



UNIVERSIDAD ADOLFO IBÁÑEZ

FACULTAD DE ARTES LIBERALES

DOCTORADO EN ESTUDIOS AMERICANOS

RECHAZO DEL ARTE COLONIAL A MEDIADOS DEL SIGLO XIX Y SU
SEGUNDA MITAD EN CHILE

La imagen sacra y el choque de miradas

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR EN ESTUDIOS AMERICANOS

EMILIO VARGAS POBLETE

Profesores guía: Dr. Fernando Guzmán y Dr. José Antonio Valdivia

Santiago 2025

Tabla de contenidos

Resumen.....	4
Introducción.....	7
Capítulo I Una agenda política. El rechazo al pasado colonial como efecto de la posición liberal.....	13
I.1. Líneas generales. El liberalismo europeo.....	15
I.1.1. La idea de libertad en el liberalismo.....	17
I.1.2. Las ideas liberales en Chile durante el siglo XIX.....	21
I.2. Rechazo al pasado colonial.....	28
I.2.1. Crítica a la sociedad colonial.....	31
I.2.2. La “Edad Media” como caracterización de la Colonia.....	36
I.3. La ciudad como espacio modernizador.....	40
I.4. Una apreciación metodológica de la historiografía.....	43
I.5. La idea de Identidad nacional desde la literatura.....	44
I.5.1. La “excepcionalidad chilena” como rasgo identitario.....	48
I.5.2. Vicente Grez y José Victorino Lastarria. Dos obras ejemplares.....	52
I.6. Francisco Bilbao y su relación con las ideas ilustradas.....	54
I.7. Fuentes y autores que influenciaron a los intelectuales chilenos del siglo XIX.....	58
Conclusiones.....	65
 Capítulo II La agenda educativa.....	 67
II. 1. La copia en la enseñanza artística.....	69
II. 2. La copia y la formación del buen gusto.....	73
II. 3. La Academia de Pintura de Santiago.....	77
II. 3. 1. El reglamento de la Academia de Pintura de Santiago.....	83

Conclusiones.....	89
Capítulo III El rechazo al arte colonial.....	93
III.1. Crítica a las formas religiosas de la colonia.....	96
III.2. Preferencias estéticas.....	105
III. 2. 1. Los “grandes maestros” asimilados por el gusto nacional.....	109
III. 2. 2. Francisco Bilbao y sus juicios estéticos.....	116
III.3. Argumentos de la crítica al arte colonial.....	122
III. 3. 1. La Exposición del Coloniaje.....	128
III. 3. 2. Revista <i>El taller Ilustrado</i> , la profesionalización de la crítica de arte.....	133
III. 4. Análisis del texto <i>Apuntes de lo que han sido las Bellas-Artes en Chile</i> , de Miguel Luis Amunátegui, de 1849.....	136
III. 4. 1. La europeización y los jesuitas.....	137
III. 4. 2. El clasicismo y el buen gusto.....	141
III. 4. 3. Destrucción de obras.....	145
III. 4. 4. Juicios sobre lo quiteño.....	147
Conclusiones.....	154
Conclusiones generales.....	156
Bibliografía.....	159
Anexos.....	171

Resumen

Este proyecto tiene como fin el dar cuenta de las condiciones del rechazo del arte colonial por parte de un grupo importante de intelectuales chilenos de la segunda mitad del siglo XIX. Los juicios por parte de la historiografía decimonónica hacia el arte colonial tienen un carácter genérico, ya que se llamaba “Quiteño” al conjunto de expresiones de la época colonial, marcado por un fuerte sentido devocional católico. Esta mirada se aposenta en un marco mayor de cambio que sufría el país en ese período, el cual estaba signado por el progreso y la modernidad, situado bajo el amparo del liberalismo que influenció a dicho grupo de autores.

La producción de arte colonial la entenderemos desde la mirada de los intelectuales chilenos del siglo XIX, quienes ven en estas expresiones un signo perteneciente al dominio hispano, dominio del cual pretenden distanciarse por considerar este contexto como de atraso con respecto a su presente desde donde emiten sus juicios. El pasado colonial es visto como la “Edad Media”, en el sentido de oscurantismo, ignorancia y barbarie.

El grupo de autores seleccionados son: José Victorino Lastarria, Miguel Luis Amunátegui, Francisco Bilbao, Benjamín Vicuña Mackenna, Vicente Grez y Pedro Lira. Desarrollan su labor intelectual a mediados del siglo XIX y su segunda mitad. Ellos aprecian a la educación artística, ya que en ella ven la posibilidad de cultivar a los ciudadanos en los valores “correctos” en la línea del clasicismo. Esta postura que se asienta consolida una mirada que valora el pasado colonial y sus expresiones artísticas en términos peyorativos, ya que se aparta del modelo de raigambre clásico. Ven al arte colonial como productos mal hechos, como “mamarrachos” que desfiguran el gusto. El

buen gusto es el conocimiento por el cual una persona educada tiene la capacidad de discriminar lo verdaderamente artístico.

La educación artística es parte de un plan que se articula con el ideario político-ideológico que tiene su base en la corriente liberal. Este grupo de autores seleccionado se vincula de diferentes maneras con dicho ideario. Desde esa posición proyectan un plan cívico en donde los ciudadanos se ven educar en los valores cercanos al clasicismo encarnados por la Academia de Pintura.

El rechazo al arte colonial, por parte de este grupo de autores, es el resultado de una conjunción entre los ideales liberales y la planificación de la educación artística para lograr un desarrollo cuyo horizonte de acción es el proceso de modernización bajo el signo del progreso.

Palabras clave: arte colonial, clasicismo, educación, liberalismo.

Abstract

This project aims to examine the reasons behind the rejection of colonial art by a significant group of Chilean intellectuals in the second half of the 19th century. The judgments of 19th-century historiography regarding colonial art were generic, as the term "Quito art" was applied to all expressions from the colonial period, characterized by a strong Catholic devotional sensibility. This perspective was situated within a broader context of change that the country was undergoing during that period, marked by progress and modernity, and under the auspices of liberalism, which influenced this group of authors.

We will understand the production of colonial art from the perspective of 19th-century Chilean intellectuals, who saw in these expressions a sign of Spanish rule, a rule from

which they sought to distance themselves, considering this context backward compared to their present, from which they issued their judgments. The colonial past was viewed as the “Middle Ages,” in the sense of obscurantism, ignorance, and barbarism.

The selected group of authors includes José Victorino Lastarria, Miguel Luis Amunátegui, Francisco Bilbao, Benjamín Vicuña Mackenna, Vicente Grez, and Pedro Lira. Their intellectual work took place during the mid-19th century and the second half of the 19th century. They valued art education, seeing it as a way to cultivate citizens with "correct" values in the classical tradition. This established stance solidified a view that valued the colonial past and its artistic expressions pejoratively, as they deviated from the classical model. They saw colonial art as poorly made products, as "monstrosities" that disfigured taste. Good taste, they argued, is the knowledge by which an educated person can discern what is truly artistic.

Art education is part of a plan that aligns with the political and ideological framework rooted in liberalism. This selected group of authors connects with this framework in various ways. From this perspective, they envision a civic plan in which citizens are educated in values akin to classicism, as embodied by the Academy of Painting.

The rejection of colonial art by this group of authors stems from a convergence of liberal ideals and the planning of art education to achieve a development whose horizon of action is the process of modernization under the banner of progress.

Keywords: colonial art, classicism, education, liberalism.

Introducción

Este trabajo surgió como resultado de una reflexión colindante a la dimensión del arte colonial, ámbito en el cual me he desempeñado desde hace años dentro de mi labor intelectual de producción de investigaciones sobre algunas obras de dicho periodo. Investigando sobre arte colonial, me percaté de que existían juicios negativos sobre estas obras desde la mirada de un grupo de intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX en Chile. Constatar esta situación me hizo pensar en las razones de fondo que articulan esos juicios negativos, me pregunté ¿cuáles son los fundamentos de activan esos juicios? ¿de qué manera se consolida la mirada de ese grupo de intelectuales, y cómo opera dicha mirada? Estas preguntas transitan por las páginas de esta investigación, cuyo propósito es llegar a tener claridad con respecto a fundamentar las razones del rechazo al arte colonial. Durante el siglo XIX en Chile se comienzan a fundar una serie de instituciones que le dan un carácter modernizador a la empresa que se va constituyendo. Volver a revisar ese siglo XIX es adentrarse en los ideales que motivaron una serie de cambios relevantes para el país. Es por eso que estamos de acuerdo con el historiador chileno Alfredo Jocelyn-Holt cuando plantea: “Sigue habiendo muy buenas razones para pensar y repensar Chile y su historia en torno a su matriz decimonónica” (2014, p. 33). Dicha matriz condiciona y dirige la mirada retrospectiva hacia el pasado colonial.

El grupo de intelectuales que abordamos en esta investigación son: José Victorino Lastarria, Miguel Luis Amunátegui, Francisco Bilbao, Benjamín Vicuña Mackenna, Vicente Grez y Pedro Lira. Solo algunos de ellos expresa abiertamente sus juicios negativos sobre el arte colonial, los otros critican fuertemente a la época colonial y mantienen sus críticas de orden estético, solapadas por el rechazo al pasado colonial. La elección obedece a la escasez de expresiones directas al arte colonial y, también, a lo

heterogéneo del grupo. Así, tenemos a historiadores, políticos, críticos de arte y artistas. Todos ellos fueron un conjunto de hombres públicos que quisieron transformar los rumbos de la nación y estaban imbuidos en las ideas liberales, con matices y con un general sentido del progreso. Desarrollaron su obra a mediados del siglo XIX y durante su segunda mitad, así se configura el marco temporal de esta investigación.

El siglo XIX en Chile se ha estudiado historiográficamente en diversos aspectos, acentuando diferentes motivos y temas. El rechazo al arte colonial desde el siglo XIX es menos abordado, no obstante, podemos encontrar valiosas investigaciones al respecto. Constanza Acuña y Josefina de la Maza han estudiado la emergencia y desarrollo de las instituciones artísticas del siglo XIX, como la Academia de Pintura y el Museo Nacional de Bellas Artes (Acuña, 2013), (De la Maza, 2010, 2013, 2014), También, esta última ha desarrollado estudios en torno a la relación entre el Estado chileno y su red de instituciones culturales; Fernando Guzmán ha escrito estudios con respecto a la recepción de imágenes sacras durante el siglo XIX (2011), así como los alcances de los juicios de Amunátegui sobre el pasado colonial (2017) y junto con Juan Manuel Martínez han investigado los vínculos entre Italia y América (2012). También, en colaboración con varios autores, ha tratado el reemplazo de las imágenes religiosas en Chile a partir de la década de 1840, bajo una nueva sensibilidad (2021). El aparato institucional artístico del siglo XIX en Chile, es abordado por Marcela Drien con respecto a los vínculos con el emergente coleccionismo en el país y las primeras exposiciones a mediados del siglo XIX. La investigadora Laura Pizarro, ha estudiado cómo los textos sobre arte del siglo XIX han determinado la idea de Nación dentro del marco Estado-nación que se vincula con la emergencia del “arte nacional” (2003). La investigadora ecuatoriana Alexandra Kennedy tiene un importante trabajo sobre la circulación artística entre Quito y Chile relativo al arte quiteño entre el siglo XVIII y

XIX (1998). La investigadora Ximena Gallardo ha trabajado el tema de las copias que circulaban y se exponían en Chile durante el siglo XIX y XX como principio modernizador (2015). El académico de la Universidad de Talca, Pedro Zamorano, ha investigado la institucionalidad artística chilena de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX (2024).

En el marco de las investigaciones señaladas, la novedad de este trabajo es vincular aspectos que no han sido relacionados en una obra de manera orgánica y de forma sistemática. Nos referimos a la conexión que se proyecta en esta investigación relativa al modelo ideológico-político que agrupa a los intelectuales escogidos con sus juicios estéticos. Es decir, mantenemos en vista la triangulación entre la educación, la política y el arte. Articulando estas nociones en los lineamientos de este grupo de intelectuales, los cuales creían que por medio del cultivo de ciertos valores estéticos, se educaba en el gusto a la ciudadanía y esto tenía consecuencias que desembocaban en valores y comportamiento cívico. Es decir, consideraban como un factor importante que la agenda republicana se podía llevar a cabo si se educaba bajo valores estéticos adecuados a los sujetos de la nación. Estas interrelaciones están en la base de la novedad de esta investigación con respecto a los trabajos señalados más arriba

La agenda republicana para este grupo de autores estaba transida por la idea de progreso inserta en un contexto de cambios modernizadores. Los fundamentos que sustentan el desarrollo de esta investigación son las ideas políticas del liberalismo, las cuales le dan el sustento teórico-político a este grupo de autores y sus proyecciones sobre lo educacional. Así, se configura la mirada hacia el pasado colonial, la cual se sostiene en base a estos lineamientos. Las disciplinas que se convocan acá son la Historia del Arte y la Filosofía, las cuales otorgan las vías por las cuales se proyectan las ideas involucradas en el despliegue del trabajo de los contenidos.

El objetivo general de esta investigación es reconocer la forma que cobró la recepción del arte colonial por parte de los intelectuales chilenos de la segunda mitad del siglo XIX. Los objetivos específicos son:

- 1 Dar cuenta de la agenda política defendida por los autores estudiados
- 2 Reconocer y clasificar el conjunto de críticas sobre el arte colonial
- 3 Determinar el proyecto educativo que proyectaban los autores estudiados

La razón que explica el rechazo al arte colonial es que entre el conjunto de autores cultos de la segunda mitad del siglo XIX habría surgido un fuerte interés por concebir un sistema educativo adecuado a la agenda republicana. En este sentido, los valores estéticos que se expresaban en las obras coloniales no eran los adecuados para la educación del gusto de la ciudadanía. Así, este grupo de autores asume un modelo estético cercano al clasicismo, el cual se opone y contrasta con el modelo estético colonial.

En cuanto a la metodología, para lograr reconocer la forma que cobró el rechazo del arte colonial por parte de los intelectuales chilenos de la segunda mitad del siglo XIX, establecemos como estrategia el conocimiento de los textos que articulan el pensamiento y las posiciones de los intelectuales chilenos de ese período, en tanto fuentes que son transparentes en un doble sentido, como expresión de un momento determinado que encierra singularidades individuales, y como elementos que envuelven el pensamiento que es asimilado por cada uno de los estudiosos de esa época. Esto último se enmarca dentro de ideales mayores que transitan por sus documentos, los cuales son algo así como receptores de un conjunto de ideas que enmarcan un contexto mayor, a saber, el proceso de modernización, en el cual se dan apropiaciones que se adecuan al contexto particular chileno. La secularización, el liberalismo, el progreso, la

modernización, son nociones que se establecen en determinado momento en Occidente y que dichos autores elaboran y “ejecutan” en las expresiones de sus trabajos que, finalmente, valoran desde esas perspectivas a la imagen sacra.

¿Cómo se establece la recepción y rechazo de una tradición? Esto se desenvuelve en términos conceptuales con el aparato de vínculos con la experiencia europea que tiene como objeto esta misma inquietud. Para el caso chileno, estas experiencias foráneas conforman un ideal que se articula en las apropiaciones y traducciones de dicha problemática. Para nuestro caso, nos abocaremos a los límites de los textos de los autores elegidos y adscribiremos a la disciplina filosófica, como complementaria, para iluminar nociones y darle espesor conceptual cuando se requiera. En este sentido, nuestro enfoque será historiográfico, eminentemente, y la filosofía será utilizada como disciplina instrumental.

Actualmente se asume por parte de los académicos y agentes culturales la valoración que tiene la imagen sacra en tanto modelo estético que se produce en los siglos coloniales y parte del siglo XIX. Esta valoración es relativamente reciente en la historiografía nacional. Este hecho nos mueve a abordar los inicios de un proceso que está transido por una recepción y rechazo por parte de los intelectuales chilenos de la segunda mitad del siglo XIX. En ese momento, con las particularidades históricas que figuran un contexto que podríamos circunscribir a un proceso de modernización, se fundan nociones que abordan a la imagen sacra en relación a un pasado político de Chile en donde se ponía el énfasis en la sujeción con España. De esta manera, la producción de imágenes sacras quedaba férreamente anexada a un período en particular, de ahí los juicios negativos por parte de sujetos que se sentían más afectos a un modelo del arte que tenía vínculos con el clasicismo europeo. Nuestra investigación busca alumbrar ese período atendiendo a las singularidades de dicho contexto. Esto permite

relevar instituciones emergentes como la Academia de Pintura y un grupo de exposiciones que guiarán el curso de la sensibilidad de una nación que tiene como pasado reciente la Independencia y que se proyecta hacia un futuro que bajo los parámetros del progreso quiere dejar atrás ciertas prácticas que le impiden avanzar. En suma, la relevancia de esta investigación estriba en dar cuenta de forma exhaustiva de un período en donde se enfrentan modelos estéticos que obedecen a procesos disímiles y se enmarcan en una conjunción entre dos maneras culturales de entender a las expresiones artísticas. Finalmente, hay dos miradas en pugna que remiten a una posición, a un punto de vista que enjuicia al pasado teniendo a su presente como referente que se retrotrae hacia el pasado, pero que lo hace eyectando las posibilidades de transformación hacia el futuro.

Capítulo I

Una agenda política. El rechazo al pasado colonial como efecto de la posición liberal

A mediados del siglo XIX y durante su segunda mitad, un grupo de intelectuales destacados se manifestaron con duras críticas hacia el período colonial. Una de las razones era que dicho período era identificado como el tiempo en donde el país tenía la condición de colonia del reino español. Es decir, estaba sujeto a una monarquía absoluta que tras el Océano Atlántico gobernaba y daba las directrices de la política de su capitanía general. El momento que vivía Chile en el siglo XIX era experimentado bajo el influjo de ideas ilustradas en donde eran fundamentales las perspectivas de progreso y desarrollo en todos los ámbitos. Así, los intelectuales imbuidos en las ideas ilustradas se distanciaban de la época colonial tomando como criterio de medida su propio tiempo y bajo el contraste, no solo caracterizaban ese período pasado, sino también, se consolidaba la propia posición modernizadora. Veremos cómo esas críticas asientan una distancia y, también, crean una posición política marcada por el liberalismo.

El grupo de autores que abordamos en nuestra investigación son José Victorino Lastarria, Francisco Bilbao, Benjamín Vicuña Mackenna, Miguel Luis Amunátegui, Vicente Grez y Pedro Lira. En el caso particular de este capítulo, dedicado a la agenda política, nos detendremos con mayor énfasis en los tres primeros autores, los cuales reaccionaron con mayor fuerza al pasado colonial desde su posición política.

La idea directriz de este capítulo es asumir que el repertorio de ideas políticas de estos intelectuales, signadas por el liberalismo, asientan su posición frente al pasado colonial. Es así, que la valoración negativa que ellos tienen sobre ese período de tiempo se ve afectado por sus posiciones liberales. Por medio del contraste, desde su momento

histórico, ellos ponderaban al pasado colonial como una etapa de atraso, de esclavitud y de oscurantismo. Veremos de qué manera se materializan sus discursos hacia la Colonia y nos detendremos en la terminología usada. Otro aspecto relevante de este capítulo, y que se desprende de lo anterior, es la conformación de la idea de identidad nacional que, por medio de la literatura, en un amplio sentido, se va desarrollando como sistema de signos que constituirá la idea de “lo nacional”. Esto último es conflictivo, debido a que nuestros autores comprenden como inicio simbólico de la Historia de Chile la revolución de la independencia, ya que el pasado colonial fue, a vista de ellos, un intento fallido de sociedad. En este sentido, es válida la pregunta: ¿qué hacer con el período colonial? Veremos que, en el momento en que ellos desarrollan su obra, la respuesta es tensionada por valores negativos que emergen desde el sentimiento antiespañol que enarbolan.

Existe mucha literatura sobre el liberalismo, acá nos hemos detenido de forma especial en los trabajos que tienen como objeto el estudio de dicha doctrina referida a Chile del siglo XIX (Estefane, 2021), (Jaksic, 2021), (Jaksic y Posada, 2011), (Jaksic y Serrano, 2011), (Stuven, 2014, 2023), (Jocelyn-Holt, 1998, 2014), (Subercaseaux, 1980, 1997, 2002).

El ámbito político lo concretizamos fundamentalmente en la corriente de pensamiento liberal, no obstante, el campo de la política es amplio y permea una serie de otros temas que fueron relevantes para el periodo que abordamos. Es así, que hemos dedicado diversos apartados en los cuales se puede encontrar temáticamente consecuencias implícitas de la posición política de nuestros autores, como la crítica al pasado colonial en términos sociales y su particular terminología, la idea de identidad nacional y su literatura como bastión de cambio, la idea de excepcionalidad chilena, la cual es cuestionada por algunos historiadores, y por último, dedicamos un apartado a las

fuentes por las cuales se nutrieron en términos intelectuales e ideológicos los autores abordados.

I. 1. Líneas generales. El liberalismo europeo

El liberalismo político europeo del siglo XIX fue una ideología que surgió como respuesta a los regímenes absolutistas y a las desigualdades heredadas del Antiguo Régimen. Inspirado en las ideas de la Ilustración y la Revolución Francesa, el liberalismo promovió principios como la soberanía popular, la división de poderes, la igualdad ante la ley y la defensa de las libertades individuales (Montenegro, 2012, pp. 61-63). En lo económico, el liberalismo defendió el libre mercado y la propiedad privada, basándose en las teorías de economistas como Adam Smith. La no intervención del Estado en la economía fue uno de sus pilares fundamentales de dicha doctrina (Montenegro, 2012, p. 31).

Desde John Locke (1632 – 1704) el pensamiento liberal clásico suele representar a la sociedad como un escenario de conflictos individuales que en ocasiones pueden llegar a tener un carácter colectivo. La sociedad política, que sería, de acuerdo con este pensamiento, una etapa posterior al estado natural del hombre, tenía la obligación de velar para que estos conflictos fuesen controlados. Según esta visión, el único mecanismo para proteger los derechos naturales, y regular el apetito de los individuos, era el de las normas jurídicas (Subercaseaux, 1997, p.19). Lo jurídico en Roma, vigente hasta hoy con el derecho romano “aporta elementos doctrinales muy valiosos al desarrollo de la democracia, entre ellos el concepto de la igualdad ante la ley y el de la representación o delegación del poder” (Montenegro, 2012, p.69). La democracia presupone la igualdad de los hombres y su derecho igualitario tanto a ejercer la

soberanía popular como a alcanzar los fines que, de acuerdo con los conceptos esenciales de la filosofía liberal, tiene el hombre (Montenegro, 2012, p.62).

Algunos postulados europeos de los siglos XVII y XVIII, que constituyen el sustrato ideológico en que fermenta el liberalismo político del siglo XIX –como la fe en la educación, el relativismo histórico, la creencia de que se debía reformar al hombre reformando la conciencia y los principios de igualdad ante la ley y de libertad de pensamiento-, ejercieron en Chile, ya en el momento de la Independencia, una gran atracción, puesto que encarnaban algunos intereses de la sociedad criolla, restringida entonces por su subordinación a la metrópoli (Subercaseaux, 1997, p.17).

Gran Bretaña alcanzó el mayor triunfo europeo al alero de la revolución industrial, el nacionalismo y el Estado moderno. “En Chile, en cambio, las ideas liberales no expresaban la situación histórica del país [siglo XIX]. En lugar de revolución industrial, aun en el gobierno de Pinto [fines de 1829], predominaban sin contrapeso la aristocracia terrateniente del valle central, y el clero” (Subercaseaux, 1997, p.21). Había en Chile un desequilibrio con la adopción de las ideas liberales cuando aún se vive socioeconómicamente en la Colonia. El historiador Bernardo Subercaseaux llama a esta situación “voluntarismo liberal”:

la creencia de que las ideas –y en este caso las ideas liberales- son el motor del progreso; y, de que basta educar en ellas a la mayoría para que cambie no sólo la realidad de la conciencia, sino también la sociedad y la vida política del país (Subercaseaux, 1997, p.24).

En este sentido, podemos apreciar un hiato entre el conjunto de ideas doctrinales del pensamiento liberal europeo, con respecto a la situación que se vivía en Chile en el siglo XIX. En esta línea, podemos postular que hay, por un lado, un deseo, una voluntad de la

elite culta chilena con respecto a ese ideal liberal europeo, pero que, por otro lado, se enfrenta a la situación concreta del país y que en esas circunstancias, se propone una *traducción* en el hecho de implantar las ideas liberales en Chile. Entonces, el gesto de arraigo de la elite chilena frente al liberalismo europeo, es de intentar traducir dicho ideario e implementarlo con todas las fisuras y tensiones que implica desarrollar un modelo político-filosófico como el liberalismo en nuestro territorio.

I. 1. 1. La idea de libertad en el liberalismo

Dentro de la doctrina liberal, la idea de libertad es fundamental, ya que es la base y meta de su aparato ideológico. La libertad es el núcleo del pensamiento liberal. Dentro del liberalismo, la libertad se entiende principalmente en términos individuales y se vincula a la capacidad de los seres humanos para ejercer su voluntad sin interferencias indebidas, siempre y cuando no vulneren los derechos de los demás. Según John Stuart Mill, "el único propósito para el cual se puede ejercer legítimamente el poder sobre cualquier miembro de una comunidad civilizada contra su voluntad es evitar el daño a otros" (2018, p.152). Esta cita se refiere a un precepto que ha de cumplirse, según él, dentro de un estado civil ya conformado. Por otra parte, John Locke escribe al respecto:

La libertad natural del hombre consiste en no estar sujeto a ningún poder legislativo superior, sino únicamente a la ley de la naturaleza; no estar bajo la voluntad ni bajo la autoridad legislativa de hombre alguno, sino disponer libremente de su propia persona y posesiones, conforme a la ley de la naturaleza (2016, p.60).

Locke está definiendo la libertad absoluta que corresponde al estado de naturaleza, definición que sin duda afecta a su forma de desarrollar sus ideas sobre cómo ha de ser organizada una sociedad civil.

Esta noción se materializa en los escritos de nuestros autores. Así, Lastarria señala: “Pero la riqueza señores, nos dará poder y fuerza, mas no libertad individual, hará respetable a Chile y llevará su nombre al orbe entero; pero su gobierno estará bamboleándose, y se verá reducido a apoyarse por un lado en bayonetas, por el otro en montones de oro” (1842, p.6). Este pasaje nos habla de las prioridades que sostenía Lastarria. La nación, en su desarrollo de progreso, no debe perderse en las ganancias económicas, sino que debe nutrirse en valores sociales y en la tarea de educar cívicamente a sus ciudadanos. El mismo autor, señala: “si todos sin excepción son susceptibles de educarse en el conocimiento de la verdad y susceptibles de engañarse, no hay motivo alguno de interés público para emplear los medios coactivos de que el poder dispone, contra las personas que profesan opiniones opuestas a las opiniones dominantes” (1874, p.143). Aquí advierte sobre el dominio del poder que debe modularse con una red institucional que impida el abuso impositivo de la coacción. Idea central dentro del marco liberal. También señala:

la libertad individual es en la práctica la primera víctima de los resabios del antiguo régimen. Esta libertad es compleja, porque consiste en el uso de varios derechos, cada uno de los cuales da nombre a una libertad especial. Todas estas libertades constituyen la personalidad humana. Sin ellas o sin una parte de ellas, el hombre deja de ser lo que la naturaleza quiere que sea, pierde su integridad y su dignidad, y de consiguiente su vida se limita y se reduce en su intensidad y desarrollo (1874, p.183).

Esto está en la línea de John Stuart Mill, para quien es fundamental considerar la complejidad del ser humano y no disponer un sistema que permita el impedimento del libre ejercicio de la voluntad de un individuo, si este no daña al otro (Mill, 2018).

Para Mill, este ámbito privado de libertad personal se descompone en el siguiente catálogo de libertades: a) la libertad de conciencia en toda su amplitud (pensamiento, sentimiento, opinión) y, ligada a ella, la libertad de expresión; b) la libertad de gustos e inclinaciones, y c) la libertad de asociación. Todo ello con la única limitación de que en el ejercicio de esas libertades no privemos a los demás individuos de las suyas (De Francisco, 2018, p.44).

Podemos ver que la idea de libertad para Mill tiene una serie de interconexiones en las cuales están contempladas las subjetividades propiamente tales y las redes institucionales bajo la convivencia en la sociedad. De esta manera, se va configurando un entramado social en donde los preceptos inviolables tienen como eje la noción de libertad.

Los derechos de cada uno se extienden y desarrollan, sin trabas, hasta el punto en que pudieran ser lesivos para los derechos de los demás y allí se detienen, siendo su límite el punto de contacto con el desarrollo de la libertad del otro. El concepto de que esos derechos existen como atributo inherente a la condición humana, y que se deben respetar, constituye la esencia ético-política de la democracia (Montenegro, 2012, p.65).

La libertad en una sociedad se puede expresar en diferentes ámbitos. Así, Bilbao escribe: “En la separación absoluta de la Iglesia y del Estado hay un grandioso progreso a la justicia, a la economía y a la libertad” (1864, p.751), y a continuación enumera:

No más prohibición de libros, no más censuras eclesiásticas, no más derechos de sepultura, no más bautismo obligatorio como inscripción en el registro civil, no más matrimonio obligatorio ante la Iglesia. La Ley del

matrimonio civil es exigida a todo trance, no más derecho de rechazar del cementerio al no creyente o al hereje... (1864, p.751).

Algunas de las exigencias de Bilbao se implementaron durante la segunda mitad del siglo XIX, pero el autor no vivió para verlas materializadas. Esta secuencia que enumera Bilbao da cuenta de la actitud y de los objetivos que los principios liberales enarbolaban como proyecciones de la libertad de credo, de compromiso, de libertad de pensamiento y expresión.

Lastarria nació en provincia y no pertenecía a la aristocracia terrateniente, creía que con el esfuerzo del estudio podría surgir: “Considerando, pues, la situación de Lastarria y el carácter de la sociedad, sobresalir intelectualmente e identificarse con la formación liberal que recibía, representaba para él una necesidad vital, una posibilidad de afirmarse y de trascender su origen” (Subercaseaux, 1997, p.38). El eje fundamental del pensamiento liberal de Lastarria radicó en las libertades, principalmente en los aspectos políticos y religiosos, y específicamente en la libertad y seguridad individual frente a los recursos autoritarios, como los regímenes de excepción permitidos por la Constitución de 1833 (Jaksic y Serrano, 2011, p.189). “Su encuentro con [las lecturas de]Comte en la década de 1860 le llevó a enfatizar el “progreso” como la necesidad fundamental para el desarrollo democrático” (Jaksic y Serrano, 2011, p.189). Vemos aquí que la noción de progreso se afianzaba, en términos programáticos, con un arraigo progresivo del reconocimiento de la libertad, de su despliegue e institucionalización.

De forma paulatina, aunque con hitos significativos, durante todo el siglo XIX, se fueron modificando las leyes y la sensibilidad relativa a la permeabilidad de las ideas liberales. Fue a través del Estado que se iniciaron las reformas que durante el siglo XIX fueron ampliando las libertades individuales e introduciendo un equilibrio de poderes de

modo tal que el Ejecutivo no impusiera unilateralmente su poder (Jaksic y Serrano, 2011, pp. 177-178).

La noción de libertad es un eje por el cual se estructuran los programas liberales. Es un punto ideológico desde el cual se parte y se involucran otras nociones que sirven como extensión particular a dicha noción fundante. La definición de libertad está sujeta a la apropiación indirecta que se hace en la implementación concreta de prácticas e instituciones. Así, la libertad fue asimilada en Chile como punto de arranque en donde se proclamaron las luchas y tensiones frente al poder de la Iglesia y al conservadurismo político.

I. 1. 2. Las ideas liberales en Chile durante el siglo XIX

En el caso chileno, podemos apreciar el influjo de las ideas liberales, en su puesta en práctica, ya el gobierno de Bernardo O'Higgins presenta indicios de aplicación de estas doctrinas: "había en Chile desde el momento mismo de la Independencia una tradición liberal autóctona" (Subercaseaux, 1997, p.18). Esto lo sostiene identificando algunas medidas del gobierno de O'Higgins como la abolición de los títulos de nobleza, el intentó suprimir los mayorazgos, poner frenos al poder del clero. Al mismo tiempo, Camilo Henríquez batalló por la libertad de prensa; Manuel de Salas, fundó en 1810 la primera Biblioteca Nacional, fue actor en la llegada de Andrés Bello y de emigrados españoles liberales como el matemático Andrés Gorbea, el literato José Joaquín de Mora: "Elementos de la ideología liberal, antes que esta se formulara como un cuerpo de doctrina coherente, interesaban vivamente a algunos jóvenes santiaguinos de la época" (Subercaseaux, 1997, p.16). Entonces, tempranamente "los principios fundamentales del liberalismo [...] tuvieron una rápida y duradera recepción en Chile desde que este asumiera formas republicanas" (Jaksic y Serrano, 2011, p. 177).

En el proceso de la independencia americana, Bilbao dice:

para comprender la importancia de la victoria, es necesario no olvidar, americanos, que ha sido necesario combatir: 1º La educación de la conquista, 2º La política de la conquista, 3º La administración de la conquista, 4º La legislación de la conquista, 5º El terror de la conquista, 6º La fuerza material de la conquista (1864, p.736).

De esta forma, para la elite ilustrada de la segunda mitad del siglo XIX, la nación tiene su punto de partida en la Independencia, ya que se sienten herederos de dicho proceso. Bilbao, con palabras exaltadas, proclama:

Hombre de América, tu honor es ser republicano, tu gloria es haber conquistado la República, tu derecho de gobernarte a ti mismo es la República, y tu deber es serlo siempre. No permitir jamás otro gobierno, ni otra autoridad sobre ti mismo que la propia autoridad de la conciencia, el propio y personal gobierno de la razón individual, he ahí la República, he ahí la democracia, he ahí la autonomía, he ahí lo que se llama *self-government* (1864, p.680).

El debate político respecto a las premisas liberales tuvo lugar en Chile desde el momento mismo de la Independencia y aunque durante en el gobierno de Pinto hubo difusión oficial de los principios liberales, no puede pensarse que esta fuese ya una ideología consagrada; más bien era, como lo sería hasta por lo menos la segunda mitad del siglo, una visión en pugna con el sistema de valores imperantes (Subercaseaux, 1997, p.21).

El historiador chileno Alfredo Jocelyn-Holt propone una noción de “liberalismo moderado” para asumir dichos preceptos en el siglo XIX en Chile. Señala:

El gran acierto de la política chilena del siglo XIX, en especial de su segunda mitad, fue haber sido liberal y moderada, haber auspiciado progreso sin que ello significara inestabilidad, haber permitido grados crecientes de pluralismo en el seno de una sociedad todavía tradicional, en suma, haber sabido congeniar tolerancia y orden (1998, p.439).

En la misma línea, Jaksic y Serrano señalan:

el liberalismo chileno se caracteriza por tres elementos principales: 1º el consenso entre fuerzas dispares y antagónicas en torno a la forma republicana de gobierno, en donde lo que estaba en pugna era la mayor o menor libertad de los individuos; 2º la búsqueda constante de equilibrio entre los poderes del Ejecutivo y los del Congreso; 3º todas las transformaciones de carácter liberal fueron logradas mediante reformas antes que por medio de revoluciones (2011, p.178).

El carácter moderado lenitiva los cambios y los subsume en un proceso que, a pesar de las revoluciones de 1851 y 1859, no alteran de forma radical el ejercicio del poder. En este sentido, “Bello fue el canal de continuidad y moderación del pensamiento liberal en un medio que le era desfavorable y que hasta reprimía a ese pensamiento, y, por otra, introdujo y divulgó una ideología artística y literaria afín a los intereses liberales” (Subercaseaux, 1997, p.30).

El régimen diseñado en 1833, por Bello, Portales y Mariano Egaña, debía evolucionar hacia mayores libertades en la medida en que no pusiera en riesgo el orden social ni la estabilidad política. Al respecto, Diego Portales escribe: “Cuando se hayan moralizado, venga el Gobierno completamente liberal, libre y lleno e ideas, donde tengan parte todos los ciudadanos” (Carmen Fariña, comp. 2007, p. 8). El régimen político conservador

expresado en la Constitución de 1833, era fuertemente presidencialista, centralizado y con recursos legales para imponer el orden. Sin embargo, era también un régimen constitucional, popular representativo, que establecía la separación de los poderes, la igualdad ante la ley y las garantías individuales (Jaksic y Serrano, 2011, p.180).

En este sentido, la exigencia de Portales, era un condicionante cuyo propósito no era rechazar las ideas liberales, sino que las suspendía mientras la sociedad no estuviera preparada, esto implicaba tener como objetivo el alcanzar un nivel de educación cívica en la sociedad. Los gobiernos llamados conservadores impusieron el orden, salvaguardaron la paz, en el periodo de Portales con cepos y grilletes, pero en lo concerniente al carácter institucional, su funcionamiento aludía al imperio de la ley, y mantenían un equilibrio en donde se apreciaba dicha salvaguarda, pero con un horizonte de progreso.

En dicho periodo conservador, “el principio de legitimidad del sistema político se había secularizado, era jurídico y no religioso, y si bien la unanimidad católica parecía resguardada con la catolicidad del Estado, la religión entraría a formar parte de los temas debatibles en el contexto de un espacio público embrionario” (Jaksic y Serrano, 2011, p.182). El progresivo debilitamiento del poder de la Iglesia es un síntoma de las exigencias de una nueva sociedad que apelaba a una separación de las funciones sociales, en base a la creación de un conjunto de instituciones estatales que le disputaban el poder a la Iglesia. Este proceso, en el siglo XIX, tuvo una aceleración en la década de 1880 con la promulgación de las Leyes Laicas (Sagredo, 2014, p. 200).

“A pesar de la revolución conservadora de 1829-1830, varias leyes liberales permanecieron vigentes, incluyendo, y muy especialmente, la Ley de Imprenta de 1828.

Incluso durante un periodo amargamente denunciado como represivo, abundaban los periódicos y pasquines que atacaban las políticas del gobierno” (Jaksic y Serrano, 2011, pp. 182-183). Durante el primer periodo de Bulnes se observa un notable crecimiento no solo de la cantidad de periódicos publicados, sino de la duración y circulación de estos medios fueron los liberales como José Victorino Lastarria, y Francisco Bilbao, quienes lideraron los ataques más duros contra lo que consideraban los legados coloniales y contra el autoritarismo que identificaban con Portales. La expansión del ámbito público posibilitado por la mayor circulación de periódicos abrió un importante canal para la difusión de las ideas liberales (Jaksic y Serrano, 2011, p183).

El liberalismo en Chile sufrió una serie de traducciones, las cuales se debían al ejercicio de apropiación, lo que particulariza el corpus doctrinal del liberalismo en su implementación en Chile.

El liberalismo chileno no siguió una cronología ascendente y triunfal, ni fue esencialmente opuesto a un bando supuestamente “conservador”. Si bien existieron grupos, partidos o movimientos políticos que llevaron esas rúbricas, los valores y conceptos políticos gravitaban cada vez más fuertemente en torno a un liberalismo clásico y compartido, antes que sectariamente partidista (Jaksic y Serrano, 2011, p.206).

El avance liberal en Chile no fue lineal, pero, sin embargo fue adquiriendo, a través del siglo XIX, un arraigo que fue posibilitado por individuos que eran parte de la elite y sus objetivos diferían en la apropiación que cada uno de ellos estimaba. Así, el corpus doctrinal de ese pensamiento tuvo que pasar por la grilla de la situación concreta de las instituciones nacionales en donde se expresaron con diferentes grados de exigencia las

proclamas condicionadas por el ímpetu y temperamento de cada sujeto agente en ese proceso.

“El conservadurismo liberal, de matriz ilustrada, le otorgaba al conocimiento y a la educación un sentido transformador y utilitario que llevó al gobierno a consolidar el espacio de la República de las Letras y un debate político que encontró su cause en la prensa y el Parlamento” (Jaksic y Serrano, 2011, p.182). En cierto sentido, la República de las Letras no antecede sino que es contemporánea de la formación del nuevo espacio público deliberante y por ello son inseparables (Jaksic y Serrano, 2011, p.182).

A mediados del gobierno de Manuel Montt, la “cuestión del sacristán” fue un punto de inflexión, pues dividió el conservadurismo gobernante entre los regalistas que fueron llamados nacionales o montt-varistas, y los ultramontanos que defendieron la independencia de la Iglesia y que formaron el Partido Conservador. En la oposición, los ultramontanos hicieron alianza con los sectores liberales y participaron en contra de Montt en la revolución de 1859. Fue el triunfo de la nueva alianza llamada Fusión Liberal-Conservadora. Los sectores más doctrinarios del liberalismo no aceptaron ese pacto y fundaron el Partido Radical (Jaksic y Serrano, 2011, p. 186). En la misma época, un grupo de jóvenes burgueses imbuidos del republicanismo francés organizaron la Sociedad de la Igualdad y en alianza con grupos de artesanos se opusieron con barricadas a la elección de Manuel Montt como presidente de la República (Jaksic y Serrano, 2011, p.185). Este mismo mandatario enfrentó en 1859 otra guerra civil, esta vez liderada por las provincias mineras del norte (Jaksic y Serrano, 2011, p.185).

En 1850, Lastarria y Federico Errázuriz publican *Bases de la Reforma*, fue un programa presentado ante el Congreso en agosto de 1849, cuyo fin era la reforma de la libertad de imprenta. También se exigía reformar la ley de elecciones, las restricciones al uso de las

facultades extraordinarias y declaraciones de estado de sitio, la abolición de la pena de azotes, la reforma de la guardia cívica. A estos proyectos de ley, se suman metas como la igualdad ante la ley, la libertad individual, la inviolabilidad de las propiedades, la instrucción primaria gratuita y la protección de la industria. En suma, se trató del plan más elaborado y coherente de inspiración liberal en la primera mitad del siglo XIX (Jaksic y Serrano, 2011, p.183). Posteriormente, en la segunda mitad del siglo XIX, se dio curso a “las reformas constitucionales [las cuales] fueron aprobadas entre 1873 y 1874. Ellas tenían como objeto limitar el poder del presidente de la República, asegurar las garantías constitucionales y reforzar la división de poderes” (Jaksic y Serrano, 2011, p.186). En la misma época, en 1873, el Presidente Federico Errázuriz, liberal moderado elegido por la Fusión dos años antes, rompió con los conservadores; liberales y radicales formaron la Alianza Liberal, que entró al gobierno con una agenda donde predominaba la secularización del Estado (Jaksic y Serrano, 2011, p.187).

El liberalismo como doctrina filosófica-política, con implicancias económicas, que conjuntaba principios transformadores de la sociedad, tuvo en Chile, por una parte, la aceptación de tales principios de manera que se asumió un conjunto de ideas las cuales contrastaban con la estructura socio-política de nuestro país, en donde durante cierta parte del siglo XIX, aún se progresaba a paso cansino, con costumbres arraigadas desde el periodo colonial, lo que obligó, por otra parte, a la asimilación de la emergencia de tales ideas traduciéndolas a la realidad chilena. El liberalismo en Chile fue un corpus doctrinal heterogéneo que vehiculizó una serie de cambios relevantes en donde un grupo de actores guió dichos cambios bajo el alero del horizonte modernizador bajo la signature del progreso.

I. 2. Rechazo al pasado colonial

El grupo de autores que abordamos sostuvo un rechazo al pasado colonial, ya que apreciaban en ese pasado la materialización de los vicios, costumbres y carencias que querían superar. De este modo, el período colonial era valorado de forma negativa, como un pasado vergonzoso que se distanciaba de los ideales de progreso y modernidad de la segunda mitad del siglo XIX. El marco ideológico liberal que abrazaron nuestros autores les permitía posicionarse y fundamentar un punto de vista que tenía al pasado como contrapunto de los logros epocales de los que se sentían orgullosos. Así, podríamos señalar, en términos sucintos, que el sentimiento antiespañol era un efecto de sus convicciones liberales. Estas críticas se expresaron en el ámbito estético¹, en lo político y social. Estos dos últimos son los que abordaremos en este apartado.

Guillermo Feliu, al referirse a Vicuña Mackenna, dice: “La escuela política liberal, lo hizo presentar la colonia sometida a la tiranía. Un soplo antiespañol, corre en las páginas, sordo y rudo. Su tiempo así lo quería dentro de la conformación ideológica de la que fué su escuela” (1958, p.49). Ese soplo antiespañol corre, con matices, por la obra de nuestros autores, los cuales, a veces de forma explícita y otras veces veladas, contrastan su realidad contemporánea con el pasado colonial. En esta misma línea, Amunátegui cuando describe el escudo del artista chileno Ignacio Andía Varela, dice: “Un indio, símbolo de Chile, sostiene sobre los hombros el árbol de la libertad, que remata en un globo en el cual brilla una estrella acompañada a los lados de otras dos de igual magnitud; i a sus pies un caimán devora furioso al león de Castilla, que se halla humillado con la corona caída” (1849, p.41). El “árbol de la libertad” es un símbolo de la época que apunta al organicismo de la historia. El árbol representa la evolución orgánica del hombre (Pizarro, 2003, p.53). El León de Castilla representa a la

¹ Problemática que abordaremos en el capítulo III de esta investigación.

monarquía española, la cual, en la descripción, se haya humillado y con su corona, símbolo real, caída. De esta manera, vemos, por medio de los símbolos, los juicios negativos de Amunátegui sobre lo español que asociaba a nuestro pasado colonial.

La época colonial era vista como un tiempo en donde la libertad era restringida. Así, Bilbao señala: “¡La metafísica o teología que niegue la libertad, es la raíz de toda esclavitud! La moral o religión que niegue la libertad es moral y religión de esclavos” (1864, p.680). En su primer texto, *Sociabilidad chilena* (1844), Bilbao critica fuertemente la moral y las costumbres de la época colonial, costumbres que, alerta, perviven hasta su época. “Bilbao encuentra en el régimen feudal español las raíces de nuestra sociabilidad, derivadas del conquistador peninsular” (Fernández, 1998, p.74). En su último escrito, *El evangelio americano* (1864), dice al respecto: “El mal no sólo fue la conquista, sino, además, la conquista española” (p.691). Y continúa:

Con la España vino el catolicismo, la monarquía, la feudalidad, la inquisición, el aislamiento, el silencio, la depravación, y el genio de la intolerancia exterminadora, la sociabilidad de la obediencia ciega [...] Al norte, los Estados Unidos, la primera de las naciones antiguas y modernas. Al sur, los Estados Des-Unidos, cuyo progreso consiste en desespañolizarse (1864, p.692).

Aquí sugiere un plan que consiste en alejarse de España que representa al catolicismo feudal y la sujeción. Lo opuesto sería el libre ejercicio de la interpretación evangélica y la institucionalidad republicana, prácticas que Bilbao aprecia en los Estados Unidos, país admirado por el autor.

En el mismo texto, *Evangelio americano*, Bilbao advierte que no hay que seguir a Montesquieu totalmente, con respecto a la idea de un determinismo de la geografía en

relación al carácter de un pueblo. No obstante, dice de Chile que, como país sísmico, su gente está predispuesta a la superstición. En la misma línea, dice de España que tiene un clima ardiente y la separa del resto de los países de Europa. Al respecto, señala:

La raza española es inferior en inteligencia a las razas europeas, o si se quiere, su superstición ha hecho que lo sea [...] No cuenta un solo gran hombre en filosofía, en la gran poesía, en la política, en las ciencias. La humanidad no le debe un sistema a no ser el de Ignacio de Loyola, una escuela, una teoría, ni ninguno de los grandes descubrimientos industriales o científicos. No ha dado una institución, a no ser la Inquisición (Bilbao, 1864, p.696).

Su caracterización es lapidaria, ve en España una nación atrasada con respecto a sus pares europeos. Todo este cuadro relativo a España lo podemos trasladar al pasado colonial chileno, ya que para Bilbao, dicho pasado estaba transido por las costumbres y el carácter español.

El sentimiento antiespañol que esgrimen algunos autores es síntoma de la mirada retrospectiva hacia el pasado histórico. Si nuestros autores se posicionaban en un momento en donde prevalecía la idea de modernización, bajo la doctrina liberal, ese pasado era visto con el orgullo herido por lo que consideraban, en términos de contraste con su propia época, un momento oscuro, de ignorancia. Es innegable que todos esos atributos negativos hacia el pasado colonial, se adjudicaban, en buena parte, siguiendo una lógica aditiva, a lo español. En términos políticos, el carácter colonial que tenía nuestra Capitanía General era asumido como la fase previa de la Independencia y la emergencia de Chile como república, en donde lo español representaba dicho pasado.

I. 2. 1. Crítica a la sociedad colonial

La sociedad colonial, evidentemente, responde a sus coordenadas epocales, no obstante, buena parte de nuestros autores entendían que operaba una pervivencia de las costumbres y prácticas coloniales en el siglo XIX. “Según Lastarria, aun después de la Independencia, la influencia negativa de la Colonia seguía operando en las costumbres e instituciones de la sociedad chilena” (Subercaseaux, 1997, p.44). Amunátegui dice: “Aunque no falten quienes piensen i sostengan lo contrario, la vida social de aquel periodo [la colonia], en orden a la moralidad privada, era inferior a la actual” (1882, p.16). La crítica a la moralidad colonial está en contraste con los valores sociales de su tiempo. Esto queda claro en Amunátegui cuando hace un recorrido exhaustivo por los documentos de la colonia para escribir su obra *El terremoto del 13 de mayo de 1647*, de 1882, en donde critica la vida moral de la época que alienta los vicios de toda índole, comenzando con la figura de Pedro de Valdivia, al cual se le conocieron dos amantes fuera del matrimonio (1882, p.31).

Está en juego el tiempo, la temporalidad anclada en un período, en objetos, en obras. ¿Qué tan antiguo es Chile? Se preguntan y esta interrogante tensiona la mirada hacia el período colonial. En el siglo XIX hay una pequeña comunidad ilustrada que no se entiende como heredera del pasado colonial, que busca distanciarse, pero, por cierto, no puede hacer desaparecer ese pasado. La solución es saberse muy diferente marcando las diferencias. Estos problemas cruzan el siglo XIX, ya que en la primera mitad, Claudio Gay, naturalista francés, contratado por el gobierno de Chile escribe su monumental *Historia física y política de Chile* (1844-1871). Su labor era vista como una “necesidad nacional” (Sagredo, 2014, p.13). “Claudio Gay organizó su material de tal modo que el pasado, siempre comparado con el presente, resultó menoscabado ante la obra realizada una vez lograda la independencia y organizada la república” (Sagredo, 2014, p.14). En

la obra de Gay, se narra el pasado previo a la llegada de los españoles, también se narran los siglos coloniales. Este pasado se incluye en la narración de la historia, pero a condición de que esos períodos sean contrastados por el presente de Chile desde donde Gay escribe. No se niega ese pasado, pero resulta un contrapunto para resaltar los logros modernizadores del Chile republicano. Vemos así que, tanto la obra de Gay, que se publica a mediados del siglo XIX, y nuestros autores de la segunda mitad del siglo XIX, buscan, por medio del relato historiográfico, dar cuenta del pasado, pero, bajo el mecanismo del contraste, lo que hacen es enaltecer su presente.

Siguiendo ahora con Vicuña Mackenna, en su libro *Historia crítica y social de la ciudad de Santiago*, de 1869, dice:

El siglo XVII es todo entero una crónica de horror” (p.130). “Inundaciones, guerras continuas, terremotos que iban hacinando ruinas sobre las ruinas que habían dejado anteriores trastornos, presidentes enloquecidos, como Meneses, otros infatuados i dominados por mujeres, como Acuña, pestes hediondas en el país de los aires puros, hambres en las tierras de la hartura, incendios i saqueos de piratas; alborotos i motines de soldados; alborotos o motines de frailes i aun de monjas con escalamientos de murallas; asedios puestos a los conventos con fuerza armada; duelos a cuchilladas en las gradas de los templos; disputas puramente de púlpito, que terminaban en el engrillamiento de los deanes o en la fuga de un obispo; i, por último, hasta la negra mano de la inquisición arrimando los tizones de sus hogueras en nuestras principales ciudades; tal es el descarnado resumen de lo que fué para Chile, i en especial para su centro político y social, que era Santiago, el siglo XVII, al menos hasta su último tercio (1869, pp.130-131).

El autor es muy descriptivo sobre la sociedad de la época y resalta los conflictos que se llevaban a cabo al interior de las congregaciones religiosas, las cuales muchas veces se alejaban de la labor de guía espiritual y tenían disputas pedestres. El tenor más dramático a este respecto lo encuentra cuando se refiere a la inquisición, tildada de negra mano “arrimando los tizones de sus hogueras”. Al respecto, Amunátegui, refiriéndose a las torturas y tormentos en tiempos de la colonial, dice, como corolario después de haber descrito cómo era usual “sacar” la confesión de culpabilidad al acusado: “¡Misérrima colonial! (1882, p.48). Estas menciones a la inquisición y a los tormentos en la época colonial son relevantes, ya que nuestros autores estaban fuertemente influidos por las ideas ilustradas, y dentro de ese ámbito de pensamiento existen los derechos inalienables del ser humano, uno de los cuales señala que: “Todo ser humano tiene derecho a la integridad física. Así pues, la tortura no está legitimada, ni siquiera cuando se practica en nombre de razones de Estado” (Todorov, 2022, p.17).

Los tormentos de la época colonial son fuertemente criticados en el siglo XIX. Así lo constata un pasaje aparecido en el periódico *El Ferrocarril*, de 1858², dice: “La pena de azotes es humillante, afrentosa y cruel, e implica un inmenso desprecio por la dignidad del hombre”. Los azotes herederos de las leyes españolas son descritos por el historiador Barros Arana de la siguiente manera: “se aplicaba con afrentoso aparato en la calle o en la plaza pública delante de todos los curiosos que se reunían ante tan repugnante espectáculo” (1906, p.456). En 1823 bajo la iniciativa de José Miguel Infante, se abolió por primera vez la pena de azotes, pero pronto fue restablecida. Más tarde, en 1849 se restringió solo a casos de reincidencia. Luego, el proyecto de 1850 abolió totalmente dicha pena para todos los casos, pero fue, nuevamente, restablecida en 1852 (Barros Arana, 1906, p.456).

² “Abolición de la pena de azotes”, en *La Gaceta de los Tribunales*, Santiago de Chile, 17 de abril de 1858, Núm. 823. *El Ferrocarril*.

Que hayan existido los tormentos en la época colonial no hace más que ratificar el atraso político y social de la colonia para la mirada de nuestros autores. En Europa, la tortura se comenzó a eliminar del sistema judicial en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX (Peters, 2001, p.130). En Chile, las degradaciones corporales públicas existieron hasta poco tiempo antes de la promulgación del Código Civil, a mediados del siglo XIX (Estefane, 2021, p.212).

Vicuña Mackenna entiende al período colonial como un régimen de esclavitud y de atraso. Así lo demuestran las innumerables citas que expone en su texto *La era colonial*. Por ejemplo: “La base de la educación de los varones era el terror y la reserva” (1974, p. 45), “En cuanto al aspecto del mercado, o de la plaza, como se la llamaba de costumbre, nada podía comparársele en desaseo y fetidez” (p.96), “Las diversiones de las clases inferiores se limitaban casi exclusivamente a la triste exhibición de sus vicios, la ebriedad de las chinganas, los juegos de naipes de los garitos, la disolución de las covachas en los días de toros” (p. 136). Su crítica demanda más libertad para los ciudadanos y es así que critica duramente la noción de autoridad en esa época: “Las escuelas descansaban entonces como principio y como método en dos ejes capitales, el grito y el látigo” (p. 25). Refiriéndose a la educación familiar, dice: “no les era lícito ni siquiera afeitarse la primera barba sin la autorización expresa del padre” (p. 44). Y con respecto a la institución del matrimonio: “Por los días que corren, más o menos, todas y todos nos casamos. Pero en los días de la colonia, indefectiblemente nos casaban” (p. 52).

En la misma línea de Vicuña Mackenna, José Victorino Lastarria señala, en su memoria leída para su ingreso a la Universidad de Chile, en 1844, lo siguiente:

el pueblo de Chile bajo la influencia del sistema administrativo colonial, estaba profundamente envilecido, reducido a una completa anonadación i sin poseer una sola virtud social, a lo menos ostensiblemente, porque sus instituciones políticas estaban calculadas para formar esclavos. La obediencia ciega i estúpida se consideraba como la única virtud i como el mérito mas singular que podia recomendar al vasallo (1844, p.71).

Esclavos y sin virtud son caracterizados los sujetos de la época colonial. Diego Barros Arana dice sobre la memoria leída por Lastarria, ese libro “es el reflejo de las ideas que sobre historia tenían entónces no poca circulación en Chile” (1905, p.513). Barros Arana da a entender que las ideas de Lastarria eran generalizadas por el resto de intelectuales coetáneos a él.

También, Amunátegui resalta: “los caracteres distintivos de la sociedad hispano-americana bajo la dominación de la metrópoli fueron una ignorancia supina, una segregación casi completa del resto de los pueblos civilizados, i una coacción constante” (1909, p.329). Estas condiciones se acentuaban bajo el sentido religioso, claramente dominante de esa época, “en Semana Santa y hasta antes del día de resurrección, todo el mundo debía vestir de luto, y era considerado de mal gusto no hacerlo. El silicio era por su parte de uso público y frecuente” (Fernández, 1998, p. 51).

Hay palabras que se van repitiendo en la crítica hacia el pasado colonial. La ignorancia es una de ellas, ya que es recién en la época republicana cuando el Estado se propone extender la educación a sectores que históricamente se habían situado en los márgenes. Immanuel Kant es tal vez el más alto representante del movimiento ilustrado europeo, pues él hizo famosa una frase: *Sapere aude*, Alocución latina que significa “¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento!” (Kant, 2017, p.63), frase que condensa las

inquietudes ilustradas. Para nuestros autores, era ignominioso constatar el grado educacional de la sociedad colonial, de ahí su repudio. También, se pueden sumar a la larga lista de sus críticas la falta de periódicos, los cuales hacen su aparición en Chile solo en las primeras décadas del republicanismo. La esclavitud, las cadenas, la suciedad. Son todas nociones que van configurando una imagen de ese pasado que tiene como condicionante mayor el ser colonia de un reino, el estar supeditado políticamente a una Metrópoli que, en este caso, estaba muy lejana, al otro lado del océano. En esa realidad, ¿cómo pedir a los sujetos que ejercieran la libertad, si las condiciones estructurales no eran libres? Finalmente, las condiciones políticas manaban su influencia en todos los aspectos de la sociedad colonial. La condena de los autores del siglo XIX hacia el pasado tenía un fondo político, ya que ahí estaban las raíces por las cuales crecían todos los vicios que se expresaban en diferentes formas sociales. El tema de la educación es fundamental para articular estas ideas, por lo cual, se desarrollará en el segundo capítulo dentro de esta investigación.

I. 2. 2. La “Edad Media” como caracterización de la Colonia

La mayoría de los autores estudiados cuando se refieren al período colonial, lo tildan de “Edad Media”. Esta caracterización la emplean principalmente Bilbao y Lastarria. En boca de ellos, era un término despectivo para caracterizar el período virreinal, resaltando la ignorancia, la barbarie, el desaseo, la esclavitud. En fin, el “oscurantismo” asociado a esa época europea que durante muchos años se enseñó como equivalente a ese período de mil años. Era un término peyorativo que hay que entenderlo en su faceta expresiva, es decir, como locución que enuncia no una literalidad, sino que alude a lo connotativo. Era usado como un tropo metafórico. Al respecto, el padre Gabriel Guarda en su libro *La Edad Media de Chile*, utiliza este término para referirse a la historia de la iglesia católica en Chile desde la fundación de Santiago hasta la incorporación de

Chiloé, es decir, desde 1541 hasta 1826. En el prólogo de dicho libro dice con respecto al término:

buscando un término que ilustre fácilmente al lector sobre una de las características, sobre el sello de la época, no había resistido a la tentación de volver a él. Los siglos del período español, o colonial, visualizados desde la historia de la iglesia, tienen todas las características del régimen que en ese plano ha sido llamado “de cristiandad”; y nada más identificativo de la Edad Media que precisamente aquel régimen. Dentro de la libertad que la titulación actual confiere al más variado género de publicaciones, la revisión del mismo término “Edad Media”, por los especialistas del período, no me pareció tan mal recurrir a aquel vocativo que sugiere tantísimo más de lo que dicen sus dos palabras (2016, p.17).

A propósito de la continuidad del modelo medieval a lo largo del tiempo, el padre Guarda dice: “No obstante los profundos cambios que operan por la ilustración en el siglo XVIII, aparte su manifestación en altas esferas administrativas y en un restringido círculo social, sobre todo, en la península, en el conjunto del pueblo fiel siguieron presentes las modalidades del régimen descrito, en no pocos casos, aún instalada la república, en ciertos lugares, hasta hoy” (2016, p.17). Aquí establece una continuidad temporal con respecto a los rasgos que caracterizaron a la Edad Media en la medida en que en ciertos lugares, no modernizados, por así decirlo, como las zonas rurales, pervivieron modos y costumbres que no se habían visto trastocadas por los avances tecnológicos propios de la modernidad. De este modo, el padre Guarda percibe en el período colonial chileno una continuidad de la época medieval.

El motivo por el cual el padre Guarda utiliza el término “Edad Media” está lejos de ser peyorativo, ya que resalta la unidad de la cristiandad que existía en el mundo europeo en dicho período de tiempo, pero nos parece interesante el caso de su empleo, ya que es un ejemplo de instrumentalización del término. Los vínculos que se pueden establecer entre la Edad Media europea y el período de conquista y colonial latinoamericano no solo pueden argumentarse desde la religiosidad católica, sino, también, desde las mentalidades, como matriz de ideas que configuran una posición desde la cual relacionarse con la realidad. En este sentido, seguimos a la historiadora chilena Olaya Sanfuentes quien, en su libro *Develando el Nuevo Mundo*, establece que el viaje colombino es la última travesía medieval, ya que “las categorías mentales medievales trascienden al Renacimiento” (2009, p.23). En esta línea, el impulso descubridor medieval consistía no solo en conocer cosas nuevas, sino que más bien el gesto estaba fundamentado en reconocer e incorporar lo nuevo a la corriente de la tradición determinado por la imaginación y la fe tradicional (Sanfuentes, 2009). Las categorías mentales del conquistador eran una mezcla del imaginario medieval y la curiosidad renacentista. Es por eso que los conquistadores venían al Nuevo Mundo esperando encontrar a las amazonas, el Dorado, la Fuente de la Juventud, etc. (Magasich y de Beer, 2014).

Solo recientemente, por la labor de los historiadores especialistas en la Edad Media, se han derribado muchas creencias sobre este período. Tal como lo señala Umberto Eco, la idea de ignorancia, barbarie y oscurantismo, han quedado desplazadas por el estudio paciente de las fuentes. Solo una labor despojada de prejuicios ha podido ir eliminando falsa información sobre esta época (Eco, 2016).

Para el historiador chileno Enrique Inda, la terminología usada en Chile en las primeras décadas del siglo XIX, en un contexto político de revolución independentista, era

variada. Por ejemplo, para los españoles partidarios del rey “sus rivales motejaban a sus adherentes de 'godos, sarracenos o maturrangos'. El primer apodo era sinónimo de bárbaros, el segundo una manera peyorativa para referirse a los moros y el último porque los huasos así solían llamar a los malos jinetes y también porque una maturranga era un ardid, una trampa” (Inda, 2024, p.183).

El historiador chileno Bernardo Subercaseaux explica, a propósito de la influencia que tuvo José Joaquín de Mora sobre Lastarria y sus otros discípulos, lo siguiente:

El liberalismo, eso sí, fue proporcionándoles argumentos para identificar a la Colonia con el oscurantismo, con la esclavitud, con la ignorancia, con la Edad Media, con lo viejo que aún estaba presente y que luchaba por subsistir; y, a la Independencia, en cambio, con el punto de partida de lo nuevo, de reformas que no habían sido llevadas a cabo, de un futuro promisorio que aunque lejano era posible ya avizorar (1997, p.28).

En la regulación temporal, se da un ejercicio de organización de los tiempos que se hace coincidir con proyecciones y expectativas, las cuales tienen su punto de arranque en la Independencia para Lastarria y sus coetáneos. De esta forma, la organización temporal tiene su correlato en el acervo ideológico-político, con lo cual se establece un orden que enuncia las inclinaciones políticas liberales. Es así que el liberalismo les permite a los intelectuales chilenos seccionar la cronología nacional adosándole un valor negativo al pasado (colonia) y uno positivo a su tiempo (desde la Independencia). De ahí que el pasado colonial, para ellos, contenga el término de Edad Media.

Estos párrafos previos son una digresión necesaria dentro de la investigación para lograr entender el uso del término como una dimensión expresiva que alude a un campo semántico extendido en la época y que incluía dentro del campo nociones peyorativas

de uso común. Así, el término “Edad Media”, confirma la mirada y actitud que tenían este grupo de intelectuales hacia el pasado colonial.

I. 3. La ciudad como espacio modernizador

La ciudad latinoamericana ha sido a lo largo de los siglos un espacio de encuentro, contradicciones y transformaciones profundas. Desde los trazados coloniales configurados por los conquistadores hasta las modernas urbes que combinan crecimiento desmedido con desigualdades estructurales. Con la Independencia en las primeras décadas del siglo XIX y los procesos de modernización a lo largo del siglo XIX y XX, las ciudades latinoamericanas experimentaron un crecimiento sin precedentes. Este crecimiento estuvo vinculado al auge del capitalismo, la industrialización y las migraciones internas desde las zonas rurales hacia las ciudades (Sepúlveda, 2022).

Las ciudades latinoamericanas han sido también escenarios de resistencia y creación cultural. Como señala García Canclini, "en las calles de las ciudades latinoamericanas se mezclan las huellas del pasado colonial con expresiones modernas y populares, configurando un espacio donde lo global y lo local dialogan y a veces se enfrentan" (Canclini, 1995, p. 98). Esta comunión de tiempos se da cita en la ciudad, espacio privilegiado para, a modo de palimpsesto, apreciar las capas cronológicas que se superponen. Lo colonial pervive en las urbes a pesar del proceso de independencia y se desarrollan disputas y tensiones entre un modelo colonial y el influjo modernizador. Dicho influjo pugna por ser hegemónico y quiere ponderar el pasado incómodo por medio del desafío de la demolición.

Amunátegui compara Santiago en su siglo XIX con el Santiago colonial y dice: “Cuando una ciudad ha logrado cierto adelantamiento no despreciable, agrada echar una

mirada a su humilde comienzo” (1882, p.XVI). Acá, la ciudad es un espacio significativo, ya que el mundo moderno se erige en el espacio ciudadano, pues es en la ciudad donde se dan todos los entrecruces de la dinámica de la vida moderna. Es en Santiago donde el contraste entre una urbe pujante en la segunda mitad del siglo XIX, opera con más fuerza la diferencia con el villorrio de la conquista y la ciudad colonial con su paso cansino y aún algo rural.

Para nuestros autores, la ciudad era el espacio de punta de lanza donde se daban cita y se concretaba el orden civilizatorio³. Una ciudad aseada era una exigencia de dicho orden civilizatorio. Veamos lo que señala Vicuña Mackenna a propósito de una epidemia en Santiago en 1718, dice:

Respiraba en esa época la capital entre dos *basurales* (la Cañada y el Río): sus calles no estaban empedradas, sus acequias carecían de baldosas, sus aceras de pavimento. Lodazales de seis meses, escombros el resto del año, y en cada cuadra media docena de perros o gatos muertos y hasta asnos podridos en el lodo (1947, p.117).

En la misma línea, esta vez, sobre las plagas del siglo XVIII, el mismo autor dice:

Verdad es que el desaseo de la ciudad era entonces tan absoluto, que existe una propuesta en los libros del cabildo hecha en el año antepenúltimo del siglo pasado (1798), por un individuo llamado Gálvez, en que se compromete a barrer las calles una vez al mes, esto es, doce ocasiones en el año: lo que prueba que no era barrida jamás (1947, p.175).

³ En el siglo XIX se valoraba la vida ciudadana como espacio de convergencia, no obstante, la fundación de ciudades en Chile se llevó a cabo fundamentalmente durante los siglos coloniales, desde el siglo XVI hasta el XVIII se fundaron la mayoría de las ciudades por Gobernadores que se destacaron por este afán, como: José Antonio Manso de Velasco, Domingo Ortiz de Rosa y Ambrosio O’Higgins.

El aseo y ornato es una institución que se asienta en la época republicana y Vicuña Mackenna tuvo un influjo directo al ser intendente de Santiago entre 1872 a 1875, cuyo logro más visible fue la remodelación del Cerro Santa Lucía en 1872, su plan “era convertir al cerro en la plaza pública más vasta, higiénica y hermosa bajo todos los conceptos”⁴. Destacamos de la cita la palabra “higiénica” para contrastarla con los dichos anteriormente expuestos relativos al aseo del Santiago colonial.

Nuestro grupo de autores eran hombres que desarrollaron un rol eminente público. No eran intelectuales encerrados en sus despachos que escribían para sus pares, sino que con su esfuerzo intelectual pretendían influir en los derroteros de su patria. En este sentido, necesitaban del espacio público, el cual estaba signado por un sinnúmero de periódicos que circulaban en la ciudad. Ejercían su influencia desde la institucionalidad estatal, en el parlamento, en los ministerios, en las intendencias y eran hombres de letras, que escribían y buscaban cambios mediante su escritura. El despliegue de dicha escritura circulaba eminentemente en la ciudad. Es decir, su capacidad de cambiar las condiciones sociales y políticas, se desarrollaba dentro de la ciudad.

La ciudad latinoamericana es un reflejo de las complejidades y contradicciones de la región. Desde la herencia colonial y los subsiguientes procesos de modernización, las urbes se presentan como escenarios dinámicos donde convergen historias de exclusión y posibilidades de cambio. En ellas, se sigue definiendo no solo el futuro de América Latina, sino también la identidad de sus habitantes.

⁴ Información extraída de un informe titulado “Paseo de Santa Lucía: el sueño de Benjamín Vicuña Mackenna”, del sitio web del Museo Vicuña Mackenna: <https://www.museovicunamackenna.gob.cl/colecciones/benjamin-vicuna-mackenna-el-intendente-que-cambio-santiago/paseo-de-santa-lucia-el?current=pdf>

I. 4. Una apreciación metodológica de la historiografía

A mediados del siglo XIX en Chile se llevó a cabo un debate metodológico que tenía a la labor historiográfica en su centro. ¿Cuáles son los mecanismos que intervienen para modelar los hechos históricos? ¿Qué fin buscaba esclarecer la labor historiográfica? Fueron preguntas que se plantearon los intelectuales en dicho momento.

Lo que ocurrió en el pasado es esclarecido por los historiadores de la segunda mitad del siglo XIX en base a documentos. Son las fuentes primarias las que alimentan una labor historiográfica que se desprende de la escuela de Andrés Bello, quien en disputa con Lastarria, logra imponer su modelo y su defensa de una escuela historiográfica que narrara los hechos lo más fielmente posible, para no politizar el pasado. La otra vertiente, defendida por Lastarria, entendía que “los hechos solo eran significativos en la medida en que apuntaban al perfeccionamiento humano y social (Jaksic, 2021, p.30). En este sentido, Lastarria apelaba más a una filosofía de la historia. Sobre todo, Amunátegui y Vicuña Mackenna sostuvieron un trabajo febril con el manejo de fuentes primarias, sobre todo el segundo, las atesoraba y a veces las obtenía por medios no lícitos (Vicuña, 2009, p.73). El trabajo limitado a las fuentes primarias era una innovación en esos momentos y sumaba a los logros que había alcanzado el siglo XIX. Los autores se sentían agentes del cambio y el contraste con un pasado atrasado era evidente para ellos.

La historia aparecía como un problema, ya que, desde el orgullo del siglo XIX, el pasado colonial era vergonzoso, pero, sin embargo, había que darle una solución a la continuidad del relato histórico. Andrés Bello recomendaba “que la enseñanza de la historia nacional no excluyera el pasado hispánico, sobre todo el examen de sus instituciones políticas y religiosas” (Jaksic, 2021, p.116). Bello era moderado por

temperamento y en todas las dimensiones de su quehacer intelectual, siempre buscaba que los cambios fueran lo menos abruptos posibles. El siglo XIX era el tiempo de asentar y consolidar a la nación en términos institucionales y eso implicaba darle un relato que aglutinara una identidad y un sentido de unidad. “La urgencia de construir una comunidad imaginada mediante la invención de una tradición” (Sagredo, 2014, p.13). Estaba en pugna la tradición que se cristaliza en el ejercicio de la apreciación de un pasado que es tal bajo el concurso de la posición de la mirada que lo aquilata.

De esta forma, sobre todo Amunátegui y Vicuña Mackenna tenían como norte de trabajo, la búsqueda de la verdad de los hechos del pasado, bajo la materialización del manejo de fuentes primarias, documentos escritos de puño y letra. Lastarria, en cambio, adoptaba otro método de trabajo el cual, sin dejar de lado por completo a las fuentes documentales, tenía como fin buscar el sentido del pasado y que dicho sentido nos aleccionara como sociedad en un afán que incluía un sentido político explícito en tanto ponderación de juicios sobre el pasado.

I. 5. La idea de identidad nacional desde la literatura

La obra del grupo de intelectuales chilenos que desarrollaron su labor a mediados del siglo XIX y su segunda mitad, se enmarca, entre otros aspectos, en una búsqueda de la identidad nacional. Se preguntan cuáles son los rasgos que nos definen y qué líneas de pensamiento son las más idóneas para visibilizar los elementos que más nos identifican. Por cierto que esta búsqueda tuvo como telón de fondo el rechazo al pasado colonial y el sentimiento antiespañol fue la senda por la que transitaron. La literatura nacional como exigencia tuvo enorme importancia, ya que, según Lastarria, esta debía contribuir a delinear los rasgos que caracterizan al país, bajo el entendido de que la literatura, en un sentido amplio, debía dar reconocimiento a los ideales de progreso de la nación. Es

relevante que, en el siglo XIX, nació la idea de “excepcionalidad chilena”, la cual daba cuenta del proceso de desarrollo y organización del país el cual se diferenciaba de sus pares en Latinoamérica, idea que tiene adeptos y detractores en el mundo intelectual.

La noción de identidad nacional conlleva una pugna que se establece en la tensión entre diferentes miradas que buscan determinar un relato. Dicho relato pretende considerar los hechos del pasado y tiene como punto ciego el punto histórico desde el cual se desarrolla dicha mirada. En este sentido, el relato que le da sustento a la identidad nacional es más expresivo en tanto testimonio de la situación histórica del grupo de sujetos que conforman dicho relato.

Según el historiador Benedict Anderson, la identidad nacional se define como una "comunidad imaginada", una construcción simbólica que permite a los individuos identificarse con una colectividad más amplia (1983, p. 6). Esta comunidad no se basa en interacciones directas, sino en un sentimiento de conexión a través de símbolos y narrativas. A lo largo de la historia, los Estados han utilizado herramientas como la educación, los medios de comunicación y los rituales públicos para consolidar esta identidad compartida. Al respecto, el historiador chileno Bernardo Subercaseaux señala, al referirse a los principios que determinan a la Sociedad Literaria, fundada en 1842, cuyo presidente era Lastarria, lo siguiente:

para los jóvenes de 1842 la literatura no es sólo la expresión imaginaria, sino toda expresión escrita, y aún más, toda actividad intelectual que tenga un fin edificante, que difunda el ideario liberal y que tienda a transformar los residuos de la mentalidad de la Colonia en una nueva conciencia nacional. La literatura es para ellos, entonces, parte de la actividad política y ésta parte de la actividad literaria (1997, p.50).

Es decir, los miembros de dicha agrupación estimaban que la literatura era un ámbito en donde se elaboraban los signos que le otorgaban definición a la nación, y consideraban a la literatura en un sentido amplio, ya que la presentación de escritos en dicha sociedad daba cuenta de la narrativa histórica, filosófica, ensayísticas y lo que consideramos como propiamente literatura en un sentido estricto.

Como decíamos, la literatura era considerada como un ámbito idóneo para elaborar los modos que derivaban en la idea de identidad nacional. De esta forma, Lastarria “pedía una literatura nacional porque entendía que ella debía reflejar nuestra propia vida e idiosincrasia, y esa posición suya encerraba una evidente significación política: poner al desnudo nuestro atraso; señalar una ruta al progreso” (Fernández, 1998, p.69). El reclamo de una literatura nacional, no solo abogaba por la consecución de un corpus estético que se sustentara como tradición incipiente, sino que exigía la interconexión con el ámbito político teniendo en vista por una parte, el pasado colonial (español) que se quería superar y, por otra parte, avizorar el futuro como modo de proyección en la senda del progreso. En este sentido, el anhelo de la consecución de una literatura nacional emergía como una exigencia política.

Reafirmando la misma idea, Lastarria pedía que esta literatura fuera

chilena, americana, democrática, nacional, en el sentido de que su objeto representara las necesidades, los intereses, las aspiraciones, los sentimientos de todos; pues no debía colocarse fuera de la nación, ni hacerse el órgano de clases privilegiadas: debía dirigirse a todo el pueblo, representarlo todo entero (Fernández, 1998, pp.69-70).

La identidad nacional no es innata, sino el resultado de un proceso deliberado de construcción social. Según Hobsbawm y Ranger, "las tradiciones inventadas son

respuestas a las necesidades del presente, incluso cuando se presentan como herencias del pasado" (1990, p. 2). Por ejemplo, los himnos nacionales, los desfiles y las conmemoraciones históricas son prácticas diseñadas para reforzar el sentimiento de unidad. Así, Lastarria apela a un sentir con un carácter inclusivo en donde sus exigencias propenden a la idea de igualdad del género humano, resaltando la condición democrática que esta literatura nacional debería concebir. Cuando señala lo nacional, también menciona lo americano, una idea que estaba muy vigente a mediados del siglo XIX, en donde se pensaba en la unión de las naciones bajo un sentido de hermandad. De esta manera, también Bilbao, refiriéndose a América y a su identidad, señala: "con los atributos propios del progreso de la razón emancipada" (Bilbao, 1864, p. 677). Se hace partícipe de una búsqueda en donde América, para él, no tiene libro, o es un libro en blanco, y eso le otorga la oportunidad de escribir su historia bajo el amparo de los ideales del progreso y de la razón, conceptos que deberían señalar el camino del porvenir americano.

Es claro que para los integrantes de la Sociedad Literaria la literatura debía cumplir con un compromiso mayor, no se trataba solo del ejercicio de escribir, sino de guiar el camino de la nación y sus valores, la literatura era concebida como expresión nacional: "el discurso de Lastarria formaliza una comprensión de la literatura como expresión de la sociedad" (Subercaseaux, 1997, p.54).

Otro factor importante en la formación de la identidad nacional es la educación, concebida como factor de progreso y de bien mayor bajo los parámetros de las ideas ilustradas. La educación es uno de los principales vehículos para la construcción de la identidad nacional. En los planes de estudio, los Estados incorporan relatos históricos y valores patrióticos que legitiman la pertenencia nacional. De esta forma, "la identidad nacional se naturaliza en la vida cotidiana a través del banal nacionalismo, como la

exposición repetitiva a banderas y símbolos patrios" (Billing, 1995, p. 93). La adecuada transmisión de conocimientos en la formación de los sujetos era fundamental para nuestros autores en la medida en que se formaban buenos ciudadanos, aptos para llevar a cabo una vida cívica y participativa. Este ámbito es uno de los que más recalcan en contraposición al modelo social-educacional que estaba en vigencia en el período colonial, el cual no entregaba las herramientas para habilitar a los colonos en ciudadanos íntegros. Así, las escuelas, la universidad y la prensa en dicho período, no se hacían presentes en el desarrollo de un sujeto colectivo informado.

La identidad nacional nace de la necesidad de verse reflejado en el ejercicio de la autopercepción. Para conseguir ese objetivo se generan imágenes y relatos, los cuales establecen un repertorio que necesita expandirse socialmente, ser reconocido por todos y en ese sentido, el proceso de transmisión es relevante. El relato que aglutina el sentir nacional opera dentro de un doble signo, la inclusión y la exclusión. Así, se incorporan elementos necesarios para potenciar dicho relato y se excluyen símbolos que oponen mediante el contraste del relato prioritario que se quiere instalar. En esta línea, la agenda política de este grupo de intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX, requiere un repertorio de símbolos que narren la condensación de los ideales en los que se asientan sus ideologías. Así, es el liberalismo el fuelle que alimenta y otorga los insumos para desarrollar dichos símbolos.

I. 5. 1. La “excepcionalidad chilena” como rasgo identitario

Un grupo importante de historiadores han puesto sobre relieve lo apartado y la condición casi insular que tuvo Chile en el período colonial. Mucho influyeron las características de las comunicaciones de esa época, ya que, al tener Chile las condiciones geofísicas que lo particularizan (Cordillera de los Andes al este, Océano

Pacífico al oeste, desierto al norte y frío extremo al sur), estas condiciones dificultaron las vías de intercambio y circulación de bienes y saberes. De esta forma, “Chile ha estado asociado a lo lejano, a lo más hondo y frío de la tierra, al *finis terrae* del imperio español” (Sagredo, 2014, p.11). Factores geográficos, pero también de orden político-administrativo, determinaron la situación de Chile, ya que, en su calidad de Capitanía General, estuvo durante la Colonia siempre al alero del Virreinato del Perú, dependiente del puerto del Callao, supeditado a los mandatos económicos que le imponían desde el norte. Así, el Chile colonial estuvo “relegado a una posición marginal en el concierto americano hasta las primeras décadas de la república [...] marcado por el rigor y la austeridad, cuando no la pobreza, hasta bien entrado el siglo XIX⁵” (Sagredo, 2014, p.11). El punto de inflexión de esta situación se desarrolla durante el siglo XIX. Como primer hito, se sitúa la revolución de la independencia, proceso colectivo que, en el caso chileno, logra su objetivo en 1818. Luego de luchas y disputas entre los diferentes modelos político-administrativos, se asientan los gobiernos llamados conservadores desde 1831. Luego del triunfo en la batalla de Lircay, donde esta facción es vencedora, los quinquenios de gobiernos conservadores se desarrollaron desde 1831 hasta 1861, luego los secundan los gobiernos liberales hasta la crisis de 1891 que terminaría con una sangrienta guerra civil, dando paso al régimen parlamentario que alcanza el siglo XX (Sagredo, 2014; De Ramón, 2015; Sepúlveda, 2022). En el momento en que nuestros autores estaban desarrollando su producción intelectual y política, es decir, desde mediados del siglo XIX en adelante, Chile contaba con una red institucional que estaba asentándose. Los ideales que impregnaban a nuestros autores claramente influyeron y determinaron su mirada hacia el pasado colonial, ya que, en esos momentos, las

⁵ No obstante lo señalado por Sagredo, podemos ver que, a fines del siglo XVIII, en Chile se construyeron edificios que denotan cierta prosperidad, como la Casa de Moneda y la Catedral. En las primeras décadas después de la Independencia no se logra construir edificios de esa envergadura. Esto se puede considerar como un contrapunto que matizan las ideas planteadas por Sagredo.

nociones de modernización, progreso e ilustración guiaban y daban forma a los ideales que constituyeron, finalmente, la mirada retrospectiva hacia el pasado colonial.

En este resumido cuadro hay varios factores que giran en torno a la identidad nacional, requerimiento que, en el período de tiempo que nosotros abordamos, es insistente y que, desplegado en el tiempo, llega, incluso, hasta nuestros días. Ese requerimiento es especial en el siglo XIX, ya que es ahí donde nace nuestra nación como república y se inicia el desarrollo del entramado institucional que le brinda la condición de país autónomo. También, es en el siglo XIX donde nace la idea de “excepcionalidad” aplicada a Chile, noción discutida por historiadores y que, a grandes rasgos, denota una manera particular del “ser chileno” dentro del contexto latinoamericano: "Chile ha sido considerado una anomalía en América Latina debido a su temprana consolidación institucional y su relativa estabilidad democrática durante largos períodos de su historia" (Drake, 1993, p. 17). Esta percepción se ha construido en torno a elementos como el temprano desarrollo de partidos políticos sólidos, un sistema educativo avanzado en el siglo XIX y la implementación de políticas económicas innovadoras en la segunda mitad del siglo XIX.

Chile logró consolidar su sistema político con relativa rapidez tras su independencia en 1818. A diferencia de otros países de la región, que enfrentaron prolongadas guerras civiles y fragmentación, Chile adoptó una Constitución en 1833 que proporcionó un marco estable para la gobernabilidad. Otro factor que propicia la excepcionalidad chilena es "la centralización del poder bajo la influencia conservadora que permitió a Chile evitar el caudillismo que caracterizó a gran parte de América Latina en el siglo XIX" (Collier y Sater, 2004, p. 112).

Otro factor que puede considerarse distintivo de Chile en el siglo XIX es su sistema educativo. Durante el siglo XIX, Chile promovió la creación de instituciones educativas, como el Instituto Nacional y la Universidad de Chile, que fomentaron el desarrollo de una élite política e intelectual comprometida con la modernización del país. Como señala Loveman, "la alfabetización y la educación pública tuvieron un impacto significativo en la consolidación de una cultura política nacional" (2001, p. 88).

La distinción de Chile en el contexto sudamericano alcanza su punto más alto hacia 1880, en ese tiempo

se decía, algo exageradamente, que Chile era el país modelo de Sudamérica.

Es cierto que había progresado en diversas áreas, era un país en evidente crecimiento e internamente estable. Incluso había dado un gran ejemplo al mundo cuando se eligió un nuevo presidente, Domingo Santa María, en plena Guerra del Pacífico (Reyes, 2023, p.16)

La guerra contra la Confederación Perú-Boliviana y la Guerra del Pacífico fueron hechos bélicos que “reforzaron la creencia chilena de la superioridad no solo militar, sino también racial y cultural, especialmente sobre los vecinos del norte” (Reyes, 2023, p.46).

A pesar de los argumentos a favor, varios intelectuales han cuestionado la noción de excepcionalidad chilena, argumentando que esta visión simplifica procesos históricos complejos y excluye aspectos problemáticos. Por ejemplo, Gabriel Salazar sostiene que "la excepcionalidad chilena ha sido construida en gran parte por una élite que busca legitimar un modelo excluyente y desigual" (2003, p. 72). También, el historiador chileno Alfredo Jocelyn-Holt, denuncia esta idea de excepcionalidad como una especie de mito que se ha construido a lo largo del tiempo, señalando “la idea de orden en Chile,

es una manera oblicua a la que se recurre para efectos de no tener que sincerarse y decir poder” (2014, p. 24). Este autor postula que la idea de excepcionalidad chilena encubre la idea de poder. Es por eso que ve en la figura de Portales la implementación de un orden que aplasta con el “peso de la noche” la sustentación de dicho orden que, finalmente, es el ejercicio de poder concretamente.

I. 5. 2. Vicente Grez y José Victorino Lastarria. Dos novelas ejemplares

Tanto Vicente Grez como Lastarria desarrollaron obras intelectuales de corte historiográfico, filosófico y de crítica de arte. No obstante, también, ambos incursionaron en la literatura creativa. Abordaremos dos obras literarias, una novela y un cuento, en relación con la identidad nacional.

Dos épocas en pugna (la colonia y el siglo XIX) es lo que podemos ver contrastado en la novela *El ideal de una esposa*, de 1887, de Vicente Grez. En ella se posiciona a la mujer como agente de la moral y valores nacionales, se aleja del arquetipo de sujeto sumiso relegada a las labores del hogar. El crítico Iñigo Madrigal, al referirse al substrato de esta novela, dice: “La exhibición de una fundamental contradicción interna de la vida social en la cual dos tiempos diferentes (colonialismo y modernidad) coexisten irreductiblemente en la rigidez de sus términos contrapuestos” (1971, p.12). Se refiere a los tipos que representan el hombre y la mujer protagonistas de la novela, una tiene rasgos modernizantes, el otro está anclado a las viejas costumbres, cercano a la tradición. De ahí que Madrigal establezca la disimilitud temporal que se da en el matrimonio, lo cual se puede extrapolar al contraste entre colonialismo y modernidad. Esto denota que hay, por parte de Grez, una consciencia de su tiempo, el cual contrapone a otro tiempo pasado, como dos modos de habitar.

El cuento que Lastarria escribe en 1843, llamado *El mendigo*, aunque él se refiere a su obra como *Ensayo de novela histórica*, narra la historia de un proscrito, un criollo que lo pierde todo y se ve en la situación de mendigar. Su desgracia se debe a personajes que se confabulan en su contra. Es sintomático que todos aquellos personajes son españoles, reafirmando, una vez más, el rechazo por parte del autor con respecto a lo peninsular. El pordiosero cuenta su historia situada a fines de la Colonia y terminando en la Reconquista. En el relato queda en evidencia que el pasado colonial es negativo (Subercaseaux, 1997, pp.55-61).

El texto examina las tensiones entre la Colonia y el siglo XIX, un contraste que en las obras de Vicente Grez y José Victorino Lastarria se convierte en un marco crucial para explorar la construcción de la identidad nacional. Ambas narrativas abordan el pasado colonial como un referente que resulta problemático en el proceso de definir un sentido de pertenencia y valores modernos para una nación en formación.

Grez conecta la modernidad con una identidad nacional que deja atrás las estructuras jerárquicas de la Colonia, pero sin perder de vista los valores éticos necesarios para construir una nación fuerte y cohesionada. La tensión entre el hombre, representante de las viejas costumbres, y la mujer, portadora de los ideales modernizadores, refleja un equilibrio en tensión entre pasado y futuro en la definición de lo nacional.

Por su parte, José Victorino Lastarria en *El mendigo* ofrece una visión crítica del pasado colonial, destacando sus efectos negativos sobre el presente. El protagonista, simboliza la opresión y la desigualdad inherentes al dominio colonial. Lastarria proyecta en su relato una identidad nacional que se construye en oposición a lo peninsular, percibido como un agente de decadencia y corrupción moral.

Ambas obras coinciden en que la identidad nacional no es un estado estático, sino un proceso en constante construcción que enfrenta tensiones entre el pasado colonial y las aspiraciones modernas. En este sentido, los textos reflejan las preocupaciones de sus autores sobre cómo el pasado y el presente dialogan en la formación de la nación. Grez y Lastarria coinciden en que la Colonia no puede ser el modelo sobre el cual se construya la modernidad.

La identidad chilena en el siglo XIX fue el resultado de un esfuerzo deliberado por parte de las élites para consolidar un sentido de unidad nacional. Este proceso se apoyó en la educación, la literatura y los símbolos cívicos, todos aglutinados bajo el ideario político, pero también enfrentó limitaciones y tensiones, especialmente en relación con los sectores marginados. Como señala Salazar y Pinto, "la identidad nacional en Chile se construyó como una narrativa de modernización y progreso, pero a menudo a costa de la exclusión y la homogenización cultural" (2002, p. 115). Con respecto a la homogenización cultural, es sintomático que los agentes más relevantes que impulsaron los cambios sociales y culturales de Chile en esa época, pertenecían a una elite con un carácter cerrado. Creemos que el costo de excluir a los sectores marginados en el proceso de modernización no estaba totalmente a la vista de este grupo de intelectuales en esos momentos, los cuales operaban con el fin de conseguir una serie de cambios, pero no tenían la urgencia social que se iba a ser más intensa a fines del siglo XIX y con todo rigor en las primeras décadas del siglo XX.

I. 6. Francisco Bilbao y su relación con las ideas ilustradas

Las ideas que sustentan el rechazo al pasado colonial tienen en Bilbao una particularización en el despliegue de su obra y de su actuar político. Veremos cómo en sus principios se desprenden las influencias de las ideas ilustradas. Al igual que sus

compañeros de generación, Bilbao pone sobre relieve la idea de entender el pasado colonial chileno como la Edad Media. Esto nos expresa que el sistema político, y el conjunto de instituciones que sustentan dicho sistema, estaban fijados en concomitancia con la institucionalidad católica. Como es conocido en Europa, el Antiguo Régimen aceptaba la sujeción entre ambos sistemas. Son las ideas ilustradas durante el siglo XVIII que desembocan en la Revolución Francesa las que proponen la separación de los regímenes estructurales de la sociedad. De este modo, toma fuerza la idea de secularización, bajo tres conceptos fundamentales de los nuevos tiempos, a saber, la autonomía, la universalidad y la finalidad humana de nuestros actos (Todorov, 2022, p.10). Bilbao conocía estas ideas de primera fuente al relacionarse con intelectuales franceses de mediados del siglo XIX, además de participar en la Revolución de 1848 en su estancia en París. Al respecto, es sintomático que el juramento de aceptación de la Sociedad de la Igualdad, en la cual Bilbao fue uno de sus fundadores, se materialice bajo tres preguntas dirigidas al iniciado. Los conceptos son los siguientes formalizados en tres preguntas:

- 1- ¿Reconocéis la soberanía de la razón como autoridad de autoridades?
- 2- ¿Reconocéis la soberanía del pueblo como base de toda política?
- 3- ¿Reconocéis el amor y fraternidad universal como vida moral? (Vicuña Mackenna, 1978, p. 68)

La primera pregunta está en línea con las ideas ilustradas, las cuales, dicho en términos generales, logran trastocar la autoridad de la Iglesia con sus designios fundamentados en el texto bíblico el cual es entendido como palabra de Dios. Es decir, las implicancias de efecto político-moral que tiene la iglesia católica descansan, en último término, en el misterio de la revelación. El poder de la iglesia en cuestiones de moral, es decir, la

administración admonidora del comportamiento dentro de la sociedad, está sujeta, en último término, a Dios, y quienes administran institucionalmente sus designios, al amparo de una hermenéutica legitimada, es la Iglesia bajo los elementos interconectados que participan en su estructura.

El gesto que trastoca este esquema dentro de las ideas ilustradas es la emergencia de la soberanía de la razón, entendida esta como el vehículo confiable por el cual se puede generar conocimiento, y ¿qué es el conocimiento para los ilustrados? Básicamente, los resultados claros que se obtienen bajo un riguroso método que descansa en la experiencia. Esto requiere hilvanar la labor de Galileo, Bacon y Newton (por nombrar, en una cadena corta, a los más connotados científicos que experimentando, acumularon saberes que a través del tiempo se fueron engrosando). La labor aglutinante, en términos filosóficos, la llevó a cabo John Locke a fines del siglo XVII, en donde exalta las ciencias naturales en su libro *Ensayo sobre el entendimiento humano* (2013). Para Bilbao (y para la Sociedad de la Igualdad) la soberanía de la razón se instituía como el camino correcto que liberaba al hombre de las cadenas de sujeción epistemológica comandadas por la Iglesia.

En la segunda pregunta se manifiesta la importancia del pueblo como sostenedor de la validez del ejercicio del poder. En este sentido, John Locke plantea en su libro *Segundo tratado sobre el gobierno civil*, que los gobernados consienten y son la fuente última de la legitimidad de los gobiernos (2016). Aquí se trastoca la fuente de la legitimidad del poder político establecida en el Antiguo Régimen como proveniente de la autoridad de Dios. Se asentaba el vínculo entre lo divino y el gobernante. En este nuevo esquema, el pueblo representa la voluntad general, la cual es origen de todo poder, es decir, la soberanía recae en última instancia en el pueblo.

En la tercera y última pregunta, se establece la relación entre la fraternidad universal y la vida moral. Las ideas ilustradas enaltecen la fraternidad como sustento moral bajo el concepto de igualdad. En la práctica, lo que se busca es instituir una nueva relación entre los sujetos y sus relaciones con el Estado. Todos los seres humanos, por el hecho de serlo, poseen derechos inalienables, es decir que todos tienen derecho a la vida y a la integridad, de ahí que no se pueda condenar a muerte a nadie, ni se puede someter a tortura a ningún sujeto.

Bilbao sostiene su ideario moral de las ideas ilustradas en torno a la igualdad, universalidad y fraternidad. Al respecto, en su ensayo biográfico sobre la *vida de Santa Rosa de Lima*, aborda la relación entre el sujeto santo y el héroe en términos de desafío que tiene su base en los modos de comportamiento. En este sentido, exalta la santidad como esfuerzo cristiano de entrega y caridad, en donde la caridad, en términos políticos, es el gobierno definitivo de los pueblos (1852, p.54). En ese texto, parafraseando a Descartes, Bilbao plantea: “Amo, luego somos” (1852, p.62), frase con la que logra aglutinar el amor cristiano como expresión de comportamiento social de entrega caritativa, en donde opera una igualación del ciudadano frente al Estado, pero también remite a la igualdad entre prójimos de la cristiandad. El “somos” aquí resalta el conjunto, la comunidad, la nación fraterna. Tal como la frase original de Descartes, Bilbao condiciona en dicho axioma la secuencialidad entre las dos partes de la oración. En donde la premisa inicial se corresponde con su consecuencia segunda, está determinada por la primera parte. “Amo, luego somos” logra reunir en modo sintético las nociones bilbaínas entre el ámbito político, moral y social.

En el modelo ilustrado, se debilita el influjo de la autoridad eclesial para instituir prácticas sociales que remiten a la soberanía de la razón. Es así que, con respecto a la falta, el sujeto que comete delito, lo hace perjudicando a la sociedad, el delito se

enmarca dentro del estado de derecho, mientras que en el orden eclesial la falta es un pecado, lo que implica una falta moral respecto de una tradición (Todorov, 2022, p.17). Este esquema evidencia las implicaciones en el ámbito moral que tiene la emergencia de una sociedad laica.

Esta revisión de las tres preguntas de la Sociedad de la Igualdad permite alumbrar el ideario de Bilbao en tres aspectos fundamentales de su obra: razón (conocimiento), política (autoridad) y moral (cristianismo). Esta triada tiene sus raíces en los valores ilustrados a los cuales nuestro autor adscribía.

I. 7. Fuentes y autores que influenciaron a los intelectuales chilenos del siglo XIX

Por muy alejado que se encontraba Chile con respecto a los grandes polos de cultura de Europa, durante el siglo XIX los intelectuales chilenos se vieron influenciados por las ideas trasatlánticas, principalmente autores ilustrados y románticos. Los libros eran escasos, ya que eran costosos. La mayoría de ellos, que circularon durante la Colonia y el siglo XIX en Chile, eran de carácter religioso, contenían plegarias, rezos, vidas de santos, martirologios y, por supuesto, la Biblia. También, estaba la posibilidad de viajar y conocer de primera fuente a los autores europeos, pero esto estaba muy restringido, ya que el viaje era costoso, largo y peligroso. Otra dificultad que tenían los chilenos para acceder a los libros era el asunto del idioma, ya que “para que un individuo accediera a los escritores de la Ilustración, debía dominar el francés, porque casi no los había traducidos al español” (Inda, 2024, p.113). A pesar de esto, de todos modos, el grupo de intelectuales que abordamos logró sortear estos impedimentos, ya que muchos de ellos pudieron viajar a Europa y sabían leer en francés. De esta forma, se nutrieron de las ideas ilustradas, las cuales calaron hondo en los contenidos de su acervo político e intelectual.

Durante el último cuarto del siglo XVIII, en Chile existió una figura señera por su nivel cultural y su abultada biblioteca personal, nos referimos a José Antonio de Rojas, un personaje abierto a las nuevas ideas que pudo conocer de primera fuente en su viaje por varios países europeos, trayendo a Chile artefactos científicos y libros, los cuales estaban prohibidos, pero logró sortear las barreras aduaneras de la censura. Según el historiador Enrique Inda, de Rojas fue el primer ilustrado del país, precursor de la circulación de las ideas liberales.

La biblioteca particular de José Antonio de Rojas era la más importante del reino, superada en cantidad de volúmenes por la del convento de San Agustín que poseía dos mil novecientos sesenta y cuatro; la de los franciscanos, mil doscientos uno; y el convento de la Recoleta Dominica que guardaba en sus depósitos y estantes una cifra cercana a los cinco mil (Inda, 2024, p.113).

Al momento de su muerte⁶, “su biblioteca personal contaba con dos mil setenta y nueve volúmenes” (Inda, 2024, p.291). Sin duda una de las más grandes del país. “La cantidad de libros no era necesariamente proporcional al grado de ilustración de quienes los poseían porque importaban más sus contenidos, dado que en los pocos poseedores de libros predominaban los religiosos, la mayoría de estos con rezos y alabanzas” (Inda, 2024, p.113). El caso de José Antonio de Rojas es sintomático del momento entre el fin del período colonial y las primeras décadas del siglo XIX, ya que en dicho período comienzan a circular en Chile, de forma exigua, los primeros libros con ideas ilustradas, incluidos algunos tomos de la *Encyclopédie*. En esta misma época “el conocimiento de las nuevas ideas provenían de bibliotecas privadas. Habían surgido pequeños grupos,

⁶ No se sabe con exactitud la fecha de su muerte. En 1816 se le pierde la pista según los documentos relativos a su vida (Inda, 2024, p.289).

dos o tres, que apoyaban un discurso científico, el que poco a poco fue permeando la conversación política, impregnándola con ideas liberales” (Inda, 2024, p.113).

Lastarria y Bilbao se formaron intelectualmente en las décadas de 1830 y 1840, principalmente. Bajo el influjo del Instituto Nacional y la Universidad de Chile. En el caso de Lastarria, tuvo como maestro, en el Liceo de Chile, al erudito español José Joaquín de Mora, quien en su calidad de reformador educacional “debió resistir muy decisivas presiones arbitradas por esas mentalidades coloniales, para poder continuar con su obra” (Fernández, 1998, p.38), ya que cuando inaugura el Liceo, tiene la novedad de impartir las siguientes materias: “geografía, cosmografía, física y química, literatura, historia y ética. Mientras que lo acostumbrado era latín, gramática castellana y francesa y filosofía escolástica” (Fernández, 1998, p.38). Esta renovación en los contenidos indica una apertura hacia las nuevas corrientes que pretenden superar las vetustas materias asociadas a la Colonia.

"Lastarria absorbió muy tempranamente el pensamiento de Bentham, el que luego difundió mediante su propia enseñanza en el Colegio de Romo en las décadas de 1830 y 1840 y en cuyo curso incluía también a Montesquieu y Constant. Estos tres pensadores, como testimonia en sus *Recuerdos literarios*, se encontraban disponibles en las librerías de Santiago” (Jaksic y Serrano, 2011, p.189). Con respecto a los libros que más marcaron a Lastarria en el Liceo de Chile: “A través de Mora y en un contexto semisecreto que debió excitar su curiosidad juvenil, Lastarria escuchó las ideas de Rousseau, Bentham, Saint Simon, Campomanes y Jovellanos” (Subercaseaux, 1997, p.27). En 1838, Lastarria escribe una lista que da cuenta de los libros que posee, en total son 263 volúmenes. La lista señala que:

En Derecho incluye a Vinio, Campomanes, Filangieri (Ciencia de la legislación); Constant (Comentarios a Filangieri); Bentham (Tratado de legislación); Montesquieu (Espíritu de las leyes); Rousseau (Contrato social); Pradt (Concordato de América); Desttut de Tracy (Comentarios sobre las leyes); y también a Lamennais (Palabras de un creyente). De literatura tiene poesía y sólo algunas novelas ejemplares de Cervantes y El talismán e Ivanhoe de Walter Scott (Subercaseaux, 1997, p.39).

El hecho de que Lastarria absorbiera tempranamente el pensamiento de Bentham, Montesquieu y Constant, muestra cómo el liberalismo europeo encontró eco en América Latina, particularmente en la enseñanza formal. Su labor docente en el Colegio de Romo no solo replicó estos postulados, sino que los adaptó al contexto chileno. Esto subraya la capacidad de los intelectuales chilenos para dialogar con las ideas extranjeras, convirtiéndolas en herramientas útiles para enfrentar sus propios desafíos políticos y sociales.

Lastarria se encontraba en un círculo de pensamiento ilustrado, donde la curiosidad intelectual y el acceso a libros se enmarcaban en un contexto que privilegiaba el debate de las nuevas ideas. La exposición temprana de Lastarria a autores como Rousseau, Saint-Simon, Campomanes y Jovellanos resalta la diversidad de influencias que moldearon su pensamiento, desde el contractualismo rousseauiano hasta las propuestas económicas reformistas de Campomanes.

La lista de libros que Lastarria elaboró en 1838 es un testimonio tangible de su formación intelectual y sus intereses. En ella destaca una clara preferencia por textos de derecho y filosofía política, como *El espíritu de las leyes* de Montesquieu, *El contrato social* de Rousseau y los tratados de Bentham y Filangieri. Estas obras no solo reflejan

su afinidad con el liberalismo político y el reformismo jurídico, sino también su interés por las bases normativas de una sociedad moderna y racional.

Por otro lado, Bilbao tuvo su primera formación en Perú, ya que su padre fue exiliado a ese país. La más temprana referencia a sus lecturas la encontramos en una obra clásica de Alonso de Ercilla: “En su corazón de adolescente la idea de la patria se iba forjando cada día más como un destino inexorable de redención y sacrificio. A ello contribuía también la lectura ensimismada de *La Araucana*, el primer libro que tuvo, cuyos héroes desfilaban a cada instante por su imaginación” (Fernández, 1998, p.29). Esta temprana fuente se endilga con los escritos evangélicos que lo apasionan y son una estructura vertebral durante toda su vida intelectual: “su afición por los Evangelios, uno de los cuales, el de San Juan, puede repetir de memoria” (Fernández, 1998, p.45). Además, siendo un joven estudiante del Instituto Nacional “repasa con fruición la *Historia de la Revolución Francesa* de Fontaines des Aodoines y que recita de igual manera un capítulo entero del *Contrato Social* de Rousseau” (Fernández, 1998, p.46).

Dentro del grupo de exiliados argentinos que desarrollaron su vida intelectual en Chile debido a la dictadura de Rosas, es Vicente Fidel López quien tuvo mayor cercanía con Bilbao y “le presta a Bilbao Jouffroy, Niebuhr y Leminier” (Fernández, 1998, p.46).

“Ya en sus escritos de iniciación, concebidos con trazo impreciso, ha reflejado el impacto que las obras de Homero, Dante, Beranger y Byron han hecho en su alma. Ahora lee con igual pasión a Filangieri, Bentham, Voltaire, Rousseau, Volney, Gibbon, Vico, Beccaria, D’Holbach, Quinet, Michelet” (Fernández, 1998, p.46). Y “llegó a sus manos la primera obra del abate Lamennais, quien junto a sus compatriotas franceses Quinet y Michelet habría de constituir por el resto de sus días el norte de su pensamiento progresista” (Fernández, 1998, pp.47-48). Sobre Lamennais, este autor

determinaría el desarrollo de su vida intelectual, llegó a conocerlo personalmente en la década de 1840 en Francia. Al respecto, “Sería en todo caso *Palabras de un Creyente*, un opúsculo también de Lamennais, la obra que junto con *El Libro del Pueblo* cautivaría con mayor fuerza su espíritu” (Fernández, 1998, p.57).

Siguiendo con Bilbao, en el ámbito de la literatura “se interesó especialmente por Victor Hugo, George Sand, Lamartine y Dumas”. En filosofía e historia “conoció a Herder y Vico gracias a su contacto con Vicente Fidel López. Era también lector de Cousin, Michelet, Quinet, Thiers, Guizot y Buchez [...] leía a Saint-Simon, Leroux y Lerminier, y Lamennais” (Stuven, 2023, p.250).

Los textos presentados destacan la amplitud y profundidad de las influencias intelectuales que configuraron el pensamiento de Francisco Bilbao. Sus lecturas abarcaron desde la literatura hasta los principales referentes del liberalismo, el progresismo y el humanismo europeos, lo que lo convirtió en un puente entre las corrientes intelectuales de Europa y el contexto latinoamericano.

La temprana formación de Bilbao en Perú, combinada con su lectura de *La Araucana* de Alonso de Ercilla, subraya cómo las narrativas épicas sobre la resistencia mapuche pudieron influir en su noción de patria como un espacio de "redención y sacrificio" (Fernández, 1998, p. 29). Este vínculo emocional con las ideas de heroísmo y resistencia no solo marcó su juventud, sino que se tradujo en una visión política que buscaba la emancipación y justicia para los pueblos de América Latina.

Asimismo, su pasión por los Evangelios, en particular el de San Juan, refleja una conexión espiritual que permeó toda su obra (Fernández, 1998, p. 45). Esta inclinación religiosa no se limitó a la ortodoxia cristiana; más bien, se entrelazó con su compromiso progresista, influido por autores como Lamennais, quien reformuló los valores

cristianos en clave social y política. Bilbao no sólo buscaba inspiración en las grandes obras del pasado, sino que también absorbía las teorías más recientes sobre legislación, justicia y filosofía liberal.

Entre todas las influencias, el abate Lamennais destaca como una figura central en la formación de Bilbao. Las obras *Palabras de un creyente* y *El libro del pueblo* tuvieron un impacto profundo en su visión del cristianismo como una doctrina de igualdad y emancipación social (Fernández, 1998, p. 57).

El desarrollo intelectual de Francisco Bilbao fue excepcionalmente amplio y diverso, abarcando desde la literatura épica hasta el pensamiento político y filosófico más avanzado de su tiempo. Esta combinación de influencias le permitió articular una visión única sobre el progreso, la justicia social y la emancipación en América Latina. Su capacidad para incorporar ideas europeas y adaptarlas a su contexto local lo consolida como un actor clave en el pensamiento decimonónico.

La evidencia de las lecturas que influyeron a Lastarria y Bilbao nos orientan en la consolidación de sus posiciones políticas que estaban transidas por el liberalismo. Estas fuentes constituyen los elementos que conforman sus posiciones políticas, las cuales los llevaron a distanciarse del pasado colonial, ya que entendían su momento histórico como especialmente oportuno para incorporar los cambios necesarios para ir en la senda del progreso. “El pensamiento enciclopedista de que existía una naturaleza humana hacia la cual avanzaba el género, vino a constituir un fundamento laico de la verdad, un fundamento que no necesitaba de la revelación trascendente” (Subercaseaux, 1997, p.16). Así, Lastarria y Bilbao entendían que la meta del ser humano se alcanzaba no por medio de la guía de la Iglesia, sino por el horizonte espiritual que se abría por medio de

la razón, y en este sentido, la instrucción iluminista que recibieron estuvo marcada por autores y obras que los determinaron.

Conclusiones

Este primer capítulo abordó el pensamiento crítico de un grupo de intelectuales chilenos del siglo XIX frente al período colonial, destacando cómo sus posiciones liberales moldearon una visión negativa de esa etapa histórica. Este análisis resulta significativo porque permite comprender cómo las ideas ilustradas y modernizadoras influyeron en la construcción de una identidad nacional que buscaba desvincularse del legado colonial y, al mismo tiempo, afirmar valores de progreso y autonomía.

El enfoque crítico hacia la Colonia por parte de figuras como José Victorino Lastarria, Francisco Bilbao y Benjamín Vicuña Mackenna se explica en gran medida por su adhesión al liberalismo. Este marco ideológico, con su énfasis en la libertad individual, la igualdad ante la ley y el rechazo al autoritarismo, contrastaba profundamente con el régimen colonial, percibido como un sistema de subordinación y atraso.

En el capítulo señalamos que los intelectuales no solo denunciaron las condiciones políticas y económicas de la Colonia, sino que también proyectaron un discurso modernizador que buscaba distanciar a Chile de su pasado como colonia de España. Esta actitud crítica cumplió una doble función: por un lado, cimentó un rechazo hacia el pasado colonial, considerado un “intento fallido de sociedad”, y por otro, permitió consolidar su propio momento histórico como una época de transformación y progreso.

Otro aspecto destacado del capítulo es el rol de la literatura como herramienta para desarrollar un sistema de signos que diera forma a la identidad nacional. Esta labor literaria y discursiva permitió a los intelectuales trazar una narrativa histórica en la que la independencia marcaba un punto de inicio simbólico para la nación. La idea de “lo

nacional” se construyó en contraposición al período colonial, el cual fue descrito con términos asociados al oscurantismo, la esclavitud y la falta de autonomía.

Es interesante notar cómo esta visión no solo refleja una ruptura política con el pasado, sino también un intento por reconfigurar el imaginario colectivo del país, en el que el antiespañolismo desempeñó un papel central. La pregunta “¿qué hacer con el período colonial?” se vuelve relevante en este contexto, ya que los discursos de los intelectuales evidencian una tensión entre la necesidad de superar ese pasado y su inevitable influencia en la configuración de la sociedad chilena.

En definitiva, se mostró cómo las ideas liberales del siglo XIX se articularon en un discurso crítico hacia la Colonia que sirvió para reafirmar un proyecto nacional modernizador. Este proceso de re-significación del pasado fue fundamental para la construcción de una identidad nacional basada en los valores de la independencia, el progreso y la libertad. Sin embargo, el énfasis en el contraste con el período colonial también plantea interrogantes sobre las tensiones inherentes a la elaboración de una narrativa histórica que a veces puede simplificar su objeto de crítica.

El fin último de esta investigación es explicar las razones por las cuales se expresaron un conjunto de juicios negativos sobre el arte colonial. Al respecto, en este primer capítulo se manifiesta que la posición ideológica-política sostenida por un grupo de intelectuales, estuvo marcada por las ideas liberales, las cuales fortalecieron una posición desde donde se emitieron dichos juicios. Las ideas liberales no solo otorgaron sustento teórico, sino que manifestaron ser, en la pluma de este grupo de autores, un acervo por el cual emergía un horizonte desde el que se avizoraba el pasado colonial junto con sus expresiones visuales. De este modo, sostenemos que el repertorio de ideas

liberales coadyuvó para basar la posición crítica sobre el pasado colonial y sus expresiones artísticas.

Capítulo II

La agenda educativa

Durante el siglo XIX, con la instauración de la República, la educación adquirió un carácter estratégico dentro del proyecto de construcción nacional. Como señaló Miguel Luis Amunátegui, era imperativo “dar guerra a la ignorancia” (1857, p. 237), lo que motivó la promulgación de leyes, la producción de textos escolares, la creación de revistas pedagógicas y el establecimiento de instituciones educativas. Intelectuales y políticos participaron activamente en este proceso, impulsando reformas que buscaban modernizar y ampliar la educación pública, incorporando saberes científicos y humanistas orientados al progreso en que se enriolaba el país.

La educación artística implica el modelo referencial por el cual se establecen lineamientos doctrinales, apela a un acervo por el cual se educa en dicha enseñanza. Siguiendo al filósofo británico, quien dice: “La finalidad general de la educación estética es fomentar el crecimiento de lo que cada ser humano posee de individual, armonizando al mismo tiempo la individualidad así lograda con la unidad orgánica del grupo social” (Read, 1995, p. 33). Se establece una suerte de equilibrio entre la individualidad y sus vínculos con lo colectivo. Es así, que en nuestra investigación la educación artística es como un pivote en el cual se juegan los principios políticos con un horizonte civilizatorio, en donde el modelo artístico juega un rol importante en el ímpetu por formar a sujetos que desarrollen un determinado gusto que ratifique una posición, desde la estética hacia un modelo mayor de civilidad bajo la estructuración institucional emergente de Chile en esa época.

En nuestra investigación, la educación artística es entendida como un modelo estratégico para influir en las condiciones de civilidad de los sujetos, es considerada como un puente entre los valores estéticos y los planteamientos políticos/ideológicos. De esta manera, la educación artística es concebida como un plan para conformar una agenda republicana. Esto está en estrecha relación con el modelo artístico que se buscaba implantar, ya que dicho modelo, por añadidura, marcaba la distancia y rechazo con respecto a los valores estéticos de las producciones artísticas coloniales. Asumimos el uso político que se le ha dado a la educación y se ejecutó un plan educativo para, entre otras cosas:

reforzar un determinado orden al que se valora como positivo, necesario o natural o, al contrario, para emplearla como ariete en su reemplazo y herramienta en la construcción del 'ciudadano virtuoso' o el 'hombre nuevo', los discursos políticos siempre la han considerado, con mayor o menor énfasis, como elemento estratégico (Toro, 2018, p. 103).

Estas palabras resaltan el carácter mediador que posee la educación, ya que permite a la elite constituir las bases cívicas en donde el sujeto se plantea dentro de un proyecto mayor. Así, la educación artística, dentro de un marco más amplio del proceso educacional en que se vio embarcado el país desde los gobiernos conservadores, marcaba una ruta a seguir con un modelo claro de pertenencia al ideario clasicista.

La educación artística la entendemos como un eje que articula, en nuestra investigación, el ideario político del grupo de intelectuales que trabajamos, ya que estos buscaban interceder en el proceso de cambios que estaba viviendo la sociedad desde mediados del siglo XIX. Dichos cambios tenían como horizonte la modernización de la nación y su despliegue se llevaba a cabo bajo el signo del progreso. Es así, que los ideales estéticos

eran disputados para hacer visible la ruta de progreso a la que se aspiraba. Entonces, la educación artística fue una empresa en la que estaban en pugna los valores, principios e ideas del modelo político liberal. Asumir la matriz clasicista como referente implicaba que se tomaba partido desde lo estético-político por un conjunto de principios que, en términos de contraste, se oponían a las obras sacras coloniales.

Hay investigaciones relativas al tema de la educación artística en Chile en el siglo XIX (De la Maza, 2010; 2013; 2014), ponemos en foco en una investigación relativamente reciente, la cual es fundamental, ya que aborda dicho tema desde una perspectiva temporal amplia (Berríos, et al. 2009), en la cual encontramos a varios autores dando cuenta de la educación artística en Chile desde fines del siglo XVIII hasta principios del siglo XX, con una fuerte base documental. El tema de las copias está tratado por una investigación colectiva liderada por una historiadora del arte chilena (Gallardo, 2015), en donde encontramos la génesis del museo de copias en Chile y los medios por los cuales se desarrolló. Con respecto a la fundación de la Academia de Pintura, hay numerosas investigaciones que abordan esta instancia (Zamorano, 2012; 2024), (Richter y Valdivieso, 2012). El tema del gusto es un asunto que implica ciertas nociones estéticas y lo han abordado los filósofos y sociólogos e historiadores del arte (Agamben, 2016), (Bourdieu, 2015), (Bozal, 2008, 2010).

II. 1. La copia en la enseñanza artística

La copia, como medio y fenómeno artístico, ocupó un lugar importante en la formación de los artistas chilenos del siglo XIX. En el ámbito académico, la copia de obras clásicas y de maestros europeos fue esencial para la formación de artistas chilenos. Esta práctica no solo les permitió dominar técnicas, sino que también les proporcionó un

vínculo con el arte global. Un sinnúmero de artistas, encontraron en la copia un medio para entrenarse en la imitación y adquirir las destrezas técnicas del dibujo.

Tanto en Europa como en Latinoamérica, el uso de copias tenía un rol educativo. Las copias de obras de los grandes maestros, eran usadas en las academias y espacios de enseñanza para que los estudiantes se formaran mediante el estudio y observación de la copia. La copia no era mal vista en el siglo XIX, siempre y cuando fuera tal, ya que se asumía que la copia no era auténtica, caso diferente era cuando una copia pretendía engañar y pasar por original. Se compraban copias y eran traídas desde Europa, también, se encargaban copias a artistas que las realizaban frente al original (Gallardo, 2015).

Los inicios del Museo Nacional de Bellas Artes, como señala la investigadora Josefina de la Maza, tenía como principio organizacional el fin educativo, se requería contar en la colección incipiente con modelos de copias para la formación de los artistas jóvenes, a través de cuyas copias pudieran conocer las obras maestras europeas (2014). Esto implica que la educación artística de los estudiantes se mediaba por las copias, las cuales sustituían al original, pero de cierta manera acercaba a los maestros a los jóvenes estudiantes. También, implica que los valores transmitidos eran parte del acervo civilizatorio de Europa.

En 1869 hubo una primera propuesta de fundar un museo de bellas artes, su autor fue D. B. Grez, en un artículo titulado *De la formación de galerías de Bellas Artes y de un Museo de Industria y de Costumbres Nacionales*, proponía crear un museo para instruir a la sociedad, en donde se exhibieran pinturas y esculturas, las cuales serían copias, fotografías y grabados de las grandes obras por la carencia de recursos. Su propuesta se considera como antecedente de los requerimientos para la creación del MNBA.

Pretender juntar una colección de estatuas y cuadros al óleo de los buenos maestros sería un pensamiento quimérico. Pero a mi juicio, no sería imposible la formación de un museo de fotografías de los mejores cuadros y estatuas del mundo. Esto, con una colección de buenos grabados, formaría la base del museo, en donde podrían también figurar algunas copias en yeso de las mejores esculturas antiguas y modernas, y los cuadros al óleo que Chile pudiera obtener. Me parece que no sería ni muy difícil ni muy costoso obtener copias al óleo de los cuadros clásicos de las galerías europeas, ya fuera pidiendo allá dichas copias, ya enviando a sacarlas a los más aprovechados de nuestros pintores. [El museo] llegaría a contener verdaderas obras maestras, que no dejarían de serlo por ser copias, principiemos por coleccionar buenas copias, a fin de llegar a obtener buenas obras originales de los pintores artistas chilenos. Lo que hoy se creará tal vez muy difícil, parecerá muy sencillo después de comenzado (Grez, D.B. 1869, s/i).

En este gesto incipiente (el Museo de Bellas Artes, finalmente, se funda en 1880), Grez establece, junto a los modelos escultóricos, una innovación: la fotografía, si es que es de buena calidad, podría cumplir el mismo fin que las copias escultóricas. Finalmente, esta idea no se concretizó, pero, sin embargo, fue parte de un conjunto de proposiciones que luego iban a desembocar en la fundación del Museo de Bellas Artes.

La imitación de copias se inserta en un ámbito educacional que emerge en Chile a mediados del siglo XIX, “la imitación de los modelos artísticos de la Antigüedad y de los grandes maestros se convirtió en una práctica fundamental. Esto porque, para el Clasicismo, el arte antiguo se sirvió de la Idea” (Berríos, et al. 2009, p. 111). Se resalta que el repertorio al que acude el modelo clasicista busca en la antigüedad el material

ideal que sirve para la correcta educación artística. Así, el estudiante se enfrenta con obras que se enmarcan en la correcta búsqueda de las formas. La distancia con las grandes obras de arte se salva por medio de la copia, a la cual se accede con menos recursos. Esto supone que lo que se imita bajo la tutela de las copias son las proporciones, la composición y, finalmente, la forma. Pero si somos estrictos, lo que se pierde sin el contacto con el original, es el conjunto de detalles de la complejidad de la obra original. Esto no se menciona en los testimonios de los defensores de la adquisición de copias, solo hacen referencia a los beneficios en tanto los costos y los beneficios educativos.

la enseñanza académica, en la tradición del Clasicismo, parte desde la imitación de una imitación de la naturaleza, para llegar al final a encontrarse con el modelo vivo. En otras palabras, el adiestramiento académico, más allá de enseñar a imitar la naturaleza, aspira a enseñar una forma de imitar la naturaleza: la mimesis selectiva del Clasicismo, que tendría sus mejores ejemplos en las obras de la Antigüedad (Berríos, et al. 2009, p. 111-112).

El clasicismo tendía a buscar, por su matriz conceptual, los modelos de la antigüedad y en esa búsqueda concretizaba un prurito educativo, en cuya formación del alumno este tenía que abrirse a lo imitativo. En dicha búsqueda, lo supuesto era que la imitación de la copia clásica era acercarse al ideal del arte frente al referente de la naturaleza, pero dicho supuesto no contemplaba, de forma explícita, que esa referencialidad era ya una manera cultural que estaba condicionada en términos epocales, es decir, se trataba de una convención, de un constructo cultural. Imitar a la naturaleza es, finalmente, manifestar una tendencia gráfica, es una propuesta en cuyo resultado, no está inscrita la naturaleza, sino que se exhibe una postura, se manifiesta una matriz estético-cultural. En este sentido, la copia de la copia es tomar posición frente al repertorio que se decide

copiar. Finalmente, es un asunto de criterio, en donde se asume la elección de un corpus de copias, las cuales tienden a invisibilizar dicha elección, porque se asumen como dados los criterios de elección.

El impulso educacional artístico, que se asume por medio de la copia, impele a los agentes de esta promoción en Chile a que “hay que estudiar las antiguas esculturas más perfectas, para que nos guíen hacia la belleza enmendada de la naturaleza” (Bellori, 2005, p. 48). Las implicaciones que se desprenden del carácter de “enmendar” la belleza de la naturaleza, estriban en que se asume a la naturaleza como referente privilegiado que inspira a la creación artística, sin embargo, se apela a enmendarla, esto supone que la obra de arte, no solo se inspira, sino que “supera” a la naturaleza, la corrige ahí donde la naturaleza no consigue amoldarse a los cánones que subyacen a la posibilidad de crear dentro de una matriz estética determinada, en este caso al modelo clasicista.

La copia dentro de la enseñanza artística chilena de mediados del siglo XIX y su segunda mitad, establece criterios pedagógicos por los cuales se direcciona la ruta que determina el desarrollo del estudiante que se ve enfrentado a las copias de los grandes maestros de la antigüedad y se perfecciona y entrena en esos modelos. Ese proceso se da en términos estéticos bajo la directriz de las ideas clasicistas, ya que es en ese acervo en donde se busca establecer la dirección de la enseñanza. Esto queda patente en los principios educacionales de la Academia de Pintura que veremos en este capítulo.

II. 2. La copia y la formación del buen gusto

El sentido educacional de la copia se activaba no solo en el taller ni en la academia como referente a imitar por parte de los estudiantes. También, las copias se exhibían para “acercar” al público las obras de los grandes maestros, las cuales se encontraban en Europa, principalmente. Esta situación suplía la carencia de la experiencia de viajar al

Viejo Continente y relacionarse directamente con la obra original. El acercamiento a la copia de grandes obras se abría al ámbito educativo y propiciaba el cultivo del buen gusto, facultad que se va formando y enriqueciendo con el contacto entre el público y la copia.

Vicente Grez, en su libro *La vida santiaguina*, reseña una situación ficticia, pero altamente significativa en su sentido alegórico, que expresa la falta de educación en el buen gusto de la sociedad santiaguina de mediados del siglo XIX. El apartado de su libro, en donde se enmarca la narración, se titula *Lo que era el arte en Santiago (una aventura en 1840)*, en donde describe a un señor muy elegante y de finos modales proveniente Francia, cuyo nombre es M. Adolfo G., que llega a Santiago con la intención de conocer sus paisajes, subir al Aconcagua y pasear. Este hombre tiene el título de conde, pero no lo ostenta porque tiene ideas republicanas. En su viaje trae consigo toda una colección de objetos artísticos y mobiliario que lo acompañan en su periplo. En Chile encuentra una acogida calurosa por parte de la sociedad que lo admira y la belleza del clima y el paisaje, por lo que decide prolongar su estadía por más del tiempo planificado. Como su estadía se prolonga, arrienda una casa la cual decora con cortinas y su ajuar, las paredes estaban atiborradas de pinturas y también había diversas esculturas, mármoles que representaban a Fausto o a don Quijote.

Vicente Grez nos advierte que todas estas piezas deslumbrantes, no eran tales bajo la mirada de un ojo atento y conocedor, ya que los broncees eran hierro colado, los mármoles eran loza y la mayoría de las pinturas eran copias. La casa de M. Adolfo G. pronto fue centro del salón más concurrido de la sociedad capitalina. Dicha sociedad apetecía los objetos que decoraban el salón del extranjero y sucedió que la instancia para poseerlos llegó, ya que M. Adolfo G. anunció que una tía suya en París había fallecido y tenía que viajar lo más pronto posible a Francia para hacerse cargo de la

herencia que su familiar le legaba, por lo que tenía el apremio de vender y rematar a cualquier precio todos sus objetos y obras. En un solo día sus habitaciones quedaron vacías, ya que el remate había sido un éxito.

Un Ticiano orijinal, se compró en setecientos pesos, un Rembrandt en quinientos, un cuadro de batalla de Horacio Vernet, que tenia el mérito de ser la tela mas pequeña que habia pintado ese artista, se vendió en ochocientos, i así sucesivamente (Greze, 1879, p.124).

La escena se vuelve tragicómica cuando Greze narra a continuación que un año después de este remate, y ya con M. Adolfo G. lejos de Chile, llega al país el pintor francés Monvoisin, el cual queda sorprendido por la credulidad de la sociedad santiaguina, ya que percibe que las obras compradas, supuestamente por un bajo precio debido a la urgencia del viaje de su dueño, son una estafa y valen poco y nada (Greze, 1879, pp. 119-124).

Este relato inventado por Greze da cuenta de su convicción de la falta de educación sobre el buen gusto de la que adolecía la sociedad santiaguina a principios de la década de 1840. Relata un fraude, un timo que es perpetuado bajo la condición de la ignorancia de los individuos que, admirando todo lo que provenía de Europa, particularmente de Francia, no tenían las herramientas para dilucidar o dirimir el real valor de una obra de arte. Las personas se dejan engañar solo por la convicción de que lo proveniente de Francia era valioso y tenía un prestigio intrínseco. Esas personas son engañadas por esta creencia que se extendía en la sociedad de esa época que es permeada por la europeización como fe y no como conocimiento real. Son engañadas por su carencia de educación, porque no han adquirido aún los conocimientos e iniciación en el buen gusto. En el relato, tuvo que venir a Santiago un artista francés, Monvoisin, educado en

las academias francesas y conocedor del arte italiano por su viaje a ese país, para develar el engaño. De esta manera, queda de manifiesto que el gusto es una facultad que es consecuencia de un proceso de cultivo por parte del individuo y de la sociedad. Su relación con los esfuerzos educativos son palmarios.

El gusto “designa las preferencias de una colectividad y de un individuo, suele referirse a creaciones artísticas, musicales o literarias” (Bozal, 2008, p.15). El gusto, entendido como un sentido, en la tradición occidental ha sido relegado a una categoría inferior con respecto a los sentidos de la vista y del oído, pues, “estos últimos han sido considerados como fuente de conocimiento, cuya relación con la realidad sustenta una fruición estética y gnoseológica” (Agamben, 2016, p.7). Cuando, en el curso de los siglos XVII y XVIII, se comienza a diferenciar una facultad específica a la que se le confían el juicio y el goce de la belleza, es precisamente el término “gusto” el que se impone en la mayor parte de las lenguas europeas “para indicar esa forma especial de saber que goza del objeto bello y esa forma de placer que juzga a la belleza” (Agamben, 2016, p.8). A partir del siglo XVIII el gusto se encuentra “entre lo sensible y lo inteligible, como un sentido faltante que no termina de acomodarse en la relación del ser humano y el mundo” (Agamben, 2016, p.26). En este sentido, el gusto socialmente adquirido, requiere el vínculo con el conocimiento, ya que al ser un sujeto poseedor de un juicio certero sobre una obra de arte, lo que se pone en juego es un dominio de conocimiento. El juicio de gusto implica conocer y reconocer el valor de una obra. En su cara opuesta, un juicio de gusto implica reconocer de inmediato la falta de valor de una superchería que pretende pasar como gran obra. En esta línea, en la narración de Grez, la sociedad santiaguina careció del conocimiento necesario para reconocer el fraude y fue embaucada porque no poseía las herramientas gnoseológicas que administra al buen gusto. El carácter tragicómico de la ficción de Grez estriba en que la elite santiaguina se

vuelca a comprar los artilugios del visitante francés y en ese gesto es pura voluntad, carente de criterio. La ambición por encumbrarse en el nivel de la alta cultura ciega su empeño que resulta ser vano al no estar habilitada su educación de juicio estético. En este contexto, la copia deseada se vuelve la materialización del desiderátum como huella de una carencia. Aquí la copia en su carácter especular le devuelve a la elite santiaguina su reflejo en clave de carencia y de ignorancia.

II.3. La Academia de Pintura de Santiago

Dentro del orden educacional de una sociedad, hay instancias e instituciones que promueven la enseñanza artística de diferentes maneras. Una instancia fundamental dentro del ámbito institucional formal fue la Academia de Pintura de Santiago, ya que dicha institución no solo tuvo influencia concreta materializada en obras, sino que fue el reflejo de la administración por parte del Estado chileno de organizar un conjunto de voluntades y talentos bajo el gesto aglutinador del Estado nacional.

La Academia de Pintura promovió valores estéticos que se enmarcan en el orden clasicista. Dichos valores apelan a nociones provenientes de la cultura grecolatina, tales como proporción, equilibrio, simetría, en tanto conformadores del canon clásico. La Academia, en los artículos de su reglamento, pone un especial acento en el estudio de los temas de la mitología grecolatina, normando los exámenes que sus estudiantes deben asumir para ascender de grado (De la Maza, 2013, p.10). Asimismo, en el discurso inaugural de su primer director, Alejandro Cicarelli, este realiza un recorrido por la historia de Grecia y Roma adjudicándoles a ambas culturas el patrimonio de la belleza, atribuyéndole al mundo clásico el paradigma de los ideales que generan un canon eterno de belleza, último norte que toda empresa artística debe buscar. “Lo clásico se entiende como el conjunto de valores que sobrepasan el tiempo, generando un modelo de belleza

intemporal: tal era el paradigma a seguir” (Zamorano, 2024, p.105). “Los planteamientos del maestro napolitano definen un paradigma que se instala en la base de la enseñanza de la disciplina en el país, proyectándose hasta las décadas iniciales del siglo XX” (Zamorano, 2012, p.197). Así, la Academia se inserta en nuestro medio subrayando la tradición clásica europea.

El discurso inaugural de la academia por parte de su director y el reglamento establecido por él, son los documentos que definen las directrices de la institución, al menos en los primeros años. Los textos oficiales sobre la academia “consienten esbozar las características que hicieron que la Academia se convirtiera en un espacio simbólico clave en relación a la circulación de saberes y a las expectativas de sus primeras generaciones sobre la profesionalización del artista y su ingreso al mercado” (De la Maza, 2013, p.9). En dichos documentos oficiales “es posible identificar algunas de las cuestiones que gravitaron en la instalación de un modelo de enseñanza foráneo en el contexto local” (De la Maza, 2013, p.9). Cicarelli estaba instalando un modo de “pensar” y de “hacer” al interior de las bellas artes. El programa de la academia establecía varias etapas en donde lo más gravitante era un “curso completo de pintura histórica” (De la Maza, 2013, p.10). Por medio del discurso inaugural, Cicarelli “parece dar voz a las expectativas y necesidades de su público, un grupo compuesto por altos oficiales del gobierno; académicos y funcionarios de la Universidad de Chile y de otras instituciones formativas de carácter primario y secundario; intelectuales y, por supuesto, la alta sociedad santiaguina” (De la Maza, 2013, p.12). De esta manera, el Estado se hace partícipe de un proyecto modernizador, en donde el gobierno de Manuel Bulnes pretende equiparar diferentes sectores sociales y culturales para que se manifiesten en los lineamientos del progreso de la nación. Con respecto a los agentes que propiciaron la creación de la Academia “podemos encontrar no sólo a la clase dirigente del país,

sino también a las propias estructuras del gobierno nacional. Surge aquí una cuestión relevante: el rol significativo que tuvo el Estado, como organizador y luego ordenador, del campo cultural nacional” (Zamorano, 2012, p.200).

Como señalábamos más arriba, el discurso del primer director de la academia es una demarcación del modelo que se ejercerá como enseñanza y es una declaración de principios en donde se indican los cimientos de donde partirán los criterios educacionales. Cicarelli dice:

A fin de que los niños dibujasen bien la figura del cuerpo humano, los griegos les hacían aprender la anatomía, i la denominación de las partes del cuerpo entero, con las proporciones que existían entre ellas. Se daba a un alumno el solo dato de un dedo, o de un ojo de un tamaño señalado, i él sabía en virtud de estas reglas determinar el resto del brazo i de la cabeza. I esto lo obtenía mediante la formación de algunos círculos, triángulos, o líneas paralelas i perpendiculares (1849, p.10).

Vemos que la noción de proporción es muy valorada por Cicarelli y resalta los vínculos entre la Grecia clásica, la época renacentista y su momento histórico: “Ojalá que en nuestro ilustrado siglo los artistas de todas las naciones asociados consiguiesen este estilo clásico, tomando un cánón o modelo, como por ejemplo el de Rafael, que puede ser llamado el Zeuxis de nuestra era cristiana” (1849, p.11). Cicarelli le da suma importancia a las condiciones del medio ambiente, dice: “cuánto influye en el rápido desenvolvimiento de las bellas artes, un clima benigno i templado, en donde el sol, este pintor de la naturaleza, colora con sus dorados rayos durante la mayor parte del año, los objetos que nos rodean” (1849, p.16). Esta preocupación por las condiciones del medio ambiente aplicado a Chile, hacen que dictamine:

Cuando examino, señores, el bello cielo de Chile, su posición topográfica, la serenidad de su atmósfera, cuando veo tantas analogías con la Grecia i con la Italia, me inclino a profetizar que este hermoso país será un día la Atenas de la América del Sur (1849, p.16).

Es difícil no vincular esta frase con las líneas que Pedro de Valdivia le escribió a Carlos V, en donde el conquistador ensalzaba las infinitas bondades del suelo chileno y veía un futuro promisorio para estas tierras (Medina, 1929). También, se puede apreciar la conexión entre el medio ambiente y su configuración, con el temperamento y manera de ser de los sujetos afectos a ese ambiente. En este caso, se describe una especie de determinismo en dicha relación. En la misma línea, el escultor chileno, José Miguel Blanco, en la revista que funda en 1885, *El Taller Ilustrado*, dice: “Toda creatura nacida bajo un clima benigno como el nuestro, lleva en el alma el jérmen del arte i de la poesía” (Nº1).

Cicarelli describe de forma detenida el desarrollo griego en el arte y su discurso es diacrónico, sin embargo, donde debería proseguir con la historia del arte después de Grecia, solo alcanza a prefigurar a Roma como una prolongación de Grecia. No prosigue su discurso y podemos ver en esto una declaración, en tanto después del arte griego, para el director, no hay avances, ya que los helenos consiguieron llegar al pináculo de la belleza artística. Ciccarelli está condicionado en su modelo estético por su formación en Europa, ya que desde su natal Nápoles “pasa a Roma tras ser favorecido por una beca, en donde se forma con Vincenzo Camuccini —probablemente el más célebre de los pintores neoclásicos italianos— y se afirma en los valores académicos, severamente inculcados por tal maestro” (Berríos, et al. 2009, p. 91).

En el discurso inaugural hay una mención interesante por sus implicancias. Cicarelli dice: “Con la ayuda del dibujo i del colorido que ella [la pintura] combina con el aire i

la luz, llega hasta sorprendernos i engañarnos” (1849, p.17). La palabra “engañarnos” está en el marco de los efectos que produce el arte mimético que en el Renacimiento se figuró, con Alberti y Da Vinci, como el “cuadro ventana”, noción que establece las condiciones, bajo las leyes de la perspectiva, para generar efectos que simulen una profundidad donde no la hay realmente. Este simulacro está referido en la historia de la Grecia clásica en donde se narra que Zeuxis y Parrasio, los dos más grandes pintores del siglo V a/C, disputan en un certamen quién es el mejor pintor. Cuando Zeuxis desveló su cuadro, las aves vinieron a picotear las uvas representadas, creyendo que eran reales. Luego, le correspondía el turno de desvelar su cuadro a Parrasio y Zeuxis lo interpeló para que lo hiciera, pero para sorpresa de todos, la cortina que cubría el cuadro estaba pintada. Ante esta situación, Zeuxis le otorgó la victoria a su oponente, ya que él pudo engañar a las aves, pero Parrasio logró engañarlo a él (Acute y Barba, 2019). En la misma línea, rescatamos una cita de Pedro Lira que al referirse a una exposición de 1867 en Chile, da cuenta de las obras que fueron parte de la muestra, dice:

Los dos «Cuadros de flores i frutas» por la famosa artista holandesa Rachel Ruysch, no son menos notables en su jénero que los dos anteriores. El mas elocuente elojio que podemos hacer de ellos, es decir, que uno de nuestros amigos fué a quitar con el dedo varias gotas de rocío que hai sobre las hojas; i estas flores tan frezcas tienen ya sin embargo mas de un siglo! (Lira, 1867, p.3).

El carácter elogioso de las palabras de Lira hacia estas dos pinturas que representaban flores es que el rocío pintado sobre las hojas logró engañar a un amigo de él. Esto sitúa a la representación realista como paradigma de la buena factura, de una obra bien ejecutada, con destreza, la cual se logra siguiendo los preceptos clasicistas que emanan de la academia. Como decía en su discurso Ciccarelli, la pintura llega “hasta

sorprendernos i engañarnos”. Se establece como criterio el recurso realista el cual se logra aplicando de forma metódica las ideas para lograr resultados equilibrados y proporcionados.

Siguiendo con Pedro Lira, en el mismo texto antes citado, referido a la exposición de 1867, aclara que entiende al arte nacional en un proceso de progreso, tal como lo enuncia al inicio de este escrito, aludiendo a la sociedad santiaguina. Critica que antes de esta fecha una exposición se organizaba bajo la directriz de acopiar el mayor número de pinturas, y de esto resultaba que muchas de las obras carecieran de méritos. Al respecto, declara que el fin último de una exposición “es la enseñanza del público y la difusión del gusto” (1867, p.1). En la cuarta sección de dicho texto, señala que la exposición de 1867 es de tal calidad, ya que “hay un mayor número de cuadros y de mayor mérito que todas las exposiciones anteriores” (1867, p.10). Observa que la gran mayoría de los exponentes son o han sido alumnos de la Academia de Pintura (ya para esa fecha habían transcurrido 18 años de la fundación de dicha institución). Comenta algunos cuadros de artistas nacionales, entre ellos algunos con motivos religiosos, a los cuales no los sindicaba en términos peyorativos, sino, todo lo contrario. Esto nos permite establecer que su rechazo no es en contra del arte de tema religioso, sino más bien, lo que critica es la factura bajo el marco devocional del período colonial. Por ejemplo, dice del artista Miguel Campos, quien pinta a *El Apóstol Santiago*, “la composición es variada sin afectación, el dibujo muy correcto, los ropajes elegantemente sencillos, el colorido y la firmeza del modelado nos revelan las más excelentes dotes artísticas” (1867, pp. 8-9). El repertorio iconográfico del período colonial, eminentemente religioso, no es blanco de crítica para Lira, sino su falta de pericia técnica.

La Academia de Pintura de Santiago forma parte de un proceso de fundación de instituciones similares en América Latina. La primera fue la Academia de San Carlos en

México (1785), vinculada a la Real Academia de San Fernando en España. Posteriormente, en 1818, se creó en Cuba la Escuela de Dibujo y Pintura de San Alejandro. En Brasil, también bajo influencia francesa, se estableció la Academia Imperial de Bellas Artes (Berríos, et al. 2009, p. 117).

La matriz referencial y metodológica de la academia chilena se abre a “los contenidos que se enseñarían, la metodología y el objetivo general de [...] indudable filiación en la tradición académica italiana y francesa del Clasicismo, hegemónicas al respecto” (Berríos, et al, 2009, p. 117). En este sentido, la academia pretende consolidar una concepción elevada de las bellas artes, como también la figura del artista como un profesional y se abre, así mismo, a un espacio público que alberga las nociones de arte (Berríos, et al, 2009).

II. 3. 1. El reglamento de la Academia de Pintura de Santiago

El texto del reglamento que rigió a la Academia de Pintura, fue escrito por Ciccarelli, y su sentido fue dotar de unas reglas claras las obligaciones, las sanciones y los fines de la Academia. En el cuerpo del reglamento podemos encontrar no solo el conjunto de preceptos que el estudiante debía seguir, sino que en cuyo cuerpo, también se desprenden las inclinaciones ideológico-estéticas que el director quería imprimir en esta institución. Es así, que podemos encontrar en su desarrollo, la matriz desde la que emanan los criterios estéticos que guiaban a esta institución.

El reglamento que rigió en los comienzos de la academia fue redactado por su director cuando fue contratado por el gobierno chileno. En dicho documento se ratifica lo que hemos analizado en el sub-capítulo precedente. Por ejemplo, en el capítulo 3, artículo 9, señala: “el alumno deberá conocer la mitología, o al menos los nombres i atributos de las divinidades griegas i de las estatuas que acaba de estudiar” (1849, p.6). Es evidente la

importancia que le otorga el director al mundo clásico en general, lo cual tiene un fin concreto en el desarrollo de la enseñanza del alumno, ya que por medio del conocimiento de los contenidos de la mitología clásica, este estaba en condiciones de emplear una adecuada iconografía en el momento de componer su obra. Así, el conocimiento de la mitología clásica, le brindaba al estudiante el repertorio de contenidos que le sería útiles para su desarrollo profesional. También, es interesante destacar en la cita el conocimiento de los nombres de las “estatuas que acaba de estudiar [el alumno]”. Dicho estudio se desarrolla en las aulas de la Academia, y se sobreentiende que los modelos que debía el alumno estudiar eran copias. Y dichas copias, enlazado al estudio de la mitología clásica, pertenecían al repertorio de las obras de la antigüedad greco-latina. Esto refuerza el vínculo entre la Academia que articula el modelo clasicista con su objeto de estudio: las obras clásicas.

En el capítulo 1, artículo 2, se señala: “su principal objetivo es un curso completo de pintura histórica para los alumnos de número de la Academia” (1849, p.4). En este sentido, volvemos al tema de la pugna por la historia, más concretamente, al relato histórico, ya que en ese Chile de mediados del siglo XIX, en donde se estaba asentando un entramado institucional en el cual la academia era expresión de esa voluntad, la interrogante es: ¿desde dónde se comenzaría a narrar la historia de Chile? Las academias europeas, tenían en alto valor las pinturas con motivo histórico, y en ellas se buscaba representar, principalmente, las grandes batallas del período greco-latino. Generalmente, esta tipología se realizaba en gran formato. En el reglamento de la academia chilena, no se mencionan los contenidos humanistas a ser estudiados relativos a la historia patria, pero se asume que la narración de nuestra historia es fundamental en la medida en que este impulso estatal de la Academia es hacer visible, en términos

profesionales y de modernización, un acto de reconocimiento que genere una imagen (o, un conjunto de imágenes) de auto-reconocimiento.

“La Academia monopolizó el espacio nacional en lo que se refiere a formación, difusión, circulación y recompensas en el terreno de las artes visuales” (Zamorano, 2012, p.200). Finalmente, la creación de la Academia de Pintura es fruto de una voluntad organizada desde el Estado y de las clases dominantes que apuestan a una formación estética con raíces estéticas clasicistas. Una marca que define al arte chileno y que transita por su historia, es el marcado sentido institucional de la escena artística chilena. Los autores lo definen como una autoimagen, como conciencia histórica del arte chileno. Los autores lo expresan como una constante, el hecho de la marcada institucionalidad del arte en Chile, desde su acelerado proceso de modernización, desde mediados del siglo XIX en adelante (Berríos, et al. 2009).

El contrato entre Ciccarelli y el gobierno, estipulaba lo siguiente, con respecto al vínculo con los cuadros históricos: “a los alumnos que manifiesten un talento “superior”, Ciccarelli se compromete a prepararlos en un “curso de estudios superiores”, para “formar de ellos pintores historicos” (Contrata del Director de la Academia, 1848). Aquí se asume que solo un grupo selecto de alumnos aventajados seguirán perfeccionándose para ser pintores históricos, materia a la cual se considera fundamental y es tenida en mayor estima.

En el desarrollo del reglamento, se hace hincapié, en varias ocasiones, al estudio y adquisición de destrezas en el dibujo. En el capítulo 1, artículo 1, se señala: “En la Academia de pintura de Santiago se suministrará la enseñanza elemental del dibujo, para servir de introduccion a todos los ramos de arte que suponen su conocimiento” (Ciccarelli, 1849, p. 4). Ese carácter introductorio nos da la pista para ponderar la valoración que Ciccarelli estimada en esa destreza. No solo en el reglamento, sino,

también en el discurso inaugural de la Academia se hace explícita la preponderancia del dibujo por sobre el colorido. Esto responde a que el dibujo se asocia con lo racional y reflexivo, el dibujo es la estructura de una obra. El dibujo es considerado, desde Vasari, como la expresión de una racionalidad, en donde se proyecta una forma que remite a un concepto mental. De esta forma, el dibujo es señal del vínculo entre los elementos sensibles de nuestra realidad con las formas mentales. De ahí que el dibujo tenga valor tanto para las bellas artes y las artes mecánicas. “En este concepto clásico del dibujo, independiente que pueda enseñarse con fines prácticos, esta disciplina constituye la praxis fundamental de las bellas artes, en cuanto las unifica y las convierte en una forma particular del intelecto” (Berríos et al, 2009, p. 44). Ciccarelli afirma en su discurso que el dibujo en los griegos había sido la primera de las artes liberales. Esta afirmación no está sostenida por la evidencia del conocimiento que tenemos de los griegos, sino, más bien, se enmarca dentro del sistema de pensamiento que se expresa en la época en donde Ciccarelli pronuncia su discurso.

En el reglamento se establece que el curso principal consta de tres clases. Art. 2.: “1º de dibujo elemental a la estampa, dividida en tres secciones. La 1º seccion, estudiará principios i cabezas: la 2º extremidades: la 3º la figura entera. La 2º clase pertenecerá a la imitacion del relieve o estatuas, i tendrá las mismas secciones que la anterior. La 3º completará el curso de dibujo para la composicion histórica, por medio de la imitacion del modelo vivo, de un curso de anatomía práctica i otro de pintura i ropajes al natural” (Ciccarelli, 1849, p. 4). En cuanto a la primera parte, el dibujo se va afianzando gradualmente, en la medida en que se practica, primero, con las cabezas, luego con las extremidades, hasta llegar a la figura completa. Esta gradualidad indica el proceso de adquisición de destrezas por medio del trabajo progresivo. En la segunda clase, se reafirma la imitación de estatuas, lo cual, nos vuelve a remitir al estudio de copias. Y la

tercera clase, implica unir el dibujo con los motivos históricos, acentuando la gradualidad, hasta llegar al resultado final que se percibe como más complejo y fin de la enseñanza en la Academia.

En el artículo 10, se establece: “deberá el alumno haber seguido un curso completo de literatura, o por lo ménos de retórica, i otro de filosofía a fin de entender i hallarse en estado de espresar las pasiones que se desarrollan en la parte de la composicion” (Ciccarelli, 1849, p. 6). Aquí se aúnan la literatura, la retórica y la filosofía, con el fin de configurar un horizonte en el estudiante en el cual pueda ser capaz de entender la lógica de las pasiones y la gramática de las emociones que se encuentran en los textos de los clásicos griegos. Estos elementos le dan un sustento de corte teórico a las habilidades artísticas. Con estos contenidos se pretende no solo imitar la superficie y ser diestro en aquello, sino que se abren los vínculos para determinar los contenidos psicológicos y pasionales de los sujetos que son representados.

Si se consideran los elementos antes mencionados, como el dibujo, la historia, la retórica de las pasiones, el modelo clásico a imitar, podemos vislumbrar lo que podríamos considerar una metodología de enseñanza de la Academia. Al respecto:

Ésta [la Academia de Pintura] basaba, mayoritariamente, los contenidos de su enseñanza y su metodología en principios esenciales del clasicismo que, a su vez, fundaban el estatuto y funcionalidad liberal de las bellas artes: la importancia de la narración, la jerarquía del cuadro de historia y la retórica de las pasiones (Berríos, et al. 2009, p. 25).

Por una parte, la Academia asumió un conjunto de ideas que manaban del modelo clasicista, en donde se buscaba asumir un repertorio, un formato y un fin de belleza idóneos con respecto a esta matriz estética. Por otra parte, la Academia respondía a una

planificación estatal que se perfilaba como una iniciativa dentro de los parámetros de modernización que requería la nación. Este proceso tenía como fuelle el progreso que, mediante la profesionalización del arte, buscaba ponerse a la altura de las exigencias del mundo en esa época. Al respecto: “el avance de las bellas artes llegó a considerarse uno de los principales síntomas del progreso general de la sociedad” (Berríos, et al. 2009, p. 15). La modernización, al alero de las expectativas que idealizaban a Europa desde Chile, tenía como modelo las expresiones artísticas de esa cultura deseada. Así, el arte se transformó en crisol y manifestación concreta del progreso, este entendido como adentrarse en los parámetros de la vía correcta de las pautas civilizatorias que emanaban de Europa.

La Academia de Pintura fundada en Chile fue un ejercicio que materializó un ideal, este se entroncaba con un aparato institucional mayor que era emergente en Chile a mediados del siglo XIX. Esta fundación marcó un hito en Chile, pero, también, propone una serie de cuestionamientos. Al respecto: “la institucionalidad académica, fundada en el siglo XIX, haya aparecido como una formación histórica fallida o, por lo menos, destinada a ser negada. Fallida en cuanto portaría principios artísticos desfasados y en cuanto habría constituido un modelo importado a Chile sin las debidas mediaciones” (Berríos, et al. 2009, p. 26). Esas debidas mediaciones marcan la distancia en razón de la importación de elementos exógenos. La institución de la Academia enuncia no solo una estrategia y un aparato preceptivo, sino que conlleva en su seno, mediante la configuración de sus principios, una serie de puntos de vista que se materializan en estrategias estéticas. El corazón del repertorio de tácticas artísticas que se instituyeron en la Academia se vinculan al modelo clasicista. Desde ahí se pretende constituir una imagen refractante de carácter nacional, en donde el aparato institucional, incluyendo al conjunto de obras que se producen, quiere volverse nuestro reflejo auto-perceptivo.

Atendiendo al momento en que se lleva a cabo su fundación, dicha imagen especular nos enuncia y remarca esa temporalidad, con sus carencias, sus deseos y proyecciones. Nos hace subrayar ese contexto, ya que aunque parezca obvio decirlo, la Academia responde a su momento, está inscrita en un conjunto de aspiraciones de una sociedad ilustrada que requiere “verse” en el desarrollo de sus proyecciones.

Conclusiones

La historia de la educación en Chile durante el siglo XIX da cuenta de un proceso complejo en el que los proyectos formativos estuvieron profundamente entrelazados con los contextos ideológicos, sociales y políticos que definieron la evolución del país desde la época colonial hasta la consolidación del Estado republicano. A lo largo de este período, la institucionalización de la educación no fue un fenómeno neutral ni meramente técnico, sino un espacio de disputa y proyección de visiones doctrinarias, filosóficas y políticas que aspiraban a moldear el carácter del ciudadano y el destino de la nación. En este sentido, la educación fue concebida como un instrumento estratégico de transformación social, orientado a inculcar valores de civilidad, progreso y modernidad.

Este proyecto educativo republicano encontró en el arte y la estética un aliado fundamental. Las iniciativas por promover una sensibilidad artística nacional —alejada de los cánones coloniales— se articularon con los principios de una pedagogía orientada al desarrollo integral del individuo. La creación de instituciones como la Escuela Normal de Profesores, la Academia de Pintura y la Escuela de Artes y Oficios respondió tanto a la necesidad de consolidar un sistema educativo funcional al nuevo Estado, como a la voluntad de formar sujetos capaces de contribuir, desde lo práctico y lo espiritual, al avance del país. En este contexto, el dibujo y las disciplinas artísticas

fueron reivindicadas como componentes esenciales de la formación escolar, pues no solo fortalecían la apreciación estética, sino que también promovían una ética del trabajo y una visión armónica del mundo.

En este capítulo puntualizamos diferentes estrategias desde la institucionalidad para lograr el fin de establecer en Chile la profesionalización del arte, dentro de un ámbito mayor, de carácter nacional, que era la modernización bajo la perspectiva del progreso del país. Para llegar a dicho fin, el Estado promovió la enseñanza artística, principalmente, por medio de la fundación de la Academia de Pintura de Santiago. A su vez, las estrategias internas de la Academia proponían como propedéutica el uso de la copia como desarrollo de destrezas técnicas. Además, la copia como medio de aprendizaje, se sensibilizaba al repertorio clásico de los grandes maestros, cuya iconografía se entroncaba con el fin deseado por la posición clasicista. La copia se instituyó como medio para la imitación de las formas asumiendo un rol que no solo fue requerido por su bajo costo, sino que también fue un crisol que determinó las posibilidades de la enseñanza en Chile, ya que operaba como transmisor de saberes y era una presencia que arrastraba la huella de la ausencia, la ausencia del original. El original lejano tras el océano brillaba a través de la copia y su réplica, a pesar de ser réplica, brillaba con una luz más opaca para el entendido y conocedor, pero era fulgurante para el aprendiz adolescente que se abocaba a su estudio.

La copia velaba a su original y lo que encerraba su veladura era el conocimiento directo de las obras maestras de la antigüedad. Dicho conocimiento, en los meandros de sus recorridos formativos, finalmente desembocaba en el gusto estético, o, más bien, en el buen gusto. Habilidad de saber conocer, o reconocer, experiencia acumulada que se expresa en un juicio. Es el saber captar las coordenadas de una obra, saber situarla dentro de un conjunto mayor. En la narración de Vicente Grez que aludimos en este

capítulo, está reflejada, con humor e ironía, la decepción de una persona poseedora de buen gusto (Monvoisin) que observa a una elite provinciana con pretensiones de sofisticación que se ve timada por medio de su propia ignorancia. Queda claro en el relato el vínculo entre el conocimiento y el cultivo del juicio estético, juicio que si se forma de manera adecuada hace al enunciador del juicio, sujeto poseedor de buen gusto.

Este capítulo se articuló en las relaciones entre una propedéutica con diferentes estrategias, subrayándose la enseñanza por medio de la copia y su articulación con el buen gusto. También, se señalaron los preceptos de la Academia como instancia que nos permite desvelar los principios que rigen dicha institución. Finalmente, la pertinencia de abordar el tema de la educación artística en el marco de esta investigación, responde a subrayar un aspecto esencial que rige nuestros esfuerzos, a saber, responder la pregunta ¿Por qué existe a partir de la segunda mitad del siglo XIX en Chile, un grupo de autores que expresan un rechazo hacia el arte sacro colonial? En este sentido, las estrategias educativas estudiadas, buscan establecer un marco por el cual se vehicule una voluntad de materializar una posición, un punto certero desde donde se enjuicie el pasado colonial. Un aspecto que cruza este capítulo es la manifestación de la matriz estética del clasicismo, la cual les permite a este grupo de intelectuales tomar posición como estrategia adecuada para referirse hacia las expresiones coloniales. El acervo clasicista va marcando el terreno por el cual se inculca a los estudiantes de arte el aprendizaje de dicho acervo. Es decir, bajo la matriz ideológica-estética que les brinda el clasicismo, este grupo de personas cultas ven satisfechos sus deseos por los cuales quieren formar una ciudadanía enriada bajo dicha matriz. El proceso por el cual esa ciudadanía va adquiriendo un acercamiento a ese corpus de ideas y formas, es mediante la educación, ya que esta permite lograr la asimilación, bajo esfuerzos mancomunados, de una posición estable. Dicha posición, permite emitir juicios estéticos, los cuales se

enfrentan a las obras coloniales, y en ese encuentro se fortifica el juicio del rechazo. Este punto de encuentro es lo que podemos llamar “choque de miradas”. La acción de ver siempre requiere que reconozcamos un punto concreto desde el cual vemos. Siempre vemos desde un punto, desde un ángulo, desde un cuerpo. En el caso de nuestra investigación, un grupo culto de hombres desde mediados del siglo XIX se construye un cuerpo social del cual proyectan su mirada y lo que encuentran en la mirada retrospectiva es una historia de Chile que los avergüenza y no se reconocen en ese pasado colonial. Su posición requiere ser solidificada con firmeza y para eso requieren una némesis a la cual oponerse. En un proceso dialéctico, se va avanzando en la medida en que se constituye el relato del abyecto pasado colonial. El progreso es tal, si lo hago proyectarse en razón de lo opuesto. Así, el arte colonial, con su oscurantismo, es la identidad invertida. La mirada que se va construyendo requiere de un proyecto y eso implica un cambio a gran escala, para eso, la educación es fundamental, ya que permite inculcar un modelo que se cristaliza en la mirada y en la medida en que consolido esa mirada, posiciono el juicio que, en estos términos, tiene necesariamente que ser peyorativo. De este modo, la mirada hacia el pasado constituye el presente desde donde se mira al pasado. El “choque de miradas” queda transido por múltiples líneas de fuerza, dentro de las cuales la educación artística es relevante como compromiso de posición desde donde se emiten los juicios y se rechaza al arte colonial.

Capítulo III

El rechazo al arte colonial

A mediados del siglo XIX y durante su segunda mitad, existió en Chile un grupo considerable de intelectuales que manifestaron un rechazo hacia las obras artísticas del período colonial. Los motivos por los cuales estos autores sostienen dicho rechazo es el tema de este capítulo. Veremos que la posición que sostuvieron frente a las expresiones coloniales tiene raíces ideológicas y que obedecen a un modelo que podríamos llamar ideológico-estético que responde a la dimensión clasicista. Dicha dimensión encuentra su fundamento en la matriz europea, con un hilo conductor que la dirige hasta la Grecia clásica.

El Chile republicano de la segunda mitad del siglo XIX es una nación que prosigue su camino de consolidación institucional, es por esto que en el mencionado período se fundan instituciones relativas al arte y a la educación. El rechazo al arte colonial por parte del grupo de intelectuales que estudiamos habría surgido por el interés de parte de ellos por concebir un sistema educativo nacional acorde con los gustos asociados a la mencionada matriz clasicista, con el fin de adecuar esos contenidos a la agenda republicana. Teniendo en cuenta esto, podemos sostener que el rechazo al arte colonial se debe al ejercicio comparativo en donde se contrasta la posición asentada de estos intelectuales y lo que ellos consideran un gusto refinado, con las expresiones coloniales, las cuales tenían un sentido devocional y estaban fuertemente arraigadas a las costumbres cristianas de la época. Este contraste estaba respaldado por las diferencias de los dos períodos, no solo estéticas, sino que políticas y sociales en general, ya que muchos de estos intelectuales no abordaron directamente a las obras artísticas

coloniales, sino que canalizan sus juicios al modelo virreinal como sujeción política de un pasado de Chile del que quieren distanciarse.

Teniendo en cuenta lo señalado anteriormente, el objetivo principal de este capítulo es explicar el rechazo del arte colonial por parte de un grupo de intelectuales connotados de la segunda mitad del siglo XIX en Chile. Para satisfacer este objetivo principal, tendremos en cuenta la crítica a las formas religiosas de la colonia, también fundamentaremos las preferencias estéticas de los intelectuales, analizaremos los argumentos de la crítica al arte colonial y, finalmente, analizaremos un texto de Miguel Luis Amunátegui que es relevante para satisfacer nuestro objetivo.

Luego del proceso de la independencia en Chile y transcurridas las primeras décadas del régimen republicano, en la década del 40', coincidiendo con la llegada del pintor francés Monvoisin a Chile, comienza a surgir un rechazo de las expresiones artísticas del período colonial. Vicente Grez, señala al respecto: "A cette époque, un peintre français des plus distingués Raymond Monvoisin, arriva au Chili" (1889, p.7). La llegada de Monvoisin se enmarca en un fenómeno mayor, que es la visita y, en algunos casos, el asentamiento de artistas europeos en Latinoamérica. Esto supuso la adopción por parte de los ciudadanos más cultos a un acercamiento de los modelos de arte europeos, principalmente de Francia e Italia (De la Maza, 2014, p.47). Dentro de los intelectuales de mediados del siglo XIX que reaccionaron con más énfasis en contra de estas expresiones virreinales se encuentra Amunátegui, quien en un texto de 1849 tilda a las obras de la Escuela Quiteña de "mamarrachos" (1849, p.44). Le siguieron otros autores posteriores que no se refirieron explícitamente a las obras de arte, pero sí las emprendieron en contra del período colonial al considerarlo como un oscuro pasado nacional en donde se lo señala como una etapa excesivamente beata, y carente de estímulo intelectual (Lastarria, 1844; Bilbao, 1844; Lira, 1866). "La peinture et la

sculpture modernes étaient auparavant totalement inconnues au Chili” (Grez, 1889, p.8), resaltando el estado de ignorancia que reinaba en Chile a mediados del siglo XIX, en donde los artistas viajeros trajeron las novedades culturales desde Europa, también, apoyados por un pequeño grupo de chilenos que pudieron viajar y conocer de primera mano las obras de europeas.

En las últimas décadas del siglo pasado y en las primeras del siglo XXI, ha aumentado el grupo de investigadores que ha abordado la recepción del arte colonial. Por ejemplo, Josefina Schenke ha investigado la relación entre la imagen sacra y la reliquia (2021), así como la circulación de la imagen cristiana en Santiago colonial del siglo XVIII (2015); Isabel Cruz tiene importantes trabajos sobre el arte colonial que se encuentra en diferentes centros religiosos como conventos en Santiago (2012; 2015; 2018); Constanza Acuña y Josefina de la Maza han estudiado las instituciones artísticas que emergieron en el siglo XIX, como la Academia de Pintura y el Museo Nacional de Bellas Artes (2013; 2014), así como nociones fundamentales en torno a la relación entre el Estado y su red de instituciones culturales; Fernando Guzmán ha desarrollado estudios con respecto a la recepción de imágenes sacras durante el siglo XIX (2011), así como los alcances de los juicios de Amunátegui sobre el pasado colonial (2017) y junto con Juan Manuel Martínez han investigado los vínculos entre Italia y América (2012). También, en colaboración con varios autores, ha tratado el reemplazo de las imágenes religiosas en Chile a partir de la década de 1840, bajo una nueva sensibilidad (2021). La investigadora Laura Pizarro, ha estudiado cómo los textos sobre arte del siglo XIX han determinado la idea de “Nación” dentro del marco Estado-nación que se vincula con la emergencia del “arte nacional” (2003). La investigadora ecuatoriana Alexandra Kennedy tiene un importante trabajo sobre la circulación artística entre Quito y Chile relativo al arte quiteño entre el siglo XVIII y XIX (1998). La investigadora Ximena

Gallardo ha trabajado el tema de las copias que circulaban y se exponían en Chile durante el siglo XIX y XX como principio modernizador (2015). El académico de la Universidad de Talca, Pedro Zamorano, ha investigado la institucionalidad artística chilena de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX (2024).

III.1. Crítica a las formas religiosas de la colonia

El periodo colonial estuvo marcado por la religiosidad, la Iglesia Católica imperaba y su poder permeaba las formas de sociabilidad. Bajo este contexto el grupo de intelectuales que abordamos, reacciona con duros términos hacia ese pasado. La producción artística de dicho periodo estaba condicionada por ese influjo religioso. Es así, que la crítica hacia las formas religiosas estaba entroncada con la crítica hacia su producción estética. Es por eso, que hemos querido comenzar este tercer capítulo, dedicado al rechazo del arte colonial, abordando el conjunto de juicios sobre la religiosidad del pasado colonial.

Las apreciaciones que tenían los intelectuales del siglo XIX referidas hacia las formas religiosas de la época colonial, hay que situarlas en un contexto de creciente secularización. En este sentido, en el último tercio del siglo XIX se verá cómo las llamadas Leyes Laicas van ganando terreno hasta culminar en 1925 con la separación entre el Estado y la Iglesia. Uno de los inicios de este proceso lo podemos encontrar en la llamada Ley interpretativa, de 1865, promulgada durante el gobierno de José Joaquín Pérez, primer presidente liberal, que permitió -a través de la reinterpretación del artículo quinto de la Constitución- la tolerancia de cultos no católicos en recintos privados y la libertad de enseñanza en escuelas privadas de carácter religioso (De Ramón, 2015). Finalmente, lo privado se definió por la propiedad "y con ello se corrió la frontera para que lo católico quedara restringido a lo estatal y se abriera un espacio plural, en cuanto privado, en la sociedad civil. Era un Estado católico, no una república católica"

(Serrano, 2008, p. 191). Desde este contexto surge la mirada retrospectiva de los intelectuales que consideraban la religiosidad colonial como exagerada y asfixiante, ya que en la época colonial el poder de la iglesia era extensivo a todos los ámbitos sociales, no solo se limitaba a los actos de culto y liturgia, sino que velaba con ojo atento todas las manifestaciones en la esfera moral.

Hay que entender las condiciones que se daban en la Colonia con respecto a una cristiandad extensiva y con mucho poder. La figura de la Iglesia en tanto expresión arquitectónica, nos puede dar luces con respecto a su poder institucional. Dice el padre Guarda: “las iglesias [...] representaban la presencia del cielo en la tierra” (2016, p.296). Eran las construcciones de la ciudad más elevada, las más imponentes y conformaban una red que con el toque de sus campanas marcaban el ritmo del vivir en la ciudad colonial. Además eran abiertas a toda la población, sin distinción de género, de raza, ni de condición económica (Guarda, 2016). En la ciudad, se daba un contraste entre dos regímenes, “siendo la arquitectura civil de una austeridad espartana, las iglesias, con su fulgurante acervo artístico, constituyen un contrapunto enriquecedor” (Guarda, 2016, p.295). El tamaño de las iglesias, sus obras de arte que decoraban sus muros, sus relieves, sus brillos, deben haber causado una enorme impresión para el sujeto colonial, acostumbrado a la austeridad.

Las consideraciones que tenían los autores que estudiamos sobre las formas religiosas de la colonia eran negativas, por considerarlas excesivas y censoras. Combatían, finalmente, el poder que detentaba la iglesia, su influencia omnímoda sobre las costumbres y la vida en la sociedad. Pero esto no hay que confundirlo con la falta de fe, ni menos con el ateísmo, ya que todos los autores que abordamos eran fieles cristianos, más bien, su lucha contra la Iglesia se enmarcaba dentro de los causes políticos, es

decir, pretendían limitar su poder y establecer un límite claro entre Iglesia y Estado⁷. En esta línea, es sintomático lo que dice Guillermo Feliu sobre Vicuña Mackenna: “No era un anticlerical apasionado. Respetaba la Iglesia y combatía sus intromisiones en las cosas temporales. La fe no se le había extinguido, sino apaciguado” (1958, p.29). Se figura un lineamiento que intenta distinguir de la forma más clara posible entre el poder espiritual y el poder temporal.

El caso de Francisco Bilbao es esclarecedor, ya que el tema religioso atraviesa toda su obra desde la más temprana, *Sociabilidad chilena* (1844), a la última, *El evangelio americano* (1864), que escribe un año antes de morir. Se encuentra en él una persistencia sobre el tema. Insistimos en que hay que entender sus reflexiones bajo el contexto en el que vivió y bajo el influjo ideológico al que pertenecía. Dicho contexto estaba marcado por la problemática entre la relación entre Estado e Iglesia, esta problemática se enmarcaba en el proceso de secularización que se venía asentando durante el siglo XIX y tenía como base a las ideas ilustradas sobre la emancipación del sujeto moderno de la autoridad eclesial. La autoridad de la Iglesia bajo la Ilustración era entendida como un influjo externo el cual se sustentaba como fuente de conocimiento en la tradición. Esta condición tendía hacia la sujeción del individuo que luego de la Revolución Francesa reclamaba su autonomía exigiendo libertad. Este último concepto mediaba entre la autoridad y el sujeto, era la piedra de toque que encarnaba el conflicto y la tensión de la fuente de poder que administraba a una sociedad. La libertad es la condición que permite analizar, cuestionar, criticar y poner en duda. Por eso estaba en

⁷ La práctica de los liberales chilenos con respecto a la relación Iglesia y Estado es compleja, ya que, de algún modo, no quieren perder la red de influencia de la Iglesia. Esto se puede ver, por ejemplo, en la proposición del año 1878 para que asuma en el cargo de arzobispo de Santiago Francisco de Paula Taforó, un declarado liberal, pero la propuesta no fue aceptada por el Sumo Pontífice, lo que originó conflictos entre el Papado y Chile. El clero de Santiago le presentó una fuerte e implacable oposición, por lo que pidió al gobierno que prescindiera de él para este puesto, produciéndose una de las más serias dificultades entre Gobierno e Iglesia. Finalmente, el Padre Taforó presentó al gobierno la renuncia irrevocable de su candidatura (Salinas, 2011, pp. 285-286).

disputa, los sujetos con ideas más progresistas reclamaban por más libertad, de prensa, de reunirse, de asociación. Mientras que las fuerzas conservadoras querían imponer un modelo en el que la autoridad, desde arriba, determinara la interrelación de los sujetos, entre ellos y con el Estado. Por un lado, las fuerzas reaccionarias instituían su poder en un aparataje de dogmas, instituciones sagradas y en última instancia, en la autoridad sobrenatural. Mientras que los individuos con ideas liberales pretendían basar su accionar en normas consensuadas, naturales y racionales (Todorov, 2022).

En el proceso de secularización, la religión queda fuera del Estado, pero ello no implica que abandone al individuo. Las principales corrientes ilustradas reivindicaban no el ateísmo, sino la religión natural, el deísmo o una de sus muchas variantes (Todorov, 2022). Esto es relevante, ya que no hay que entender a Bilbao como ateo, ni como agnóstico, sino que él ratifica una y otra vez, en la mayoría de sus textos, la relevancia de Dios y del ámbito espiritual. Al respecto, indica: “la religión como base y coronación de toda sociedad” (1852, p.53), también señala: “todo viene de Dios: luego, en todo existe una fraternidad indivisible” (1852, p.71). Bilbao entiende que la potencia racional del sujeto es compatible con la fe, más bien sus críticas apuntan, en el ámbito religioso, al aspecto institucional de la Iglesia, a su estructura de funcionamiento anquilosada, a su corrupción, a los excesos lacerantes de piedad. Finalmente, es crítico con el ámbito práctico de la iglesia, su organización temporal, el actuar de los sacerdotes, ya que ve en ellos un poder que opera en la sociedad impidiendo el avance del conocimiento, ya que privilegian el conocimiento sustentado en la tradición, que no se somete a examen crítico.

Bilbao aborda a la Iglesia desde la política, es decir, inserta en la sociedad, y este enfoque le permite desvelar los mecanismos concretos que mantienen el poder de dicha institución. Al respecto, señala: “la iglesia necesita incienso, pompa, candelabros,

campanas que asusten, monumentos que aterren, oro, plata, cobre, necesita el sostén del clérigo y de la comunidad” (1844, p.157). Lo que hace es resumir el conjunto de ritos que emplea la iglesia bajo la construcción de una escena con tintes dramáticos. Al respecto, Vicuña Mackenna describe de forma muy ilustrativa la serie de ritos que se llevaban a cabo en Santiago durante la Semana Santa en la Colonial:

tenían lugar las procesiones llamadas de *sangre* en las que no se escuchaba por toda la ciudad sino el pavoroso alarido de los *penitentes*, los golpes de las disciplinas de *roseta*, las caídas de los *aspados*, i todo esto en medio del lúgubre canto de los frailes i de los gremios i de los jemitos i sollozos con que las damas corrían, seguidas de toda su servidumbre, de una iglesia a otra, ganando las indulgencias de las *estaciones* (1869, p.205).

Resaltan aquí los elementos como la sangre, los *jemitos*, las disciplinas, todos son elementos dispuestos en escena para lograr efectos de sumo dramatismo. Tanto a Bilbao como a Vicuña Mackenna les disgustaba el culto público, preferían el privado, rechazaban la teatralidad del culto de corte barroco. Defendían sus preferencias de una religión más pura y sobria, centrada en la liturgia oficial, sin tantas muestras callejeras. En fin, eran adeptos a una religiosidad menos popular y más ilustrada.

Entendemos que el rito tiene como función principal el consagrar, lo que implica instituir un límite que, finalmente, determina lo sagrado y, por oposición, lo profano, lo que queda fuera del límite de lo sagrado consagrado mediante el rito (Caillois, 2013; Eliade, 2017). En la cita de Bilbao se mencionan las palabras “asusten” y “aterren”, referidas al sonido atronador de las campanas y el impacto del feligrés al contemplar la envergadura de los monumentos. Se revelan como estrategias de la iglesia para sustentar la fe, el miedo, que puede ser al infierno, con las implicancias morales que conlleva, o el temor a Dios, virtud por la cual el sujeto se posterga en beneficio de su creencia. Son

estrategias que hallan su concreción en los mecanismos materiales que tiene la Iglesia para regular la relación entre Dios y el conjunto de feligreses.

Bilbao distingue elementos dentro de la Iglesia, como dijimos, su crítica se centra en ciertos aspectos de dicha institución, es decir, critica, pero también, rescata y valora otros. Entre estas distinciones, la postura de Bilbao se acerca al protestantismo, en donde se deja más libertad interpretativa al individuo o, dicho de otra manera, su relación con la divinidad no está tan fuertemente mediada por la institución eclesial. En este sentido, rescata y valora mucho los textos evangélicos, como vehículo de enseñanza, como modelo de sabiduría. Al respecto, señala: “Jesús era occidental en su espíritu, es decir liberal; Pablo [de Tarso], oriental, autoritario. Jesús fundó una democracia religiosa, Pablo una autocracia eclesiástica” (1844, p.157). Vemos en esta cita algo que se repite a lo largo de toda la obra de Bilbao, la insistencia en traducir diferentes ámbitos a la terminología política. Las palabras citadas están en razón de fundamentar la diferencia dentro de la Iglesia con el fin de valorar positivamente una dimensión y criticar otra, una conservadora, otra “liberal” y avanzada. Esa dimensión conservadora de la Iglesia, representada por san Pablo, “opprime a la mujer, al hijo y al ciudadano. Cada uno receptor de un verdugo que, respectivamente, son el marido, el padre y la iglesia” (1844, p.157).

Jesús y su mensaje dispuesto en los evangelios son ponderados de buena manera por Bilbao, ya que en tanto texto directo, no están mediados por la estructura administrativa eclesial. Así, Jesús queda exento de los vicios y errores de la Iglesia. Asumir el mensaje de los evangelios subsumido en la historia de Chile implica entender que “en Sudamérica debía recibir un nuevo espíritu ¿y cuál fue ese nuevo espíritu? 300 años de esclavitud, de plagio y de codicia. El evangelio no apareció en la América durante el tiempo de su conquista” (1846, p.177). Y en otro texto, señala: “y nosotros preguntamos

¿qué pueblo lee el evangelio? ¿qué nación lo practica, qué iglesia lo encarna? Ninguna” (1856, p.291). En ambas citas establece la distancia que existe entre el mensaje de Jesús y el orden impuesto por la estructura eclesial, la cual traiciona el mensaje evangelista al anteponer los intereses de los miembros que la constituyen por sobre los intereses del pueblo. Los 300 años de esclavitud que señala están en sintonía con las expresiones de Lastarria quien es enfático en caracterizar al período de conquista y colonial con la esclavitud, y a España como la matriz de donde manan las cadenas de un pueblo ignorante (1844). La interpelación que plantea Bilbao sobre quién lee los evangelios y quién los practica, realmente, están en la línea de elevar una virtud como modelo que se encarna en los evangelios. Al respecto, veremos a continuación el caso de Santa Rosa de Lima en quien Bilbao atribuye una claridad para vivir en coherencia con las enseñanzas del evangelio.

Las diferentes expresiones religiosas en las colonias hispanas son, a veces, exuberantes, floridas o barrocas. Bilbao se opone tajantemente a las flagelaciones, mortificaciones del cuerpo y dietas ascéticas que sitúan al sujeto que las pone en práctica al borde de la muerte, a individuos que dominados por su fe, se entregan a una vida recoleta y dura. Las auto-exigencias físicas son entendidas por Bilbao como excesos y desvaríos innecesarios asociados a éxtasis místicos. De esta forma, se mofa señalando: “el misticismo estúpido del padecimiento físico como agradable a la divinidad” (1844, p.159). Esto lo escribe a sus 22 años, y manteniendo su posición, en un texto más tardío, dice: “Apreciamos su ascetismo moral e intelectual. Creemos excesivas sus mortificaciones físicas” (1852, p.59). Se refiere a Santa Rosa de Lima, quien experimentó los más rudos tormentos auto-infligidos, como privarse del sueño, provocarse heridas mediante cilicios, clavarse espinas en la cabeza, privarse de alimento, etc. (Gandarillas, 1905). En la cita, también podemos apreciar la valoración

positiva de Bilbao hacia la santa en cuanto a su inquebrantable dominio de sus facultades morales e intelectuales, el cual era recto y dio muestras en su vida de tener un carácter inclaudicable con respecto a sus propósitos y su obra. Santa Rosa de Lima (1586-1617) es una figura paradigmática de la época colonial, la expresión más alta del misticismo, y como señala Vicuña Mackenna “el misticismo religioso” era propio de esa época (Feliu, 1958, p.47).

El tema religioso en Bilbao encuentra una subjetivación en el personaje de Santa Rosa de Lima, antes citada. Le dedica un ensayo biográfico en donde expone los hitos más relevantes de la santa a lo largo de su vida y, como de costumbre, traduce al lenguaje político las reflexiones religiosas en torno a la vida de Santa Rosa. En su ensayo, la idea en la que más insiste es en la relación entre la santidad y la heroicidad. Establece que Dios crea al hombre y este mediante un esfuerzo heroico consigue llegar, a través de mucho esfuerzo, a la santidad. Entonces, el santo es el producto de una labor ingente para el hombre común que, al igual que el héroe, se sobrepone a los demás y logra ver un paisaje con más altura y proyección. La elevación del santo (y del héroe) es producto de la libertad, ya que esta brinda dicha posibilidad. Todos tenemos, en tanto humanos, un ideal de trascendencia, pero es solo el santo el que la penetra totalmente.

El ideal cristiano implica la práctica de la humildad. Dice Bilbao: “el humilde busca tan solo la aprobación de su conciencia. Nada le importan las aprobaciones del mundo, ni sus juicios, ni sus amenazas” (1852, p.52). Esta cita referida al sujeto humilde se puede vincular con el quehacer político del propio Bilbao, ya que en su desarrollo intelectual y práctica política, se tuvo que enfrentar a la censura, a las críticas acerbadas y al exilio. Con tan solo 22 años, en su primer escrito publicado en el periódico *Crepúsculo*, fundado por Lastarria en Santiago, fue condenado por un tribunal bajo los cargos de ofensa a Dios y a las costumbres. Los periódicos fueron quemados por mandato de la Iglesia. En

su texto *Sociabilidad chilena* expone por primera vez al catolicismo y a España como el padre y la madre de la oscuridad medieval (Orellana, p.12). Bilbao tuvo que huir del país varias veces, se exilió en Perú, Ecuador, Argentina y Francia. Al igual que en Chile, su labor crítica fue una molestia para otros gobernantes de los países señalados, lo cual en algunos casos implicó que, también, fue expulsado de sus fronteras (Fernández, 1998). Todo este revuelo, incluidas la censura y el destierro no hicieron que Bilbao transigiera y siguiera desempeñando un rol crítico contra el poder. Así mismo, como en la cita de más arriba, se puede ver reflejado como un humilde que se contenta tan solo con su conciencia en paz, impertérrito a los juicios y amenazas esgrimidas por sus oponentes.

¿Qué papel juega el individuo en el plan divino? “todo lo creado es armónico. El alma humana es el centro más poderoso de las armonías creadas” (Bilbao, 1852, p.71). Decíamos más arriba que para Bilbao no es incongruente subrayar la potencia racional con respecto al orden religioso en tanto creencia, ya que la fe es connatural al ser humano y lo que critica es la administración del dogma en términos inamovibles. Es así, que enaltece al ser humano como criatura que en todo su potencial logra armonizar los elementos del cosmos.

Hay un hecho del siglo XVII que tiene repercusiones hasta nuestros días, es el tema del Cristo de mayo, o Cristo de la Agonía. En el terremoto que dejó en el suelo a la ciudad de Santiago el 13 de mayo de 1647, se cuenta que este Cristo quedó sin daños, aunque se le desplazó su corona de espinas desde su frente a su cuello. Esta pieza perteneciente a los Agustinos y que, además, era posesión de Catalina de los Ríos y Lisperguer (Vicuña Mackenna, 2021), era representante y símbolo de la religiosidad colonial, pero también, representa las ideas y costumbres de dicha época, ya que ha estado rodeada de creencias que para los autores del siglo XIX eran supersticiones propias del

oscurantismo (Amunátegui, 1882). Vicuña Mackenna señala, al respecto: “pero nada encontramos en ésta crónica sobre el pasmoso milagro de la corona de espinas caída de la cabeza al cuello, donde la conserva todavía” (1869, p.228). Expresando su escepticismo sobre esta creencia y poniendo en relieve el trabajo del historiador serio que maneja fuentes documentales, es decir, trabaja con los hechos.

Los autores trabajados enuncian sus críticas y reservas sobre la religiosidad en la época colonial. Su lucha estaba guiada sobre todo por conseguir el fin de establecer un límite claro entre el poder temporal y el espiritual. Las implicancias de la intromisión de la Iglesia sobre temas concernientes a la vida privada de los sujetos coloniales desembocaban en una vida social como la vislumbró Vicuña Mackenna “murmuradora y maldiciente” (Feliu, 1958, p.47).

Todo lo que hemos planteado hasta aquí resultaría incompleto si no consideramos que una parte del clero sintonizaba con las ideas expuestas. La consideración de una religiosidad canalizada en la dimensión moral, más sobria y menos dramática, también era bien vista por parte del clero más *ilustrado*. Esto implica que en muchos aspectos las autoridades eclesiásticas podían estar de acuerdo con el pensamiento liberal, no con su fondo, pero si con su sensibilidad.

De esta manera, en este primer apartado, hemos querido dar cuenta de las formas religiosas del periodo colonial, bajo la mirada de nuestro grupo de autores, principalmente Bilbao. Con esto hemos descrito el marco en el cual se producían y circulaban las expresiones artísticas de dicho periodo.

III. 2. Preferencias estéticas

El gusto que reconoce y valora una obra, un movimiento o un estilo artístico, no es estable, sino que va mutando según las inclinaciones de cada época. El gusto “designa

las preferencias de una colectividad y de un individuo, suele referirse a creaciones artísticas, musicales o literarias” y “Decir buen o mal gusto implica criterios de valoración cualitativa” (Bozal, 2008, p.15). Así, nuestros autores sienten predilección por cierto modelo estético en desmedro de otro. Toman posición con respecto a la adopción de un modelo estético. En este apartado buscaremos esclarecer cuáles son los criterios por los cuales se delinearán las preferencias estéticas de nuestros autores y con esa información organizar, más adelante, las críticas que efectúan a las expresiones artísticas de la colonia. “El rechazo por el arte quiteño y en general por la tradición virreinal posee hondas raíces ideológicas” (Guzmán, 2011, p.659). Dichas raíces constituyen la matriz ideológica-estética por la cual se va a configurar una posición por parte de los intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX. Los elementos que conforman dicha matriz están alineados en la dimensión clasicista europea que en Chile la Academia encarna y promueve.

Pedro Lira, fue un connotado artista, crítico de arte y director del Museo de Bellas Artes, en su libro *Diccionario biográfico de pintores*, de 1902, dice: “En cuanto a la pintura americana que, nacida apenas ayer, comienza sólo a salir de los pañales de la infancia, ella no ha merecido ni la más ligera mirada a los escritores europeos” (p.VIII). Habla de la “evolución permanente de las artes” y con respecto a los americanos “conviene ir allegando materiales para el edificio que ha de levantarse más tarde” (1902, p.VIII). Lo que resalta es el carácter incipiente de la pintura local. Para muchos intelectuales y personas relacionadas con el arte del siglo XIX, la pintura nacional da sus primeros pasos en la década de 1840, con la llegada de Raymond Monvoisin a Chile. El influjo de este pintor francés aceleraría el proceso por el cual los nacionales irían adquiriendo y educando su gusto estético (Pizarro, 2003). En la cita de Lira, también, se indica que nuestra pintura “nacida apenas ayer” no ha merecido la

atención de los expertos europeos. De esta forma, Lira establece un esquema de referencia, por el cual se sitúa la valoración estética desde Europa hacia acá, no al revés, marcando un modelo por el cual los criterios de validación son emitidos por el Viejo Continente. Recordemos que el propio Lira y la mayoría de los artistas más destacados de fines del siglo XIX logran viajar a Europa, para su formación artística, financiados por el Estado chileno (Serrano, 2016). Vicente Grez, señala: “comme on le voit, le goût du public et le mouvement vers les Beaux-Arts s’accroît de jour en jour. La société de Santiago prenait un intérêt de plus en plus vif à cette évolution intelligente, éclairée et généreuse” (1889, pp.23-24). El gusto de la sociedad santiaguina se va refinando de manera gradual, acercándose a las Bellas Artes como gesto de inteligencia. Grez esboza un progresivo avance en las habilidades y conocimiento del desarrollo del buen gusto por parte de los sujetos nacionales, y condiciona dicho avance al proceso de civilización.

Siguiendo la idea del incipiente progreso en Chile en el cultivo del buen gusto, la crítica de arte chilena, Nelly Richard, señala:

Desde los cimientos de la formación de su tradición, la pintura chilena se rige por los padrones internacionales dictados por la academia que no sólo enseña los estilos sino también inculca los ideales de representación social del arte europeo. Desde entonces que la historia de la pintura chilena se arma como doble (o réplica) (2014, p.149).

Acá tenemos la idea del vínculo de la pintura chilena con su referente europeo y su repertorio, ya que la “representación social” a la que alude la crítica establece un vínculo con un repertorio y con un modo de mirar, con un enfoque y una perspectiva, en donde la similitud visual va acompañada de una ideología, nunca es solo la imagen plasmada, sino que detrás de la imagen hay un modo de ser. Así, “Durante casi todo el

período republicano Chile experimenta una progresiva europeización” (Pizarro, 2003, p.41). Se hace manifiesta la dependencia del arte nacional con respecto a su referente.

Si para Amunátegui existe una pintura “nacional” se debe principalmente a los jesuitas y a sus discípulos, que en tiempos de la colonia burlaron el control español. Para él, la primera manifestación de “lo nacional” en la pintura chilena se ve en la obra de Varela (el principal discípulo de esta escuela) (Pizarro, 2003, pp.53-54).

La pintura nacional, concebida como tal es parte de una tensión que se pondrá en disputa en la segunda mitad del siglo XIX, teniendo un desarrollo controversial en donde en el siglo XX va a ir cambiando de rumbo el carácter europeizante, ya que los estudiosos desarrollarán una labor de puesta en valor del arte previo a la república. Al igual que Amunátegui, Vicente Grez coincide en reconocer que “Les PP Jésuites essayèrent, dit-on, vers l’année 1700, d’introduire au Chili l’étude des Beaux-Arts” (Grez, 1889, p.6). Dicho intento por parte de los jesuitas está condicionado por la forma en que se enuncia la idea, ya que “se dice” que los padres jesuitas intentaron introducir materias en las cuales los sujetos coloniales desconocían por completo. El condicionante actúa como manifestación de ambigüedad en términos de afirmar con certeza que dicho intento se llevó a cabo realmente.

En el siglo XIX, son las academias de arte las instituciones que guían el gusto y que educan a los ciudadanos, por medio de directrices estéticas que se acoplan a un modelo de arte dentro de la dimensión clasicista. De esta forma, la fundación de la Academia de Pintura en Chile en 1849, es un hito en tanto reafirma la posición del Estado por la enseñanza del arte y, por sobre todo, condiciona qué tipo de arte es el que se inculca. En Chile, “la Academia será vista como la entidad ordenadora de la producción artística nacional, principalmente por el modelo pedagógico que presenta” (Pizarro, 2003, p.35).

Las preferencias estéticas de nuestro grupo de autores están guiadas por el repertorio ideológico del clasicismo, desde esa posición intentaron consolidar y organizar sus juicios artísticos. En ellos hay una consciencia temporal, la cual determina el acervo artístico del pasado, generando de esta forma un relato hacia dicho pasado.

III. 2. 1. Los “grandes maestros” asimilados por el gusto nacional

El contacto con las obras de los grandes maestros por el público chileno muchas veces se satisfacía por medio de las copias, estas llegaban a Chile, traídas de Europa y cumplían un rol educativo, sirviendo de modelos.

La presencia en la colección del Museo [de Bellas Artes] de obras atribuidas a grandes maestros europeos –o copias de estas– debe entenderse, en primer lugar, a partir del «redescubrimiento» de estos artistas durante el siglo xix en Europa, que permeó el coleccionismo privado y público. La rapidez con que el fenómeno se expandió a América explica la admiración que se generó por ellos entre los coleccionistas chilenos que donaron o legaron obras al Museo, y también entre los pintores que copiaron sus telas más famosas (Drien, 2018, p.5).

Durante el siglo XIX se sostuvo un auge con respecto a las copias con fines educativos, no obstante, cerca del 1900 comienza un proceso de devaluación de la misma, proceso que recientemente, toma un sentido de valorización crítica como objeto de estudio. “La copia era apreciada como una obra artística en sí misma, sin que por ello entrara a competir con el original” (Gallardo, 2015, p.10). Los museos de copias responden a un proyecto museal y educacional, “su legitimación estaba dada por la tradición académica que veía en la práctica de la copia y su difusión un fin formativo” (Gallardo, 2015, p.10). De este modo, el contacto con las obras de los grandes maestros se efectuaba por

medio de la relación con la copia. Como señala Drien, es en el siglo XIX en Europa donde se llevó a cabo un proceso por el cual se fue conformando un canon, el cual seleccionaba a un conjunto de artistas excelsos a los cuales se les rendía tributo, lo cual implicaba que se los estudiara y copiara. En esta misma línea, a esos grandes maestros se los consideró referentes en tanto modelos estéticos a seguir.

Las instituciones en Chile que exhibían obras de arte, copias u originales en la segunda mitad del siglo XIX eran “A partir de 1876, el Palacio de la Exposición –en el cual se ubica actualmente el Museo Nacional de Historia Natural– albergó al Museo Nacional”, También, “instituciones chilenas como la Academia de Pintura y, más tarde, del propio Museo Nacional de Bellas Artes” (Drien, 2018, pp.2-4).

A las piezas de instituciones estatales se agregaría el aporte de dos reconocidos coleccionistas: el general Marcos Maturana, quien cedió siete cuadros de origen europeo, y monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre, dueño de numerosas telas y esculturas de carácter religioso provenientes del Europa (Drien, 2018, p.4).

Vemos que sumados a los esfuerzos estatales por conformar una colección que estuviera a disposición del público culto, se adhieren personalidades del mundo privado en ese proceso de contribuir al ensanchamiento de las colecciones de los museos.

Para nosotros, sujetos del siglo XXI, la noción de “grandes maestros” alude al conjunto de los artistas más insignes de diferentes épocas, artistas conspicuos que reflejaron de manera más nítida su propio tiempo, pero dicha noción, para los sujetos del siglo XIX, era más restringida y se particularizaba con matices con respecto a nuestra mirada actual. “La noción de «grandes maestros» aludía a artistas célebres de la escuela italiana, española, flamenca, holandesa y francesa, principalmente del Renacimiento y el

Barroco, y a algunos del siglo xviii” (Drien, 2018, p.5). También, “Más que identificar a un grupo fijo de artistas, la denominación «grandes maestros» debe entenderse como un concepto flexible que puede expandirse y modificarse según los gustos e intereses de época” (Drien, 2018, p.5). En este sentido, el grupo de grandes maestros delimita un canon y no se ancla, necesariamente, a nombres en particular, salvo que estemos contextualizando un período con un gusto dominante. Para nuestro caso, la agrupación de “grandes maestros” estarán determinados por ciertos nombres que se repiten y que veremos a continuación.

Así, no resulta extraño que entre las siete telas donadas por Marcos Maturana figuraran *El camino al calvario*, entonces atribuida a Peter Paul Rubens (1577-1640); *Tres evangelistas*, de Jacob Jordaens (1593-1678); *San Jerónimo*, de Francisco Zurbarán (1598-1664); *La huida a Egipto*, de Jacopo Robusti (1518-1594) –nombre con que también se conoció a Tintoretto– y *Cabeza de mujer*, atribuida a Anton Van Dyck (1599-1641). La elección demostraba la preferencia de Maturana por los pintores flamencos, aunque poseía también telas de Guido Reni (1575-1642) (Drien, 2018, p.6).

Este último artista se lo menciona a menudo y es uno de los pintores más valorados en la segunda mitad del siglo XIX en Chile. También, podemos apreciar en la cita que el repertorio de nombres que alude la noción de “grandes maestros” estaba condicionada por el gusto personal del coleccionista, en cuya elección evidenciaba su gusto personal. En Chile se encontraban varias reproducciones de las pinturas de Guido Reni, como *La casta Susana* o *Susana y los viejos*. Con respecto a los artistas españoles, el que prima es Murillo, seguido de Zurbarán, José de Ribera y Velázquez. La mayoría de las pinturas eran conocidas en Chile por sus copias. Al respecto:

la copia no solo como herramienta de aprendizaje para los artistas, sino como medio para poner a un público más amplio en contacto con piezas canónicas de la historia del arte europeo. De este modo, la práctica servía para diseminar modelos artísticos, para aproximarse a los originales y para alinear a la institución con los grandes museos europeos que los albergaban (Drien, 2018, p.8).

El Estado Chileno financiaba la compra de las copias europeas, “fue el caso de una copia de La deposición de Caravaggio (1571-1610) adquirida [...] para la Academia de Pintura de Santiago y traspasada más tarde al Museo” (Drien, 2018, p. 8). De este modo, el museo chileno apelaba a complementar sus colecciones por medio del modelo de los grandes museos de Europa.

La valoración de los grandes maestros se fundaba en la posesión del gusto, “decir buen o mal gusto implica criterios de valoración cualitativa” (Bozal, 2008, p15). En este sentido, el buen gusto era el ejercicio y proyección de un saber adquirido, era el reflejo de un proceso de educación de la sensibilidad que apelaba a un saber. En el referente estético europeo se buscaba asentar un saber que proyectaba un ideal. Esto vincula la educación, la estética y el gusto. En Chile, el modelo clásico generaba una serie de instituciones y prácticas que reconocían y guiaban los talentos. Así, se generaban elementos como premios, becas, encargos, etc. “Dichos elementos están también asociados al concepto de “buen gusto”, término que debemos relacionar con principios formales e iconográficos tradicionales y a una escritura que legitimaba al arte nacional desde una mirada europea y academicista” (Zamorano, 2024, p.105). Así, el buen gusto se expresaba no solo en los criterios particulares que emitía un sujeto, sino que, también, se manifestaba en el incremento de las colecciones de museos y en los criterios que se ejercían para acaudalar dichas colecciones. También, el ámbito educacional

cumplía un rol importante, ya que estaba entroncado con las necesidades de transmitir la base gnoseológica en que se basaba el gusto criterioso en términos estéticos.

Como vimos en el primer apartado de este capítulo, relativo al rechazo por parte de los intelectuales del siglo XIX hacia el pasado colonial, y el correlativo sentimiento antihispano, que provocaba en ellos ese pasado de sujeción, la relación que mantuvieron estos intelectuales con determinadas obras y artistas españoles fueron de admiración y reconocimiento. Esta situación se enmarca en un contexto más amplio y era el que Europa en el siglo XIX estaba “rescatando” y “re-descubriendo” a los artistas españoles del Siglo de Oro.

Como se puede ver, al promediar el siglo XIX la elite intelectual local compartía una alta percepción de la pintura española del siglo XVII, siendo un lugar común manifestar admiración por las obras de Ribera, Murillo y Velázquez. Sin duda este prestigio también se puede apreciar tanto en la adquisición de obras por parte de coleccionistas nacionales, como en su exhibición pública a partir de la década de 1850 (Drien y Guzmán, 2020, p.517).

En este sentido, el sentimiento antiespañol enunciado en páginas anteriores, obedecía al hecho del carácter colonial que antecedió al Chile republicano. Esto no afectaba la admiración que tenía la elite culta chilena con respecto a valorar de forma positiva al grupo de artistas españoles del siglo XVII.

La primera exposición en que se presentaron obras de artistas españoles del Siglo de Oro fue la de la Sociedad de Instrucción Primaria en 1856. En esa ocasión se exhibieron dos pinturas de San Pedro atribuidas a Ribera, un autorretrato atribuido a Murillo, cuatro copias de obras de Murillo —dos

realizadas por Chatelain y una por Javier Mandiola— y una pintura de *Cristo en la Cruz* atribuida a Velázquez (Drien y Guzmán, 2020, p.517).

Hubo una serie de exposiciones que se desarrollaron en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX. “en 1856, 1858, 1867, 1872 se exponen cuadros de artistas españoles: Sociedad de Instrucción Primaria, Catálogo de los cuadros que contiene la Exposición de Bellas Artes de la Sociedad de Instrucción Primaria (Drien y Guzmán, 2020, pp.517-518).

Las nueve pinturas españolas, entre atribuidas y copias, que se muestran en la exposición del año 1856, dan cuenta de un coleccionismo en vías de consolidación que, para abastecerse de pintura española debió recorrer distintos caminos, entre los que se puede mencionar la adquisición de copias, la atribución a maestros españoles de obras que se encontraban en Chile desde el período colonial, así como la compra de originales en el mercado europeo (Drien y Guzmán, 2020, p.523).

Podemos ver que a mediados del siglo XIX confluyen en Chile una serie de hechos que vehiculizan la valoración artística. Entre ellos, las primeras exposiciones y un emergente coleccionismo contribuyen a acercar obras a la elite que las reclama en su necesidad de perfilarse intelectualmente a la razón de los lineamientos europeos.

Benjamín Vicuña Mackenna, en su primer exilio del país, producto de la revuelta de 1851, realiza un periplo que lo llevará a México, Canadá, Estados Unidos y Europa. En base a estos viajes, redactará sus diarios en donde dará cuenta de lo que ve y sus apreciaciones. En París, visita el Museo del Louvre, ahí señala: “Yo como *no connaisseur* pasaba por delante de los cuadros mui lijeramente, pero no dejaban de herirme algunas facciones de esta colosal coleccion” (1856, p.119). En relación a los

párrafos anteriores, sobre el gusto por la pintura española, llama la atención las palabras de Vicuña Mackenna sobre el valor que le otorga a Murillo en su visita al Museo del Louvre. “La perla de esta coleccion es la *Concepcion* de Murillo, un cuadro de una sola figura que el gobierno [francés] ha comprado por 700,000 francos a la testamentaria del mariscal Soult” (1856, p.119). Y continúa: “La deliciosa virgen con sus manos apoyadas en su casto seno revela en la sonrisa la divinidad de su emocion, mientras un leve tinte de voluptuoso éxtasis adormece sus ojos que ruborizados parecen quisieran esconderse bajo el albo párpado” (1856, p.119). Cuando se encuentra en Roma, enumera varias obras y escribe:

La Capilla Sixtina i el Juicio final de Miguel Anjelo. Las Stanzas de Rafael. Praxiteles i Canova, el primero i el último gran maestro del cincel”. “El Apolo de Belvedere, el Laocon, Ariadna dormida, el gladiador enjugándose el sudor despues del combate, la Venus de Praxiteles, que se cree original, primores todos de la perfeccion del arte”. “El Apolo es talvez la mas noble figura jamas ideada de la belleza humana” (1856, p.238). “cuando me ponía de pié delante de la “Transfiguracion” de Rafael, el primer cuadro que haya salido jamas de humano pincel (...) Rafael merecio el nombre de divino (1856, p.240).

También, menciona con variados adjetivos a estos artistas: “La fecundidad de Rubens me abismaba”, “la esquisita sensibilidad con que Lesueur ha pintado la vida de san Bruno en los claustros de la Gran Cartuja de los Alpes. El pincel a divinizado al santo i su ascencion al cielo me parecia una realidad” (1856, p.119). Ciertamente la pluma de Vicuña Mackenna es exuberante en calificativos. En el Museo del Louvre exalta a la virgen de Murillo, pero no hay mención a la *Mona Lisa*. Esto se entiende bajo las

coordinadas temporales en las que visitó el museo, ya que es precisamente, en esa mitad del siglo XIX cuando en Chile hay un fervor admirativo por los maestros españoles.

Hemos visto que el conjunto de célebres artistas llamados “grandes maestros” implican el gusto y los criterios por los cuales las personas cultas en Chile se decantan en un repertorio de artistas que configuran la necesidad de la elite nacional de arrimarse al modelo social que admiran. Este ímpetu cultural determina los modos de narrar y la complejidad de símbolos que dicha elite requiere para sustentarse y verse reflejada. De este modo, se va configurando una mirada que se va asentando y que constituye las bases por las cuales se proyecta el rechazo al arte colonial.

III. 2. 2. Francisco Bilbao y sus juicios estéticos

El caso de Francisco Bilbao relativo a sus preferencias estéticas, plantea el problema de que en sus escritos las menciones a obras son muy exiguas, por lo cual, debemos asumir precauciones de orden metodológico para discriminar y presumir su juicio sobre el arte en los términos obliterados en los que expone sus ideas nuestro autor.

Hemos detectado dos menciones explícitas a nombres de artistas que pertenecen al canon occidental: Miguel Ángel y Murillo. En ambas menciones, sus nombres tienen como fin ejemplificar la condición excelsa de lo referido. En ambos casos, el centro del asunto no es estético, sino que las obras de los artistas exaltan cualidades del asunto que interesa a Bilbao. También, rastreamos apreciaciones que giran en torno a la estética, principalmente referentes a la belleza y unidad armónica. Lo cual, nuevamente, sirve al autor para ejemplificar cualidades que le interesa resaltar afuera de la dimensión artística. En este sentido, al igual que sucede con Lastarria, los juicios sobre el arte colonial están sujetos a interpretaciones canalizadas desde el margen. Finalmente, su

posición la podemos situar bajo conjeturas que parten y quieren ser coherentes con su ideario político-religiosos.

En un breve texto de 1858, titulado *Eclipse de sol*, Bilbao hace hincapié en lo igualitario que será dicho evento, ya que se verá desde el continente americano e igualará a ignorantes y sabios, a niños y ancianos. Se maravilla con este hecho astronómico y lo vincula con los ideales igualitarios por los que lucha, haciendo corresponder el orden celestial con el social, hay una relación entre lo macro y lo micro, lo de arriba y lo de abajo⁸. Es en este contexto en el cual dice: “tal lo has figurado; tú sublime Miguel Ángel, en las bóvedas de la Sixtina. Jehová flotando en el espacio, extiende sus brazos creadores; y aquí el sol, allá la luna, se veían brotar en su carrera” (1858, p.441) (Fig. N°1)⁹. Aquí el nombre de Miguel Ángel funciona como expresión de lo sublime, es sublime porque su obra figura de manera excelsa la creación de los astros en torno a la Tierra. En la cita hay una adjetivación hacia el artista y es la palabra sublime. Creemos que esta noción no está usada en los términos técnicos del corpus de la disciplina estética, la cual se diferencia a la noción de belleza la cual genera placer por las formas, sino que lo sublime emerge cuando ante el objeto apreciado este se muestra sin límites. Así, la experiencia estética de lo sublime estaría dada por la contemplación del infinito objetivado en lo ilimitado, desbordando los modos de experiencia del sujeto que se enfrenta al objeto (Bozal, 2010). Creemos que Bilbao no remite a esta referencia técnica, sino que ancla la noción de sublime al uso social que se emplea, en la mayoría

⁸ Es interesante hacer el parangón entre Bilbao y Lastarria, ya que este último en su libro *Recuerdos literarios* de 1878, inicia su escrito refiriéndose al movimiento literario de 1842 y lo compara con un hecho real ocurrido en 1812 en el mar de las Antillas, en donde cayó un aerolito el cual con su gran impacto produjo una serie de círculos concéntricos como repercusión de su choque. Dicho impacto es la analogía que establece Lastarria con respecto a la influencia que tuvo el movimiento literario de 1842. Así, Bilbao y Lastarria recurren a dos hechos astronómicos acaecidos en el siglo XIX para figurar simbólicamente la expresión de su pensamiento político.

⁹ Remitirse al Anexo al final de este trabajo.

de los casos, en esta palabra. Es decir, remite a lo que es extraordinariamente bello y produce una gran emoción.

El juicio que realiza Bilbao referido a la obra de Miguel Ángel manifiesta su ponderación positiva respecto a su calidad artística. Para nuestro estudio, lo que nos interesa es la valoración positiva de su obra por parte de Bilbao y que, al situarse el artista dentro del Renacimiento, hay un vínculo con la esfera clásica, lo que podría acercar su gusto a dicha esfera. Si Bilbao expresa que Miguel Ángel es sublime, en el sentido de máxima expresión de belleza, parece poder inferir que Bilbao acepta y adscribe los ideales estéticos que se manifiestan en la obra de Miguel Ángel y, por añadidura, las expresiones artísticas del período del Alto Renacimiento. Esto implica, que reconoce el valor artístico que se manifiestan en las representaciones artísticas que implican un uso racional de la perspectiva, del manejo del claroscuro, de la armonía y proporción de las figuras, en fin, de los elementos que conjugan los artistas del Renacimiento para disponer su composición.

La mención a Miguel Ángel también se repite en Vicuña Mackenna, quien en su viaje por Europa producto de su primer exilio en la década de 1850, visita Roma y declara:

Miguel Anjelo, el primer juez en todas las artes grandiosas” (1856, p.235).

En la misma línea, estando en el Vaticano, dice: “En la Capilla Paulina se conservan solo dos frescos desvanecidos de Miguel Anjelo que representan a san Pedro i san Pablo, pero en la Capilla Sixtina estan los milagros de aquel jenio. El famoso “Juicio final”, pintado en la pared en el lugar que ocupa jeneralmente el altar mayor, es la obra mas grandiosa que se ha conocido por su composicion i su tamaño pues tiene 60 pies de alto i 30 de ancho. El infatigable Miguel Anjelo empleó 8 años en concluir aquel cuadro extraordinario. La estension del espacio destinado a la pintura, permitió al

artista desarrollar libremente su genio tan poderoso en la representación de lo sublime i lo terrible (1856, p.239).

Las palabras de Vicuña Mackenna son exaltadas y adjetivan al artista de genio. También, al final de la cita, se menciona, al igual que Bilbao, la noción de sublime. Creemos, como lo señalamos anteriormente, que aquí también, Vicuña Mackenna utiliza el término con una función expresiva y no alude al lenguaje técnico de la disciplina estética.

El segundo nombre al que remite Bilbao es Murillo, pintor sevillano del siglo XVII. La referencia se encuentra en el texto sobre Santa Rosa de Lima, en las líneas cuando está describiendo su apariencia agraciada dice: “su cuello delicado sustenta una cabeza del tipo de las de vírgenes que Murillo poetizó con su pincel” (1852, p.45). Una palabra clave es “poetizó”, la cual se inserta como un sustantivo adjetivado que realza diferentes elementos que giran en torno al campo semántico de la palabra “poesía”. Nos parece que, al igual que el caso de Miguel Ángel con la palabra sublime, acá el término “poetizó” está usado en el mismo sentido lato que el anterior, ya que tiene un sentido expresivo el cual remite a la delicadeza de una obra, una obra sublime, en el sentido popular expresado más arriba. Así, la cabeza de la santa es apreciada en grado sumo, su belleza es tal que se la compara con una cabeza de virgen pintada por Murillo.

La mención a Murillo refuerza lo planteado en párrafos más arriba, la popularidad de la pintura española en los círculos del siglo XIX, tanto así, que Vicuña Mackenna declara que en todo el Museo del Louvre “La perla de esta coleccion es la *Concepcion* de Murillo” (1856, p.119) (Fig. N°2).

Al igual que en el caso anterior, sostenemos que probablemente Bilbao se refiere en términos muy elogiosos a la obra de Murillo, está adscribiendo a su poética y principios estéticos. Nuevamente, enalteciendo una figura del canon occidental.

Estas son las dos referencias de nombres concretos de artistas que menciona Bilbao, pero diseminado en sus escritos se pueden hallar menciones sobre el arte y la función del artista, las cuales están, también, supeditadas temáticamente a otros ámbitos y solo cumplen una función ejemplificadora.

A propósito de la fuerza unificadora del amor, en el texto referido a Santa Rosa de Lima, dice: “he aquí que los grandes artistas que figuran, que simbolizan, que revelan los detalles del amor, atraen, unen, enseñan, civilizan” (1852, p.71). Los cuatro últimos conceptos que se mencionan, Bilbao los asume como poseedores en la expresión de los grandes artistas, como inherentes a la función que cumplen dichos artistas. La “atracción” la podemos asumir como la estrategia que emplean los artistas en captar la atención, en persuadir e invocar la mirada del espectador, hay implícita una lógica de desempeño de los recursos compositivos que mediante la maestría del artista persuade. La noción de “unión” remite al aspecto social que juega el artista dentro de las coordenadas de una comunidad, es un agente que interactúa, que se relaciona con otros agentes sociales y que su obra se establece como crisol de aspectos identitarios y de memoria, lo cual resulta en la fuerza unificadora del arte para estrechar vínculos significativos entre los participantes de un grupo que mediante el arte deviene en comunidad o, en mayor escala, en nación. Las últimas dos nociones están conectadas, “enseñar” y “civilizar”. En ambas se evidencia un sentido de traspaso cultural, ya sea de información particular o de principios de carácter moral. La enseñanza en Chile en los momentos en que escribe Bilbao tiene por parte del Estado un empuje inédito, ya que en las tres décadas de los gobiernos autoritarios, de 1831 a 1861, se crean gran cantidad de

escuelas públicas, democratizando el saber y atacando los niveles de analfabetismo que eran muy altos. Además, se crean la Universidad de Chile, en 1842; la Escuela Normal, en 1842, para formar a los futuros profesores; y la Escuela de Artes y Oficios, en 1849. A este desarrollo educacional, podemos sumar la creación de la Academia de Pintura, en 1849. La preocupación por afianzar el Estado republicano y el ideal de progreso que propugnaba el programa favorecieron entonces la persistencia de instituciones relativas a la enseñanza artística, bajo la premisa de que los oficios manuales constituían una herramienta esencial para el desarrollo económico del país. Así, el arte enseña y civiliza en la medida en que entrega al sujeto herramientas que le permiten establecer criterios dentro de un orden estético.

La cita de Bilbao caracteriza al gran artista como propiciador de conceptos en relación al progreso de una nación, así como también, releva su función necesaria dentro de una sociedad. Al respecto, cuando Bilbao se refiere a la caracterización de la época colonial y enumera sus falencias, dice: “la falta de comunicación y de necesidades nuevas, la falta de capitales divididos; la falta de enseñanza y de necesidad artística; la falta de comercio por el sistema opresivo y exclusivo...” (1844, p.160). Vincula la enseñanza y el arte en una unidad de sentido. El arte y la enseñanza, o, la enseñanza del arte, se muestran como una necesidad dentro de las coordenadas del sistema social colonial, como algo que se requiere y que en ese contexto no se producía, careciendo en la Colonia de esos rasgos. Bilbao reclama la necesidad artística para el período colonial, reclamo que evidencia esa carencia y que, además, entiende que en su proyecto liberal de una sociedad es indispensable. Al evidenciar dicha carencia nos propone, implícitamente, al arte como un valor dentro de una sociedad que él imagina como apropiada para albergar sus ideales.

Lo que hemos visto en este apartado, da cuenta de cierto repertorio de artistas referenciados, ya sea en sus obras originales o copias. Las preferencias estéticas de los autores estudiados, es fundamental, no solo conocer su contexto para posicionar su mirada, sino, también, es necesario conocer qué veían, con qué piezas de arte estaban relacionados. Esto ayuda a entender el desarrollo del gusto que ellos asumían y que les servía como referente para ejecutar sus críticas a las obras coloniales.

III. 3. Argumentos de la crítica al arte colonial

Decíamos en los apartados anteriores que los intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX obedecían a lineamientos que se situaban bajo el marco de la Ilustración con sus implicancias, este grupo de autores concebían a Chile de ese momento en vías de la modernidad, ello implicaba que la estructuración institucional que se estaba conformando debía satisfacer las necesidades de una nación moderna, civilizada y con grandes proyecciones hacia el futuro. Es en este sentido, que el pasado colonial era denostado como una etapa de la historia nacional en donde los sujetos estaban subyugados en términos intelectuales, ya que no tenían un circuito idóneo en donde manifestar el intercambio de saberes. Es así, que las expresiones artísticas del período colonial, estos intelectuales, las situaban dentro del marco de la devoción cristiana, ya que en ese pasado el influjo de la iglesia católica era omnipotente, ejerciendo su influencia en cada manifestación social.

Como vimos en los apartados precedentes, la matriz estético-ideológica de estos autores obedecía a los parámetros del clasicismo europeo. Bajo ese entendido, y por contraste, las manifestaciones artísticas de la Colonial les parecían “mal hechas” o “mamarrachos”. Hay que entender que estas denominaciones peyorativas se ejercían dentro del esquema comparativo desde donde se fundaban sus juicios, es decir, por analogía comparativa con el modelo clasicista que en Chile estaba guiado por la

institución académica. Esta situación tiene su referente en Europa, ya que en Francia, los sujetos ilustrados pertenecientes a la academia, criticaban en términos muy duros al arte barroco, teniendo como principales objetos de sus críticas a Borromini y Bernini, los cuales eran referidos como puntales de la expresión barroca, entendida como degenerada y excesiva (Hoog, 1993, pp.17-20).

Amunátegui adjetiva a las obras provenientes de la Escuela Quiteña con el término de “Mamarrachos”. Al respecto, es importante señalar lo que ocurrió en los primeros años de la fundación del Museo de Bellas Artes, el cual se alojaba en los altos del Congreso nacional. Pues, “En 1887 fueron removidos del Museo de Bellas Artes la mitad de sus obras, por ser consideradas, por críticos y artistas, mamarrachos” (De la Maza, 2014, p.20). “Esta primera crisis del museo, la 'polémica de los mamarrachos' permite adentrarse en las relaciones arte-nación” (De la Maza, 2014, p.21). “el Museo de Bellas Artes y la Academia de Pintura permiten preguntarse por el vínculo entre arte y Estado” (De la Maza, 2014, p.31). Estas citas son relevantes, ya que dan cuenta del vínculo entre arte y Estado, ya que recordemos que tanto la academia como el museo eran instituciones cuya fundación y administración fue gestionada por el Estado. En 1887, la remoción de la mitad de las obras del museo, da cuenta del ejercicio de un criterio que juzga como “mamarrachos” a un grupo de obras y con ese gesto excluye, pero también asienta un modelo y habilita oficialmente una manera idónea de hacer obras de arte.

Es relevante detenerse en la noción de secularización. Para esto, seguimos las ideas de la historiadora chilena Sol Serrano, quien estudia este proceso en Chile durante el siglo XIX. Ella señala que, en el contexto de las revoluciones de independencia, las colonias hispanoamericanas, dan un paso a un sistema político cuya legitimidad estaba dada desde abajo y no desde arriba, desde los individuos –aunque fueran pocos- y no desde Dios, requirió hacerse cargo del lugar que ocuparía Dios en el nuevo sistema (2009,

p.18). Su propuesta es que la religión dejó de ser el eje estructurante de la sociedad. Las revoluciones de independencia entre 1808 y 1826 fueron revoluciones políticas que transitaron de una legitimidad religiosa a una jurídica sin expulsar la religión del Estado (2009, p.19). La secularización del Estado es el proceso de construcción de una soberanía basada en la voluntad de los ciudadanos, fuente de legitimidad de un Estado representativo que se constituye en la fuente única de un derecho igual para todos. Ello implica sustraer el fundamento religioso y por tanto reajustar la posición de la Iglesia, que tenía funciones jurisdiccionales, privilegios y fueros (2009, p.20). El proceso de secularización determina un contexto desde el cual los autores del siglo XIX se enfrentan con extrañamiento hacia el pasado colonial, ya que las obras coloniales estaban todas inscritas bajo las coordenadas de la religiosidad, ya sea en su función de culto público o de devoción particular. Estas ideas conviene matizarlas, ya que “desde la instauración de la república, la institucionalidad de la Iglesia Católica y el Estado se fueron definiendo la una frente al otro, lo cual no es sinónimo de ruptura de la unión entre la religión y la patria” (Stuven, 2014, p.189). Esto se entiende debido a que la religión en Chile ha constituido una parte importante de la identidad nacional, que permea y se extiende en un conjunto de tradiciones.

En la misma línea de Amunátegui, el artista e intelectual chileno, Pedro Lira, señala en su texto *Las bellas artes en Chile*, de 1866: “La escuela quiteña ha ocasionado gravísimos males. La constante introducción de sus innumerables cuadros debía precisamente influir entre nosotros; la vista cotidiana de ellos debía acabar por hacernos perder todo sentimiento e idea artística, acostumbrando el ojo a mirar toda clase de defectos y ninguna belleza” (1866, p. 277). El mismo Lira, continúa:

La falta de gusto que hemos notado como una de las causas de la preocupación contra las bellas artes, lo es también y muy especialmente del

atraso de estas. En efecto, teniendo tan pocos cuadros buenos como tenemos y tantos malos, no podía menos de estragarse el gusto; de donde debía nacer por consecuencia que nadie debía de querer concluir estudios detenidos y profundos, persuadidos de que no se sabía apreciar su mérito (1866, p. 277).

Lira hace hincapié en el mal gusto, en la factura defectuosa y los efectos que estas condiciones tienen para la educación y cultivo del gusto en la ciudadanía. En esta línea, se desprende la importancia que le adjudica Lira a las artes para el asentamiento de un sujeto colectivo educado. Y también, hace corresponderse el desarrollo de las bellas artes con el correcto cultivo del gusto estético, ambas dimensiones se potencian.

Vicuña Mackenna se suma a la crítica del arte colonial, menciona en varias ocasiones a la Escuela Quiteña cuando se refiere a la colonia, poniendo sobre relieve lo populares y masivos de las figuras de dicha escuela. “entre los chilenos de la colonia por cada mil rostros masculinos calcados sobre los santos de Quito, había un solo perfil lacedemonio” (1974, p. 21). Cuando describe la casa típica colonial, en el sector del salón, entre dos ventanas “se colocaba una mesita baja, cubierta con un paño blanco, en la que no hacían jamás falta dos objetos esencialmente coloniales, esto es, un santo quiteño y una cajuela que contenía los utensilios del mate” (1974, p. 77). El mismo Vicuña Mackenna, citando las anotaciones de Vancouver, quien se refiere a la sencillez de la sala de recepción de O’Higgins, dice: “El único adorno del salón consistía en un pequeño estrado o trono con dosel de gasas de color, a cuyos costados se veían dos grandes retratos quiteños de los monarcas reinantes” (1974, p. 79). En este sentido, incluso en un ambiente de extrema sencillez, había expresiones quiteñas que no podían faltar en la colonia, reflejando sus costumbres, las cuales estaban arraigadas con un sentir religioso que se expresaba en las obras quiteñas.

Cuando se refiere a los blasones familiares en uso activo de ese período, describe las fachadas de la siguiente manera:

Los símbolos religiosos, las letras iniciales del ave María, las cariátides destinadas a simbolizar alguna virtud o simplemente alguna forma del misticismo y hasta los nichos de las imágenes de Quito, que eran los dioses penates de nuestros mayores, se encuentran todavía en esa historia muda de la fe y de la vanidad de siglos ya extinguidos, escritos con yeso y con adobes en el frontispicio de nuestras moradas seculares (1974, p. 85).

Aquí asocia las imágenes de Quito con el fuerte sentido religioso de la época, indicando la relación entre esas obras y un sentido místico de vivir dicha religiosidad.

De esta manera, resulta claro lo indisociable que era para Vicuña Mackenna la pertenencia entre las piezas quiteñas y la época colonial, no obstante, sabemos que la producción quiteña se desarrolló hasta la década de 1860 en Santiago (Kennedy, 1998, p. 110). No observamos una crítica directa, tampoco en términos estéticos sobre las piezas quiteñas, sino más bien, una incomodidad que resume una época en donde lo excesivamente beato y lo culturalmente exiguo, se contrasta con los lineamientos de progreso en los códigos operantes en la segunda mitad del siglo XIX, cuando escribe nuestro autor.

Por otro lado, Francisco Bilbao no se refiere explícitamente al arte colonial, sino que sus juicios sobre el asunto los derivamos por añadidura de sus postulados acerca de la condición política del período colonial, de sujeción a una autoridad centralizada que dejaba poca libertad a las condiciones para que surgiera en ejercicio un modelo de sociedad liberal bajo ideas ilustradas. De esta manera, podemos proponer una escisión entre el arte colonial y el europeo, valiéndonos de las diferencias no solo técnicas de la

pericia del artífice/artista, sino que, también, de un modelo disímil de función social que cumplieran las obras insertas en la sociedad. En esta línea, destacamos las condiciones que se dan durante el siglo XIX en donde “casi todo el período republicano, Chile experimenta una progresiva europeización” (Pizarro, 2003, p. 41). Así, el arte colonial obedece a condiciones de un paradigma radicalmente disímil que lo enfrenta a la modernidad. Entendiendo a la modernidad como el período que se enmarca en un proceso en donde se radican los cambios que revolucionan a la tradición, que ponen en duda, a través de la crítica, a las normas, valores y creencias que se erguían como inamovibles y que manaban de un poder hegemónico.

Las diferencias entre el arte quiteño y el arte moderno estriban en los modos de producción de la Escuela Quiteña en donde bajo la forma peculiar de su producción estas llegaban importadas con un bajo costo, lo que incrementaba su masificación y también hacían difícil para la competencia en el mercado nivelarse a su costo. También, los autores del siglo XIX, en donde no estaba incluido Bilbao, subrayaban las deficiencias de orden estético de las expresiones quiteñas. Al respecto, “los comerciantes del arte quiteño eran conscientes de su deficiencia técnica, comparada con el arte europeo” (Guzmán, 2011, p. 659). Estas diferencias no hay que pensarlas solo circunscritas al ámbito estrictamente estético, ya que van amparadas por la disimilitud de un orden teórico que pondera y discrimina condiciones sociales, políticas, religiosas y culturales. Es decir, la valoración del arte colonial por parte de los sujetos del siglo XIX influidos por la Ilustración, finalmente, estriba en la tensión entre dos modelos o paradigmas en pugna. Bilbao, así como sus coetáneos, advierte dicha tensión y toma partido por el modelo moderno, el cual conlleva un ideario liberal, e ilustrado. La lucha con el pasado colonial es tal, en la medida en que se propone una alternativa de organización social diferente, la cual abreva del corpus de ideas ilustradas.

La historiadora del arte chilena, Constanza Acuña, aborda este tema y se refiere a los dichos de Lastarria en contra de la colonia:

Con el tiempo, este tipo de juicios [contra la colonia] se transformó en la versión oficial para observar al arte colonial como un cúmulo de objetos en desuso que solo poseían un valor testimonial. El arte colonial americano era la copia de una sociedad que había alcanzado su madurez y estabilidad en Europa, su originalidad era escasa, ya que no buscaba ni inventaba, sino que aplicaba y adaptaba los modelos del barroco europeo. El arte colonial pasó a ser, en este sentido, la imagen oficial que representaba a un sistema autoritario, jerárquico y católico. Un arte que enseñaba las doctrinas de la Iglesia a través de sus imágenes (2013, p.13).

Las condiciones sociales y culturales del período colonial pasaron a ser representadas por sus imágenes. En este sentido, algunas obras de arte colonial no solo eran criticadas por los autores del siglo XIX por su falta de pericia técnica, sino que eran el blanco de sus críticas por el grado de simbolismo que portaban. Así, las obras de arte colonial operaban como un crisol en el que aglutinaban elementos ideológicos e históricos que para nuestros autores eran muy lejanos con respecto a las preferencias estéticas que ellos consideraban adecuadas.

III. 3. 1. La exposición del coloniaje

Un aspecto importante del rechazo del arte colonial en la segunda mitad del siglo XIX se estableció en lo que estuvo en juego en la Exposición del Coloniaje, que organizó Vicuña Mackenna en 1873. Aquí el gesto estriba en mostrar las materialidades de ese período. Al respecto, citamos parte de la carta que el autor dirige a Monseñor Ignacio

Eyzaguirre¹⁰. En ese escrito Vicuña Mackenna declara sus intenciones para llevar a cabo la exposición:

Agrupar esos tesoros mal conocidos, clasificar esos utensilios humildes pero significativos, reorganizar en una palabra la vida exterior del coloniaje con sus propios ropajes, y prestarle, mediante la investigación y el método una vida pasajera para exhibirla a los ojos de un pueblo inteligente pero demasiado olvidadizo, he aquí la mira filosófica de este propósito... Como el naturalista que con los restos mutilados y reducidos a polvo y a fragmentos de seres que pertenecieron a otras épocas de la estación logra, a fuerza de sagacidad y de paciencia, armar un esqueleto perfecto y deducir de este hacinamiento de huesos la vida orgánica, las profusiones y hasta los hábitos pacíficos o feroces de la bestia a que pertenecieron; así podríamos nosotros resucitar el coloniaje con sus estrecheces y su generosa opulencia, su nostalgia moral y su pobreza de medios, y exhibir su esqueleto vestido con sus propios y ricos atavíos y desmedrados harapos ante la luz de la civilización que hoy nos vivifica y nos engrandece... los pueblos adelantados de Europa aprovechan con frecuencia las ocasiones de hacer estas exhumaciones de su pasado que revelan por el contraste de la pasada inercia su actual vigorosa vitalidad (1872-1873, pp.343-344).

El referente europeo, el cual había asimilado Vicuña Mackenna en sus viajes, le hacían entender que los países civilizados conocían su pasado por medio del estudio de sus restos materiales. Dichos restos debían ser organizados como el trabajo paciente del naturalista que compone un orden de los antecedentes históricos de una nación.

¹⁰ Monseñor Eyzaguirre presidió el comité organizador de la exposición.

Su programa era combatir la ignorancia y la falta de memoria histórica, cultivar los valores republicanos, pero de un modo efectivo y didáctico, generando una verdadera conciencia política e histórica. Quería entender el proceso de transformación del presente a partir de una reconstitución documentada y desmitificadora del pasado (Acuña, 2013, p.12).

Se trata de construir una historia viva de nuestra existencia nacional. “El conocimiento cabal i la apreciación exacta del pasado suministran una lección provechosa para arreglar el presente i preparar el porvenir” (Amunátegui, 1882, p.16). Nuestros autores son conscientes de la importancia del trabajo con los archivos con el fin de dar cuenta de los hechos del pasado. En este sentido, su labor historiográfica hacia la reconstrucción del pasado, también se ve refrendada con el gesto de organizar una exposición que evidencie, por medio de los objetos del pasado, la vida colonial, como relato necesario para constituir una narración más completa de la nación.

Vicuña Mackenna organizó dicha exposición la cual tenía como objetivo el “construir una historia viva de nuestra existencia nacional” (1873, p.342), apelando al pasado de Chile, particularmente la etapa de conquista, colonia e independencia. Los objetos reunidos eran de diferente índole, se expusieron pinturas de la Escuela Quiteña, emblemas, medallas, monedas, carruajes, documentos, etc., todos divididos en doce categorías. La Exposición del Coloniaje se emplazó en el Palacio de los Gobernadores, en la Plaza de Armas, donde actualmente se encuentra Correos de Chile (Acuña, 2013).

En esta exposición se quería poner sobre relieve el modo de ser chileno y patentar los cambios a lo largo del tiempo en orden a la cultura material. Como Vicuña Mackenna estaba influenciado por las ideas ilustradas, su pretensión era manifestar el contraste entre ese pasado colonial y el sentido del progreso republicano de su presente. En esta línea, apelaba a un público que entendiera el desarrollo del pasado como un valor que

cura de la ignorancia y se enriela en un avance de progreso civilizatorio. Esta exposición transitoria tuvo una continuidad en el Museo Histórico del Santa Lucía, fundado dos años después de dicha exposición. Contenía piezas que daban cuenta de culturas indígenas y diferentes objetos que se habían exhibido en la Exposición del Coloniaje. La voluntad de Vicuña Mackenna se reflejaba en tomar como punto de arranque ese pasado chileno y a través de la conservación y el estudio de los vestigios, comprender la causa de los males sociales de su tiempo (Acuña, 2013). La exposición fue resistida por algunos grupos liberales que veían esta instancia como un acercamiento al orden conservador colonial, pero primó la voluntad de Vicuña Mackenna al considerar a esta exposición no como una instancia de resaltar la época colonial y sus valores, sino de exhibir sus obras con el fin civilizatorio de dar una narración al país.

Para concluir, una de las dimensiones de la crítica que se realiza a las obras coloniales obedece a la esfera técnica. El arte y su enseñanza contienen preceptos, los cuales, si se siguen de forma ordenada y sistemática, provocan el efecto deseado en la obra final. Cuando los autores señalan la falta de impericia de los artífices quiteños, enumeran la falta de perspectiva, la poca profundidad del espacio pictórico, la deficiencia cromática en relación al sombreado (Amunátegui, 1849), están poniendo sobre relieve las condiciones estrictamente pictóricas de una composición. Esto entra en el campo de los valores técnicos de la ejecución misma de la obra de arte. La impericia al llevar a cabo estos elementos denota la falta de habilidades y virtuosismo a los ojos de los intelectuales del siglo XIX.

La segunda dimensión que apreciamos en las críticas del arte colonial, están en la línea de la esfera política, ya que para los intelectuales del siglo XIX era indisociable en estas piezas su condición de arte “colonial”, y por ello, estaban circunscritas dentro de los límites del virreinato. Decíamos más arriba que para la visión del sujeto de la segunda

mitad del siglo XIX, ya asentado el régimen republicano, el pasado colonial era una instancia de la que pretendían distanciarse, ya que ellos experimentaban un mundo muy diferente al paso cansino de la colonial. El sentir de los sujetos del siglo XIX contemplaba las perspectivas de cambios. Prueba de ello es que la remodelación del Cerro Santa Lucía se comenzó y se terminó en un corto periodo de tiempo (Vicuña Mackenna, 1875). El montículo agreste pasó en cosa de meses a ser un peñón desforestado a un paseo hermoso bajo el modelo de los paseos parisinos que tanto encantaban a Vicuña Mackenna. Esto ejemplifica el vértigo del cambio y el empuje de sus políticos en su empeño por moderniza la ciudad. En este sentido, la valoración del arte colonial, en el mejor de los casos, era visto en su condición de testimonio, pero condicionaban su valor estético.

La tercera dimensión de los argumentos del rechazo del arte colonial estaba marcado por el sentido religioso. Explicábamos en los apartados anteriores que el momento que vivían nuestros autores estaba transido por la secularización. Ellos eran cristianos, pero entendían que era sano para una sociedad separar el poder temporal del poder espiritual. Es así que, desde esa visión, asumían las condiciones de la religión en el período colonial como excesivas, ya que la religión se inmiscuía en todos los ámbitos de la sociedad colonial. De esta manera, las obras coloniales eran concomitantes a esa religión omnímoda, ya que desprendían un halo de beatería debido a su función marcadamente devocional.

Las obras de arte colonial, en la mirada de los intelectuales, tenían un efecto dañino para la sociedad, “no podía menos de estragarse el gusto” (Lira, 1866, p.277). Bajo los fines que perseguían, la educación mediante el arte era fundamental para crear buenos ciudadanos. Esto se podía conseguir, según nuestros autores, por medio de valores estéticos dentro de la dimensión clasicista, es decir, que los elementos que constituyen

esa esfera, como el manejo de la perspectiva, la proporción, el equilibrio, la simetría, eran los adecuados para crear obras de arte y con eso, conseguir educar en el buen gusto a los ciudadanos bajo una agenda republicana. Los elementos nombrados más arriba, no se correspondían a las piezas quiteñas, pues estas conservaban otros parámetros de complejidad y obedecían a otro sentido funcional, el devocional. Es así, que se configura el rechazo de estas obras porque no respondían en la planificación de la educación en los lineamientos de la agenda republicana que estos intelectuales se sentían llamados a gestionar y ejecutar.

III. 3. 2. Revista *El taller Ilustrado*, la profesionalización de la crítica de arte

La revista *El Taller Ilustrado* fue creada en 1885 por el escultor chileno José Miguel Blanco, quien escribió, editó y, a veces, ilustró dicha publicación, que duró hasta 1889. Fue una de las publicaciones pioneras en el ámbito de la promoción y la crítica del arte en Chile. En el editorial de su primer número, Blanco manifestó que la revista surgía con el propósito de ofrecer un espacio de reflexión y debate en torno al arte, concebido tanto desde como para los propios artistas. Durante sus cuatro años de circulación, la publicación editó un total de 183 números, en los que se incluyeron relatos, poemas y columnas de opinión sobre temáticas vinculadas con la enseñanza artística, la institucionalización del arte y las trayectorias de sus principales exponentes en el país. Muchas de estas contribuciones estaban redactadas en primera persona, lo cual convierte al semanario en un valioso testimonio para la comprensión del panorama artístico y cultural chileno de fines del siglo XIX.

La revista tenía como directriz combatir el diletantismo, pues quería asentar en Chile una práctica crítica que estaba en manos de personas con poca imparcialidad. “Sencillamente porque los críticos han sido ignorantes o parciales: en unos ha dominado el afecto, simpatía u otro móvil que no calificamos, i en otros cierta ignorancia natural

acerca del mérito de aquellos maestros” (Blanco, 1885, N° 15). Blanco reconoce que puede haber personas con buen criterio y cultas que están afuera del mundo del arte, desconociendo su complejidad técnica y que sin embargo sean justos a la hora de emitir una crítica. Pero, apela, finalmente a que se profesionalice el rol de crítico, ya que considera necesario el reconocimiento técnico que implica el análisis de una obra de arte (Zamorano, 2024, pp.105-106).

El rol social que guiaba a esta publicación era la de influir en la educación de un público vasto, en palabras de su director: “Creemos que el público ilustrado, amante del progreso, i en jeneral, la prensa de toda la República, tienen el deber de proteger esta publicación” (Blanco, 1885, N°1). Resaltamos aquí las nociones de ilustración y progreso, las cuales guían el espíritu de la época.

Siguiendo con la idea que hemos visto antes, las coordenadas de referencia de la revista estaban puestas en Europa y particularmente en París: “París, cerebro del mundo, como dijo Víctor Hugo, o capital del arte como dice Alberto Wolff brillará al travez de las edades futuras por las obras de sus pintores i escultores, lo mismo que Atenas por las de Apéles i de Fidias i Roma por las de Miguel Anjel i Rafael” (Blanco, 1885, N°1). Y continúa en el mismo sentido: “Ya que en América somos tan parisienses, que nos vestimos a la dernier, nos peinamos a la Capuol, bebemos Champagne i hasta bailamos canacan, nada mas lójico que sigamos imitando a ese París fasinador en sus gustos artísticos, en la proteccion que presta al desarrollo del arte” (Blanco, 1885, N°1). En Chile la alta sociedad sentía admiración por los valores europeos, especialmente los parisienses, y no solo apelaba a nivelarse en los ámbitos artístico-culturales, sino que también, como se señala en esta cita, se intentaba emular las costumbres y modas de la capital europea. En este sentido, el arte es solo una expresión que manifiesta esa fascinación por París.

Sobre las reproducciones que el periódico lleva en su portada, Blanco dice: “indudablemente despertará el gusto por esas obras que inmortalizaron el siglo de Pericles, como igualmente el de Julio II i como inmortalizarán el presente llamado de las luces, a despecho de sus grandes invenciones” (Blanco, 1885, N°1). Se manifiesta una consciencia del pasado histórico, enumerando hitos de las cumbres griegas y del Renacimiento, y también, consciencia de su presente, al cual llama “de las luces”.

Cada edición del semanario comprendía tres páginas de contenido, precedidas por una portada ilustrada mediante litografías que reproducían obras célebres, proyectos artísticos o retratos de figuras relevantes de la época. La realización de estas ilustraciones estuvo inicialmente a cargo de Luis Fernando Rojas y del artista francés Luis Eugenio Lemoine; posteriormente, dicha labor fue asumida por Blanco y Silva, debido a la irregularidad en las colaboraciones anteriores. Aunque no se dispone de información concluyente respecto del perfil de los lectores del semanario, es plausible suponer que estas imágenes contribuyeron significativamente a democratizar el acceso al arte, especialmente en un contexto donde las publicaciones ilustradas eran aún poco frecuentes. Desde una perspectiva histórica, algunas de estas litografías constituyen hoy el único registro visual existente de ciertas obras, lo que les confiere un valor documental adicional (Zamorano, 2024).

La importancia de esta revista estriba en asentar los parámetros por los cuales se guiarán los críticos de arte. Se aprecia una consciencia por darle un cariz técnico a las opiniones sobre arte. De esta manera, se configura una escena, un espacio público en donde se vehiculizan los criterios y los conocimientos sobre bellas artes en Chile, abriendo las perspectivas hacia una profesionalización del rol que cumplían los críticos dentro del mundo del arte en Chile.

III. 4. Análisis del texto *Apuntes de lo que han sido las Bellas-Artes en Chile*, de Miguel Luis Amunátegui, de 1849.

El texto *Apuntes de lo que han sido las Bellas-Artes en Chile*, de Miguel Luis Amunátegui que analizaremos es fundamental, ya que en el establece una organización de las ideas acerca del arte en Chile, desde la mirada de un sujeto de la elite influida por la Ilustración de mediados del siglo XIX. En dicho texto desarrolla una fuerte crítica a la producción de obras coloniales de origen quiteño, tildándolas de “mamarrachos”. Nos proponemos como objetivo central de este apartado dejar en evidencia que sus ideas estéticas cercanas al clasicismo sirven como fundamento para su crítica a lo quiteño por medio del contraste. También, queremos resaltar que sus ideas estéticas se formalizan en la idea del buen gusto, el cual establece criterios para habilitar al sujeto educado para emitir juicios frente a una obra de arte.

Amunátegui (1828-1888), es conocido por desarrollar funciones políticas al alero del Partido Liberal, se desempeñó como diputado y fundó la Sociedad de Instrucción Primaria en 1856. Ejerció cargos en la Universidad de Chile. En el ámbito legislativo tuvo cercanía con la esfera educacional y se lo recuerda como principal impulsor del decreto que permitió el ingreso de la mujer a la universidad en igualdad de condiciones, en 1877 (Acuña, 2013, p.21). También, tuvo una relevante producción historiográfica y estudios sobre los límites entre Chile, Argentina y Bolivia. Podemos mencionar sus ensayos biográficos sobre Manuel de Salas, Salvador Sanfuentes y Andrés Bello, entre otros. También, escribió sobre la Reconquista española, y crónicas relativas a la Independencia de Chile.

Con respecto al contexto político chileno en donde se inscribe Amunátegui, la articulación entre el Partido Conservador y el Liberal, generaba las perspectivas del

desarrollo de la política a mediados del siglo XIX. Los ideales de su producción historiográfica y su quehacer político estaban marcados por el liberalismo, el autor defendió la libertad del individuo por sobre la injerencia del Estado. En materia religiosa, era partidario de disminuir la influencia de la Iglesia en la sociedad, haciéndose partícipe del proceso de secularización (Guzmán, 2017). Amunátegui logró empalmar una labor intelectual y teórica, con su ejercicio en el ámbito de la política.

Este apartado está estructurado en base a temas que Amunátegui aborda a lo largo de su escrito *Apuntes de lo que han sido las Bellas-Artes en Chile*. Lo primero que examinaremos es su valorización positiva de los modelos europeizantes cercanos al clasicismo. Luego, abordaremos la noción de buen gusto, término que permite el desarrollo de los juicios del sujeto educado. En tercer lugar, trataremos el tema de la destrucción, que para Amunátegui es expresión de ignorancia en un país como Chile que, recién está entrando al saber del buen gusto. Y, finalmente, asentaremos su crítica a lo quiteño, lo que permite, por medio del contraste, aquilatar su juicio estético en contra del modelo colonial y hace claro su adopción de un modelo estético cercano a los lineamientos academicistas.

III. 4. 1. La europeización y los jesuitas

El ideal europeizante, es decir, el privilegio que se le otorga al conjunto de prácticas e instituciones proveniente de Europa, está inscrito en los juicios de un gran número de destacados intelectuales coetáneos de Amunátegui, como Francisco Bilbao, Benjamín Vicuña Mackenna y José Victorino Lastarria (De la Maza, 2014). En el caso de Amunátegui, y en concreto, en el texto que analizamos, está cifrada esta preferencia, ya que la podemos extraer en varios juicios que el despliega. Dichos juicios se encuentran contrastados, y son su cara opuesta, en las aseveraciones que emite sobre el arte quiteño.

“Los objetos de este jénero [de culto] que usan en la Iglesia Metropolitana, pertenecientes en otro tiempo a los jesuitas, son todos dignos de admiracion i muchos compiten con los mas magníficos que se ostentan en Europa” (1849, p.43). Aquí hay dos ideas relevantes, una es la asimilación del carácter “magnífico” que se adjudica a las creaciones europeas, y la otra es la importancia del trabajo de los jesuitas en Chile, lo que le merece el mayor de los respetos a nuestra autor.

El grupo de jesuitas que arribaron a Chile fueron liderados por el padre Carlos Haymbhausen. Al respecto, el historiador chileno Eugenio Pereira Salas, dice:

en la falange que se embarcó en Cádiz el 21 de noviembre de 1722, venía el famoso Carlos Haymbhausen ... En 1724 llegó a Chile ... fue Profesor de Teología especulativa en Concepción; procurador general de la Provincia de Chile; Rector del Colegio Máximo de San Miguel; confesor de obispos y presidentes (1965, pp.81-82).

En la década de 1740 fue enviado a Europa, desde donde se trajo a 45 coadjutores germánicos y equipo técnico adecuado para iniciar trabajos de artes aplicadas en nuestro territorio.

Amunátegui se apoya en el abate Molina¹¹, como figura de autoridad, para demostrar que las artes en Chile están en un estado desastroso. “Las Bellas-Artes se encuentran en Chile, dice, en un estado miserable” (Amunátegui, 1849, p.39). Subraya como excepción a la herrería, carpintería y platería, las cuales se deben al trabajo del padre Carlos Haymbhausen, quien trajo a maestros en dichas áreas. En la Colonial estaba prohibida la entrada a extranjeros, pero el padre Carlos ingresaba a artistas disfrazados

¹¹ El Abate Juan Ignacio Molina, nació en Chile en 1740, en Linares. A los 15 años ingresó a la Orden Jesuita, donde se cultivó en las ciencias y humanidades. En 1767 se radicó en Bolonia, Italia, a raíz de la expulsión de la orden dictaminada por el rey de España. Muere en Italia en 1829.

de jesuitas, de Alemania, Italia y Portugal¹². Como consecuencia de la labor de los jesuitas, nacen a fines del siglo XVIII dos escultores chilenos de gran valor, uno es Ambrosio Santelices, quien “Tuvo bastantes conocimientos en Matemáticas, como puede inferirse por la exactitud en las proporciones que se nota en todos sus trabajos i por haberse encontrado en su biblioteca varios autores clásicos en esa ciencia” (Amunátegui, 1849, p.39). Es notable en esta cita el lugar preponderante y elogioso que se le da a la exactitud de las proporciones, consecuencia del conocimiento de las matemáticas que poseía el artista. También, Amunátegui menciona que Santelices poseía en su biblioteca, libros de Euclides y Arquímedes. Se configura un ideario artístico en esta cita al subrayar el conocimiento matemático como base de una buena proporción en la obra, la cual proviene del canon clásico, en donde se buscaba alcanzar una medida que diera como resultado una figura bella, la cual es advertida y ponderada por el buen gusto.

Amunátegui resalta a los artistas europeos, en especial a españoles e italianos. A propósito de algunas obras dentro de la iglesia dice: “No carecen de maestria i de ligereza los doce Apóstoles, que ántes adornaban la Iglesia Metropolitana, debidos a un italiano que sin duda vino entre los artistas que trajo el padre Cárlos” (1849, p.46). “Quien ha descolgado del galpon ruinoso de un muladar una obra maestra de alguno de los célebres pintores italianos o españoles” (Amunátegui, 1849, p.37). Declara esto en el contexto de la emergencia del buen gusto en Chile, el cual nos hace conscientes de que no todas las obras colgadas en los muros coloniales eran pacotilla, sino que algunos podían ser de maestros europeos. En el mismo contexto, dice: “...una gruesa capa de mugre impedía contemplar una sublime creacion del Ticiano o de Murillo; pero una

¹² Esta aseveración que plantea Amunátegui sobre la prohibición de la entrada de extranjeros a las Indias se contrasta con las palabras de Pereira Salas, quien dice: “a partir de 1664, en que la monarquía permitió que el tercio de cada expedición a Indias pudiera ser extranjero” (Pereira, 1965, p.80).

mano diestra lo ha limpiado i ha llegado a ser la admiracion de cuantos a él se acercan” (1849, p.38). Estos nombres de artistas se repiten en los textos de los autores de mediados del siglo XIX en Chile, como ejemplos de maestría, sin embargo es problemático plantear a Murillo asociado al canon clasicista. Al respecto, estudios recientes establecen los vínculos entre América, España e Italia, afirmando la valoración que se tenía para los artistas europeos que eran considerados maestros. “al promediar el siglo XIX la elite intelectual local compartía una alta percepción de la pintura española del siglo XVII, siendo un lugar común manifestar admiración por las obras de Ribera, Murillo y Velázquez” (Drien y Guzmán, 2020, p.517).

Junto a Santelices, Amunátegui menciona con elogiosas palabras al escultor chileno Ignacio Varela, también discípulo de los jesuitas. Cuando se refiere al material que emplea el escultor, dice que la mayoría de los escultores y pintores chilenos han trabajado los temas religiosos, a excepción de Varela, quien se dedica a temas de escudos de armas, para los primeros, utilizan madera, para Varela la piedra colorada de nuestros cerros, “que a la verdad está mui léjos de ser el mármol de Paros¹³” (1849, p.40). Establece el contraste entre nuestra piedra rojiza y la albura griega, paradigma de la forma escultórica clásica. Y continúa diciendo sobre el excelente trabajo de Varela: “¡honor sea tributado a su talento! arrancan aplausos a los mismos extranjeros” (1849, p.40). Con respecto a los extranjeros y su criterio, narra una historia acerca de un trabajo de Varela. Según Amunátegui, la obra maestra de Varela es el escudo de armas español que se iba a situar en el frontis del Palacio la Moneda. Una vez concluido, las autoridades no lo quisieron costear, primero aludiendo a que técnicamente no se podría subir y luego, que era muy oneroso. Ante esto, el artista les replicó: “Pues bien, contestó el artista, costeo su trasporte a Inglaterra i sometámoslo al juicio de los mas inteligentes

¹³ El mármol de Paros es un tipo de mármol de grano fino, semi-translúcido, de un color blanco puro que se extraía del monte Parpessa en la isla griega de Paros en la antigüedad.

en la materia que alli se hallen i en cuanto ellos lo tasaren, eso me daréis” (Amunátegui, 1849, p.41). Es claro que el juicio de los europeos (ingleses) es determinante en la valoración justa, adecuada al buen gusto para dirimir la tasación de una obra, no solo el valor de la cuantía, sino el “buen arte”, el “arte bello”.

Siguiendo con la obra de Varela, Amunátegui hace una descripción de los escudos con el simbolismo de la derrota de Castilla:

Una corona con esquisitos calados, tan primorosamente labrada, que con la mayor comodidad puede una persona meter en ella la cabeza i dos leones rampantes con soberbias melenas i bien afilados dientes, constituyen sus principales bellezas que, no hai duda, lucirían si estuviesen construidas en el mármol, tanto mas fácil de amoldar que la dura piedra que amasó, por decirlo asi, para formarlos (1849, p.41).

Amunátegui menciona un conjunto de obras arquitectónicas del período colonial como “La Catedral, el Palacio de la Justicia, el Consulado, la Cárcel, la Moneda, el Puente del Mapocho, etc.: hé ahi edificios que vivirán siglos todavia, ántes que el tiempo logre hacerlos desaparecer” (1849, p.38). Enumera edificios herederos de la tradición española que a su vez, tienen una pesada carga romana. Detrás de estos edificios está Joaquín Toesca o los ingenieros militares de fines del siglo XVIII, todos academicistas o barroco clasicistas.

III. 4. 2. El clasicismo y el buen gusto

La europeización adoptada por Amunátegui encerraba el modelo clasicista en términos estéticos, el cual apreciaba las formas greco-latinas ponderándolas como paradigma de belleza y tomadas como referente para el ejercicio artístico. Con respecto a Latinoamérica:

las ciudades carentes de un patrimonio arquitectónico colonial significativo (ejemplarmente, Buenos Aires y Montevideo) se integran, sin necesidad de operar grandes rupturas (más allá del evidente rechazo a lo español allí implicado) y de un modo decidido, a la tendencia internacional que, desde fines del siglo XVIII y durante gran parte del XIX, ve triunfar el Neoclasicismo tanto en América Latina como en muchas ciudades europeas [...] En el caso latinoamericano, esa tendencia está guiada (no sin excepciones) por el modelo francés (Díaz, 2015, p.175).

El neoclasicismo que, con ese concepto, sancionaba los fenómenos de arte “desmesurados, confusos, extravagantes”, siguió siendo dominante hasta el fin del siglo XIX: Winckelmann, Lessing, Goethe, Burckhard “en todos ellos (así como en los puristas posteriores, como, por ejemplo, Croce), los puntos de vista de la teoría neoclásica conducen a rechazar la ‘falta de reglas’” (Díaz, 2015, p.417). Dicha falta de reglas se puede ver en los juicios perentorios de Amunátegui sobre el arte quiteño. Así, de la misma manera, Amunátegui denuncia lo desmesurado, confuso y extravagante, ya que tiene cierto apego a la estética neoclásica y sus reglas. En este sentido, podemos disponer de un esquema binario que enfrenta las nociones neoclásicas con el modelo barroco. No obstante, el gusto del siglo XIX en Chile aprecia la maestría de Murillo, artista español asociado al barroco del siglo XVII. Esto complejiza el esquema dual, ya que la adopción del modelo neoclásico implica medir el arte con sus normativas y valores, pero, también, se aprecian algunas obras que no se adaptan a dichos valores.

En una frase de Winckelmann de 1755, el historiador italiano Rosario Assunto considera que está inscrito una especie de manifiesto de las teorías neoclásicas. Dice Winckelmann: “El único camino para nosotros de llegar a ser grandes, y, si es posible, inimitables, es la emulación de los antiguos” (Assunto, 1990, p.27). Acá se puede ver el

regreso al pasado como gesto propiciatorio de la adopción de reglas válidas para ejecutar una buena obra de arte. En la mirada moderna hacia el pasado clásico se ve la fórmula de “noble sencillez y serena grandeza” (Assunto, 1990, p.29), la cual se opone al boato recargado. En el siglo XVIII y XIX se llevaron a cabo las disputas por la adopción de modelos estéticos que tenían como eje el mundo clásico en donde los “partidarios de dichas ideas atacaban los excesos barrocos condenando su ornato. La polémica anti-barroca tiene a participantes como Milizia quien ve al barroco como superlativo de lo bizarro y ridículo por sus excesos” (Assunto, 1990, pp.36-37).

La adquisición del conocimiento necesario para participar en estas disputas obedecían a sujetos cultos y los juicios emitidos sobre obras de arte discriminando su valor estribaba en el gusto. Esta facultad es enunciada varias veces en el texto de Amunátegui y denota la condición del sujeto que estaba en posesión de lo que se denomina “buen gusto”. “Cierta gusto por las Bellas-Artes, que hace poco tiempo se ha despertado entre nosotros” (1849, p.37). Destacamos que la palabra “gusto” aparece en la primera línea de su texto, y dice “cierto gusto”, aún nebuloso en esta nación que a mediados del siglo XIX comienza a nacer y a educarse en el buen gusto, según el autor. También destacamos su frase: “hace poco tiempo”, ya que es consciente de su tiempo, Chile recién despertando en materia de arte y de gusto. Amunátegui recalca lo incipiente de nuestro arte: “lo que tenemos en cultura i pintura, cuya existencia no data por cierto de mui atras” (1849, p.38). Se hace consciente de su momento histórico y de su precariedad en materia de bellas artes, lo que, también, le permite proyectar un orden diferente hacia el futuro y, al mismo tiempo, mirar retrospectivamente hacia el pasado chileno que está signado por las obras coloniales.

“Este empeño por la adquisicion de estas reliquias de la antigüedad prueba cierta reaccion de buen gusto” (Amunátegui, 1849, p.38). “Decir buen o mal gusto implica

criterios de valoración cualitativa” (Bozal, 2008, p.15). El buen gusto es la capacidad adquirida para relacionarse con obras y poder ponderarlas bajo un modelo de educación clasicista, así se entendía a mediados del siglo XIX. Amunátegui enumera el salvataje de muebles, cajuela, silla de siglo XVI, salvadas del olvido y que ahora son el ajuar valioso de una vivienda. Dicho salvataje se pone en relación con el buen gusto, como si fuera una consecuencia natural del buen gusto el valorar y rescatar ciertas piezas.

Como nos recuerda el sociólogo francés, Pierre Bourdieu, “la mirada es un producto social habitado por principios de visión y división socialmente constituidos (que varían según el sexo, la edad, la época, etc.)” (2015, p.35). La mirada como relación cargada de juicio del sujeto hacia algo, tiene como instrumento de contacto entre el sujeto y el objeto el buen gusto, facultad abierta que ampara y justifica la situación de una obra dentro de un contexto determinado. La conformación del buen gusto en Chile, en el siglo XIX, obedece a la relación de un grupo de hombres ilustrados con un conjunto de ideas de procedencia europea, en donde se asimila un modelo clasicista que se pone en marcha para organizar un complejo de expresiones. También, el buen gusto establece un límite, ya que hay acciones, objetos, discursos, etc. Que entran en el buen gusto o están fuera. Así, como también, hay un límite que separa a un grupo selecto de sujetos que poseen buen gusto y la mayoría, que carece de esta facultad. Amunátegui dice:

Nunca se lamentará suficientemente ese espíritu de novedad i ese mal gusto que reemplaza en las Iglesias pinturas regulares por papel pintado i que funde las antiguas obras de platería para rehacerlas, cuando en la actualidad no contamos con un solo platero diestro i capaz de competir con los de siglos pasados (1849, pp.45-46).

El mal gusto es lamentable para Amunátegui, pues depone en las iglesias obras medianamente buenas por “papel pintado”. También, encontramos el lamento que contrasta el oficio de platero de antaño (jesuita) con el de su época.

Amunátegui se hace parte de un tópico que relaciona las condiciones geográficas con el carácter de un pueblo, dice: “se vendrá en conocimiento de que el cielo de Chile i el carácter de sus naturales los predispone para el cultivo de las artes” (1849, p.38). Establece una predisposición natural hacia el cultivo de las artes, asumiendo que las condiciones están dadas, pero bajo el concurso de que se cultiven, de que haya un esfuerzo de por medio que haga florecer lo que de suyo es propio del carácter de los sujetos de esta nación. Dicho cultivo se educa mediante el buen gusto y bajo la normativa estética del clasicismo.

Las implicancias del buen gusto están en que no solo es un conocimiento o habilidad en enjuiciar y valorar adecuadamente una obra, sino que se ramifica y tiene como vehículos una serie de expresiones dentro del ámbito cultural. Entre otras expresiones, el gusto condiciona la mirada, la cual se establece como parámetro que se posiciona y que desde un punto consolidado se abre al reino de los objetos y al tiempo. De esta forma, la mirada constituida por el gusto selecciona, juzga y determina los causes por los cuales operarán las instituciones, y también la mirada crea las narraciones necesarias para justificar los fundamentos de la propia mirada.

III. 4. 3. Destrucción de obras

Un tema que a Amunátegui le llama mucho su atención es la destrucción de obras, preocupación constante del autor en su texto. Si el buen gusto, en su discriminación, separaba lo bello de lo feo, también servía para entender una obra en su contexto, lograba situarla, le otorgaba su justo valor. En buena parte de su escrito, Amunátegui

denuncia la destrucción de obras como consecuencia de la ignorancia. El ser desprolijo y descuidado era el resultado de la falta de un criterio educado. Así, la educación creaba en el ciudadano las condiciones por las cuales este sabía ponderar una obra y rescatarla de la destrucción.

Cuando se refiere al artista chileno Ambrosio Santelices, dice: “Dejó en herencia a su hijo varias efijies, que juzgaba de tanto mérito que las reservaba para modelos; mas fueron todas quemadas o destruidas por una estúpida ignorancia” (1849, p.40). Y con respecto al artista Ignacio Varela, dice: “Como pintor, puede presentar varios retratos de Capitanes Jenerales que por godos destruyó el populacho en medio de los furores revolucionarios” (1849, p.42). Aquí podemos apreciar el término “godo” como prolongación de “medieval” asumiendo la condición de ignorancia y su pertenencia a las costumbres coloniales.

Una de las sacristias estaba adornada ahora poco con una serie de mas de sesenta cuadros alegóricos de las letanías de la Virgen bastante buenos, que Dios sabe la suerte a que han sido condenados!! Tal vez, como tantos otros, sirven de pasto a los ratones, pues vergüenza de decirlo, las despensas han sido las tumbas de muchos lienzos, en que con maestria habian ejercitado su pincel distinguidos pintores europeos! (Amunátegui, 1849, p.45).

Denuncia la destrucción que en ocasiones es consecuencia de la ignorancia, otras del populacho enfebrecido, o simplemente, por descuido. En todo caso, la destrucción es síntoma del estado de ignorancia en que estaba sumida la sociedad, reflejo de la cara opuesta que defendía Amunátegui, a saber, la educación de la sociedad por medio del cultivo del buen gusto. En la destrucción y olvido de obras, ve Amunátegui el signo de la barbarie e ignorancia con las cuales quiere luchar. De esta manera, vemos, de forma

implícita, el alto sentido de la educación y el desarrollo del buen gusto, que tenía el autor, condición con la cual se podría defender e impedir dicha destrucción.

III. 4. 4. Juicios sobre lo quiteño

El buen gusto faculta al sujeto que lo posee para discriminar, analizar, dirimir y, finalmente, valorar un producto estético. Esto opera en Amunátegui de forma categórica cuando se refiere en duros términos a las expresiones artísticas del periodo colonial. Particularmente, se refiere a lo quiteño, aunque en su crítica, menciona obras de la Escuela Cuzqueña, sin reparar en la diferencia, ya que amplía la categoría de “quiteño” a un ámbito extendido asociado a obras de tema religioso de la época colonial.

Por desgracia, habia en el nuevo mundo poca inteligencia del arte i un pais en el cual pintaban hasta las mujeres i los niños. Tal ha sido, i es, la facilidad i la disposicion injénita de los naturales de Quito para la pintura, que borronean un cuadro casi sin aprender a manejar el pincel; mas no teniendo reglas que los guien, no hacen mas que mamarrachos, pero mamarrachos resaltantes de colores, que agradan en extremo a ignorantes colonos, a mucho de los cuales disgustaba el efecto de las sombras en el rostro de las figuras, calificándolas de imágenes de cara sucia. Agregad el que eran mui baratos i no costará mucho concebir cómo esa multitud de obras quiteñas cubrió las paredes de las Iglesias, de los claustros i de los salones. Ya en 1654 llegó a Chile una serie de cuadros, cuyo asunto era la vida de San Francisco de Asis. Entre los cuales algunos pueden pasar por regulares, pues es de advertir que la escuela de Quito ha ido de mal en peor (Amunátegui, 1849, p.44).

Lo primero que realiza Amunátegui es nivelar el arte quiteño con la producción de mujeres y niños, denotando impericia en el manejo de la técnica. Hace hincapié en la falta de reglas que guíen a los quiteños, lo cual implica una carencia de instrucción en las normativas de ejecución, las cuales se transmiten, de forma privilegiada, en las academias, en donde se introduce al estudiante en el manejo de las herramientas y habilidades para una complexión correcta de la obra. La carencia de reglas dan como resultado “mamarrachos”, obras que seducen a un público carente de buen gusto que se deja sorprender por colores resaltantes. Obras que atraen al ignorante que dentro de su incomprensión critican el sombreado de las figuras, ya que las califican de “cara sucia”. Con respecto al término de mamarracho, hay que entender que estas denominaciones peyorativas se ejercían dentro del esquema comparativo desde donde se fundaban sus juicios, es decir, por analogía con el modelo clasicista que en Chile estaba guiado por la institución académica recién fundada. “el mamarracho tiene fuertes ataduras formales e ideológicas con la colonia” (De la Maza, 2014, p.23). “la noción de mamarracho era utilizada para referirse a objetos artísticos pasados de moda o producidos de manera torpe y, en ocasiones, seriada” (De la Maza, 2014, p.24). “El mamarracho era un “otro” necesario, ya que la pintura chilena contemporánea podía, por contraste, medir sus logros” (De la Maza, 2014, pp.28-29). En la misma línea, el historiador Barros Arana cuando menciona la estadía de Monvoisin en Chile, dice: “contribuyó poderosamente a despertar el gusto artístico en un país en donde, con mui señaladas excepciones, no se habían visto en el rango de pinturas, mas que detestables mamarrachos” (1905, p.370). Los juicios negativos hacia lo quiteño denotan una marca de sensibilidad, la cual establece como exigencia una recuperación del buen camino. Es así, que posicionado en una actitud estética la cual permite discernir lo bello de lo mal hecho, es que surge un

aparato de juicios que asienta sus fundamentos en el modelo clasicista, bajo la necesidad moral de que el sujeto se eduque en la sensibilidad estética de corte academicista.

Amunátegui se relaciona directamente con algunas obras que llegan a Chile como la serie de la vida de san Francisco de Asís, pero también, a mediados del siglo XIX, se encuentran en Chile familias de artífices que emplazan sus comercios de obras en la Plaza de Armas. En Chile “El estilo que maneja la gran mayoría de los pintores corresponde al barroco tardío” (Kennedy, 1998, p.106). “Por su parte, la escultura quiteña que aún viaja a Chile casi no sufre cambios, como sucederá con la pintura, y se mantiene barroca. Parece estar claro que entre la gente piadosa demandante poco interesaba la novedad del estilo o la calidad estética” (Kennedy, 1998, p.106). La crítica de Amunátegui al arte quiteño, no solo se refiere a lo meramente estético, sino que, también, pone sobre relieve el bajo costo de estas, lo cual influye en el éxito de sus ventas, en desmedro de otro tipo de obras, según el autor, mejor logradas, pero con un costo mayor.

Sobre los artistas quiteños en Chile, Kennedy dice:

Se destacan dos familias: los Palacios -Antonio, Manuel y Pedro- y los Sevilla -José y Rafael-. Debido a la fama del arte quiteño, estos logran establecer talleres-tienda en puntos estratégicos de Santiago, e inclusive llegan a instalar una cadena de locales en la capital, Concepción y Valparaíso (1998, p.106).

De esta manera, es muy probable que Amunátegui viera de primera mano estas tiendas, no solo las obras colgadas en las paredes de iglesias y casas particulares, sino el comercio activo de las obras quiteñas en el centro de la capital.

En la época que escribe Amunátegui, 1849, aún estaba en plena producción la Escuela Quiteña con sus “sucursales” en Chile. “Parece ser que a fines de la década de los años '50 concluía esta emigración de artistas quiteños a Chile, iniciada a comienzos de siglo. Un poco más tarde, quizás alrededor de 1870, se cerraba el comercio de obras de arte quiteño” (Kennedy, 1998, p.110).

¿Cuántas veces no se teme al mirar una de esas pinturas que, batallando con la intemperie, cuelgan, en los corredores de los conventos, que los personajes que allí se ha intentado figurar se caigan rodando por la pendiente que en lugar de suelo, pisan? Los Quiteños no saben combinar la luz i la sombra i por eso no producen ningun efecto. Los individuos que colocan en sus lienzos parece que estuvieran tendidos i no de pié; aquel que el pintor ha querido presentar a lo léjos, en el fondo, el espectador lo percibe como quien dice codeándose con el que ocupa el primer término; en una palabra, no tienen perspectiva. ¿I qué decir del modo como dibujan? Salta a los ojos que no han aprendido. No son figuras humanas, son monstruos los que delinean. El colorido es inadecuado, aunque bonito al parecer. Para ellos, el mismo color tiene el niño que el anciano, la mujer que el hombre. Pues bien, esta escuela cuyos discipulos ignoran el dibujo, el empleo de la luz i de la sombra i los medios de adoptar bien el colorido, ha invadido la América con sus innumerables producciones i extendido el mal gusto, limitando el pedido de obras estimables que antes se hacia a Europa (Amunátegui, 1849, pp. 44-45)

El modelo academicista, asociado al clasicismo establece como principios fundamentales las ideas de proporción, equilibrio y simetría. También, la perspectiva científica o matemática es fundamental, ya que esta logra posicionar a las figuras dentro

de la composición en coordenadas que simulan la idea de profundidad en una superficie plana. Esto no se cumple en la composición de las pinturas quiteñas, ya que proponen otras soluciones de manejo del espacio, asociadas a la “planitud”. Es por eso que Amunátegui advierte que sus figuras están a punto de caerse, ya que nada las sustenta. La profundidad de la composición no se ajusta a la sucesión de planos, desde el fondo hasta el primer plano, de lo más pequeño a lo más grande. Amunátegui hace hincapié en que el uso de la perspectiva está mal empleada, ya que lo que está al fondo del cuadro se iguala a lo que está en el primer término. Todas estas falencias, a ojos de Amunátegui, y sumado a lo accesibles en términos económicos, no ha hecho otra cosa que extender el mal gusto. Equipara las figuras a monstruos, mal coloreadas, sin sombras y sin una adecuada perspectiva.

Ejerciendo a este respecto casi un monopolio los Quiteños, no ha habido un gran número de pintores nacionales que merezcan una honrosa mencion; no porque a los Chilenos les falte capacidad para ello, todo lo contrario, como prácticamente lo demuestran las pocas obras que podemos enumerar; sino que por los motivos indicados no se ganaba con seguridad la vida siguiendo tal carrera o, mas bien quizá, porque han carecido de enseñanza: extranjeros diestros en el manejo del pincel i del lapiz han visitado a Chile, pero casi todos se han hecho acreedores al reproche de egoístas (Amunátegui, 1849, p.45).

Denuncia una competencia desleal con respecto a la baratura del costo, además, esta situación permite que no se hagan más notorios los artistas nacionales que, en su opinión, no carecen de talento. Esta situación se lleva a cabo en un contexto limítrofe en donde aún está vigente la presencia de la Escuela Quiteña, pero también, el rumbo de los lineamientos estéticos comienzan a cambiar. A fines de la década de 1860, en Chile

“El péndulo oscilaba en sentido contrario, el Imperio quiteño de arte había concluido y Chile se convertía en el centro más importante de formación del nuevo arte académico” (Kennedy, 1998, p.111). En este sentido, Amunátegui realiza una tarea pionera como denunciante de la calidad de las obras quiteñas, pero también, alumbra una sensibilidad de otro orden, más apegada al modelo clasicista.

Con respecto al juicio negativo de Amunátegui hacia las expresiones de origen quiteño, podemos extender esa actitud peyorativa al conjunto de intelectuales que hemos tratado. En esta línea, cotejaremos dos obras¹⁴ que nos permitirán evidenciar los modelos estéticos disímiles que arrancan desde dos enfoques y maneras de entender el arte. La primera obra es una pintura de Ciccarelli, *Filoctetes abandonado* (Fig. N°3) en donde se representa a Filoctetes, héroe griego compañero de Heracles, quien tuvo una participación relevante en la Guerra de Troya. Se lo muestra en el episodio donde se lo abandona en la isla de Lemnos. Vemos una figura masculina de cuerpo completo, desnudo, solo cubierto parcialmente con un paño. Vemos el despliegue de la figura humana en una postura de elocuencia, en medio de un paisaje costero con roqueríos. Esta obra pone en evidencia los conocimientos requeridos para componer el cuerpo humano, ya que se muestra una musculatura en escorzo con un juego de sombras que le dan el modelado volumétrico. Podemos apreciar los valores clasicistas como la proporción, el equilibrio compositivo y la serenidad que transmite la figura humana.

La segunda obra (Fig. N°4), proviene de la Escuela Quiteña, es anónima, como la mayoría de estas obras, es del siglo XVIII y representa a la *Virgen de la Merced con santos de la orden*, en la cual apreciamos en el centro de la composición una gran flor desde la que nace una mujer de medio cuerpo que representa a la Virgen Mercedaria. A los costados, hay dos flores más pequeñas desde las que nacen dos hombres de medio

¹⁴ Remitirse a la sección de Anexos, al final de este trabajo.

cuerpo, a la izquierda está san Pedro Nolasco, fundador de la Orden Mercedaria portando sus atributos: la iglesia y un asta de bandera, a la derecha está san Ramón Nonato, patrono de las parturientas. En la imagen, se aprecia la conjunción de una manera literal entre la flor nativa de América y la emergencia de la virgen de origen europeo, es por eso que se ha querido ver en esta pintura una forma de sincretismo (Mardones, 2012). Resalta en esta pintura el tratamiento de la perspectiva, la cual no está trabajada para crear la sensación de profundidad, sino, más bien, se impone una planitud en la que flotan las tres figuras.

Una manera evidente para diferenciar las dos obras es el tema que se representa. La primera, obedece a una temática clásica, cuyo acervo es altamente requerido por el modelo clasicista, en cuyo rescate de dichos temas, vemos un patrón que reafirma un canon. En la segunda obra, se echa mano a un tema religioso, particularmente, a la Orden Mercedaria y sus figuras más representativas. Consolida esta temática una paloma de color blanco que corona la pintura en su parte superior, en donde se simboliza al Espíritu Santo. La elección del tema conlleva una iconografía propia de cada modelo, en la primera vemos un cuerpo desnudo desplegando su musculatura en tensión. En la segunda vemos tres cuerpos cubiertos con ropaje y que apelan a un sentido más simbólico que pretende transmitir valores doctrinales y teológicos del catolicismo. El cuerpo humano en su despliegue hace visible dos modos de acercarse a la construcción compositiva. Si el primero consigue denotar la belleza humana en tanto cuerpo ideal y vigoroso, el segundo es un cuerpo oculto que se desentiende del naturalismo para privilegiar lo simbólico en base a una doctrina de fe.

Conclusiones

El contexto en el que se enuncian los juicios negativos sobre el arte colonial, obedece a un momento en donde en Chile se estaban dinamizando los procesos por los cuales se desarrollaba la modernización. Esto requería de un esfuerzo institucional en los cuales nuestros autores ayudaron a llevar a cabo. El rechazo al arte colonial fue un reflejo de una serie de condiciones que se fueron adquiriendo a mediados del siglo XIX. En términos históricos, en esos momentos se genera una narración por la cual el pasado colonial fue entendido como un momento de carencia en razón de todos los avances incipientes que se estaban generando en el siglo XIX. Esa visión del pasado colonial estructuró una mirada que se fue consolidando y que implicaba la aceptación de un conjunto de ideales por los cuales se expresaba esa mirada.

Las expresiones del arte colonial estaban definidas iconográficamente por los contenidos católicos. Había una pertenencia entre dichos contenidos y las formas estéticas facturadas en ese periodo. Ese vínculo permitió que los intelectuales del siglo XIX indicaran con énfasis la co-pertenencia de la institución católica y las prácticas de los talleres quiteños. Entonces, por una parte, el arte colonial se abría a ese repertorio católico, por otra, se abría a las condiciones de carácter político de ese periodo, signado por el carácter de colonia. Así, se conformaron las asociaciones desde la mirada de la segunda mitad del siglo XIX.

El rechazo al arte colonial obedecía, también, al repertorio de ideas estrictamente estéticas que manejaban los sujetos del siglo XIX. Es así, que muchas de sus críticas se manifestaran por razones que se esgrimían desde la complejidad de la composición de las obras. De esta manera, nociones como perspectiva, cromatismo, volumen,

proporción, se contrastaban con un modelo estético ligado al clasicismo y que en ese contraste, se evidenciaran las diferencias entre los dos modelos.

Con respecto al texto de Amunátegui, hemos querido relacionar aspectos y temas que se despliegan en el texto del autor en razón de una idea matriz, la cual es la relación del modelo clasicista adoptado por Amunátegui y su juicio estético. Esto tiene como consecuencia la virulenta crítica que desarrolla contra las expresiones quiteñas. La complexión de estas obras en términos técnicos se aleja de las directrices que norman la manera de hacer arte que se instruía en la academia. Al alejarse de dichas directrices, el arte quiteño es entendido como perjudicial, ya que se buscaba por parte de los intelectuales chilenos de la segunda mitad del siglo XIX, educar a través del buen gusto a una ciudadanía fortaleciendo los valores cívicos en un plan republicano. El buen gusto es resultado de la posesión de un sujeto preparado para discriminar una obra valorándola. Es así, que la educación estética se amplifica dentro de un plan que excede lo meramente artístico para trocarse en herramienta de valores cívicos.

El texto de Amunátegui no solo se funda en la crítica a las obras quiteñas, sino que, también, es un intento pionero en Chile y Latinoamérica de organizar los resultados artísticos que en la historia local habían acaecido hasta ese momento. El gesto de organización es relevante, ya que detrás de dicho gesto estriba una valoración estética e histórica que sitúa bajo las coordenadas del tiempo un conjunto de hechos.

El orden que plantea Amunátegui busca establecer la conveniencia de un modelo que, en términos estéticos, está cerca del clasicismo, que apela a Europa y a la academia. Busca adoptar un modelo en Chile que se enriple en la incipiente producción que se inició en el siglo XVIII gracias a los jesuitas, la cual se perdió, pero dejó conspicuos discípulos, a los cuales elogia, y cuyo prestigio ve amenazado por la producción de las

piezas quiteñas que estragan el gusto y defraudan las expectativas de progreso bajo el horizonte de la modernización nacional.

Conclusiones generales

Hemos analizado cómo las ideas ilustradas y modernizadoras en el siglo XIX influenciaron la construcción de una identidad nacional en Chile, destacando el rechazo al legado colonial. Intelectuales como José Victorino Lastarria, Francisco Bilbao y Benjamín Vicuña Mackenna, al adherirse al liberalismo, criticaron el régimen colonial por su subordinación y atraso, resaltando la libertad y la igualdad. Su discurso modernizador buscó distanciar a Chile de su pasado colonial, promoviendo una narrativa que posicionaba la independencia como un punto de inicio simbólico. Además, la literatura se utilizó para crear un imaginario nacional contrastado con un período colonial descrito negativamente. Este enfoque reveló tensiones en la construcción de la identidad nacional al tratar de superar el pasado colonial, al tiempo que influenció la crítica hacia el arte colonial. La investigación explica que la visión negativa hacia el arte colonial estuvo sostenida por ideales liberales que permitieron un análisis crítico del pasado y sus expresiones visuales.

También, hemos abordado la dimensión de la educación artística en Chile durante el siglo XIX, destacando su conexión con los contextos ideológicos, sociales y políticos del país, que buscaban moldear la identidad del ciudadano y su futuro. La educación fue vista como una herramienta esencial para la transformación social, promoviendo ideales de civilidad y progreso. Se enfatiza la importancia del arte y la estética en este proceso, donde iniciativas como la creación de la Academia de Pintura de Santiago y otras instituciones educativas buscaban alejarse de los cánones coloniales y desarrollar una sensibilidad artística nacional.

La enseñanza del arte, a través del modelo de la copia, se convirtió en un método para adquirir habilidades y un conocimiento profundo del repertorio clásico. Esto se relacionó con la formación del juicio estético y el "buen gusto", aspectos que conectaron a la élite cultural con sus ideales de modernización y rechazo del pasado colonial. Al abordar la educación artística, nos preguntamos por las razones detrás del rechazo hacia el arte sacro colonial por parte de un grupo de intelectuales, argumentando que la matriz clasicista permitió una crítica hacia las expresiones coloniales.

Finalmente, se establece que la educación no solo proporciona un marco para formar ciudadanos críticos y con un sentido estético, sino que también actúa como un punto de referencia desde donde se rechaza el legado colonial, intensificando el "choque de miradas" entre el pasado y el futuro proyectado. Este proceso dialéctico refuerza la necesidad de una visión moderna y progresista en contraste con un pasado que se percibe como oscuro y opresor. Lo que hemos llamado "el choque de miradas" es un juego interconectado en donde abordamos la consolidación de una perspectiva, la mirada del siglo XIX hacia el pasado colonial, pero también, es la mirada de un sujeto que desde el siglo XXI aborda la mirada que se proyecta hacia su pasado y lo juzga. Así, se configura una mirada actual, desde la academia, hacia el siglo XIX y su propia mirada. Finalmente, es la mirada que mira una visión retrospectiva.

Hemos abordado el rechazo al arte colonial en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX. Este rechazo se basa en la percepción del pasado colonial como una etapa de carencia frente a los avances del momento. Los intelectuales de esa época criticaron el arte colonial, especialmente el vinculado a contenidos católicos, señalando su dependencia de un modelo estético que ya no correspondía a los nuevos ideales de progreso.

El rechazo al arte quiteño, promovido por figuras como Amunátegui, se fundamenta en criterios estéticos relacionados con la composición, como perspectiva y cromatismo, contrastados con un modelo clasicista europeo que se consideraba más adecuado. Amunátegui no solo critica las obras quiteñas, sino que también intenta organizar la historia del arte local, estableciendo un orden que resalte un modelo estético clásico deseado.

Este enfoque busca educar a la ciudadanía chilena en el "buen gusto", vinculando la apreciación estética con valores cívicos dentro de un plan republicano. Así, la crítica al arte colonial se convierte en un medio para fomentar la modernización y el progreso nacional, utilizando la educación estética como herramienta fundamental para formar un nuevo sentido de identidad cultural.

Nuestra hipótesis de trabajo es que habría surgido, entre los autores mencionados, un fuerte interés por concebir un sistema educativo adecuado a la agenda republicana. Dicho sistema fue compuesto bajo los lineamientos estéticos del clasicismo, lo cual sostiene la mirada que se construye por parte de estos autores y que determinan sus juicios negativos hacia el arte colonial. En este sentido, comprobamos nuestra hipótesis al ver que los vínculos se establecen en los puntos de contacto entre la política, la educación artística y el rechazo al arte colonial.

De esta manera, logramos evidenciar una serie de relaciones, los vínculos que se desprenden desde el rechazo del arte colonial, punto que configura una mirada que juzga y que se afirma con el proyecto educativo para justificar dicho rechazo por medio del contraste. La mirada que se conforma en la segunda mitad del siglo XIX adquiere los insumos teóricos de la doctrina liberal y se manifiesta como estrategia proyectiva hacia adelante bajo el signo del pasado. Es, en ese sentido, el pasado colonial el que

impulsa las proyecciones hacia el futuro. Por medio de su crítica se asienta la mirada del presente del grupo de intelectuales desde ese lugar, mediante una conciencia temporal, se generan relatos que vienen a consolidar su postura. La educación artística propuesta es solidaria con el modelo clasicista y con el fuelle de progreso liberal, consigue una fórmula de co-pertenencia entre la educación, la estética y el rechazo al arte colonial.

Bibliografía

Acuña, C. (2013). *Perspectivas sobre el coloniaje*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Acute, M. y Barba, N. (2019). *Historia del arte griego: obras y artistas de la antigua Grecia*. Madrid: Editorial Guillermo Escolar.

Agamben, G. (2016). *Gusto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Amunátegui, M. L. (1857). *Colección de documentos relativos a la Sociedad de Instrucción Primaria de Santiago (cuaderno primero)*. Santiago: Colección Biblioteca Nacional de Chile.

Amunátegui, M. L. (1882). *El terremoto del 13 de mayo de 1647*. Santiago: Rafael Jover, editor

Amunátegui, M. L. (1893-1896). *Ensayos biográficos*. 4 tomos. Santiago: Imprenta Nacional.

Amunátegui, M. L. (1909). *Los precursores de la independencia de Chile*, vol. I. Santiago: Imprenta, litografía y encuadernación Barcelona.

Amunátegui, M. L. (1849). *Apuntes sobre lo que han sido las Bellas-Artes en Chile*. Santiago: Revista de Santiago. Tomo III. Imprenta chilena, calle de Valdivia, número 21. pp. 37-47.

Anderson, B. (2021). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Assunto, R. (1990). *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. Madrid: Visor.
- Báez, R. y Vargas, E. (2019). *Protocolo para la descripción de figuras religiosas del Niño Dios en fanal*. Santiago: CDBP.
- Barros Arana, D. (1905). *Un decenio de la historia de Chile. 1841 – 1851*. Tomo I. Santiago: Imprenta y encuadernación Universitaria.
- Barros Arana, D. (1906). *Un decenio de la historia de Chile. 1841 – 1851*. Tomo II. Santiago: Imprenta y encuadernación Universitaria.
- Bellori, G. (2005). *Vidas de pintores*. Madrid: Akal.
- Berrios, P. et al. (2009). *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago: LOM.
- Bilbao, F (2007). “Estudios sobre la vida de Santa Rosa de Lima” (1852), en *Obras completas*. Santiago: Cuarto Propio.
- Bilbao, F. (2007). “Eclipse de sol. Septiembre 7 de 1858” (1858), en *Obras completas*. Santiago: Cuarto Propio.
- Bilbao, F. (2007). “Educación: Escuela modelo” (s/f. década del 1850), en *Obras completas*. Santiago: Cuarto Propio.
- Bilbao, F. (2007). “El evangelio americano”. (1864). En *Obras completas*. Santiago: Cuarto Propio.
- Bilbao, F. (2007). “Emancipación del espíritu en América” (1863), en *Obras completas*. Santiago: Cuarto Propio.
- Bilbao, F. (2007). “La resurrección del evangelio” (1853), en *Obras completas*. Santiago: Cuarto Propio.
- Bilbao, F. (2007). “Prefacio de los evangelios” (1846), en *Obras completas*. Santiago: Cuarto Propio.
- Bilbao, F. (2007). “Sociabilidad chilena” (1844), en *Obras completas*. Santiago: Cuarto Propio.
- Billig, M. (1995). *Banal Nationalism*. Londres: SAGE Publications.

- Bourdieu, P. (2015). *El sentido social del gusto*. México D.F.: Siglo XXI.
- Bozal, V. (2008). *El gusto*. Madrid: A. Machado Libros.
- Bozal, V. (2010). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen I. Madrid: A. Machado libros.
- Caillois, R. (2013). *El hombre y lo sagrado*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ciccarelli, A. (1849). *Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura*. Santiago: Imprenta Chilena.
- Ciccarelli, A. (1849). *Reglamento de Academia de Pintura*. Santiago: Anales de la Universidad de Chile.
- Contrata del Director de la Academia de Pintura Alejandro Ciccarelli*, 18 de Junio de 1848. Santiago: Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación, Decretos 1858-1861, vol. 84, núm. 75.
- Collier, S. y Sater, W. F. (1996). *A History of Chile, 1808–1994*. Cambridge: University Press.
- Collier, S. y Sater, W. F. (2004). *A History of Chile, 1808-2002*. Cambridge: University Press.
- Cruz, I. (2012). *Patrimonio artístico en Chile. De la Independencia a la República 1790-1840*. Santiago: Origo.
- Cruz, I. (2015). *Adoración en Los Andes, Afectos en torno al Niño*. Santiago: Colección Joaquín Gandarillas. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Cruz, I. (2018). *Flores sagradas en la pintura virreinal*. Santiago: Colección Joaquín Gandarillas Infante. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- De Francisco, A. (2018). “Introducción”, en *Sobre la libertad*, de John Stuart Mill. Santiago: Liberalia.
- De la Maza, J. (2010). “Por un arte nacional. Pintura y esfera pública en el siglo XIX chileno”, en *Ciencia-Mundo: Orden republicano, arte y nación en América*. Santiago: Editorial Universitaria, pp. 279-319.

De la Maza, J. (2013). *La inauguración de la Academia*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

De la Maza, J. (2014). *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo diecinueve en Chile*. Santiago: Metales Pesados.

De Ramón, A. (2015). *Historia de Chile. Desde la invasión incaica hasta nuestros días (1500-2000)*. Santiago: Catalonia.

Díaz, V. (2015). *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

Drake, P. W. (1993). *Money Doctors, Foreign Debts, and Economic Reforms in Latin America from the 1890s to the Present*. Rowman & Littlefield.

Drien, M y F. Guzmán, F. (2020). *El rechazo al arte colonial y la recepción de la escuela española en Chile durante el siglo diecinueve*. En, *Hispanic Research Journal*, VOL. 21, NO. 5, 511–524.

Drien, M. (2018). *Museo Nacional de Bellas Artes: Itinerario de una colección*. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

Eco, U. (2016). *La Edad Media. Bárbaros, cristianos y musulmanes*. Tomo I. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

El Diario Ilustrado. 22 de septiembre de 1910.

El Ferrocarril. (1858). “Abolición de la pena de azotes. La Gaceta de los Tribunales”, Santiago de Chile, 17 de abril de 1858, Núm. 823.

Eliade, M. (2017). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Espasa Libros.

Estefane, A. (2021). *Cuando íbamos a ser libres. Documentos sobre las libertades y el liberalismo en Chile (1811-1933)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Fariña, C. comp. (2007). Diego Portales a José Manuel Cea, marzo de 1822, en, *Epistolario Diego Portales*, 2 tomos, vol. I (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007).

Feliu, G. (1958). *Benjamín Vicuña Mackenna. El historiador*. Santiago: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile.

Fernández, G. (1998). *Francisco Bilbao. Héroe romántico de América*. Valparaíso: Casa editorial de Valparaíso.

Gallardo, X. (2015). “El museo de copias en Chile. Prácticas artísticas y académicas en el tránsito del siglo XIX al XX”, en *Museo de copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglos XIX y XX*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Gandarillas, F. (1905). *Recuerdos de Santa Rosa de Lima*. Santiago: Sociedad Bibliográfica.

García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F.: Grijalbo.

Gazmuri, C. (2005). *El pensamiento político de José Victorino Lastarria*. Santiago: Ediciones Universidad Católica.

Gazmuri, C. (2019). *El “48” chileno. Igualitarios, radicales, reformistas, masones y bomberos*. Santiago: RIL editores.

Gómez, J. (2021). “José Victorino Lastarria”. En, *Los padres fundadores del liberalismo chileno*. pp. 39-68. Santiago: ediciones LYD.

Grez, D. B. (1869). “De la formación de galerías de Bellas Artes y de un Museo de Industria y de Costumbres Nacionales”. En De la Maza, J. (2010). “Por un arte nacional. Pintura y esfera pública en el siglo XIX chileno”, en *Ciencia-Mundo: Orden republicano, arte y nación en América*. Santiago: Editorial Universitaria, pp. 279-319.

Grez, S. (1997). *De la regeneración del pueblo a la huelga general*. Santiago: DIBAM

Grez, V. (1879). *La vida santiaguina*. Santiago: Imprenta Gutenberg.

Grez, V. (1889). *Les beaux-arts au Chili*. París: A. Roger et F. Chernoviz.

Grez, V. (1971). *El ideal de una esposa*. Santiago: Nascimento.

Guarda, G. (2016). *La Edad Media de Chile. Historia de la iglesia desde la fundación de Santiago a la incorporación de Chiloé 1541-1826*. Santiago: Ediciones UC.

Guzmán, F. (2011). “Arte durante el siglo XIX en Santiago de Chile. Creación artística y religiosidad”, en *Historia de la Iglesia en Chile*. Tomo III. Sánchez, M. (Dir.). Santiago: Universitaria.

Guzmán, F. (2017). “El Liberalismo y el Relato de la Historia del Arte en Chile”. En *Política(s) na historia da arte: redes, contextos e discursos de mudanca*. X Jornadas de Historia da Arte.

Guzmán, F. y Martínez, J.M. (2012). *Vínculos artísticos entre Italia y América: Silencio historiográfico*, 6 Jornadas de Historia del Arte (Santiago: Museo Histórico Nacional, Universidad Adolfo Ibáñez y Centro de Restauración y Estudios Artísticos CREA, 2012).

Guzmán, F. y V.V.A.A. (2021). *Roma y la renovación de la imagen y el espacio sacro en Chile durante el siglo XIX*. Santiago: Revista Historia, nº 54, vol.II.

Hobsbawm, E. y Ranger, T. (1990). *The Invention of Tradition*. Cambridge: University Press.

Hoog, S. (1993). Musée national de Versailles. Les sculptures. I- Le musée. Paris: Réunion des musées nationaux.

Inda, E. (2024). *José Antonio de Rojas: El primer revolucionario. La desconocida historia del precursor de la independencia de Chile*. Santiago: Planeta.

Jaksic, I y Posada, E. (2011). *Liberalismo y poder. Latinoamérica en el siglo XIX*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Jaksic, I. (2021). *Andrés Bello: La pasión por el orden*. Santiago: Editorial Universitaria.

Jaksic, I. (2021). *El debate fundacional: los orígenes de la historiografía chilena*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Jaksic, I. y Serrano, S. (2011). “El gobierno y las libertades. La ruta del liberalismo chileno en el siglo XIX”. En *Liberalismo y poder. Latinoamérica en el siglo XIX*. México D.F: Fondo de Cultura Económica. Pp. 177-206.

Jocelyn-Holt, A. (1998). *El liberalismo moderado chileno siglo XIX*. Santiago: Estudios Públicos, nº69.

Jocelyn-Holt, A. (2014). *El peso de la noche. Nuestra frágil fortaleza histórica*. Santiago: Debolsillo.

Kant, E. (2017). *En defensa de la Ilustración*. Barcelona: Alba.

Kennedy, A. (1998). *Circuitos artísticos interregionales. De Quito a Chile, siglos XVIII y XIX*. Santiago: Revista Historia. Pontificia Universidad Católica de Chile. Vol. 3. pp. 87-111.

Krebs, R. (2002). *La Iglesia en América Latina en el siglo XIX*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Lastarria J. V. (1844). *Investigaciones sobre la influencia social de la Conquista i del Sistema colonial de los españoles en Chile*. Santiago: Anales de la Universidad de Chile, imprenta del Siglo.

Lastarria J. V. (1867). Sociedad de Unión Americana. 1867b. *Bases de Unión Americana discutidas y aprobadas por la Sociedad de Unión Americana de Santiago*. Santiago: Imprenta de la Libertad.

Lastarria J.V. y Errázuriz F. (1850). *Bases de la Reforma*. Santiago: Imprenta del progreso.

Lastarria, J. V. (1842). *Discurso de Incorporación a la Sociedad de Literatura de Santiago*. Valparaíso: Imprenta de M. Rivadeneyra.

Lastarria, J. V. (1850). *Escritos políticos*. Santiago: Imprenta del Ferrocarril.

Lastarria, J. V. (1874). *Lecciones de Política Positiva*. Santiago: Imprenta del Ferrocarril.

Lastarria, J. V. (1878). *Recuerdos literarios*. Santiago: Imprenta de la república de Jacinto Núñez.

Lastarria, J.V. (1885). *Recuerdos literarios: Datos para la historia literaria de la América española i del progreso intelectual de Chile*, 2º ed. (Santiago: Librería de M. Servat.

Lastarria, J.V. (1957). “Discurso de incorporación a la Sociedad Literaria”, en *El movimiento literario de 1842*, ed. Julio Durán Cerda. Santiago: Universitaria.

- Letelier, R. (1993). *Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria, Museo de Arte Contemporáneo.
- Lira, P. (1866). *Las Bellas Artes en Chile*. Santiago: Anales de la Universidad de Chile.
- Lira, P. (1867). *Exposición de pinturas de 1867*. Santiago: s.f.
- Lira, P. (1902). *Diccionario biográfico de pintores*. Santiago: Litografía Esmeralda.
- Locke, J. (2013). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Locke, J. (2016). *Segundo tratado sobre el gobierno civil*. Santiago: Liberalia Ediciones.
- Loveman, B. (2001). Chile: *The Legacy of Hispanic Capitalism*. Oxford: University Press.
- Luc Abramson, P. (1999). *Las utopías sociales en América Latina en el siglo XIX*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Madrigal, L. (1971). *Vicente Grez: Vida y obra*. Artículo. Desde El ideal de una esposa.
- Magasich, J. y de Beer, J.M. (2001). *América mágica. Mitos y creencias en tiempos del descubrimiento del nuevo Mundo*. Santiago: LOM.
- Mardones, C. (2012). *Pasiflora mística. Análisis iconológico de una pintura barroca de la Virgen de la Merced*. Santiago: Revista Aisthesis N°52. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Medina, J.T. (1929). *Cartas de Pedro de Valdivia que tratan del descubrimiento y conquista de Chile*. Sevilla: Establecimiento Tipográfico de M. Carmona, Velázquez 11.
- Mill, J. S. (2018). *Sobre la libertad*. Santiago: Liberalia Ediciones.
- Montenegro, W. (2012). *Introducción a las doctrinas político-económicas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Noemi, C; Marrero, A. (2019). *Benjamín Vicuña Mackenna y la Exposición del Coloniaje de 1873. Planteamientos historiográficos en torno a una colección temporal*

decimonónica en Santiago de Chile. Santiago: Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico, ámbitos europeo, americano y asiático. Conicyt Iniciación Fondecyt, Chile.

Orellana, M. E. (2007). "Preámbulo metodológico. Francisco Bilbao y la Revolución de 1810", en *Francisco Bilbao. Obras completas*. Ed. José Bravo Goyeneche. Santiago: Cuarto Propio.

Ortiz, E. (2011). *El estudio de la política*. Santiago: Liberalia Ediciones.

Pereira Salas, E. (1965). *Historia del arte en el reino de Chile*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

Peters, E. (2001). *La tortura*. Madrid: Alianza.

Pizarro, L. (2003). *La construcción de lo nacional en las historias de la pintura en Chile*. Memoria para optar al grado académico de Licenciada en Teoría e Historia del Arte. Santiago: Universidad de Chile.

Read, H. (1995). *Educación por el arte*. Barcelona: Paidós.

Revista Selecta. "El Arte en Chile". Año II, número 6, septiembre, 1910.

Revista Selecta. "La exposición internacional de bellas artes". Año II, número 7, octubre, 1910.

Reyes, S. (2023). *Balmaceda. Su gloria y su falta*. Santiago: Planeta.

Richard, N. (2014). *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados.

Risco, A. M. (2014). "Presentación", en *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo diecinueve chileno*. Santiago: Metales Pesados.

Sabine, G. (2013). *Historia de la teoría política*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Sagredo, R. (2014). *Historia mínima de Chile. Una interpretación actual de los procesos esenciales que han dado forma a la historia de Chile*. Madrid: Turner.

Salazar, G. (2003). *De la derrota a la esperanza: Movimientos sociales y política en Chile*. Santiago: Lom Ediciones.

- Salazar, G. y Pinto, J. (2002). *Historia contemporánea de Chile: Estado, legitimidad y ciudadanía (1808-1994)*. Santiago: Lom Ediciones.
- Salinas, C. (2011). “Las relaciones entre la Iglesia y el Estado desde la muerte del Arzobispo Valdivieso (1878)”, en *Historia de la Iglesia en Chile. Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. Tomo III. Santiago: Editorial Universitaria.
- Sanfuentes, O. (2009). *Develando el Nuevo Mundo. Imágenes de un proceso*. Santiago: Ediciones UC.
- Sanfuentes, S. (1849). “Reglamento de Academia de Pintura”, en *Anales de la Universidad de Chile*. Santiago: Decretos del gobierno.
- Schenke, J. (2015). *Imágenes y reliquias en Santiago de Chile: Prodigios, tradiciones, creencias y prácticas (siglo XVIII)*. Tesis para optar al grado de Doctora en Historia. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Schenke, J. (2021). *¿Por qué una imagen devota no recibe el mismo trato que cualquier otro objeto? Consideraciones sobre el carácter excepcional de la imagen*. Santiago: Universidad Adolfo Ibáñez. Temas Medievales 29, 1-15.
- Sepúlveda, A. (2022). *Breve Historia de Chile. De la última glaciación a la última revolución*. Santiago: Sudamericana.
- Serrano, S. (2008). *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Serrano, S. (2016). *Universidad y nación. Chile en el siglo XIX*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Silva, R. (1969). *Vicente Grez (1847-1909)*. Santiago: Escritores de Chile, VIII.
- Sobrevilla, D. (2005). *Escritos peruanos de Francisco Bilbao*. Santiago: Universitaria.
- Stuven, A. M. (2014). “Desafíos a la confesionalidad del Estado chileno: religión y política, 1840-1883”, en *La religión en la esfera pública chilena ¿laicidad o secularización?*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Stuven, A.M. (2023). *La seducción de un orden. Las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX*. Santiago: Crítica.

Subercaseaux, B. (1980). “Visión de Estados Unidos y América en la elite liberal (1860-1870)”. *Revista Araucaria* 11: 21-36.

Subercaseaux, B. (1997). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Sociedad y cultura liberal en el siglo XIX: J.V. Lastarria*. Tomo I. Santiago: Editorial Universitaria.

Subercaseaux, B. (2002). *Escenificación del tiempo histórico (nacionalismo e integración)*. *Revista Cuadernos de Historia*. Vol. 22. Santiago: Departamento de Ciencias Históricas. Universidad de Chile.

Todorov, T. (2022). *El espíritu de la Ilustración*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Toro, P. (2018). “Ideas políticas educacionales en Chile, C. 1810 – C. 1980”, en *Historia política de Chile, 1810 – 2010. Tomo IV, Intelectuales y pensamiento político*. Jaksic, I, Gazmuri, S. ed. Santiago: Fondo de Cultura Económica Chile.

Ubilla, L (2020). *Pensamiento y acción americanista en los liberales chilenos: la propuesta de Benjamín Vicuña Mackenna, 1862-1868*. *Revista Estudios Filológicos*. no.65. Valdivia.

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

Vicuña Mackenna, B. (1872-1873). *La esposición del coloniaje*. Carta familiar dirigida a Monseñor Ignacio Víctor Eyzaguirre a propósito de la esposición de objetos de arte, *Revista de Santiago*, Vol. 2. Santiago: Librería Central de Augusto Raymond.

Vicuña Mackenna, B. (1875). *Catálogo del Museo Histórico del Santa Lucía*. Santiago: Imprenta de la República de Jacinto Núñez.

Vicuña Mackenna, B. (1876). *El partido liberal democrático (su origen, sus propósitos, sus deberes)*. Santiago: Imprenta Franklin.

Vicuña Mackenna, B. (1878). *Historia de la jornada del 20 de abril de 1851*. Santiago: Imprenta del centro editorial. Rafael Jover, editor.

Vicuña Mackenna, B. (1884). *El arte nacional. Su estadística ante la exposición de 1884*. Santiago: *Revista Artes y Letras*, nº9, año 1. El Mercurio. 15 de noviembre.

Vicuña Mackenna, B. (1947). *Los médicos de antaño, en el reino de Chile*. Santiago: Editorial Difusión.

Vicuña Mackenna, B. (1974). *La era colonial*. Santiago: Nascimento.

Vicuña Mackenna, B. (2021). *La Quintrala y otros malos de adentro*. Santiago: UDP.

Vicuña Mackenna. (1856). *Páginas de mi diario durante tres años de viajes, 1853, 1854, 1855*. Santiago: Imprenta del Ferrocarril.

Vicuña, M. (2009). *Un juez de los infiernos. Benjamín Vicuña Mackenna*. Santiago: Universidad Diego Portales.

Zamorano, P. (2012). “El discurso de Alejandro Cicarelli con motivo de la fundación de la Academia de Pintura: claves de un modelo estético de raigambre clásica”, en *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico*. VI Jornadas de Historia del Arte. Guzmán, F. y Martínez, J. M. ed. Santiago: MHN, Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez, Centro de Restauración y Estudios Artísticos CREA.

Zamorano, P. (2024). *Historias del arte en Chile, 1850 – 1950. Pintura, escultura, crítica e institucionalidad*. Santiago: Origo.

Anexos



Fig. N°1 *La creación de los astros y las plantas*
Miguel Ángel
Óleo al fresco
280 x 570 cm.
Capilla Sixtina. Vaticano
1511



Fig. N°2 *Inmaculada Concepción de los Venerables o de Sout*
Bartolomé Esteban Murillo
Óleo sobre tela
274 x 190 cm.
Museo del Prado¹⁵
1658

¹⁵ Esta pintura actualmente se encuentra en el Museo del Prado, en Madrid,. No obstante, cuando Vicuña Mackenna visita en Museo del Louvre, a mediados del siglo XIX, esta pintura estaba expuesta en el museo parisino.



Fig. N°3 *Filoctetes abandonado*
 Ciccarelli, Alejandro
 Óleo sobre tela
 75 x 62 cm.
 Museo Nacional de Bellas Artes
 s/f



Fig. N°4 *Virgen de la Merced con santos de la orden*
 Anónimo quiteño
 Óleo sobre tela
 124 x 85 cm.
 Museo La Merced, Santiago
 Siglo XVIII.