 85) de Henrique Bernardelli, realizada en 1889. Ubicada casi al final de la exhibición y frente a la sección titulada *Romanticismo Indianista*, ofrece al espectador otra visión del indígena. En ella, indios y blancos son mostrados de manera muy distinta a las representaciones anteriores, pues en esta obra según Christo, el cuadro revelaría una inversión iconográfica: el vencedor está representado a los pies del vencido⁴³⁰, es decir el blanco a los pies del indio. En este caso el conquistador blanco aparece en la figura del *bandeirante*, personaje descendiente de portugueses de la zona de São Paulo, que incursionó en tierras del interior, esclavizando indios. En el primer plano a la derecha, dos de estos personajes tendidos en el suelo sacian su sed, bebiendo directamente agua de una poza. A la izquierda, en oposición, dos vigorosos indios, uno parado con las manos amarradas y otro sentado, los observan. En un segundo plano, aparece un tercer *bandeirante* caminando con dificultad por entre las piedras, apoyándose en un arma de caño largo. Por último, en el fondo de la escena, algunos indios cargan una camilla, acompañados de una hilera horizontal de figuras, fundidas con la

⁴³⁰ Maraliz Christo, “Bandeirantes ão chao”, *Revista Estudos Históricos*, n° 30, Rio de Janeiro, 2002, 33, 34

naturaleza.⁴³¹ Según Christo, el naturalismo presente en la representación de los *bandeirantes*, es abandonado al caracterizar a los indios, ya que sin identidad tribal, idealizados, encarnarían la superioridad moral destinada a ellos por la literatura romántica⁴³², mientras los conquistadores serían animalizados, al lamer el agua como canes.

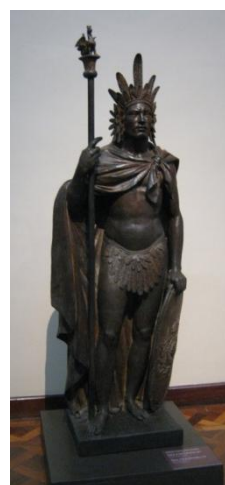


Fig. 85. Henrique Bernardelli, *Los bandeirantes*, 1889 Fig. 86. Chaves Pinheiro, *Alegoría al imperio brasileño*, 1872

Frente a esta imagen, el museo propone encontrarnos con las obras del Romanticismo indianista. En primer lugar la escultura Alegoría del Imperio Brasileño (Fig. 86), de Francisco Chaves Pinheiro de 1872, la que en una narrativa algo diferente a la de Bernardelli, propone una identificación del indio con la monarquía. En ella, como sostiene Jorge, “podemos captar las características tradicionales del indio romántico: fuerte, robusto, viril, sereno, tranquilo y bonito (...) que no deja de ser una celebración del indio rousseauiano”⁴³³. Como hemos visto, la identificación entre monarquía e indígena se había convertido en una estrategia común durante este período, pues el gran símbolo en torno al cual giraba la identidad nacional era el emperador. Pereira señala que en esta obra “[...] es el propio Imperio que se hace representar como un indio. La postura todavía es clásica, como representación de un guerrero antiguo, aun cuando el indígena es inmediatamente reconocible”⁴³⁴.

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² *Ibid.*, 46.

⁴³³ Marcelo Gonczarowska Jorge, “As pinturas indianistas de Rodolfo Amoêdo”. *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010, 3

⁴³⁴ Pereira, *op.cit.*, 38

Otra de las obras presentes en esta área corresponde a *El último Tamoio* (Fig. 87) del pintor Rodolfo Amoedo, realizada en 1883. La obra habría sido hecha basándose en el poema *La confederación de los Tamoios* de Gonçalves de Magalhães⁴³⁵ de 1856, que describe un episodio de la historia colonial en que los indios de la región de Río de Janeiro se aliaron a los franceses contra los portugueses, pues éstos esclavizaban a los nativos e diezmaban a las tribus rebeldes. El indio nuevamente aquí es celebrado como una fuerza guerrera y moral, pues el objetivo de los indios era expulsar a los portugueses e impedir su esclavitud. Obedeciendo las cláusulas de la negociación, los portugueses finalmente habrían tenido que liberar a todos sus esclavos indios. La tela de Amoêdo narra el final del último de estos héroes, que es asistido por el padre Anchieta. En ella nuevamente encontramos la dupla *buen sacerdote y buen indio*, cuyos sacrificios son los que habrían permitido construir la nación brasileña que supuestamente existía en el siglo XIX.



Fig. 87. Rodolfo Amoedo. *El último Tamoio*, 1883

Si consideramos la disposición museográfica analizada hasta ahora, nos daremos cuenta que lo que el museo propone es una articulación que integra las obras en un gran relato circular, el que iría desde la primera generación de artistas brasileños, con la obra de Corte Real (Fig. 75) hasta aquí, pasando por *La primera Misa*. Un relato en el que la relación indígena-sacerdote se reitera una y otra vez en las obras de Corte Real, Meirelles y Montero, a mediados de siglo y nuevamente con la de Amoêdo a fines de éste.

Finalmente en el área del *Indianismo*, que cierra la exhibición, nos encontramos con la obra *Iracema* (Fig. 88) de José María de Medeiros, realizada en 1884 y también inspirada en una obra literaria, -en este caso *Iracema* de José de Alençar, de 1865-. En ella se retoma el tema del

⁴³⁵ Quien era el poeta oficial del Imperio.

sacrificio del indio que permite el mestizaje de las razas, india y europea, como formadora de la nacionalidad brasileña. La obra también entrega la visión del indio como arquetipo ideal del *buen salvaje*, pues en la historia la indígena Iracema muere para que su hijo mestizo viva y su esposo portugués salga a crear nuevos centros cristianos⁴³⁶.



Fig. 88. José María de Medeiros, *Iracema*, 1884

Como vemos, el conjunto de estas obras exhibidas como parte del *Romanticismo indianista* nos entrega versiones del indígena como *buen salvaje*. Además, ya no sólo encontramos el indígena abstracto que surgía en las obras de 1840 y 1860 (*Nóbrega y sus compañeros* y *La Primera Misa*), sino ahora indígenas con nombre y apellido (Iracema, y otras obras presentes en esta sección como Atala, en la tela *Las Exequias de Atala* de Augusto Rodrigues Duarte o Paraguaçu en la escultura *Paraguaçu* de Rodolfo Bernardelli) con una historia propia y una identidad individual que los hacía más reales, aún cuando todos ellos fueran producto de la imaginación literaria e histórica y en ningún caso indígenas de carne y hueso. Sin embargo, también aparecen imágenes de un *mal salvaje* en esta área, eso sí de forma minoritaria, especialmente en la figura de Moema, como muestra la escultura del mismo nombre del escultor Bernardelli, realizada en 1894 y que recrea la imagen de la indígena rebelde que muere ahogada en el mar (Fig. 89).

⁴³⁶ Schwarz, *As barbas...op.cit*, 136-37



Fig. 89. Rodolfo Bernardelli, *Moema*, 1894

A partir de todo este recorrido podemos ver como el MNBA articula desde la historia del arte y por medio de recursos visuales y simbólicos entre edificio y obras, así como entre obras, textos y otras obras, un discurso que permite al visitante establecer semejanzas, diferencias y/o contradicciones entre las diferentes discursividades sobre lo indio del Brasil del siglo XIX. Sin embargo, de una u otra forma lo que el museo hace es configurar un imaginario visual de la nación en donde predominan las imágenes de indios pacíficos y victimizados, junto a sacerdotes abnegados y buenos, en un escenario donde el ícono de *La Primera Misa* sobresale. Todo esto, en definitiva permite reactualizar de manera constante ciertos mitos nacionales que permanecen vigentes para el espectador, tales como que la colonización portuguesa fue un proceso pacífico en Brasil o que el brasileño es un ser tolerante y no discriminador. Por último, que Brasil es una especie de lugar paradisíaco, donde los dones de la naturaleza lo caracterizan y donde el indio ocupa un lugar importante, pero que en definitiva es secundario dentro de la nación civilizada y moderna. Un indio, que por otra parte, solo tiene cabida si ha sido *blanqueado*.

2. *La Fundación de Santiago* en el Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile

Desde 1932, *La Fundación de Santiago* es exhibida en el Museo Histórico Nacional (Fig. 90), uno de los tres museos nacionales de Chile⁴³⁷, primero en su sede ubicada en calle Miraflores en el centro de Santiago y luego desde 1982, en su sede actual, el Palacio de la Real Audiencia que se encuentra ubicado en la Plaza de Armas de Santiago⁴³⁸.

⁴³⁷ Perteneciente a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), Ministerio de Educación.

⁴³⁸ La obra se encuentra aquí en calidad de traspaso, proveniente del Museo Nacional de Bellas Artes, según consta en Martínez, Juan Manuel, *La pintura como memoria histórica, Obras de la colección del Museo Histórico Nacional*, Menssage Producciones, Santiago, 2009, 32



Fig. 90. Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile

Como parte de la iconografía oficial de la nación, la pintura pertenece a una institución que según su declaración pública, es un “lugar que no sólo da cuenta de la Historia de Chile, sino que además aspira a ser el rostro de nuestro pasado y de nosotros mismos en el futuro”⁴³⁹, dentro de un conjunto de objetos que permite articular un discurso sobre la historia de Chile, que abarca desde la época precolombina hasta el siglo XX, resaltando fundamentalmente hechos políticos, económicos y sociales⁴⁴⁰.

Si consideramos el edificio en el cual se encuentra la obra, veremos que al igual que en el caso brasileño, éste también comparte las características del templo secular, típico del museo occidental moderno que ya hemos visto. El Palacio de la Real Audiencia, una construcción ubicada en el centro histórico de la ciudad de Santiago, es un edificio de alta significación para la historia del país. Además de encontrarse ubicado en lo que fuera parte del solar de Pedro de Valdivia⁴⁴¹, durante la Conquista española, fue en la época de la Independencia, epicentro de algunos de los más importantes sucesos políticos y sociales de la república, sede del primer congreso nacional, casa de gobierno y posteriormente Intendencia de la ciudad de Santiago. Construido en 1808, también presenta características neoclásicas en su estilo, que le imprimen una connotación de lugar solemne, siendo declarado en 1969 Monumento Nacional.

⁴³⁹ http://www.dibam.cl/historico_nacional/contenido.asp?id_contenido=9&id_submenu=40&id_menu=4, (Agosto 2012)

⁴⁴⁰ “Dentro del Museo, la Historia de Chile está contada museográficamente a través de las siguientes salas temáticas: Pueblos Originarios, 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 Libertad, la Recomposición 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, y finalmente la sala del Frente Popular a la Unidad Popular”.

http://www.dibam.cl/historico_nacional/contenido.asp?id_contenido=967&id_submenu=51&id_menu=50

⁴⁴¹ Fue la sede del Primer Congreso Nacional en 1811 y la casa de gobierno durante la Patria Vieja, entre 1812 a 1814. Entre 1847 y 1929, albergó a la Intendencia de Santiago.

Dentro de este escenario, *La Fundación de Santiago* ocupa un lugar importante, pues es exhibida en altura en el hall de acceso del museo, en una zona entre el primer y segundo piso que corresponde a la caja de escalera que une ambos niveles. Por ello, es una de las primeras imágenes a las que accede el visitante en su recorrido por la historia de Chile, una vez que ha ascendido por las escaleras que conducen al segundo piso (Fig. 91). Aún cuando físicamente no se encuentra en la sala “Descubrimiento y Conquista”, la obra está temáticamente relacionada con esta área de la exhibición⁴⁴².

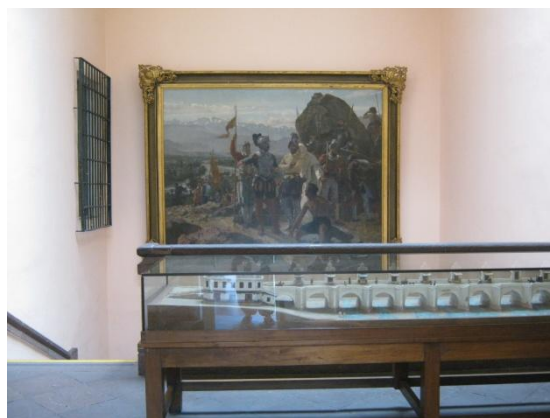


Fig. 91. *La Fundación de Santiago* vista desde el segundo piso

Como texto que orienta su observación, el espectador sólo encuentra una placa metálica ubicada en la parte inferior del cuadro, que señala el título de la obra, su autor, año de ejecución y una breve información que da cuenta del proceso de restauración al que fue sometido en 1996 y la empresa gracias a la cual éste fue posible.

Actualmente el museo se encuentra organizado de tal manera que para poder acceder al área del “Descubrimiento y la Conquista”⁴⁴³, es necesario pasar previamente por la sala “Pueblos originarios”, en la que encontramos objetos patrimoniales de las diferentes culturas que habitaban Chile antes de la Conquista.

Ya en la sala de Descubrimiento y Conquista propiamente tal, que es un espacio rectangular que luego continúa con un pequeño pasillo, el recorrido propuesto por el museo invita al espectador a formarse una visión de conjunto de este período histórico a partir de objetos originales, maquetas

⁴⁴² Al estar en esta área de acceso se exhibe junto a obras relacionadas más bien con la época colonial como los *Retratos de Manso de Velasco* y *Ambrosio O'Higgins*, gobernadores de Chile, y obras de paisajes del Santiago de esa época, como *El puente de Cal* y *Canto* de Ramón Subercaseaux de 1880 y *Vista de los Tajamares del Mapocho* de Giovatto Molinelli de 1855.

⁴⁴³ Período comprendido por la historiografía nacional aproximadamente entre 1520 con la llegada de la expedición

y cuadros que retratan personajes y acontecimientos decisivos de la época. En este escenario es posible relacionar la obra de Lira con imágenes tales como el *Descubrimiento del Estrecho de Magallanes* de Álvaro Casanova Zenteno, de 1925, el *Retrato de Cristóbal Colón* de Alejandro Ciccarelli, de 1849; el *Retrato de Diego de Almagro* de Domingo Mesa, de 1873; el *Retrato del Gobernador Pedro de Valdivia*, de Pedro León Carmona, de 1874 y el *Retrato de Francisco de Villagra* del mismo autor de 1873, entre otros. Además de estos retratos de personajes hispanos que son presentados como los protagonistas del proceso histórico en América, se exhiben cuadros históricos que relatan hechos ocurridos en el siglo XVI en Chile, tales como *La Primera Misa celebrada en Chile* de Pedro Subercaseaux, de 1904; *La captura de Caupolicán* de Raymond Monvoisin de 1854 e *Inés de Suárez en defensa de la ciudad de Santiago* de José Mercedes Ortega, de 1897.

Si bien estas dos salas, la de Pueblos Originarios y la Descubrimiento y Conquista, permiten al visitante articular un discurso histórico que contempla hechos ocurridos tanto en el período precolombino como en la Conquista, consideramos aquí sólo aquellas imágenes presentes en la exhibición que se relacionan directamente con el tema de *La Fundación de Santiago*. Específicamente aquellas que ayudan a reconocer el discurso que el museo propone sobre el hecho histórico de la fundación y las que muestran relaciones entre indígenas y españoles en el siglo XVI.

De acuerdo al recorrido propuesto por el museo, prima una ordenación cronológica de los hechos, pasando a una consideración secundaria los años de ejecución de las obras pictóricas que se exponen, que en su mayoría corresponden al siglo XIX. Por lo tanto, no nos encontramos aquí con imágenes que sean fuentes directas de los hechos, es decir testimonios elaborados por protagonistas o testigos, sino que con interpretaciones realizadas tres siglos después por artistas, que por supuesto conocieron los acontecimientos de manera indirecta, a través de libros, relatos u otras imágenes.

Siguiendo esta lógica temporal encontramos en primer lugar, la obra *La Primera misa celebrada en Chile* (Fig. 92), óleo que narra la realización del acto litúrgico en 1536, a cargo del conquistador Diego de Almagro. A continuación, el *Retrato de Pedro de Valdivia* (Fig. 93), que representa al conquistador joven, triunfal y con los atributos del poder militar. Luego *Inés de Suarez en defensa de la ciudad de Santiago* (Fig.94), muestra la acción que la compañera de

de Magallanes al extremo sur hasta 1598 con la Batalla de Curalaba.

Valdivia, realizara en defensa de la recién establecida ciudad en septiembre de 1541, en la cual decapita a siete caciques indígenas. La secuencia sigue con el sobrerrelieve *La muerte de Pedro de Valdivia* (Fig.95), atribuido a José Miguel Blanco, escultura que muestra la ejecución del conquistador español en 1553 a mano de los mapuches; y por último, el óleo *La captura de Caupolicán* (Fig. 96), de Raymond Monvoisin, que muestra el momento en que el cacique mapuche es apresado por los españoles en presencia de su esposa, hecho ocurrido en 1558.

Entre todas las obras que se exhiben en la Sala Descubrimiento y Conquista, sólo cinco, - incluyendo *La Fundación de Santiago*-, incorporan la representación de los indígenas que formaron parte de la historia en este período y en las cuales no aparecen de manera individual o como protagonistas, sino siempre supeditados al actuar español. Éstas son *La primera misa*, *La muerte de Valdivia*, *La captura de Caupolicán* y la obra de *Inés de Suárez*. El resto, al menos diez obras, resaltan las figuras o acciones de los personajes hispanos como protagonistas y representados de manera individual.

Dejando fuera las obras de Subercaseaux (1904) y de Monvoisin (1854), que pertenecen a períodos posteriores y anteriores respectivamente, todas las imágenes restantes que aquí señalamos fueron realizadas por artistas de la misma generación de Pedro Lira, es decir compañeros suyos en la Academia de Pintura en las décadas de 1860-70: Pedro León Carmona y José Mercedes Ortega. Esto nos permite reconocerlas como productos de un mismo contexto histórico y cultural y darnos cuenta que como tales comparten ciertas características con la obra de Lira.

Al leerlas como conjunto, es posible pensar que al menos tres de estas obras, la de Carmona, con su imagen del conquistador, la de Ortega, con el triunfo de Inés de Suárez sobre los indígenas y en parte la de Subercaseaux, con la celebración de la ceremonia católica, al igual que *La Fundación de Santiago*, responden al discurso historiográfico de los historiadores liberales del siglo XIX, que ya hemos analizado.



Fig. 92. Pedro Subercaseaux, *Primera misa en Chile*, 1904, MHN



Fig. 93. Pedro León Carmona, *Retrato de Pedro de Valdivia*, 1874, MHN



Fig. 94. José M. Ortega, *Inés de Suárez en la defensa de la ciudad de Santiago*, 1897, MHN



Fig. 95. JM. Blanco, *La muerte de Pedro de Valdivia* (atribuido), bajo relieve moldeado en yeso, s/f. MHN



Fig. 96. Raymond Monvoisin, *La captura de Caupolicán*, 1854, MHN

Las ausencia del indio en la historia liberal de Amunátegui y Vicuña Mackenna, está claramente expresada tanto en *La Primera Misa* de Subercaseaux como en *Inés de Suarez* y *La Fundación de Santiago*, pues en las tres, el indígena es representado escasamente y encarnando un papel secundario. En el caso de la obra de Subercaseaux, que muestra a las huestes del conquistador Diego de Almagro -el primer español en explorar Chile-, celebrando misa en el Valle de San Francisco de la selva, Copiapó, en marzo de 1536⁴⁴⁴, apenas es posible divisar en el extremo derecho de la composición un individuo mayor con características raciales y de vestimenta distinta a las del resto, que podría interpretarse como un indígena, y que actúa solo como un espectador ajeno a la ceremonia. Esta ausencia se hace aún más elocuente si se considera que Subercaseaux posiblemente se inspiró en la obra de Meirelles sobre el mismo tema, en la que

⁴⁴⁴En la que oficia el culto el padre Cristóbal de Molina de la orden de la Merced, J. M. Martínez, *op. cit.*,34

como sabemos, en una situación similar los indígenas son representados en gran número⁴⁴⁵. En el caso de la obra de Ortega (Fig. 94) que muestra el ataque a Santiago por las huestes del cacique Michimalonco el 11 de septiembre de 1541, encontramos la imagen del indio que ha sido aniquilado por las fuerzas de la conquista. Estos personajes indios ni siquiera aparecen aquí de cuerpo entero, sino sólo sus cabezas. De esta forma vemos como estas imágenes comparten claramente ideas con la obra de Lira, en la que la presencia indígena también está reducida a tres individuos.

Por otra parte, debemos recordar que la historiografía liberal presentaba al indio como un ser incapaz de transformación, lo que justificaba su derrota o sometimiento. Esto claramente aparece tanto en la obra de Ortega como en la de Lira, a la que además podemos sumar la de Monvoisin, *La Captura de Caupolicán*, pues aunque es anterior a la formulación de las ideas de la historiografía liberal, comparte con ésta ciertas ideas. En ella se narra el apresamiento y muerte del cacique Caupolicán, ocurrido en el invierno de 1558, cuando el mapuche es detenido y trasladado a Cañete, donde sería humillado por su propia mujer Fresia y finalmente ejecutado por los españoles.⁴⁴⁶ Por su parte, el *Retrato del Gobernador Pedro de Valdivia*, copia de un cuadro realizado por el pintor español Eugenio Lucas y Padilla⁴⁴⁷, muestra la imagen de un conquistador que tiene en sus manos un catalejo y una espada. Como tal también responde a la línea planteada por la historiografía liberal, cuando sostiene el culto que debe rendirse a los antepasados y la importancia de retratar sus imágenes para el fortalecimiento de la nación⁴⁴⁸.

Esta visión del indígena, sin embargo, se equilibra en cierta forma con lo que el museo exhibe en la Sala de Pueblos originarios, que necesariamente se debe recorrer desde *La Fundación de Santiago* hasta llegar al área de Descubrimiento y Conquista, pues aquí surge una imagen de los primeros habitantes de Chile más rica, diversa y equilibrada. A esto debemos sumar que en sus textos el museo reconoce estas imágenes como interpretaciones de una época que deben considerarse como tales y no como verdades, lo que sin embargo, no explicita al momento que el

⁴⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁴⁶ “La obra da cuenta de la antesala de la muerte de Caupolicán, un hecho que se sumerge en una bruma de leyendas...” , *Ibíd.*, 47

⁴⁴⁷ Regalado por la Reina de España Isabel II a la ciudad de Santiago y presentado en la Exposición del Coloniaje de 1873, organizada por Vicuña Mackenna, *Ibíd.*, 41.

⁴⁴⁸ Como vimos en el caso de Vicuña Mackenna.

espectador se enfrente con las obras mismas, sino sólo en catálogos o textos en la web⁴⁴⁹, por lo que es probable que la repercusión de estas aclaraciones no sea muy decisiva.

Si consideramos que el MHN presenta obras que muestran al indio como el *mal salvaje* que destruye con violencia (Ortega), asesina al conquistador (Blanco) y además dan testimonio de cómo deben ser tratados estos “enemigos” de la civilización, con la prisión (Monvoisin) o la muerte por decapitación (Ortega), podemos ver que en el museo, a pesar de sus esfuerzos de incluir nuevas miradas sobre lo indígena, sigue predominando la visión que desde la segunda mitad del siglo XIX se tenía de éste, considerándolo más bien un enemigo o un obstáculo. De esta forma vemos que el MHN plantea al espectador la vivencia de un ritual de conformación de ciudadanía y de articulación de la identidad nacional en el cual la relación entre blancos e indígenas se plantea en gran medida en términos de sometimiento y ocultación de lo indio, en un proceso en el cual la relación entre el *nosotros* y los *otros* dentro de los primeros años de la nación chilena se construye en base al conflicto permanente y la violencia. A diferencia de Brasil, en el imaginario visual oficial chileno como el que vemos aquí, no aparecen indios héroes ni conquistadores que aboguen por su bienestar, ya que su relación con el mundo hispánico se realiza principalmente a través del trato militar.

⁴⁴⁹ Martínez, *op.cit* y sitio web del MHN.

CONCLUSIONES

Pedro Lira y Víctor Meirelles fueron hombres del siglo XIX que creyeron en el poder civilizador del arte y en su condición de pilar fundamental de cualquier sociedad moderna. Aún cuando no todos sus contemporáneos compartieron con ellos esta convicción, ambos decidieron llevar a cabo a lo largo de su vida acciones concretas para lograr este objetivo, el de superar la “barbarie” y el “atraso” en el que, según ellos, se encontraban sus países en lo artístico, pues tenían la convicción de que estas acciones debían formar parte del proceso de construcción nacional del que eran partícipes. Lo interesante de todo esto es que ambos proyectos inspirados en las mismas ideas traídas de Europa, asumieron caminos diferentes, pues se vieron enfrentados a realidades, problemáticas y expectativas muy disímiles. En el caso de Meirelles, el Brasil monárquico de mediados del siglo XIX y en el de Lira, el Chile republicano de fines del mismo siglo.

El proyecto civilizatorio de Lira se debe entender como una iniciativa enmarcada en la línea de un pensamiento republicano, ilustrado, liberal y laico de un país latinoamericano de tradición católica bastante periférico con respecto a Europa pese a sus pretensiones. El de Meirelles dentro de un contexto donde monarquía y religión se entrelazan fuertemente, en un clima donde liberalismo y conservadurismo se entienden de otra manera, dentro de un país que espera ser una potencia dentro de América. Cada uno de estos proyectos debió responder por lo tanto, a estructuras sociales, culturales y de pensamiento muy distintas. El proyecto de Meirelles se inscribía dentro de una estructura social tal vez más compleja, estratificada y rígida, en la que la existencia de un monarca, una aristocracia y la esclavitud negra conformaban un cuadro desconocido en el resto del continente. En el ámbito específicamente artístico, Meirelles debió desarrollar sus iniciativas en un escenario complejo, pues algunos avances de esa supuesta “civilización” ya eran considerados una realidad en el Brasil de mediados de siglo, debiendo enfrentarse con una institucionalidad artística más o menos consolidada y una noción de bellas artes ya existente⁴⁵⁰. Esto, sin embargo, no quiere decir que todo estuviera hecho, sino que por el contrario, muchos signos de ese “atraso” todavía existían a los ojos de la intelectualidad carioca. En el caso de Lira, lo que se iría perfilando como su proyecto, partía de una precariedad mucho mayor en varios sentidos, tanto de consolidación material como de ideas, en un escenario donde

⁴⁵⁰ Esto surge a partir de la colonia, en el gobierno de João VI, cuando en 1816 implementa la Misión Artística Francesa y posteriormente se crea en 1826 la Academia Imperial de Bellas Artes y los Salones anuales de pintura, entre otras iniciativas.

el arte desde lo institucional no poseía una trayectoria tan antigua como en Brasil, lo que le permitió asumir un liderazgo que en el caso de Meirelles no habría sido posible.

En el caso de Lira, su gesta civilizatoria se tradujo en la fundación de instituciones que faltaban y reformas de lo que consideraba atrasado, creando sociedades artísticas, museos y exposiciones, inaugurando el mercado del arte, instalando por primera vez la reflexión teórica y la crítica, reorganizando la enseñanza artística y hasta intentando reformular la masonería. Una de las grandes motivaciones de Lira sería la de luchar “contra la barbarie artística” que existía en el país, lo que involucraba que el artista debía alcanzar una posición social privilegiada, a la altura de otras profesiones. En el caso de Meirelles su labor se orientó hacia la fundación y la reforma en términos más sutiles, buscando un grado cada vez mayor de “civilización” del arte brasileño, siempre en un papel de pionero, al ser el primer brasileño en hacer pintura histórica *à la grand manière* y exponerla en el Salón de París, al crear un método de enseñanza del dibujo para el Liceo de Artes y Oficios y al final de su vida al establecer su empresa de panoramas, que combinaba los avances de la tecnología a través de la fotografía, la imagen en movimiento y la pintura. En su caso su proyecto iría más allá de la relación arte-civilización-imperio, planteándose como fundamental la relación arte-modernización-industria. Será por ello que realizará una labor destacada en el Liceo, pues creía en la participación del arte en el progreso del país y que esta formación debía ir más allá de la elite.

En ambos está la idea de una barbarie que hay que superar, pero ¿qué entiende cada uno por barbarie?. Podríamos decir que es aquí donde se vislumbran las mayores diferencias entre ellos. La barbarie, que en ambos viene ligada a ciertos aspectos del pasado y lo lejano, en el caso de Lira está representada por lo colonial, el oscurantismo de la religión, lo indígena y lo subalterno, y en el caso de Meirelles por lo indígena, aunque de manera distinta, y definitivamente no por lo colonial ni lo religioso. Así como en Lira está el fantasma de una época monárquica y una forma de vida indígena que deben superarse, en Meirelles está el de un barbarismo republicano y el de una antropofagia que debe erradicarse por el bien del país, por su progreso.

Lo más probable es que las ideas que Lira posee sobre el indígena vengan dadas por la afinidad que comparte con el discurso oficial chileno de ese período. Tanto el discurso historiográfico y político dominante en el Chile liberal de fines de siglo como el que se encuentra subyacente en el conjunto de imágenes pictóricas (imaginario visual) creadas en torno a la academia en esos años, establecen la representación de un indígena caracterizado como un *mal salvaje*. En el caso de

Meirelles, el indígena aun cuando aparece como parte de la barbarie, lo hace teniendo la posibilidad de elegir entre dos caminos, el del *buen* y el del *mal salvaje*, con sus respectivas consecuencias, es decir, la integración a la sociedad civilizada, -donde tendría lugar un mestizaje racial-cultural que supondría su blanqueamiento-; o bien la eliminación, si no está dispuesto a someterse al drástico cambio cultural que la sociedad blanca le propone.

Tanto en *La primera misa* como en *La fundación de Santiago*, podemos rescatar estas posturas diferentes en sus proyectos modernizantes.

En la obra chilena, el militar español Valdivia, aparece como líder de la empresa civilizadora por sobre el poder religioso, que es representado por un sacerdote anónimo en segundo plano. Ello debe vincularse con el rol que la elite decimonónica del país otorgó a las órdenes religiosas en su relato. En la obra brasileña, los papeles se invierten, pues es la institución religiosa la que resulta preeminente supeditando al poder civil a un lugar secundario. En Brasil, los sacerdotes estuvieron directamente relacionados con la fundación de ciudades y la lucha contra otros colonizadores europeos. Fueron ellos quienes establecieron alianzas de paz con los indígenas. En Brasil, los religiosos bajo la figura de ser aquellos “blancos buenos”, humanitarios y pacíficos, tuvieron especial participación en la colonización a través de la lengua y la literatura. En consecuencia, en la obra chilena el énfasis se da en la actuación de los personajes en labores prácticas y seculares de colonización, es decir en la planificación urbana, la apropiación del territorio de la zona central y el sometimiento de sus habitantes originales, mientras que en el caso brasileño se encuentra en la realización de un ritual de acción de gracias y una acción simbólica de dominio.

En la obra chilena, se destaca la figura de un líder individual que situado en la cúspide, actúa a la manera de un héroe mítico, cuya acción se entiende como la culminación de una lucha principalmente contra la naturaleza. En la obra brasileña, la participación en un rito religioso comunitario otorga a los personajes una visión de conjunto diferente, de recogimiento espiritual, donde se vuelve más difícil reconocer liderazgos individuales. Una imagen donde el jefe civil de la expedición, Pedro Alvares Cabral, aparece arrodillado y a medio camino entre sacerdotes y soldados. La disposición del grupo en una zona costera, físicamente plana, ubica a la mayoría de los asistentes en un mismo nivel, resaltando sólo en un status superior el sacerdote que oficia la misa y en cuyas vestiduras recae la mayor cantidad de luz de la composición. En el caso chileno, el escenario natural escalonado en que se sitúa la escena establece una jerarquización, en donde la integración cultural se hace menos evidente que en el caso brasileño.

Otro aspecto presente en ambas obras surge a partir de los gestos que realizan algunos personajes presentes en la escena, quienes a través del acto de apuntar con el dedo, parecen dirigir la atención de sus compañeros -y de paso la del espectador- hacia ciertos elementos. En el caso de *La primera misa*, encontramos varios indígenas ubicados en primer plano apuntando hacia el interior de la escena, es decir hacia el actuar de los portugueses. En el caso de *La fundación de Santiago*, son los dos personajes principales, indio y español, quienes realizan el mismo gesto pero en este caso, señalando hacia el exterior, es decir fuera del cuadro. Si nos guiamos por el título de la obra, podríamos entender que se trata de “el llano”, es decir, el espacio geográfico donde se edificara la futura ciudad,

Con este gesto, Meirelles, llama la atención hacia la relación que se establece entre portugueses e indígenas en Brasil y como debe construirse esta relación; en el caso chileno, Lira llama la atención hacia el territorio, elemento en el que ambos personajes demuestran igual interés, pero sin que entre ellos medie algún tipo de comunicación.

Brasil en la obra es presentado como un círculo o una elipse, como una integración. Un escenario espiritual que plantea una estrecha relación entre poder religioso y monarquía. Es la escena de una comunidad paradisiaca, en donde la igualdad viene dada por lo espiritual. Chile, en cambio es presentado como una pirámide, donde el liberalismo, la libertad y el liderazgo individual, el poder laico y civil, se articulan con el ocultamiento de un *otro*, en una clara jerarquización de grupos sociales. *La primera misa* en definitiva es un cuadro comunitario, mientras que *La Fundación de Santiago* es una escena de protagonismo individual.

En relación al fenómeno de la recepción de las imágenes, nos parece que en el caso de Chile, lo ocurrido con la obra en el período que hemos establecido entre 1889 y 1920, resulta complejo. Ello porque el debate en términos simbólicos e identitarios, generado al momento de su exhibición original a manos de personajes como José Miguel Blanco y Vicente Grez, refleja un pensar crítico en torno a la imagen. En este sentido nos resulta útil recordar los planteamientos que investigadores como Teresinha Franz y Mario Carretero, han propuesto en torno a la lectura de imágenes con contenido histórico, en los que como vimos, se establece la existencia de cuatro niveles de comprensión con respecto a ellas⁴⁵¹. Podríamos decir que en el Chile del siglo XIX, quizás por la cercanía de los espectadores a obras del género de la pintura histórica, su lectura pudo alcanzar cierto nivel de crítica, mientras que en la actualidad, el hecho de que la imagen se

⁴⁵¹ Teresinha Franz, *op.cit.* y Mario Carretero, *op.cit.*

ubique en el relato historiográfico del MHN del siglo XVI, así como su profusa reproducción en libros de texto escolares que la utilizan como representación del período del Descubrimiento y Conquista, inducen a pensar que los espectadores actuales realizan de ella una lectura mucho más ingenua, pues como sostienen Carretero y Franz, la imagen sería entendida como “una representación no problemática” de ciertos hechos históricos, asumiéndola como “una copia de la realidad” en la que el autor habría sido testigo directo de los hechos que registró instantáneamente, pensando que los sucesos no cambiaron al ser pintados o grabados sino que sucedieron así⁴⁵². Al unir imagen y relato histórico en una combinación visual integrada, tanto el museo como el libro escolar, parecen olvidar que la obra de Lira se realizó 347 años después de que Pedro de Valdivia fundara Santiago y, que por lo tanto, el artista difícilmente fue un testigo ocular del hecho. De esta forma, la lectura ingenua que se propone tanto a los visitantes del museo como a los lectores del texto escolar, parece desconocer los procesos que intervienen entre un hecho histórico y su representación, la importancia del contexto de producción de una obra, así como la biografía de su autor e incluso hasta los aspectos técnicos de construcción de la misma.

En el caso de Brasil, el fenómeno de recepción de la obra reviste procesos un tanto diferentes, pues si bien ésta también fue objeto de debates críticos a favor y en contra desde el inicio, -en el período que hemos situado entre 1862 y 1892-, con figuras como Gonzaga Duque o Barros Cabral, su ubicación actual en el MNBA de Río de Janeiro, posibilita una lectura distinta a la que se propone en Chile. Si bien la imagen también es utilizada en una serie de soportes educativos en Brasil, tales como libros de texto escolar, material didáctico y otros que promueven una lectura ingenua, su presencia en un museo de arte la inscribe en un campo de producción y recepción específico. Además se le confronta con varios discursos sobre el indio. Así la obra puede ser abordada por los visitantes desde un nivel de lectura un poco más complejo.

En el caso de Chile, validando nuestra hipótesis inicial, creemos que *La fundación de Santiago*, en sí misma y gracias a los lugares de exhibición en los que ha sido expuesta, ha contribuido desde el siglo XIX hasta hoy a configurar discursos de identidad nacional que tienden a promover la imagen de un indígena estereotipado, relegado a un segundo plano y más bien excluido de la nación. La profusa difusión de la obra y las lecturas en torno a ella, en general de bajo nivel crítico, contribuyen a reafirmar permanentemente una serie de mitos existentes en el

⁴⁵² Mario Carretero, *op.cit.*, 11

país que, como señalan autores como Ana Pizarro o Pinto Rodríguez⁴⁵³, se basan en concebir a Chile, por un lado como un país “otro”, especial dentro de América Latina, y además como una nación homogénea racial y culturalmente hablando. En cierto sentido, el tratamiento que Lira hace del paisaje ayuda a confirmar la creencia de que los chilenos somos diferentes a nuestros vecinos porque estamos alejados, ya que gracias a mar y cordillera, Chile sería una especie de isla geográfica⁴⁵⁴, en la que no penetran tan fácilmente las influencias latinoamericanas pero sí las europeas. De igual forma, la disposición de los personajes confirma la noción de que Chile, a diferencia de sus vecinos, es un país mayoritariamente blanco, una nación homogénea en la cual no existe una diversidad cultural marcada y en la que la presencia indígena es secundaria.

En el caso de Brasil, *La Primera Misa en Brasil*, como tal y gracias a los contextos de exhibición en los que se ha mostrado desde el siglo XIX hasta hoy, también ha contribuido a validar ciertos discursos de identidad nacional, pero que en su caso, tienden a promover una imagen distinta del indígena. En este caso, si bien se apela a la posibilidad de la integración de este “otro” a la sociedad nacional, esto solo puede realizarse si éste cumple con un proceso voluntario de “blanqueamiento”, presentando por lo tanto, una imagen que anula, idealiza y vuelve irreal al indio. De esta forma, gracias a la obra ha sido posible reafirmar ciertos mitos existentes en el país, tales como que la historia de Brasil fue escrita sin derramamiento de sangre. La disposición y actitudes de los personajes recalcan además la idea de que el brasileño es un pueblo bueno, pacífico, ordenado pero sacrificado, que no sabe de discriminación racial o de credo y que acepta a todo aquel que llegue a él. El tratamiento del paisaje a la manera de un templo espiritual ayuda a sostener por otra parte, que el país es un lugar privilegiado del planeta, según la creencia de que es “un don de Dios y de la naturaleza”, donde el mestizaje ha sido un patrón fortificador de la raza⁴⁵⁵. Mitos, que obviamente, y en el caso de ambos países, actúan en su calidad de narrativas imaginarias que buscan solucionar tensiones, conflictos y contradicciones que no encuentran caminos para ser resueltos al nivel de la realidad⁴⁵⁶, y que, por lo tanto desconocen muchas de las realidades del país que demuestran lo contrario.

⁴⁵³ Ana Pizarro, “Mitos y construcción del imaginario nacional cotidiano”, *Revista Atenea*, n° 487, versión digital, Concepción, 2003; Jorge Pinto Rodríguez, *op.cit*, 2000 y Pinto Rodríguez, *op.cit*, 2008

⁴⁵⁴ Pizarro, *Ibid*, 3

⁴⁵⁵ Marilena Chauí, *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*, Editora Fundação Perseu Abramo, São Paulo, 2000, 8

⁴⁵⁶ Chauí, *Ibid*, 9

Es importante hacer notar que la pintura histórica decimonónica ha recibido hasta ahora poca atención de parte de la historiografía latinoamericana en general y del arte en particular, lo que en gran medida ha contribuido a olvidar la estrecha relación que ésta sostuvo con la política y la ideología en su época, así como los efectos sociales que puede generar hasta hoy en términos simbólicos. No debemos olvidar que como encargos del Estado estas imágenes contribuyeron y contribuyen aún en la actualidad a modelar las ideas que existen sobre el pasado, o sobre lo que se cree que es o debió ser ese pasado, y tal vez es por ello que en torno a estos cuadros encontramos muy pocas reflexiones hasta el día de hoy.

Debemos hacer la salvedad, eso sí, que en este sentido el caso de Chile es más agudo que el de Brasil, pues en este último se han desarrollado líneas de trabajo más permanentes y sistemáticas a partir de los años 80. Queda para Chile el desafío entonces de profundizar el análisis de sus imágenes históricas, reconociéndolas como importantes agentes en la construcción simbólica de la nación y la identidad y a sus museos como los lugares donde estas imágenes se enfrentan con el público. En el caso de ambos países, se hace necesario reconocer que estos centros de cultura no son neutros ideológicamente, y que tanto el museo como la obra de arte deben reconocerse como posibles instrumentos políticos. Por ello es recomendable revisar sus discursos y prácticas, así como la forma en la que articulamos la presencia de estas imágenes en el imaginario nacional, dando cabida a nuevas formas de análisis y aproximación a las obras, así como a variados discursos sobre la nación en los museos, si es queremos construir una sociedad más justa.

INDICE DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1. Víctor Meirelles de Lima, La primera misa en Brasil, 1861, MNBA, Río de Janeiro.....20
- Fig. 2 Theodore De Bry, tupinambas, siglo XVII.....41
- Fig. 3. J.M Rugendas, Desembarco de Colón en América, 1854, MHN, Río de Janeiro.....42
- Fig. 4. M. J. de M. Corte Real. *Nobrega y sus compañeros*, 1846, MNBA Río de Janeiro.....42
- Fig. 5. D. João Príncipe Regente, Relieve de alabastro, siglo XIX, MHN, Río de Janeiro.....42
- Fig. 6. Caricatura “Abertura del Amazonas”, A. Agostini, Revista Ilustrada (1860- 1879), Río de Janeiro.....43
- Fig. 7. Tres obras de la serie “Estudios Antropológicos” de Louis Rochet.....43
- Fig. 8. Fragmento maqueta al Monumento Equestre a Don Pedro I, yeso, 1856, MHN.....43
- Fig. 9. *Debret, Coronación de Don Pedro I por el obispo de Río de Janeiro*, 1828.....44
- Fig. 10. Víctor Meirelles, Vista de Desterro, 1851.....45
- Fig. 11. V. Meirelles, La flagelación de Cristo, 1855.....45
- Fig. 12. V. Meirelles, La Bacante, 1857-58.....45
- Fig. 13. H. Vernet, Primera misa en Kabilye, 1854 y Meirelles, Primera misa en Brasil, 1861....46
- Fig. 14. Granet. Una misa en el Louvre, 1847.....47
- Fig. 15. Blanchard, Primera Misa en América, 1848.....47

Fig. 16. Meirelles, La bacante.....	51
Fig. 17. Meirelles, Detalle de indígena Primera Misa.....	51
Fig. 18. De Bry, Grabado.....	51
Fig. 19. Corte Real, <i>Nobrega y sus compañeros</i>	51
Fig. 20. Meirelles, <i>Primera Misa</i>	51
Fig. 21. Fragmento Primera Misa, indio anciano e india joven.....	52
Fig. 22. Detalle. Indio que apunta al interior del cuadro.....	52
Fig. 23 Indios que apuntan hacia el altar.....	53
Fig. 24. Conjunto de indios tras el altar.....	53
Fig. 25. Líneas visuales en La Primera misa en Brasil.....	54
Fig. 26. Pedro A. Cabral, Sancho de Tovar y navegantes portugueses.....	56
Fig. 27. Fray Coimbra y grupo de sacerdotes.....	56
Fig. 28. Disposición de las obras en el Salón de 1861 de Hall des sculptures et cimaises du salon de 1861, Photographies par Pierre Ambroise Richebourg.....	57
Fig. 29. La obra Charlotte Corday en la esquina inferior derecha.....	58
Fig. 30. Ninfa raptada por un fauno en el centro.....	58

Fig.. 31. Rachel, Friné ante el areópago y Sócrates buscando a Alcibíades de Jean León Gerome expuestas en el Salón.....58

Fig. 32. Ignacio Merino, Cervantes lee el manuscrito de Don Quijote de la Mancha.....59

Fig. 33. Monumento de Rochet en el Salón de 1861 de Hall des sculptures et cimaises du salon de 1861, Photographies par Pierre Ambroise Richebourg.....60

Fig. 34. Estudio de la obra realizado por Rochet en 1856, mhn.....60

Fig.35. Monumento ecuestre inaugurado en Río de Janeiro en marzo de 1862, actual Plaza Tiradentes..... 60

Fig. 36. Pedro Lira, La Fundación de Santiago, 1888, MHN, Santiago.....65

Fig. 37. Boceto de La Fundación de Santiago realizado entre 1885 y 1888, Col. Banco Santander..... 83

Fig. 38. Monvoisin, La captura de Caupolicán, 1854, Museo Histórico Nacional.....92

Fig. 39. Monvoisin, La captura de Caupolicán, 1854, Museo Ohigginiano y de Bellas Artes, Talca..... 92

Fig. 40. Monvoisin, Doña Elisa Bravo y Jaramillo durante el naufragio o Rapto del joven Daniel (fragmento), 1859, Museo O`Higginiano y de Bellas Artes Talca.....93

Fig. 41. Doña Elisa Bravo y Jaramillo esposa del cacique o Elisa Bravo en cautiverio, Museo O`Higginiano y de Bellas Artes, Talca.....93

Fig. 42. Alejandro Cicarelli, Conquistador español. 1850, MHN.....94

Fig. 43 J.M. Blanco, El padre Las Casas amamantado por una india, ca.1875, Museo O'Higginiano, Talca.....	95
Fig. 44 J.M. Blanco, Galvarino, 1873, 83 cms. mármol, MNBA.....	95
Fig. 45. N. Plaza, Caupolicán, 1869, Cerro Santa Lucia.....	95
Fig. 46. Felipe II y el Inquisidor, 1880, MNBA.....	98
Fig. 47. El remordimiento de Caín, 1882.....	98
Fig. 48. La muerte de Colón, 1884.....	98
Fig. 49. Fundación de Santiago, 1888.....	98
Fig. 50. Sísifo, 1893.....	98
Fig. 51. Cristo sanando a los enfermos, 1906.....	98
Fig. 52. Vicuña Mackenna sobre el cerro Santa Lucía, 1874.....	100
Fig. 53. Pedro de Valdivia sobre el mismo cerro, 1541.....	100
Fig. 54. J.M. Rugendas, “Vista del Valle del Mapocho Sacada del cerro Santa Lucía”, Atlas de Gay, 1854.....	101
Fig. 55. R. Tornero, “Santiago. Vista jeneral tomada del cerro de Santa Lucía”, en Chile Ilustrado, 1872.....	101

Fig. 56. Español en el boceto.....	103
Fig. 57. Indígenas en la obra final.....	103
Fig. 58. Indio en el boceto.....	104
Fig. 59. Indio en la obra final.....	104
Fig. 60. Boceto.....	105
Fig. 61. Obra final.....	105
Fig. 62. Pabellón chileno en la Exposición Universal de París, 1889.....	107
Fig. 63. Primer piso del pabellón de Chile con la escultura de Arias, Dibujo del natural, Luis Jiménez, Revista Ilustración Española y Americana, 1889.....	108
Fig. 64. C. Castro, <i>La vieja</i> , MNBA.....	110
Fig. 65. C. Castro, <i>La poda</i> , Pinacoteca Concepción.....	110
Fig. 66. R. Correa, <i>La Trilla</i> , MNBA.....	110
Fig. 67. A. Elguin, <i>Cambios de fortuna</i> , 1888.....	111
Fig. 68. V. Arias, <i>Descendimiento</i> , 1887, MNBA.....	111
Fig. 69. C. Lagarrigue, <i>Giotto</i> , MNBA.....	111
Fig. 70. Maurice Maitre con indígenas chilenos en París, 1889.....	113
Fig. 71. Edificio MNBA, Río de Janeiro.....	123

Fig. 72. Fachada MNBA.....	123
Fig.73. Entrada MNBA.....	123
Fig. 74. Pabellón de la Misión artística francesa y sus primeros discípulos con La Primera Misa al fondo.....	125
Fig. 75. Nóbrega y sus compañeros, Manoel Joaquim Corte Real, 1843.....	126
Fig. 76. La Primera Misa, la escultura Rio Paraíba del sur y Poema a la Virgen.....	127
Fig. 77, 78, 79. Cândido Almeida Reis, Rio Paraíba del Sur, 1866.....	127
Fig. 80. Poema a la Virgen, Firminho Montero,s/f.....	128
Fig. 81. Víctor Meirelles, La Batalla de Guararapes, 1879.....	129
Fig. 82. Indígenas en La Primera Misa, 1861.....	129
Fig. 83. Indígenas en La Batalla de Guararapes, 1879.....	129
Fig. 84. El indio Felipe Camarão en La Batalla de Guararapes, 1879.....	129
Fig. 85. Henrique Bernardelli, Los bandeirantes, 1889.....	130
Fig. 86. Chaves Pinheiro, Alegoría al imperio brasileño, 1872.....	130
Fig. 87. Rodolfo Amoedo. El último Tamoio, 1883.....	131
Fig. 88. José María de Medeiros, Iracema, 1884.....	132

Fig. 89. Rodolfo Bernardelli, Moema, 1894.....	133
Fig. 90. Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile.....	134
Fig. 91. La Fundación de Santiago vista desde el segundo piso.....	135
Fig. 92. Pedro Subercaseaux, Primera misa en Chile, 1904, MHN.....	137
Fig. 93. Pedro León Carmona, Retrato de Pedro de Valdivia, 1874, MHN.....	137
Fig. 94. José M. Ortega, Inés de Suarez en la defensa de la ciudad de Santiago, 1897, MHN.....	138
Fig. 95. J.M. Blanco, La muerte de Pedro de Valdivia (atribuido), bajorrelieve moldeado en yeso, s/f. MHN.....	138
Fig. 96. Raymond Monvoisin, La captura de Caupolicán, 1854, MHN.....	138

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Anónimo, *Programa para la exposición de 1888 en Santiago i para la Sección de Chile en la Exposición Universal e Internacional de 1889 en Paris*, Santiago: Imp. Nacional, 1888

Alvarez Urquieta, Luis, *Historia de la pintura chilena*, Edit. Salvat, Santiago, 1928

Auvray, Louis. *Exposition des beaux-arts : Salon de 1861*, Ed. Revue artistique, Paris, 1861

Barros de Orrego, Martina, *Recuerdos de mi vida*, Editorial Orbe, Santiago, 1942

Blanco, Arturo, “Don José Miguel Blanco, escultor, ganador de medallas y escritor de Bellas Artes”,

Anales de la Universidad de Chile, Tomo CXXXI, 2º Semestre, Santiago, 1912

Blanco, José Miguel (ed.), *El Taller Ilustrado*, Año I, nº 13, 15 octubre, 1885

-----“Noticias diversas”, *El Taller Ilustrado*, Año IV. nº 141, 23 de julio de 1888

-----*El Taller Ilustrado*, Año IV, nº 147, 3 septiembre 1888.

-----“En la exposición”, *El Taller Ilustrado*, Año IV, nº 159, 17 de diciembre 1888.

-----*El Taller Ilustrado*, “Sección de Bellas Artes. Informe del Jurado”, Año IV, 24 de diciembre de 1888

----- “La fotografía en la pintura”, *El Taller Ilustrado*, Año IV, nº 182, 1 julio 1889

Caminha, Pero Vaz de, *Carta a El-Rey D. Manuel, transcrita para o português contemporâneo e comentada por Maria Angela Villela*, 2º edic., Ediouro, São Paulo, 1999

Cousiño Talavera, Luis, *Museo Nacional de Bellas Artes, Catálogo*, Soc. Imprenta y Litografía Universo, Santiago, 1922

Diario La Unión, “Exposición libre de Bellas Artes en Santiago”, Santiago, Año I, nº 225, 16 octubre 1885.

Diario La Unión, “Exposición libre de Bellas Artes en Santiago”, Santiago, Año I, 21 de noviembre 1885

Duque Estrada, Luiz Gonzaga, *A Arte brasileira*, H. Lombaerts, Rio de Janeiro, 1888

Eberhardt, Enrique, *Historia de Santiago de Chile, Época Colonial*, Tomo Primero, Editorial Zigzag, Santiago, 1916

Galvão, Alfredo, “Manoel de Araújo Porto-Alegre: Três cartas a Victor Meirelles, 1854, 1855 y 1856”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, n.14, 1959*, contribución de

Arthur Valle, *Revista eletrónica 19&20*, www.dezenovevinte.net

Grez, Vicente, *Las Bellas Artes en Chile*, (Manuscrito), Santiago, 1888

Jarpa, Onofre, “Recuerdos del pintor don Pedro Lira”, *Boletín de la Academia chilena de la Historia*, nº 33, Santiago, 1920

Las Bellas Artes, “Noticias diversas”, Santiago, año 1, Nº 8, , mayo 24 de 1869

Lira, Pedro, “Las Bellas Artes en Chile”, *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo XXVIII, Imprenta Nacional, Santiago, 1866

_____ “La exposición de 1872”, *Revista de Santiago*, Tomo I, 1872.

-----“De la pintura contemporánea”, *Revista de Artes y letras*, Año I, nº I, Santiago, 15 de julio 1884

-----“El Salón de 1889”, *Revista de Bellas Artes*, Año I, nº 3, Dic. 1889

-----*Diccionario biográfico de pintores*, Ed. Esmeralda, Santiago, 1902

-----“Resumen de la historia artística de Chile”, Soc. Imprenta Universo, Santiago, 1909.

Meirelles, Víctor, *Relatório apresentado aos srs. sócios da Empresa do Panorama da cidade do Rio de Janeiro pelo sócio gerente*. Rio de Janeiro: Imprensa Mont'Alverne, 1889

Museo Nacional de Bellas Artes, Imprenta i Librería Ercilla, Santiago, 1896

Orrego Barros, Carlos, *Bosquejos y Perfiles*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1961

Renan, Ernest, “¿Qué es una nación?”, *Revista Estudios Públicos*, Jorge Acevedo Guerra (trad.), nº 38, Santiago, otoño 1990

Revista Ilustración Española y Americana, “Crónicas de la Exposición de París”, Madrid, año XXXIII, Nº XXI, 4 de junio de 1889

Revista Ilustración Española y Americana, Madrid, año XXXIII, Nº XXIII, del 22 de junio de 1889

Revista de la Exposición Universal de París, Dumas, François Guillaume (Director) y Fourcaud, Louis (Redactor jefe), Montaner y Simón Editores. Barcelona, 1889

Revista de Bellas Artes, Año I, nº 1, Santiago, Octubre, 1889.

Richebourg, Pierre Ambroise, *Hall des sculptures et cimaises du salon de 1861*, París, 1861
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84470789> (Mayo 2013)

Salon de Paris, *Catalogue Officiel*, “Explication des Ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au palais des champs-elysées”, Charles de Mourgues impreseurs, París, 1861

Tissot, Pierre.”Art et Amérique”, *Revue universelle illustrée*, sin editor, París, 1888-1890

Vicuña Mackenna, Benjamín, *Álbum del cerro Santa Lucia. Colección de las principales vistas, monumentos, jardines, estatuas y obras de arte de este paseo, dedicado a la Municipalidad de Santiago por su actual presidente Benjamín Vicuña Mackenna*, Imprenta de la Librería del Mercurio, Santiago, 1874

_____ “El arte nacional i su estadística ante la exposición de 1884 (revista retrospectiva)”, *Revista de Artes y Letras*, nº 9, año I, Santiago, 15 de noviembre de 1884

Vicuña Subercaseaux, Bernardo, “Don Pedro Lira”, *Revista Selecta*, Tomo I, Marzo, 1909-1910

Libros y capítulos de libros

Allamand, Ana Francisca, *Pedro Lira. El Maestro fundador*. Ed. Origo, Santiago, 2008

Anderson, Benedict, *Comunidades Imaginadas*, FCE, Buenos Aires, 1993

Argon, María de Fátima, “O mestre de pintura da princesa regente”, en María Turazzi (org.), *Victor Meirelles, Novas Leituras*, São Paulo, Studio Nobel, 2009

Báez, Christian; Mason, Peter, *Zoológicos humanos, Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d'Aclimatation de París, siglo XIX*. Edit. Pehuén, Santiago, 2009

Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, Tomo I, Edit. Universitaria, 1999

Bauer, Leticia, “Cronología”, María Turazzi (org), *Victor Meirelles, Novas Leituras*, São Paulo, Studio Nobel, 2009

Baxandall, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978

-----*Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Ed. Hermann Blume, Madrid, 1989

Berriós, Pablo et al. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Lom Ediciones, 2009

Bielinski, Alba, “O “senhor do desenho” no Liceu da Artes e Ofícios do Rio de Janeiro”, María Turzazi (org.), *Victor Meirelles, Novas Leituras*, São Paulo, Studio Nobel, 2009

Bindis, Ricardo, *La pintura de Gil de Castro hasta nuestros días*, v.2. Los grandes maestros de la pintura nacional, Calendario Colección Philips Santiago, 1981

Cardoso, Rafael, *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*, Editora Record, Rio de Janeiro, 2008

Chauí, Marilena, *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*, Editora Fundação Perseu Abramo, São Paulo, 2000

Cid, Gabriel, “Arte, guerra e imaginario nacional: La Guerra del Pacífico en la pintura de historia chilena 1879-1912”, Carlos Donoso, Gonzalo Serrano (editores), *Chile y la Guerra del Pacífico*, Universidad Andrés Bello/Centro de Estudios Bicentenario, Santiago, 2011

Coelho, Mario César, “Victor Meirelles e a Empresa de Panoramas”, María Turazzi (org), *Victor Meirelles, Novas Leituras*, São Paulo, Studio Nobel, 2009

Coelho, Maria Ligia, “Política e nação na pintura histórica de Pedro Américo e Juan Manuel Blanes”, *Anais Museu Histórico Nacional*, vol. 39, Rio de Janeiro, 2007

-----“Nação e pintura histórica: reflexões em torno de Pedro Subercaseaux”, Pamplona, Marco A. y Ana María Stiven (org.), *Estado e Nação no Brasil e no Chile ao longo do século XIX*, Garamond, Rio de Janeiro, 2010

Coli, Jorge. “Primeira Missa e invenção da descoberta”, Novaes, Adauto (org), *A Descoberta do Homem e do Mundo*, Companhia das letras, 1998

-----“A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma historia visual no século XIX brasileiro”, Freitas, Marcos Cezar de (org) *Historiografia brasileira em perspectiva*, Contexto, São Paulo, 1998.

-----“Meirelles em Roma”, *Vitor Meirelles, Um artista do Imperio*, MNBA, Takano Editora grafica, Rio de Janeiro, 2004

----- *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*, Ed. Senac, Sao Paulo, 2005

Christo, Maraliz, “Representações oitocentistas dos índios no Brasil”, Paranhos, Kátia, Luciene Lehmkuhl, Adalberto Paranhos (org), *História e imagens: textos visuais e práticas de leituras*, Mercado de letras, São Paulo, 2010

De la Maza, Josefina, “Por un arte nacional. Pintura y esfera pública en el siglo XIX chileno”, *Ciencia-Mundo: Orden republicano, arte y nación en América*, Editorial Universitaria, Santiago, 2010

Duncan, Carol, “Art museums and the ritual of citizenship”, Karp, Ivan y Steven Lavine (ed), *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1991

-----, *Rituales de civilización*, Ed. Nausicaa, 1º edición, Murcia, 2007

Franz, Teresinha Sueli, “Da Avaliação das compreensões às estratégias de ensino: o caso de uma pintura histórica brasileira”, tesis para optar al grado de Doctor en Bellas Artes, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2000

Gómez Ranera, Alejandro (et al), *Biografía Eclesiástica completa*, Tomo XV, Madrid, Imprenta Alejandro Gómez Fuentenebro, 1863

Hall, Stuart.”Introducción: ¿Quién necesita identidad?”, Hall, Du Gay, Paul (comp). *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2000

Ivelic, Milán; Galaz, Gaspar, *La pintura en Chile: Desde la Colonia a 1981*, Universidad Católica de Valparaíso, Santiago, 1981

Kodama, Kaori, “Os estudos etnográficos no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1840-1860): história, viagens e questão indígena” *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Ciências humanas, vol.5 no.2, Belém, May-Aug. 2010

Larraín, Jorge, *Identidad chilena*, Ed. Lom, 2001

Makowiecky, Sandra, Garcez, Luciane. “O contato com uma obra prima: a Primeira Missa de Victor Meirelles e o renascimento de uma pintura”, 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Florianópolis, agosto, 2008

Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili., 1991

Mota, Carlos Guilherme y Adriana López, *Historia de Brasil una interpretación*, Salamanca, Ed. Universidad Salamanca, 1ª edic., 2009

Pereira, Sonia Gomes, *Arte brasileira no século XIX*, Editora C/Arte, Belo Horizonte, 2008

-----“Víctor Meirelles e a Academia Imperial de Belas Artes”, María Turazzi (org.), *Victor Meirelles, Novas Leituras*, São Paulo, Studio Nobel, 2009

Pinto Rodríguez, Jorge. *La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*, Ediciones Dibam, 2º edic, Santiago, 2000

Pizarro, Laura, *La construcción de lo nacional en las historias de la pintura en Chile*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Teoría e historia del arte, Universidad de Chile, 2003

Retamal, Julio, Carlos Celis y José De la Cerda, *Familias fundadoras de Chile, 1656-1700. El conjunto final*, Edic. Universidad Católica, Santiago, 2003

Rosa, Angelo de Proença (et al), *Victor Meirelles de Lima*, Ed. Pinakothek, Rio de Janeiro, 1982

Rubens, Carlos, *Vítor Meirelles, sua vida e sua obra*, Imprensa Nacional, Río de Janeiro, 1945

Santos, Renata, “A Primeira Missa e a reproductibilidade da imagem: um estado de caso”,

MaríaTurazzi (org.), *Victor Meirelles-Novas Leituras*, Ed. Nobel, São Paulo, 2009.

Schell, Patience “Museos, exposiciones y la muestra de lo chileno en el siglo XIX”, *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX*, vol. 1, San Francisco, Alejandro, Cid, Gabriel (ed), Ediciones Centro de Estudios Bicentenario, Santiago, 2009

Schwarcz, Lilia M. *As barbas do imperador. D. Pedro II um monarca nos trópicos*, Companhia das letras, São Paulo, 1998

----- “Tres generaciones y un largo imperio: José Bonifácio, Porto-Alegre y Joaquim Nabuco”, *Historia de los intelectuales en América Latina*, Vol. 1, Carlos Altamirano (Dir.), Katz Editores, 1ª edic., Madrid, 2008

Sepúlveda Rondanelli, Julio, *Pequeño diccionario biográfico masónico*, Santiago, 1983

Subercaseaux, Bernardo, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Editorial Universitaria, Vol. I, 2ª ed, Santiago, 2011

Taylor, Joshua C. (ed), *Nineteenth-Century Theories of Art*, University of California Press, 1987

Vergara, Jacinta, “Desde el bastidor al imaginario nacional: Rugendas y la representación de la identidad chilena”, San Francisco, A y Cid. G. (Ed), *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX*, Vol. 1, Edic. Centro de Estudios Bicentenario, 2009

Vicuña, Manuel, *El París Americano, la oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*, Universidad Finis Terrae, Santiago, 1996

Xexéo, Mónica F. Braunschwieger, *Victor Meirelles. O desenho como expressão*, Dissertação em História e Teoria da arte, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004

Zamorano, Pedro, “Representaciones iconográficas de patria e identidad en Chile durante el siglo XIX: pintura y escultura”, Coloquio Abate Molina, Instituto de Estudios Humanísticos 'Abate Molina', Universidad de Talca, Santiago, 2010

----- *Gestión de la escultura en Chile y la figura de Nicanor Plaza*, Edic. Arte Espacio, Santiago, 2011

Zea, Leopoldo, “El positivismo en Hispanoamérica. El positivismo como filosofía para un nuevo orden”, *El pensamiento latinoamericano*, Ed. Ariel, 3º Edic. Barcelona, 1976

Zunzunegui, Santos, *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica*, Edit. Frónesis, Universitat de Valencia, 2003

Revistas y Artículos de revistas

Agudelo, Pedro Antonio, “(Des)hilvanar el sentido/los juegos de Penélope. Una revisión del concepto *imaginario* y sus implicaciones sociales”, *Revista Uni-Pluri Versidad*, Vol. 11, Nº 3, Universidad de Antioquia, Medellín, 2011

Ahumada, Paulina, “Paisaje y nación: la majestuosa montaña en el imaginario del siglo XIX”, Dossier temático Nº 3, Image de la nation :art et nature au Chili, *Artelogie*, Septiembre, 2012

Álvarez Iglesias, Rubén, “Entre la asimilación y el exterminio: los indios de Brasil desde el Diretório hasta la abolición de la esclavitud indígena (c.1750-1845)”, *Cuadernos del Tomás*, nº 4, 2012 <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4018402.pdf> (marzo 2013)

Bispo, A.A, “Manuel de Araújo Porto-Alegre, Barão de Santo Ângelo (1806-1879) à luz de Alexander von Humboldt (1769-1859)”, *Revista Brasil-Europa, Correspondência Euro – Brasileira*, Academia Brasil-Europa de Ciência da Cultura e da Ciência, Nº 121/2, 2009 <http://revista.brasil-europa.eu/121/Araujo-Porto-Alegre.html> (Mayo 2013)

----- “A Primeira Missa nas Américas e a Primeira Missa no Brasil, Pharamond Blanchard (1805-1873) e Victor Meirelles de Lima (1832-1903), *Revista Brasil-Europa, Correspondência Euro – Brasileira*, Academia Brasil-Europa de Ciência da Cultura e da Ciência, Nº 121/17, 2009 <http://revista.brasil-europa.eu/121/Victor-Meirelles.html> (Mayo 2013)

Bittencourt, José Neves, “O teatro da memoria-palco e comemoração na pintura histórica brasileira”, *Projeto História, Revista do programa de estudos pós-graduados em história e do Departamento de História*, Nº 20, Pontificia Universidade Católica de Sao Paulo, São Paulo, Abril, 2000

Bolaños, María, “Desorden, Diseminación y Dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas”, *Revista Museos.es*, nº 2, 2006 http://www.mcu.es/museos/docs/MC/MES/Rev02/Rev02_EnTorneoalMuseo.pdf

Carretero, Mario, González, María Fernanda, “La “mirada afectiva en la historia: Lectura de imágenes históricas e identidad nacional en Argentina, Chile y España”, *Revista Quaderns Digitals*, nº 37, marzo 2005.

Coli, Jorge, “Um manuscrito inédito de Tommaso Minardi ou sobre os poderes da geomatria”, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Universidad de Campinas, nº 1, 1995

----- “A primeira missa no Brasil, de Vítor Meirelles. A arte fabrica a imagem do Descobrimento”, *Nossa História, Revista Brasileira da História*, Año 1, nº 1, Nov, 2003

Christo, Maraliz, “Bandeirantes ao chão”, *Revista Estudos Históricos*, nº 30, Rio de Janeiro, 2002

Da Silva, Luiz Carlos, “Guerra, arte e nação: Victor Meirelles de Lima e a pintura histórica no Segundo Reinado”, *Revista Eletrônica das monografias de História*, número 1, Universidade Tuiutu do Paraná, 2004 http://www.utp.br/historia/revista_historia/numero_1/PDFS/luiz_silva.pdf

Diener, Pablo, “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas”, *Revista Historia*, N° 40, Vol. II, Santiago, julio-diciembre 2007. Versión on line http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=s0717-71942007000200002&script=sci_arttext

Franz, Teresinha Sueli, Educación para la comprensión crítica del arte. Un modelo de análisis”, *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 14, 2002

----- “Victor Meirelles e a construção da identidade brasileira”, *Revista eletrônica 19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007, http://www.dezenovevinte.net/obras/vm_missa.htm

Gallardo, Viviana, “Héroes indómitos, bárbaros y ciudadanos chilenos: el discurso sobre el indio en la construcción de la identidad nacional”, *Revista de Historia Indígena*, N°5, Universidad de Chile, 2000

Gallardo, Viviana, José Luis Martínez, “Indios y Rotos: El surgimiento de nuevos sujetos en el proceso de construcción de identidad latinoamericana”, *Revista Universum*, Universidad de Talca, n° 17, 2002

Galvão, Alfredo, “Manoel de Araújo Porto-Alegre: Três cartas a Victor Meirelles, 1854, 1855 y 1856”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n.14, 1959, contribuição de Arthur Valle, *Revista eletrônica 19&20*, <http://www.dezenovevinte.net/> (Mayo 2013)

Giordano, Mariana, “Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX”, *Revista Arbor*, CLXXXV, Nov. Dic. 2009 <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/395> (Abril 2013)

Herrero, Marta, “Introducción a las teorías del imaginario. Entre la ciencia y la mística”, *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, n° 13, 2008

Jorge Gonczarowska, Marcelo, “As pinturas indianistas de Rodolfo Amoedo”. *Revista 19&20*, Río de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010 http://www.dezenovevinte.net/obras/ra_indianismo.htm (Mayo 2013)

Pinto Rodríguez, Jorge, “Proyectos de la élite chilena del siglo XIX (II)”, *Revista Alpha*, n° 27, Diciembre, 2008

Pizarro, Ana, “Mitos y construcción del imaginario nacional cotidiano”, *Revista Atenea*, n° 487, versión digital, Concepción, 2003 http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622003048700008&script=sci_arttext

Sánchez Gómez, Julio, “Invisibles y olvidados: Indios e Independencia de Brasil”, *História Revista*, U. Federal Goiás, v.16, n.1, 2011

Saldivia, Zenobio, “El positivismo y su impacto en Chile”, *Revista Crítica.cl*, <http://critica.cl/ciencias-sociales/el-positivismo-y-su-impacto-en-chile>

Trejo Barajas, Dení, “El liberalismo y el proceso de organización nacional en Brasil (algunas líneas históricas e historiográficas para su estudio), *Revista Secuencia*, n° 14, mayo-agosto 1989, Conacyt, México

Veas Palma, Jorge, “Pedro Lira (1846-1912). Un capítulo sobre la influencia de la Masonería en la cultura chilena”, *Revista Archivo Masónico*, Manuel Romo Sánchez (editor), n° 3, Santiago, julio 2004

Catálogos

Coli, Jorge; Xexéo, Mónica F. Braunschweiger, *Vitor Meirelles, Um artista do Imperio*, Catálogo de Exposición, Museo Oscar Niemeyer y MNBA, Takano Editora grafica, Rio de Janeiro, 2004

Junior, Donato Mello, “Un centenario esquecido”, *Primeira Missa no Brasil. O renascimento de uma pintura*. Catálogo de las exposiciones Museo Oscar Niemeyer, Curitiba, 2007, Museo de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, 2008 y Museo de Arte de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. MNBA, Rio de Janeiro, 2008

Ivelic, Milan, Castillo, Ramón, Pérez, Angélica, Zárate, Patricio M, *Centenario, Colección Museo Nacional de Bellas Artes 1910-2010*, Zárate, Patricio M. (ed), Ograma Impresores, Santiago, 2010

Lira: Pintura Eterna, Obras maestros a los cien años de su muerte, Corporación Cultural de Las Condes, Santiago, 2012

Martínez, Juan Manuel, *La pintura como memoria histórica. Obras de la colección del Museo Histórico Nacional*, Mensage Producciones, Santiago, 2009

Xexéo, Pedro et allí, *Primeira Missa no Brasil. O renascimento de uma pintura*. Catalogo de las exposiciones Museo Oscar Niemeyer, Curitiba, 2007, Museo de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, 2008 y Museo de Arte de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. MNBA, Rio de Janeiro, 2008

Artículos electrónicos

Bialogorski, Mirta, Juan Magariños de Morentin, “Las relaciones posibles del objeto de museo”, Centro de Semiótica.com.ar, Sept, 2004 <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/OBJETO-MUSEO.html> (mayo 2011)

Coli, Jorge, “Idealização do índio moldou a cultura nacional”, *Folha on line*, <http://www1.folha.uol.com.br/fof/brasil500/imagens5.htm> (Mayo 2013)

Estrada, Luiz Gonzaga Duque, *óp.cit.*, citado en Levy, Carlos, *Publicação Digital*, 1998, www.artedata.com (Marzo 2011)

Schuabb, Sara, “Galeria de Arte Brasileira do Século XIX é reaberta”, *Assessoria de Comunicação*, Ibram/MinC, publicado 14/02/2011,

http://www.museus.gov.br/ibram/pag/noticia_detalhe.asp?cn=265 (Mayo 2013)

Links

Biografía de Santos Lira Calvo:
http://historiapolitica.bcn.cl/resenas_parlamentarias/wiki/Jos%C3%A9_Santos_Lira_Calvo
(Mayo 2013)

Gran Logia Masónica de Chile: www.granlogia.cl (Mayo 2013)

Museo Histórico Nacional:

http://www.dibam.cl/historico_nacional/contenido.asp?id_contenido=9&id_submenu=40&id_menu=4 (Abril 2013)

Raymond Monvoisin: www.artistasplasticoschilenos.cl, (Enero 2013)

Remodelación de Santiago por Vicuña Mackenna : “La transformación de Santiago”,
www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=vicunaremodelacionsantiago (Junio 2013)

“Primeras exposiciones de arte en Chile”: www.memoriachilena.cl (Mayo 2013)