

ANTONIO SMITH

¿Historia del paisaje en Chile?



Samuel Quiroga – Lorena Villegas

Antonio Smith

¿Historia del paisaje en Chile?

Antonio Smith ¿Historia del paisaje en Chile?

Autores: Samuel Quiroga y Lorena Villegas.

Edición: Primera, Temuco. Enero 2015.

Diseño y diagramación: Tito Alarcón Pradena.

Impresión: Salesianos Impresores.

ISBN: 978-956-9489-09-9

Registro de Propiedad Intelectual: N° 249178

Colaboraciones y agradecimientos:

Por las imágenes de las obras de Smith que gentilmente han sido facilitadas para esta publicación por la siguientes colecciones e instituciones: Museo Nacional de Bellas Artes, Biblioteca Nacional, Casa Museo Eduardo Frei Montalva, Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca, Casa del Arte Pinacoteca de la Universidad de Concepción, Club de Viña del Mar, Banco Central de Chile, Banco de Chile, Banco BBVA, Colección Montero-Lira, Casa de Remates Enrique Gigoux, Casa de Subastas Jorge Carroza, Embajada de Chile en Washington (USA).

Por las fotografías de la obra de Smith en el Club de Viña del Mar y en la Embajada de Chile en Washington (USA) de Tito Alarcón Pradena y Karl Kindel, respectivamente. Por las fotografías de estudio para las atribuciones de la Colección del Banco Central tomadas por Paula Parada García. Por las obras de Smith publicadas por Origo Ediciones a Pedro Maino.

Y también a las siguientes personas por sus críticas, sugerencias y apoyo en el proceso de investigación: Gonzalo Leiva, Laura Malosetti, Miguel Ortega Tejo, Claudia Vergara Y., Marianne Wacquez, Doralisa Duarte y su equipo de la Biblioteca del MNBA, especialmente a Nelthy Carrión, Segundo Coliqueo y a Juan Pablo Muñoz. Paula Parada García, Cristián Urzúa, Patricia Herrera, Maite Gallego, Gonzalo Olmedo, Alejandro Morales, Sandra Santander, Rodrigo Iturriaga, Sue Ochoa, Renzo Poggione, Carlos González, Macarena Carroza, Pablo Cayuqueo Huiriman, Cristian Cerda, Gloria Cortés, Juan Manuel Martínez, Ginette Castro, Renzo Vaccaro, Ximena Sepúlveda e Italo Salgado.

Esta publicación ha sido financiada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo del Libro y la Lectura, Fomento a la Industria 2014 – Línea de Apoyo a Ediciones. Asimismo, colaboraron en la publicación las siguientes unidades de la Universidad Católica de Temuco: el Departamento de Artes, la Facultad de Artes y Humanidades y la Dirección General de Investigación y Postgrado.



A Miguel Ortega Tejo, con gratitud...

Índice

Prólogo	11
Introducción.....	15
Primera Parte	
Estudios sobre la historia del paisaje y la caricatura en Chile republicano.....	29
Capítulo 1:	
El género del paisaje	35
1.1. Aproximaciones a una historia del paisaje.....	37
1.2. La historia del paisaje	43
1.3. El género del paisaje en América.....	66
1.3.1. Artistas viajeros venidos desde Europa	67
1.3.2. Territorio y cartografía	69
1.3.3. Escuelas, maestros y tradiciones del paisaje en América.....	72
Capítulo 2:	
2.1. El género de la caricatura.	93
2.2. Formación simbólica alegórica de Smith	100

Segunda Parte

Antonio Smith el primer moderno. Arte y sociedad en Santiago a fines del siglo XIX	105
--	-----

Capítulo 1

Antonio Smith. Un rebelde con causas	109
1.1. Reseña biográfica de Smith.....	109

Capítulo 2

El paisaje y la caricatura chilena.

Itinerario de una mirada.....	135
2.1. Propuesta de catalogación de la obra de Smith.....	137
2.1.1. Primer periodo: La caricatura.....	138
2.1.2. Segundo periodo: Viaje a Europa	153
2.1.3. Tercer periodo: El paisaje.....	155

Capítulo 3

Atribuciones	175
3.1. De la Colección del Banco Central de Chile	178
3.1.1. <i>Marina</i> [Fig. N°69]	179
3.1.2. <i>Valle de Aconcagua</i> [Fig.N°70] y <i>Peñalolén</i> [Fig.N°71]	180
3.1.2.1. Indicio: Firmas.....	181
3.1.2.2. Indicio: La paleta de colores contemplando sus matices y tonos usados	181
3.1.2.3. Indicio: La pincelada	182
3.1.2.4. Indicio: el modo de resolver las formas: roqueríos y montañas, el cielo, nubes y árboles (arbustos, tronco, ramas, follaje).....	182

3.2. Del MNBA al MOBAT: De <i>Paisaje</i> a <i>Paisaje</i> .	
<i>Montaña con nubes</i> [Fig.Nº72].....	183
3.2.1. Documentación encontrada para indicar que <i>Paisaje</i> de Antonio Smith, y, <i>Paisaje. Montaña con nubes</i> [Fig.Nº72], de autor desconocido son la misma obra.....	184
3.2.2. Aplicación del método merelliano para indicar que <i>Paisaje</i> de Antonio Smith, y, <i>Paisaje. Montaña con nubes</i> [Fig. Nº72], de autor desconocido son la misma obra	194
3.3. Obras perdidas	195
3.3.1. Obras robadas.....	197
3.3.2. Obra faltante	197
Capítulo 4:	
Metodología de fichaje de las obras y catalogación	203
Conclusiones	207
Referencias.....	215
Anexo de láminas para estudio de autenticación y atribuciones de obras a Antonio Smith	227
Anexo de figuras del catálogo razonado de la obra de Antonio Smith	245

Prólogo

Por Gloria Cortés Aliaga

Samuel Quiroga y Lorena Villegas se aventuran en una arqueología del discurso sobre la figura del pintor Antonio Smith mediante la revisión de fuentes y el catastro de obras del autor existentes en espacios públicos y privados. Lo anterior, posibilita la lectura de uno o varios relatos alternos a la fábula construida tanto sobre el pintor, como sobre la historia del paisaje chileno que se evidencia ya con la interrogante del título de esta publicación. Sobre la idea de una escuela del paisaje, Quiroga y Villegas sostienen “que no ha existido tal, siendo más adecuado referirse a ella como a una tradición del género del paisaje” (p. 24).

De este modo, se presenta una no-historia del paisaje, a modo de Levinas, o una a-historicidad que se establece desde la (in)congruencia de los referentes y de las obras –y no en los referentes y las obras– como motor metodológico para la reconstrucción de una micro-historia. Lo anterior se inscribe a partir de una narración que, con un ritmo cronológico, desarticula los absolutos instalados respecto de la trayectoria de Smith, que han operado de forma reduccionista en la trama de su historia personal y contextual. Narrar de nuevo, contar de nuevo a partir de los documentos, la historia crítica y los hallazgos establecen a esta investigación como una operación de la memoria sobre nuestros artistas.

La investigación se adentra sobre los terrenos de la historia latinoamericana, poniendo énfasis en las constituciones de los diferentes paisajes que cimentaron los artistas de Estados Unidos, Ecuador y Brasil, entre otros referentes, para delinear los cruces y diferencias sobre las que se conforman nuestras escuelas o tradiciones del paisaje. La indagación sobre esas otras historias, ponen en relieve el tránsito de intereses políticos, culturales y artísticos, donde la Academia como trasmisora de ideologías, juega un papel preponderante. Y al mismo tiempo, la instalación de discursos alternos que, desde la periferia, es-

tablecen contrapuntos a partir de los cuales se construye el imaginario nacional. El registro de los discontinuos –como diría Foucault– instala también la idea de la marginalidad de los discursos plásticos y del afuera discursivo, tan propio de nuestra historiografía, que ignora la pregunta del lugar del artista en el siglo XIX.

¿Fueron las circunstancias político/culturales en las que se desenvolvió Smith las que determinaron su papel en el escenario del arte chileno? O más bien ¿fue Smith el que creó sus propias circunstancias en la búsqueda de un lugar en el arte? Esto deviene en la conformación de la figura de un pintor que trasciende su formación artística para ponerse al servicio de una ideología compartida. Un creador de un contra-archivo que circula entre la plástica y la sátira.

De este modo, en la segunda parte de esta investigación, Antonio Smith es presentado en su faceta política. Caricaturista de su entorno y su tiempo, el presente libro nos entrega aquel otro conjunto de análisis sobre la imagen que circula y denuncia, pero que forma parte constitutiva de la producción de sentido de la obra de Smith. En una apuesta simbólica, individual y al mismo tiempo, colectiva, Smith provoca a la institución mediante el dibujo como dispositivos que se enfrentan a la coyuntura política. Prensa y opinión pública complementan, entonces, el campo de intervención del artista.

Producto de su tiempo, el artista que conjuga su labor con la caricatura, ingresa también en los sistemas de circulación de la imagen, como señalan los autores, “puesto que los artistas articulan las imágenes producidas con repertorios reconocibles que posibilitan estudiar su transitividad como apropiaciones y resignificaciones, y, también, como plagio” (p. 102). Es esta apropiación de la imagen como modelo la que permite los intercambios culturales que se producen, precisamente, mediante la correspondencia del material impreso. La posibilidad expresiva se traslada desde la caricatura al paisaje, del modelo satírico al modelo de constitución de un imaginario; productor y difusor de símbolos, Smith se presenta aquí como “un rebelde con causas”.

La historia del texto/imagen versus la historia del texto/paisaje transmiten concluyentemente el mismo mensaje disonante sobre la cuestión política de la que es parte nuestro artista. Tanto la caricatura como la pintura de paisaje, participan del mismo objetivo ideológico: una deconstrucción del estado de las cosas.

Finalmente, Quiroga y Villegas abordan la tarea más compleja de esta investigación. Catastrar las obras del artista en las diferentes colecciones existentes en Chile. La tarea de “traer a la vida” las ausencias, posibilita el continuo historiográfico, ya que mediante el catastro de estas obras, aparecen hallazgos significativos. Más significativo aún es intentar aplicar una metodología que permita la identificación de autorías. Un ejercicio riesgoso, pero que se asume con seriedad y precisión en el análisis de la imagen por los investigadores de este libro. Quiroga y Villegas proponen un ejercicio inicial que permita catalogar o descatalogar obras que han llegado a formar parte de importantes colecciones públicas y privadas, para luego avanzar en estudios científicos que profundicen en el espacio-lugar matérico de las mismas.

Antonio Smith. ¿Historia del paisaje en Chile? reafirma que el poder de la imagen se establece más allá de sí misma. Está en el campo de las artes, su circulación, transferencia, crítica, contexto y de las instituciones que median y custodian las obras de los artistas nacionales.

Introducción

“Lo que ve un hombre depende tanto de lo que mira como de lo que su experiencia visual y conceptual previa lo ha preparado a ver.”¹

Este libro revisa la figura de Antonio Smith (Santiago, 1832-1877) en el campo de las artes visuales de Santiago a fines del siglo XIX. Tanto en su rol en la consolidación en los géneros del paisaje y de la caricatura, como en la formación artística, dada la importancia que tuvo su taller versus la *academia*. Además, estudia la recepción de su obra por el coleccionismo y la comercialización de las artes y las condiciones de catalogación que han influido en la investigación y difusión de su legado. Catalogando además su producción visual, que se encuentra dispersa en colecciones estatales y privadas, escasamente publicada y, en general, deficientemente registrada².

1 Kuhn, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975, p.179.

2 Exceptuamos de este comentario a las colecciones pertenecientes a la DIBAM, ya que estas están siendo catalogadas y registradas en línea en el sitio *Sur*: www.surdoc.cl lo que permitirá mayor claridad en futuras publicaciones donde se presente datos de catalogación de obras, pues es una fuente pública de fácil acceso.

Un primer aspecto que abordaremos en este estudio es la producción de pintura paisajística de este artista. En efecto, en 1882 Vicente Grez³ publica *Antonio Smith. Historia del paisaje en Chile*. Al leerlo –además de estar escrito a la sombra de textos como los de Vasari⁴ y Taine⁵– llama la atención el título; por una parte, alude a Smith y, por otra, a la historia del paisaje. Sin embargo, siguiendo la línea de los autores citados, Grez termina construyendo más bien una biografía sobre Miguel Antonio Smith de Irisarri junto a una valoración crítica del género del paisaje, tratado a propósito del pintor y que no constituye, entonces, una historia del paisaje en Chile. El texto es sintomático de un giro en la valoración de este género, y de hecho no es el único ni el primero en reconocer su importancia en el repertorio de la pintura chilena de esos años. En 1875, en *El Correo de la Exposición*⁶ fue publicado el artículo “Los pintores chilenos. El paisaje”⁷ –firmado por M.G.⁸– cuyo relato, en la misma línea, es una apreciación crítica de los paisajes expuestos en la Sección de Bellas Artes de la *Exposición Internacional de 1875*. A lo que podemos agregar los reconocimientos al género, manifestados en los premios otorgados a Smith –y a otros pintores chilenos– tanto en aquella exposición como en la de pinturas de la *Sociedad de Instrucción Primaria* en 1867 y la *Primera Exposición de Artes e Industrias* en 1872.

-
- 3 Vicente Grez (Santiago 1847-1909), periodista, escritor e historiador, se desempeña en diversas revistas como *El Charivari*, en 1868, publicación satírica política; *La Linterna del Diablo*, *La Revista de Santiago*, *El Herald*, *El Nuevo Ferrocarril*, *La Época*, entre otras. Publicó como escritor las novelas: *Las mujeres de la Independencia* (1878), *La vida santiaguina* (1879), *El combate homérico* (1880), *Emilia Reynals* (1883), entre otras. Como historiador público en 1882 *Antonio Smith. (Historia del paisaje en Chile)*. Ver sitio web Memoria Chilena: [http://www.memoriachilena.cl//temas/index.asp?id_ut=vicentegrez\(1847-1909\)](http://www.memoriachilena.cl//temas/index.asp?id_ut=vicentegrez(1847-1909)).
- 4 Giorgio Vasari (1511-1574), escritor, pintor y arquitecto italiano, conocido especialmente por su obra *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1550).
- 5 Hippolyte Taine (1828-1893), historiador y crítico francés, y uno de los principales representantes del positivismo. Publicó en 1865 *Philosophie de l'art*. Traducida en Chile por Pedro Lira R., en 1869.
- 6 Revista quincenal que fue publicada entre septiembre de 1875 y octubre de 1876. De difusión de la Exposición Internacional, organizada por la Sociedad Nacional de Agricultura, en Santiago, en 1875.
- 7 M. G., “Los pintores chilenos. El paisaje.” En: *El Correo de la Exposición*, Año I, N° 4, 23 de octubre de 1875, pp. 57-59.
- 8 Suponemos que se trata de Marcial González (1819-1887), chileno, abogado, político, escritor y periodista. Participó además en diversos medios como *El Semanario de Santiago*, *El Siglo* y *La Semana*.

Pero lo anterior no siempre fue así, especialmente si se toma en cuenta el rol rector de la *Academia de Pintura*⁹ en el campo de las artes visuales del país. Esta, según su jerarquía de géneros, consideraba al paisaje de escaso valor para la formación artística. De hecho, solo aparecía en sus inicios como un “*fondo escenográfico*” y accesorio –según plantea el investigador Patricio Zárate¹⁰–, y como bien se aprecia, por ejemplo, en *El árbol seco* de Alejandro Cicarelli.

Smith no acepta la rigidez en la formación que Cicarelli instala en la *academia* y se aparta de ella. Iniciando un periplo, entonces desde la periferia, cuyas decisiones lo llevarán a instalar un taller que se comporta en el *campo* como complemento a aquella. Brindando un espacio informal de aprendizaje que paulatinamente se constituirá en su grupo de pertenencia y que además articula un universo de referencias al cual tributarán sus experiencias, tanto las acumuladas en *El Correo Literario*¹¹ como las aportadas por su viaje a Europa, especialmente su contacto en Florencia con el pintor Carlo Markò¹².

La historiografía, si bien reconoce el protagonismo de Smith en la consolidación de estos géneros en Chile, no ha profundizado en las implicaciones de su obra. Quien necesite investigarlo descubrirá que nuestros historiadores han dado muy poca atención a su figura. Desde 1882 no existe nada más que el texto de Grez y las tan elogiosas como breves pa-

9 Desde su fundación en 1849 Alejandro Cicarelli (1810-1874) dirige la academia por veinte años con una orientación clasicista, posteriormente Ernesto Kirchbach (1832-1880) le sucede desde 1869 hasta 1875, sin grandes cambios en la orientación de la enseñanza que la institución impartía. Sólo será a partir de Giovanni Mochi (1831-1892), quien estuvo a cargo de la dirección del plante desde 1876 hasta 1881, que inaugura una flexibilidad hasta antes desconocida, dirigida a perfeccionar las aptitudes naturales de los alumnos. Cfr. Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. *La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981, pp. 81-82. Cruz de Amenábar, Isabel. *Arte, historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX*. Santiago: Antártica S.A., 1984, p. 168.

10 Zárate, Patricio M. “Entorno al paisaje”, en: Museo Nacional de Bellas Artes, *Centenario. Colección Museo Nacional de Bellas Artes 1910-2010*, págs. 198-199.

11 Revista que circulo en tres periodos: 1858, 1864 a 1865 y en 1867. Ver sitio web *Memoria Chilena*: http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=elcorreoliterario.

12 Pintor de ascendencia húngara, radicado en Florencia, Italia. Cfr.: Valdés Echenique, Catalina. “Un pintor chileno en el Café Michelangelo. Vínculo entre la Escuela de Staggia y la pintura de paisaje chilena.” En Guzmán Fernando y Juan Manuel Martínez (eds.), *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico. VI Jornadas de Historia del Arte*. Valparaíso, 2012.

labras dedicadas a Smith en la mayoría de las “Historia del arte chileno”¹³. Dos ejemplos muy recientes que dan cuenta de lo anterior son: uno, la publicación de la *Colección de pintura chilena del siglo XIX*, de la editorial Origo, que el diario *El Mercurio* distribuyó en 2008; que en catorce volúmenes destaca la obra de los maestros de la pintura del Chile decimonónico. Sin embargo, escasamente se menciona a Smith; aún más, cuatro de los tomos abordan la obra de pintores que complementaron su formación en el taller de Smith: Pedro Lira (1842-1912), Onofre Jarpa (1849-1940), Alberto Orrego (1854-1931) y Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909). Dos, en el marco de las *Jornadas de Historia del Arte* realizada en 2012¹⁴ en Valparaíso, paralelamente a estas se organizaron dos muestras de arte¹⁵. Como una ironía, ese silencio historiográfico que denuncia parte del título de las jornadas aludidas recae sobre Smith y no en las jornadas mismas, ya que en una de las mesas se incluye la figura del pintor pero se excluye de las muestras, apareciendo tangencialmente en el proceso de formación de algunos de los autores de la exposición.

“Como Campos¹⁶, muchos pintores chilenos habrían recibido parte de su formación en Roma o se habrían empapado del ambiente artístico de la ciudad, como es el caso de Antonio Smith y Onofre Jarpa. Los artistas chilenos que se formaron en talleres franceses considerarían un deber inexcusable realizar un viaje por Italia.”¹⁷

La emergencia del paisaje implica revisar la formación del campo de las artes visuales en Chile durante la segunda mitad del siglo

13 A excepción de la publicación de: Pereira Salas, Eugenio. *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992.

14 *VI Jornadas de Historia del Arte “Vínculos artísticos entre Italia y América, silencio historiográfico”*, organizadas por el Museo Histórico Nacional, la Universidad Adolfo Ibáñez y el Centro de Restauración y Estudios Artísticos CREA, en el Parque Cultural de Valparaíso los días 1, 2 y 3 de agosto de 2012.

15 Una: *Italia en Chile transferencias artísticas S. XIX*, en el Museo de Artes Decorativas de Santiago. Y la otra: *Las vistas de Venecia de Alberto Orrego Luco*, en la Galería Jorge Carroza de Santiago. Con catálogo online, el que reproduce las obras expuesta en ambas muestras”.

16 Cfr.: *Artistas Plásticos Chilenos*, <http://www.artistasplasticoschilenos.cl>, además ahí se encuentra una bibliografía de referencia bastante completa.

17 *Italia en Chile transferencias artísticas S. XIX. Las vistas de Venecia de Alberto Orrego Luco*. Catálogo de la muestra (pdf), disponible online en: *Jornadas de Historia del Arte*: <http://www.jornadasdehistoriadelartechile.cl/index.html> [Homepage] consultado el 15 de agosto de 2012, p. 16. Curiosamente se afirma que Smith estuvo en Roma, sin exposición de la fuente que respalde lo dicho.

XIX, que evidencia una recepción de modelos exógenos involucrados en su configuración. Proceso en el que habría que considerar tanto la llegada al país de expediciones científicas, de artistas viajeros y de intelectuales, como el viaje de chilenos a otras latitudes, europeas principalmente. Desde esta perspectiva estimamos que la transversalidad de la figura de Smith implica necesariamente revisar las consideraciones mencionadas. En efecto, en Chile el paisaje está presente desde mucho antes de la aparición de Smith, pero en un contexto artístico incipiente. Los antecedentes conocidos se pueden rastrear desde las publicaciones de los jesuitas Alonso de Ovalle (1603-1651)¹⁸ y Juan Ignacio Molina (1740-1829)¹⁹, los pintores quiteños²⁰ –quienes, según Gloria Cortés y Francisca Del Valle Tabatt²¹, son los primeros en involucrar el paisaje en la pintura, no como accesorio sino como reconocimiento de territorio, en la pintura de santos–; los “artistas viajeros”²² que a comienzos del siglo XIX visitaron Chile, y finalmente aquellos que por largas temporadas se radicaron en este país hacia la segunda mitad del siglo XIX –fenómeno que se extiende durante el siglo XX²³, junto a los artistas

18 Cfr.: de Ovalle, Alonso. *Histórica relación del Reyno de Chile y de las misiones y ministerios que exercita en la Compañía de Jesús*. Roma, 1646.

19 Molina, Juan Ignacio. *Compendio de la historia geográfica, natural y civil del Reyno de Chile*. Traducida al español por Domingo Joseph de Arquellada Mendoza. Madrid: Por Antonio de Sancha, 1788-1795. 2 v.

20 Por mencionar a algunos: José Sevilla, Rafael Sevilla, Antonio Ávila, Manuel Palacios, Pedro Palacios, Ignacio Jácome.

21 Cortés, Gloria y Francisca del Valle. «Circulación y Transferencia de la imagen: Pintura quiteña en Chile en el siglo XIX.» *Arte Quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, 2010.

22 Por ejemplo: John Searle (1783-1837); Raymond Auguste Quinsac Monvoisin (1790-1870); Charles Chatworthy Wood Taylor (1792-1856); Claudio Gay (1800-1873); Johann Moritz Rugendas (1802-1858); Kart Wilhelm Alexander Simon (1805-1852); André-Auguste Borget (1808-1877); Otto Grashof (1812-1876); Ernesto Charton (1816-1877); y, Giovatto Molinelli (activo en Chile entre 1858 a 1861).

23 Tales como Thomas Somerscales, Fernando Laroche, Fernando Álvarez de Sotomayor, Pablo Vidor, Boris Grigoriev, Oskar Trepte, Mario Carreño Para todos estos artistas, ver el sitio web: *Artistas Plásticos Chilenos*: <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/home.aspx>. Para evitar repetir bibliografías de referencia a cada uno de estos, ya que allí están señaladas las fuentes. Que se repetirían a propósito de otros artistas que aparecerán más adelante.

locales que continuando con la tradición consolidada por Smith han cultivado el género²⁴–.

Sin desconocer que cronológicamente el primer artista chileno conocido que pinta paisajes es José Manuel Ramírez Rosales (Chile, 1804-1877), recalcamos una diferencia importante entre éste y Smith. Ramírez desarrolla su trabajo en Europa²⁵, Smith, en cambio, centró su quehacer artístico en Chile, con un impacto en el campo que Ramírez Rosales no tuvo. En efecto, la figura de Smith es fundamental en la emergencia de dos géneros de larga trayectoria en Chile: la caricatura y el paisaje, que revisaremos intentando reconstruir una trama cuyos hilos involucran diversos aspectos que mencionamos seguidamente.

Un primer aspecto que consideramos es el contexto en que se funda la *academia* en Santiago. Durante el Gobierno de Manuel Bulnes Prieto (1841-1851), como parte de una estrategia que buscaba fortale-

24 Por ejemplo: Antonio Smith (Santiago, 1832-1877); Pedro Lira (Santiago, 1845-1912); Onofre Jarpa Labra (Villa de Alhué, Chile 1849 - Santiago, 1940); Cosme San Martín (Valparaíso, 1849 - Santiago, 1906); Juan Francisco González (Santiago, 1853-1933); Alberto Orrego Luco, (Valparaíso, 1854 - Santiago, 1931); José Tomás Errázuriz (Santiago, 1856 - Inglaterra, 1927); Ernesto Molina (Santiago, 1857-1904); Celia Castro (Valparaíso, 1860-1930); Alfredo Helsby (Valparaíso, 1862 - Santiago, 1933); Enrique Lynch (Quillota, Chile, 1862 - Santiago, 1936); Alberto Valenzuela Llanos (San Fernando, Chile, 1869 - Santiago, 1925); Pablo Burchard, (Santiago, 1875-1964); Agustín Abarca (Talca, Chile, 1882 - Santiago, 1953); Arturo Gordón (Casablanca, Valparaíso, 1883 - Valparaíso, Chile, 1944); Julio Ortiz de Zárata (Santiago, 1885-1946); Manuel Ortiz de Zárata (Lombardía, italiana, 1887 - Los Ángeles, California, USA, 1946); Henriette Petit (Santiago 1894-1983); Ana Cortez (Santiago 1895-1998); Pedro Luna (Los Ángeles, Chile, 1896 - Viña del Mar, Chile, 1956); Luis Vargas Rosas (Osorno, Chile, 1897 - Santiago, 1977); José Perotti (Santiago, 1898-1956); Inés Puyó (Santiago, 1906-1996); Sergio Montecino, (Osorno, Chile, 1916 - Santiago, 1997); Nemesio Antúnez (Santiago, 1918-1993); Ximena Cristi (Rancagua, Chile, 1920); Augusto Barcia (Santiago, 1926-2001); Patricio de la O (Santiago, 1946); Enrique Zamudio (Santiago, 1955); Jorge Tacla (Santiago, 1958), entre otras-os.

25 Es ampliamente reconocido que su obra se desarrolló en el contexto de la Escuela de Barbizón, mientras estuvo en Europa entre 1825 y 1836, desde Luis Álvarez Urquieta a Ricardo Bindis F. Cfr.: Álvarez Urquieta, Luis. *La Pintura en Chile. Colección Luis Álvarez Urquieta*. Santiago: Imprenta La Ilustración, 1928. Bindis Fuller, Ricardo. *La pintura chilena desde Gil de Castro hasta nuestros días*. Santiago: Morgan Marinetti, 1979. Y en: *Pintura chilena 200 años*. Santiago. Origo, 2006. Galaz, Gaspar e Ivelic, Milan. op. cit. Sin embargo convendría revisar esta visión pues dicha escuela se establece en Francia hacia 1848 fundada, entre otros, por Théodore Rousseau (1812-1867), Cfr.: Gombrich, Ernst. *La historia del arte*. N. York, Phaidon, 1997, 16ª edición, (reimpresión 2010) p. 508.

cer –sino construir– la identidad de un país aún en formación se desarrolló un nutrido plan de reformas tendientes a modernizar el Estado. Entre otras importantes medidas, se crearon escuelas primarias y liceos; se fundó la Escuela Normal de Preceptores (1842) y la Universidad de Chile (1842)²⁶. Y para centralizar la enseñanza de las artes y darle un carácter oficial se crea en 1849 la *Academia de Pintura de Santiago*²⁷.

Es complejo establecer el modelo elegido para la formación artística, pues se nos presenta como un proceso de múltiples entradas. En 1843 las decisiones fracasadas de fundar la *academia* tanto con el francés Monvoisin, como con el envío de Antonio Gana (1822-1846) a Francia, nos inclina a pensar que el modelo elegido, en cuanto a la estructura de la *academia* chilena, fue la *Academia de Bellas Artes de París*. En aquella época ésta defendía principios clasicistas que venían repitiéndose, sólo con algunas variantes, desde la época del Renacimiento. Sin embargo, cuando se concreta la fundación de la ansiada academia se contrata para dirigirla al italiano Alejandro Cicarelli. Este implementa un modelo de tradición neoclásica extremadamente rígido y tradicionalista que el Estado chileno asume. Esta opción tiene su razón de ser en que la elite dominante buscaba recrear, aunque en un contexto muy diferente, una tradición y cultura ajena a la nuestra²⁸. En consecuencia, se adhirió a formas artísticas que acentuaban el prestigio social más que a un desarrollo cultural que fuera el resultado de una reflexión y asimilación del fenómeno artístico como tal²⁹. Esta matriz inicial se sostuvo sobre un soporte político y social que abrazó un ideal estético foráneo.

¿Fue ese modelo incorporado sin críticas en el *campo*? En este sentido la actitud de Smith es sintomática, por una parte, en 1851 cuando cansado de la dura disciplina de la copia de estampas y de las largas se-

26 Esta fundación es una nueva denominación de la universidad que en 1738 se había fundado por el rey de España Felipe V, con el nombre de Universidad de San Felipe.

27 Previamente se habían creado instituciones tanto públicas como privadas destinadas a la formación artística. Para acceder a un panorama específico al respecto Cfr.: Berrios, Pablo, Eva Cancino, Claudio Guerrero, Isidora Parra, Kaliuska Santibáñez y Natalia Vargas. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago: Estudios de Arte, 2009.

28 Cruz de Amenábar, Isabel. op. cit, p. 168.

29 Ivelic, Milan. "Presentación", en: Museo Nacional de Bellas Artes, *Chile 100 años Artes Visuales, Primer Período 1900-1950, Modelo y Representación*. Santiago, de Chile: MNBA 2000, p. 9.

siones frente al yeso, “en un acto de juvenil rebeldía deja la Academia”³⁰. Este gesto y las decisiones posteriores que toma el artista tropiezan inicialmente con resistencias en el medio que paulatinamente se disipan, en 1858 desde las páginas de la revista *El Correo Literario* se publica una ácida caricatura en que Smith retrata a Cicarelli, esta representó una crítica cuya recepción activó sentido en el medio pues al año siguiente otra vez desde la presa Ernesto Chartón fue protagonista de críticas a la labor del director de la *academia*. Posteriormente, en 1866, Smith a su retorno de Europa se encuentra en un punto de inflexión histórico, social y cultural en un Santiago que favorece la recepción tanto de su expresión visual que se verificara en los premios adjudicados a su obra, como en la importancia de su taller como espacio de enseñanza informar y de discusión sobre arte. Estas críticas a Cicarelli han sido planteadas por varios autores que, a modo de analogía, personifican, en el contexto local, las pugnas que se daban en la tercera década del siglo XIX entre el Clasicismo y el Romanticismo –representado respectivamente por Ingres y Delacroix. El primero que conocemos que lo ha manifestado es Iván Contreras, quien en una nota de prensa expresa:

“En el desarrollo artístico de Chile se produce –aunque con un natural retardo– este mismo hecho. Surge la controversia entre el representante del neoclasicismo, Cicarelli, director de la naciente Escuela de Pintura y algunos de sus alumnos que no acataron la disciplina impuesta por el maestro. Entre ellos destaca con claros brillos Antonio Smith.³¹”

Posteriormente encontramos afirmaciones en este mismo sentido en Galaz e Ivelic, en Cruz de Amenábar³², en Pilar Morales Allende³³...

“Smith representa la pugna entre clásicos y románticos, que en Europa había sido encabezada por Delacroix e Ingres, al comenzar la tercera década del siglo XIX. En Chile, sólo ahora se hacía presente esta controversia, que no se reducía a simples polémicas superficiales, sino que comprometía el sentido mismo del arte”³⁴

30 Cruz de Amenábar, Isabel. op. cit, p. 179.

31 Contreras R., Iván. “El romanticismo en la plástica chilena.” En: Diario *Sur*, Concepción, 20 de marzo de 1960.

32 Cruz de Amenábar, Isabel. op. cit, pp. 178-179.

33 Morales Allende, Pilar. “Antonio Smith: Contra las corrientes y las olas.” En: diario *El Mercurio*, Santiago, 16 de junio de 1996.

34 Galaz, Gaspar y Milan Ivelic, op. cit, p. 97.

Esta misma idea es retomada por Roberto Amigo en el marco de su trabajo curatorial en la Trienal de Chile 2009.

"[...] tempranamente el artista paisajista es obligado a asumir su condición romántica. Los debates contra la academia de Ciccarelli [sic], personalizados en Raymond Quinsac de Movoisin [sic] (1790-1870) y Ernesto Charton (1818 [sic]-1877), fácilmente reducibles a la polémica neoclasicismo-romanticismo, potencian el desarrollo de un campo artístico complejo donde se enfrentan discursos sobre lo que debería ser el arte chileno."³⁵

El modo en que se representa formal y simbólicamente una imagen se relaciona con las experiencias previas y con las elaboraciones mentales a partir de estas. Es decir, cuando el artista realiza su obra tiene una intención manifiesta de convertir su trabajo en el medio de expresión de una ideología en particular. Allí confluyen componentes diversos y la necesidad de expresarlos.

"[...] las imágenes no necesariamente contienen de manera explícita una posición política, ideológica o cultural, pero tampoco están inunes a las seducciones de la ideología."³⁶

Smith es un claro ejemplo de esta necesidad de expresar una ideología. Consecuente con sus ideas, no acepta la estructura que la *academia* imponía e incursiona en el género de la caricatura y el paisaje. Al manifestar su posición ideológica interpreta el paisaje en sus pinturas y a la sociedad en sus caricaturas. Su expresión visual es una experiencia estética que establece un diálogo con quien contempla su obra. Para Smith,

"[...] el paisaje es proponente, no necesariamente de sus cualidades individuales cuanto del impacto anímico que provoca en el ser humano. Al recoger los elementos propiamente naturales que le ofrece el paisaje, los lleva a una organización visual regulada por un patrón plástico que unifica cualquier disgregación posible de los objetos."³⁷

35 Amigo, Roberto. "Territorios de Estado. Paisaje y cartografía. Chile, siglo XIX." En *Trienal de Chile 2009*. Catálogo, Ticio Escobar, Curador General. P. 171.

36 Echaverría, Camilo. *La Mirada Ilustrada o La Ilustración de la Mirada, Romanticismo en: Los paisajes Americanos de Humboldt*. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia del Arte, Universidad de Antioquía, Medellín, Colombia, 2009, p. 14.

37 Galaz, Gaspar y Milan Ivelić, op. cit. p.98.

Un segundo aspecto que revisaremos es un concepto recurrente en la historiografía de las artes visuales en nuestro país: la idea de una *escuela chilena del paisaje*. Sostenemos que no ha existido tal, siendo más adecuado referirse a ella como a una *tradición del género del paisaje en la pintura chilena*. Puesto que *escuela* implica un modo común –doctrina, principios, estilo, sistema o método– como conjunto –discípulos, seguidores o imitadores– que lo distingue de otros. Así ocurre, por ejemplo, con la *Escuela de Barbizon*, en Francia, o la *Escuela del río Hudson*, en Estados Unidos. Y que *tradición* comprende elaboración, entrega y/o transmisión –doctrinas, ritos, costumbres– conservada por un grupo –de maestro a discípulos, de generación en generación.

Un tercer aspecto que revisamos es la producción de caricaturas creadas por Smith y aparecidas en 1858 en *El Correo Literario*, las que son ampliamente reconocidas por la historia del arte chileno como las primeras que se publican en el país. Las abordaremos por una parte, tanto desde el análisis de la formación del repertorio simbólico-alegórico que el artista plasma con ironía en ellas; como desde la transitividad del imaginario movilizado en su producción. Consideramos que selecciona y articula sus composiciones para la revista mencionada apropiándose de una visualidad tomada del repertorio del arte occidental que resignifica y contextualiza irónicamente en el Chile de la segunda mitad del siglo XIX. Por otra parte, desde una revisión de la información difundida por la historiografía del arte en relación a que si realmente Smith participó en los diez primeros números de dicha publicación, contrastándola con las fuentes para verificar o refutar ese dato y precisar las caricaturas de su autoría.

Contrastando –a partir del trabajo hemerográfico– fuentes primarias con secundarias hemos revisado la bibliografía existente sobre Antonio Smith, que en general repite una serie de valoraciones críticas y clichés interpretativos. La materia prima de este trabajo es una recopilación de datos a partir de publicaciones periódicas y de la obra visual de Smith³⁸, pues estas nos permiten tomar distancia de aquellas opiniones que no fundamentan sus dichos con referencias a documen-

38 Archivo Nacional, Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA); en las bóvedas del Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca (MOBAT), Pinacoteca de la Universidad de Concepción; y en colecciones tales como el Museo Histórico Nacional (MHN), MNBA, Casa Museo Eduardo Frei Montalva, Club de Viña del Mar, Banco Central de Chile, Banco de Chile, Banco BBVA, Colección de Enrique Gigox y la de Juan Pablo Montero.

tos. Sin embargo, intentamos ser cautos al transitar este “laberinto” de archivos, teniendo presente como un hilo de Ariadna las palabras de Arlette Farge:

“A menudo, la cita acude en auxilio de la escritura; una vez más es preciso reflexionar sobre su utilización para que no aparezca ni como una facilidad ni como un medio engañoso de aportar pruebas allí donde sería necesario un razonamiento. La cita jamás puede ser una prueba, y es sabido que casi siempre es posible proporcionar una cita contraria a la que se acaba de escoger. La cita tiene tanto encanto que es difícil resistirse a ella; el encanto de lo extraño, el de la mezcla de justeza y exotismo de la lengua de antaño, y también el de la confesión. Cuando se cita, implícitamente se confiesa que no es posible encontrar palabras mejores o composiciones de frases más pertinentes que las descubiertas en el archivo. O bien se oculta una especie de impotencia para reflexionar más allá, aprovechando al máximo el estatuto de verosimilitud, léase de veracidad, que toda cita impone.”³⁹

Proponemos catalogar la producción artística de Smith entendida como un patrimonio que es también memoria del campo de las artes visuales chilenas. La metodología empleada considera por una parte los aspectos formales de procedencia y publicaciones de las obras, aplicando los estándares implementados por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales⁴⁰. Por otra parte, acudimos al método morelliano⁴¹, tanto para pronunciarnos frente a las obras atribuidas a Smith de la colección del Banco Central de Chile, como para atribuir al pintor un paisaje de la colección del Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca (MOBAT). Este trabajo tiene el propósito de relevar información especializada y actualizada del legado de Smith.

Sistematizar la información disponible sobre la obra de Smith nos parece importante para el rescate de un patrimonio poco documentado. Siguiendo este objetivo elaboramos un catálogo razonado de la obra que pudimos relevar. Para ello tomamos en consideración la amplitud del concepto de patrimonio que Carolina Maillard define:

39 Farge, Arlette. *La atracción del archivo*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1991, p. 59.

40 Cfr.: Nagel, Lina (ed.). *Manual de Registro y Documentación de Bienes Culturales*. Santiago, Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. 2008

41 Cfr.: Ginzburg, Carlo. “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”. En Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa, 1999, segunda reimpresión. pp. 138-175.

“[...] aquel conjunto de elaboraciones culturales, pasadas o del presente, materiales e inmateriales, que bajo diversos contextos históricos, sociales y políticos han sido significativos o identificados por un orden social como expresión legitimada de su identidad y por lo tanto necesaria de rescatar, conservar y transmitir a las personas o grupos.”⁴²

Y también el concepto de patrimonio que la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile (DIBAM), declara como:

“[...] un conjunto determinado de bienes tangibles, intangibles y naturales que forman parte de las prácticas sociales, a los que se les atribuyen valores a ser transmitido, y luego resignificados, de una época a otra, o de una generación a las siguientes. Así, un objeto se transforma en patrimonio o bien cultural, o deja de serlo, mediante un proceso y/o cuando alguien –individuo o colectividad–, afirma su nueva condición”.⁴³

A partir de esas consideraciones de patrimonio proponemos el criterio con el que articulamos el catálogo y entendiendo lo patrimonial como una construcción social, donde los sujetos atribuyen valores culturales a ciertos bienes. Esta asignación de valor siempre es desde el tiempo presente; el patrimonio se crea y se recrea permanentemente, y su producción no sólo atañe al pasado histórico o artístico, sino también a la producción que actualmente se realiza de bienes materiales e inmateriales desde distintas manifestaciones culturales.

El libro está organizado en dos partes: la primera se titula *Estudios sobre la historia del paisaje y la caricatura en Chile republicano*, cuyo primer capítulo comienza esbozando la historia de la pintura de paisaje en la tradición occidental y cómo esta emerge en el campo de las artes visuales en el Chile de la segunda mitad del siglo XIX; luego, en el segundo capítulo, se realiza un ejercicio similar, pero esta vez con el género de la caricatura. La segunda parte, centrada en la obra de Smith, se divide en cuatro capítulos. El primero reseña la biografía de

42 Maillard, Carolina. “Construcción social del patrimonio”. En: Marsal, D. (Ed.), *Hecho en Chile reflexiones en torno al patrimonio cultural*. Santiago, 2011. p. 25 (pp. 15-31).

43 *Dibam, Memoria, cultura y creación. Lineamientos políticos*. Documento, Santiago, 2005, Dibam [Homepage] Consultado el 26 julio de 2012 http://www.dibam.cl/Vistas_Publicas/publicContenido/contenidoPublicDetalle.aspx?folio=4338&idioma=0 .

Antonio Smith; el segundo es una propuesta de catalogación de su obra; el tercero es un ejercicio de atribuciones sobre un grupo de cuadros; finalmente, el cuarto es un catálogo razonado de su producción visual.

En nuestro contexto académico existe un interés por estimular la investigación en distintas áreas disciplinares. Consecuentemente esta investigación está enmarcada en ese proceso, y financia su publicación el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), a través del Fondo del libro, línea de Fomento a la industria 2014. Las artes no están ajenas a esta situación, su historia nos acerca al entendimiento de movimientos, estilos, tendencias, ámbitos productivos y de circulación en los cuales se insertan; y al entendimiento de los repertorios activados en el campo visual, tomando en cuenta su imbricación con los procesos culturales, sociales y políticos. Los aportes que se realizan desde la investigación permiten elaborar interpretaciones de los procesos, responder preguntas, repensar los conceptos y relatos a partir de los cuales se construye el campo de las artes visuales.

Nuestra investigación se ha centrado en la figura de Smith como un aporte al rescate del patrimonio de su obra artística. Generar discusión y reflexión acerca de la importancia patrimonial de su obra visual, posibilita la generación de nuevos sentidos de pertenencia y memoria colectiva. Invitamos entonces, a través de estas líneas, al lector a conocer el papel de Antonio Smith en la emergencia de dos géneros de las artes visuales chilenas: la caricatura y la pintura de paisaje.

Primera parte

Estudios sobre la historia del paisaje y la caricatura en Chile republicano

“El anhelo por captar el sentimiento de la naturaleza en la pintura es proceso tardío en la cultura occidental, en especial si se compara con su expresión en la literatura y en la poesía. Como la obra de las artes plásticas sólo adquiere relieve al cobrar expresión visible, al decir de Fritz Medicus, el paisaje sirve primero de fondo de cuadro hasta que se estudian las leyes del paisaje en su primer desarrollo factual. “Aparece primero –dictamina un crítico sagaz, Max Friedländer– como una acumulación, un conglomerado de partes aisladas, hasta que en la última fase el segmento particular es abordado desde uno u otro punto de vista superior y todos los detalles se acoplan de acuerdo con la lógica del espacio.

“A partir del siglo XVIII la naturaleza se emancipa de esa realidad pictórica humanística en que el hombre real o mitológico es sujeto, y pasa a ser una especie entelequia que participa en el ser divino, pues en ella vive, como apunta un filósofo, la fuerza de la acción creadora, principio que conforma la moderna imagen del mundo. El Romanticismo pone el énfasis en lo que de creador hay en la naturaleza y hace así del género del paisaje, una forma de representación total, y por ello antes del triunfo del realismo con la fotografía, el paisaje para el pintor es un estado de alma como diría Federico Amiel, una especie de inmersión panteísta en el cosmos.”

Eugenio Pereira Salas⁴⁴.

“Frente a la situación política, Smith es un rebelde adherido a las filas liberales de la oposición. Lucha con sus armas personales, es decir con su lápiz y su pluma en contra del Presidente Manuel Montt y sus ministros. Ingres a la planta periodística de *El Correo Literario* [...]”

Eugenio Pereira Salas⁴⁵.

En Europa, el estilo Neoclásico es el arte oficial de la Revolución Francesa, de rigor formal, gusto por los temas heroicos y apego a los ideales grecorromanos, planteamientos compartidos sólo por una élite, pues no expresa el clima de cambios y de agitación que vive Europa. En pintura su mayor representante es Jacques Louis David (1748-1825) con seguidores que extienden su estilo por gran parte del continente.

44 Pereira Salas, Eugenio. *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992, p. 157.

45 Pereira Salas, Eugenio. op. cit., p. 158.

Aquel estilo austero, grandioso, de colorido frío y netos volúmenes, paulatinamente cederá lugar a uno más cálido, más humano y, sobre todo, más sentimental y emotivo, expresando más concretamente, que el neoclasicismo, el convulsionado y crítico ambiente que vive Europa tras la Revolución y el Imperio Napoleónico, que cristaliza en un nuevo modo de expresión: El Romanticismo.

Este influirá en todos los ámbitos transformando los valores socio-culturales. Desde la emotividad, el espiritualismo, la exaltación de lo pasional, lo irracional, a la aspiración de libertad. Esta nueva concepción de vida se propaga rápidamente por Europa gracias al poder de la imagen y la palabra escrita, a través de libros y la prensa periódica.

El quiebre en la jerarquía social en esta época, produce también uno entre el artista y su antigua clientela, ahora es libre para hacer lo que desee, sin tener que satisfacer necesariamente a un rey, a un noble o a una orden religiosa; no hay obligaciones, como tampoco un trabajo estable y seguro. Nace así el artista como genio incomprendido, solitario y bohemio, rebelde contra lo establecido, ardientemente enamorado de su arte y su libertad. Los temas que interesan al artista romántico son la representación de esa realidad viva, conflictiva y problemática que ve a su alrededor y de la naturaleza concebida como una evasión hacia el dominio de lo puro e incontaminado: como los retratos; las escenas históricas y de costumbres, principalmente contemporáneas; los bodegones; pero el tema más cultivado es el paisaje.

En pintura, el Romanticismo aparece claramente en París hacia 1820, con Théodore Géricault (1791-1824) y Eugène Delacroix (1798-1863). Paralelamente, en Inglaterra el interés por la naturaleza en su estado puro y por el paisaje aparece en las obras de Richard Parkes Bonington (1802-1828), John Constable (1776-1837) y William Turner (1775-1851)⁴⁶.

Después de tres siglos de dominio español, las colonias americanas se independizan formalmente, cortando el lazo con sus antiguos dominadores. Se produce entonces una relación de necesidad entre las élites de las nuevas naciones y Europa. Por un lado, las primeras buscan pautas para dar comienzo a esta etapa republicana encontrando en Europa, especialmente en Francia, Inglaterra, Alemania, Italia e inclusive en Norteamérica, un modelo político, económico y cultural a seguir. Y por otro

46 Cruz de Amenábar, Isabel. *Arte, historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX*. Santiago: Antártica S.A., 1984, p. 114-117.

lado, Europa busca ampliar su universo cultural, su hegemonía y nuevas riquezas que explotar; busca lugares aún no contaminados por el hombre europeo. Todo lo que pude obtener abundantemente de América, Medio Oriente y África. La belleza natural, el clima, sus habitantes y costumbres atraen a los aventureros, que con nostalgia de pureza y deseos de evasión buscan lo exótico. Europa envía expediciones con científicos y comerciantes a América, en las cuales destaca un personaje: el artista viajero. Estos se convertirán para las nuevas repúblicas americanas en importantes actores para el desarrollo cultural, en el proceso de instalación de un modelo de desarrollo externo que acogerán las clases dominantes.

En Chile estos contribuyen a modificar la mentalidad de los habitantes de las principales ciudades como Santiago, Valparaíso y Concepción, que llegan a estas tierras por dos vías. Una por Los Andes, desde Buenos Aires; y otra por el Pacífico desde Callao en Perú o por el Cabo de Hornos. Valparaíso se convierte en un centro y puerto de gran actividad, especialmente a mediados del siglo XIX, cuando el trigo chileno se comercializa en California y Australia, en plena fiebre del oro, y gracias a la navegación a vapor más expedita.

Diversas misiones científicas llegan a Chile⁴⁷. También cronistas⁴⁸ que son los creadores en literatura de la imagen que se forma de esta región, del mismo modo en que lo fueron los pintores y dibujantes⁴⁹

47 Claudio Gay (1800-1873), activo en Chile entre 1828 y 1863. Jules Sebastián César Dumont D'Urville (1790-1842), activo en Chile entre 1838 y 1839. Charles Darwin (1809-1882), activo en Chile entre 1832 y 1835. Ignacio Domeyko (1802-1889) activo en Chile entre 1838 y 1889. Rodolfo Amando Philippi (1808-1904), activo en Chile entre 1851 y 1904.

48 Mary Graham (1785-1842). Alexander Caldcleugh (1795-1858). Samuel Haig (Visita Chile en 1817). Gabriel Lafond de Lurcy (1802-1876). Edward Poeppig (llega a Chile en 1827 – Murió cerca de Leipzig, Alemania en 1868). Ver sitio web *Memoria chilena*: <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=alemaneseduardpoeppig> .

49 John Searle (1783-1837). Raimundo Monvoisin (1790-1870). Charles Wood (1792-1856). Juan Mauricio Rugendas (1802-1858). Karl Alexander Simon (1805-1852). Ernesto Charton (1818-1877). Clara Filleul (1822-1888). Nathanael Hughes (Activo en Chile entre 1850-1859). Jacob Ward: De este pintor no se ha podido encontrar mayor información. Sólo se ha constatado que el MNBA de Santiago conserva un óleo sobre tela de 100 por 66 cms., fechado en 1846, y una pintura de paisaje titulada *Arrieros en el Valle de Aconcagua*. El artista es mencionado por Isabel Cruz de Amenábar, op. cit., p.126, y por Museo Nacional de Bellas Artes. *Pintura chilena*. Santiago, 1977, pág. 21.

viajeros que visitan Chile en la primera mitad del XIX. Estos viajeros trajeron a América a hombres y mujeres que estimularon en los chilenos el interés por la ciencia, la literatura y la plástica. Que posteriormente incidirán en el surgimiento de la literaria, romántica y liberal de la Generación de 1842, y la formación de la Academia de Pintura y de la Clase de Escultura y Arquitectura⁵⁰.

En relación al género de la caricatura, este aparece tardíamente en el horizonte occidental. Gombrich menciona que junto con Ernst Kris pensaban que el miedo a la magia de la imagen, era lo que había retrasado su aparición, o que al menos tal motivo pudo haber intervenido, señalando el surgimiento de este nuevo género en el siglo XVI con los trabajos de los hermanos Carracci⁵¹. Desde entonces hasta ahora la caricatura ha ido paulatinamente siendo incorporada en el campo de las artes visuales.

La importancia de Smith en el género de la caricatura no solo se remite a que las suyas son las primeras publicadas en Chile, sino que se sumaron a la oposición al gobierno de Manuel Montt, levantada desde la prensa con ácidas y sarcásticas imágenes de los personajes de la política y de la sociedad de entonces. Proceso que culmina en la revolución de 1859 con el cierre de la prensa opositora y la salida del país de sus mentores, entre ellos Smith.

La producción de estas caricaturas está articulada desde una construcción que involucra, además de la crítica a la sociedad, la formación de un repertorio simbólico-alegórico que Smith va formando paulatinamente apropiándose de una visualidad que resignifica y contextualiza irónicamente, en el Chile de la segunda mitad del siglo XIX, una operación de transitividad de las imágenes desde el repertorio del arte occidental hasta sus composiciones para la revista *El Correo Literario*.

50 Cruz de Amenábar, Isabel. op. cit., p. 117-123. Para ver cómo contribuyeron en la formación artística Cfr.: Berrios, Pablo; Cancino, Eva; Guerrero, Claudio; Parra, Isidora; Santibáñez, Kaliuska; Vargas, Natalia. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago: Estudios de Arte, 2009.

51 Gombrich, Ernst. op. cit. pp. 298-290.

Capítulo 1

El género del paisaje

“Quisiera [...] referirme aquí al paisaje en términos estrictamente artísticos visuales. No pretendo con esto desconocer los desarrollos de una reflexión amplia sobre la cuestión del paisaje planteada a los estudios culturales en las últimas décadas en relación con el impulso colonizador y el pensamiento científico desde la primera modernidad, los avances del imperialismo y la construcción de identidades nacionales y regionales en los dos últimos siglos. Un campo de discusión que articula la historia de las artes plásticas con otros ámbitos antes restringidos de reflexión desde la geografía, la sociología, la economía, la historia del urbanismo moderno, la literatura, etc. Más bien mi idea es poner en foco, a la luz de tales desarrollos transdisciplinarios, la naturaleza específica de determinados artefactos (visuales) y su particular inscripción en la historia cultural a partir, precisamente, de tal especificidad.”⁵²

Antonio Smith. Historia del paisaje en Chile, de Vicente Grez⁵³, publicado en 1882, nos planteó la pregunta que ha dado nombre a este libro. Ésta interrogante y otras que han ido surgiendo durante el proceso investigativo nos han llevado a transitar por diversos aspectos del paisaje. Alejándonos de la tradicional interpretación según la cual este género surge, en un proceso paulatino, desde los fondos de las imágenes que usualmente representaban temas religiosos, históricos u otros,

52 Malosetti Costa, Laura. “¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino.” En: Batticuore, Graciela; Klaus Gallo y Jorge Myers (eds.) *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: EUDEBA, 2005; p. 291-303.

53 Grez, Vicente. *Antonio Smith. (Historia del paisaje en Chile)*. Santiago: Establecimiento tipográfico de la época, 1882.

en la medida en que se iban debilitando los motivos del primer plano. Y, acercándonos al surgimiento de él, desde la perspectiva planteada por Ernst Gombrich⁵⁴: la cuestión de la función de la imagen en relación con su género. No se llegará a comprender una imagen o cómo se la representa sin considerar de qué tipo se trata, cuáles son sus fines y destinatarios. Estos aspectos resultan indispensables a la hora de considerar la imbricación de ellas en la historia cultural, poniendo ciertos límites a la infinidad de posibilidades interpretativas que plantea su polisemia a la sensibilidad o el sentido común de cada nuevo espectador⁵⁵.

Para Gombrich la idea de un arte inspirado por la belleza natural es una simplificación excesiva y peligrosa. Y, es probable que el proceso sea inverso al descubrir la belleza de la naturaleza, al declarar que un paisaje es pintoresco cuando recuerda pinturas antes vistas. Pues para el pintor sólo puede convertirse en motivo lo que asimila al vocabulario que ya ha aprendido. De hecho lo usual es presentar el “descubrimiento del mundo” como motivo que subyace al desarrollo del paisajismo, por lo que la tentación a invertir la fórmula, es seductora, y afirmar la prioridad de la pintura de paisajes sobre el sentimiento del paisaje. Siendo, para Gombrich, este movimiento en dirección deductiva de la teoría a la práctica artística y de esta, al sentimiento artístico, algo que merece ser considerado⁵⁶.

Una de las motivaciones para escribir este libro ha sido poner a disposición de nuestros estudiantes del Departamento de Artes, de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad Católica de Temuco, ciertas consideraciones de la discusión respecto de la historia del paisaje y sus problemas. Por lo que al recopilar los aspectos que estimamos relevantes de este género, no queremos dejar de mencionar que desde distintas vertientes se ha intentado construir un relato que no ha estado ausente de controversias. No siendo el propósito de esta investigación ahondar en tales discusiones, damos cuenta de ellas a partir de la mirada de Federico López Silvestre⁵⁷. Para continuar con un

54 Gombrich, Ernst “La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo”. En *Norma y forma*. Madrid: Alianza, 1984.

55 Malosetti Costa, Laura. op. cit.

56 Gombrich, Ernst. op. cit.

57 López Silvestre, Federico. “Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia del paisaje.”. En revista *Quintana*, N° 2, 2003, pp. 287-303. Disponible en <http://www.usc.es/arte/quintana/>. Cfr.: Milani, Raffaele. *El arte del paisaje*. Edición de Federico López Silvestre. Madrid: Fondo de Cultura Económica, Biblioteca Nueva, 2007.

compilado histórico del género basado en *La Historia del Arte* de Ernst Gombrich y en otros aportes que más adelante evidenciaremos.

1.1 Aproximaciones a una historia del paisaje

Diversas son las consideraciones en torno a la idea de paisaje en el seno de una cultura. Federico López Silvestre ha revisado críticamente la historia de las distintas respuestas que se han propuesto para profundizar en la génesis, maduración y difusión de esta. Señala, al respecto, que los textos fundadores de la historia del paisaje están plagados de interesante apuntes, pero que no se encuentra en ellos respuestas satisfactorias, ya que la mayoría de los autores lo abordan desde los límites de su propia disciplina mostrándose incapaces de romperlos y cuando ello ocurre tales alcances no son relevantes. En las obras de Jacob Burckhardt⁵⁸, en las que se dedicó a examinar la historia de la concepción del paisaje en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna, lo que propone es la *Geistesgeschichte*, un acercamiento a la historia que insistió en la idea de “espíritu de época”, que se ponía de manifiesto en cada una de las formas de actividad del hombre y que las unificaba a todas. Para López Silvestre si bien la perspectiva general que adoptaba esta corriente la convertía a priori en el modelo ideal para enfrentarse al problema de la historia del paisaje en toda su amplitud, su método carecía de la solidez necesaria. Lo común en esta tendencia, la llamada *Kulturgeschichte* o “historia de la cultura”, no sólo era privilegiar el estudio de las grandes ideas en detrimento de lo común y ordinario, sino también resaltar el consenso a expensas del conflicto cultural y social, y, en demasiadas ocasiones, dar por supuestas ciertas vagas conexiones entre las diferentes actividades.

Según López Silvestre, Burckhardt se había preocupado de dar una base histórica más o menos sólida a la teoría romántica de la novedad del paisaje que habían mantenido hacia 1840 autores tales como Humboldt o Ruskin, recuperada más tarde por Kenneth Clark en las conferencias que dedicó a la historia del “arte del paisaje”. El planteamiento de Clark fue global: detrás de la historia de la representación del paisaje lo que presentaba con claridad era la historia de su concepción en

58 Concretamente en: Burckhardt, Jacob: “El descubrimiento de la belleza en el paisaje”, en: *La cultura del renacimiento en Italia*, Madrid, Ed. Escelicer, 1941, pp.185-190 –1ª ed. Basilea, 1860.

un sentido amplio y como Burckhardt, daba por sentada la existencia de unidades culturales bastante vagas, sin asegurar, en cada caso, su validez; profundizando apenas en las causas que podían explicar las transformaciones que describía. Como le reprochará John Berger, que el ámbito socioeconómico prácticamente se dejaba de lado.

Para López Silvestre la diferencia entre la nueva generación de iconógrafos y la *Kulturgeschichte* planteada hasta entonces residirá en su relación con el historicismo hegeliano. En efecto, por influencia de filósofos como Karl Popper, poco a poco, historiadores como Ernst Gombrich o James Wittkower irán renunciando a la idea de “unidad cultural” y se volverán más perspicaces al responder a la pregunta sobre los motivos de los cambios históricos. Pues hay que contar con las circunstancias precisas: partir de casos y de personas concretas, que, por otro lado al aislarse, permiten acercarse mejor a esa cuestión prioritaria que, para los iconógrafos, serán los *significados*. Los planteamientos *microhistórico* y *semiótico* que ya subyacían aquí también tendrían sus inconvenientes. Con el insistente interés de los iconógrafos por descubrir significados ocultos en obras concretas asistiremos a un fenómeno doble de *hipertrofia simbolizadora* y *atomización disciplinar* que en absoluto beneficiará a los estudios sobre la historia del paisaje.

Por su inicial vinculación con la historia de la cultura y con la historia de las ideas, la iconografía logrará que la historia de los jardines y la historia de la pintura de paisajes maduren y mejoren. Su manía criptográfica provocará auténticas deformaciones hermenéuticas. Que algunos paisajes estuvieran cargados de sentido alegórico no quería decir que todos los paisajes pudieran ser interpretados del mismo modo puesto que la teoría del simbolismo de los paisajes se aplicó de manera imprudente a casi cualquier tipo de obra. Los artículos sobre el arte del paisaje de Ernst Gombrich, James Ackerman o sus continuadores, también se caracterizarán por un “control fronterizo” estricto, el historiador deberá elegir desde el dedicarse al género artístico establecido y reconocido como paisaje o a los jardines. Gombrich como Ackerman concluyeron: tanto la aparición del gusto por la pintura de paisaje, como la sofisticación de la jardinería del renacimiento, estaban relacionados con la recuperación de la sensibilidad, los valores y las ideas del pasado clásico⁵⁹.

59 López Silvestre, Federico. op. cit., p. 289-290.

La historia material de la cultura que partía, según López Silvestre, de lo general para, poco a poco, descender hacia lo particular sería la apuesta que los grandes promotores de la aplicación del *marxismo* a los estudios culturales se propusieron defender. En 1951 la *Historia social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser mostraría con algunos ejemplos las consecuencias del planteamiento marxista para la historia del paisaje. El éxito de la obra de Hauser promoverá, toda una línea de investigaciones que supondrá una gran aportación al ámbito de la historia de la cultura y, más concretamente, al ámbito de la historia del paisaje. Otros estudios tratarán de demostrar una y otra vez la conexión que existe entre la realidad material y la cultural, entre los cambios socio-económicos y la inscripción ideológica de los mismos en la construcción y la representación del paisaje. Su radical rechazo de la idea de una única tradición cultural, la de las élites, y su insistente preocupación por la cuestión de "quien dice qué a quien" convertirá al *nuevo marxismo* en el verdadero renovador de la historia de la cultura y, por extensión, de la historia del paisaje. Con Raymond Williams, comprendemos que el campo nunca es paisaje antes de la llegada del ocioso espectador aristócrata o burgués⁶⁰.

La contribución de la historia de las mentalidades, para López Silvestre, tiende a considerar el paisaje como un producto cultural propio de determinada mentalidad: *mentalité paysagère*. Ésta fue deudora de las corrientes marxista, iconográficas y de la historia cultural. Su contribución a la historia del paisaje también resultará fundamental. El objetivo central de estos historiadores radicaba en observar esa forma especial de pensar que hacía tan distintos a los pueblos del pasado como a las culturas exóticas del presente. Además, la historia de las mentalidades tratará con enfoques abiertos, prefiriendo estudiar el paisaje como idea que se pone de manifiesto tanto en el vocabulario y la literatura, como en la iconografía, la jardinería y las prácticas sociales. Se trataba de saber qué pensaba y compartía la sociedad entera. Para lograrlo los investigadores franceses se verían obligados a forzar una apertura que carecía de precedentes, para descubrir cómo se había visto el mundo en el pasado era necesario estudiar las actitudes, los valores, las costumbres, las ideas, el arte. Este interés por las mentalidades y por lo interdisciplinar no sólo se dejaría sentir en la variada obra de algunos de los más importantes exponentes de la corriente, además convertiría la historia de las mentalidades en el mejor de los

60 López Silvestre, Federico. op. cit. p. 291.

ámbitos para practicar tanto la historia del territorio como la historia del paisaje.

Según López Silvestre, tanto en su cruda *materialidad*, como en su más cercana *idealidad*, desde el principio, el paisaje jugaría para estos historiadores un papel destacado. El talante interdisciplinar, el éxito de los *Annales*, y los puestos centrales que asumieron en el seno de la cultura francesa, en la segunda mitad del siglo XX, posibilitarían una difusión tan grande de sus ideas que se puede afirmar que en Francia todas las humanidades acabarían recibiendo la impronta de las *mentalidades*. Toda la historia del paisaje que se proponga en Francia desde entonces partirá de presupuestos propios o muy cercanos a esa tendencia. Por último, la historia de las mentalidades tratará, también, de enfoques *homogeneizadores*, que parecen partir del supuesto que, en una cultura dada, las ideas afectan por igual a todos sus miembros y que en consecuencia para historiar el paisaje se debe englobar en una misma categoría élites y masas, centro y periferia.

La renovación de la historia y la geografía cultural, y, la nueva historia del paisaje es uno de los modelos más atractivos propuesto en Francia. Sin embargo, no adolece de críticas que, según López Silvestre, bien estructuradas pueden resultar útiles, tanto las que están referidas a la delimitación cultural, como a las ideas, prácticas y representaciones, al problema del cambio y, finalmente, al modelo de análisis.

La delimitación cultural distingue entre cultura popular y cultura de élites. Las *mentalidades* tendían a ver más consenso en las sociedades del pasado del que en realidad debió haber que para algunos debía tratar de corregirse. Esta tendencia a la *homogeneización* también afectó a la historia del paisaje. En la obra sobre la invención de los *placeres costeros* de Alain Corbin da la sensación que, en cada época, el modo de contemplar el mar fue el mismo para todos en Europa, olvidándose las diferencias regionales o de clase que los separaban. Como los marxistas ingleses, algunos investigadores franceses han señalado que la valoración del paisaje tuvo su origen entre artistas y burgueses y que sólo con el paso de los siglos ésta se difundiría entre los demás miembros de la sociedad. Apenas se presta atención a la diferencia entre centro y periferia, no se considera algo tan obvio como que, aún sin salir de Europa Occidental, podían mediar siglos entre el desarrollo de nuevas ideas en capitales como Roma y la recepción de las mismas en zonas tan apartadas como Bretaña o Galicia. Por ello es importante subrayar estas distancias en el ámbito de la historia del paisaje; es

decir, de la necesidad de saber renunciar al ambicioso proyecto de la historia total y de la importancia de partir de análisis selectivos y de campos abarcables y bien definidos⁶¹.

López Silvestre señala que las críticas a la historia de las mentalidades se refieren a su concepto central al trabajar con ideas y concepciones de grandes colectivos, estas carecen de fundamento, puesto que las *mentalidades* son fuerzas impersonales sólo en el sentido que hacen referencia a la forma de pensar de grupos que comparten ideas y valores. El mismo hecho que existan y se relacionen entre sí resulta incuestionable, de haber vaguedad, ésta se encontrará en el método utilizado para estudiarla. Este era el problema de la historia de la cultura tradicional que reconstruía la ideología de civilizaciones enteras desde la intuición, de las ideas y las obras de unos cuantos hombres destacados. Problema que las últimas generaciones de historiadores de la cultura han aprendido a resolver. Las investigaciones de Augustin Berque son un referente en la historia del paisaje puesto que la pregunta implícita en los trabajos de este geógrafo cultural resultan bastante familiar: ¿Cómo se podía saber que una cultura había desarrollado la idea de paisaje? ¿Cómo se podía demostrar la presencia de esa *mentalidad paisajera*? Apelaba a cierta *raison paysagère* que puede considerarse sinónima de la idea de *mentalité paysagère*. Berque intentó localizar un conjunto de fenómenos fundamentalmente aprehensibles que haciendo las veces de *indicadores* confirmasen la presencia de ésta. Según Berque para que una cultura desarrolle su sensibilidad hacia el paisaje –al fijar en él su atención– suele comenzar a ponerlo de manifiesto mediante diversos tipos de prácticas y conductas. Esas varían, dependiendo de los modos de expresión de la cultura que los desarrolle, pero, en cualquier caso, existen cuatro categorías básicas de representación que nunca deben dejarse de lado: la lingüística, la literaria, la iconográfica y la arquitectónica-espacial. La presencia de uno o varios términos para referirse al paisaje, de la literatura dedicada a describirlo, como de imágenes que lo representen, y la presencia de jardines son la mejor prueba de que la *raison paysagère* ha florecido. Solo si evidencia que comparece la literaria, iconográfica y arquitectónico-espacial al mismo tiempo que la lingüística podrá afirmar el investigador que la cultura que estudia es una auténtica *cultura paisajera*. Y solo después de confirmar su presencia podrá centrarse en sus mutaciones.

61 López Silvestre, Federico. op. cit. pp. 293-294.

Ante el problema del cambio, el que se refiere a su dificultad para explicar la transformación de una mentalidad a otra, López Silvestre señala que los historiadores destacan que las diferencias entre las formas de pensar del pasado y las del presente, y, la *estructura mental* de una época, cuando llega el momento de exponer las causas de la transición es lógico que encuentren obstáculos. Con la historia del paisaje ocurre lo mismo. Si bien los historiadores franceses han trabajado mucho describiendo cómo se desarrolló la apreciación de la naturaleza y cómo de la naturaleza bella se pasó a estimar la sublime, en lo que no se han esforzado demasiado ha sido en el estudio del motivo o motivos del salto de la mentalidad sin paisaje a la *mentalité paysagère*. Un modo de zanjar esta cuestión consiste en que los historiadores dejen de concebir las mentalidades y las culturas como sistemas cerrados o que la nueva historia de la cultura comience a pensar la sociedad como un sistema más abierto y receptivo. En lo referente al paisaje, López Silvestre sugiere utilizar el término *proto-paisaje* para hacer referencia al período de cambio que precede a la madurez de la *raison paysagère*, y para delimitar “lo que ven” las sociedades que cumplen con alguno de los criterios antes mencionados, pero no con todos, puede ayudarnos a pensar más en los procesos que intervienen en la gestación de la misma.

Por último, López Silvestre plantea que estudiar los períodos de tránsito solo resuelve la primera parte del problema. En tanto que la segunda resulta un poco más compleja, pues se refiere a los modelos de análisis que adelantan hipótesis explicativas. En los cuales ve el *hiperempirismo superespecializado*, con individuos especializados en campos cada vez más reducidos, con el consiguiente peligro de obviar u olvidar la visión de conjunto y que se tienda al dogma. Con historiadores de la cultura como Peter Burke, y con el amplio programa propuesto por Augustin Berque para el estudio del paisaje descubrimos que la vista panorámica puede facilitar la observación de fenómenos que pasan desapercibidos para la mayoría especializada. El otro de los males propios del *hiperempirismo*, al caracterizarse por la simple acumulación de datos, ha resultado más difícil de atajar. Lo propio de la historia es tratar de comprender el pasado u oponerse a las meras descripciones con modelos de análisis y al simple acopio con hipótesis interpretativas. En cada cultura se comparten ideas y creencias, éstas pueden promover el desarrollo de determinadas prácticas y representaciones, aunque, siempre resulta injusto defender la vida autónoma de las mismas.

El panorama expuesto por Federico López Silvestre, en torno a cuestión de la génesis, maduración y difusión de la idea de paisaje, grafica la amplia y controvertida discusión que en torno de ella se ha dado, presentado posturas y críticas de las mimas. Por lo que al estudiar el paisaje hay que proceder con cautela evitando aproximaciones totalizadoras y excluyentes que empobrecen el debate y los aportes que frente al tema son esgrimidos. En este contexto y para poder esbozar una historia del género del paisaje, nos parece que las aportaciones de Ernst Gombrich, son una aproximación cuyos alcances son abordados desde una doble perspectiva. Por un lado, la historia del paisaje; y por otra, los problemas a los que se enfrentaron los artistas y las soluciones que estos plasmaron en sus trabajos. En consecuencia con ello, a continuación extractaremos de *La historia del arte* de Ernst Gombrich aquella historia que nos convoca: la historia del paisaje.

1.2 La historia del paisaje

“Por paisajismo no entiendo la representación de una escena al aire libre, sino el género artístico establecido y reconocido.”

Ernst Gombrich⁶².

Los artistas visuales junto con abordar el paisaje en sus cuadros se han planteado diversos problemas en relación con su representación. En la antigüedad, por ejemplo, es posible apreciar las soluciones que esos creadores encontraron al contemplar las pinturas murales y mosaicos que se han descubierto en Pompeya y en otros lugares. Podemos, según Ernst Gombrich, ver que incluso paisajes había allí. Ésta fue, acaso, la mayor innovación del período helenístico, afirma Gombrich. En esa época poetas como Teócrito descubrieron el encanto de la vida sencilla entre los pastores. Los pintores, menos valorados que aquellos, igualmente trataron de evocar los placeres de la campiña para los viciados habitantes de la ciudad. Sin embargo, esas obras no son vistas reales de un paisaje en particular sino más bien conglomerados de todo aquello que constituye una escena idílica⁶³.

62 Gombrich, Ernst. “La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo.” En: *Norma y forma*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, p. 227.

63 Gombrich, Ernst. *La historia del arte*. N. York, Phaidon, 1997, 16ª edición, (reimpresión 2010) pp. 113-115.

En oriente antiguo el budismo introdujo en el arte chino un concepto completamente nuevo, desconocido en occidente, en relación a la valoración del artista visual, situándolo al mismo nivel que los poetas. La religión de oriente enseñaba que no existía nada tan importante como la meditación por eso los chinos no consideraban el arte como una tarea servil. Probablemente por esta razón el arte chino llegó a ser empleado menos para referir las leyendas de Buda y la enseñanza de una doctrina que como una ayuda para la meditación. Los artistas pintaban el agua y las montañas no para enseñar una lección determinada ni con un fin puramente decorativo, sino para suministrar puntos de apoyo a un pensamiento profundo. Ése es el propósito de los paisajes chinos de los siglos XII y XIII. Sin embargo, no pintaban al aire libre, ya que aprendían su arte mediante un método de meditación y concentración que incluía un adiestramiento en cómo pintar los elementos de la naturaleza estudiando las obras de los maestros famosos. Pues consideraban de poco valor lograr detalles en sus obras que se correspondieran con los del mundo real del cual eran motivo. La ambición de esos artistas chinos era adquirir la habilidad en el manejo del pincel y la tinta para plasmar sus visiones mientras se hallaban fresca en su inspiración. Con el paso del tiempo cada pincelada con que se podía pintar cada elemento fue conservada y clasificada tradicionalmente siendo tan grande la admiración por las obras del pasado que los artistas se atrevieron menos a innovar manteniéndose a través de los siglos tanto en China, como en Japón. Sólo en el siglo XVIII, en contacto con las obras de occidente, los artistas japoneses aplicaron métodos occidentales a temas nuevos⁶⁴.

En el Renacimiento, hacia 1444, Konrad Witz (1400?-1446?) suizo, pintó *La pesca milagrosa*⁶⁵. Muestra el encuentro del Cristo con sus apóstoles después de la resurrección, según el evangelio de San Juan (21:3 -8), en la cual Witz innova en el modo de presentar la escena, diferente de la pintura medieval, que hubiera ilustrado este suceso, probablemente, con una hilera convencional de líneas onduladas para dar a entender el lago Tiberíades. No obstante, Witz no pinto “un lago”, sino el lago que él conocía, el de Ginebra, con el gran monte Salève al fondo. Es un paisaje real, es ésta, según Gombrich, la primera repre-

64 Gombrich, Ernst. op. cit. pp. 150-155.

65 Panel de un altar; óleo sobre tabla; 132 x 154 cm; Museo de Arte y de Historia, Ginebra.

sentación exacta, el primer “retrato” de un paisaje auténtico que jamás se haya intentado⁶⁶.

Hacia 1508, Giorgione (1478?-1510) pintó *La tempestad*⁶⁷, según Gombrich, por primera vez, al parecer, el paisaje está allí por sí mismo, como verdadero asunto del cuadro ya que Giorgione no dispuso aisladamente los elementos del cuadro sino que consideró la naturaleza y todos los componentes de la obra como un conjunto. En cierto modo, fue un paso en un nuevo dominio de casi tanta trascendencia como la invención de la perspectiva⁶⁸. Hacia la misma época otro pintor Albrecht Altdorfer (1480?-1538), salió a los bosques y montañas para estudiar las formas de los elementos del paisaje. Muchas de sus obras no contienen ninguna anécdota ni ningún ser humano. Como por ejemplo su *Paisaje*⁶⁹. Lo que implica un cambio de gran importancia ya que cuando la habilidad en sí del artista comenzó a interesar a la gente, fue posible vender un cuadro que no se propusiera nada más que recoger la contemplación de un hermoso panorama⁷⁰.

Posteriormente en el barroco, Claude Lorrain (1600-1682) estudió el paisaje de la campiña romana con sus majestuosos recuerdos del gran pasado. Sin duda movido por una emoción de belleza nostálgica, como le ocurrió a Nicolás Possin (1594-1665)⁷¹. Sus apuntes revelan la maestría con que representa la naturaleza, especialmente en sus estudios de árboles. Con todo, tanto en sus obras de gran formato, como en sus grabados, sólo consideró temas relacionados con ensoñadoras visiones del pasado. Fue el primero, según Gombrich, en buscar la belleza sublime de la naturaleza, provocando que durante mucho tiempo se juzgara un paisaje real por lo creado en sus obras, incluso hubo en Inglaterra quienes modelaron la naturaleza, en sus parques o haciendas, según las obras de Lorrain⁷².

La división de Europa entre católicos y protestantes afectó al arte, en especial en los países nórdicos en donde los artistas tuvieron que

66 Gombrich, Ernst. op. cit. pp. 244-245.

67 Óleo sobre lienzo, 82 x 73 cm; Academia, Venecia.

68 Gombrich, Ernst. op. cit., pp. 329-331.

69 H. 1526-1528. Óleo sobre pergamino, montado sobre madera, 30 x 22 cm; Antigua Pinacoteca, Munich.

70 Gombrich, Ernst. op. cit. pp. 355-356.

71 Cfr. Gombrich, Ernst. *Ibíd.* Cap.: 19.

72 Gombrich, Ernst. *Ibíd.* pp. 396-397.

ceñirse a ciertas ramas del arte que no provocaran objeción de carácter religioso. De hecho la más importante de esas ramas fue la pintura de retrato. En Holanda los pintores que no optaron por el retrato tuvieron que renunciar principalmente a producir obras por encargo. Lo que produjo que los artistas se librasen de las intromisiones de los clientes, libertad que por otro lado tuvo su costo, puesto que la competencia se tornó muy dura y la única posibilidad para adquirir reputación fue la especialización en alguna rama o género particular de la pintura. Esta tendencia iniciada en los países del norte europeo en el siglo XVI, tuvo notables exponentes en el siglo XVII: Simon de Vlieger (1601-1653) quien se especializó en marinas; Jan van Goyen (1596-1656) y Jacob van Ruisdael (1628?-1682) en paisajes⁷³.

A comienzos del siglo XVIII, en Venecia, se desarrolló una escuela de pintores y grabadores de panoramas, que satisfacía la demanda de los viajeros que acudían a Italia desde toda Europa a admirar las glorias pasadas. Uno de esos artistas fue Francesco Guardi (1712-1793). En una de sus pinturas *Vista de San Giorgio Maggiore*⁷⁴ observamos, como en los frescos de Tiepolo (1696-1770)⁷⁵, que conserva el sentido de suntuosidad, luz y color, y que además, conocía que una vez que tenemos la impresión general de un panorama podemos completarla con detalles que añadimos. Las góndolas están hechas con unos cuantos toques de color que al mirarlos desde lejos la ilusión de realidad es sorprendente⁷⁶.

En la época del rococó Antoine Watteau (1684-1721) se estableció en París donde trabajó en las decoraciones interiores de castillos para la nobleza, sin embargo estas no satisfacían su deseo de creación. Por lo que comenzó por crear sus propias visiones de la vida alejada de lo trivial y de los motivos obligados que sus comitentes demandaban. Estas eran un ensueño de alegres excursiones por y en parques idealizados⁷⁷.

Hacia 1700 culminaba el movimiento barroco en la Europa católica y aunque los países protestantes no pudieron evitar su influencia

73 Cfr. Gombrich, Ernst. *Ibíd.* Cap.: 18 y 20.

74 Venecia h. 1775-1780. Óleo sobre lienzo, 70,5 x 93,5 cm; colección Wallace, Londres.

75 Gombrich, Ernst. *op. cit.*, Cap.: 21.

76 Gombrich, Ernst. *Ibíd.*, pp. 444-445.

77 Gombrich, Ernst. *Ibíd.* Cit, pp. 154-455.

no llegaron a adoptarla. En Inglaterra se oponían a la fantasía de los diseños barrocos y a un arte cuya finalidad era producir una impresión abrumadora. Los parques al estilo de Versalles eran condenados por absurdos y artificiosos. Para los ingleses un jardín o un parque debían reflejar las bellezas naturales, un conjunto armónico y hermoso. William Kent (1685-1748) fue uno de los que creó el jardín-paisaje inglés, como acompañamiento ideal a las villas al modo de Andrea Palladio (1508-1580)⁷⁸ y de Claude Lorrain. Posteriormente Thomas Gainsborough (1727-1788) quería pintar paisajes, desgraciadamente encontró pocos compradores para sus obras que abordaran este género. La mayoría de los paisajes que realizó no pasaron de simples bocetos en los que distribuía los elementos de la campiña inglesa como parajes pintorescos que evocan la época del jardín-paisaje pues no son vistas tomadas del natural, sino paisajes concebidos para sugerir y reflejar un estado de ánimo. De un modo similar en Francia, en el siglo XVIII, la afición por los aspectos pintorescos de la naturaleza se halla representada en la obra de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) coetáneo de Gainsborough. En sus dibujos de paisajes fue un maestro en la obtención de efectos llamativos, en *El parque de Villa d'Este, Trívoli*⁷⁹, demuestra hasta qué punto podía hallar el encanto y la magnificencia en un fragmento de una perspectiva real⁸⁰.

Posteriormente la Revolución Francesa puso fin a muchas de las premisas que durante años permanecieron como verdades poco cuestionadas. El cambio en las ideas acerca del arte tuvo sus raíces al igual que la Revolución en el siglo XVII. Uno de estos cambios es la actitud del artista respecto a lo que recibe la denominación de estilo⁸¹ en sí y de los estilos. Horace Walpole fue uno de los tantos que discurrió acerca del estilo y las leyes del gusto. Sus gustos tendían al romanticismo y a lo fantástico, destacándose por su extravagancia, lo que se refleja en la construcción de su casa de Strawberry Hill en estilo gótico, como un castillo del pasado visto en clave romántica. De un modo similar el arquitecto William Chambers (1726-1796), estudió el estilo arquitectó-

78 Cfr. Gombrich, Ernst. *Ibíd.* Cap.: 18 y 23. Francastel, Pierre, "La reacción clásica en los siglos XVIII y XIX." En En Huyghe, René. *El arte y el hombre*. Bs. Aires, Ed. Larousse, 1967, cap. XVIII: Clasicismo y romanticismo. pp. 285-294, (Volumen III).

79 Sanguina sobre papel, realizada hacia 1760, 35 x 48,7 cm; Museo de Bellas Artes y de Arqueología, Besançon.

80 Gombrich, Ernst. *Ibíd.* Cap.: 23.

81 Sobre estilo Cfr. Gombrich, Ernst. *Ibíd.* Cap.2, p. 65.

nico y el arte de los jardines chinos para construir su pagoda en Kew Gardens⁸².

En pintura y escultura la ruptura con la tradición también se empezó a percibir como ocurrió con la arquitectura. Y las raíces de tal ruptura se remontan al siglo XVIII. De hecho las academias se consolidan en la enseñanza del arte en esta época, lo que generó algunas dificultades como al poner énfasis en la grandeza de los maestros del pasado, inclinó a los coleccionistas a adquirir obras de los pintores antiguos más que obtenerlos de sus contemporáneos. En parte por esta razón las academias comenzaron a organizar exposiciones periódicas de las obras de sus miembros. Este fue un cambio extraordinario, convirtiéndose en acontecimientos sociales que constituían el lugar común de las conversaciones en la construcción de las reputaciones de los artistas. Muchos artistas comenzaron a trabajar en una exhibición en la que siempre existía el riesgo de que lo espectacular y pretencioso atrajera la atención en desmedro del trabajo que no buscará la estridencia para impresionar al público. Esto provocó que algunos pintores desdeñaran el arte oficial de las academias buscando nuevos temas, siendo esta búsqueda el único elemento que tuvieron en común los artistas encumbrados de la época y los rebeldes solitarios⁸³.

La pintura de paisajes fue una rama de la pintura que se aprovechó significativamente de la nueva libertad del artista en la elección de sus temas, que hasta entonces había sido considerada una categoría menor del arte. De hecho los pintores de vistas de las residencias campestres, parques o perspectivas pintorescas no eran reconocidos como artistas. Esta consideración cambió hacia finales del siglo XVIII, ya que grandes artistas se consagraron al elevar este género de la pintura a una nueva valoración⁸⁴. En Chile, a mediados del siglo XIX, tendrá lugar un proceso similar en la emergencia del paisaje como tema independiente en pintura. Protagonizada por Antonio Smith y su taller en antagonismo a la Academia de Pintura de Santiago, dirigida primero por Alejandro Cicarelli y por Ernesto Kirchbach después. Claro sí, con matices propios, sobre los cuales volveremos en profundidad más adelante.

Según Gombrich, existe algo en el contraste entre Joseph Mallord William Turner (1775-1851) y John Constable (1776-1837) que recuerda

82 Gombrich, Ernst. *Ibíd.* Cit., pp. 476-477.

83 Gombrich, Ernst. *Ibíd.* Cit, pp. 480-482.

84 Gombrich, Ernst. *Ibíd.* Cit, p. 492

el que existió entre sir Joshua Reynolds (1723-1792) y Gainsborough⁸⁵. Turner, como Reynolds, fue un artista de gran éxito, sus obras producían con frecuencia gran sensación en la Real Academia. Y al igual que Reynolds se obsesionó por el problema de la tradición. Su ambición fue situarse al nivel de Claude Lorrain, de hecho cuando legó sus obras a la nación, puso como condición que *Dido fundando Cartago*⁸⁶, permaneciera expuesto junto a una obra de Lorrain. Las obras de Turner son visiones de un mundo fantástico bañado en la luz y de belleza refulgente, llenos de movimiento y de una espectacularidad deslumbradora. En *Tormenta de nieve: Un vapor a la entrada del puerto*⁸⁷, nos proporciona una impresión del sombrío casco y del gallardete ondeando en la punta del mástil como una lucha con el mar furioso y la amenazadora tempestad. Por otro lado las ideas de Constable eran bastante diferentes de la de Turner. Para él la tradición apenas era otra cosa que un fastidio, sin que por ello no admirara a los maestros del pasado. Pintó lo que veía despreciando las reglas preestablecidas, procurando ser fiel a su propia visión. Solía salir al campo a tomar apuntes que reelaboraba en su estudio. Sus obras produjeron gran impresión cuando fueron exhibidas por primera vez. *La carreta de heno*⁸⁸, es un esbozo de una obra que hizo famoso a Constable en París cuando fue expuesta allí en 1824⁸⁹.

Para Gombrich la ruptura con la tradición ponía a los artistas frente a dos posibilidades personificadas en Turner y Constable. Por una parte, podían convertirse en pintores-poetas, como Caspar David Friedrich (1774-1840) cuyos paisajes reflejan el estado de ánimo característico de la lírica romántica de su época. Y por otra parte, decidir colocarse frente al modelo y explorarlo con la mayor perseverancia y honradez de que fueran capaces, como Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875). En *Tívoli, los jardines de Villa d'Este*⁹⁰, Corot sigue el camino trazado por Constable, pero además deseaba captar algo diferente, concentrándose menos en el detalle que en la forma y la tonalidad general de sus motivos, para transmitir el calor y la quietud de un día de verano

85 Cfr.: Gombrich, Ernst. *Ibíd.* Cap.: 23.

86 Óleo sobre lienzo, pintado en 1815, 155,6 x 231,8 cm; National Gallery, Londres.

87 Óleo sobre lienzo, pintado en 1842, 91,5 x 122 cm; Tete Gallery, Londres.

88 Óleo sobre lienzo, pintado en 1821, 130,2 x 185,4 cm; National Gallery, Londres.

89 Gombrich, Ernst. *op. cit.*, pp. 492-496.

90 Óleo sobre lienzo, pintado en 1843, 43,5 x 60,5 cm; Museo del Louvre, París.

en el sur. Cien años antes Fragonard había dibujado *El parque de Villa d'Este, Trivoli*⁹¹, al comparar ambas y otras obras, resulta evidente que Fragonard buscaba la variedad, mientras que Corot perseguía una claridad y equilibrio que puede recordarnos remotamente a *Et in Arcadia ego*⁹² de Poussin y a *Paisaje y sacrificio a Apolo*⁹³ de Lorrain. No obstante, la luz radiante y la atmósfera que llenan el cuadro de Corot se logra con medios diferentes ya que el procedimiento de Fragonard lo obligó a concentrarse en una cuidadosa gradación de tonos pues trabajaba sobre fondo blanco con gradaciones de tierra, mientras que Corot logró efectos similares con el uso de su paleta más variada en colores. Y finalmente hacia 1848 un grupo de artistas se congregó en la aldea francesa de Barbizon adhiriendo al programa de Constable. Jean-François Millet (1814-1875) resolvió ampliar este programa del paisaje a las figuras, poniéndose a pintar escenas de la vida de los campesinos, mostrándoles tal como los veía en sus labores como en *Las espigadoras*⁹⁴.

Destacamos que estos –Barbizon– y la figura de Eugène Louis Boudin (1824-1898), pintor francés, uno de los precursores del impresionismo fue uno de los primeros artistas que dedicó más tiempo a pintar en *plein air* que en su taller, y quien inició a Claude Monet en esta práctica, además de ejercer gran influencia en los pintores impresionistas, participando junto a ellos, en 1874, en la primera exposición de estos en París. Boudin y Barbizon son fundamentales para el paisaje en Chile, pues sus obras circulan en Chile a través de marchantes y coleccionistas⁹⁵.

Posteriormente los pintores impresionistas aplicaron sus nuevos principios⁹⁶ no solamente al paisaje sino también a cualquier escena de la vida real. En *Mañana soleada en el boulevard des Italiens*⁹⁷, de Camille Pissarro (1830-1903) podemos ver que evoca la impresión de un

91 Ver nota 79.

92 Óleo sobre lienzo, pintado en 1638-1639, 85 x 121 cm; Museo del Louvre, París.

93 Óleo sobre lienzo, pintado en 1662-1663, 174 x 220 cm; abadía de Anglesey, Cambriggeshire.

94 Óleo sobre lienzo, pintado en 1857, 83,8 x 111 cm; Museo de Orsay, París.

95 Agradecemos a Gloria Cortés esta información.

96 Cfr. Gombrich, Ernst. *Ibid.* Cap.: 25.

97 Óleo sobre lienzo, pintado en 1897, 73,2 x 92,1 cm; Colección Chester Dale; Galería Nacional de Arte, Washington.

bulevar de París a pleno sol, que es un cuadro que parece abocetado y sin terminar, que las formas se disuelven cada vez más en la luz del sol y en el aire. Que nos recuerda a Francesco Guardi en *Vista de San Giorgio Maggiore*⁹⁸ y su modo de sugerir las figuras de los remeros venecianos con unas cuantas notas de color⁹⁹.

El aparente abocetamiento de los cuadros de los impresionistas nada tenía que ver con el descuido, sino que era fruto de una gran pericia artística. Si hubieran pintado cada por menor el resultado hubiera sido opaco y falto de vida. De hecho un conflicto semejante ya se les había presentado a los artistas anteriormente. En el siglo XV cuando descubrieron por primera vez cómo reflejar la naturaleza, ocurrió que las conquistas del naturalismo y de la perspectiva hicieron que sus figuras pareciesen rígidas y toscas. Solamente el genio de Leonardo fue capaz de vencer esta dificultad fundiendo las formas en sombras oscuras, el *sfumato*. Este descubrimiento para modelar las figuras no se produce nunca a la luz del sol y al aire libre, cerrando esta tradicional solución a los impresionistas. Estos sabían que al ojo humano no hay más que darle la dirección adecuada y creará la forma total que sabe ha de estar allí. Súbitamente todo ofreció temas idóneos al pincel de los artistas, ante una bella combinación de tonos, una configuración interesante de colores y formas, un sugestivo y alegre resplandor de sol y de sombras coloreadas podían sentarse ante un caballete y tratar de recoger su impresión sobre la tela¹⁰⁰.

La libertad conquistada por los impresionistas pudo ser además con la ayuda de dos factores que contribuyeron a que las personas del siglo XIX vieran el mundo con ojos distintos. Por una parte, la fotografía. Por otra parte, la estampa coloreada japonesa¹⁰¹.

En efecto el desarrollo de la fotografía obligó a los artistas a ir más allá en sus experimentos y exploraciones. La pintura no necesitaba desempeñar una tarea que un ingenio mecánico podía realizar mejor y a menor costo. Pues en el pasado la pintura sirvió para cierto número de fines utilitarios. En el siglo XIX la fotografía estuvo a punto de despojarla de esta función, ocasionando un perjuicio tan serio a la situación del artista como lo había sido el de la abolición de las imágenes reli-

98 Ver nota 74.

99 Gombrich, Ernst. op. cit., pp. 520-521.

100 Gombrich, Ernst. op. cit., p. 522.

101 Gombrich, Ernst. Ibíd. Cit, pp. 524-525.

gias por parte del protestantismo. Los artistas se vieron impulsados incesantemente a explorar regiones en que la fotografía no podía hacerlo. De hecho el arte moderno y contemporáneo no habría llegado a lo que es sin el encuentro de la pintura con la fotografía¹⁰².

En cuanto a la estampa coloreada japonesa, esta fue adoptada por los impresionistas en su afán de búsqueda de nuevos temas y esquemas de color. En Japón el arte, que se había desarrollado con influencia del chino, había permanecido casi sin alteración durante el último milenio, como ante habíamos mencionado¹⁰³. Sin embargo durante el siglo XVIII, probablemente por influencia de los grabados de procedencia europea, algunos artistas comenzaron una búsqueda alternativa a los temas tradicionales eligiendo escenas relacionadas con la vida popular para sus grabados en madera coloreada. En Japón los coleccionistas no se interesaron significativamente por estas producciones, sin embargo cuando a mediados del siglo XIX este país inició relaciones comerciales con Europa y América, esas estampas se emplearon frecuentemente para envolver paquetes pudiendo encontrárselas a muy bajo costo en las tienda de té. Los impresionistas fueron los primeros en apreciar su belleza y en coleccionarlas. En ellas encontraron una tradición no corrompida por reglas académicas y de aquellas rutinas de las que hacían esfuerzos por zafarse los pintores franceses¹⁰⁴.

Entre los maestros japoneses destacados podemos mencionar a Katsushika Hokusai (1760-1849) quien en *El monte Fuji asomando tras una cisterna*¹⁰⁵ represento dicho monte visto como por casualidad detrás de una cisterna de bambú; y a Kitagawa Utamaro (1753-1806) quien no titubeó en mostrar algunas de sus figuras cortadas por el margen del grabado o por una cortina, como en *Subiendo una persiana para admirar la flor del ciruelo*¹⁰⁶. Este atrevido desdén de una regla elemental de la pintura europea fue lo que sugestionó a los impresionistas al descubrir en esta regla un último reducto del antiguo predominio del conocimiento sobre la visión¹⁰⁷.

102 Gombrich, Ernst. *Ibíd.* Cit, pp. 524- 525.

103 Ver página 44.

104 Gombrich, Ernst. *op. cit.*, p. 525.

105 Grabado de la serie *Cien vistas del monte Fuji*, 1835, 22,6 x 15,5 cm.

106 Grabado, finales de la década de 1790, 19,7 x 50,8 cm.

107 Gombrich, Ernst. *Ibíd.* Cit, p. 526.

Para los impresionistas no era una preocupación lo anecdótico en las representaciones que realizaban, en sus temas, entre estos el paisaje, había una observación de desinteresada objetividad donde lo que importaba era el juego de la luz y la sombra sobre las formas. Edgar Degas (1834-1917) aunque simpatizó con la mayoría de los propósitos de los impresionistas, se mantuvo un tanto apartado del grupo. Sin embargo, sus trabajos fueron una muestra de que los nuevos principios de los impresionistas planteaban nuevos problemas en la forma de concebir el dibujo. Incluso las obras de Auguste Rodin (1840-1917) fueron objeto de violentas discusiones entre los críticos, siendo confundidas a veces con las de los rebeldes impresionistas. A la generalidad del público le parecía de una excentricidad irritante, siendo sus objeciones similares a las que en su momento se habían dirigido contra Tintoretto¹⁰⁸. Rodin al igual que Rembrandt en *Jan Six*¹⁰⁹, estimaba concluidos sus trabajos cuando había logrado sus objetivos artísticos. Puesto que en el caso de estos artistas no se puede decir que su modo de proceder se debía a ignorancia, su influencia facilitó la aceptación del impresionismo¹¹⁰.

El impresionismo contribuyó a que París fuese el centro artístico de Europa. Artistas de todo el mundo se dirigieron hasta esa ciudad a estudiar para asimilar los nuevos conocimientos, al igual que la nueva actitud del artista que hacía del él un rebelde contra los prejuicios y convencionalismos del mundo burgués. Uno de los más influyentes fuera de Francia fue el estadounidense James Abbott McNeill Whistler¹¹¹ (1834-1903), quien expuso con Manet en el Salón de los rechazados en 1863, no fue impresionista, sino un cercano, al modo de Degas o Rodin, su preocupación principal se dirigió a la composición de esquemas delicados. Su desprecio por lo anecdótico sentimentalista subrayó que el objetivo de la pintura no residía en el tema sino en la manera de ser transferido éste a formas y colores¹¹².

108 Cfr. Gombrich, Ernst. *Ibid.* Cap.: 18.

109 Óleo sobre lienzo, pintado en 1654, 112 x 102 cm; Colección Six, Amsterdam.

110 Gombrich, Ernst. *op. cit.*, pp. 526-530.

111 Cfr. Pereira Salas, Eugenio. *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992. Cap. XV: "Las aventuras del pintor norteamericano James M. Whistler en Chile", pp. 181-184.

112 Gombrich, Ernst. *Ibid.* Cit, p. 530.

Whistler se estableció en Londres. Su costumbre de rotular sus obras con títulos excéntricos, unido a su desprecio por los convencionalismos académicos le acarrearón la ira de John Ruskin (1819-1900), el crítico que había patrocinado a Turner y a los prerrafaelistas. En 1887, Whistler expuso una serie de nocturnos de estilo japonés, entre ellos *Nocturno: Azul y oro. Punte de Old Battersea*¹¹³, por cada uno de los cuales pedía 200 guineas. Ruskin no se refirió favorablemente a esta muestra, llamándole mequetrefe por el valor que Whistler puso a sus obras, generando que este le demandara por difamación, el caso no hizo más que agrandar las diferencias entre el criterio existente del público y el de los artistas¹¹⁴. Al ser escrutado por la cuestión de los acabados y de si realmente había pedido aquella suma “por dos días de trabajo”, Whistler replicó que: “No; la he pedido por los conocimientos de toda una vida.” En nuestro medio famosa es una situación similar que recoge Antonio Romera al referirse al pintor Juan Francisco González¹¹⁵.

“Se equivocan, pues, quienes ven únicamente en la tarea inmensa de Juan Francisco Gonzales un reflejo exclusivo de su instinto. En cierta ocasión un curioso lo contemplaba mientras hacía un paisaje. “¿Cómo puede usted pedir tanto dinero por un cuadro que ha pintado en una hora?” “Se equivoca usted —le dijo el artista—, para pintar esto he tardado cuarenta años”.”¹¹⁶

Los últimos años del siglo XIX fueron una época de gran prosperidad, sin embargo artistas y escritores, que se consideraban ajeno a todo aquello, crecientemente se sentían más y más insatisfechos con los fines y procedimientos del arte que gustaban al público. La arquitectura fue objeto de críticas ya que se había encaminado hacia una rutina sin sentido. En efecto, críticos y artistas como Ruskin y William Morris abogaban por una completa reforma de las artes y los oficios, además de la sustitución de la producción en masa por el producto

113 Óleo sobre lienzo, pintado hacia 1872-1875, 66,6 x 50,2 cm; Tate Gallery, Londres.

114 Gombrich, Ernst. op. cit., pp. 530-533.

115 Cfr. Romera, Antonio. op. cit., p. 76-86. Galaz, Gaspar y Milan Ivelíc. op. cit., pp. 125-175. Cruz de Amenábar, Isabel. op. cit., pp. 253-269. Quiroga, Samuel. “Juan Francisco González Escobar (1853-1933)”, pp. 67-87. En: *Revista de História da Arte e Arqueología*. São Paulo, edición 12, de Jul/Dez/2009. Ver el sitio web: *Artistas Plásticos Chilenos*: <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/home.aspx>. Allí hay un apartado bibliográfico bastante completo sobre este importantísimo pintor.

116 Romera, Antonio. op. cit., p. 80. También encontramos la misma anécdota en Galaz, Gaspar y Milan Ivelíc. op. cit., p. 164.

manual concienzudo y con sentido. Creían también que la regeneración del arte podía encaminarse mediante un retorno a las condiciones medievales. Ansiaban un arte nuevo cimentado en una concepción renovada de los fines y posibilidades inherentes a cada materia. Motivados por estas consideraciones los arquitectos, como Víctor Horta (1861-1947), hacia 1890 intentaron nuevos tipos de adornos y de materiales. De modo similar este sentimiento se apoderó de algunos pintores. Los cuales contribuyeron significativamente a derivar en las diversas tendencias a las que se suele llamar arte moderno¹¹⁷.

En alguna medida los impresionistas fueron considerados los primeros modernos por el hecho de haber desafiado ciertas convenciones académicas de la pintura. Empero, ellos no se diferenciaron en sus fines de las tradiciones del arte que se habían desarrollado desde el descubrimiento de la naturaleza en el Renacimiento. Pues querían pintarla tal cual la veían oponiéndose a los maestros conservadores en los medios de conseguirlo más que en sus fines. La exploración de los reflejos del color, las experiencias con la pincelada suelta, se encaminaba a crear una ilusión aún más perfecta de la impresión visual. Con el impresionismo se completó la conquista de la naturaleza, convirtiéndose en tema todo lo que pudiera presentarse ante los ojos del pintor, el mundo real en todos sus aspectos se constituye en objeto de estudio del artista. Esta conquista hizo que algunos artistas titubearan en aceptarlos. Probablemente el primero que tuvo conciencia y claridad de la índole de estos problemas fue Paul Cézanne (1839-1906)¹¹⁸.

Cézanne dijo que quería "rehacer a Poussin del natural"¹¹⁹, refiriéndose a que los maestros clásicos consiguieron un equilibrio y una perfección prodigiosos en sus obra. Cézanne perseguía un arte que tuviera algo de esa gravedad y serenidad, claro que no creyó que lo pudiera lograr imitando simplemente a Poussin. Consideraba que los maestros clásicos para lograr su equilibrio y solidez, no pudieron respetar la naturaleza tal como la vieron, puesto que sus obras las consideró como composiciones de las formas que habían aprendido estudiando la antigüedad clásica. Estaba de acuerdo con los impresionistas en que tales procedimientos del arte académico eran contrarios a la naturaleza, admitiendo los nuevos descubrimientos en el terreno del color y el modelado, abandonándose a sus

117 Gombrich, Ernst. op. cit., pp. 535-536.

118 Gombrich, Ernst. Ibíd. Cit, pp. 536-538.

119 Citado en Gombrich, Ernst. Ibíd. p. 538.

sensaciones, pintando las formas y los colores tal cual los veía y no como sabía que aproximadamente existían. Sin embargo, no se mostró satisfecho con la orientación que había tomado la pintura, puesto que para él no bastaba que los impresionistas fueran verdaderos maestros al pintar la naturaleza, ya que no veía en ellos una composición armónica, de sólida simplicidad y equilibrio perfecto que había caracterizado a los del pasado. Quería pintar del natural haciendo uso de los descubrimientos de los impresionistas y además recuperar el sentido del orden y de simplicidad que había distinguido al arte de Poussin¹²⁰.

En sí, el problema no era nuevo para el arte. Ya en el *Quattrocento* la conquista de la naturaleza y la invención de la perspectiva habían perjudicado a las nítidas composiciones de las pinturas medievales, lo que creó un problema que solo la generación de Rafael pudo resolver¹²¹. En la época de Cézanne se repetía la misma cuestión solo que en un plano distinto. La disolución de los contornos precisos en fluctuaciones de la luz, así como el descubrimiento de las sombras coloreadas de los impresionistas, planteaban un nuevo problema, el de mantener esas conquistas sin que condujeran a una pérdida de claridad y orden. Puesto que los cuadros de los impresionistas tendían a ser brillantes, pero confusos. Cézanne no quiso volver a los convencionalismos académicos de dibujo y sombreado para crear la sensación de solidez más de lo que deseo volver a los paisajes compuestos para lograr resultados armónicos. De hecho ambicionaba tanto los colores fuertes e intensos como los esquemas diáfanos. Quería captar las tonalidades opulentas y plenas que ostenta la naturaleza bajo los cielos del sur de Francia, pero consideró que un simple retorno a la pintura de los grandes espacios en colores primarios puros perjudicaría la ilusión de realidad. Puesto que los cuadros pintados de este modo parecen esquemas planos y no aciertan a dar la sensación de profundidad. Su deseo de ser totalmente fiel a sus impresiones sensibles frente a la naturaleza pareció chocar con su ambición de “convertir al impresionismo en algo más sólido y duradero, como el arte de los museos”¹²².

En el paisaje *La montaña de Santa Victoria vista desde Bellevue*¹²³, que está bañado en luz, es además firme y sólido. Nos presenta un

120 Gombrich, Ernst. *Ibíd.* Cit., p. 396 y p. 538 en esta última dice “necesidad” en vez de simplicidad, consideramos esto un error de impresión.

121 Cfr. Gombrich, Ernst. *Ibíd.* Cap.: 13.

122 Citado en Gombrich, Ernst. *Ibíd.* P. 539.

123 Óleo sobre lienzo, pintado hacia 1885, 73 x 92 cm; Fundación Barnes, Merion, Pensilvania.

esquema preciso que al mismo tiempo nos da la sensación de una gran profundidad y de distancia. Al contemplarlo vemos un sentido de orden y calma en el modo en que Cézanne muestra la línea horizontal del viaducto y la carretera del centro, y las verticales de la casa en el primer término, y sin embargo, nada hay que nos indique que el pintor, en este ordenamiento, haya impuesto a la naturaleza. Es más, sus pinceladas están puestas de tal modo, que caen dentro de las líneas principales del diseño y robustecen la sensación de una armonía natural. La manera de jugar con la pincelada que no recurre a contornos dibujados observable en *Montaña en Provenza*¹²⁴, muestra cuán deliberadamente contrarrestó el efecto de un esquema plano, que podía haberse producido en la mitad superior, acentuando las formas tangibles de las rocas del primer término¹²⁵.

En un intento deliberado por alejarse de los procedimientos tradicionales de la pintura, Cézanne decidió comenzar como si antes no se hubieran pintados cuadros, escogiendo sus temas para estudiar algunos problemas específicos que deseaba resolver. De hecho estuvo fascinado por la relación entre el colorido y el modelado, puesto que un volumen sólido de tan brillante coloración como una manzana, por ejemplo, constituía un tema ideal para analizar este problema. También estuvo interesado en conseguir un diseño equilibrado, estudiando las formas en sus relaciones entre sí. En su esfuerzo por conseguir un sentido de profundidad sin sacrificar tanto la brillantez de los colores, por lograr una composición ordenada, como aquel sentido de profundidad. En todas estas búsquedas había algo que sí estuvo dispuesto a sacrificar si era necesario: la corrección convencional del trazado. Por nada iba a tergiversar la naturaleza, no obstante no le importaba mucho que ésta quedase contraída en algún detalle, siempre que éste ayudara a obtener el efecto deseado. Tampoco se interesó demasiado por la perspectiva lineal inventada por Brunelleschi ya que lo consideró un estorbo para su obra, pues no se propuso crear una ilusión, sino transmitir el sentido de solidez y de volumen, advirtiendo que podía hacerlo sin un dibujo convencional¹²⁶.

124 Óleo sobre lienzo, pintado entre 1886-1890, 63,5 x 79,4 cm; National Gallery, Londres.

125 Gombrich, Ernst. op. cit., pp. 540-541.

126 Gombrich, Ernst. Ibíd. Cit., pp. 543-544.

En tanto George Seurat (1859-1891) –dice Gombrich–comenzó a enfrentar el problema de conciliar los métodos de los impresionistas con la necesidad de orden, como si se tratase de una ecuación matemática. Sin dejar de emplear métodos pictóricos impresionistas, estudió la teoría científica de la visión cromática y decidió hacer sus obras por medio de pequeños toques uniformes de colores puros. Esperando que de este modo los colores se mezclarían en la mente sin perder su intensidad y luminosidad. Sin embargo, de este modo se ponía en peligro la legibilidad de sus obras, al prescindir de los contornos y al fragmentar las formas en zonas de puntos de múltiples colores. Esto le llevó a simplificar las formas apartándose de la fiel reproducción de las naturales, encaminándose a la exploración de interesantes y atractivos esquemas como en *El puente Courbevoie*¹²⁷.

Vincent van Gogh (1853-1890) que había asimilado las lecciones del impresionismo y del puntillismo de Seurat, se sintió atraído por la técnica de pintar con puntos y trazos de colores puros que llevó a algo muy diferente de lo que aquellos pintores se habían propuesto. En su caso empleó pinceladas aisladas para desmenuzar el color y expresar su propia agitación. Pintando aquello que ofrecía un amplio campo de acción a esos recursos, con los que dibujaba y pintaba cargando el acento sobre el color. Deliberadamente expresó en sus obras lo que sentía, incluso tergiversando la naturaleza si le ayudaba a conseguir ese propósito. Como Cézanne, cuando pintaba exploraba las relaciones entre formas y colores, utilizando la “perspectiva correcta” cuando la necesitó para sus fines. Ambos llegaron a este modo de concebir el arte sin haberse propuesto derribar el viejo concepto sobre él¹²⁸.

Paul Gauguin (1848-1903) llegó a convencerse de que el arte estaba en peligro de volverse rutinario y superficial y que toda la habilidad y todos los conocimientos que se habían ido acumulando en Europa habían privado a los hombres de lo más importante: la intensidad y la fuerza en el sentir y la manera espontánea de expresarlo. Se sintió impulsado a huir de Europa e irse a vivir entre los nativos de los mares del sur, a su regreso las obras que trajo consigo desconcertaron porque fueron consideradas salvajes y primitivas. En ellas trató de penetrar en el espíritu de los nativos y observar las cosas tal cual son, ignorando

127 Óleo sobre lienzo, pintado entre 1886-1887, 46,4 x 55,3 cm; Galerías del Instituto Courtauld, Londres.

128 Gombrich, Ernst. *Ibid.* Cit., pp. 544-548.

los problemas seculares del arte occidental ya que de ese modo podía conseguir la intensidad ingenua de las criaturas de la naturaleza¹²⁹.

Según Gombrich, Cézanne, Van Gogh y Gauguin fueron advertidos por un número cada vez mayor de artistas más jóvenes insatisfechos con la técnica adquirida en las escuelas de arte, que buscaban nuevos métodos para resolver las dificultades que Cézanne había puesto de manifiesto: el choque entre la necesidad de gradación tonal para sugerir profundidad y el deseo de conservar la belleza de los colores que vemos. Una de las propuestas frente a estas inquietudes podríamos considerarla en el trabajo de Ferdinand Hodler (1853-1918), quien simplificó los paisajes de su suiza natal para lograr que de este modo adquirieran la claridad propia de un cartel como en *El lago Thun*¹³⁰.

Durante el período del *art nouveau* las obras mostraban formas agradables a la vista antes de que se pudiera discernir qué representaban. Esta moda por lo decorativo sentó las bases de una nueva orientación en el arte. No importaban la fidelidad para con el motivo o narración de una historia conmovedora, sin embargo, había artistas que en el transcurso de esta búsqueda sentían que algo se perdía en el arte, que ellos trataron de recuperar. Cézanne consideró que esa falla fue el sentido del orden y el equilibrio; que los impresionistas habían olvidado las formas sólidas y permanentes de la naturaleza. Van Gogh consideró que abandonándose a las impresiones visuales y no obedeciendo más que a las calidades ópticas de la luz y el color, el arte corría peligro de perder aquella pasión e intensidad que son las únicas por medio de las cuales el artista puede transmitir su sentimiento a los demás. Gauguin se sintió descontento de la vida y del arte, y a la vez ambicionó algo mucho más sencillo y directo, confiando en hallarlo entre los primitivos. El arte moderno surgió de estos sentimientos de insatisfacción y las diversas soluciones que persiguieron estos tres artistas se convirtieron en los ideales de tres movimientos de arte moderno: cubismo, expresionismo y primitivismo, respectivamente. Los artistas del siglo XX se tornaron en inventores, procurando ser originales, por lo que cualquier ruptura con la tradición que interesara a los críticos y atrajera seguidores se convertía en un nuevo ismo forjador del futuro. El cual generalmente no fue muy duradero, sin embargo es importante que la historia del arte tome nota de esta experimentación, ya que un

129 Gombrich, Ernst. *Ibíd.* Cit., pp. 548-551.

130 Óleo sobre lienzo, pintado en 1905, 80,2 x 100 cm; Museo de Arte y de Historia, Ginebra.

número considerable de artistas talentosos de esta época se sumaron a esos esfuerzos¹³¹.

Las obras de Lyonel Feininger (1871-1956) nos muestran un ejemplo de cómo un artista elige sus temas poniendo de manifiesto ciertos problemas de forma. Feininger trabajó en la Bauhaus, también estuvo en París en 1912, encontrándose con el cubismo. Advirtió que este movimiento aportaba nuevas soluciones a la pintura, por ejemplo el cómo representar formas sobre una superficie plana sin destruir la composición. De hecho creó un ingenioso recurso personal y elaboró sus cuadros con triángulos superpuestos que parecen transparentes, sugiriendo así una secesión de capas. Todas esas formas parecen ensamblarse unas dentro de otras para comunicar la idea de profundidad y permitir que el artista simplifique los contornos de sus objetos sin que el cuadro parezca plano. Feininger escogía sus temas como las calles adoquinadas de una ciudad medieval o grupos de veleros que se prestan a que se ponga en juego sus triángulos y sus diagonales. Su cuadro de una regata, *Veleros*¹³², muestra que el procedimiento no sólo le permite transmitir su sentido del espacio sino también el del movimiento¹³³.

El primitivismo propuesto en la obra de Gauguin fue una permanente influencia sobre el arte moderno anunciando una revolución en los gustos alrededor de 1905, en que tuvo lugar la primera exposición de los *fauves*. Desde entonces los críticos comenzaron a descubrir la belleza de las obras del primitivo medieval, como también es entonces que los artistas comienzan a estudiar las obras de las tribus primitivas, tan seriamente como los artistas académicos estudiaron la escultura griega. Este cambio de gusto condujo al descubrimiento de Henri Rousseau (1844-1910) un pintor aficionado, que era funcionario de aduanas de vida modesta y apacible en los suburbios. Su ejemplo puso en evidencia que la formación profesional, lejos de constituir un camino de salvación, podría arrebatarles todas las posibilidades. De hecho no tenía formación sistemática en dibujo correcto ni de recursos impresionistas. Pintaba con colores simples y puros, dibujando con nitidez cada objeto, y sin embargo, hay en sus obras algo tan vigoroso, sencillo y espontáneo propio de un maestro. La admiración que susci-

131 Gombrich, Ernst. *Ibíd. Cit.*, pp. 554-563.

132 Óleo sobre lienzo, pintado en 1929, 43 x 72 cm; donación de Robert H. Tannahill; Instituto de Arte de Detroit.

133 Gombrich, Ernst. *op. cit.*, pp. 580-581.

tó, el ingenuo procedimiento autodidacta, llevó a otros artistas a descargarse de las complicadas teorías del expresionismo y del cubismo al ser consideradas como lastre inútil. Intentaron adaptarse al hombre de la calle pintando obras ingenuas y llenas de espontaneidad. Grant Wood (1892-1942) pintó la belleza de su Iowa natal con esta deliberada ingenuidad en *Retorno de la primavera*¹³⁴, para la cual realizó incluso una maqueta de arcilla que le permitió estudiar el panorama desde un punto de vista insólito, confiriendo a su obra algo del encanto de un paisaje de juguete¹³⁵.

Estas búsquedas llevaron a artista a probar con diversas soluciones entre ellas el arte abstracto, como Zoltan Kemeny (1907-1965) quien compuso sus abstracciones con metal, como en *Fluctuaciones*¹³⁶. La toma de conciencia de la variedad y de las sorpresas que el medio urbano ofrece, abre la posibilidad que los trabajos de este tipo generen lo que hizo la pintura de paisajes en el siglo XVIII, al preparar para el descubrimiento de la pintoresca belleza de la naturaleza salvaje. Sin embargo, no sería del todo correcto presentar el arte contemporáneo –es decir de mediados del siglo XX y comienzos del XXI– como si estuviera completamente dominado por experimentos con pinturas, texturas o formas solas¹³⁷.

Nicolás de Staël (1914-1955) que en sencillas y sutiles pinceladas muestra con frecuencia evocaciones de paisajes como en *Agrigento*¹³⁸. Continúa la exploración del proceso de construcción de imágenes del arte moderno al encontrar una nueva función que sirve como terreno de experimentación a nuevos modos de combinar formas y modelos. En efecto, los artistas descubrieron que la exigencia de que deben pintar lo que ven es contradictoria en sí. Si miramos la historia vemos como el artista primitivo acostumbraba a construir una imagen extrayéndola de formas sencillas más que copiando de la realidad. O, como los egipcios representaban en una pintura todo lo que conocían y no lo que veían, en tanto que griegos y romanos infundieron vida a esas formas esquemáticas, que posteriormente en la Edad Media se

134 Óleo sobre tabla, pintado en 1936, 46,3 x 102,1 cm; Reynolda House, Museo de Arte Americano, Winston-Salem, Carolina del Norte.

135 Gombrich, Ernst. op. cit., pp. 586-589.

136 Hierro y cobre, 130 x 64 cm; colección particular.

137 Gombrich, Ernst. op. cit., p. 607.

138 Óleo sobre lienzo, pintado en 1953, 73 x 100 cm; Kunsthaus, Zurich.

empelaron para relatar la historia sagrada, o, en China para la contemplación. Como vemos nada impulsaba a los artistas a pintar lo que veían. Esta idea se inició en el Renacimiento: la perspectiva científica, el *sfumato*, los colores venecianos, el movimiento y la expresión se agregaron a los medios del artista para representar el mundo en torno a él, sin embargo en cada época se descubrió que aun existían focos de resistencia insospechados, convencionalismos que hacían que los artistas aplicasen formas aprendidas más que pintar lo que veían. Algunos artistas durante el siglo XIX se propusieron limpiar todos esos convencionalismos hasta que los impresionistas anunciaron que sus métodos permitirían reproducir el acto de la visión con exactitud científica. La misma historia nos ha mostrado que no podemos separar lo que vemos de lo que sabemos¹³⁹.

De hecho ni siquiera a través de la fotografía es posible captar aquello que se ve sin que intervenga el conocimiento de cómo es la realidad, pues es un instrumento accionado por la un sujeto que discrimina, selecciona, intensifica, intenciona.

El paisaje también ha sido abordado desde la fotografía, está que se remonta a los inicios del siglo XIX y el posterior desarrollo tecnológico que ha ampliado sus posibilidades, ha generado millones de fotos entre las que algunas han resultado tan bellas y evocativas como muchas de las pinturas de paisajes. Para Gombrich, un fotógrafo como Henri Cartier-Bresson (1908-2004) disfrutó de tanta estima en los últimos años de su vida como cualquier pintor de su época. Este experimentaba la excitación del cazador al acecho¹⁴⁰ como en *Aquila degli Abruzzi*¹⁴¹.

Todas estas búsquedas han sido acompañadas de la mano del concepto de modernidad, este es un concepto ambiguo puesto que ha sido utilizado desde el siglo XII. En cada uno de estos ha tomado un significado diferente, por lo que no es de esperar que un término con semejante carga no se quiebre bajo tal peso. Haciéndose necesario discriminar de un modo más sistemático entre sus diferentes significados. Cada generación debería volver a escribir la historia fundamentalmente porque el presente cambia y con él los presupuestos y necesidades

139 Gombrich, Ernst. *Ibíd.* Cit., pp. 561- 608.

140 Cfr. Sontag, Susan. "En la caverna de Platón." En: *Sobre la fotografía*. Argentina: Alfaguara, 2006.

141 *Fotografía*, 1952.

de los lectores de historia. El historiador es una suerte de intérprete que intenta hacer inteligible para el presente el lenguaje del pasado y nuestro presente es, precisamente, la época de la posmodernidad. Esta es una denominación para un período que desconfía de las denominaciones. Como la modernidad, frente a la que la posmodernidad se define, es un dispositivo retórico de una determinada generación para presentarse a sí misma como especial¹⁴².

El proyecto de 1976 para un rascacielos en Nueva York de Philip Johnson (1906-2005) causó revuelo entre los críticos e incluso en la prensa diaria. En vez de paralelepípedos con techos planos como lo usual, el diseño retrocede al antiguo modelo de frontón como el usado por León Battista Alberti (1404-1472) alrededor de 1460 en su *Iglesia de S. Andrea en Mantua*. Lo que este proyecto nos plantea no es menor en especial si se considera que las formas del arte del siglo XIX contra las que se habían revelado las vanguardias estaban desterradas en los sótanos de los museos, especialmente el arte oficial de los Salones. Como también sorprendió cuando en París se inauguró el Museo de Orsay, en el cual se exhibieron obras académicas y modernistas en un diálogo que invitaba al público a hacerse su propia idea y revisar viejos prejuicios¹⁴³.

Lo que tienen en común los movimientos y tendencias que se han distinguido en el siglo XX es su rechazo al estudio de las apariencias naturales. Los críticos en general estaban convencidos que solamente las desviaciones más radicales respecto a la tradición conducirían al progreso. Esas ideas en la actualidad –digamos fines del siglo XX y comienzos del XXI– han cambiado pues existe una diversidad más amplia de opiniones críticas, lo que ofrece una oportunidad de reconocimiento a más artistas. Sin embargo, no todos los artistas contemporáneos que disfrutaban de este derecho a la diversidad aceptan la etiqueta de posmodernos¹⁴⁴.

Arte moderno y arte posmoderno como una imbricación de la contemporaneidad se nos presenta en un permanente diálogo ya no sólo en los espacios tradicionalmente destinados a las exposiciones del arte sino en la vida cotidiana. Actualmente existe un amplio reconocimiento a que

142 Burke, Peter. "El Renacimiento italiano y el desafío de la posmodernidad." En Schröder, Gerhart y Helga Breuninger (comp.) *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. 2ª ed. pp. 25-35.

143 Gombrich, Ernst. op. cit., pp. 621-622.

144 Gombrich, Ernst. *Ibíd.* Cit., pp. 622-623.

artistas y curadores tienen derecho a elegir en un espectro de mayor amplitud dada por la contemporaneidad en donde tanto la tradición, como lo moderno y posmoderno pueden dialogar sin mayor dificultad. Es usual que los artistas desarrollen su trabajo naturalmente eligiendo del espectro actual lo que más se adecue a sus búsquedas, como dice Gombrich respecto de Lucian Freud (1922-2011) que nunca rechazó el estudio de las formas naturales. Su obra *Dos plantas*¹⁴⁵, nos evoca *Hierbas en un prado*¹⁴⁶, de Alberto Durero (1471-1528) realizado en 1503, en ambos casos encontramos artistas absortos en la belleza de plantas comunes. Y con la misma naturalidad a curadores como Sandra Santander que en la exposición *¿Copia feliz de edén? El paisaje chileno en la pintura*, realizada en 2012 en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, nos propone un diálogo de una constelación de pinturas que desde la diversidad de propuestas visuales, nos da cuenta de una constante búsqueda de nuestros artistas, desde los primeros intentos en la tradición académica, pasando por las corrientes modernas hasta la posmodernidad. Obras como *Paisaje*¹⁴⁷ de Antonio Smith, *Antigua Penitenciaría de Santiago*¹⁴⁸ de Juan Francisco González, *Rancho abandonado, Traiguén*¹⁴⁹ de Pedro Luna, *Norte grande*¹⁵⁰ de Camilo Mori, *Volcanes*¹⁵¹ de Nemesio Antúnez, *Paisaje*¹⁵² de Ana Cortéz, *La cumbre*¹⁵³ de Katy Alday y *Floración*¹⁵⁴ de Federico Asler, se nos presenta como proposiciones singulares del paisaje en nuestro medio.

Al iniciar este apartado de la historia del paisaje desde las consideraciones que Ernst Gombrich presentara en *La Historia del Arte*, que hemos matizado con ciertos alcances recatados de otros histo-

145 Óleo sobre lienzo, pintado en 1980, 149,9 x 102 cm; Tate Gallery, Londres.

146 Acuarela, plumilla y tinta, y lápiz y aguada sobre papel, pintado en 1503, 40,3 x 31,1 cm; Galería Albertina, Viena.

147 Óleo sobre tela, pintado entre 1866 y 1876, 33 x 41 cm; Casa del Arte, Pinacoteca de la Universidad de Concepción, Chile.

148 Óleo sobre cartón, 23,5 x 32 cm; Casa del Arte, Pinacoteca de la Universidad de Concepción.

149 Óleo sobre cartón, 16 x 23 cm; Casa del Arte, Pinacoteca de la Universidad de Concepción.

150 Casa del Arte, Pinacoteca de la Universidad de Concepción.

151 Casa del Arte, Pinacoteca de la Universidad de Concepción.

152 Casa del Arte, Pinacoteca de la Universidad de Concepción.

153 Casa del Arte, Pinacoteca de la Universidad de Concepción.

154 Óleo sobre tela, 80 x 50 cm Casa del Arte, Pinacoteca de la Universidad de Concepción.

riadores más algunos comentarios nuestros lo hicimos citado una frase tomada de otra de sus magníficas publicaciones¹⁵⁵ en el que nos manifiesta que el paisaje no lo entiende como la representación de una escena al aire libre sino como sino el género artístico establecido y reconocido. Quizás en el tiempo en que lo escribió tal idea del paisaje había que definirla, en la actualidad sus palabras han tenido una recepción favorable pues son cada vez más las producciones del género, las exposiciones e investigaciones que lo abordan en ese sentido. Tanto en los grandes centros de producción artísticas como en las periferias han proliferado artistas cuyas obras circulan en diverso medios como los trabajos fotográficos de Armando Mellado Campi¹⁵⁶, Ataúlfo Pérez Aznar¹⁵⁷, Patricio Alvarado¹⁵⁸, Roberto Montandón¹⁵⁹, Leonora Vicuña¹⁶⁰; las pinturas y los trabajos objetuales de Sybil Brintrup en especial su serie *Vaca Mia*¹⁶¹. Y las muestras curatoriales tanto de los trabajos de Senaquerib¹⁶², Giovanna Ruz¹⁶³, Roberta Gandolini¹⁶⁴, Darío Zana¹⁶⁵, Solange Pastorino¹⁶⁶, Menashe Katz¹⁶⁷; como las temáticas del paisaje curadas por el Museo Na-

155 Gombrich, Ernst. "La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo." En: *Noma y forma*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, p. 227.

156 Cfr.: *Armando Mellado Campi. Fotografías*. Santiago: Impreso por Ograma, 2008, catalogo.

157 Cfr.: Pérez Aznar, Ataúlfo. *Mar del Plata ¿Infierno o paraíso?* Montevideo: Ediciones CMDF, 2010.

158 Cfr.: Patricio Alvarado. *Silencios habitados*. Temuco, 2011.

159 Cfr.: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos; y Consejo de Monumentos Nacionales. *Montandón. Archivo fotográfico*. 2012.

160 Cfr.: *Escenas de intimidad pública*. Temuco: Universidad Mayor, 2014.

161 Cfr.: *Oficina de Arte*: <http://www.oficinadearte.cl>.

162 Cfr.: Galería Escuela Moderna. *Senaquerib. Sur, embrión de transparencias. Acuarelas*. Santiago: 01 al 26 de junio de 1993.

163 Cfr.: Galería de Arte Universidad Católica de Temuco. *Giovanna Ruz. Ciudades invisibles*. Temuco, 2004.

164 Cfr.: El Observatorio de Lastarria. *El abrazo de los glaciares, témpanos y océanos*. Roberta Gandolini. Santiago, 2006.

165 Cfr.: Galería de Arte Holz. *De montañas y fábulas. Darío Zana*. Buenos Aires, 27 de agosto al 10 de septiembre de 2010.

166 Cfr.: Centro de Fotografía de Montevideo. *Conexiones*. Montevideo: 5 de julio al 14 de agosto de 2013, guía de exposición.

167 Cfr.: Galería de Arte Universidad Católica de Temuco. *Menashe Katz. Noúmeno*. Temuco, del 06 al 30 de agosto de 2014.

cional de Bellas Artes¹⁶⁸, el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile¹⁶⁹, Laura Malosetti Costa¹⁷⁰, Ramón Castillo¹⁷¹, Juan Manuel Martínez¹⁷², Daniela Berger Prado, Gloria Cortés Aliaga y Juan Manuel Martínez¹⁷³, y Patricio Alvarado¹⁷⁴.

1.3 El género del paisaje en América

“Por paisajismo no entiendo la representación de una escena al aire libre, sino el género artístico establecido y reconocido. Esta importante distinción no puede ilustrarse mejor que mediante las palabras de un pintor del siglo XVII que había mantenido contactos personales con Rubens y Paul Bril. Hacia 1650 dedicaba Edward Nogararte varias páginas de su *Miniatura* al paisaje, “la más inocente de todas las especies de pintura, y la que ni el Diablo mismo podría acusar de idolatría.”

Ernst Gombrich¹⁷⁵.

168 Durante la dirección del museo por Luis Vargas Rosas (1946-1970) se realizó en 1966 la muestra *Grandes paisajes de Alberto Valenzuela Llanos*. Posteriormente en la dirección de Nena Ossa Puelma (1978-1990) se realizó en 1989 la muestra *Arte Paisaje Arquitectura: El Arte referido a la Arquitectura en la República Federal de Alemania*. Cfr.: Philips Chile. *Calendario Colección Philips Historia del Museo Nacional de Bellas Artes*. Santiago, 1998.

169 Cfr.: Museo de Arte Contemporáneo. *Museo de Arte Contemporáneo 2005 Re-fundación*. Santiago: Publicación MAC, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2006, p. 48. Corporación Amigos del MAC. *Memoria MAC 1998-2005*. Santiago: Publicación MAC, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2006, pp. 64-65.

170 Cfr.: Imago. Espacio de Arte. *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aries, del 12 de abril al 01 de junio de 2007, Curadora: Laura Malosetti Costa.

171 Cfr.: Pinacoteca de la Universidad de Concepción. *Ejercicios de colección: identidad y territorio*. Concepción, 2010. Curador: Ramón Castillo.

172 Cfr.: Museo Histórico Nacional. *El paisaje chileno. Itinerario de una mirada*. Santiago, 2014, Curador: Juan Manuel Martínez.

173 Cfr.: Centro Cultural La Moneda. *Puro Chile, Paisaje y territorio*. Santiago del 10 de abril al 17 de agosto de 2014, Curadores: Daniela Berger Prado, Gloria Cortés Aliaga y Juan Manuel Martínez.

174 Cfr.: Galería Municipal Aníbal Pinto. *Ampliación del fuerte Recabarren. Reconstrucción de Temuco a través de diez jóvenes artistas*. Temuco, 2014, Curador: Patricio Alvarado.

175 Gombrich, Ernst. “La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo.” En: *Norma y forma*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, p. 227.

El panorama de América es múltiple por la variedad de pueblos y naciones que la componen, por su gran extensión territorial y la singular historia de cada uno de sus estados. En los párrafos que siguen reseñaremos la producción de paisajes, articulando aspectos que consideramos de especial relevancia, tanto de los artistas viajeros y sus itinerarios e intercambios desde y hacia América y Europa, así como el rol del territorio y la cartografía, además de las escuelas, maestros y tradiciones del paisaje en América; significativos en la construcción del imaginario y consolidación de identidades de los nuevos estados. Aludiendo a procesos que han llamado nuestra atención, desarrollados en escenarios tan diversos como en los Estados Unidos, México, Ecuador, Brasil, Argentina y Chile, como una selección específica, pero significativa, de lo acontecido con el género de paisaje, sin pretender instalar una visión generalizadora del mismo. Y finalmente, reflexionando sobre el revés del telón de fondo, pues pareciera que el paisaje constituye y genera sentidos en épocas de cambios, cuando la aparente ingenuidad de este es articulado-usado, por un lado como medio para la mantención y proyección de la instalación de los intereses de los grupos hegemónicos, y por otro como medio de crítica o rebeldía frente a esos grupos.

1.3.1 Artistas viajeros venidos desde Europa

Tras la independencia se produce paulatinamente una relación de necesidad entre las élites de las nuevas naciones americanas y Europa. Por un lado las primeras –sobre todo las latinoamericanas– buscaran pautas para dar comienzo a esta nueva etapa republicana encontrando en Europa, especialmente en Francia, Inglaterra, Italia, Alemania, e inclusive en Norteamérica, un modelo político, económico y cultural a seguir¹⁷⁶. Y por otro lado, la expansión inglesa y francesa permeada por un romanticismo, busca una ampliación de su universo cultural –y de paso poder y nuevas riquezas que explotar–. Lugares incontaminados

176 La visión que tradicionalmente en lo referente a rol preponderantemente francés como clave en estos procesos, está siendo discutida y revisada. Cfr. Wechsler, Diana B. (coordinadora) *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 2000. Cortés Aliaga, Gloria. "De plumas y pinceles: texto y visualidad en la crítica de arte en Chile, en la segunda mitad del siglo XIX". En: Drien, Marcela y Juan Manuel Martínez (editores) *Estudios de arte*. Santiago: Ediciones Altazor, 2007. Universidad Adolfo Ibáñez, Facultad de Humanidades, pp. 13-24. Guzmán Fernando y Juan Manuel Martínez (eds.), *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico. VI Jornadas de Historia del Arte*. Valparaíso, 2012.

aún por el hombre europeo. Todo lo que pude obtener abundantemente de América, Medio Oriente y África.

América con su belleza natural, el clima, sus habitantes y costumbres atraen a los aventureros, que como una nostalgia de pureza y deseo de evasión buscan lo exótico. Desde Europa se envían expediciones con científicos y comerciantes a América, en las cuales destaca un personaje: el artista viajero¹⁷⁷, un importante actor para el proceso cultural en las nuevas repúblicas americanas.

De las imágenes que produjeron estos artistas llama la atención el contraste de las representaciones de Valparaíso y Buenos Aires, por la abundancia de imágenes de una y la escasez de la otra. Por una parte, en las representaciones de Valparaíso, según Roberto Amigo, la mirada panorámica se constituyó como una de las características principales en las vistas de los artistas viajeros, el punto de vista alto que lo abarca todo¹⁷⁸; sin embargo, no hay que desconocer que hay abundante obra tanto del puerto, como desde el mar hacia la ciudad¹⁷⁹. Y, por otra parte, en las representaciones de Buenos Aires, Laura Malosetti afirma que no hay un corpus de paisajes de Argentina pintados por artistas europeos en la primera mitad del siglo XIX, como ocurrió con Johann Moritz Rugendas en México, Chile, Venezuela o Brasil. En contadas obras se puede observar cómo los perfiles de la ciudad desde el río identificaron a Buenos Aires desde sus primeras representaciones. Siguiendo un esquema ya impuesto por los grabados holandeses, la ciudad se representó a menudo vista “desde los barcos”. Este tipo de imágenes tuvieron varios usos en el siglo XIX, comercialmente circularon como estampas coleccionables, como parte de álbumes de viajes o bien como ilustraciones de revistas como *La Tour du Monde*¹⁸⁰ o *La Ilustración*. Formaron

177 Tales como los franceses André-Auguste Borget (1809-1877), Ernest Charton (1815-1877); los ingleses Charles Chatworthy Wood Taylor (1792-1856), Thomas Jacques Somerscales Matthewson (1842-1927); los alemanes Johann Moritz Rugendas (1802-1858), Otto Grashof (1812-1876), Kart Wilhelm Alexander Simon (1805-1852); los italianos Giovatto Molinelli (activo en Chile entre 1858 a 1861), Juan Bianchi Antogina (1817-1875), por mencionar algunos.

178 Amigo, Roberto. “Territorios de Estado. Paisaje y cartografía. Chile, siglo XIX.” En: *Trialna de Chile 2009*. Catálogo, Ticio Escobar, Curador General, p.172.

179 Agracemos a Gloria Cortés las críticas y aclaraciones sobre este punto pues es ella quien nos advirtió sobre el abundante material que muestra a Valparaíso representado tanto del puerto, como desde el mar hacia la ciudad.

180 Esta era editada por el hermano de Ernesto Charton, de hecho la obra de este último circuló a través de este medio. Agradecemos a Gloria Cortés por haber compartido con nosotros esta información.

parte de las “curiosidades”, junto a las estampas de “trajes y costumbres”¹⁸¹ que fueron tan del gusto del público europeo, ávido de conocimientos e imágenes de las regiones más remotas del planeta. En esa línea menciona los trabajos de Víctor Danvin, J.D. Dulin, J. Schroeder, y hacia fines del siglo XIX algunos extranjeros como Decoroso Bonifanti y Paul Noë¹⁸².

El pintor romántico Kart Wilhelm Alexander Simon llegó a Chile en 1850 por sugerencia de Rodolfo Amando Philippi, su serie de dibujos de la flora tiene la precisión del naturalista y el afán taxonomista. En la misma fecha el científico Ignacio Domeyko publicaba *Memoria sobre la colonización en Chile* (1850). Posteriormente P. J. A. Pisis –otro científico– es contratado para medir con precisión el territorio y establecer las riquezas geológicas. Publica en 1875 *Geografía física de la República de Chile*, en la cual no sólo describió la geografía física y levantó los planos topográficos, sino que además realizó un conjunto de acuarelas de los paisajes chilenos: estudios de la naturaleza en los que el carácter descriptivo es desplazado por la mirada del artista viajero y la taxonomía deja paso al detalle anecdótico. La decisión del Estado chileno de traer a Pisis para elaborar el conocimiento físico y geológico del territorio pertenece al mismo movimiento intelectual de la fundación de la Academia de Pintura de Santiago (1849). La contratación de un sabio extranjero, con experiencia previa en América, que permitiera el salto civilizatorio¹⁸³.

1.3.2 Territorio y cartografía

Considerando por una parte que entre los elementos que contribuyen a darle un sentimiento de identidad nacional a una comunidad se encuentra la percepción del entorno, el sentimiento del terruño, la conciencia de territorialidad. Estas vivencias se convierten en expresión estética de orden visual a través de la pintura de paisaje. Y, bajo la perspectiva de la producción artística, la pintura de paisajes tuvo mucho que ver en este proceso durante el siglo XIX, por lo que su estudio va percibiéndose como algo cada vez

181 Gloria Cortés nos comentó que en Ecuador también se pueden encontrar ejemplos similares, por ejemplo la serie de personajes y costumbres en Quito de Charton. Además, de vistas de Guayaquil, que copian obras de Rugendas y Charton sobre Valparaíso, confundiendo las ciudades.

182 Malosetti Costa, *Laura. Pampa, ciudad y suburbio*. Fundación OSDE, 2007.

183 Amigo, Roberto. “Territorios de Estado. Paisaje y cartografía. Chile, siglo XIX.” En: *Trienal de Chile 2009*. Catálogo, Ticio Escobar, Curador General.

más trascendental¹⁸⁴. Por otra parte, el sentido de la vista fue la herramienta privilegiada del hombre europeo para comprender, dominar y transformar el mundo conocido, así como para lanzarse a la conquista de lo desconocido. Se inventaron dispositivos para intensificar la visión, medir y clasificar lo observado. Todos esos modos de ver –cartográficos, científicos, documentales– coexistieron con una aproximación estética al mundo natural sin que se establecieran durante mucho tiempo fronteras claras ni precisas entre ellos. En el siglo XIX, sin embargo, la cartografía comenzó un proceso rápido de sistematización como ciencia, acompañando la adquisición, control y organización territorial de los Estados nacionales y de las metrópolis imperiales. Destacando en este sentido las “vistas a vuelo de pájaro”, que la litografía de Schlieper (ca. 1880), publicada en Buenos Aires, reproduce con muy pocas variantes las que había realizado Dulin veinte años antes. Las vistas en perspectiva y mapas del plano de Buenos Aires como la publicada por Vallardi en Milán (1859). Las representaciones cartográficas constituyen artefactos visuales altamente codificados que fueron funcionales a las ideas de progreso, nación y modernidad. Y continúan siendo objeto de reflexión, soporte de metáforas y operaciones críticas por parte de algunos artistas contemporáneos como León Ferrari, Guillermo Kuitca, Jorge Macchi, Tamara Stuby, entre otros¹⁸⁵.

En 1849 se funda la Academia de Pintura en Santiago, el discurso inaugural de Alejandro Cicarelli establece ya un primer parámetro de la comprensión del territorio de Chile como ideologización del paisaje. Revisiones recientes como la de Roberto Amigo vuelve a señalar que esta *academia* era la evolución lógica de una de las áreas abiertas por la enseñanza del dibujo que era fundamentalmente el soporte técnico del progreso, conocimiento que abría la posibilidad de un desarrollo económico autónomo desde las industrias locales. En este sentido, señala Amigo, fue central el papel de José Zegers Montenegro (1809-

184 Ramírez, Fausto. “La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico” En: Widdifield, Stacie G. (coord.) *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*. México, CONACULTA, 2004, pp. 269-293.

185 Malosetti Costa, Laura. *Pampa, ciudad y suburbio*. Fundación OSDE, 2007.

1900)¹⁸⁶ en la enseñanza del dibujo aplicado a las clases populares, con las tempranas traducciones de Bouillon, hasta su inclusión definitiva en los programas escolares. Como también Domingo Faustino Sarmiento en su rol del burgués ilustrado que establecía los lazos entre conocimiento para el progreso y enseñanza del dibujo para el fin de la barbarie. De este modo, artistas, artesanos y topógrafos permiten construir una nación visible, finalizada la etapa heroica. Así, los manuales de dibujo entrecruzan los dominios de apropiación de la naturaleza: las artes y la cartografía¹⁸⁷.

“La escolaridad fijó como esencia en la memoria de los ciudadanos la relación históricamente construida entre geografía y nación. Así, el mapa del Estado no es señalamiento de los accidentes geográficos, sino la figura condensadora de una territorialidad social. La pintura *La lección de geografía* (1883) de Alfredo Valenzuela Puelma es ejemplar de este proceso de asimilación, del acto de legar generacionalmente la noción del lugar en el mundo.”¹⁸⁸

Señala Amigo que la carta geográfica se desarrolló a partir de los viajes de exploración de la mirada imperial europea, herramienta de control militar en el territorio y de las rutas comerciales. La idea del derecho de posesión continuó en el período republicano atravesado por guerras civiles y regionales para determinar los límites de los nuevos estados: el dominio territorial que permitiera el ejercicio de la “violencia legítima” y la explotación económica de los recursos naturales. Para ello se elaboraron precisos relevamientos topográficos e hidrográficos a cargo de científicos y militares. En efecto, la Guerra del Pacífico obliga a dibujar de nuevo los mapas bajo el cruento proceso continental

186 En 1833 el profesor español José Zegers Montenegro, es contratado por el Instituto Nacional, para la cátedra de dibujo. En 1843 se encargó que tradujera al castellano el texto de A. Bouillon, *Exercices de dessin linéaire*. Editado como *Elementos del dibujo lineal*. Cfr.: Pereira Salas, Eugenio. op. cit., Cap. III, pp. 50-52, Cap. VI, pp. 74-83, Cap. X, pp 130-141, y Cap. XII, p. 150. VVAA. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)* Capítulo 1: La Ilustración y la pedagogía del dibujo: antecedentes de la enseñanza artística superior en Chile (1797-1854).

187 Amigo, Roberto. “Territorios de Estado. Paisaje y cartografía. Chile, siglo XIX.” En: *Trienal de Chile 2009*. Catálogo, Ticio Escobar, Curador General.

188 Amigo, Roberto. op. cit. P 177.

de fijación militar de los límites de los estados modernos, etapa que había sido abierta con la Guerra del Paraguay¹⁸⁹.

Amigo señala que lo singular del arte chileno en la región es la posibilidad de legitimación del artista como paisajista, como si el espectador y el artista aceptaran el acuerdo que desde la representación de la naturaleza se sostenía el complejo proceso de constitución identitaria. Así, la pintura de paisaje transitó el doble sendero de la naturaleza como espectáculo y de la ideologización del paisaje como territorio nacional, coincidente con el acelerado y violento proceso de la formación del Estado-nación moderno.

Contrasta lo anterior cuando Amigo señala que es bien conocida la oposición de Cicarelli a la enseñanza del paisaje, a favor del dibujo modelado de la pintura de historia y religiosa. Y que sin embargo, esta negación del paisaje como género autónomo para los nuevos países en formación no implicaba la anulación de su práctica, sino su poca efectividad en la construcción de ciudadanos cuando el progreso era el nuevo terreno que reemplazaría la gloria de las armas. Esta afirmación institucional obliga al paisaje a desarrollarse desde los márgenes y facilita el discurso modernizador contra la academia. Como lo reconoce en la figura de Smith:

“Sin duda es la obra de Antonio Smith la que genera un naturalismo que entra en tensión con la naturaleza como espectáculo y la ideologización del territorio como paisaje-nación, como geografía predestinada.”¹⁹⁰

1.3.3 Escuelas, maestros y tradiciones del paisaje en América

La producción de imágenes que representan el paisaje en América se ha generado desde diversos orígenes tales como las escuelas de Hudson River, la Luminista y la de las Rocky Mountains en Estados Unidos. A su vez en México se instituye el paisaje como un ramo independiente en el currículum académico de la Academia de San Carlos. Para lo que se contrató en Roma a un maestro encargado específicamente de venir a enseñarlo, Eugenio Landesio. Quien tuvo varios discípulos, entre los cuales uno excepcional, con quien habría de consolidarse dicha práctica: José María Velasco. Por otra parte, en Brasil

189 Amigo, Roberto. op, cit., p. 175.

190 Amigo, Roberto. Ídem, p.176.

el paisajismo apenas surge a partir de las clases de Georg Grimm en la década de 1870. Más tardíamente, en Argentina que prácticamente no hubo producción de imágenes que representaran el paisaje hasta que Pío Collivadino, a comienzos del siglo XX, con sus paisajes suburbanos fue la invención de un tema inédito en Buenos Aires bajo una aparente ausencia del tema. Y, en nuestro medio, la tradición del género del paisaje chileno, en un largo proceso, se consolidada con Antonio Smith.

En 1751 Benjamin Franklin manifestaba que el Oeste de los Estados Unidos estaba destinado a ser “un paraíso de granjeros” y que iba a ser un gran país gracias a esas praderas. En 1785 Jefferson dictó la *Land Ordinance*, un sistema racional y científico de incorporación de nuevas tierras. Desde entonces y en especial a partir 1850 hubo una permanente campaña de promoción migratoria al oeste. En esto las imágenes cumplieron un rol fundamental mostrando panoramas de una grandiosidad majestuosa y serena. En 1820 la expedición al oeste de Long incluyó a artistas como Samuel Seymour y Titian Peale. En 1823 se publica el reporte con los mapas que levantaron, imágenes y relatos que inspirarían significativamente *The prairie* de Fenimore Cooper¹⁹¹.

Westward the course of Empire de Emmanuel Leutze muestra lo que para Albert Boime, citado por Malosetti, es un claro ejemplo del modo de abordar esos paisajes al señalar que “la experiencia privilegiada de los Americanos [entiéndase como estadounidenses] del siglo XIX de lo sublime en el paisaje, ocurrió en las alturas”, como un patrón representativo en los paisajes de los Estados Unidos de ese momento. Posteriormente el avance del ferrocarril desde mediados del siglo XIX integró a pintores en sus expediciones, de estos un número significativo pertenecían a la escuela del *Hudson River*. Sus imágenes fueron construidas como instrumentos de avance, instrumentos simbólicos de la conquista, comenta Malosetti. Como en *Westward the Star of Empire takes its way* de Andres Melrose (1867)¹⁹².

A Chile, con motivo del centenario de la república, en 1910 llegaron un grupo de pinturas de paisajes que fueron expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes, cinco de ellas adquiridas por el Estado para los fondos del museo y otra donada por Charles Francis Browne.

191 Malosetti Costa, Laura. “¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino.” En: Batticuore, Graciela y Klaus Gallo (eds) *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, EUdeBA, 2005.

192 Malosetti Costa, Laura. op. cit.

M. Elizabeth Boone señala que el gobierno de los Estados Unidos aceptó la invitación de participar en la *Exposición Internacional de Chile*, nombrando a John Trask comisario, que era secretario de la *Pennsylvania Academy of Fine Arts* y autor de artículos sobre arte y cultura, y a Charles Francis Browne como sub-comisario para organizar la exposición enviando alrededor de 120 pinturas y 40 esculturas. Estas primero llegaron a Buenos Aires a participar en la *Exposición Internacional del Centenario*, inaugurada el 12 de julio de 1910 y posteriormente, el 21 de septiembre en Santiago, en Chile. En ese contexto el gobierno chileno adquirió para el museo cuatro paisajes¹⁹³ –un quinto fue la donación de Charles Francis Browne– y un desnudo¹⁹⁴ al momento de la clausura de la exposición a fines de diciembre de ese año¹⁹⁵.

Trask en su ensayo preparado para los centenarios latinoamericanos resalta la importancia del paisaje en la historia del arte estadounidense señalando que mediante un realismo científico y devoto el pintor de paisajes en los Estados Unidos ha sabido alcanzar una cualidad lírica de un encanto duradero.

De hecho, afirma M. Elizabeth Boone, la mayoría de las obras enviadas eran paisajes. En tanto Charles Francis Browne pintó varios paisajes de Santiago que expuso a su vuelta en Estados Unidos en 1911. Además, Trask y Browne hicieron amistad con el pintor chileno Alfredo Helsby invitándolo a su patria, viaje que Helsby realizó en 1914 presentando su obra en varias ciudades durante los años siguientes, presumiblemente un paisaje de Helsby, perteneciente a la colección del *Smithsonian American Art Museum* en Washington D.C. fue adquirido en esta ocasión¹⁹⁶.

193 *El Brandywine en invierno* (The Brandywinw in Winter) de Charles Morris Young, 1910, óleo sobre tela, 81 x 122 cm.; *La Estancia* (A Rugged Farm) de J. Francis Murphy, 1907, óleo sobre tela, 62 x 93 cm.; *Campanarios de una aldea en Nueva Inglaterra* (Church Spires of a New England Village) de John F. Stacey, sin fecha, óleo sobre tela, 77 x 102 cm.; Charles Francis Browne que no pudo exponer por ser subcomisario, sin embargo trajo consigo dos paisajes, de los cuales donó uno al museo: *Paisaje* (Landscape), sin fecha, óleo sobre madera, 25 x 35 cm., y el comité compró el otro: *Paisaje*, sin fecha, óleso sobre madera, 35 x 25 cm.

194 Niña bañándose (Child Bathing), 1907, óleo, 81 x 65 cm.

195 Museo Nacional de Bellas Artes. «Una cualidad lírica de un encanto duradero. La pintura norteamericana en el centenario de Chile, 1910.» Santiago, 2014. Guía de exposición. Texto: M. Elizabeth Boone, Universidad de Alberta, p. s/n.

196 Museo Nacional de Bellas Artes. op. cit., p. s/n.

Fausto Ramírez¹⁹⁷ señala que en México las primeras manifestaciones del paisaje las encontramos en el siglo XVII, pero sobre todo en el XVIII, con ejemplos importantes de vistas urbanas donde se recrean espacios y monumentos, explicitando los motivos plasmados en tales representaciones, sin embargo no especifica autores ni obras. Y agrega que desde la creación de la Academia de San Carlos en 1781 el tema del paisaje no era cultivado en cuanto tal, ni lo sería sino hasta mediados del siglo XIX. Ramírez indica que los primeros signos concretos de un interés por hacer del paisaje un asunto significativo de la actividad pictórica, como también litográfica, se hicieron notar hacia 1835 con la llegada de Pedro Gualdi (1808-1857), quien publicó un álbum litografiado con doce estampas de la ciudad al que tituló *Monumentos de México* (1840-1841). Las vistas de Gualdi apelaban a la memoria colectiva de generaciones nacidas todavía bajo el signo del virreinato. La ciudad misma constituía un monumento. Posteriormente con Casimiro Castro (1826-1889) vendría a imponerse una visión más fluida y abierta del paisaje urbano, quien colaboró en el álbum *México y sus alrededores* aparecido originalmente en 1855-1856.

Es por esta misma época, según Ramírez, que se instituye el paisaje como un ramo independiente en el currículum académico. Para lo que se contrató en Roma a un maestro encargado específicamente de venir a México a enseñar la perspectiva y el paisaje, Eugenio Landesio (1810-1879) quien llega en 1855, el cual fue discípulo de Karoly Markó¹⁹⁸, y que se relacionó con los círculos nazarenianos de la ciudad pontificia –presentes en Roma en aquel entonces–. Con Landesio arrancó la práctica del paisajismo como una actividad pictórica regular e institucionalizada en México. Tuvo varios discípulos, entre ellos, José Jiménez (1830-1859) y Luis Coto (1830-1891). Y uno excepcional, con quien habría de consolidarse dicha práctica: José María Velasco (1840-1912), quien a su vez habría de ser el maestro de la generación

197 Ramírez, Fausto. “La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico” En: Widdifield, Stacie G. (coord.) *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*. México, CONACULTA, 2004, pp.269-293.

198 Pintor paisajista húngaro Cfr.: Dragon, Zoltán. ““Las 15 pinturas de Károly Markó en México”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. N° 90, 2007, pp. 189-226. Valdés Echenique, Catalina. “Un pintor chileno en el Café Michelangelo. Vínculo entre la Escuela de Staggia y la pintura de paisaje chilena.” En Guzmán Fernando y Juan Manuel Martínez (eds.), *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico. VI Jornadas de Historia del Arte*. Valparaíso, 2012.

siguiente. Landesio implementó un método de enseñanza en la Academia de San Carlos, además de arreglos a las prácticas académicas, que implicaba la descomposición del paisaje en sus elementos constitutivos, para su gradual estudio pormenorizado y su reestructuración posterior, con propósitos estéticos, en la composición definitiva. Además de combinar el trabajo de taller con el estudio al modelo en el campo, al aire libre.

A partir del año 1861, con el triunfo de los liberales en la Guerra de Tres Años¹⁹⁹, se procedió a aplicar las leyes de la Reforma²⁰⁰ y, por ende, a la exclaustración y refuncionalización de los grandes edificios conventuales, cuando no a su destrucción, con el propósito manifiesto de contrarrestar el secular dominio de la Iglesia, tanto en el plano material como en el simbólico. De inmediato cambió el carácter de esas vistas urbanas. Aquí fue Velasco quien dejó los ejemplos más elocuentes, al pintar en 1861 el *Patio del ex convento de San Agustín* transformado en vivienda popular y el *Ex convento de San Bernardo* en pleno proceso de demolición de su antiguo coro. Emblemático contraste entre el antiguo poder del clero y el Estado nacional que ahora lo desafiaba. La experiencia de una aplicación tan inflexible de la Reforma fue vivida a distintos niveles de la vida cotidiana. El choque formidable entre el peso de la tradición y el avance irrefrenable de la modernidad y el “progreso” marcó, en el cuerpo de la ciudad, una profunda huella de modificaciones irreversibles. Fue la pintura de paisajes el género pictórico que con mayor elocuencia captó los primeros signos de semejante modernización, un fenómeno inherente a la construcción del Estado nacional en el siglo XIX. Fue el género pictórico al que se fió la tarea de construir una imagen de la nación en proceso de consolidarse.

Los dos ejes fundamentales del desarrollo en la modernidad los constituyen la construcción y consolidación del Estado nación y el fortalecimiento del mercado capitalista. Ambos factores guardan una relación estrecha con la práctica y los temas de la pintura de paisajes en el siglo XIX, y muy en particular, con la manera como Velasco los desarrolló. En los envíos artísticos que el gobierno mexicano hizo a las exposiciones internacionales que tuvieron lugar a fines de los ochenta y en los noventa la pintura de Velasco y la de sus discípulos formó

199 También conocida como La Guerra de Reforma de México, 1857-1861, conflicto armado entre liberales y conservadores. Cfr.: Galindo y Galindo, Miguel. *Historia de México, La gran década nacional*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987

200 Ver nota anterior.

el contingente más importante y “representativo”, lo que se tradujo en importantes premios y distinciones para el artista. Tanto la pintura como la cartografía intentaban así describir a México mediante diversas soluciones visuales y construir una imagen de nación moderna. Ciencia, arte y política concurrían, pues, en un discurso integrador y legitimante, cuyas premisas habrían de tener una larga repercusión ulterior.

Con la aceptación de los principios estéticos del simbolismo y el atisbo de las innovaciones aportadas por el impresionismo en el ámbito europeo, la joven generación de críticos y artistas que inició su actividad profesional a principios del siglo XX se fue mostrando cada vez más insatisfecha e intolerante con la concepción velasquiana del paisaje. Este no debía pretender ya invocar la ilusión de un espejo supuestamente impersonal, sino crear equivalentes pictóricos evocativos y sintéticos. La descalificación de Velasco no tardaría en llegar, de forma más que explícita, en una suerte de relegamiento encubierto, en el momento en que los modernistas se instalaron como rectores del gusto en la propia Escuela Nacional de Bellas Artes. La supresión de la pintura de paisaje como un ramo de estudios especial dentro del currículum académico, decretada en 1903, así como la contratación como maestros a Germán Gedovius (1867-1937) y de Julio Ruelas (1870-1907), y la presencia informal pero intensa, allí, de Gerardo Murillo (1875-1964), fueron signos muy claros de que las cosas estaban por entrar en un proceso de cambio profundo²⁰¹.

De los diversos elementos que articulan la retórica de la pintura de paisajes en el campo de las artes visuales de Ecuador consideramos insoslayable para su estudio, por una parte, que en nombre de Dios y de la ciencia los grupos hegemónicos instalan un sentimiento identitario que se asocia principalmente al comercio y la explotación de recursos de dos polos de desarrollo: Quito y Guayaquil. Por otra parte, de la mano con el progreso económico se instalan, necesariamente, los dispositivos institucionales de formación. Así como también, el nacionalismo como ideología promovida por el Estado utiliza estas representaciones de la nación con el fin de crear una comunidad ideal, orgullosa de sus orígenes, de su potencial y de sus logros, y capaz de compararse con naciones más adelantadas. Por otro lado, estrechamente ligada a la anterior destaca el rol de la fundación en 1852 de la Escuela De-

201 Ramírez, Fausto. op. cit. pp. 269-293.

mocrática Miguel de Santiago en Quito –institución clave en la formación artística–, y de las figuras de Antonio Salas (1784-1860), Ernest Charton (1816/18-1877) y Frederic E. Church (1826-1900). Además, de un sistema discursivo pensado como modelo de transformación de la población uniformemente educada: educación y progreso iban de la mano. Como se puede apreciar en *Enseñanza de geografía*²⁰² de Juan Manosalvas (1837-1906) que muestra la vida en el aula de clases. Estos son los aspectos indispensables al momento de realizar un estudio de la pintura de paisaje en Ecuador.

Alexandar Kennedy-Troya²⁰³ propone que fue la elite ilustrada cristiana de la sierra-norte –dueña del poder político durante el siglo XIX e intelectualmente contaminada por un sinnúmero de descubrimientos científicos– la que se abocó a la tarea de la creación de los símbolos identitarios del paisaje ecuatoriano. En aquel proceso arte y ciencia se funden para enrumbar al país por la vía del progreso y la civilización y crear los elementos que lo identifican. Plantea además que la relación entre ficción y visualidad fundacional –en clave romántico-académica y centrada en la representación del territorio– estuvo íntimamente ligada al conocimiento de la geografía y la agricultura del país. Estos aspectos, que coinciden con el ocaso del movimiento liberal, se evidencian con mayor claridad desde la década de 1850 hasta la de 1920, cuando el arte se encaminó hacia el modernismo y el indigenismo.

La naturaleza, tanto con su riqueza científica y productiva como con su belleza validada en el mundo por la obra de Humboldt, ofrecía una ventaja: podía transformarse en una representación cuyo poder avivaba la esperanza en el progreso de la patria. Al mismo tiempo, el itinerario de las representaciones visuales del país estaba trazado en buena medida por científicos y viajeros ilustrados que recorrían el territorio. Paulatinamente, el ecuatoriano descubre que puede reconocerse en esta nueva narrativa visual y textual que pone en primer plano los diversos puntos de la Sierra centro-norte, que coinciden con las rutas de comercio y explotación de recursos consolidados en la segunda mitad del siglo XIX. Además, la consagración del eje Quito-Guayaquil

202 De la colección del Museo Nacional del Banco Central del Ecuador, Cuenca, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador, Cuenca.

203 Kennedy-Troya, Alexandar. "Paisajes patrios. Arte y la literatura ecuatorianos de los siglos XIX y XX". En: Kennedy-Troya, Alexandra (coord.). *Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850-1930, Serie Documentos 12*. Quito: Museo de la Ciudad, 2008, pp. 82-107.

frente al resto del territorio influye en la incesante repetición de un ícono: pintar un mismo paisaje²⁰⁴.

En consecuencia el territorio podía ser implicado en todos y cada uno de los procesos de identificación social, cultural y política, puesto que no solo cobra vigor como un elemento que se mira, disfruta, estudia o explota sino que además en él se han inscrito y se seguirá inscribiendo la historia, tanto del pasado remoto como del reciente. Por lo tanto se crea un cúmulo de expectativas, imaginarios y asociaciones en vista de la necesidad de objetos que sirvieran como detonadores del sentimiento nacional. Lo llamativo es que aquellos elementos destinados a la construcción de una visualidad, como la aparición de la línea férrea, la tala masiva de árboles, la aparición de nuevos cultivos, la movilización de colonos en busca de trabajo, etc., y cuyo fin era configurar los aspectos nacionalistas, tanto de sus personajes e historias como del paisajes, irían cambiando su intensidad y sus intereses según el momento político, económico o social. De esta forma las diversas respuestas políticas desplegadas en el desarrollo de las estructuras institucionales fueron transformando las historias ligadas a un territorio relativamente virgen y marcando la producción cultural tanto en el paisajismo pictórico, como en la literatura²⁰⁵.

Esta tarea de construir el relato nacional fue asumida por una minoría letrada, cuya principal preocupación estaba centrada en la identidad y la historia. Hacendados y terratenientes se convirtieron en activos políticos que se inmiscuyeron en la enseñanza y transformación de la agricultura, en proyectos ferroviarios y en los programas de la instrucción pública. Una parte significativa de ellos fueron además escritores y artistas plásticos cuyo rol fue determinante en la constitución del imaginario nacional o de una cultura nacional, donde textos e imágenes eran considerados como elementos clave. Por lo tanto, la celebración del territorio se fue configurando como un elemento esencial en la constitución de un sentimiento de pertenencia. Sin embargo, lo representado, así como las condiciones y modalidad de la representación, no fueron, en general, aleatorios sino que dependieron de consensos respecto de los elementos que eran deseables o convenientes para la representación de la sociedad.

204 Kennedy-Troya, Alexandar. op. cit. p. 85.

205 Kennedy-Troya, Alexandar. *Ibíd.* pp. 86-89.

Un importante hito en la plástica paisajística es el retrato pintado por Antonio Salas en 1851, *Obispo Francisco Javier Garaycoa*. Cuadro que se integra a la galería de retratos de obispos de la Catedral Metropolitana de Quito, cuando el retratado asume el cargo en la capital. Se destaca esta pintura porque a diferencia de sus predecesoras no está acompañada de una imagen o elemento religioso, sino que aparecen dos representaciones de paisajes: a la izquierda, a través de una ventana, se aprecia una vista de la Sierra; mientras que a la derecha se observa una imagen costeña, lugar al que pertenecía el retratado y donde había ejercido como obispo de Guayaquil desde 1838. Tal parece que este cuadro no sólo pretendía cumplir con los requisitos convencionales de la retratística episcopal, sino que a la vez aspiraba a ser el reflejo de un episodio velado de la vida privada del Obispo, una alegoría de sus dos patrias chicas, dos ciudades-regiones que se mantendrían en constante antagonismo²⁰⁶.

Desconocemos si la inclusión de estos paisajes en el cuadro fue a pedido del retratado o se trata de una licencia del pintor. Sin embargo, más allá de la forma en que se haya dado lo significativo es que el obispo aceptó la pintura, habría que preguntarse entonces ¿cuál es el discurso que desde esa visualidad se está declarando? ¿Qué gramática visual articula el relato de la obra? La imagen del Cristo con los condenados a su izquierda y los salvados a su derecha parecen ofrecer una idea de las imágenes representadas a diestra y siniestra del Obispo Francisco Javier Garaycoa; tal vez, comenta Alexandra Kennedy, el retratado se plegaba al sentir de la Iglesia serrana, gran detentora de tierras, que promovería hacia el final del siglo XIX la resistencia a liberales y masones²⁰⁷.

Un hecho relevante en el campo de las artes visuales de Ecuador, particularmente en la pintura paisajística, fue la llegada del francés Ernest Charton y del estadounidense Frederic E. Church. Charton arriba a Guayaquil a fines de marzo de 1849, y captura en sus obras la imagen que para él tiene la ciudad en ese entonces. Se traslada a Quito en 1850, donde es recibido por Antonio Salas. En esta ciudad permanece por un año y aprovecha la oportunidad para dar un curso –un compendio de teoría y práctica– a treinta pintores de trayectoria, a quienes advirtió, entre otras cosas, que había que comenzar por el estudio de

206 Kennedy-Troya, Alexandar. *Ibíd.* pp. 90-93.

207 Kennedy-Troya, Alexandar. *Ibíd.* pp. 90-93.

la perspectiva para luego pasar al estudio del natural; les recomendó viajar a países donde pudieran producir y vender, y relacionarse con artistas venidos de Europa que hubiesen tenido buena escuela, para aprender ideas nuevas y progresar en su arte. En consecuencia muchos artistas quiteños se establecieron en Colombia, Perú, Chile, entre otros destinos.

Frederic E. Church –que pertenecía a la Escuela de Río Hudson– permanece en Ecuador entre 1852 y 1857. Church se contactó con Antonio Salas y con Rafael Salas (1824-1906), quien fue el primero en recibir lecciones informales sobre la representación de paisajes románticos de carácter pintoresco y sublime, y dio a la pintura de paisaje un valor que desborda la ilustración científica como obra de *arte per se*²⁰⁸.

Charton y Church valoraron la formación como un elemento de transformación para la preparación de ciudadanos que asuman sus responsabilidades y tomen ventaja de lo que su nación ofrece. La educación debía tanto fortalecer la moral e inspirar patriotismo, como convertirse en un vigorizante intelectual. En este sentido los paisajes comienzan a llenarse de lecciones espirituales, patrióticas, históricas y científicas, exhibidos a su vez a públicos amplios para estimular el conocimiento y la topología del territorio. Así *Cotopaxi*, *Natural Bridge* y *Corazón de los Andes* de Church se convirtieron en parte de este itinerario artístico. Esta última –*Corazón de los Andes*– fue copiada por Rafael Salas –según Alexandra Kennedy-Troya²⁰⁹– la visión poética y romántica de la obra de Church permeó la posterior obra de Salas que lamentablemente ha sido escasamente conocida por haber sido adquirida por extranjeros y por tanto supone “perdida” en colecciones privadas²¹⁰, ese es un problema, por lo visto, transversal pues al intentar catalogar la obra de Smith nos encontramos con similares dificultades.

Alexandra Kennedy-Troya destaca, además, que en sus obras Rafael Salas y Luis Cadena (1830-1889) pusieron un acento subjetivo y romántico en la pintura paisajística en Ecuador, mientras que la de Joaquín Pinto (1842-1906), Rafael Troya (1845-1920), Eufemia Berrío,

208 Kennedy-Troya, Alexandar. *Ibíd.* pp. 93-95.

209 En una nota al pie Kennedy-Troya señala que la obra que se haya expuesta en el Museo Nacional de Banco Central del Ecuador bajo el título *Chimborazo* (1889) a su parecer está atribuida erróneamente a Luis A. Martínez. Cfr.: Kennedy-Troya, Alexandra. “La percepción de lo propio: paisaje y científicos ecuatorianos del siglo XIX”. En: *El regreso de Humboldt*. 2001, pp. 113-127.

210 Kennedy-Troya, Alexandra. *Ibíd.* p. 95.

Luis A. Martínez (1869-1909), José Grijalva trabajan en una línea más próxima a la ciencia, la ilustración y la documentación. Otros que destaca son Víctor Mideros (1888-1967) y Zoila Hinostriza de Pauta esta última presentó cuadros de historia natural en la Primera Exposición Azuaya de 1904; Juan León Iturralde, Emilio Moncayo tuvieron gran éxito comercial. Eugenia Mera realizó sus mejores contribuciones al paisajismo, imbuida ya de las nuevas ideas estéticas del impresionismo y del modernismo. Roura Oxandaberro (1882-1947), catalán, inundó las casas de la burguesía ecuatoriana con sus paisajes. Y es hacia 1912 cuando se empezó a conocer oficialmente como paisajes nacionales a este conjunto de obras²¹¹.

En Brasil Aracy Amaral²¹² señala que las singularidades del país, en lo referente a la luz, la temática y las costumbres, recién aflorarán en las telas de los pintores en las tres últimas décadas del siglo XIX. Refiriéndose en particular al paisajismo, que apenas surge a partir de las clases de Georg Grimm (1846-1887) en la década de 1870.

Grimm²¹³ frecuente entre 1868 y 1870 la Academia de Bellas Artes de Munich, donde probablemente estudia con Karl von Piloty (1826-1886) y Franz Adam (1815-1886). Tras un viaje por Italia, Grecia, Turquía, Palestina y norte de África, sigue hacia Brasil en 1878. Una vez ahí hace frecuentes viajes al interior de Rio de Janeiro y Minas Gerais, y produce estudios de paisajes y haciendas de café. En 1882 Grimm conoce un relativo éxito en el medio artístico carioca, con una exposición de 128 cuadros de su autoría. Sus vistas de diversas partes del mundo, con colores fuertes y luminosos, causan impacto en un ambiente estrecho acostumbrado a las tintas pálidas de la mayoría de los paisajistas de la época. El artista es, entonces, invitado por miembros de la familia imperial, y a disgusto de la Academia Imperial de Bellas Artes (Aiba), a

211 Kennedy-Troya, Alexandra. *Ibíd.* pp. 103-107.

212 Amaral, Aracy. "Del Pre Modernismo a la Bienal: Pintura brasileña (1900-1950)." En: Grupo Velox. *Pintura Latinoamericana*. Buenos Aires: Ediciones Grupo Velox, 1999. Págs. 30-41.

213 La información referida al paisaje en Brasil fue extractada desde *Enciclopedia Itaú Cultura Artes visuales*: "Grimm, Georg (1846-1887)", consultado el 22 de septiembre de 2012 y disponible en: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia_esp&cd_item=1&cd_verbete=4179&cd_idioma=28557; y "Grupo Grimm", consultado el 22 de septiembre de 2012 y disponible en: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto_esp&cd_verbete=4493&cd_idioma=28557.

ocupar la cátedra de “paisaje, flores y animales”, sustituyendo a Victor Meirelles (1832-1903) y Zeferino da Costa (1840-1915).

Desde 1882 hasta 1884 se convierte en profesor interino de la asignatura de paisaje, flores y animales de la Aiba. La primera providencia del maestro es impartir sus clases fuera de los recintos de la institución. Hasta entonces, la pintura de paisaje se realiza dentro del taller, así como la pintura histórica. Grimm exige que sus alumnos pinten a partir del estudio exhaustivo del motivo del natural, pues sólo así es posible evitar o minimizar la acción de los modelos estéticos consagrados por la enseñanza oficial, liberando el ojo del artista para la percepción y expresión naturalista del paisaje. Pasa a trabajar con sus alumnos en los rincones que elegía, en plena naturaleza, lo que no fue aceptado por la Aiba. En 1884 Grimm, Caron, Castagneto, Driendl, França Júnior y Garcia y Vasquez son premiados en la Exposición General de Bellas Artes, en Rio de Janeiro. Sin embargo, la incompatibilidad entre su método de enseñanza y aquel empleado por la enseñanza oficial hace que el artista no renueve su contrato, por lo que a mediados de 1884 rompe con esta.

Se traslada a Niteroi en el Estado de Rio de Janeiro e imparte sus clases al aire libre. Los alumnos lo siguen abandonando la vida escolar. Reúne entre los años 1884 y 1886 un grupo de siete jóvenes artistas, conocido después como *Grupo Grimm*. El que estaba formado por los pintores Antônio Parreiras (1860-1937), Garcia y Vasquez (ca.1859-1912), França Júnior (1838-1890), Francisco Ribeiro (ca.1855-ca.1900), Castagneto (1851-1900), Caron (1862-1892) y el pintor alemán Thomas Driendl (1849-1916), quien a veces sustituye al maestro. Su actuación se caracteriza por la pintura de paisaje al aire libre y tiene origen en la propia Aiba en Rio de Janeiro. Grimm es uno de los motivadores de la valorización de la pintura de paisaje como género autónomo y estimulador de la pintura de observación directa de la naturaleza en la historia del arte brasileño.

Pese a la tendencia naturalista de la producción de Grimm, sus pinturas acreditan los restos de una formación rígida, muchas veces limitada por los estándares que quería abolir. En sus cuadros, la carencia de emotividad es compensada por la reproducción fiel y detallista de todos los aspectos del paisaje. En ese sentido, quizás su importancia sea mayor como profesor que como artista. Entre sus alumnos destacan Castagneto y Parreiras. En la opinión Grimm, García y Vásquez es el mejor paisajista. Sin embargo, su producción es limitada por periodos

de inestabilidad emocional que lo conducen al suicidio. Al principio todos, incluso Castagneto, fueron extremadamente influenciados por la obra Grimm, a tal punto que el crítico Gonzaga Duque (1863-1911) comentara que “fueron siete discípulos que, por la manera de sentir e interpretar la naturaleza, por la manera de trazar y utilizar las tintas, resultaron siete Grimms”.

Acerca de las consecuencias de la actuación de Grimm, se considera que la más importante es haber llamado la atención hacia la pintura de paisaje. Respecto a sus métodos de enseñanza, la AIBA esperaría todavía que pasaran varios años para renovarse. Incluso, según señala el historiador Quirino Campofiorito (1902-1993), la enseñanza de paisaje se extinguió en 1890, ya que los profesores se negaban a llevar a los alumnos para el trabajo al aire libre. El *Grupo Grimm* se dispersa hacia 1886, cuando Grimm se traslada a Teresópolis, y posteriormente en 1887 regresa a Europa. Caron, Castagneto y García y Vasquez pasan una temporada en Europa, allí no tuvieron contacto con los impresionistas, prefiriendo el taller de pintores más académicos como el francés Hector Hanoteau (1823-1890). Castagneto, quien parece ir más lejos en la búsqueda por la expresión libre del paisaje, sobre todo marinas, hasta donde sabemos no hace discípulos en la época. Parreiras, el más exitoso del grupo, se dedica a las pinturas históricas y de desnudos, ya como profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). Regresa al paisaje y a la potencia de los primeros trabajos solamente a finales de los años de la década de 1930.

Según Laura Malosetti en Argentina no hubo una escuela paisajística como las que se desplegaron en la escena norteamericana a lo largo del siglo XIX, tales como la escuela del Río Hudson, la Luminista y la de las Rocky Mountains. Al menos hasta la década de 1880 prácticamente no se pintaron paisajes de las llanuras argentinas. Los intelectuales, de estos años, comienzan a prestar atención sobre esta ausencia de paisajes interpelando a los artistas²¹⁴. Hasta los años previos a los festejos del Centenario, en 1910, esa Buenos Aires en constante transformación no representó un tema de interés para los artistas plásticos. La novedad que introdujo Pío Collivadino con sus paisajes suburbanos en la primera exposición del grupo Nexus (1907) fue la invención de un tema inédito en Buenos Aires bajo una aparente ausencia del tema²¹⁵. La ciudad fue entendida como civilización y progreso, en tanto que la

214 Malosetti Costa, Laura. op. cit.

215 Malosetti Costa, Laura. *Pampa, ciudad y suburbio*. Fundación OSDE, 2007.

pampa fue llamada desierto, en el sentido de tierra despoblada, que paradójicamente es además una de las llanuras más fértiles del planeta. Un ejemplo de estas ideas aparece en *El pasado. El porvenir*, una litografía coloreada realizada a mediados del siglo XIX por Willems²¹⁶.

En el caso de la pintura de paisaje en Chile no se puede soslayar su estudio sin considerar la figura del pintor francés Ernesto Charton y su vinculación con los pintores ecuatorianos –Según Gloria Cortés y Francisca del Valle²¹⁷–. Y en esto cobra especial relevancia el relato de Alexandra Kennedy-Troya cuando nos refería cómo el paisaje irrumpía en el campo de las artes visuales del Ecuador. El siglo XIX consolidó en Latinoamérica a las oligarquías nacionales en su avance hacia la secularización respecto del período colonial. Pero cabe hacer notar que este no implicó un debilitamiento de la religión católica, sino un cambio en el lugar que ocupaba en la sociedad latinoamericana. Tomando como referente los modelos foráneos que fueron apropiados por los artistas quiteños en el proceso de resignificación de la imagen y la fabricación de una visualidad criolla tanto en Chile como en Ecuador²¹⁸. Al parecer de estas historiadoras (Cortés y del Valle) serán los pintores quiteños los primeros en introducir en Chile, desde una mirada propiamente americana, la visión de los paisajes locales aun cuando ésta se haya realizado a partir de modelos europeos²¹⁹.

Cuando en el siglo XIX los pintores quiteños al expandir sus horizontes comerciales se establecieron en Chile, debieron enfrentarse a una nueva situación social y cultural. En efecto, los idearios de los grupos hegemónicos chilenos tradicionales determinaron, por una parte, que cierto gusto por las artes religiosas se mantuviera inalterable en Chile. Pero por otra parte, una burguesía cada vez más fuerte asomaba con nuevos requerimientos estéticos, centrados en las temáticas del retrato y el paisaje. Este fenómeno llevó a la configuración de una visualidad plástica en la cual se mantuvo una estética colonial, pero en

216 Malosetti Costa, Laura. op. cit.

217 Cortés, Gloria y Francisca del Valle. "Circulación y Transferencia de la imagen: Pintura quiteña en Chile en el siglo XIX". En *Arte Quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional, Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito (FONSAL)*, Quito, 2010.

218 Cortés, Gloria y Francisca del Valle. op. cit., p. 19.

219 Cortés, Gloria y Francisca del Valle. *Ibíd.* p. 13.

la que se incorporaron elementos relacionados con los conceptos de la modernidad, tanto en las artes como en las nociones del Estado²²⁰.

Ernest Charton –figura carismática en la historia del arte de los países sudamericanos, afirman Cortés y del Valle– simboliza la incorporación de los pintores del sur hacia el paisaje moderno. Sus enseñanzas sobre el estudio al natural abrieron nuevas posibilidades en el desarrollo de géneros pictóricos acordes a las repúblicas modernas, en especial en el proceso de secularización de las artes visuales ecuatorianas. La preocupación por el desarrollo de una escena artística latinoamericana, llevó a los Estados a la formación de las Academias o a la realización de iniciativas privadas tendientes al perfeccionamiento de los artistas, como por ejemplo, la experiencia que lideró Charton en el efímero Liceo de Pintura en Quito en 1850 en el taller de Antonio Salas²²¹.

Varios de los alumnos de Charton se instalaron, posteriormente, en Chile en ciudades como Santiago, Concepción, Talca y el puerto de Valparaíso. Tales como Antonio Palacios, que habría llegado a Chile en 1826, permaneciendo hasta 1846 cuando regresa a Quito. Junto a este llegaron sus dos hijos Manuel Palacios Daqui, pintor, y Pedro Palacios Rodríguez, escultor, ambos permanecen en Chile, estableciendo talleres de producción artística en Santiago y Concepción, asociados al pintor francés Boyer y al escultor, también quiteño, Ignacio Jácome y al chileno Telésforo Allende. Manuel Palacios Daqui regresa definitivamente al Ecuador en 1854²²². Artistas emergentes en la escasa escena nacional del período, los quiteños, suplieron la necesidad de la joven elite chilena, concentrada en el retrato y la incorporación del paisaje, heredado por la presencia de los llamados “pintores viajeros”²²³.

Su inserción y circulación en los circuitos artísticos les permitió enriquecer su patrimonio iconográfico en una transferencia de patrones y relectura de contenidos, adaptándolos tanto al gusto de la burguesía y la iglesia chilena, como a su propia tradición estética²²⁴. Esta persistencia de modelos y de configuraciones visuales no sólo se realizó en la imagen religiosa, sino también en la conformación de

220 Cortés, Gloria y Francisca del Valle. *Ibíd.* p. 02.

221 Cortés, Gloria y Francisca del Valle. *Ibíd.* pp. 11-12.

222 Cortés, Gloria y Francisca del Valle. *Ibíd.* p. 03.

223 Cortés, Gloria y Francisca del Valle. *Ibíd.* p. 12.

224 Cortés, Gloria y Francisca del Valle. *Ibíd.* p. 02.

los paisajes o en la pintura de historia, cuya recepción entre la nueva elite e inscripción en el mercado del arte, determinaron los medios, modos y sistemas de circulación y transferencia de la imagen en manos de los pintores ecuatorianos²²⁵. Un ejemplo sobre la utilización de las imágenes coloniales y la incorporación de los modelos propios del siglo XIX, en un proceso de modernización y transformación del imaginario latinoamericano es la serie de pinturas “El Santoral Dominicano” de Santiago, en Chile²²⁶. El sostenimiento de modelos para la constitución de una iconografía religiosa, también se trasladó en el advenimiento de una estética relacionada con las nuevas Repúblicas, en especial, en el desarrollo del paisaje y la pintura de historia²²⁷.

Antonio Romera²²⁸ señala a los artistas Manuel Ramírez Rosales (1804-1877) y Antonio Smith como los que “crean el paisaje en la pintura chilena”. Visión que no compartimos, sin que desconozcamos que la pintura de Ramírez Rosales inaugura por primera vez la incorporación del paisaje en la obra plástica de un artista chileno. Pero dicho proceso de producción artística no ocurre en Chile, pues está dada en el marco de su formación en Europa, entre los años 1825 y 1836 aproximadamente²²⁹. A su regreso a Chile se instaló en Valparaíso, dedicándose a otras actividades, con escasa producción artística posterior conocida hasta ahora. Como tampoco fue causante de ningún movimiento o agitación producto de la temática desarrollada en su trabajo de paisaje como sí ocurre con el trabajo de Smith, sobre este último punto nos referimos en extenso más adelante.

“En el alba del despertar artístico patrio nace Miguel Antonio Smith e Irisarri, destinado a crear junto a Manuel Ramírez Rosales el paisaje en la pintura chilena”.²³⁰

225 Cortés, Gloria y Francisca del Valle. *Ibíd.* p. 03.

226 Cortés, Gloria y Francisca del Valle. *Ibíd.* p. 02.

227 Cortés, Gloria y Francisca del Valle. *Ibíd.* p. 10.

228 Romera, Antonio. *op. cit.*, p.35.

229 Fechas que hay que revisar pues las distintas fuentes consultadas dan diferente información respecto de la estadía del artista en Europa. Para esta investigación hemos considerado las que señalamos basándonos en la biografía del sitio del MNBA, Santiago: *Artistas Plásticos Chilenos*, <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=350>, 01/08/09.

230 Romera, Antonio. *op. cit.*, p.35.

Varias publicaciones de la historia del arte chileno han aludido, sin mayores detalles, a una escuela chilena del paisaje. En todos los casos, en que hemos observado esta alusión, no se definen características de la misma. Nombrando a Smith o Alberto Valenzuela Llanos como el iniciador de este género en Chile, y/o como el creador de la escuela del paisaje chileno. El primero que conocemos que menciona esta *escuela chilena de paisaje* es Pedro Lira en 1902.

“Smith fué, para su tiempo, el primer paisajista chileno, más todavía, fué el inventor de este género en su país [...] Otros artistas han debido venir y han venido efectivamente después, que, con más detenidos estudios del natural, han entrado en las particularidades que determinan el sello propio y peculiar de un país: éstos han cavado más hondo en este sentido y, entre sus manos, la escuela chilena de paisaje ha particularizado más y más, ha adquirido mayor vida en sus producciones y ha penetrado más profundamente en los elementos que constituyen el carácter esencial de nuestras regiones.”²³¹

En 1942 Eugenio Pereira Salas²³² menciona una escuela paisajística creada por Antonio Smith, sin ahondar en tal afirmación. Y posteriormente en su *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*, a propósito de Smith vuelve a insistir con cierta diferencia sobre la misma idea nombrando una “escuela marinista nacional” en la cual se inserta parte de la obra de Smith.

“Antonio Smith (1832-1877) tiene un significado profundo en el desarrollo artístico de Chile. Hasta su aparición la pintura había estado circunscrita al estrecho círculo de la tela religiosa o el retrato; Smith fué el primero que dirigió su vista hacia la naturaleza en busca de inspiración; es por esto, el descubridor de la naturaleza chilena antes aún que los poetas y escritores.

[...] Si Antonio Smith crea la escuela paisajista, Manuel Antonio Caro (1835-1903), es el pintor más chileno de aquellos años.”²³³

231 Lira, Pedro. *Diccionario biográfico de pintores*. Santiago: Imprenta, encuadernación y litografía Esmeralda, 1902, p. 372.

232 Pereira Salas, Eugenio en: The Toledo Museum of Art. *Chilean Contemporary Art Exhibition*. Textos de Molly Ohl Godwin, Carlos Humeres Solar y Eugenio Pereira Salas. Toledo (EE.UU.), Ministerio de Educación de Chile, 1942, p. 22.

233 Pereira Salas, Eugenio en: The Toledo Museum of Art. *Chilean Contemporary Art Exhibition*. op. cit., pp. 20 y 22.

“Sin duda, su visión del océano es, después de la obra de Carlos Wood, el intento más logrado para servir de cabeza de puente a la escuela marinista nacional.”²³⁴

Ana Helfant en un artículo para prensa también se refiere a esta verdadera escuela de paisajistas en Chile.

“Pero para que existiera esta verdadera escuela de paisajistas en Chile hay un factor más y muy importante: es que Chile es país de paisajes, aunque resulte casi una redundancia decirlo.”²³⁵

Víctor Carvacho, propone un impacto menor del trabajo de Smith y radica el mérito del paisaje en Alberto Valenzuela Llanos (1869-1925). Además, repite, como antes otros lo hicieron, una “escuela nacional del paisaje”.

“La producción paisajista de Alberto Valenzuela Llanos marca la cima del arte pictórico de Chile. Con él se desarrolla, al fin, una escuela nacional del paisaje. Smith no vio el paisaje chileno según su espíritu propio. Igualmente sucede con Onofre Jarpa, con los paisajes de Lira.”²³⁶

Un año después de Víctor Carvacho, otro historiador Enrique Melcherts a propósito del centenario del deceso de Manuel Ramírez Rosales y la de Smith, reflota nuevamente la idea de la escuela de paisaje.

“[...] la visión de la naturaleza chilena persiste como una cadena que domina la plástica nacional, dando base a la quizás única escuela surgida en el Arte Chileno: la Escuela de Paisaje. Inquietud despertada promisoriamente, hace un siglo por Ramírez Rosales y Smith.”²³⁷

En Ricardo Bindis, en 2006, nuevamente vemos como esta idea sigue presente en el discurso en torno al paisaje en la pintura chilena. Además, menciona, como antes lo había hecho Pedro Lira, Eugenio Pereira Salas, Ana Helfant, Víctor Carvacho y Enrique Melcherts, a una

234 Pereira Salas, Eugenio. op. cit., p. 161.

235 Helfant, Ana. “El paisaje en la pintura chilena.” En el diario *El Mercurio*, Santiago, 04 de agosto de 1971.

236 Carvacho Herrera, Víctor. “Algunos hitos de la pintura chilena”. En Instituto Cultural de Las Condes, *Siglo y medio de pintura chilena (Desde Gil de Castro al presente)*. Santiago 1976, p. 105. En el texto aludido está consignado el autor como Víctor Carvallo Herrera, esta investigación supone un error de escritura.

237 Melcherts, Enrique. “Centenarios memorables.” En: diario *Las Últimas Noticias*, Santiago, 17 de junio de 1977.

“escuela paisajística nacional”. Creemos que se trata de una frase retórica, más que el de postular una tesis ya que no ahondan en ella. Sin embargo, pensamos necesario detenernos en este punto puesto que el prestigio y la circulación de estos autores pueden y han instalado la idea de tal “escuela paisajista”. Esta investigación no encontró teorización, ni manifiesto por parte del pintor, u otros, que nombran Lira, Pereira Salas, Carvacho, Melcherts y Bindis, como para sostener esta tesis de una “escuela paisajística nacional”.

“[Smith] Es el creador de la escuela paisajística nacional, con numerosos seguidores en los años posteriores.”²³⁸

Otras posturas desconocen la posibilidad de una escuela, agrupación, grupos, corrientes o movimiento artísticos.

“Un grupo de pintores chilenos, herederos de la tradición académica [...] reaccionarán en contra del arte oficial. Esta [...] se caracteriza por su diversidad hasta el extremo que es muy difícil distinguir movimientos o corrientes claramente definidas.

No hay una línea dominante que permita identificar los intereses de los artistas como grupo; más bien predominan distintas orientaciones respaldadas por la individualidad creadora. Estos pintores abandonan la Academia chilena, pero sin formar un grupo compacto al margen de ella; no se sienten motivados por aspiraciones comunes, ya sea de orden estético, estilístico o técnico, y si las hubo, no fueron lo suficientemente intensas como para lograr una agrupación o escuela artística.

Cada uno de ellos mira el mundo desde su personal perspectiva, recogiendo experiencias en Chile y en Europa, para en seguida trabajar solitariamente en el taller.”²³⁹

Empero, el paisaje en la pintura chilena, iniciado con Smith, con influencia directamente en un grupo importante de pintores (al menos en sus inicios), género que a pesar de los cambios naturales de estilo en la visión del mismo a lo largo de la historia posterior de la pintura chilena, se contraponen a esa visión poniendo de manifiesto una reinterpretación de este proceso pictórico en Chile. Aún más cuando, estos mismos historiadores, Galaz e Ivelic, afirman que:

238 Bindis F., Ricardo. *Pintura chilena 200 años*. Santiago. Origo, 2006, p. 52.

239 Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. op. cit., p. 96.

“Sólo es posible observar la actividad parcialmente integradora del maestro con respecto a sus discípulos, como lo demuestra, por ejemplo, la labor docente de Pedro Lira en relación con sus alumnos.

No obstante, por encima de estas diferencias, hay un hecho innegable: la mayoría sintió especial atracción por el paisaje. Este se puede considerar como la coordenada esencial que permite una comprensión más coherente de la evolución artística en las últimas décadas del siglo XIX y primeros decenios del XX.

El paisaje encarnó una actitud ante la vida y el sentimiento humano emergió con fuerza y vitalidad en la tela, convirtiéndose en el protagonista de la creación pictórica.”²⁴⁰

Galaz e Ivelic parecen olvidar que Pedro Lira se inicia en el tema del paisaje influido por Antonio Smith, cuando acudía junto a muchos otros al taller de él. Estas consideraciones nos llevan a leer la pintura de paisaje como una *tradición* y no como una *escuela*, en la pintura local.

“A los títulos que á nuestro aprecio le dan sus obras en pintura, debe agregarse el de haber iniciado en el paisaje á, varios de nuestros artistas, en particular á don Onofre Jarpa i al autor de este diccionario.”²⁴¹

240 Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. *Ibíd.* p. 96.

241 Lira, Pedro. *op. cit.* pp. 371-372.

Capítulo 2

2.1 El género de la caricatura

"[...] el secreto de la buena caricatura: ofrecer de una fisonomía una interpretación que nunca podemos olvidar y que la víctima parecerá acarrear siempre, como un embrujo."²⁴²

El género de la caricatura aparece tardíamente en el horizonte occidental. Gombrich menciona que junto con Ernst Kris pensaban que el miedo a la magia de la imagen, era lo que había retrasado su aparición, o que al menos tal motivo pudo haber intervenido, señalando el surgimiento de este nuevo género en el siglo XVI con los trabajos de los hermanos Carracci²⁴³. Desde entonces hasta ahora la caricatura ha ido paulatinamente siendo incorporada en el campo de las artes visuales. En este sentido es interesante el análisis realizado por Gombrich²⁴⁴ respecto al fenómeno de la representación a través de la cari-

242 Gombrich, Ernst. "El experimento de la caricatura." En: Gombrich, Ernst. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. New York: Phaidon, 2002. 279-303.

243 Gombrich, Ernst. op. cit. pp. 298-290.

244 Gombrich, Ernst. *Ibíd.*, pp. 279-303.

catura por artistas tales como Rodolphe Töpffer (1799-1846), Charles Le Brunn (1619-1690), William Hogarth (1697-1764), Alexander Cozens (1717-1786), Francis Grose (c.1731-1791) y Honoré Daumier (1808-1879) quienes en gran medida a través de sus búsquedas la han configurado como un género artístico. Sin soslayar que el momento histórico en cual estos experimentaban la con la caricatura, eran pocos los que asumían el riesgo de ser considerados como artistas poco serios, por trabajar temáticas del arte humorístico, poco valorado por los círculos de la academia de Bellas Artes.

Los primeros acercamientos sistemáticos en la creación de caricaturas están ligados a los principios establecidos por Rodolphe Töpffer alrededor de 1845, quién realizó una serie de ejercicios denominado *Essay de Physiognomie*, dibujos de estudios que le permiten extraer aspectos fisonómicos de rostros que denomina como “rasgos permanentes” los aspectos del carácter y expresión, y como “rasgos impermanentes”, los que indican la emoción. A través de estos dibujos Töpffer se burla de frenólogos²⁴⁵ de su época. Lo que él busca en sus dibujos es lo que los psicólogos denominan indicios mínimos de la expresión que a través de la imitación, observación y comparación identifican los aspectos perceptivos de la fisonomía. A estos aspectos o indicios de expresión Gombrich los denomina la “Ley de Töpffer”, este método es una construcción previa de la fisonomía de la persona a retratar, para posteriormente llegar a la representación del caricaturizado en sus aspectos esenciales. Lo que lo hace destacar cada vez el carácter convencional de los signos artísticos, concluyendo que la esencia del arte no es la imitación, sino la expresión.

Contrariamente a Töpffer, tanto Charles Le Brunn, como William Hogarth están centrados en desarrollar una memoria retentiva para las fisonomías y expresiones. Por un parte, Charles Le Brunn se basa en el estudio del arte más que en la observación del natural, compilando²⁴⁶ modelos de cabezas típicas para analizarlas en busca de aquello que las hace expresivas. Y por otra parte, Hogarth en *Caracteres y caricaturas*, de 1743, subraya la importancia tanto del reconocimiento de la diferencia entre el dominio de la variedad, como del conocimiento del carácter y las exageraciones de la caricatura. Mediante grabados en

245 Teoría que sostiene la posible determinación del carácter y los rasgos de personalidad así como las tendencias criminales, fundamentándose en las formas tanto del cráneo, como de la cabeza y las facciones.

246 Le Brun, Charles, *Método para aprender a dibujar las pasiones*, 1696.

los que representa diversos personajes, y cada una de estos, con una personalidad y estilo singular.

Por otra parte Alexander Cozens, genera un método experimental con relación a la caricatura. Varía sistemáticamente las proporciones de cabezas de belleza clásica, en búsqueda del carácter a través de las variaciones del canon. Sus ideas no fueron fructíferas, pues el mismo Cozens no se separó de las leyes de belleza, lo que hizo que sus intervenciones en sus trabajos fueran más bien sutiles. Por el contrario Francis Grose sostiene que las proporciones clásicas carecen de carácter y expresión considerando que las imágenes debían ser variadas en sus proporciones y con una impronta expresiva dada por el artista. Un repertorio de estas imágenes fue publicado por él, en su libro *Rules for Drawing Caricatures*.

Honoré Daumier con un estilo de línea suelta y espontánea, no se apoya en las formas preexistentes, ni a un arte académico controlado, sino más bien en las configuraciones espontaneas del artista. Daumier ha sido elogiado por su memoria retentiva, pues sus formas emergen casi como un accidente. Centrándose particularmente en el carácter fisonómico, el gesto o la expresión facial, que hace perder las nociones de las formas tradicionales dando una inmensa vitalidad a creaciones como se puede observar en sus dibujos. Afirma Gombrich que la crítica en general coincide en que las caricaturas de Daumier son creaciones de gran intensidad, pues descubren las máscaras humanas y calan hondo en busca del secreto de la expresión, utilizando su fisonomía deformada e intensamente trágicas. En este sentido nos preguntamos entonces si esta habilidad de la memoria retentiva es una capacidad de proyectar el carácter fisonómico a través del ejercicio creativo o esta solo emergen dependiendo capacidad del quien quiera proyectarlas. Así podemos considerar que el aporte Daumier es significativo porque centra el ejercicio creativo de la caricatura en darles expresividad e intensidad.

Posteriormente, en los estados americanos postcoloniales del siglo XIX, esta tradición es recogida, apropiada y resignificada en América. Un número significativo de artistas recurren a los repertorios iconográficos utilizados en Europa que adecuan a los contextos de los distintos países. Chile no fue un caso distinto, a fines del siglo XIX la emergencia de la democracia permitió el desarrollo de la caricatura y el humor gráfico. La prensa satírica se inicia en Chile con *El Correo Literario* en 1858. Lo que coincide con la aparición de los partidos políticos y el fin de los

decenios conservadores. Sumado al desarrollo de la prensa ilustrada, que gracias a los avances de la técnica litográfica y su aparición en un período de cambios propiciaron la aparición de la caricatura gestada en la unión del arte y la política²⁴⁷.

Para Trinidad Zaldívar este fenómeno también se da porque en la época Chile era una joven nación que está en búsqueda de una identidad nacional.

“Desde el espacio de las letras, los intelectuales forjaron conceptos como república, ciudadanía, patria, nación o virtud y compusieron valores antitéticos como virtud-vicio, honestidad-falsedad, razón-pasión, mérito-favor, consumo-austeridad, civilidad-barbarie, autenticidad-falsedad, humanismo generoso-erudición vana, o claridad-confusión, intentando llamar la atención contra lo que ellos consideraban el deterioro cultural y material que atravesaban”²⁴⁸

El ámbito artístico se ve constantemente enfrentado con la política al expresar los acontecimientos de la época, lo que le permite exponer y criticar los aspectos aún no definidos de la identidad nacional.

“Inmersos en un proceso de politización de la cultura [...] la frontera entre el gran arte y las artes menores cedió ante los apremios ideológicos, produciéndose una unión entre arte y política, la que llevó a grandes pintores, dibujantes y literatos a participar en la prensa de la caricatura con sus dibujos y escritos satíricos.”²⁴⁹

Jorge Montealegre analiza la función que ha tenido la representación gráfica satírica en las caricaturas en el contexto chileno. Señalando que la gráfica satírica es una representación crítica, irreverente y burlesca de la realidad.

247 Zaldívar Peralta, Trinidad. “Sonrisas de la memoria. Caricatura en Chile: una fuente para el estudio de la iconografía y la identidad nacional.” En: Guzmán S., Fernando, Gloria Cortés y Juan Manuel Martínez (compiladores). *Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo (XIX-XX): Jornadas de Historia del Arte en Chile*. Santiago: Ril Editores, 2003, pp. 195-208.

248 Zaldívar Peralta, Trinidad. “El combate de los lápices. Crisis y caricatura en el siglo XIX. La sátira gráfica puesta al servicio de la lucha política”. Guzmán, Fernando, Gloria Cortés y Juan Manuel Martínez (compiladores). *Arte y crisis en Iberoamérica. Segundas jornadas de historia del arte*. Santiago: Ril editores, 2004, p.230.

249 Zaldívar Peralta, Trinidad. Ob. Cit., pp. 230-231.

“Crítica, porque manifiesta una opinión, generalmente disconforme, respecto de lo representado. Irreverente, porque desacraliza; resta formalidad a situaciones consagradas como dignas de un trato solemne. Esta irreverencia rompe o disminuye las jerarquías (se niega a la reverencia) haciendo el diálogo más horizontal. Burlasca, porque detecta y revela los aspectos cómicos que encierra la situación-producida sin intención humorística- y los expone a la risa pública con mordacidad. Por último, la sátira es una representación de la realidad, porque tiene un anclaje en ella y propone asociaciones pertinentes con dichos o hechos reales”²⁵⁰.

En este sentido vemos la intención comunicativa de la revista *El Correo Literario*, que de manera irónica y sarcástica analiza a la clase social y política de esa época a través de la escritura y la representación caricaturesca. En agosto de 1858, José Antonio Torres escribe un artículo donde presenta este nuevo género en el país. La recepción en el medio motiva a Torres a salir en defensa del género advirtiendo de los obstáculos con los cuales cada descubrimiento o novedad, inicialmente, suele enfrentarse.

“En todo pueblo joven donde por primera vez se ensaya un arte, se pone en juego algun descubrimiento o se introduce alguna novedad por importante i provechosa que sea, encuentra siempre obstáculos, se sublevan en su contra necias preocupaciones, i por algun tiempo tiene que luchar con multiplicados inconvenientes para producir los beneficios que implica. [...]”

Las caricaturas que publica nuestro periódico i que por primera vez se ensayan en el país, debían tambien ser objeto de las murmuraciones de los ignorantes i de los que se figuren ver en ellas un poder para atacar sus ambiciones. Pero ya nuestra sociedad no está tan atrasada como la suponen algunos, i esas murmuraciones han tenido que estrellarse en el buen sentido del pueblo i en el desprecio de las personas ilustradas.

El objeto de la caricatura es corregir las costumbres y los defectos, es satirizar, poner en ridículo si se quiere, aquello que se manifiesta ridículo para procurar su correccion. Pero tambien tiene por objeto ensalzar, dar a conocer a las notabilidades o a las personas que merecen alguna distincion pública en la esfera en que se manifiestan. [...]

250 Montealegre, Jorge. *Historia del humor gráfico en Chile*. Editorial Milenio (2008), p. 13.

La caricatura en Europa es estimada en alto grado, i a ella deben su fama los Cham, Gavarni, O'Crane i tantos otros que son orgullo de sus pueblos [...]. El Punch, el Charivarí i otros periódicos de caricatura, son recibidos en todas partes con entusiasmo i nadie se ha puesto en ridículo combatiéndolos como publicaciones inadecuadas o temerarias. [Sic.]²⁵¹

Las consideraciones de Torres no son exageradas puesto que la caricatura será perseguida por las autoridades y la Iglesia. Basta con recordar el cierre de esta publicación por el gobierno de Montt, cuando en diciembre de 1858 los movimientos políticos derivaron en la revolución de 1859. Sin embargo, pasada la crisis, la caricatura continuará figurando en periódicos y revistas satíricas de Chile entre 1858 y 1910. Actualmente, vencidos los prejuicios que dificultaban valorar este género, se ha convertido en una valiosa fuente para investigar la representación de los símbolos y contenidos nacionales de la modernidad que se querían instalar o criticar²⁵².

Trinidad Zaldívar sostiene que las intenciones comunicativas de los periódicos y de los artistas estaban centradas en el convencimiento de trabajar por el desarrollo tanto político como moral y social del país. Tarea cuya intención era inclinar *la balanza del progreso* hacia el lado de la *civilización*. Generando condiciones favorables para que por una parte *la juventud estudiosa vaya echando los cimientos de su adelanto intelectual*, y por otra parte el país podría *ver un ligero reflejo del desarrollo moral*, muy en sintonía con lo declarado en *El Correo literario*²⁵³. Por lo que las imágenes satíricas pasan a ser una fuente para la historia, ya que a través de su iconografía permiten comprender las distintas miradas de una sociedad, así como la cultura de la época que grafican.

251 Torres, José Antonio. "Las caricaturas." *El Correo Literario* (Santiago, 21 de agosto de 1858, Año I, N. 6), p. 61.

252 Zaldívar Peralta, Trinidad. "Sonrisas de la memoria. Caricatura en Chile: una fuente para el estudio de la iconografía y la identidad nacional." Santiago, 21 de agosto de 1858, Año 1, N° 6. En: Guzman S., Fernando, Gloria Cortés y Juan Manuel Martínez (compiladores). *Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo (XIX-XX): Jornadas de Historia del Arte en Chile*. Santiago: Ril Editores, 2003, pp. 199-200.

253 *El Correo Literario*. 11 de julio de 1864, segunda época, N° 1, p. 1. Citado en Zaldívar, Peralta, Trinidad. "Entre Tintas y Plumás". En: Soto, Ángel (Editor) *Historia de la Prensa Chilena del s. XIX*. Centro de Investigación de Medios Andes (Cima) Facultad de Comunicaciones de Universidad de los Andes.

“Ello debido a que, por la parte de inconsciente que tiene, la caricatura permite percibir las motivaciones psicológicas, las angustias, los temores de los actores. La imagen puede remitirnos a estructuras inconscientes de la mentalidad de un pueblo o de un grupo específico.”²⁵⁴

Lo mismo podemos ver en otros estudiosos del tema como Montealegre que sostiene que la postura del artista que trabaja su producción visual desde lo satírico considera críticamente este género como instrumento de permanente lucha por cambios alejados de miradas de autocomplacencias.

“El satírico está en oposición, disidencia o disconformidad permanentes; propugnando cambios, reformas, correcciones. Es un demócrata con espíritu anarquista. Es un crítico vitalicio, que no se permite autocomplacencia, porque su arte -a modo de servicio público- se basa en un modo de considerar la vida, de calibrarla, con una mezcla de risa e indagación.”²⁵⁵

En este sentido coincidimos tanto con Montealegre, como con Zaldivar, pues cuando analizamos las caricaturas de Smith, vemos en ellas características que evidencian su disconformidad permanente con la sociedad y política de su tiempo.

“Lo mismo sucedió con nobles artistas y dibujantes que desenvainaron sus lápices para modificar, a través de la burla, la sociedad en que vivían, corregir a través del ridículo las costumbres y abusos de los poderosos y enseñar a través del contrasentido los valores y principios del mundo moderno.”²⁵⁶

Todas estas consideraciones nos permiten sostener que el desarrollo de la caricatura en nuestro país ha sido un pilar importante en la conformación crítica de la identidad y los valores nacionales desde una perspectiva distinta donde esa constante crítica evidencia falencias en lo político y lo social.

254 Zaldivar Peralta, Trinidad. “Sonrisas de la Memoria...” op. cit., p. 200.

255 Montealegre, Jorge. op. cit. p. 13.

256 Zaldivar Peralta, Trinidad. El combate de los lápices. Crisis y caricatura en el siglo XIX. La sátira gráfica puesta al servicio de la lucha política. Santiago (año) p.231.

2.2 Formación simbólica alegórica de Smith

El análisis de la formación del repertorio simbólico-alegórico que Smith maneja tiene un origen múltiple: la enseñanza recibida de Cicarelli; la tradición y circulación de estampas y las sesiones de copia de estas en su paso por la Academia; y su entorno familiar y social, fueron instancias que sin duda contribuyeron a formar el repertorio que tan acertadamente plasmó en sus caricaturas. En nuestra lectura creemos que en la obra de Smith la transitividad de las imágenes se activa desde ese repertorio del arte occidental a sus composiciones para la revista *El Correo Literario* apropiándose de una visualidad que resignifica y contextualiza irónicamente en el Chile de la segunda mitad del siglo XIX.

El 18 de junio de 1848 se firmó en Rio de Janeiro el contrato en que Cicarelli se compromete a instalar y dirigir una academia en Santiago de Chile.

“De acuerdo a sus términos, Alessandro Ciccarelli se obligaba a instalar una Academia y a facilitar para la enseñanza su colección de diseños y modelos clásicos.²⁵⁷”

Cicarelli se formó en el Instituto Real de Bellas Artes de Nápoles y luego continuó en Roma. En la formación académica italiana, el Neoclasicismo, que era ya un movimiento tardío, se mantenía sin recibir las corrientes nuevas. Cicarelli en la práctica docente evidenciará esa formación cuyas motivaciones las extraerá de la mitología y de la historia antigua, como lo demuestran títulos de sus obras tan sugerentes como: *David dando muerte a Goliat*, *Muerte de Abel* y *Filocteles*. Su objetivo era despertar en los alumnos el entusiasmo y el fervor por los temas antiguos, ya sean históricos, bíblicos o mitológicos²⁵⁸.

La constitución de una estrategia metodológica para profesionalizar la creación artística es uno de los objetivos a lograr a través de la fundación de la Academia de Pintura y de instalar en el imaginario colectivo la idea de nación independiente, que Cicarelli implementará desde esa formación neoclásica en donde las nuevas ideas románticas no tendrán cabida.

257 Pereira Salas, Eugenio. *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992, p. 64.

258 Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. *La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981, pp. 76-77.

“[...] el estudio de la mitología clásica, la férrea disciplina y las constantes de la pintura neoclásica son objetos que delimitan una red simbólica que excluye el objeto romántico o popular; que en este contexto no es funcional al discurso del poder.²⁵⁹”

Además de los cursos que impartiría la academia, existía una serie de contenidos que debían estudiarse fuera de ella bajo el alero de una institución, como gramática castellana, geometría e historia, mitología griega, literatura o retórica y filosofía, para poder desarrollar la composición de obras. Estos cursos debían acreditarse con un certificado de los respectivos profesores ante el Director de la Academia²⁶⁰.

La copia de estampas como parte de la formación de la academia tiene una historia que se remonta a los años de la colonia. La corona española en su afán colonizador de evangelizar a la población de sus posesiones americanas recurrió a ellas para la producción de imágenes útiles al culto religioso. Por lo que la estampa, desde el desarrollo del grabado en madera hasta el surgimiento de la fotografía, ocupa un rol protagónico en la reproducción y difusión de imágenes.

“El incremento en la demanda de obra, acaecido ante la aparición de un mercado americano necesitado de imágenes, revolucionó la producción de grabados y pinturas [...].²⁶¹”

Agustina Rodríguez señala que el uso de grabados era práctica habitual en España tanto para inspirarse en algunos detalles como para reproducir totalmente el motivo tomado de ellos. De hecho, muchos artistas de renombre copiaban las estampas de manera literal. Como es caso de Francisco de Zurbarán (1598-1664) y su taller, que se valieron de algunas estampas basadas en cuadros de Claude Vignon (1593-

259 Alegría L., Juan. «Cicarelli y la construcción del discurso artístico chileno.» Martínez, Juan Manuel (ed.). *Arte americano: contextos y formas de ver. Terceras jornadas de Historia del Arte*. Santiago: Ril Editores, 2006, p. 174.

260 Berrios, Pablo, Eva Cancino, Claudio Guerrero, Isidora Parra, Kaliuska Santibáñez y Natalia Vargas. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago: Estudios de Arte, 2009, p. 113.

261 Rodríguez Romero, Agustina. «Imágenes que crean imágenes. Pinturas y estampas francesas en América colonial.» Guzmán S., Fernando, Gloria Cortés y Juan Manuel Martínez (compiladores). *Arte y crisis en Iberoamérica: Segundas Jornada de Historia del Arte*. Santiago: Ril Editores, 2004, p. 80. 77-84.

1670) como modelos para crear pinturas para el mercado español y americano²⁶².

Isabel Cruz de Amenábar menciona que desde Amberes, uno de los centros más importantes en la producción de grabados, fueron traídos a las colonias americanas las estampas para la ilustración y difusión del catolicismo.

“[...] el rey de España era quien manejaba la distribución de los grabados flamencos en España y sus colonias. [...] encargaba a ciertas casas de impresoras de Amberes [...] la ejecución de láminas religiosas grabadas para ilustrar los libros devotos, biblias, devocionarios y catecismos, mediante los cuales España difundía el catolicismo en el Nuevo Mundo.²⁶³”

Por ello es que en el contrato que firma Cicarelli, el Estado chileno lo compromete, además de instalar y dirigir la academia, a facilitar su colección de estampas.

“[...] Ciccarelli se compromete a instalar una academia de pintura en Santiago, “cooperando para ese fin con sus conocimientos y con todo lo que pertenece a su arte” y facilitando su colección de “diseños i estampas”, “de las mas escojidas que existen”, que el Gobierno se comprometía a conservar y enmarcar. [Sic.]²⁶⁴”

La historia del arte permite profundizar en los elementos plásticos usados por los caricaturistas. En este sentido el estudio iconológico puede ser de gran ayuda. Puesto que los artistas articulan las imágenes producidas con repertorios reconocibles que posibilitan estudiar su transitividad como apropiaciones y resignificaciones, y, también, como plagio. Consideramos que el plan de estudios de la Academia de Pintura, indirectamente, significó un impulso en el desarrollo del género de la caricatura. Al ser la formación de pintores de historia uno de sus principales objetivos dio un fuerte impulso a la formación simbólica-alegórica de sus alumnos.

262 Rodríguez Romero, Agustina. op. cit., p. 79. Cfr.: Cortés, Gloria. “De plumas y pinceles: texto y visualidad en la crítica de arte en Chile, en la segunda mitad del siglo XIX”, Revista *Intus Legere*, Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago, 2008.

263 Cruz de Amenábar, Isabel. *Arte en Chile. Historia de la pintura y de la escultura de la Colonia al siglo XX*. Santiago: Antártica, 1984, p. 21.

264 Berrios, Pablo, Eva Cancino, Claudio Guerrero, Isidora Parra, Kaliuska Santibáñes y Natalia Vargas. op. cit., p. 92.

Trinidad Zaldívar sostiene que los caricaturistas tomaron prestados personajes de la literatura o de la historia que encarnan los idearios y valores perseguidos. Destacando la representación de los nuevos valores republicanos y de la modernidad política en forma de alegorías caricaturescas en que la libertad, la justicia, la libertad de sufragio y la República tomaron cuerpo de mujer²⁶⁵.

“Por ello, no es de extrañar que quienes introdujeron esta alegoría al universo visual de nuestra historia fueran dos alumnos de la Academia, los primeros caricaturistas de nuestro país, Antonio Smith y Benito Basterrica, quienes eligieron hacerlo en clave de humor.²⁶⁶”

Zaldívar agrega, además, que los *portrait chargé* realizados en Francia por Daumier y Dantan joven fueron seguidas por los caricaturistas nacionales, adoptándolas y adaptándolas al gusto y la realidad local.

“En este proceso, la inspiración en experiencias de otros países no era considerada como plagio o copia, sino como la extensión geográfica de un movimiento cultural que perseguía la regeneración de la humanidad.²⁶⁷”

No obstante, cuando plantea la reproducción casi exacta de caricaturas europeas en territorio chileno, la presencia del plagio es innegable.

“Sin embargo, uno de los puntos que nos parecen más fascinantes es la reproducción casi exacta de caricaturas europeas en territorio chileno. Es el caso de la de *El Correo Literario* y *La Caricature* con diez años de diferencia. Se mantiene el dibujo cambiando sólo la cara de los protagonistas. No solo se imitaban los motivos y las composiciones, sino que se copiaba literalmente las láminas.²⁶⁸”

La copia o el plagio aunque no fueran consideradas como tal es una práctica innegable en entre nuestros caricaturistas, pero esta consideración no debe clausurar otras posibilidades como ocurre con el trabajo de Antonio Smith.

265 Zaldívar Peralta, Trinidad. op. cit., p. 235.

266 Zaldívar Peralta, Trinidad. op. cit., p. 235.

267 Zaldívar Peralta, Trinidad. *Ibíd.*, p. 232.

268 Zaldívar Peralta, Trinidad. *Ibíd.*, p. 236.

Segunda parte

**Antonio Smith
el primer moderno.
Arte y sociedad en
Santiago a fines
del siglo XIX**

"[...] Los artistas plásticos tuvieron su lugar en el proceso de consolidación del Estado-nación moderno: buscaron –desde la prensa, desde las exposiciones, desde sus obras mismas– recortar y destacar la importancia de su esfera de actividad a la que consideraban fundamental en ese proceso [...]"

Laura Malosetti Costa²⁶⁹.

"Su actitud [...] no fue de recepción pasiva de los dictados del centro sino que tuvo un carácter crítico."

Laura Malosetti Costa²⁷⁰.

Moderno y rebelde parecieran ser dos conceptos ligados, pues donde aparece uno generalmente en su revés está el otro. Del mismo modo podemos observarlo en las disputas entre grupos hegemónicos y sus opositores. En nombre del cambio, el primero como signo de progreso, el segundo como reivindicación. La crisis entre ambos activa el cambio para restituir tanto el orden moderno ante el caos rebelde, como la justicia ante los abusos de la modernidad. Ya sea que se pretenda reinstaurar o renovar, siempre se trata de un cambio en clave moderna.

En la misma línea el paisaje y la caricatura se han constituido en artefactos que cobran especial relevancia en procesos de cambios ligados a la reivindicación, tanto de la figura del artista visual como de los principios mismos del arte. Sin embargo, también han sido activados como dispositivos en la instalación o construcción del sentimiento de identidad nacional de los Estados postcoloniales del siglo XIX en América Latina, especialmente útiles a los grupos hegemónicos que se hicieron del poder una vez concluido el proceso de Independencia.

Es un hecho que el paisaje en su *inocencia*, como diría Ernst Gombrich²⁷¹, ha sido un género al que se ha recurrido más de una vez para la instalación del sentimiento identitario nacional, tanto por los grupos hegemónicos, como por los opositores a estos. Otro tanto ocurre con

269 Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires-México: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 421.

270 Malosetti Costa, Laura. op. cit., p. 423.

271 Gombrich, Ernst. "La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo." En: *Norma y forma*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, p. 227.

la caricatura, que ha sido introducida resignificando un repertorio iconográfico propio de la retórica visual de la Revolución Francesa, generalmente a través del recurso de la personificación, por ejemplo, en la figura de una mujer. Mediante este recurso se materializan conceptos como la Nación, la Patria, la Libertad, la Justicia, etc. De esta forma se configura una retórica visual que será ampliamente usada por los caricaturistas en la denuncia crítica.

Capítulo 1

Antonio Smith.

Un rebelde con causas

[...] desde el último tercio del siglo XIX, un importante grupo de pintores nacionales, en su mayoría alejados de la formación oficial y liderados por Antonio Smith, se constituyen en los principales referentes para el avance de la pintura de paisaje. El desarrollo de este género pictórico, hito de la modernidad, permitió el reconocimiento de la propia territorialidad a través del discurso visual, apoyado por el precepto en el cual se considera que “Chile, por su naturaleza, tiene que ser tierra de paisajistas”²⁷².

1.1 Reseña biográfica de Smith

Cuando Vicente de Grez escribe el libro dedicado a Antonio Smith, no hay duda de que se inspira en *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, escrito por Giorgio Vasari en 1550. El modelo de la biografía vasariana subyace entre las líneas del texto de Grez. Según él, Antonio Smith nació en Santiago, en septiembre de 1832²⁷³. Hijo del ciudadano inglés²⁷⁴ Jorge Smith, quien trabajó años en el consulado

272 Cortés, Gloria y Francisco Herrera. “Geografías urbanas, arte y memorias colectivas: El Centenario chileno y la definición de lugar”. En: *Historia Mexicana*, No. 237, México, julio/septiembre, 2010, p. 02.

273 Enrique Melcherts aclara que fue el 29 de septiembre de 1832 Cfr.: Melcherts, Enrique. “Antonio Smith, romántico del paisaje.” En: Diario *El Mercurio*, Santiago, 29 de enero de 1961.

274 Otras fuentes dicen que era escocés. Ver: Lira, Pedro. *Diccionario biográfico de pintores*. Santiago: Imprenta, encuadernación y litografía Esmeralda, 1902, p. 370. Pereira Salas, Eugenio, op. cit., p. 159. Cruz de Amenábar, Isabel, op. cit., p. 180.

británico en Santiago. Su madre, Carmen de Irisarri, era hija del escritor y funcionario público Antonio José de Irisarri²⁷⁵, y hermana del poeta Hermógenes de Irisarri²⁷⁶. El hogar de Antonio Smith era, pues, rico como ninguno en tradiciones literarias²⁷⁷. El pequeño Antonio tiene dos años cuando llega a Santiago Rugendas, y once, cuando lo hace Monvoisin. Su juventud transcurre en un ambiente propicio al desenvolvimiento de su vocación artística²⁷⁸. Realiza sus estudios de humanidades en el Instituto Nacional²⁷⁹. Y en 1849, a los 17 años ingresa en la Academia de Pintura de Santiago, creada ese mismo año y dirigida por Alejandro Cicarelli.

En un primer momento, la noticia de que Smith había decidido definitivamente hacer carrera en el mundo de las artes no fue bien recibida. Su familia, que tenía en perspectivas otro destino para él, no le hizo el camino fácil.

“Su abuela, la señora Trucios, no podía conformarse con que su nieto abrazara una profesión que para ella era casi la de un humilde obrero.

La orgullosa dama inició las hostilidades despedazando las telas, las paletas, los pinceles i las pinturas del artista, (...)

Cuando el joven Smith regresó del colejo, supo la historia de la tremenda catástrofe i del cruel castigo de su abuela. (...)

Esta primera catástrofe no le desanimó; al contrario, la lucha i la persecución de que era objeto, dieron bríos a su alma indolente pero apasio-

275 Político e intelectual guatemalteco, en 1818 se hace cargo de la cartera de Relaciones Exteriores del gobierno de Bernardo O’Higgins. Fue nombrado encargado de negocios en Perú junto a Manuel Blanco Encalada uno de los gestores chilenos del Tratado de Paucarpata, firmado por Chile y la Confederación Perú-Boliviana. El rechazo del tratado obligó al gobierno a exigir a Irisarri su regreso a Santiago para que diese cuenta de su actuación, al negarse a ello; fue procesado en ausencia acusado de traición y condenado a muerte.

276 Publicó: *La Charla*: (imitación del italiano). Santiago: Imprenta Chilena, 1848.

277 Grez, Vicente. op. cit., p. 13.

278 Romera, Antonio. op. cit., p.35.

279 Cousiño Talavera, Luis. en: Museo Nacional de Bellas Artes. *Catálogo General de las Obras de Pintura, Escultura, etc.* Santiago: Imprenta y Litografía Universo, 1922, p. 72. Es probable tuviera por profesores a José Zegers y a José Luis Borgoño, Cfr.: Berrios, Pablo, Eva Cancino, Claudio Guerrero, Isidora Parra, Kaliuska Santibáñez y Natalia Vargas. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago: Estudios de Arte, 2009, p. 61.

nada. Hizo nuevas economías i reemplazó por otros sus pinceles despedazados. Pero esta vez amenazó de una manera terrible al que osara poner sus manos sobre esos sagrados objetos. La amenaza tuvo eco; i ya fuera por no alterar la tranquilidad doméstica, o por creer ineficaz la lucha con ese carácter resuelto e indomable, se le dejó en completa libertad i se le abandonó a su triste destino de artista.”²⁸⁰

Cicarelli, asombrado por las capacidades artísticas de Smith, creyó que sería la “honra i prez”²⁸¹ del plantel que dirigía. Mientras duró esta creencia, Smith ejerció en la academia una especie de soberanía intelectual. Su opinión era escuchada y además se seguían, considerablemente, sus consejos. Pero Smith, partidario de un arte que fuera la representación ingenua e ideal de los sentimientos, no encontraba, ni en las pinturas de Cicarelli ni en las de sus condiscípulos, lo que buscaba: una particular y, sobretodo, personal forma de expresión. Su desacuerdo con las rígidas normas que le impedían innovar no encontró acogida en la escuela; tampoco en sus compañeros de estudios.

“Pronto comprendió Smith que nuestra escuela de pintura no daría al país ningún artista sobresaliente, sino mediocridades [...] por una enseñanza llena de resabios, de falsas teorías, de resistencia a todo lo que era espontaneidad, imaginación i sentimiento.”²⁸²

Cuando ya domina en lo esencial el dibujo de yesos, las estampas y las composiciones históricas, y convencido de que bajo la dirección de Cicarelli no llegaría a ningún lado, rompe violentamente él. Smith no pudo reservar sus pensamientos; ni siquiera por beneficio personal dejó de denunciar con escándalo la incompetencia de su maestro. Según lo relata Grez, el joven pintor poseía el carácter y la pasión del artista resuelto a buscar su camino a pesar de los obstáculos.

En 2009, en el marco de la primera Trienal de Chile, Roberto Amigo cura la exposición *Territorios de Estado. Paisaje y cartografía. Chile, siglo XIX*, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes²⁸³, y escribe el texto correspondiente para ser incluido en el catálogo de la trienal.

280 Grez, Vicente. op. cit, p.16 -18. La ortografía es del original.

281 Grez, Vicente. *Ibíd.*, p.45.

282 Grez, Vicente. *Ibíd.*, p.44.

283 Amigo, Roberto. «Territorios de Estado. Paisaje y cartografía. Chile, siglo XIX.» Escobar, Ticio. *Trienal de Chile 2009. Catálogo*. Santiago, 2009. 171-177.

“El paisaje programático es paradójicamente una obra del napolitano Ciccarelli: *Vista de Santiago desde Peñalolén*, de mediado de los años 50. El autorretrato del pintor –de espaldas al espectador– ejecutando la vista bajo un efecto luminoso, a su lado el caballo. El desvío romántico es pleno: el artista frente al abismo de la naturaleza. Ciccarelli parece advertir a sus contrincantes que las elecciones son estéticas, es decir ideológicas, y no simplemente técnicas. Esta vista desde Peñalolén es su antimanifiesto como pintor romántico: el espectador es sólo el caballo con que se dirigía a la academia diariamente. El acto de Ciccarelli produce un desplazamiento de la representación de la naturaleza por el pintor viajero –Rugendas, Borges, Grashof, Charton– a la posibilidad del paisaje como pintura de salón. Es decir, la constitución del paisaje como género. El acto de Ciccarelli inventa la posibilidad del pintor nacional Antonio Smith (1832-1837) a la vez que cierra la representación del paisaje por el viajero extranjero. En cierta forma el místico católico de Ciccarelli construye en Smith al adversario de la Academia dirigido por el nazareno Ernest Kirchbach”²⁸⁴.

De parte de las afirmaciones que allí apunta queremos hacer algunas observaciones. Cuando se refiere al cuadro de Ciccarelli, *Vista de Santiago desde Peñalolén* (1853), concordamos con él en que efectivamente la obra es un autorretrato y no un paisaje, como tradicionalmente se ha interpretado. Lo que no compartimos es que sea “un antimanifiesto como pintor romántico”, pues la obra no es parte de una sucesión articulada de pinturas dedicadas al tema. Vemos el cuadro más bien como una respuesta a quienes lo criticaban: como demostración de que además de los conocimientos técnicos, tenía el talento para pintar paisajes, además de las competencias necesarias para dirigir la Academia.

Las críticas al director de la academia comienzan con Smith poco antes que este abandone la institución, estas paulatinamente irían cobrando mayor relevancias en el medio, cuyas cretas serían en 1858 la imagen publicada en la revista *El Correo Literario*, una ácida caricatura de autoría de Smith²⁸⁵ y un año después la polémica que protagoniza junto a Ernesto Charton²⁸⁶.

284 Amigo, Roberto. op. cit., p. 172.

285 Esta fue publicada el sábado 4 de septiembre de 1858, en el número ocho de la revista, [Fig.Nº26].

286 Cfr.: de la Maza, Josefina. «Duelo de pinceles: Ernesto Charton y Alejandro Ciccarelli. Pintura y enseñanza en el siglo XIX chileno.» Guzmán, Fernando y Juan Manuel Martínez. *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico. VI jornadas de historia del arte*. Santiago: Museo Histórico Nacional, Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez y Centro de Restauración y Estudios Artísticos CREA, 2012. 219-228.

En relación a que “el acto de Cicarelli produce un desplazamiento de la representación de la naturaleza por el pintor viajero [...] a la posibilidad del paisaje como pintura de salón” nos parece una exageración, pues este tipo de cuadros ya se pintaban desde antes, y pintores viajeros siguieron existiendo. Entre 1835 y 1840, permaneció en Chile el alemán Robert Krauser, de quien conocemos un óleo sobre tela, *Vista de la cordillera*, de colección particular. En 1844, Juan Mauricio Rugendas, pinta al óleo *Valparaíso*; en 1846, Jacob Ward pintó al óleo *Arrieros en el valle de Aconcagua*; y, en 1851, Alexander Simon pinta *Paisaje de Valdivia*. Tampoco concordamos con que el acto de Cicarelli sea “la constitución del paisaje como género”, ya que defendemos la tesis de que el género de paisaje, propiamente tal, se inicia con la obra de Smith. Por lo mismo, no consideramos que “el acto de Ciccarelli inventa la posibilidad del pintor nacional Antonio Smith”.

Ahora bien, decir que esta obra de Cicarelli “cierra la representación del paisaje por el viajero extranjero” es demasiado categórico, puesto que esta práctica no termina ahí. Por ejemplo: Giovatto Mollinelli, en 1861 pinta *Cañada de Santiago*; Thomas Somerscales pinta en 1882, *Vista de Valparaíso y Muelle de Valparaíso*, en 1886 pinta otra *Vista de Valparaíso*, y en 1888 *Paisaje de cordillera*, entre otros.

No podemos pasar por alto, además, lo inexacto que resulta decir que “el acto de Ciccarelli inventa la posibilidad del pintor nacional Antonio Smith”. Si entendemos que al hablar del acto se refiere a la pintura que nos ocupa, la afirmación no puede ser menos cierta, puesto que esta obra es pintada dos años después de que Smith deja la academia. Es plausible sostener que la oposición de Cicarelli reforzó la postura de Smith, pero no creemos que sea correcto decir que “Cicarelli construye en Smith al adversario de la Academia”.

Dos ejemplos que muestran la visión de Alejandro Cicarelli respecto del paisaje son *El árbol seco* y *Vista de Santiago desde Peñalolén*²⁸⁷. Del primero se puede decir que es un estudio preparatorio, seguramente destinado a servir de fondo en alguna obra de corte histórico, mitológico u otro. Patricio Zárate repara en este trabajo y nos entrega un interesante y esclarecedor comentario.

287 Según el sitio web de MNBA de Santiago, Chile: <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=374> Es una pintura al óleo sobre tela, 85 por 125 cm, que pertenece a la Pinacoteca del desaparecido Banco Santiago, Chile. Actualmente forma parte de la colección del Banco Santander.

“Alejandro Cicarelli, en *El árbol seco*, establece un corte que le permite la proximidad y cercanía, recuperando la centralidad del modelo y el tema único, otorgándole a la naturaleza una funcionalidad de estudio y disección propia del precepto académico, ideario que contempla orden escatológico, arquetipo y funcionalidad constructiva, destacando el estudio del volumen, de la luz y sombra.”²⁸⁸

Vista de Santiago desde Peñalolén está destinada a defender su cuestionada figura como pintor²⁸⁹. Comentando esta obra, Isabel Cruz de Amenábar señala que “no es sólo el repudio de la civilización urbana el mensaje del cuadro de Cicarelli, sino una sutil insinuación de la bivalencia entre naturaleza y cultura.”²⁹⁰

Estos enfoques, tanto el de Patricio de Zárate como el de Isabel Cruz de Amenábar, grafican la posición de Cicarelli frente a la pintura de paisajes. Posición que difiere de la de Smith. Este tipo de diferencias son las que generan los roces que terminarían enemistando al maestro con el alumno. Después de tres años de estudio, Smith abandona la Academia “sin anunciar su partida, i dejando por terminar un cuadro principiado que jamás reclamó.”²⁹¹

¿Smith es un rebelde, un moderno? ¿Cuáles es su universo de referencias que lo empujan a manifestarse en contra de lo establecido? En su caso la expresión visual que produjo la entendemos como la deliberada manifestación personal frente a una concatenación de procesos presentes en su contexto cultural. Estimamos que es importante para entender el proceder de Smith considerar cómo su entorno familiar y la sociedad a la cual perteneció influyó en sus decisiones. Por un

288 Zaráte, Patricio M. “Entorno al paisaje”. Artes, Museo Nacional de Bellas. Centenario. Colección Museo Nacional de Bellas Artes 1910-2010. Santiago, 2009. p. 199.

289 Cfr. Grez, Vicente. op. cit., pp. 64-66; De la maza, Josefina “Duelo de pinceles: Ernesto Charton y Alejandro Ciccarelli...”

290 Cruz de Amenábar, Isabel. “La Atenas del Pacífico. Alejandro Cicarelli y el proyecto civilizador de las Bellas Artes en Chile republicano.” En: *Tiempos de América. Revista de historia, cultura y territorio*, N° 11 de 2004, Centro de Investigaciones de América Latina, CIAL, pág. 104.

291 Grez, Vicente, op. cit., p.48. Cfr. Pereira Salas, Eugenio. op. cit., pág. 158. Señala que: “...un día se niega a terminar el cuadro de la Niobe para el concurso, y arrancándose con gesto altivo hacia Peñalolén abandona para siempre los estudios regulares.” La Niobe, es interesante encontrar comentarios como este sin fuentes que lo respalden y la tentación de ver en ellos la construcción de una leyenda es seductora, y porque no decirlo también, dramática.

lado, los contactos de su padre, que era el cónsul británico en Chile, le propiciaron acceso a una amplia red social vinculada al poder político; y por el lado materno tuvo contacto con los círculos intelectuales del momento, pues contaba con familiares que eran parte de aquella elite intelectual que leía a Rousseau, Walter Scott, Byron, Dumas y Eugenio Sue, entre otros²⁹². Condimentaban este ambiente las polémicas entre *La Sociedad Literaria*²⁹³ y la presencia de intelectuales argentinos como: Vicente Fidel López, Félix Frías, Domingo Faustino Sarmiento, Bartolomé Mitre, Juan Bautista Alberti, Gabriel Ocampo, que huían de la dictadura de Juan Manuel de Rosas. *La Sociedad Literaria*, fue fundada en 1842, por figuras como Andrés Bello, José Victorino Lastarria, y Francisco Bilbao, entre otros. Y por iniciativa de algunos de sus miembros se fundó el periódico *El Semanario de Santiago*, a través del cual polemizaron con los intelectuales argentinos que respondían desde la prensa que dirigían en Valparaíso, como *El Mercurio de Valparaíso*, y la *Revista de Valparaíso*. Además de la presencia en Santiago de figuras como Rugendas y posteriormente Monvoisin.²⁹⁴

En este contexto se formó Smith. Su respuesta fue la de un rebelde contra lo establecido. Iniciando una búsqueda cuyo periplo fue desde el desprecio tanto del modelo descontextualizado que pretendía imponer Cicarelli, como al incorporarse a las filas de oposición al gobierno autoritario de Montt. El catálogo del MNBA, Santiago, grafica y sintetiza aquel sentir del moderno Smith:

“Su pintura muestra una exclusiva dedicación al paisaje, aboliendo así la jerarquía temática tradicional.”²⁹⁵

292 Ver Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Sociedad y cultura liberal en el siglo XIX: J.V. Lastarria*. Editorial Universitaria, Santiago 1997, tomo I.

293 Sociedad Literaria de 1842. Esta hizo hincapié en la ilustración como factor fundamental del progreso, fomentó la originalidad e impulsó al rechazo de los modelos extranjeros. Además sostenía la imposibilidad de articular una literatura desligada de la realidad social. Ver: Subercaseaux, Bernardo. Ob. Cit. Sitio web, *Memoria Chilena*: http://www.memoriachilena.cl//temas/index.asp?id_ut=movimientoliterariode1842.

294 Romera, Antonio, op. cit., p.35.

295 Museo Nacional de Bellas Artes, *Pintura chilena*, Santiago 1977 p. 31. Cfr. Cruz de Amenábar, Isabel. op. cit., p. 182.

Al dejar la academia, Smith se traslada a Valparaíso. Un aviso publicado en julio de 1853, por el pintor y retratista Nataniel Hughes²⁹⁶, pone en conocimiento público que su local del Pasaje Waddington, llamado *Templo de las Bellas Artes*, había iniciado un departamento de daguerrotipo para retratarse. A cargo de los retratos estaba “Mr. Smith”, recién contratado para tal efecto. Efectivamente, Hughes había contratado a Smith y a Santiago Bigney²⁹⁷, para hacerse cargo del *Templo de la Bellas Artes*. Sin embargo, en octubre de 1853, Smith, sin previo aviso, cierra el local abandonándolo. Su dueño se vio obligado a llamar a la fuerza pública para abrirlo. La policía constató que faltaban los muebles y decoraciones. Estos habían sido vendidos por Smith a Arturo Terry, la competencia de Hughes.

El asunto originó un pleito que debió asumir la familia. Y el joven Smith es enviado al sur del país para integrarse a la guarnición de Chillán²⁹⁸, ingresando al Escuadrón de Granaderos de esa ciudad, como oficial de caballería. Los que conocían su carácter se rieron de esta extravagancia; inclusive se convirtió en el blanco de punzantes sátiras, por parte de sus antagonistas. Su amigo Vicente Grez, en el libro que retrata la vida del pintor²⁹⁹, no alude a la experiencia de Smith en Valparaíso. ¿Desconocía esta parte de la vida del pintor? ¿Quizás por esa amistad que les unía, decidió deliberadamente omitir ese corto y bochornoso episodio de la vida del artista? Después de que Smith abandona la academia, Grez lo sitúa ingresando al ejército.

“Smith carecía de las cualidades necesarias para surgir en la milicia, excepto, tal vez, el valor, que suponemos lo tuviera. [...] esa transformación repentina, no era el resultado de una convicción sino de un capricho, de una esentricidad, de una locura que pasaría como pasan los deseos de los niños. Smith se había hecho oficial como se habría hecho fraile; tenía

296 Sobre este artista consultar: Rodríguez Villegas, Hernán. *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Publicado por Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico. Impreso en Chile por Impresora y editora Ograma S.A., 2001, pp. 44 y 50 y 57. También Pereira Salas, Eugenio, op. cit.

297 Sobre este artista, esta investigación no ha encontrado mayores antecedentes, sólo es mencionado a propósito del contrato de Smith, para trabajar en el *Templo de las Bellas Artes*, en Valparaíso por Rodríguez Villegas, Hernán, op. cit., págs. 44 y 50 y 57. Se consultó al sitio web del MNBA de Santiago, Chile: Artistas Plásticos Chilenos, y no hay referencias a él.

298 Rodríguez Villegas, Hernán, op. cit., p. 50.

299 Grez, Vicente, op. cit.

igual vocación para la una como para la otra carrera, i si prefirió aquella, no fue tanto por antipatía a los hábitos cuanto por odio al latín. [...]

Mui poco tiempo lucio en Santiago su uniforme, el flamante oficial; pues luego se envió al sur la compañía de Granaderos a la que pertenecía, para que formaran parte del destacamento que en esa época (1853) guarnecía la ciudad de Chillan. Este cambio de clima operó en su vida una influencia mui poderosa.

La gran naturaleza del sur, los bosques seculares i los ríos caudalosos impresionaron vivamente a Smith, [...]

Smith había sido perfectamente recibido por la sociedad de Chillan. Sin ningún esfuerzo se había atraído las simpatías de la juventud, i a pesar de su carácter retraído i poco comunicativo, fue conocido i querido de todos. [...]

Smith, que en la intimidad era bromista i charlador ameno, se hizo pronto el huésped indispensables de unos de esos salones.

Fue también entonces cuando conoció a la joven que poco después hizo su esposa.³⁰⁰

La mujer aludida, fue Rosaura Canales de la Cerda. Después de unos pocos años abandona el ejército. De regreso a Santiago, en 1857, se empleó en una institución de ahorros "El Porvenir de las Familias", cuyo gerente era su amigo y condiscípulo José Arrieta.

Mientras tanto, el proceso político en Chile, desde 1831 a 1861, está marcado por una parte, por la unidad de las fuerzas políticas para lograr una estabilidad tras la anarquía inicial, y, por otro parte, por una paulatina y sistemática oposición de los "liberales" a los gobiernos llevados al poder apoyados principalmente por el Partido Conservador. Oposición que terminaba en motines y guerras civiles. Los conservadores eran un grupo homogéneo compuesto por mercaderes, burócratas y terratenientes con una sola línea de pensamiento: autoritarismo, catolicismo y centralismo político. Esta situación coyuntural se debió al interés común de lograr una organización tras los primeros años de inestabilidad que atravesó la nación. Una vez alcanzada la estabilidad, y tras desavenencias entre las distintas tendencias, en 1857 el sector

300 Grez, Vicente. *Ibíd.*, p.49-53. La ortografía es del original.

conservador –“los pelucones”³⁰¹ – se divide en el Partido Nacional y Partido Conservador. Los primeros eran partidarios del principio de autoridad y el predominio del Estado sobre la Iglesia; sus militantes eran hombres de la aristocracia “pelucona” y un elevado porcentaje de ricos surgidos de la prosperidad económica del país. Los segundos tenían una postura cercana a la Iglesia; eran partidarios de acabar con el autoritarismo presidencial; y defendían las libertades públicas y de enseñanzas siempre que no estuvieran en contra de la Iglesia. Pero el temor a que el régimen autoritario de Manuel Montt se prolongara, y los conflictos que este mantenía con la Iglesia aglutinaron a “pelucones” (del Partido Conservador) y “pipiolos”³⁰² en la Fusión Liberal Conservadora.

Los efectos culturales de esta lucha entre la represión conservadora y la resistencia liberal se manifestaron a través de sus organizaciones y publicaciones. En 1849 una facción de “los pipiolos” forma el Partido Liberal, este hecho consagra la oposición al Gobierno. Durante la década del 40 este grupo figura como propiciador de la libertad de prensa, de reunión y de conciencia. En este contexto, existía en Santiago un intenso periodismo literario que mantenía publicaciones como la *Revista de Santiago*, donde publicaban Andrés Bello, José Victorino Lastarria, Diego Barros Arana, Eusebio Lillo, entre otros. En junio de 1858 apareció *El Correo Literario*, revista que se oponía a las ideas sostenidas por el gobierno de Manuel Montt. La respuesta del gobierno fue aplastante: decretó el estado de sitio, cerró diarios y revistas y desterró a los líderes opositores. Lo que logró con estas medidas fue propagar el movimiento opositor al resto del país. Como la situación se hacía insostenible nada evitó que estallara la lucha armada conocida como la Revolución de 1859. Pero aunque la revolución fue finalmente sofocada por el gobierno, nada evitó que perdieran el poder. De esta forma termina en 1861 un periodo que había comenzado en 1831: la República Autoritaria. Ahora son los pipiolos quienes lideran el gobierno de este nuevo periodo, conocido como la República Liberal.³⁰³

301 Nombrados de ese modo por las pelucas que usaban los funcionarios al servicio de la corona española.

302 Denominación que hace referencia los liberales que se oponían a los pelucones, que en 1849, una facción de aquellos fundan el Partido Liberal.

303 Cfr. Villalobos, Sergio (et al.) *Historia de Chile*. Santiago, Chile: Ed. Universitaria, 2000. Agadecemos al Magister en Historia Cristián Urzúa por su lectura crítica y sus comentarios sobre estos hechos.

“Fue a fines de la década de 1850 cuando se dio inicio una de las más crudas batallas libradas en el Chile decimonónico, en la cual uno de los bandos sintió que el autoritarismo del gobierno, liderado por Manuel Montt, había traicionado los ideales republicanos, para transformar el país en una tiranía. Fue una ofensiva de ideas e ideologías. En ella, las facciones hicieron uso del lápiz y el papel, de la tinta y de la prensa. Los “soldados de la pluma”, como se llamaban a sí mismos los periodistas, eligieron la tribuna de la prensa, lugar de expresión de la opinión pública, como una de sus trincheras más importantes. Como una novedad, se asociaron a la caricatura y a los artistas que les dieron vida, incorporando una nueva arma en el juego político. Desde allí atacaron, destruyeron, conquistaron a sus enemigos.”³⁰⁴

Según Bindis³⁰⁵, la revista *El Correo Literario* tenía una intención netamente política y polémica. Al revisar sus páginas se puede constatar que era escrita por notables personajes del mundo intelectual chileno. Entre los muchos que participaron en esta publicación podemos mencionar a Guillermo Matta, Diego Barros Arana, Manuel Blanco Cuartín, Benjamín Vicuña Mackenna y a los hermanos Guillermo y Alberto Blest Gana. De todos, agrega Bindis, el más agudo, ácido e ingenioso era Antonio Smith, con sus geniales caricaturas dio vuelo a una publicación que atacó duramente al gobierno³⁰⁶. Cabe mencionar que estas caricaturas fueron las primeras que se publicaron en Chile.

En este sentido Gloria Cortés señala que *El Correo Literario* y sus colaboradores, fueron férreos opositores al gobierno de Manuel Montt. Este en 1858 convirtió la *Academia de Pintura* –además de la *Clase de Arquitectura* y la *Clase de Ornamentación y Escultura*, fundadas en 1849 y en 1854, respectivamente– en la *Sección Universitaria de Bellas Artes*, otorgándole carácter de establecimiento de instrucción superior. Un grupo importante de sus alumnos eran jóvenes intelectuales, militantes radicales que pertenecieron, además, a las grandes Logias Masónicas de Chile, ejerciendo una singular influencia en el proceso de laicización de la educación y las instituciones públicas. En diciembre de ese año, desembocó la *Revolución de Colihue*, y estos jóvenes revolucionarios debieron dejar el país, entre ellos Smith, quien logra retomar sus estudios de arte en Europa.

304 Zaldívar Peralta, Trinidad. “El combate de los lápices. op. cit., pp. 229-238.

305 Bindis, Ricardo. “Antonio Smith. El primer paisajista chileno”, en revista *En viajes*, Santiago, N° 466, 1 de Diciembre de 1972, p. 35-36.

306 Bindis, Ricardo. op. cit, pp. 35-36.

“Entonces, vemos que la caricatura publicada en “El Correo Literario”, no sólo trata de una crítica a un pintor presente en la escena nacional considerado de poco talento, por un grupo de intelectuales. Se trata de un cuestionamiento abierto hacia las políticas del Estado, hacia la regularización de la enseñanza oficial de las Bellas Artes en Chile. La figura de Ciccarelli engloba todos estos conceptos y Antonio Smith lo utiliza como símbolo de su crítica al Estado y a la Academia como Institución.”³⁰⁷

Las fechas que se señalan tanto para la salida de Smith de Chile, como para su regreso de Europa a Santiago no concuerdan en las distintas fuentes consultadas. Vicente Grez, al respecto afirma:

“El movimiento político que se efectuó en el mes de diciembre de 1859, dio lugar a la clausura del famoso Club de la Reforma e hizo también desaparecer El Correo Literario. Aquella tempestad que pronto arreció de manera formidable, arrastró consigo, como el viento de otoño a las hojas secas, a todo el grupo de colaboradores del Correo, arrojando a muchos lejos de nuestras playas.”³⁰⁸

Y señala que regresa a Santiago en 1863, después de cuatro años de residencia en Europa.³⁰⁹

Pedro Lira afirma que vencida la revolución de 1859, se ausentó de Chile y fue a Europa, regresando en 1866.

“Vencida la revolución, uno de cuyos partidarios más fervientes había sido, se ausentó Smith de nuestro país y fué á continuar en Europa sus interrumpidos estudios de pintura;[...]

[...] volvió Smith á la patria el año 1866, durante nuestra guerra con España. Bloqueado por la escuadra española el puerto de Valparaíso, desembarcó en San Antonio, tras de una penosísima navegación que había durado seis meses y había maltratado miserablemente el buque de vela que lo devolvía á las costas patrias. Smith, recordando sin duda sus antiguos tiempos, ingresó inmediatamente en el cuerpo de

307 Cortés, Gloria. “De plumas y pinceles: texto y visualidad en la crítica de arte en Chile, en la segunda mitad del siglo XIX.” En: Drien, Marcela y Juan Manuel Martínez (eds.) *Estudios de arte*. Santiago: Ediciones Altazor, Universidad Adolfo Ibáñez, Facultad de Humanidades, 2007, p. 17.

308 Grez, Vicente. op. cit. p. 60.

309 Grez, Vicente. *Ibíd.* p. 64.

bomberos de Santiago, que se había armado militarmente durante nuestra guerra con España; [...].”³¹⁰

Luis Orrego Luco³¹¹ no hace referencia a la fecha de partida, afirmando solamente que regreso a Chile en 1863. Antonio Romera³¹², tampoco precisa fecha salida, pero aclara que “los acontecimientos políticos le obligaron a salir del país”. Y que regresa a Chile en 1866. La imprecisión llega a extremos risibles cuando Alfredo Aliaga dice:

“[...] después de 1865 se dirige a Europa.

[...] Smith regresó a Santiago en 1863.”³¹³

Ricardo Bindis, afirma que sale de Chile en 1858, pero no se pronuncia respecto de su regreso:

“Para paliar dificultades, producto de la persecución de 1858 y cumplir su íntimo deseo de pintor, se embarca a Europa, donde permaneció por más de cuatro años.”³¹⁴

En el catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes de 1977³¹⁵, se manifiesta que entre 1861 a 1866 permanece en Europa.

Otra vez Ricardo Bindis reitera que Smith partió en 1858 y esta vez agrega que retorna en 1863:

“Vencido el movimiento político de diciembre de 1858, abandona el país y se dirige a Europa, [...] Después de una existencia aventurera retorna al país en 1863 e ingresa en el Cuerpo de Bombero, que se había armado militarmente para su campaña contra España.”³¹⁶

310 Lira, Pedro. op. cit. pp. 370-371. La ortografía es del original.

311 Orrego Luco, Luis. “Antonio Smith”, en revista *Selecta*, N° 1, Santiago, agosto de 1909.

312 Romera, Antonio. op. cit., p. 35.

313 Aliaga, Alfredo, “Breve historia de la plástica chilena”, en revista *En viaje*, N° 351, de Santiago, octubre de 1960.

314 Bindis, Ricardo “Antonio Smith. El primer paisajista chileno”, en revista *En viaje*, Santiago, N° 466, 1 de diciembre de 1972.

315 Museo Nacional de Bellas Artes, *Pintura chilena*, Santiago, 1977, p. 31.

316 Bindis, Ricardo. *La pintura chilena desde Gil de Castro hasta nuestros días*. Santiago: Morgan Marinetti, 1979, p. 39.

Sin embargo, es necesario aclarar que el conflicto con España al cual hace alusión es entre 1865 y 1866.

Gaspar Galaz y Milan Ivelić, afirman que Smith realizó el viaje en 1861, permaneciendo hasta 1866.

“Antonio Smith, al romper sus vínculos con la Academia, abandonó transitoriamente el aprendizaje artístico, para retomarlo en Europa gracias a un viaje que realizó en 1861, permaneciendo hasta 1866.”³¹⁷

José María Palacios³¹⁸ indica 1859 como el año del viaje a Europa de Smith, pero no se pronuncia en la del retorno. Isabel Cruz de Amenábar³¹⁹ afirma que: “La revolución de 1859 le obliga a salir del país y a instalarse en Europa”, y que regresa en 1866. Luis Milla Vega³²⁰ señala que viajó a Europa en 1861 y que se embarcó de regreso en 1865.

Eugenio Pereira Salas dice que Smith partió a Europa en 1861 y que regresó en 1865.

“En 1861 efectúa el ansiado viaje que auspicia en Chillan, Federico Puga, y que encuentra el apoyo financiero de Demetrio O’Higgins, el hijo de don Bernardo, el amigo de su abuelo. Zarpan juntos a Europa, con escalas en Buenos Aires y Rio de Janeiro. Recalan en Inglaterra, primera etapa de esa gira europea que ha planeado Demetrio. Antonio Smith continúa la aventura bohemia y dilapida en París la ayuda que le han prestado sus amigos.”³²¹

“Como todo lo que acaece en su vida errabunda, el regreso del “padre prodigo” a Chile es otra aventura. Logra el Ministro en Paris F.J. Rosales, embarcarlo a bordo de un velero *Saucabay* que parte de Nantes el 27 de mayo de 1865. En más de dos meses de navegación acosta el litoral chileno en los días aciagos del bloqueo de Valparaíso por la escuadra española. Logra desembarcar en San Antonio y en su rápido viaje a Santiago, se enrola en el Cuerpo de Bomberos que se ha militarizado ante la contingencia del ataque. Revive los años juveniles de su acción cívico militar, para ir a descansar, terminado el conflicto,

317 Gaspar Galaz y Milan Ivelić. op. cit., p. 97.

318 Palacios, José María “Nuestros artistas: Antonio Smith, primer rebelde de nuestra pintura”, en: *La Segunda*, Santiago 31 de marzo de 1982.

319 Cruz de Amenábar, Isabel. op. cit, pp. 180-182.

320 Milla Vega, Luis. “Miguel Antonio Smith”, en *Negro en el blanco*, Santiago 2 de octubre de 1987.

321 Pereira Salas, Eugenio. op. cit. p. 159.

en las alamedas rumorosas de la Hacienda Comalle, donde reanuda la vida conyugal interrumpida, incrementando la familia.”³²²

Nuevamente, Ricardo Bindis³²³, afirma que por los acontecimientos políticos que cierran *El Correo Literario*, Smith se marcha a Europa sin mencionar fecha, y que retorna al país, afirmando esta vez que lo hace en 1865.

Como se puede apreciar en las fuentes expuestas, la mayoría no aclara la fecha de salida desde Chile, salvo José María Palacios que afirma que es en 1859. Sin embargo, hay algunas fuentes que señalan 1861 como el año en que Smith inicia su viaje a Europa, como en el catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes, *Pintura chilena*, (Santiago, 1977), Gaspar Galaz y Milan Ivelic, Luis Milla Vega, sin vincular el motivo del viaje a los acontecimientos políticos de 1859, sino que es la concreción de un anhelo por parte del pintor relacionado con la posibilidad de continuar con su formación artística.

No tenemos ninguna fuente que nos dé una certeza respecto de la fecha de inicio del viaje de Smith a Europa, pero creemos que tantos los acontecimientos políticos de 1859 como el anhelo por parte del pintor relacionado con la posibilidad de continuar con su formación artística fueron las causas de la salida de Smith de Chile en 1859. En cuanto a su llegada a Chile, pensamos que fue en 1866, porque su llegada coincide con el bloqueo de Valparaíso a raíz de la Guerra con España, ocurrido precisamente en ese año.

Catalina Valdés, señala, con algunas imprecisiones que “sólo Antonio Romera consideró que este viaje a Europa estuvo probablemente motivado por la ola de represión política”. Como vimos anteriormente otros también indican estas circunstancias políticas en relación a la salida de Smith del país. Sin embargo, concordamos con su observación, en una nota al pie, en relación a la omisión por parte de algunos autores del “aspecto ideológico de la biografía” de los artistas del siglo XIX, y aun del XX, que pareciera ser una constante de la historia del arte chileno.

“Smith parte a Europa dos años después, en 1861. De todos los historiadores que han abordado el caso, sólo Antonio Romera consideró que este viaje a Europa estuvo probablemente motivado por la ola de represión política que cayó sobre el grupo de jóvenes de *El Correo*

322 Pereira Salas, Eugenio. *Ibíd.* p. 160.

323 Bindis, Ricardo. *Pintura chilena 200 años*, Santiago: Origo, 2006.

Literario y del Club de la Reforma (ambos clausurados), que se había levantado reiteradas veces contra el gobierno conservador de Montt. Otros autores (Pereira Salas, Bindis, Ivelic-Galaz) se limitaron a señalar su partida y a especular sobre la vida bohemia que llevó este pintor los primeros años de su estadía europea.”³²⁴

“No se trata de una excepción sino más bien de una regla: la historia del arte chileno del siglo XIX ha sido escrita sin contemplar sus vínculos con otros campos de la sociedad. En el caso particular que me ocupa, Pereira Salas, desde su posición conservadora, no ahonda en el aspecto ideológico de la biografía del pintor al que admira. Por otra parte, Ivelic y Galaz (ambos opositores a la dictadura de Pinochet) publicaron *La pintura en Chile en plena dictadura*, lo que tuvo como consecuencia un libro pulido o neutro en lo que al vínculo entre arte y política se refiere. En cambio, Antonio Romera, quien era él mismo un refugiado político de la dictadura franquista, señala sobre Smith que «los acontecimientos políticos lo obligan a abandonar el país». Romera, A. *Historia de la pintura chilena*. Santiago, Editorial del Pacífico, 1951, pág. 55. Cfr. Pereira Salas, 1992, pág. 159 e Ivelic y Galaz, 1988, pág. 97.”³²⁵

Smith llega a París poco tiempo después de Manuel Antonio Caro³²⁶, y dos años después que Nicolás Ojeda y Ojeda³²⁷. Con este último compartirá la vida bohemia, con no poco despilfarro. Visita el Louvre, copia a Georg E. Saal (1817-1870)³²⁸. Posteriormente se traslada a Marsella para embarcarse hacia Estados Unidos, país donde su abue-

324 Valdés Echenique, Catalina. “Un pintor chileno en el Café Michelangelo. Vínculo entre la Escuela de Staggia y la pintura de paisaje chilena.” En Guzmán Fernando y Juan Manuel Martínez (eds.), *Vínculos artísticos entre Italia y América*. Silencio historiográfico. VI Jornadas de Historia del Arte. Valparaíso, 2012. p. 238.

325 Valdés Echenique, Catalina. *Ibid.* nota al pie, con el número 30, p. 238.

326 Manuel Antonio Caro Olavarría (Ancud, Chile 1835-Valparaíso 1903) Sobre este artista ver: *Artistas Plásticos Chilenos*, <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=377>

327 Presumiblemente artista pintor. Es mencionado en el libro de Vicente Grez, op. cit. Esta investigación no ha encontrado mayor información sobre el particular.

328 Cfr. Valdés Echenique, Catalina. op. cit. Ver, además: Lira, Pedro. op. cit., pp. 349-350. También es mencionado en el libro de Vicente Grez, op. cit., como pintor que está expuesto en el Louvre. Como por: Romera, Antonio, op. cit., p. 35. Y por Pereira Salas, Eugenio, op. cit., pág. 159.

lo, José Antonio de Irisarri³²⁹, era ministro de Guatemala en Washington³³⁰. Cuando por fin se reúne con su abuelo paterno lo convence de que le facilite el dinero necesario para regresar a Europa con el fin de viajar y estudiar.

“Antonio Smith continúa la aventura bohemia y dilapida en París la ayuda que le han prestado sus amigos. Trabaja poco, copia una que otra obra de Saal. Salvo algunas anécdotas intencionadas es poco lo que se sabe de él en esos años. Vive unos meses en Marsella esperando la oportunidad de un viaje a New York a entrevistarse con su abuelo, en el que cifra sus esperanzas.

Por fin concierta con él una ayuda de \$80 mensuales, que le permite una gira por Suiza e Italia. Se detiene en Florencia donde reside Carlos Markó, [...].”³³¹

En Italia, Smith se instala por un año en Florencia³³². Allí conoce al pintor Carlo Markó (1822-1891)³³³, con quien toma clases de pintura de paisajes. Markó es hijo de Karoly Markó (1791-1860)³³⁴ el que a su vez es maestro de Eugenio Landesio (1810-1879)³³⁵ quien llega en 1855 a México a enseñar paisaje en la Academia de San Carlos de esa ciudad, con éste arrancó la práctica del paisajismo como una actividad pictórica regular e institucionalizada en México. Tuvo varios discípulos, entre ellos, José Jiménez (1830-1859) y Luis Coto (1830-1891). Y uno excepcional, con quien habría de consolidarse dicha práctica: José María Velasco (1840-1912)³³⁶.

329 Zúñiga Fuenzalida, Niobe. *Anotaciones sobre paisajistas chilenos, desde Antonio Smith hasta Alberto Valenzuela Llanos*. Memoria asignatura de dibujo. Santiago, Universidad de Chile, 1946, p. 26.

330 Lira, Pedro. *Diccionario biográfico de pintores*. Santiago: Imprenta, encuadernación y litografía Esmeralda, 1902, págs. 370-371.

331 Pereira Salas, Eugenio, op. cit., pp. 159-160.

332 Grez, Vicente. op. cit. p. 62.

333 Artista, pintor romántico. Aparece mencionado en diversa fuentes, sin dar mayores datos, como por ejemplo en: Grez, Vicente. op. cit.; Antonio Romera, op. cit.; Gaspar Galaz y Milan Ivelíc. op. cit.; sin embargo en el contexto de las Jornadas de Historia del Arte, en Valparaíso 2012, pudimos encontrar mayores detalles en: Valdés Echenique, Catalina. op. cit.

334 Cfr. Valdés Echenique, Catalina. op. cit., p. 232.

335 Cfr. Valdés Echenique, Catalina. *Ibíd.*, p. 233.

336 Ramírez, Fausto. op. cit. pp. 269-293.

Onofre Jarpa meses después de la muerte de Smith escribe un texto en el que, entre otros aspectos, señalaba que una vez formado decide volver a Chile.

“Fijas ya sus ideas i seguro del camino que debe seguir, vuelve a Chile, donde nadie piensa en el paisaje.³³⁷”

Smith regresa a París, ahí Francisco Javier Rosales, ministro de Chile en Francia, le ayuda para que retorne a Santiago. Se dirige a Nantes para abordar el *Saucabaya*³³⁸, un velero en el que abandona Europa. Meses después vuelve a reencontrarse con la costa chilena. Pero tiene que desembarcar en San Antonio, pues el puerto de Valparaíso, a raíz de la guerra con España, estaba bloqueado por la escuadra de la corona. Ya en Santiago, ingresa al cuerpo de bomberos que en ese momento estaba armado militarmente a causa de la guerra. Terminado el conflicto, acude a la Hacienda Comalle –Región del Maule–, donde se reúne con su familia.

Nuevamente instalado en Santiago, Smith percibe que en la academia nadie sobresalía como él esperaba. Su punto de comparación eran las ciudades europeas, en especial París. Comparada con aquellas, nuestra capital tenía una actividad artística, entendida en clave occidental, muy débil. Para colmo, en su ausencia en 1859 el prestigio de Cicarelli había sido nuevamente puesto en tela de juicio por los públicos desafíos hechos por Ernesto Charton (1816-1877) desde la prensa³³⁹. Cicarelli, a fines de 1868, deja la institución que fundara y dirigiera por veinte años.

“La Academia de pintura no había producido un solo discípulo que fuera una brillante esperanza para el arte nacional; lo que había hecho perder a Cicarelli todo su antiguo prestigio. Su autoridad ya no se extendía más allá de la esfera de los principiantes, el desencanto era general, la critica le había hecho el objeto de sus sátiras i el sarcasmo le había hecho su ídolo. Fue esta época desgraciada para el maestro, cuando M. Charton³⁴⁰, un detestable pintor francés que residía en Santiago, le invitó por la prensa a un duelo artístico, que Cicarelli,

337 Jarpa, Onofre. “Antonio Smith.” En: revista *La estrella de Chile*. Santiago, Año XI, N°525, 28 de octubre de 1877, p. 136.

338 Pereira Salas, Eugenio, op. cit., pág. 160.

339 Cfr.: de la Maza, Josefina. op. cit.

340 Hace referencia a Ernesto Charton (1816-1877).

herido profundamente en su vanidad, ni siquiera contestó. Charton pretendía suceder a Cicarelli en la dirección de la Academia, i envalentonado con el silencio de éste, se discernió a sí mismo los honores de vencedor, ponderando sus meritos y su gloria, i molestando durante mucho tiempo al desgraciado maestro. El mismo Gobierno, que es siempre el último en convencerse de la incompetencia de sus servidores, llegó a creer en la de Cicarelli, i envió a estudiar a Europa a los dos más aventajados alumnos de la Academia, los señores Campos i Ortega³⁴¹, autor más tarde este último de la magnífica *Laura*³⁴² del Petrarca.

Al fin Cicarelli ya viejo, viviendo más del misticismo relijioso que del arte profano, solitario en su cátedra de enseñanza, no teniendo ya nada que esperar de la gloria, inició su espediente de jubilación en 1868. Su hoja de servicio ya que no brillante había sido larga. Durante cerca de veinte años había estado al frente de nuestra Academia. El fue el primer maestro oficial que tuvo nuestro arte naciente, i a pesar de la esterilidad de su enseñanza, ha dejado consignado su nombre en la historia del arte nacional, en caracteres bien opacos, es verdad, pero que se leerán siempre.³⁴³

Smith decide abrir en Santiago un taller de pintura³⁴⁴. Respecto del lugar donde estaba ubicado existen diversas informaciones; las fuentes consultadas aportan datos que no son respaldados por ninguna fuente primaria que zanje esta cuestión. Vicente Grez, quien conoció y frecuento a Smith, estableciendo con él una íntima relación, podría ser considerado una fuente primaria. Sin embargo, la información que nos entrega sobre el particular es muy ambigua dejándola abierta a interpretaciones que pueden ser tomadas literalmente o retóricamente. Lo mismo cabría para la afirmación de Pilar Morales Allendes cuando dice que Smith "Regresa a Chile para fundar un taller; al frente de la Academia de Pintura"³⁴⁵ La duda es razonable, sobre todo si este dato lo contrastamos con fuentes que entregan otros emplazamientos para el taller en cuestión. El punto es importante porque si es literalmente

341 Pintores chilenos del siglo XIX: Miguel Campos (1844-1889) y Pascual Ortega (1839-1899). Sobre este artista ver: *Artistas Plásticos Chilenos*, <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/areas.aspx?itmid=44>

342 De la obra referida esta investigación no encontró más antecedentes.

343 Grez, Vicente. op. cit., p.64-66. La ortografía es del original.

344 Lira, Pedro. op. cit., p. 370-371.

345 Morales Allendes, op. cit.

“al frente de la Academia de Pintura”, se podría inferir un acto deliberado de confrontación: proponerse como una alternativa a la enseñanza oficial. Revisar el proceso en esta clave sería construir un relato con matices más intensos.

“Frente a la Academia rejuvenecida i triunfante se alzaba el modesto taller de Smith, concurrido por los más aventajados discípulos de Kirchbahch que iban ahí en busca de esa iniciativa picante, poética, imprevista, que refrescaba la fantasía después de una pesada tarea. Los que terminaban en la Academia una figura sombría, una bruja, un verdugo, un político, un demonio o un necio, se dirigían después al taller de Smith a pintar un cielo, un claro de luna, un rayo de sol. El estudio del paisaje se hizo de moda. Casi todos los que como Pedro Lira, Nicolás Guzmán, Cosme San Martín, Alberto Orrego, Alfredo Valenzuela, Pedro León Cramona, siguieron después rumbos distintos en el arte, principiaron por el paisaje.”³⁴⁶

Isabel Cruz de Amenábar afirma que el taller de Smith, estaba ubicado en la calle Bandera, sin especificar la fuente del dato. La coincidencia del Instituto Nacional y el taller del pintor en esa calle hay que mirarla con cuidado para no confundirnos, puesto que si bien la academia funcionó en las dependencias del instituto, fue solo a partir de 1858, cuando aquel se había trasladado desde la calle Bandera en 1850, a la calle Arturo Prat, entre Alonso de Ovalle y San Diego.

“Su taller de la calle Bandera se convierte en centro de atracción y aprendizaje de todo un grupo de alumnos de la Academia de Pintura como Pedro Lira, Onofre Jarpa y Alberto Orrego Luco, para quienes la actitud rebelde de Smith y su pintura subjetiva y sentimental tiene un encanto indescriptible frente a las frías y severas normas de la institución oficial.”³⁴⁷

Eugenio Pereira Salas menciona distintos emplazamientos, pero no nombra el de la “calle Bandera”, señalado por Isabel Cruz de Amenábar.

“Su taller, trashumante por los aprietos económicos que lo obligan a continuos cambios de domicilio: Calle Dieciocho, Sazié, República frente a la Quinta Meiggs y sobretudo en Vergara, es el punto de reunión de escritores, políticos y periodistas, que comparten con sus

346 Grez, Vicente. *Ibíd.* p.70-71. La ortografía es del original.

347 Cruz de Amenábar, Isabel. *op. cit.*, p. 182.

discípulos Pedro Lira y Onofre Jarpa las horas de la charla sustanciosa y la música envolvente.”³⁴⁸

Galaz e Ivelic sólo mencionan el hecho que el taller de Smith estaba en “la capital”:

“Después de su perfeccionamiento artístico en Francia e Italia, regresa [Smith] a Chile, instalando su taller de trabajo en la capital. Smith se convierte en el centro de atracción para jóvenes pintores como Pedro Lira, Alberto Orrego, Valenzuela Puelma, Onofre Jarpa y otros. Vieron en él al artista que había madurado un estilo y que tenía clara conciencia de lo que estaba haciendo, porque había encontrado un modo de expresión adecuado a su personalidad.”³⁴⁹

No encontramos, por ahora, una fuente que nos aclare este punto. Del mismo modo sabemos de los distintos lugares donde funcionó la Academia de Pintura de Santiago³⁵⁰, por las referencias de distintos autores, sin exposición de fuentes que fundamente tales afirmaciones. Inicialmente esta habría funcionado en el edificio del actual Teatro Municipal de Santiago, en el que anteriormente funcionaba la Universidad de San Felipe.

“El edificio escogido como sede de la Academia fue el de la antigua Universidad de San Felipe, local espacioso, bien alumbrado, donde se habilitaron algunas salas. En el hall de acceso se colocaron las reproducciones de la estatuaria clásica que había traído Ciccarelli, *Apolo de Belvedere, Antinoo del Vaticano y del Capitolio, Adonis, Jason, La Venus de Medici, El Gladiador Borghese, Fauno, Amazona, Niño sacándose una espina*, y la serie de grabados anatómicos de Gourdob.”³⁵¹

En 1858, por decreto del Presidente Manuel Montt, tras una reforma, se agrupan en una sola institución que fue la Sección Universitaria de Bellas Artes, la Academia de Pintura, la Clase de Arquitectura fundada el mismo año que la academia (1849), y Clase de Ornamentación y Escultura, instituida posteriormente en 1854. Cuyo funcionamiento desde entonces fueron las dependencias del Instituto Nacional. Posteriormente funcionó en el número 750 de la calle

348 Pereira Salas, Eugenio. op. cit., p. 161. Cita a Carmen Smith de Espinoza, *Mis Memorias*, Santiago s.f., págs. 21, 22-26.

349 Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. op. cit., p. 97.

350 Desde esa primera denominación hasta la actual Facultad de Artes de la Universidad de Chile, creada en 31 de diciembre de 1929.

351 Pereira Salas, Eugenio. op. cit., p. 65.

Maturana hasta 1910, año en que se trasladó al edificio especialmente construido para el Museo Nacional de Bellas Artes y la “Academia de Pintura”, y finalmente, durante el gobierno del régimen militar fue trasladada a su actual emplazamiento en el Campus Juan Gómez Millas, en la comuna de Ñuñoa en Santiago³⁵².

A partir, tanto los datos aportados por Isabel Cruz de Amenábar: “la calle Bandera”, como los de Eugenio Pereira Salas: “Calle Dieciocho, Sazié, República frente a la Quinta Meiggs y Vergara” podemos concluir que el taller de Smith nunca estuvo “literalmente” en frente de la academia, puesto que el edificio que albergó a la Universidad de San Felipe inicialmente, y, al Teatro Municipal de Santiago en la actualidad, se encuentra desde sus inicios entre las calles Agustinas, Tederini, Moneda y San Antonio. Por otra parte, el Instituto Nacional, desde su fundación funcionó en la capilla del antiguo colegio jesuita de San Miguel, hasta 1850, encontrándose actualmente en dicho lugar, los jardines del ex Congreso Nacional, ahora Ministerio de Relaciones Exteriores, en calle Bandera. Para posteriormente trasladarse en 1850, al emplazamiento que desde entonces conserva, al costado de la “Alameda de las Delicias”, entre las calles de Arturo Prat, Alonso de Ovalle y San Diego.

En lo que todas las fuentes consultadas concuerdan, es que el taller de Smith se convirtió en un punto de encuentro para los intelectuales. Como también lo fue para un importante grupo de jóvenes alumnos de la Sección Universitaria de Bellas Artes que después de sus clases llegaban hasta ahí en busca de las enseñanzas de Smith. Su éxito en la convocatoria se explica principalmente por su constante confrontación con la academia, pero también en la conmoción que su pintura provoca en el público santiaguino de la época. La emotividad que el artista plasma en sus obras, siendo el paisaje su único tema, ejercen una atracción que no lograban los fríos y severos cuadros de la Sección Universitaria de Bellas Artes.

Sin embargo, hay que considerar que la mayoría de los autores al tratar el tema del taller de Smith omiten las fechas, dato que es importante tener en cuenta para no superponer hechos. Recapitulando, Smith llega a Santiago en 1866, participa en Exposición de Pinturas de

352 Es preciso aclarar que durante la dictadura de Carlos Ibañez del Campo (1927-1931) el 05 de marzo de 1929 cierra la academia, para ser reemplazada por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile desde 31 de diciembre de 1929.

la Sociedad de Instrucción Primaria, realizada en 1867. Cicarelli, a fines de 1868, deja la institución que fundara y dirigiera por veinte años. La exposición realizada en Santiago, en la Universidad de Chile, organizada por la Sociedad Artística en 1869, en la que participa como jurado. Estas actividades de Smith nos hacen suponer que ya a fines de 1866, o comienzos de 1867 había instalado su taller en Santiago. Onofre Jarpa menciona que en 1871 dos jóvenes [Pedro Lira y el mismo Onofre Jarpa] de la Academia acuden al taller de Smith.

“En 1871 dos jóvenes salieron de la Academia de Dibujo a buscar en el color el complemento de la forma que habían estudiado largos años, i pidieron a Smith que les iniciara en el conocimiento de la paleta enseñándoles a pintar paisajes. Smith, que hasta entonces solo pintaba lo que sentía, lo que pasaba por su imaginación, vió que era necesario enseñar a sus discípulos a pintar lo que veían, i estudió con ellos la naturaleza. Se vió obligado a salir de Santiago, a pintar en el campo, a copiar de cerca lo que ántes parecía mirar de léjos. Sus discípulos adelantaban, i viéndose estimulado por ellos, sus paisajes cambiaron notablemente. Con los nuevos estudios se hicieron mas firmes sus primeros planos, mas duras sus rocas, mas transparentes sus aguas [Sic.].³⁵³”

Suponemos entonces que ya a fines de 1866, o comienzos de 1867 Smith había instalado su taller en Santiago. Iniciando así una práctica que poco a poco irá dando forma a una tradición: la pintura de paisaje. El reconocimiento a su destacado rol en este género es tempranamente aceptado como es observable tanto en los premios que obtuvo en los concursos, realizados en Santiago, en la *Exposición de Artes e Industrias* de 1872 y la *Exposición Internacional* de 1875. Como en las publicaciones de Vicente Grez, y Pedro Lira. Y en la admiración de pintores y coleccionistas que adquieren sus obras. Sin embargo, los precios que pone a sus pinturas son bajos, generando pocas ganancias y viviendo apremios económicos que dificultan su vida.

“De 1868 a 1876 fué la época de la gran popularidad de Smith: vendía todos sus cuadros al precio que él les señalaba; desgraciadamente nunca les señaló el valor que tenían. Demasiado humilde, como lo es siempre el mérito verdadero, habría estimado como acto de vanidad digno de censura, el hacerse pagar mejor.

353 Jarpa, Onofre. op. cit., p. 136.

Los aficionados se disputaban los cuadros de Smith; todos querían poseer un trozo de nuestra hermosa naturaleza tan poéticamente reproducida.”³⁵⁴

“Sus cuadros tienen mercado inmediato, no alcanzan a secarse en su taller, y sus admiradores, entre otros, José Tomas Urmeneta, van acumulando sus cotizadas telas”.³⁵⁵

José María Palacios comenta que, consecuente siempre con sus ideales, no acepta encargos donde le impongan lo que tiene que pintar. Y que preocupado por su situación, su amigo y compadre, Vicente Grez convence a un conocido suyo de que adquiera un paisaje de Smith. Pero apenas el comprador tiene la ocurrencia de dar algunas indicaciones de cómo debía ser la pintura, Smith reacciona:

“Este señor se figura que las obras de arte se hacen a medida y a gusto del consumidor; yo no podría ejecutar ningún paisaje sin haber recibido la inspiración de la naturaleza”.³⁵⁶

Por otra parte, el Estado que si bien se había ocupado de la formación de artistas, destinando un presupuesto para financiar la institucionalidad para ello creada, y en esto se distingue como ningún otro en la región. Una vez terminado el proceso educativo los artistas quedaban sujetos a su suerte. Pues no había encargos públicos ni para los pinceles, ni para los cinceles, prefiriéndose encargar a Europa estatuas para el espacio público como ocurrió con la instalación en 1836 de la llamada “Pila de Rosales”, en el centro de la Plaza de Armas, en Santiago, y las estatuas de Diego Portales, Ramón Freire, y el monumento ecuestre al General San Martín, inaugurado en 1863, en la misma ciudad.

Esta situación de los artistas no solo se dio en Chile, en otros lugares se daba una situación similar, como ocurrió en Argentina³⁵⁷. Esta cuestión era un asunto que en la época los intelectuales seriamente criticaron desde sus escritos, uno de estos fue Benjamín Vicuña MacKenna.

354 Grez. op. cit. pp. 74-75.

355 Periera Salas, Eugenio. op. cit. p. 161.

356 Palacios, José María. “Nuestros artistas: Antonio Smith, primer rebelde de nuestra pintura”, en *La Segunda*, Santiago 31 de marzo de 1982.

357 Cfr.: Malosetti Costa, Laura. *Los Primeros Modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. 1ª ed. 2ª reimp. Agradecemos a la Prof. y Mg. Marcela Zinno por habernos dado a conocer y regalado este libro.

"[...] la carencia de todo estímulo oficial, que no sea un carton y un pedazo de metal entregado con una cortesía. Mui bien está esto como recuerdo, como gala, y como aplauso. Pero el artista, que es hombre de carne y no de carton, no solo vive de diplomas y de medallas, sustancias que no se mascan, sino de carne que se compra por oro en el mercado, como se compra donde Niemayer los colores, a 60 centavos el pomo, la tela donde Kirsinger, a 6 pesos el metro (casi el precio del terciopelo de Jánova) y los marcos de oro a precio de oro donde Moder.

Y si el fisco con sus tarascas salinas de punjente salitre que exita al apetito y a la voracidad, no deja siquiera una tonelada de esa sustancia, que repleta sus férreas arcas hasta la suma de diez millones por año, para el reparto del arte vergonzante ¿no es evidente que este ha de seguir muriéndose de anemia y calentura como se murió Smith y como se morirán mas adelante no solo muchos de sus discípulos sino hasta sus admiradores?"³⁵⁸ [Sic.]

Dificultades financieras llevaron a Smith a asumir compromisos que no pudo afrontar, debiendo comparecer ante la justicia por incumplimiento, según lo que señala Hernán Rodríguez Villegas: en 1870 el pintor y fotógrafo Bernardo Janson³⁵⁹ le siguió un juicio por cobro de dinero adeudado³⁶⁰. Finalmente complicaban la vida del pintor, además de su precaria situación económica, su mala condición de salud. El 24 de mayo de 1877 muere Antonio Smith cuando tenía 45 años. Sus amigos y admiradores encargaron al escultor Nicanor Plaza³⁶¹ que estampara en yeso la esfinge del maestro³⁶². Y el también escultor, José Miguel Blanco³⁶³, hizo un dibujo del maestro en su lecho de muerte que hoy en día pertenece a la colección del MNBA, Santiago³⁶⁴.

358 Vicuña Mackenna, Benjamín. "El arte nacional. I su estadística ante la exposición de 1884", en *Revista Artes y Letras*, año I, N°9, tomo II, Santiago, 15 de noviembre de 1884, p. 444.

359 Sobre este artista, esta investigación no ha encontrado información, sólo aparece mencionado en Rodríguez Villegas, Hernán. op. cit., p. 50-51.

360 Rodríguez Villegas, Hernán. *Ibid.*, p. 50-51.

361 Escultor, (Santiago 1844-Florenca 1918). Sobre este artista ver: *Artistas Plásticos Chilenos*, <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=411>

362 Bindis F., Ricardo. op. cit., p. 40.

363 Escultor (Santiago 1839-1897). Sobre este artista ver: *Artistas Plásticos Chilenos*, <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=358>

364 Sobre la primera, esta investigación no ha encontrado mayores datos; la segunda, se encuentra en la colección del MNBA, es un dibujo de 13 por 22cms., 1877.

“Achaques de salud impiden el trabajo regular de Antonio Smith en los últimos y penosos años de su vida. Una afección al hígado y una operación lo obligan a una larga convalecencia en que aparecen los síntomas de una alarmante hemotisis. Se aísla en la paz del hogar. Lucha a veces por una rectificación de la enseñanza artística. Pinta algunos retratos, muy ajenos a su estilo, pero de interesante factura como el retrato al oleo de doña Amelia C. de Huidobro.

[...] Su muerte fue día de duelo nacional, y el acompañamiento que siguió el cortejo desde la Iglesia de San Lázaro demostraba cuán grande había sido la herencia espiritual que dejaba a sus compañeros atribulados”.³⁶⁵

La obra de este rebelde y moderno romántico no sólo debe ser entendida como un grupo de cuadros sino que, y además de ellos, como una actitud cuestionadora de lo establecido y comprometida, como hemos relatado en su participación crítica tanto en la academia, *El Correro Literario*, su taller, como en los concursos de pintura de 1867, 1869, 1872 y 1875, estos y las exposiciones que desde entonces se ha realizado donde su obra ha sido incluida confirma el éxito del género del paisaje que impulsa Smith³⁶⁶.

365 Pereira Salas, Eugenio, op. cit., pp. 165-166.

366 Entre las exposiciones donde se han incluido obras de Smith destacamos: en 1889 *Exposition Universelle de Paris: Beaux-Arts au Chili*, París, Francia; 1910 *Exposición Internacional de Bellas Artes*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile; *Rostro romántico de Chile*, del Instituto Cultural de Providencia, del 02 de julio al 03 de agosto de 1996, Cfr.: Palacios, José María. ““Rostro romántico de Chile”, una exposición que recrea historia nuestra.” En diario *La Segunda*, Santiago, 03 de julio de 1996, p. 08. Diario *Las Últimas Noticias*, “El rostro romántico de Chile”, Santiago, 07 de julio de 1996. Museo Nacional de Bellas Artes. *Chile Cien Años Artes Visuales: Primer Período (1900-1950) Modelo y Representación*, Santiago, Chile.

Capítulo 2

El paisaje y la caricatura chilena. Itinerario de una mirada

“La creación de la Academia de pintura en 1849, fue un punto central en el desarrollo del paisajismo entre los pintores nacionales. En estas primeras generaciones se debe destacar la figura de Antonio Smith Irisarrí, una suerte de fundador del arte paisajista nacional [...]”

Juan Manuel Martínez³⁶⁷.

“Un elemento que ayudó al desarrollo de estas [las caricaturas] fue la orientación y el plan de estudios establecido por la Academia de Pintura, fundada en 1849 por Cicarelli. Su director profesaba una verdadera admiración por el arte antiguo y exigía a los alumnos foguearse en los ejercicios académicos con temas de historia y de mitología. Como su meta era formar pintores de historia, capaces de narrar con el pincel temas de la Antigüedad, significó un fuerte impulso al simbolismo alegórico.

Por ello, no es de extrañar que quienes introdujeron esta alegoría al universo visual de nuestra historia fueran dos alumnos de la Academia, los primeros caricaturistas de nuestro país, Antonio Smith y Benito Basterrica, quienes eligieron hacerlo en clave de humor.”

Trinidad Zaldívar Peralta³⁶⁸.

367 Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y Museo Histórico Nacional. *El paisaje chileno. Itinerario de una mirada*. Santiago, 2011. Investigación y textos: Juan Manuel Martínez, pp. 164-167.

368 Zaldívar Peralta, Trinidad. «El combate de los lápices. Crisis y caricatura en el siglo XIX. La sátira gráfica puesta al servicio de la lucha política.» Guzmán, Fernando, Gloria Cortés y Juan Manuel Martínez (compiladores). *Arte y crisis en Iberoamérica. Segundas jornadas de historia del arte*. Santiago: Ril editores, 2004, p. 235.

Smith en la búsqueda de una expresión personal se apartó de la jerarquía temática impuesta por la Academia de Pintura. Cultivó dos géneros preferentemente: el paisaje y la caricatura. Sin embargo, no existe un catastro de su obra, por lo que proponemos catalogarla. La metodología empleada considera los aspectos formales de procedencia y publicaciones de las obras aplicando estándares implementados por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales. Este trabajo busca generar información concisa, especializada y actualizada del legado de Smith.

Las investigaciones sobre la obra de Smith no son abundantes. Por lo que al intentar construir un relato que dé cuenta de su producción, la primera dificultad que encontramos es que existen muy pocos registros. Y lo poco que hay se centra más que nada en apreciaciones personales, trabajando más bien como crítica, sin considerar la recepción crítica de sus obras en el momento de ser exhibidas o datos respecto del historial de las obras es sí mismas.

Creemos que es necesaria –y no solo en el caso de Smith– una revisión historiográfica de las catalogaciones, pues es común encontrar todo tipo de imprecisiones que se prestan para confusiones. Además, tal falta de información representa un peligro para la obras de arte, pues el descuido que genera el desconocimiento pone en riesgo un *corpus* valioso de nuestro patrimonio, tanto de las obras que están en colecciones privadas como públicas. Como ejemplo de ello destacaremos la pérdida de *Sol de tarde* de las colecciones de la DIBAM; el hallazgo de *Paisaje* en el MOBAT, por parte de esta investigación; los tres óleos atribuidos a Smith de la colección del Banco Central de Chile, de los cuales proponemos que dos de ellos son originales del autor, basándonos en la comparación de estas con otras obras de Smith, apoyándonos en el método indiciario de Giovato Morelli y en documentación; de todos estos aspectos volveremos en profundidad más adelante.

Nos planteamos un desafío: rastrear toda la obra de Smith –que nos sea posible– para catalogarla en periodos de producción que se cruzan con hechos de la vida del artista sin desconocer aspectos relacionados con la composición, la búsqueda formal y preferencias específicas de su paleta. Nos proponemos con esta investigación por una parte, poner a disposición un material que pueda motivar y facilitar el trabajo de futuras investigaciones, periodizando la producción artística de Antonio Smith fundamentándonos en los procesos de la vida

del pintor cuyos ejes oscilan entre los aspectos artísticos, políticos y personales del autor. Y, por otra parte, estimular para que otras obras de Smith que están en colecciones privadas sean reveladas por investigaciones futuras, que favorezcan tanto la recolección de material para un estudio profundo, como de un trabajo de catalogación de la obra artística con más elementos de los que nosotros pudimos disponer.

En Smith es posible distinguir tres periodos de producción artística. Eugenio Pereira Salas, al referirse al retorno del artista a Santiago, después de su viaje de formación en Europa, señala:

“[...] se abre luego un segundo periodo en su quehacer pictórico, basado en el recuerdo nostálgico de lo que ha vivido en Europa”.³⁶⁹

Pereira Salas no vuelve a hacer alusión a esta vista en fases de la producción de Smith. Aun así se desliza la idea que la actividad creativa del pintor estaría dividida en dos periodos, cuyo punto de inflexión sería su retorno a Santiago. Partiendo de esta idea, y aunque se conocen pocas obras de los comienzos del pintor, esta investigación logró identificar tres etapas en el desarrollo de su producción artística. Cabe aclarar que esta división es únicamente referencial, sólo tiene el propósito de ordenar su producción artística.

La primera fase de su proceso artístico se distingue inmediatamente en el primer acercamiento de Smith a la caricatura y el retrato, en su primer período de formación, cuando todavía es un alumno del Instituto Nacional. Seguido de su paso por la academia, y su experiencia como daguerrotipista, en Valparaíso. Pero lo que caracterizará esta fase es su trabajo de manera profesional, como caricaturista de la revista *El correo literario*. Siendo de este modo un pionero del género de la caricatura en nuestro medio. Posteriores problemas políticos le obligan abandonar Chile. Este hecho marca el inicio de la segunda fase, cuando viaja a Europa avanzar en su formación artística. Finalmente, el tercer y último periodo se inicia cuando regresa a Santiago y se convierte en el protagonista de la emergencia del género de paisaje en la pintura chilena.

2.1 Propuesta de catalogación de la obra de Smith

“[...] desde el último tercio del siglo XIX, un importante grupo de pintores nacionales, en su mayoría alejados de la formación oficial y

369 Pereira Salas, Eugenio. *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992, p. 161.

liderados por Antonio Smith, se constituyen en los principales referentes para el avance de la pintura de paisaje. El desarrollo de este género pictórico, hito de la modernidad, permitió el reconocimiento de la propia territorialidad a través del discurso visual, apoyado por el precepto en el cual se considera que *“Chile, por su naturaleza, tiene que ser tierra de paisajistas”*.

Gloria Cortés y Francisco Herrera³⁷⁰.

2.1.1 Primer periodo: La caricatura

Las primeras noticias de intentos artísticos a las que se ha tenido acceso, en esta investigación al menos, son las caricaturas que Smith realizaba cuando estudiaba en el Instituto Nacional.³⁷¹

“Las inclinaciones del joven eran de las mas alarmantes: manifestaba una repugnancia invencible por el estudio del latín, i cada vez que tomaba en sus manos esta gramática era solo para entretenerse cubriendo sus márgenes con dibujos i caricaturas, en que se burlaba cruelmente de Nebrija y de todos los latinos que el despiadado maestro creó entre nosotros. Estas caricaturas se reproducian infinitamente entre la juventud.

Tan cómicas producciones interpretaban el sentimiento general, i no solo servian para dar a conocer el talento crítico de Smith, sino para crear una atmosfera de admiración i de cariño hacia el espiritual e inspirado paladin, que aparecia atrevidamente resuelto a burlarse de la mas arraigada i venerable preocupacion literaria de la época. El lápiz de Smith se hacia célebre antes que su pincel.

Estos triunfos de colejial avivaban sus sentimientos i gustos artísticos i le hacían entrever estensos horizontes para su porvenir. Pronto el carton i el lápiz no le bastaron a las necesidades de su inquieto espíritu; sus fuerzas creadoras buscaban anciosas como satisfacerse; sus trabajos de ayer eran ya solo triviales ensayos, tumultuosas imágenes llenaban su cerebro, una ansia divina de trabajo i de poesia le ator-

370 Cortés, Gloria y Francisco Herrera. “Geografías urbanas, arte y memorias colectivas: El Centenario chileno y la definición de lugar”. En: *Historia Mexicana*, No. 237, México, julio/septiembre, 2010, p. 02.

371 Cfr. Grez, Vicente. *Ibíd.* p. 15.

mentaban. Había en su alma una mezcla de extraños sentimientos: la burla, la ironía y la crítica; la poesía, la ternura y la melancolía.

Con sus economías de coleccionista compró telas, pinceles y pinturas, y desplegando ardoroso vuelo compuso sus primeros paisajes, consultando más las inspiraciones de su alma que la verdad de la naturaleza. Sin preparación y sin estudio se puso a producir. ¡Qué paisajes aquellos! Eran una confusa aglomeración de líneas y colores en que a veces se entrelazaba una gran pincelada maestra que anunciaba al artista.³⁷²

Por otra parte, la colección del Museo Histórico Nacional, Santiago conserva dos pinturas (miniaturas) de Smith, específicamente retratos. Uno es un *Retrato de Doña Mercedes Trucíos y Larrain de Irisarri* [Fig. N°01]³⁷³. Y, el otro *Retrato de Don Antonio José de Irisarri* [Fig. N°02]. Sin fecha, pero sin duda es una obra realizada en una fecha muy cercana al retrato de su abuela [Fig. N°01], con la que comparte características comunes como técnica, soporte, estilo, lo que nos inclina a pensar que fue pintado alrededor de 1848 como aquel. En una entrevista con Juan Manuel Martínez, en ese entonces curador del MHN, nos señaló sus dudas respecto de la catalogación de *Retrato de Don Antonio José de Irisarri* [Fig. N°02], pues, según Martínez, en ese entonces, al compararlo con otras imágenes de Antonio José de Irisarri [Fig. N°02], observa que la fisonomía del retratado difiere significativamente entre el de Smith y otras representaciones del retratado. Señalando que tal vez podría tratarse de un autorretrato.

Posteriormente, Smith ingresa a la Academia de Pintura en 1849, en el mismo año en que se fundó la institución, y cuyo primer director fue el italiano, contratado por el gobierno de Chile, el pintor Alejandro Cicarelli. De los tres años que estuvo estudiando en ella, al comienzo sorprendió positivamente a su maestro y se ganó el aprecio del director, quien veía en él una promesa que le daría gloria a la institución recientemente creada. Cicarelli no contaba con que Smith, con el tiempo, iría desarrollando una opinión muy negativa respecto de la academia. Opinión que, sin embargo, no encontró apoyo ni en sus condiscípulos ni en el medio santiaguino. Esta situación lo lleva a romper definitivamente con la institución, y a abandonar el estudio de la

372 Grez, Vicente. op. cit., pp. 14-16. La ortografía es del original.

373 Cfr.: Lolas E., Jazmín. "Exposición revive a chilenas top del siglo diecinueve." En: diario *Las Últimas Noticias*, Santiago, 03 de marzo de 2009.

pintura. De esta fase sólo se ha encontrado una mención de *Niobe*³⁷⁴, del que Pereira Salas nos da cuenta:

“[...] un día se niega a terminar el cuadro de la *Niobe*³⁷⁵ para el concurso, y arrancándose con gesto altivo hacia Peñalolén abandona para siempre los estudios regulares”.³⁷⁶

Después de abandonar la academia, se instala en Valparaíso desempeñándose como daguerrotipista, de esta época de su proceso de producción artística no se ha encontrado ningún trabajo, al menos por parte de esta investigación.³⁷⁷ Como tampoco se tiene rastros de trabajos realizados durante el tiempo en que vivió en Chillán, después de dejar Valparaíso.

“En un siglo marcado por la politización de la cultura, la caricatura política de la segunda mitad del XIX se muestra como una de las expresiones emblemáticas de en que arte y política se dan la mano [sic].”³⁷⁸

De vuelta en Santiago alterna su actividad como empleado en una financiera y formar parte del cuerpo de bomberos. Posteriormente trabaja como caricaturista para la revista *El Correo literario*. Estas caricaturas, que son las primeras que se publican en Chile, encausan la rebeldía del pintor hacia la política, y animan el movimiento de oposición al gobierno de Manuel Montt. Con gran impacto en Santiago, con unas pocas líneas eran caracterizados los personajes que había escogido representar.

“Cada ilustración iba acompañada, por lo general, de una breve nota del redactor José Antonio Torres, o bien, de versos compuestos por Guillermo Matta, los cuales completaban el cuadro satírico”.³⁷⁹

374 De esta obra no tenemos más antecedentes que los expuestos.

375 Ver nota 291.

376 Pereira Salas, Eugenio, op. cit., pág. 158.

377 Cfr.: Rodríguez Villegas, Hernán. *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Publicado por Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico. Impreso en Chile por Impresora y editora Ograma S.A., 2001.

378 Zaldívar Peralta, Trinidad. “El combate de los lápices. Crisis y caricatura en el siglo XIX. La sátira gráfica puesta al servicio de la lucha política.” En: Guzmán Fernando, Gloria Cortés y Juan Manuel Martínez (compiladores), *Arte y crisis en Iberoamérica. Segundas jornadas de Historia del Arte*. Santiago: Ril Editores, 2004, p. 236.

379 *Memoria Chilena* [Homepage], consultada el 31 de junio de 2012. <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=elcorreoliterarioilustracionesantoniosmith&pag=0>

Las fuentes a las que hemos podido tener acceso de las publicaciones periódicas de la revista *El Correo Literario* han sido indirectas, pues las revistas en sí son de difícil acceso. Estando a disposición pública expedita, en formato de microfilm, en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional en Santiago, y en formato Pdf. en el sitio web *Memoria chilena*. Sin embargo, estas fuentes no reproducen íntegramente los documentos. En ambos casos nos encontramos con faltantes porque los originales están incompletos. Por ejemplo: en los registros correspondientes al primer número de la publicación, aparecido el 18 de julio de 1858, son reproducidas, además, imágenes que corresponde al segundo número, del 25 de julio del mismo año. Y, al buscar la reproducción del ese ejemplar, el número dos, no se encuentra.

Para evidenciar cómo en las caricaturas producidas por Smith la transitividad del repertorio de la historia del arte se manifiestan en ellas las revisaremos diacrónicamente.

El 18 de julio de 1858 apareció el primer número de *El Correo Literario*, en la página 12, hay una aclaración respecto de las imágenes que la revista trae. Explicando que fueron publicadas cinco páginas con ilustraciones. Un paisaje, que actualmente falta del fondo de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional en Santiago, por encontrarse incompleto el ejemplar tanto microfilmado, como el que está disponible en formato Pdf, en el sitio web *Memoria chilena*. Pero cuya descripción nos hace pensar en un paisaje salido de la pluma de Smith.

Además, se publican cuatro caricaturas que representan cada una de ellas una idea que no explicitan. Tampoco en la revista aclaran quién o quiénes, es o son autor de las mismas.

“Ilustraciones de este número.

Acompañamos a este número cinco páginas de ilustraciones; una de ellas, es un efecto de luna en el desierto de Atacama tomado desde la bahía de *Playa-brava*, que es el límite de Chile con Bolivia: se ve también en el paisaje la punta de Morro-moreno que es uno de los cerros mas elevados de la costa. A pesar de la aridez de aquel desierto, nada mas poético que un efecto de luna, por lo mismo que solo se presenta a la contemplación, mui en lontananza los estendidos arenales, el mar mansísimo, el elevado Morro-moreno i las lomas de variados colores pero áridos i sin vejetacion alguna. Este conjunto, iluminado por la luna, tiene un aspecto imponente que obra fuertemente sobre la imaginacion.

Cuatro caricaturas que representan cada una de ellas una idea i con las que queremos manifestar a los *susceptibles*, que este jénero nuevo entre nosotros, solo puede inquietar a los lesos.³⁸⁰

La primera caricatura representa a José Antonio Torres [Fig.Nº03], director de *El Correo Literario*, frente a un escritorio, un secreter, con una de sus patas rota y rústicamente amarada, Torres se encuentra sentado escribiendo, con plumas de gran tamaño, sobre un cuaderno un texto titulado “El Correo Literario”. Al fondo, en la parte inferior derecha, apilados unos libros. Sobre la pared cuelgan dos ejemplares de publicaciones periódicas, correspondientes a *El Ferrocarril*, y a *El Mercurio*. En el suelo, cerca de sus pies un texto abierto donde se lee: “Misterios de Santiago”. Y finalmente, al centro de la parte inferior de la imagen dice: “LO QUE PESA UNA PLUMA”. La iconografía a la que Smith probablemente recurrió para caricaturizar a Torres es la usada ampliamente desde la Edad Media por los iluministas de evangeliarios, para representar a San Mateo, dibujando a J. A. Torres como un evangelista absorto que transcribe “la palabra Dios”.

Seguidamente, la segunda es una autocaricatura de Antonio Smith [Fig.Nº04]. La imagen de cuerpo completo ocupa el centro de la composición, mirando al lector/espectador desafiante con un pincel y pluma de tamaño mayor al suyo, como un Diego Velásquez, en *Las Meninas*, con su paleta, pinceles y bastidor. Imagen tradicionalmente usada por artistas para la reivindicación de alguna causa (Goya, David, Ingres). Como antes la reivindicación de la posición del artista, y en el contexto de Smith es la inauguración del género de la caricatura en nuestro medio local. Detrás a la izquierda, de la imagen de Smith, en un texto abierto de gran tamaño se lee: “ILUSTRACION DEL CORREO LITERARIO”. Y finalmente, al centro de la parte inferior de la imagen dice: “UN ARTISTA “COMM’IL FAUT””.

Otra, que es la tercera caricatura, muestra a Manuel Blanco Cuartín [Fig.Nº05]. Sobre un diván sentada la figura del personaje caricaturizado, su codo apoyado sobre un cojín sirve de apoyo a la cabeza del personaje con expresión melancólica. Bajo él, cerca de sus pies, un papel enrollado con una inscripción: “*El Conservador*”. Finalmente, al centro de la parte inferior de la imagen dice: “DESESPERACION DE UN CESANTE”. La actitud del personaje, la pesadumbre del cuerpo sobre el

380 *El Correo Literario*, Año I, Nº 1, Santiago 18 de julio de 1858, p. 12. La ortografía es del original.

diván, el gesto de apoyar la cabeza sobre la mano nos recuerda aquel grabado que Durero creara y titulara *Melancolía*.

La cuarta caricatura representa a Guillermo Blest Gana [Fig.Nº06]. Como un Apolo, la figura del poeta ocupa gran parte de la composición en el centro, sentado sobre una columna de libros toca su lira. En el suelo cerca de un de sus pies una corona de laurel y en la parte superior se titula la caricatura: "VIJILIA DE UN POETA". Abajo a la izquierda se lee: "LIT. GUZMAN. PAS. BÚLNES". En todas las caricaturas y en espacial, en esta última, la clave irónica en que articula sus composiciones las consideramos evidentes.

El 25 de julio de 1858 se publica el segundo número de *El Correo Literario*, faltante del fondo de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional en Santiago, porque no está disponible el ejemplar tanto microfilmado, como el que está disponible en formato Pdf, en el sitio web *Memoria chilena*. Sin embargo, en el microfilm del primer número de la publicación, aparecen las ilustraciones correspondientes al segundo número. Ignoramos si están todas o sólo partes de ellas. Des estas se publicó un retrato firmado: "A. Smith, 1858". A cuyo pie se lee: "LIT. GUZMAN". Y titulada. "El Sr. Jeneral Dn. FRANCISCO A. PINTO"³⁸¹, [Fig. Nº07]. Seguidamente aparecieron las imágenes que caricaturizan a Eusebio Lillo [Fig.Nº08], y a Guillermo Matta [Fig.Nº09]. Respectivamente, al pie de cada caricatura se lee:

"!!!DIVINA POESÍAiii

Yo que canté las flores algún día
Al grato ardor de tus celestes llamas,
Me quedé con las hojas i las ramas."

"iiiiiiiSombras, búhos, fantasmas, maldiciones
Dad un tono de horror a mis canciones!!!!!!"³⁸²

En estas caricaturas no es posible distinguir a qué número de publicación de la revista corresponde, sin embargo en las colecciones del Museo Histórico Nacional, en Santiago están disponibles estos dibujos como también las que caricaturizan a Ángel Custodio Gallo [Fig.Nº10], y a Juan Domingo Dávila [Fig.Nº11], que son las que continúan tanto en el microfilm de la Biblioteca Nacional, y de Pdf. de *Memoria chilena*.

381 *El Correo Literario*, Año I, Nº 2, Santiago 25 de julio de 1858, p. 12. La ortografía es del original.

382 *El Correo Literario*, op. cit.

Donde se puede sin dificultad leer que pertenecen al N° 2 de dicha publicación. Precede a modo de título de estas: "GALERIA DE REPRESENTANTES (N°1)"³⁸³. Y Al pie de cada una de estas se lee, respectivamente:

"Interpelad a estos objetos i os dirán que ellos son la mejor razón".

"Hago indicación a la ilustre Cámara, para que siempre me dispense del trabajo de tomar la palabra".³⁸⁴

La última ilustración [Fig.N°12] tiene en el centro, en la parte inferior, el siguiente título: "TRAJE DE LA JENTE DEL CAMPO (CHILE)"; y en la parte inferior derecha una anotación: "LIT. GUZMAN. PAS. BÚLNES". Suponemos que esta imagen apareció en el número dos de la revista, además en la parte inferior izquierda se lee "RUJENDAS DIB. A.S. LIT."

El 31 de julio de 1858 salió el tercer número de *El Correo Literario*. Según los registros con los que trabajamos sólo hay una imagen que corresponde al número dos de la serie de caricaturas titulada: "GALERIA DE REPRESENTANTES (N°2)" [Fig.N°13]. De izquierda a derecha se ven a E. del Campo y a Victorino Lastarria, este último sostiene en sus manos un pliego extendido donde se lee: "Proyecto de reforma". Mientras del Campo se inclina con solemnidad a observarlo. Bajo de ellos se lee: "He aqui el programa de mi politica. _ ¡Como!, dos renglones? _ ¡Y que! ellos importan el trastorno de toda nuestra carta fundamental. _ Eso es demasiado para la época i mui poco para tener suceso." [Sic.].

Sin embargo, tanto en la publicación de Arturo Blanco³⁸⁵, como en la de Eugenio Pereira Salas³⁸⁶ hay una reproducción de una caricatura producida por Smith. Al observarla podemos ver en ella que también fue publicada en el N°3 de la revista, se trata de una caricatura de Diego Barros Arana [Fig.N°14] de cuerpo completo, de pie, cargado de grandes libros en los que se lee: "Actualidades", "El Museo", "Crónicas", "Apuntes Biográficos", "Historia de Chile". Lleva sombrero de pelo, en la diestra una pluma, el bastón en la izquierda. En la parte

383 Con lo que se inicia una serie que abarcará hasta el número ocho.

384 *El Correo Literario*, op. cit.

385 Blanco, Arturo. *Antonio Smith, pintor de paisajes y caricaturista chileno*. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, 1954.

386 Pereira Salas, Eugenio. *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992 p. 160.

inferior de la imagen se lee: "MUCHO TEMO SUCUMBIR AL PESO DE TANTA HISTORIA", "LIT. GUZMAN."

El 07 de agosto de 1858 apareció el cuarto número de *El Correo Literario*, en cuatro páginas fueron publicadas seis caricaturas. La primera imagen corresponde al número tres de la serie de caricaturas con titulada: "GALERIA DE REPRESENTANTES (Nº3)". Bajo este se puede leer: "Un Diputado de provincia en marcha para la Capital", [Fig.Nº15]. Presenta, con ironía, la figura de Juan Herrera elegantemente vestido, montado sobre un caballo con el cuerpo vuelto hacia la parte posterior del animal, y tomando la cola de este por riendas. Mientras lee, distraídamente, un libro que con dificultad solo podemos identificar la segunda palabra allí escrita: "PARLAMENTARIA". Completa la caricatura una frase en la parte inferior que dice: "[...] preocupa una diputación, que suele hacernos tomar el rábano por las hojas [...]".

El segundo dibujo, ocupa la mitad de la página presentándonos la figura, probablemente, de un político de apellido Bezanilla [Fig.Nº16]. Su figura domina la composición, cuya cabeza es la de un asno, que en actitud concentrada lee un periódico que en una de sus hojas dice a modo de título: "EL CORREO LITERARIO" con una imagen que reproduce la caricatura de Bezanilla, en la otra página se puede leer: "No se admiten palizas ni desafíos". En la parte inferior de la composición dice: "Me parece que yo conosco esta fisonomía" [Sic.].

La tercera caricatura, a la derecha del dibujo anterior, representa a los hermanos Miguel y Gregorio Víctor Amunátegui [Fig.Nº17], formando un arbusto que desde el tronco, que se divide en dos, en la cima nacen las cabezas de ambos personajes. En las ramas más abajo las hojas son reemplazadas por textos. En la parte inferior de la composición dice: "ALIANZA FENOMENAL".

La cuarta imagen, ocupa una hoja completa, lleva por título: "REVISTA DE MODAS. _ MISTERIOS DE LA CRINOLINA". La composición está dividida en tres cuadros, [Fig.Nº18], cada uno con un título en la parte inferior, de derecha a izquierda dice, respectivamente: "ANTES", "MIENTRAS", y "DESPUES". En el primero de los cuadros vemos una mujer en camión cepillando su cabello ante un espejo. En el siguiente la misma en proceso de vestirse, y, finalmente, se la ve caminando mientras dos caballeros, elegantemente vestidos, vuelven sus rostros al verla pasar.

Y finalmente, el quinto y sexto dibujo corresponden al número uno, probablemente, de una serie que después fue descartada, pues no vuelve a aparecer en los siguientes números, titulada: "SECCION AGRÍCOLA (Nº1)" [Sic.]. En este caso nos parece que no son caricaturas, sino ilustraciones, probablemente de carácter publicitarias. Estos dos dibujos están numerados y llevan un texto en la parte inferior que explica lo que cada ilustración grafica: "Nº 1._ Máquina para prensar toda clase de frutas." [Fig.Nº19] Y, "Nº 2._ Cerdos de la raza de Leicester de peso 4 quitales. [Sic.] [Fig.Nº20]".

El 14 de agosto de 1858 fue publicado el quinto número de *El Correo Literario*, que incluye tres páginas con caricaturas. La primera de ellas corresponde al número cuatro de la serie de caricaturas titulada: "GALERIA DE REPRESENTANTES (Nº4)". Dividida en dos cuadros, el primero de izquierda a derecha representa a Francisco Marín [Fig. Nº21] quien en actitud de declamación sostiene un corazón alzando su mano derecha, mientras con la otra apunta al suelo. En la parte inferior de la composición hay una inscripción que dice: "¡Si, señor, yo hablo siempre con el corazón en la mano". Vicente Grez, señala que esta caricatura marcó al personaje representado.

"[...] de una frase la de don Francisco Marin.—«Si, señor, yo hablo siempre con el corazón en la mano!» En un cuarto de siglo no se ha podido olvidar esta frase. El artista lo ha hecho vivir con su personaje."³⁸⁷

La otra caricatura representa a un diputado de la época, ignoramos su nombre [Fig.Nº22], quien se encuentra en un dormitorio, de pie apoyado en un mueble al lado de una cama que no tiene sábanas solo un colchón y bajo de ella un recipiente para orinar y en el suelo un ejemplar de *El Mercurio*. En la parte inferior de la composición dice: "Un diputado en "comité"".

En la segunda página una caricatura de la figura del Quijote, que dirige su mirada al espectador/lector montado sobre Rocinante, ataviado con una lanza, escudo, armadura y un sombrero con plumas [Fig.Nº23].

En la tercera y última página de este número de la revista, vemos dos caricaturas. Una titulada: "Ilustración del "Trovador" de Verdi (Nº1)" [Fig.Nº24], muestra sobre un escenario a una mujer interpretando alguna aria de ópera, no hemos podido identificar a quién representa. En la otra caricatura vemos una balanza que cuelga desde lo alto en

387 Grez, Vicente. op. cit., pp. 58-59.

cuyos recipientes hay un ejemplar de la revista *Del Pacífico* que inclina la balanza en contra del otro recipiente que esta colmado de ejemplares de la revista *El Correo Literario* [Fig.Nº25].

El 21 de agosto de 1858 fue publicado el sexto número de *El Correo Literario*. En este número no hay caricaturas de Smith, puesto que se ha separado de aquella empresa. Siendo Benito Basterrica quien continúe la labor gráfica del periódico. La revista comienza con un artículo escrito por José Antonio Torres quien expone una defensa del nuevo género en el país: la caricatura. Advirtiendo de los obstáculos con los cuales cada descubrimiento o novedad, inicialmente, suele enfrentarse.

Torres ve en la caricatura un medio eficaz en la educación de la sociedad, cuya crítica la favorece. Pero que además distingue a las personas, públicamente en aquella área en la cual se desenvuelven. Y, con ironía, advierte a aquellos “necios” que temen a las caricaturas, que *El Correo Literario* no está en disposición de ponerse en ridículo dibujando sus estampas.

“El objetivo de la caricatura es corregir las costumbres i los defectos, es satirizar, poner en ridículo para procurar su corrección. Pero tambien tiene por objeto ensalzar, dar a conocer a las notabilidades o a las personas que merecen alguna distincion pública en la esfera en que se manifiestan.

Toda persona a quien se la caricatura, si por un lado se la critica, por otro se favorece, porque ya este solo hecho da entender, que ocupa cierto rango distinguido en la sociedad, que se encuentra en una posición respetable, o que es una especialidad en su profesion, arte u oficio.

Pero muchos que están tan al cabo de los adelantos de la civilizacion como de las costumbres de pueblos que no han visitado en su vida, tratan de inquietar al prójimo i echan bravatas creyéndose ya caricaturados. Pero guarden su susto, porque no somos tan desgraciados que no tengamos en nuestro pueblo mas que tontos que caricaturar. No les haremos semejanete honor, i si los mal intencionados se entretienen en hacerles creer que nos ocuparemos de ellos, contesten que nosotros sabemos dar el lugar que corresponde a las personas i que no nos encontramos en disposicion de poner en ridículo nuestro periódico, dibujando sus estampas”.³⁸⁸

388 El Correo Literario. op. cit.

Torres, continua su defensa de circulación de la caricatura en nuestro medio apoyándose en la exitosa experiencia de la tradición Europea. Para resaltar que el periódico actuará con total imparcialidad. Cuestión discutible, ya que la revista y sus integrantes claramente son opositores al Gobierno de Montt.

“La caricatura en Europa es estimada en alto grado, i a ella deben su fama los Cham, Gavarni, O’Crane i tantos otros que son orgullo de sus pueblos i que donde quiera que se encuentren son atendidos i admirados. Los servicios positivos que la sociedad les debe como a críticos de primera fuerza, los colocan a una altura donde los rodean las distinciones de los inteligentes i donde de ninguna manera pueden alcanzarles murmullos de los ignorantes. El *Punch*, el *Charivari* i otros periódicos de caricaturas, son recibidos en todas partes con entusiasmo i nadie se ha puesto en ridículo combatiéndolos como publicaciones inadecuadas o temerarias.

[...] nuestro periódico marcha [...] con estricta imparcialidad, pues todos habrán visto que no se ha hecho distincion de partidos ni se ha favorecido a uno mas que a otro.

La caricatura, pues, no es una arma que pueda desacreditar a nadie i sí que puede corregir, i aunque los necios se muestre susceptibles i murmuren, no nos ocuparemos de ellos ni de lo que digan. Han llevado la temeridad hasta correr que luego saldrán caricaturas de mujeres, lo que es una suposicion gratuita, pues nada ha dado origen a que tal se crea. Cuadros de costumbres, escenas políticas, ideas, ocuparan al artista, pero jamás descenderá a un terreno que debe estar vedado para todos.

Mas tarde se nos hará universal justicia.”³⁸⁹

Torres ve su labor como un apostolado, que a modo de vanguardia, irrumpen en el medio local, para desde la crítica educar y corregir la sociedad. Desde una perspectiva cuyo aval es el paradigma de la civilización: Europa. Y, sin embargo, no se pronuncia, tanto en el artículo, como en otro espacio del número, ni en los siguientes en relación a la salida de Smith, ni del ingreso de Basterrica a la revista. Más aun, cuanto que, parte de su defensa de la caricatura en nuestro medio es el reconocimiento de figuras como Cham, Gavarni, O’Crane.

389 El Correo Literario, Ibíd.

Las colaboraciones para *El Correo Literario* tanto de Smith, como de Basterrica y otros, si las hubo, son complicadas establecer con certeza cuando una caricatura pertenece a uno u otro. Son pocas las firmadas, tampoco la revista destina un espacio para los créditos. Sin embargo, la historia del arte ha difundido ampliamente que Smith ilustró los diez primeros números de la revista. Arturo Blanco es una de las primeras fuentes que conocemos que lo afirma.

“Inició Smith su carrera de caricaturista como ardiente revolucionario, en el “Correo Literario”, que apareció en 1858 durante el Gobierno de Manuel Montt, en vísperas de la Revolución de 1859. [...] Las caricaturas que aparecieron en los 10 números iniciales del periódico son las primeras que se publicaron en Chile. [...]”

Desde el N°11 en adelante, continuó la labor de Smith el pintor chileno Benito Basterrica, también discípulo de Cicarelli.”³⁹⁰

Posteriormente, Galaz e Ivelic en una nota al pie, en la número 58 de la página 99, de su libro *La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*, consignan:

“Estas y otras caricaturas aparecieron en los diez primeros números del periódico mencionado. Esta publicación se suspendió después de la revolución de 1859, para reaparecer más tarde bajo otra dirección.”³⁹¹

El eco de las palabras de Blanco resonó en las páginas del diario *La Nación* un año más tarde reiterando el dato de la participación de Smith en los iniciales diez primeros números de la revista.

“Las caricaturas que aparecieron en los 10 números iniciales del periódico son las primeras que se publicaron en Chile.”³⁹²

Pereira Salas recoge e insiste en lo dicho por Arturo Blanco.

“La primera revista de género caricaturesco en el país fue *El Correo Literario* (1858), cuyos diez primeros números fueron ilustrados por Antonio Smith, [...]. Compartió las tareas de ilustrador satírico en *El Correo*, el empeñoso artista Benito Basterrica (1835-1889).”³⁹³

390 Blanco, Arturo. Op Cit., p. 04.

391 Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. op. cit., p. 99

392 Diario *La Nación*. «Miguel Smith fue el primer paisajista y el creador de la caricatura en Chile.» Santiago, 04 de septiembre de 1955.

393 Pereira Salas, Eugenio. Op Cit., p. 135.

Y en la misma publicación reitera la información de la participación de Smith en la revista.

“Frente a la situación política, Smith es un rebelde adherido a las filas liberales de la oposición. Lucha con sus armas personales, es decir su lápiz y su pluma en contra del Presidente Manuel Montt y sus ministros. Ingresa a la planta periodística de *El Correo Literario*, editado por Jacinto Nuñez y contribuye a ese “genero nuevo entre nosotros —dice el prospecto— con cuatro caricaturas que representan cada una de ellas una idea”. En los primeros diez números de la publicación pueden admirarse estas caricaturas, de dibujo vacilante en precisión, pero de ingenio vivo. Junto a ellas pueden observarse copias litográficas de Juan Mauricio Rugendas, pintor que admira, esa *Playa Brava*, “efecto de luna” con que subtitula su transcripción del maestro.”³⁹⁴

En estos tres casos mencionados —no son los únicos— se trata de una afirmación donde ninguno de estos investigadores expone las fuentes que fundamenten estas afirmaciones. Pilar Morales Allende afirma que Smith trabaja en los primeros cuatro ejemplares del diario entre junio y agosto de 1858, pero no aclara los fundamentos de su afirmación.

“Smith trabaja en los primeros cuatro ejemplares del diario, entre junio y agosto de 1858, [...]”³⁹⁵

Otros historiadores como Vicente Grez, Pedro Lira, Antonio Romero, Isabel Cruz de Amenábar y Ricardo Bindis, que han escrito sobre el trabajo de Smith en *El Correo Literario* no han hecho mención respecto en qué números de la revista fueron publicadas las caricaturas del artista. Para zanjar la cuestión es muy seductor afirmar que el artista sólo estuvo vinculado a la revista hasta el número cinco, publicado el sábado 14 de agosto de 1858. A partir de una nota que figura en el número seis del periódico, del sábado 21 de agosto del mismo año, y, firmado: “A. Smith”:

“A los suscritores.

El que suscribe, pone en conocimiento de los suscritores al *Correo Literario* que desde la fecha del número anterior se encuentra sepa-

394 Pereira Salas, Eugenio. Op Cit., p. 158.

395 Morales Allende, Pilar. “Antonio Smith: Contra las corrientes y las olas.” En: diario *El Mercurio*, Santiago, 16 de junio de 1996.

rado de aquella empresa por motivos que no son del caso exponer. Habiendo pasado a manos de otro artista la seccino de Caricaturas, no se hace el que suscribe de ninguna manera responsable a esos trabajos.” [sic]

Esta nota de Smith, nos permite afirmar con certeza que las caricaturas de los cinco primeros números fueron obra suya. Razón por la que las reproducimos en esta investigación. Sin embargo, no es fácil descartar la participación de Smith, al menos con una caricatura más en números publicados por *El Correo Literario* posteriormente.

Varios historiadores han escrito respecto de una caricatura realizada por Smith en la que representa a Alejandro Ciccarelli [Fig.Nº26]. Esta fue publicada el sábado 04 de septiembre de 1858, en el número ocho de la revista. ¿Por qué descartamos la autoría de Basterrica de esta caricatura y la atribuimos a Smith? Del primero no tenemos información de discrepancias, oposiciones, ni críticas con Ciccarelli, al contrario defendió a este de los ataques de Ernest Charton y fue copista de obras de Ciccarelli.

“ [...] Benito Basterrica (1835-1889). Alumno de Alejandro Ciccarelli en la Academia, tipógrafo de profesión, espíritu abierto, amplio y liberal, empleo la caricatura como un arte de protesta para expresar el sentimiento social que lo embargaba. Probó la nobleza de su ánimo al defender a su maestro Ciccarelli de los ataques de Ernest Charton, y fiel a sus principios abrió una Academia particular que tuvo que cerrar pronto afligido por la situación económica. Su pintura, en su mayor parte religiosa, le valió recompensas en la Exposición de 1875. Fue muy admirada su *Santa Teresa*, pintada para la Casa de María. Fino copista de su maestro Ciccarelli y del popular cuadro de *Los Últimos Días de Carrera*, del uruguayo Blanes.”³⁹⁶

Esta postura de Basterrica respecto de Ciccarelli nos inclina a descartar que de su mano haya salido la caricatura que nos convoca en esta discusión. Del segundo, Smith, tenemos claro la postura del pintor respecto de Ciccarelli, a quien criticó ya desde su posición de alumno en la academia. La historia del arte ha escrito ampliamente sobre el antagonismo Smith – Ciccarelli. Finalmente es esa misma historia del arte la que nos habla de la autoría de Smith de la caricatura que representa a Ciccarelli.

396 Pereira Salas, Eugenio. op. cit., p. 135.

El primero que escribe respecto de esta caricatura es Vicente Grez:

“Smith no se olvidó de su antiguo maestro, el primer director de nuestra Academia de pintura, a quien consagró uno de sus primeros recuerdos. Al pié de la caricatura de Cicarelli se leían estos versos:

»Llegó a estas bellas rejiones,
Un pintor que era un portento,
Mostró placas, distinciones,
I medallas por cajones;
Pero no mostró talento.«³⁹⁷

Antonio Romera también recoge entre sus páginas esta caricatura que Smith hace de Cicarelli.

“Miguel Antonio Smith abandona la armas por las letras y el arte y comienza a publicar sus ásperas e intencionadas caricaturas, entre las cuales destaca una sangrienta contra Cicarelli”.³⁹⁸

Del mismo modo Eugenio Pereira Salas relata en su texto sobre la caricatura que Smith crea de Cicarelli.

“El rigor académico de Alejandro Ciccarelli en la Escuela había desatado una reacción desfavorable entre algunos alumnos, los más de ellos mediocres, pero entre los cuales había uno cuya opinión pesaba, Antonio Smith; éste había llevado al extremo el sarcasmo de su oposición, olvidando las deudas técnicas y haciendo víctima al director de cruel caricatura en la revista *El Correo Ilustrado*.”³⁹⁹

Las consideraciones antes expuestas nos inclinan a concluir que la caricatura que representa a Cicarelli [Fig. N°26], publicada en el número 8, de *El Correo Literario*, el sábado 4 de septiembre de 1858, no es de autoría de Benito Basterrica sino de Antonio Smith. Y que es posible que además de esta caricatura haya más colaboraciones con posteridad al número cinco de dicha publicación.

Los conflictos políticos de la revolución de 1859 influyen en que Smith se aleje del país, probablemente, este era un deseo que tenía desde hacía mucho, viajar a Europa para continuar sus estudios de

397 Grez, Vicente. op. cit., p. 57. La ortografía es del original.

398 Romera, Antonio. op. cit., p. 35.

399 Pereira Salas, Eugenio. op. cit., p. 144.

artes. Con lo que se cierra esta primera etapa caracterizada por la búsqueda y experimentación en diferentes ámbitos.

2.1.2 Segundo periodo: Viaje a Europa

Europa era el centro del arte occidental, y todo artista que quisiera perfeccionarse debía ingresar en alguna de sus academias. Por esta razón, desde América fueron numerosos los que viajaban hasta ahí para continuar su formación. Sin embargo, además de los estudios, los artistas ávidos de empaparse del arte producido en Europa, visitaban los museos para conocer los originales de los grandes maestros, copiándolos y adquiriendo así, la técnica y el oficio; por la misma razón contemplaban los monumentos; y, por supuesto, eran asiduos visitantes de las exposiciones montadas por los salones oficiales. En estos conocían las obras que eran respaldadas por la crítica, el jurado y el público de entonces. Los países más elegidos para realizar este peregrinaje eran Francia e Italia. Que si bien en estos se seguía respetando la ejecución técnica tradicional, habían logrado flexibilizar las rígidas ideas que se tenía respecto del arte en aquel momento, ampliado el campo temático en la pintura incluyendo el paisaje.

Por una parte fue el movimiento romántico el que promovió el surgimiento y desarrollo de estas innovaciones. Con una nueva visión del mundo, esta sensibilidad capta los sentimientos del alma colectiva para plasmarlos en obras con una interpretación personal e individual. Por otra parte, la modernidad trajo consigo un cambio importante: ahora todo se podía pintar, dejando de lado la jerarquía temática. En el aspecto técnico, el color adquiere gran importancia como medio de expresión y exaltación de los sentimientos. Ya no está subyugado a la forma articulada por el dibujo como lo estuvo durante el clasicismo.

La exposición del paisajismo inglés que se realizó en París, en 1824, es otro elemento fundamental a considerar en la consolidación y valoración de este género. Con una larga tradición, conmovió el ambiente artístico de la Ciudad Luz, mostrándolos válidos por sí mismos, llenos de intimidad y enternecimiento. Con todo esto se encuentran, en Europa, los artistas chilenos que emprendieron el viaje a esas tierras. Entusiastas y movidos por un prejuicio estético ingresan a las academias europeas. Estas, afortunadamente, habían sido modificadas en sus estructuras, se habían abierto, a otras temáticas. Entre estas, el paisaje, que será la preferencia de un número significativo de pintores chilenos⁴⁰⁰.

400 Galaz, Gaspar y Milan Ivelíc. op. cit. p. 89-93.

Smith salió de Chile en 1859. Se instaló en París, con ayuda de Demetrio O'Higgins y Federico Puga. Al igual que la mayoría de los pintores chilenos que llegaban a Europa, recorrió distintas ciudades visitando sus monumentos y sus museos.

“En el Louvre copió un hermoso paisaje de Saal⁴⁰¹; pero como no quería pasar por un servil imitador, transformó el asunto del cuadro, que era una *puesta de sol*, en una *noche de luna*⁴⁰². Esta extravagancia llamó la atención de los visitantes i el cuadro fue comprado todavía inconcluso i pagado como un buen original.”⁴⁰³

Según testimonio de Onofre Jarpa, Smith interpretó una obra de Saal al pintar *Sol de tarde en la montaña* [Fig.Nº27], que pertenece a la colección de MNBA. Por los registros de dicho museo, en el Oficio Nº: 99903 del 17 de diciembre de 1973, de la Contraloría General de la República, está en calidad de “faltante”. Por lo tanto, como no hemos podido dar con la obra optamos por reproducir una imagen en blanco y negro publicada en la segunda edición del libro de Vicente Grez *Antonio Smith. Historia del paisaje chileno*, del año 1955, donde a pie de imagen se lee lo siguiente:

“Sol de tarde”, 0,53 x 0,40 m., óleo de Smith, propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes, de la colección Álvarez Urquieta⁴⁰⁴.

En Florencia se instaló por un año, asistiendo al taller de Carlos Markó, paisajista⁴⁰⁵. Según Vicente Grez, Smith no se dejó arrastrar por aquel. Por el contrario, trató de conservar siempre su carácter y originalidad. Grez lo expone al comparar la obra *El valle de Florencia*, de Markó, afirmando que la riqueza de esa obra es imponderable en detalles; mientras que *El valle de Santiago*, de Smith, es de una sobriedad que raya en la pobreza de composición; confiándolo todo al sentimiento, sus fondos se pierden en el infinito y hacen soñar⁴⁰⁶. Esta investigación desconoce el paradero de estos cuadros.

401 Georg E. Saal (1817-1870)

402 Esta investigación desconoce el paradero de esta obra.

403 Grez, Vicente. op. cit., p.62. La ortografía es del original.

404 Grez, Vicente. *Antonio Smith. (Historia del paisaje en Chile)*. Universidad de Chile, Santiago, 1955. Segunda edición. Páginas finales sin número.

405 Cfr. Valdés E., Catalina. op. cit., p. 238.

406 Grez, Vicente. *Ibíd.*, p. 63.

Catalina Valdés, en las jornadas de historia del arte en Valparaíso, en 2012, mostró un cuadro, mencionando que lo encontró en el sitio de *Wikipedia*⁴⁰⁷. Revisamos el sitio, observamos una nota al pie de la imagen que remitía a otro sitio: *Latin American Art*⁴⁰⁸. En este hay dos imágenes que se publican como obras de Antonio Smith, una la que señaló Catalina Valdés –de 1864, óleo sobre tela, 80 x 99.7 cm.– y otra muy similar que por la fecha debería haber sido realizada ya en Chile –de 1869, óleo sobre tela, 80.3 x 100.3 cm.–, ambas con mismo título: *Crepúsculo marino* [Fig.N° 28 y 33-a, respectivamente]. La escasa información disponible respecto las de obras que pertenecen a colecciones privadas nos impiden por ahora entregar datos de trabajos realizados por Smith en su estadía en Europa. Quedando pendiente por ahora la catalogación de un número no despreciable de obras de las cuales presentó varias en la Exposición de Pinturas de la Sociedad de Instrucción Primaria en 1867.

2.1.3. Tercer periodo: El paisaje

La obra de Manuel Ramírez Rosales y, principalmente, la de Antonio Smith son el inicio de una visión de la pintura chilena que persiste como una tradición que domina la plástica nacional: la pintura de paisaje. Smith fue un artista visionario: en su búsqueda de un arte personal, rompe con los modelos académicos, podría ser llamado el primer moderno conocido en el campo de las artes visuales en Chile –parafraseando a Laura Malosetti–. Su dedicación exclusiva al paisaje en oposición a la pintura de género clásico lo dignifica como tema en sí, rompiendo con la jerarquía temática tradicional.

En las obras producidas por Smith en los diez años que se inician con su regreso a Santiago, se aprecia que no persigue copiar fielmente la realidad sino que prefiere el registro subjetivo valiéndose de la naturaleza, de aquello que le es útil para la expresión de su estado anímico. En su taller se especializó en la enseñanza de las técnicas del paisaje, convirtiéndose en el gran impulsor de esta disciplina en el país al punto de convertir este género en una práctica que paulatinamente se transformará en una tradición de la pintura chilena desde entonces hasta el presente. Tan atractiva resulta esta nueva propuesta que no son pocos los pintores que se inte-

407 Antonio Smith, http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Smith.

408 *Latinamericanart*, Antonio Smith, *Crepusculo Marino*: <http://www.latinamericanart.com/es/obras-de-arte/antonio-smith-crepusculo-marino-1.html>, y <http://www.latinamericanart.com/es/obras-de-arte/antonio-smith-crepusculo-marino.html>.

gran a su taller. Allí Smith comparte con ellos sus conocimientos, a la vez que promueve la valoración de la naturaleza como fuente de inspiración.

Smith se sitúa directamente en el paisaje natural. De hecho, realizó varios viajes al norte y al sur de Chile. Aunque es en los alrededores de Santiago donde toma la mayor cantidad de apuntes para trabajar sus pinturas. Su método consistía en realizar bocetos al aire libre que más tarde, en su taller, traspasaba a la tela que había de pintar. Método que, al parecer, no seguía a rajatabla: se comenta que algunas de sus pinturas, eran simples imitaciones de grabados europeos que Smith coloreaba según sus fantasías y recuerdos⁴⁰⁹. La obra de Smith es más el producto de un espíritu apasionado y sentimental que de una férrea disciplina de trabajo. Vicente Grez nos grafica este modo de trabajar de Smith, en las palabras que siguen:

“La laboriosidad i el estudio no fue jamás una virtud en Smith, que como se sabe sólo trabajaba cuando estaba de *buen humor* o cuando las necesidades de la vida lo urjian demasiado. (...)”

Si la composición era sencilla i de pequeñas proporciones, el trabajo no pasaba de tres o cuatro horas, pues su pincel aprovechaba sólo del instante en que vibraba en su alma la emoción poética. En sus más grandes paisajes jamás empleó más de ocho días. Fue ese el tiempo que demoró en pintar el espléndido cuadro *Puesta de sol en Los Andes*⁴¹⁰, que obtuvo el primer premio en la exposición de 1875.

Esta rapidez en la ejecución explica la naturaleza de su arte, que no era el resultado del estudio profundo sino de las inspiraciones de su propio ser. [...] A sus más bellas composiciones les faltan las últimas pinceladas maestras; rara es su obra completa.”⁴¹¹

Sin embargo, pese a que recreara grabados europeos, como señala Luis Cousiño Talavera, y que la disciplina no fue el eje de su producción, como grafica Grez, su obra tiene un peso y una influencia innegable en la plástica local. Además, por su carácter vehemente, y dotes de líder, Smith se convirtió en un guía, en alguien que señala caminos a seguir. Por esto mismo, fueron muchos los que atraídos por su personalidad

409 Cousiño Talavera, Luis. Museo Nacional de Bellas Artes. Catálogo general de las obras de pintura, escultura, etc. Santiago: Soc. Imprenta y Litografía Universo, 1922. p. 73.

410 Suponemos que se trata de la pintura que reproducimos en este libro; ver: Fig. N° 61A.

411 Grez, Vicente. op. cit., p.71-73. La ortografía es del original.

se aglutinaron a su alrededor. Luis Orrego describe a este personaje fascinante y moderno del siguiente modo:

“Venía a romper los moldes consagrados en la vida santiaguina, con su estilo de bohemio, pero a traer, al mismo tiempo, la nota deliciosa, y nueva del genuino arte nacional, hondo, poético, sentido, vibrante de imaginación, todo idealismo y ensueños que contrastaban con los rudos y a veces groseros materialismos de una sociedad naciente.”⁴¹²

Sabemos, además, por las palabras de Grez, que Smith mantiene una intensa actividad artística en los últimos diez años de su vida. Esto es a partir de la apertura de su taller en Santiago:

“De 1868 a 1876 fue la época de la gran popularidad de Smith: vendía todos sus cuadros al precio que él les señalaba; [...].

Los aficionados se disputaban los cuadros de Smith; todos querían poseer un trozo de nuestra hermosa naturaleza tan poéticamente reproducida. Esos cielos transparentes, esos bosques tan tristes, esas noches de luna llenas de poesía i de amor, encantaban a la juventud. Era ella también la que compraba con preferencia sus cuadros, como que era la que comprendía mejor el alma del artista.”⁴¹³

Es esta la época en la que realiza el mayor aporte al quehacer artístico santiaguino: instala su taller, produce una gran cantidad de obras y contribuye en la formación de un grupo importante de pintores que marcaran la historia de la posterior pintura chilena. Y además, participa y triunfa en los concursos de pintura de 1867, 1869, 1872 y 1875, lo que confirma el éxito del género del paisaje que impulsa Smith.

Nuestra tesis de situar a Smith como un hito fundamental en el inicio y consolidación de la tradición de la pintura de paisajes en Chile, no concuerda con la tesis de que la Exposición de Pinturas de la Sociedad de Instrucción Primaria, realizada en 1867, fuese la que inaugura en Chile el género del paisaje, tal como lo plantea Catalina Valdés E. en su ponencia de las Jornadas de Historia del Arte en Valparaíso en agosto de 2012. Valdés sostiene que en ella se reunió por primera vez una notable cantidad de obras de este tipo, destacando la participa-

412 Orrego Luco, Luis. “Antonio Smith”, en revista *Selecta*, N° 1, Santiago agosto de 1909.

413 Grez, Vicente. op. cit., p.74-75. Cfr. Pereira Salas, Eugenio. op. cit., pág. 161.

ción de Alejandro Cicarelli, Giovatto Molinelli, Goerg E. Saal, Canella, Carlo Markó y Antonio Smith.

“[...] la Exposición de Pinturas de la Sociedad de la Instrucción Primaria, en 1867.

A mi parecer, esta exposición inauguró el género de paisaje en Chile, pues en ella se reunió por primera vez una notable cantidad de obras de este tipo, sentando así un precedente para las muestras que siguieron, en las que la pintura de paisaje ocupó un lugar cada vez más central. Junto a los cuadros de Cicarelli, se expusieron varios que pintó en Santiago el italiano Giovatto Molinelli (en Chile entre 1858 y 1861, poco más sabemos de él). Se exhibieron también dos paisajes de Georg E. Saal (1817-1870), inspirado pintor alemán vinculado a la Escuela de Düsseldorf y a la de Barbizon, que ejerció influencia en los jóvenes románticos cultores del plein air por su profundo estudio de la dimensión atmosférica de la naturaleza. También se pudo ver un paisaje de Canella que llamó positivamente la atención de Pedro Lira. Finalmente, reencontramos aquí a Carlo Markò, quien figura en el catálogo de la exposición con “Puesta de sol”, tela que, según comenta Lira, “es de un efecto sorprendente que ha arrancado los más entusiastas aplausos de los conocedores”.

Sin tener todavía las fuentes que prueben el hecho, aunque de acuerdo con lo que señala Pereira Salas –quien no las explicita tampoco-, parece ser que Carlo Markó estuvo presente en Chile no solo por medio de sus pinturas y la influencia que éstas ejercieron en los artistas locales, sino personalmente, vendiendo sus obras y las de su hermano. Esta suposición se sostiene en la amistad que el florentino cultivó con el pintor chileno y discípulo suyo, Antonio Smith (1832-1877), el verdadero protagonista de esta historia.”⁴¹⁴

Creemos que no hay duda de la importancia de esta exposición en el medio local, que permitió, junto con la exhibición de obras de artistas traídas desde el exterior, mostrar la producción local. Como también concordamos en que sentó un precedente para las muestras que siguieron, en las que la pintura de paisaje ocupó un lugar cada vez más central. Sin embargo, esta exposición no la vemos como la causa,

414 Valdés Echenique, Catalina. “Un pintor chileno en el Café Michelangelo. Vínculo entre la Escuela de Staggia y la pintura de paisaje chilena.” En Guzmán, Fernando y Juan Manuel Martínez (eds.), *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico. VI Jornadas de Historia del Arte*. Valparaíso, 2012.

sino como el efecto de una actividad ya instalada cuya expresión más importante la hayamos en el taller de Smith y sus seguidores.

Según Blanco, Smith presentó al concurso de la Exposición de Pintura de la Sociedad de Instrucción Primaria en 1867 los siguientes cuadros: *Paisaje suizo*, *dos Paisaje de la Laguna de Aculeo*, *Laguna del Laja*, *Baños de Cauquenes*, y *Capricho*, de las cuales no hemos conseguido información de su actual ubicación⁴¹⁵.

Smith también presentó en la exposición realizada en Santiago, en la Universidad de Chile, organizada por la Sociedad Artística, e inaugurada el 16 de septiembre de 1969, los siguientes cuadros: *Puesta de sol en los Alpes*, *Sol poniente*, *Tarde oriental*, *Salida de sol en el mar*, *Paisaje de invierno*, y *Mediodía*, de las cuales, tampoco, no hemos conseguido más información⁴¹⁶.

Tanto en catálogos de promoción de remates y subastas, como en publicaciones de historia del arte, en que la obra Smith circula por estos espacios, de las fechadas en 1869 figuran las siguientes: *Paisaje* [Fig.Nº29]⁴¹⁷, *Cascada y cordillera* [Fig.Nº30]⁴¹⁸, *Claro de luna en la playa* [Fig.Nº31]⁴¹⁹, *Volcán sur de Chile* [Fig.Nº32]⁴²⁰,

415 Blanco, Arturo, *Ibíd.* Catalina Valdés señala que: "Presentó catorce telas [...] Buena parte del conjunto correspondía a su producción europea, [...] Ver Valdés, Catalina. op. cit. p. 237.

416 Blanco, Arturo, *Ibíd.*

417 Catálogo de promoción al: *Gran remate. "Pintura chilena y extranjera"*. Santiago: Casa de remates "Jorge Carroza L.", sábado 12 de noviembre de 1988, p/n. Agradecemos a Casa de remates "Jorge Carroza", especialmente a Macarena Carroza, por habernos autorizado a usar las imágenes de sus catálogos para esta publicación.

418 Catálogo de promoción al: *Gran remate de fin de año. Selecta pintura chilena y extranjera del s. XIX*. Santiago: Casa de remates Jorge Carroza Lopez, Sábado 20 de diciembre de 1997, p/n.

419 Catálogo de promoción al: *Gran subasta de importante pinacoteca de autores chilenos de fines del s. XIX y principios del s. XX*. Por orden del Señor Rodolfo Schupfer A. Santiago: Casa de remates Jorge Carroza López, sábado 28 de abril de 2012, p. s/n.

420 Catálogo de promoción al: *Gran remate pintura chilena y extranjera. Clásica y contemporánea*. Santiago: Casa de remates Raúl Peña L., sábado 11 de noviembre de 2000, p/n, en esta publicación no aparece reproducción de la obra. Sin embargo sí está reproducida en: Bindis F., Ricardo. *Pintura chilena 200 años*. Santiago. Origo, 2006, p. 52, titulada con una pequeña variante: *Volcanes, sur de Chile*. Bindis nos indicó que la obra pertenecía a la colección de Raúl Peña L. el cual posteriormente la vendió a un coleccionista privado. Agradecemos a Origo Ediciones, especialmente a Pedro Maino, por habernos facilitado la imagen para esta publicación.

Playa de Quintero [Fig.Nº33]⁴²¹, *Paisaje*⁴²² y *Crepúsculo Marino* [Fig. Nº33-a].

En septiembre de 1910, con motivo del primer centenario de la independencia de Chile, en el MNBA, Santiago, se celebró la *Exposición Internacional de Bellas Artes*. Entre las numerosas obras exhibidas tres eran de Smith: *Efecto de tarde en la cordillera*, *La Cascada* [Fig.Nº34]⁴²³ –también es mencionada como *Cascadas al atardecer*⁴²⁴, donde se declara que su precio de venta fue \$750.000 (28-03-87), además es reproducida en blanco y negro, en la última página del catálogo– y *Claro de luna* [Fig.Nº35]⁴²⁵. De la primera, esta investigación no encontró ningún dato. De las otras dos sí hemos encontrado mayor información. En el caso de la segunda aparece mencionada con una imagen y sin más datos en el libro de historia de Romera⁴²⁶ y, afortunadamente, en un catálogo de promoción de la Casa de remates “Jorge Carroza”⁴²⁷ donde se especifican más datos que incluimos en la ficha técnica del catálogo al final de esta investigación. De la tercera: pertenece al MNBA, Santiago; fue premiada en 1872⁴²⁸; y ha sido exhibida en diferentes exposiciones, por ejemplo: *Chile Cien Años Artes Visuales: Primer Período (1900-*

421 Cruz de Amenábar, Isabel. *Arte, historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX*. Santiago: Antártica S.A., 1984, p. 178, reproducida en color. También es mencionada, reproducida en sepia, en: Catálogo de promoción al: *Gran remate de “pintura chilena” notable conjunto de 69 cuadros de catalogados autores nacionales*. Santiago: Casa de remates “Jorge Carroza”, sábado 14 de diciembre de 1985, p/n.

422 Lamentablemente de este no hemos conseguido reproducción solo aparece mencionado en: Catálogo de promoción al: *Gran remate “pintura chilena”. Notable conjunto de 80 cuadros de catalogados autores nacionales*. Santiago: Casa de remate Jorge Carroza, sábado 30 de mayo de 1987, p/n.

423 Romera, Antonio. *Historia de la Pintura Chilena*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1976. Cuarta edición, p. 36. Catálogo de promoción al: *Gran remate “pintura chilena”. Notable conjunto de cuadros de autores nacionales*. Santiago: Casa de remate “Jorge Carroza”, sábado 28 de marzo de 1987, p. s/n.

424 *Memoria de fin de año 1987*. Santiago: Casa de remates Jorge Carroza, 1987, p. s/n.

425 Museo Nacional de Bellas Artes. *Exposición Internacional de Bellas Artes*. Santiago: 1910. P. 123-124.

426 Romera, Antonio. op. cit., p.36.

427 Catálogo de promoción al: *Gran remate “pintura chilena”. Notable conjunto de cuadros de autores nacionales*. Santiago: Casa de remate “Jorge Carroza”, sábado 28 de marzo de 1987, p. s/n.

428 Segunda Medalla en el concurso de pintura de la *Primera Exposición de Artes e Industrias*, Santiago, 1872.

1950) *Modelo y Representación*, MNBA, Santiago, en el año 2000. Al mismo museo pertenece *Río Cachapoal* [Fig.Nº36], fechada en 1870, (antigua Col. Álvarez Urquieta) que es mencionada en el catálogo del MNBA en 1922, escrito por Cousiño, en el cual dice que fue “adquirido por la C. de B. A.”⁴²⁹. Ambas obras, en buen estado de conservación, son una bella muestra del arte chileno, y de las notas más altas en la pintura de paisaje que se han realizado en la plástica local. También es de 1870 *Paisaje con cordillera en Chillán* [Fig.Nº37] que circuló a la venta en Casa de remates “Jorge Carroza” en el año 2000⁴³⁰.

Hacia 1871 Smith fue asiduo visitante del Parque de Peñalolén, de propiedad de José Arrieta, Ministro *ad honores y ad perpetuam* del Uruguay⁴³¹, lugar que fue punto de reunión de muchas personalidades de las que Smith dejó caricatura en su álbum de dibujo el que según Arturo Blanco estaba, en 1954, en manos de Luis Arrieta Cañas. El mismo Blanco señala que parte de estas fueron publicadas por la revista *Zig-Zag*⁴³²: *José Respaldiza* [Fig.Nº38], *Autocaricatura de Smith* [Fig. Nº39], *Benjamín Vicuña Mackenna* [Fig.Nº40], *Alejandro Fierro* [Fig. Nº41], *Juan Nepomucemo Espejo* [Fig.Nº42], y *El violinista Lucini* [Fig. Nº43].

Posteriormente hemos encontrado otra fuente⁴³³. Que reproduce dos imágenes extra a las que pudimos rescatar de las publicadas por la revista *Zig-Zag* del álbum de dibujo del que nos hemos ocupado en las últimas líneas una donde nuevamente es *Benjamín Vicuña Mackenna* el caricaturizado [Fig.Nº40-a], y otra que bien podría ser el maestro Lucini, de lo cual no estamos seguros, [Fig.Nº43-a]. Ignoramos si con estos dos artículos se reproduce la totalidad de los dibujos del álbum, por lo que presumimos queda pendiente el trabajo de registrar y catalogarlo

429 Cousiño Talavera, Luis. op. cit., p. 73. Al comienzo del mismo catálogo, en la parte de “Significado de abreviaturas” (pág. 17) se aclara que C. de B. A. significa: “Antigua Comisión de Bellas Artes. Hoy día es Consejo”.

430 Catálogo de promoción al: *Gran remate aniversario 1984-2000. Extraordinaria colección de pintura chilena y extranjera del s. XIX*. Santiago: Casa de remates Jorge Carroza, sábado 26 de agosto de 2000, p s/n.

431 “Antiguos visitantes de Peñalolén. Recuerdo de Antonio Smith, Vicuña Mackenna, Bello, etc.”, en: revista *Zig-Zag*, Santiago, 24 de agosto de 1929, p. 106.

432 “Antiguos visitantes de Peñalolén. Recuerdo de Antonio Smith, Vicuña Mackenna, Bello, etc.”, op. cit., p. 104 y 106.

433 Morales Allende, Pilar. “Antonio Smith: Contra las corrientes y las olas.” En: diario *El Mercurio*, Santiago, 16 de junio de 1996.

en su totalidad. El Museo Histórico Nacional, Santiago, conserva *Valle de Vitacura* [Fig.Nº44], fechado en 1871. Que fue legado al museo por Germán Vergara Donoso, el 28 de enero de 1988, y ha sido exhibido en la exposición: *3 siglos de dibujo en Chile. Desde sus inicios hasta nuestros días. Colección Germán Vergara Donoso*. Instituto Cultural de las Condes. Museo Histórico Nacional, Santiago desde el 19 de octubre hasta el 06 de noviembre de 1988. También de lo realizado por Smith en 1871 se reproduce en Eugenio Pereira Salas⁴³⁴, lamentablemente en blanco y negro, la obra *Montañas*⁴³⁵ [Fig.Nº45] que el Club de Viña del Mar, gentilmente, nos permitió fotografiar y reproducir en esta publicación⁴³⁶. Y, además, es de 1871 la pintura *Paisaje* [Fig. Nº46] reproducida en un catálogo de promoción para su venta de la Casa de remates "Jorge Carroza"⁴³⁷.

Durante el Gobierno de Federico Errázuriz Zañartu (1871-1876), el 23 de agosto de 1872, finaliza en Santiago la construcción del Mercado Central. La edificación, una estructura de fierro que se fundió en Glasgow, Escocia, estuvo a cargo del arquitecto Fermín Vivaceta (1827-1890). Con motivo de su inauguración, el 15 de septiembre de ese mismo año, el Intendente de la época, Benjamín Vicuña Mackenna, organizó la *Primera Exposición de Artes e Industrias*. Allí Smith concursó con un grupo de paisaje. Uno de estos *Claro de luna*⁴³⁸ [Fig.Nº35], con el que obtuvo una Segunda Medalla. Pintura adquirida en 1906 por el MNBA de Chile, en el remate de las obras de arte de la Sucesión de Juan Antonio González, por mil novecientos noventa pesos (\$ 1990)⁴³⁹. Y unos años más tarde, en septiembre de 1910, fue exhibida en la *Exposición Internacional de Bellas Artes*, celebrada en Santiago por el

434 Pereira Salas, Eugenio. op. cit., pág. 162.

435 Según Pereira Salas, es un óleo sobre tela, de 37 por 48 cms., sólo consigna: "Gentiliza del Club de Viña del Mar".

436 Agradecemos a Tito Alarcón P. por su gentileza de fotografiarnos esta imagen desde su ubicación en el Club de Viña del Mar.

437 Catálogo de promoción al: *Gran remate de fin de año. Selecta pintura chilena y extranjera del s. XIX*. Santiago: Casa de remates Jorge Carroza Lopez, Sábado 20 de diciembre de 1997, p. s/n.

438 Sabella, Andrés. "Linterna de papel. Antonio Smith", en *Las últimas noticias*, Santiago 22 de noviembre de 1975, p. 5. Sabella además escribió sobre Smith en otras oportunidades Cfr.: Sabella, Andrés. "Los sádados de Andrés Sabella. Anotonio Smith." En: *La Estrella del Norte*, Antofagasta, 30 de diciembre de 1972, p. 02.

439 Cousiño Talavera, Luis. op. cit., p. 80.

MNBA con motivo del primer centenario de Chile. Desde entonces se ha exhibido en numerosas oportunidades.

De la producción de Smith en 1872, la colección del Banco BBVA de Santiago, Chile conserva una obra *Paisaje de cordillera, o Atardecer cordillerano* [Fig.Nº47], que ha sido exhibida en la exposición *Arte Latinoamericano en la Colección BBVA*, en el Palacio del Marqués de Salamanca, Madrid desde el 21 de septiembre a 18 de diciembre de 2007. Posteriormente en el marco de la Trienal de Chile 2009, en la exposición realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, *Territorios de Estado. Paisaje y cartografía. Chile, siglo XIX*, curada por Roberto Amigo. Y en la exposición *Confluencias. Dos siglos de modernidad en la Colección BBVA*, presentada entre el 9 de junio y el 15 de agosto en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, en cuyo catálogo hay una reproducción en colores de la obra⁴⁴⁰ y junto a ella un texto de Ramón Castillo referido a la obra de Smith:

“Las extremas de la luz encontraron en Smith a su más ferviente observador. Los claros de luna o las puestas de sol cautivaron su atención en sus últimos años. Comenzaba con el boceto en el paisaje mismo y luego se dedicaba en el taller a traducir sus efectos. El color rojizo de la cordillera de los Andes se extrema justo antes de palidecer hacia la noche. El pintor mira atento cómo la luz tiñe la nieve y provoca la paradoja de la temperatura en medio del frío. En esta vista del valle central, la cordillera desolada ofrece sus grietas elevadas que más abajo se convierten en esteros y correntosos ríos.”⁴⁴¹

No tenemos claro cómo este cuadro llegó a formar parte de la colección del BBVA, sin embargo, la pintura aparece reproducida en la revista *En Viaje* en el año 1972, con el título *Paisaje*, señalando que pertenece a la colección Guzmán Ponce⁴⁴².

Los reconocimientos a Smith en el campo de las artes visuales chilenas no sólo podemos deducirlo por los premios recibidos en los concursos en los cuales se presentó sino que también en aquellos donde le fue solicitada su participación como jurado junto a personajes destacados en el medio santiaguino como el Coronel 2º Mar-

440 Museo Nacional de Bellas Artes. *Confluencias. Dos siglos de modernidad en la colección BBVA*. Santiago, 9 de junio al 16 de agosto de 2010, p. 61.

441 Museo Nacional de Bellas Artes. op. cit., p. 60.

442 Bindis, Ricardo. “Antonio Smith, el primer paisajista chileno.” En: revista *En Viaje*, Santiago, N° 466, nov/ dic de 1972, p. 34.

cos Matura⁴⁴³, el escultor Nicanor Plaza⁴⁴⁴ y el pintor Miguel Campos. En efecto el 10 de octubre de 1873, el Intendente de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna, le solicitó que aceptara formar parte del jurado para discernir el premio al mejor de los cinco retratos al óleo de los Gobernadores de Chile. La decisión favoreció a Vicente de la Barra por el retrato de *Melchor Bravo de Saravia*⁴⁴⁵. También en la ocasión, según Blanco, recibieron recomendación especial los pintores Domingo Zerón Meza por su retrato de *Diego de Almagro*⁴⁴⁶ y Pedro León Carmona por *Francisco de Villagra*⁴⁴⁷. Blanco agrega que además destacaron la participación de José Mercedes Ortega por *Rodrigo de Quiroga*⁴⁴⁸ y Francisco David Silva por *Juan Bautista Pastene*⁴⁴⁹. Estos cuadros fueron expuestos en la *Exposición del Coloniaje* en septiembre de ese año, organizada por el intendente Vicuña Mackenna⁴⁵⁰.

De la producción de Smith en 1873 se conserva en la Embajada de Chile, en Washington, un cuadro una vez más con el título *Paisaje* [Fig. N°48]⁴⁵¹.

De los trabajos realizado por Smith en 1874 uno pertenece a la colección del Museo Histórico Nacional, Santiago y el otro a la Pinacoteca de la Universidad de Concepción. En efecto, en el MHN,

443 Cfr.: Museo Nacional de Bellas Artes. *Pintura chilena*. Santiago, 1977. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y Ministerio de Educación Pública, Chile. *Museo nacional de Bellas Artes*. Santiago, 1984. Museo Nacional de Bellas Artes. *Centenario. Colección Museo Nacional de Bellas Artes 1910 – 2010*. Santiago, 2009.

444 Cfr.: Zamorano, Pedro E. *Gestión de la escultura en Chile y la figura de Nicanor Plaza*. Santiago: Ediciones Artespacio, 2011.

445 Ignoramos datos tanto de esta obra como de su autor.

446 Ignoramos datos tanto de esta obra como de su autor.

447 De la colección del Museo Histórico Nacional, Santiago, Cfr.: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y Museo Histórico Nacional. *La pintura como memoria histórica. Obras de la colección del Museo Histórico Nacional*. Santiago, 2009, p. 42.

448 De la colección del Museo Histórico Nacional, Santiago, Cfr.: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y Museo Histórico Nacional. op. cit., p. 44.

449 Ignoramos datos tanto de esta obra como de su autor.

450 Blanco, Arturo. op. cit., p. 06.

451 Agradecemos a Karl Kindel por su gentileza de ir a la embajada y fotografiar este cuadro para nuestra publicación.

se conserva *Peñalolén* [Fig.Nº49]. Que fue legado al museo por Germán Vergara Donoso, el 28 de enero de 1988, y ha sido exhibido en la exposición: *3 siglos de dibujo en Chile. Desde sus inicios hasta nuestros días. Colección Germán Vergara Donoso*. Instituto Cultural de las Condes. Museo Histórico Nacional, Santiago desde el 19 de octubre hasta el 06 de noviembre de 1988. Además, fue expuesto en el Museo Histórico Nacional, en la muestra *El paisaje chileno. Itinerario de una mirada. Colección de dibujos y estampas del Museo Histórico Nacional*, en Santiago, 2011⁴⁵². De 1874 creemos que Smith pintó un cuadro que fue publicado por la revista *Selecta*⁴⁵³ en 1910, que lamentablemente no da más detalles que la imagen en sí y la de su autoría [Fig.Nº50], nos parece que ambos cuadros fueron hecho en la misma época por la solución plasmada en ellos, de hecho son bastante parecidos. Continuando con la revisión de lo producido en 1874, la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, en su vasta y valiosa colección, posee cuatro pinturas de Antonio Smith, de las que solo la primera que mencionamos está fechada y las otras tres no:

1. *Valle cordillerano* [Fig.Nº51].
2. *Paisaje* [Fig.Nº52].
3. *Paisaje de Aconcagua* [Fig.Nº53].
4. *Paisaje cordillerano y laguna* [Fig.Nº54].

La primera de estas es *Valle cordillerano*, firmado y fechado en 1874, reproducido en Gaspar Galaz, y Milan Ivelíc⁴⁵⁴. Una segunda obra es *Paisaje*. Ricardo Bindis comenta este cuadro del siguiente modo:

“[...] con un halo de misterio, es de un marcado lirismo y se la puede considerar una de las obras más estimadas de la Pinacoteca de Concepción. Podemos decir que con Smith comienza la historia del paisaje en Chile, tan pleno de realizaciones inolvidables de nuestra pintura.”⁴⁵⁵

452 Museo Histórico Nacional. *El paisaje chileno. Itinerario de una mirada. Colección de dibujos y estampas del Museo Histórico Nacional*. Santiago, 2011, p. 190.

453 Revista *Selecta*, Santiago, año II N°6 1910, p. 223.

454 Galaz, Gaspar y Milan Ivelíc. *Ibíd.*, p.99.

455 Bindis, Ricardo. “Un siglo y medio de pintura chilena.” En Instituto Cultural de las Condes, *Siglo y medio de pintura chilena (Desde Gil de Castro al presente)*. Santiago 1976, p. 27.

Esta que según una nota de prensa, en la que figura con el nombre de *Paisaje de Aconcagua*, pero que a partir de la reproducción que incluye podemos afirmar que se trata en realidad de *Paisaje* [Fig. Nº52], fue adquirida por la Pinacoteca de la Universidad de Concepción hacia 1970.

“La obra que se reproduce en el grabado, es una de las más recientes adquisiciones que han venido a enriquecer la Pinacoteca de Pintura Chilena de la Casa del Arte de la Universidad local.⁴⁵⁶”

Una tercera pintura es *Paisaje de Aconcagua* ha sido reproducida con el título de *Paisaje*, en Antonio Romera⁴⁵⁷; *Valle de Aconcagua* en Isabel Cruz de Amenábar⁴⁵⁸. Y finalmente, la cuarta obra es *Paisaje cordillerano y laguna*, Ex Colección Tole Peralta. Que ha sido reproducida en Isabel Cruz de Amenábar como *Paisaje de cordillera*⁴⁵⁹; reproducida tanto en Gaspar Galaz y Milan Ivelic, como en Ricardo Bindis como *Paisaje cordillerano*⁴⁶⁰; y también en prensa como *Paisaje del Aconcagua*⁴⁶¹. Ha sido expuesta en el Instituto Cultural de Las Condes, en la exposición *Siglo y medio de pintura chilena (Desde Gil de Castro al presente)* en 1976 y en el respectivo catálogo fue reproducida en blanco y negro. También ha sido reproducida en Gaspar Galaz, y Milan Ivelic⁴⁶²; en Isabel Cruz de Amenábar⁴⁶³. Como también en prensa⁴⁶⁴. Fue exhibida en la muestra *Rostro romántico de Chile*, en el Instituto Cultural de

456 “Paisajes de Antonio Smith.” En *Sur*, Concepción, 01 de marzo de 1970.

457 Romera, Antonio. *Asedio a la Pintura Chilena (desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand)*. Santiago: Ed. Nascimento, 1969. Sin número de página, entre las pp. 32 y 33. Reproducida en blanco y negro.

458 Cruz de Amenábar, Isabel. op. cit., p. 179.

459 Según Cruz de Amenábar, Isabel. *Ibíd.*, p. 180.

460 Según Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. op. cit., p.97; y Bindis, Ricardo. “Un siglo y medio de pintura chilena.”, en Instituto Cultural de Las Condes, *Siglo y medio de pintura chilena (Desde Gil de Castro al presente)*. Santiago 1976, P.26.

461 Rodríguez, Marcelo. “Antonio Smith y la naturaleza romántica”. En *La Nación*, Santiago, 01 de junio de 1986. Titulado como *Paisaje cordillerano*, del año 1874. Reproducida en blanco y negro. Y en: Diario *El Sur*. “Paisaje de Antonio Smith”. Concepción 01 de marzo de 1970. Titulada como *Paisaje del Aconcagua*.

462 Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. op. cit., p.97.

463 Cruz de Amenábar, Isabel. op. cit., p. 180.

464 Ver nota 460.

Providencia en 1996. En la ocasión un artículo publicado en el diario *La Tercera* lo menciona como *Paisaje con Cordillera y Laguna*⁴⁶⁵.

Al revisar internet, encontramos cinco obras publicadas en dos sitios. Dos corresponden a las publicadas en el sitio web Casa de Subastas Jorge Carroza López⁴⁶⁶, uno *Nocturno claro de luna* [Fig.Nº55] que previamente había sido publicada para su promoción con un nombre levemente distinto *Claro de luna*⁴⁶⁷, también está fechada en 1874, sabemos, además, que esta fue vendida a la colección de Banco de Chile, porque tuvimos la oportunidad de verla en dicha colección, suponemos que fue entre el 2009 y el 2010. La otra es *Claro de luna en el bosque* [Fig.Nº56] publicada además en catálogo de promoción sin fecha con un nombre parecido⁴⁶⁸: *Claro de luna*. Tres más aparecieron publicadas en el sitio web: Remates de Artes y Antigüedades⁴⁶⁹, sin nombre la primera [Fig.Nº57], *Volcán tronador* [Fig.Nº58] la segunda y *Paisaje de laguna* [Fig.Nº59] titulada la tercera. Además, encontramos una publicación que corresponde a un catálogo de promoción de la Casa de remates Enrique Gigoux Renard⁴⁷⁰ que publica dos imágenes de cuadros que asegura son de Smith, estas son muy distintas a lo que estamos acostumbrado a ver del autor, pero quisimos incluirlas ya que hay un documento que así lo acredita. Los cuadros mencionados son: *Zorro culpeo* [Fig.Nº60] y *Liebre patagónica* [Fig.Nº61].

“SMITH, ANTONIO

66 – **Zorro Culpeo y Liebre Patagónica:** excepcional par de óleo sobre tela, inscrito al dorso. Procedencia: ex colección Washington Tapía Moore y subasta de don Salvador Smith.”⁴⁷¹

465 “Chile a través del pincel.” En: diario *La Tercera*, Santiago, 13 de julio de 1996.

466 Casa de subastas Jorge Carroza López, 3 de enero de 2009, <http://www.galeria-carroza.com/lote.asp?id=1426>

467 Catálogo de promoción al: *Gran subasta de inicio de temporada 2007*. Santiago: Casa Carroza, sábado 31 de marzo de 2007, p. s/n.

468 Catálogo de promoción al: *Gran subasta de inicio de temporada*. Pintura y mobiliario de colección por orden de coleccionistas particulares. Santiago: Casa de subastas Jorge Carroza López, sábado 05 de abril, s/año, p/n.

469 Remates de artes y antigüedades, 3 de enero de 2009, <http://www.gigoux.com/detalle2.asp?all=1&prodid=2678&catid=155>

470 Catálogo de promoción al: *Primer gran remate de pintura chilena*. Santiago: Casa de remates Enrique Gigoux Renard, sábado 30 de abril de 1988.

471 Catálogo de promoción al: *Primer gran remate de pintura chilena*. op. cit., p. s/n. El destacado es del original.

En 1875, Smith participó en el concurso de pintura para la exposición organizada por el Gobierno de Federico Errázuriz Zañartu con las obras *El día*, *El crepúsculo*, *La noche*, *Puesta de sol en Las cordilleras de Peñalolén*⁴⁷². Con esta última ganó la Segunda Medalla de Primera Clase⁴⁷³. Respecto de esta premiación, Benjamín Vicuña Mackenna, crítico del rol de Estado respecto de la situación de los artistas, escribía lo siguiente:

“Entre los veinte premios adjudicados al arte en 1875 (dos primeros, doce de segunda y tercera clase y seis de escultura) otorgáronse, en efecto, a Caro y a Smith los dos premios llamados especialmente de 500 i 250 pesos, que siquiera saldaron el costo de la tela, de los colores, de los marcos y de los desengaños.”⁴⁷⁴

Y páginas más adelante, en el mismo texto, vuelve a insistir en la misma idea.

“Fue por esto para nosotros la faz mas brillante de la esposicion de 1875, por que fué la mas práctica y eficaz, el *premio especial en plata* (que así prosaicamente se llamó) ofrecido a Caro y a Smith como recompensa de sus preciosas telas; y aun que aquella fué solo una suma casi mísera (750 pesos para repartirlos en dos talleres), costearon siquiera con ella los favorecidos el flete del ferrocarril, el carretón en la estación central y las espaldas de los cargadores, para llevar sus armas y sus trofeos alpalenque.”⁴⁷⁵

Es posible inferir, a partir de estas palabras, el escaso valor que en aquella época se daba a la actividad artística, aunque en apariencia se tratara de demostrar lo contrario. Por otro lado, también se puede observar la tremenda valentía de unos artistas que persistían en una labor muy poco valorada. Estos primeros intentos quijotescos por consolidar una práctica artística, al margen de lo institucional, parecieran ser una constante en las jóvenes repúblicas americanas. Como en Argentina, Laura Malosetti Costa, en *Los primeros modernos*, nos comenta de los esfuerzos, contratiempos, aciertos y éxitos de un grupo de artistas que intentan abrir un espacio para el desarrollo de las artes.

472 Según Arturo Blanco en la colección de José Arrita Cañas en 1954. op. cit.

473 Sabella, Andrés. op. cit., p. 5.

474 Vicuña Mackenna, Benjamín. op. cit, p. 437.

475 Vicuña Mackenna, Benjamín. Ibíd. p. 437.

“La fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1876 instaló en Buenos Aires un clima de confrontación y polémica en torno a la orientación y posibilidad de un arte plástico nacional y moderno. Inauguró discusiones e iniciativas artísticas...”⁴⁷⁶

Esta exposición de 1875, fue comentada por Catalina Valdés⁴⁷⁷, y nos interesó su parecer respecto de la pintura con la que Smith fue distinguido en esa oportunidad con la Segunda Medalla de Primera Clase, proponiendo que podría ser *Desde Peñalolén* [Fig.Nº61-a]⁴⁷⁸, reproducida en *Pintura chilena del siglo XIX*⁴⁷⁹, desde un principio compartimos con ella esa presunción. Valdés especula que se puede tratar de ese cuadro, aclarando que solo ha visto una reproducción, considerando las referencias a él descritas por Ambrosio Letelier⁴⁸⁰, Benjamín Vicuña Mackenna⁴⁸¹ y Arturo Blanco⁴⁸². En efecto, *Puesta de sol en las Cordilleras de Peñalolén*, según denominación de Letelier, o *Paisaje de Peñalolén*, según Vicuña Mackenna, son denominaciones que bien podrían referirse al mismo cuadro, más aun considerando que Blanco afirma que la pintura fue adquirida por José Arrieta, que para 1954, ya estaba en manos de su hijo José Arrieta Cañas⁴⁸³, y contemplando que *Desde Peñalolén* [Fig.Nº28] pertenece a la familia Arrieta. Los antecedentes seducen para creer semejante idea, especialmente al revisar el cuadro verificamos que está firmado y fechado en 1874 ó 1875. Blanco señala, además, que José Arrieta junto a *Puesta de sol en las Cordilleras de Peñalolén*, adquirió *La salida de la luna*.

De los trabajos fechados en 1876 encontramos, nuevamente en catálogos de promoción para la venta dos cuadros de Smith, el prime-

476 Malosetti Costa, Laura. op. cit. p. 15.

477 Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico. VI Jornadas de Historia del Arte. Valparaíso, 1 al 3 de agosto del 2012.

478 Agradecemos a Origo Ediciones, especialmente a Pedro Maino, por habernos facilitado la imagen para esta publicación.

479 Origo Ediciones. *Pintura chilena del siglo XIX*. Alberto Valenzuela Llanos. *Visión entrañable del mundo rural*, Santiago: 2008. P. 14. La imagen reproducida ahí aclara: “*Desde Peñalolén* (detalle). Antonio Smith. Óleo sobre tela. Colección particular.”

480 Letelier, Ambrosio. *Reseña descriptiva de la Esposición Internacional de Chile*. Santiago: Imp. Franklin, 1875.

481 Vicuña Mackenna, Benjamín. “El arte nacional i su estadística ante la esposición de 1884”, en: *Revista de artes y letras*. Santiago, Año i, N° 9, 15 noviembre de 1884, p. 418-448.

482 Blanco, Arturo. op. cit.

483 Blanco, Arturo. *Ibíd.* p. 06.

ro titulado *Cascada* [Fig.Nº62]⁴⁸⁴ y el segundo *Paisaje romántico* [Fig. Nº63]⁴⁸⁵.

La Casa Museo Eduardo Frei Montalva posee una colección de pintura que está distribuida en las diferentes habitaciones de la casa. En la sala de estar podemos encontrar cuadros de diferentes artistas, entre otros, de Pedro Lira, de Arturo Gordon, cuya temática es el paisaje. El trabajo de Antonio Smith que pertenece a esta colección es *Paisaje* [Fig.Nº64]⁴⁸⁶.

En 1976 se realizó en Santiago la muestra *Siglo y medio de pintura chilena*, en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, en esta se expuso *Lago en la montaña* [Fig.Nº65] de Antonio Smith. El catálogo de la muestra aclara, además, que la obra es la Colección de Don Guillermo Contreras⁴⁸⁷. José María Palacios publica su crítica en prensa en la que, en términos generales, no encuentra de un nivel aceptable la muestra. En relación al cuadro de Smith exhibido en la exposición duda que realmente pertenezca al autor y si lo es señala que es de un nivel bajo en relación a la producción en general del pintor⁴⁸⁸.

En 1909 la revista *Selecta* publica una imagen de un paisaje de Smith en la que sólo proporciona la reproducción y la autoría [Fig. Nº66]⁴⁸⁹. En las publicaciones de promoción para la venta de obras de arte de la Casa de remates "Jorge Carroza" podemos también encontrar dos obras que no están datadas: una titulada *Paisaje con personajes o Paisaje* [Fig.Nº67]⁴⁹⁰, y la otra como *Paisaje cordillerano* [Fig.Nº68]⁴⁹¹.

484 Catálogo de promoción al: *Gran remate inauguración galería de arte*. Santiago: Casa de remates "Jorge Carroza L." 10, 11 y 12 de noviembre de 1989, p. s/n.

485 Catálogo de promoción al: *Gran remate pintura chilena y extranjera. Clásica y contemporánea*. Santiago: Casa de remates Raúl Peña L., Sábado 11 de noviembre de 2000, p. s/n.

486 Casa Museo Eduardo Frei Montalva. Catálogo, ps. s/n.

487 Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. *Siglo y medio de pintura chilena*. Santiago, julio de 1976. Textos Gaspar Galaz.

488 Palacios, José María. "Pintura chilena otro Siglo y medio". En *El cronista dominical*. Santiago, 11 de julio de 1976, p.12

489 "Cuadro de Antonio Smith" en: Revista *Selecta*, año II Nº6 1910, p. 223.

490 Catálogo de promoción al: *Segundo gran remate de "Pintura chilena"*. De la notable colección de Don Esteban Canata Valenzuela. Santiago: Casa de remates "Jorge Carroza", Sábado 24 de agosto de 1985, p. s/n.

491 Catálogo de promoción al: *Remate iniciación de temporada*. Santiago: Jorge Carroza Lopez. Subasta de obras de arte, sábado 09 de abril de 1988, p. s/n.

De este periodo son también los tres cuadros de Smith que pertenecen a la colección del Banco Central de Chile: *Marina* [Fig.Nº69], *Valle de Aconcagua* [Fig.Nº70] y *Peñalolén* [Fig.Nº71]. Como también *Paisaje. Montaña con nubes* de la colección del Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca. Y, finalmente, *Amanecer en cordillera* [Fig. Nº73] y *Paisaje* [Fig.Nº74] de la colección Juan Pablo Montero. Volveremos a referirnos más extensamente sobre estas obras más adelante.

Romera señala que entre las mejores obras de Smith se pueden mencionar: *Puesta de sol en Los Andes*, *Bosque indígena en noche de luna*, *Valle de Santiago*, *Una casada*, *El lago*, *Capricho* y *Las cuatro horas del día*. De todas ellas, salvo *Una casada*⁴⁹²[Fig.Nº34], esta investigación no ha encontrado imágenes ni referencias de su actual estado y ubicación. Como tampoco de varios que son mencionados en catálogos de promoción para su venta tanto de la Casa de remates "Jorge Carroza", como de la Casa Ramón Eyzaguirre. Efectivamente, de la primera podemos mencionar:

- *Paisaje*, óleo sobre cartón, de 28 x 43 cm. Firmado⁴⁹³.
- *Paisaje*, óleo sobre tela, de 34 x 74 cm., 1872. Firmado⁴⁹⁴.
- *Paisaje*, óleo sobre tela, de 21 x 30 cm., 1876. Firmado⁴⁹⁵.
- *Paisaje*, óleo sobre tela, de 32 x 54 cm. Firmado⁴⁹⁶.
- *Paisaje*, óleo sobre tela, de 50 x 75 cm. Firmado⁴⁹⁷.

492 Romera cae en una imprecisión, pues en el texto la nombra *Una Cascada*, pero en la imagen con la que muestra la obra la nombra *La Cascada*.

493 Catálogo de promoción al: *Décimo séptimo gran remate de "pintura chilena" notable conjunto de cuadros de autores nacionales. Por orden de coleccionistas particulares*. Santiago: Casa de remates "Jorge Carroza", Sábado 07 de septiembre de 1985, p. s/n.

494 Catálogo de promoción al: *Primer gran remate de "pintura chilena" de la notable colección de don Esteban Canata Valenzuela*. Santiago: Casa de remates "Jorge Carroza", sábado 03 de agosto de 1985, p. s/n.

495 Catálogo de promoción al: *Octavo gran remate de "pintura chilena y extranjera" notable conjunto de cuadros de autores nacionales y extranjeros*. Santiago: Casa de remates "Jorge Carroza", sábado 27 de abril de 1985, p. s/n.

496 Catálogo de promoción al: *Gran remate aniversario 1988*. Santiago: Jorge Carroza López, Subasta de obras de arte, sábado 30 de julio de 1988 p. s/n.

497 Catálogo de promoción al: *2º aniversario. "Gran remate. "Pintura chilena." Notable conjunto de cuadros de autores nacionales"*. Santiago: Casa de remates "Jorge Carroza", sábado 28 de junio de 1986, p. s/n.

- *Atardecer*, óleo sobre tela, de 37 x 76 cm. 1872. Firmado⁴⁹⁸.
- *Paisaje*, óleo sobre tela, de 30 x 49 cm. Firmado⁴⁹⁹.
- *Paisaje*, óleo sobre madera, de 45 x 60 cm. Firmado⁵⁰⁰.
- *Paisaje*, óleo sobre tela, de 48 x 64 cm. Firmado⁵⁰¹.

En relación a la Casa Ramón Eyzaguirre, podemos mencionar los siguientes cuadros: *Paisaje*, sin más datos que el título y el precio de venta \$25.000⁵⁰²; *Paisaje*, y *Camino en el bosque*⁵⁰³.

Al intentar construir un relato que dé cuenta de la producción de Smith, se tropieza con algunos problemas. Existen pocos registros producto de una investigación específica que den información de sus obras, y lo poco que hay centra su atención en apreciaciones por parte de quien las manifiesta, sin consignar o haciendo escasamente, datos de fichaje de las misma. Ejemplo de esto es Antonio Romera al hablar de *La tarde*⁵⁰⁴, obra de la que sólo da el nombre y el año de realización: 1875. Sin embargo sí es generoso en plasmar sus apreciaciones respecto de la misma:

“En *La tarde*, 1875, esa impresión subjetiva aparece en su plenitud. Smith no se ha limitado a dar plásticamente una realidad figurativa. Ha hecho algo más. Ha conseguido que lo inanimado e inerte adque-

498 Catálogo de promoción al: 2° aniversario. *Gran remate. "Pintura chilena."* Notable conjunto de cuadros de autores nacionales. op. cit., p. s/n.

499 Catálogo de promoción al: *Gran remate "pintura chilena". Notable conjunto de cuadros de autores nacionales.* Santiago: Casa de remates "Jorge Carroza", sábado 09 de agosto de 1986, p. s/n.

500 Catálogo de promoción al: *Gran remate de "pintura chilena". Notable conjunto de cuadros de autores nacionales. Colección Oscar Ulloa.* Santiago: Casa de remates "Jorge Carroza", sábado 08 de noviembre de 1986, p. s/n.

501 Catálogo de promoción al: *Gran remate aniversario pintura chilena y extranjera.* Santiago: Jorge Carroza Casa de remates, sábado 31 de agosto de 1991, p. s/n.

502 Catálogo de promoción al: *Remate de un escogido conjunto de cuadros de autores nacionales. Por orden del Sr. José Rafael Barros Vicuña.* Santiago: Casa Ramón Eyzaguirre, abril de 1978.

503 Catálogo de promoción al: *Gran remate de la notable colección de cuadros de autores nacionales que perteneció al señor Alfredo Morel Henríquez. Por orden de la Sra. Victoria Gumucio de Morel.* Santiago: Casa Ramón Eyzaguirre, 13 y 20 de noviembre de 1959, p. s/n.

504 Esta investigación desconoce el paradero de esta obra.

ra un hondo sentido anímico. La ilusión de la realidad se acrecienta con la dimensión espiritual y con la circunstancia meteorológica.”⁵⁰⁵

Lamentablemente nuestra investigación desconoce el paradero de esta obra. La bibliografía consultada no hace referencia alguna donde se encuentra, como tampoco a su técnica, ni dimensiones. Esta situación nos plantea un desafío: rastrear, no solo esta pintura, sino todas aquellas obras de Smith de las que se sabe poco o nada. Esta falta de información es fundamental, tanto para su valoración, como para su conservación y preservación. De Hecho ya se ha lamentado una pérdida de un *corpus* valioso de nuestro patrimonio cultural. En efecto, el 11 de enero de 1981, 15 obras se destruyeron por un incendio que afectó a las dependencias del desaparecido Banco de Concepción, ubicado en calle Huérfanos 1072, de Santiago, entre las que se encontraba *Valle cordillerano*, de Antonio Smith⁵⁰⁶.

Esta etapa brillante de su producción artística comienza a declinar hacia el ocaso de la vida de Smith, durante su convalecencia se “aísla en la paz del hogar [...] Pinta algunos retratos, muy ajenos a su estilo, pero de interesante factura como el retrato al óleo de doña Amelia C. de Huidobro.”⁵⁰⁷ Obra de la que, esta investigación, sólo tiene la referencia de Pereira Salas. El resto de las obras, que estando mencionadas en el desarrollo de este trabajo, de las que no se presentan imágenes, ni mayores datos, pertenecen a colecciones privadas que esta investigación desconoce. La tarea de realizar un catastro de todas las obras faltantes quedará pendiente. En este sentido, se espera que este documento, sea una contribución para que, entre otras cosas, salgan a la luz obras que antes no han sido registradas.

Finalmente para concluir este apartado nos hacemos eco de las palabras de Antonio Romera, quien expresa un juicio que sitúa la labor de Smith en un sitio que creemos certero.

“La pintura esfumada de Smith, el fuerte simbolismo meteorológico, la áurea tonalidad y la aspiración a conquistar el espacio hacen de su pintura la primera expresión espiritual y barroca del paisaje americano.

505 Romera, Antonio. op. cit., p. 36.

506 “Banco de Concepción: Destruídas 15 valiosas pinturas chilenas.” *Diario El Mercurio*, Santiago, miércoles 14 de enero de 1981, Cuerpo C, p. 01. Esta investigación no ha encontrado más antecedentes, como tampoco reproducciones de la obra mencionada de Smith.

507 Pereira Salas, Eugenio, op. cit., pág. 165.

Por lo menos en la América de origen hispano, puesto que en lo que se refiere a la sajona no debemos olvidar a Thomas Cole, muy semejante estilísticamente a Smith, pero un poco anterior (1801-1848).⁵⁰⁸

508 Romera, Antonio. op. cit., p.36.

Capítulo 3

Atribuciones

Uno de los objetivos que nos propusimos en este trabajo es recopilar y reproducir la mayor cantidad de obras de Antonio Smith que nos sea posible, ya que esta se encuentran dispersas en colecciones públicas y privadas, poco publicadas y generalmente mal catalogadas⁵⁰⁹. En algunos casos nos encontramos frente a obras *atribuidas*, porque no existe un estudio conocido que zanje las dudas respecto de su autenticidad, y queda la duda de si sólo son suposiciones por la similitud del estilo, o si son, definitivamente, copias o falsificaciones. En otros casos las fuentes consultadas dan cuenta de la pérdida, robo, falta, o confusión de pinturas de Smith. Para clarificar estos aspectos revisaremos la documentación disponible y analizaremos con el método propuesto por Giovanni Morelli⁵¹⁰ un grupo de obras cuya autoría no está cuestionada –como medio de control– y las compararemos con tres, de la colección del Banco Central, que son atribuidas a Smith, y con una, perteneciente al Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca, que nosotros atribuimos al pintor como resultado de nuestros estudios.

509 Exceptuamos de este comentario a las colecciones pertenecientes a la DIBAN ya que estas están siendo catalogadas y registradas en línea en el sitio *Sur*: www.surdoc.cl. Lo que permitirá mayor claridad en futuras publicaciones donde se presente datos de catalogación de obras, pues es un fuente publica, de fácil acceso. Porque las publicaciones consultadas, por esta investigación, para una misma obra dan catalogaciones diversas.

510 Agradecemos a José Emilio Burucúa el haber conocido los alcances de este método en el contexto del curso de *Atribuciones* que dictó en IDAES-USAM en 2010.

Carlo Ginzburg⁵¹¹ señala que Giovanni Morelli sostenía que no hay que basarse, como se hace habitualmente, en las características más evidentes ya que por lo mismo son las que más se imitan. Por el contrario, se deben examinar los detalles menos trascendentes, y menos influidos por las características de la escuela pictórica a la que el pintor pertenecía. Sin embargo, este método no está exento de críticas. El mismo Ginzburg nos advierte que Morelli fue tildado de mecanicista y de burdo positivista, y que por lo mismo cayó en descrédito. No obstante, muchos de los estudiosos que se referían de forma displicente a su método seguían de manera tácita, sin reconocerlo, haciendo uso de él para sus atribuciones. Debemos –continúa Ginzburg– a Edgar Wind la vuelta al estudio de los trabajos de Morelli. Según Wind, en ellos se encuentran algo así como una exasperación del culto por la inmediatez del genio. Lo que para Ginzburg es una interpretación poco convincente, pues Morelli no se planteaba problemas de orden estético, sino problemas previos, de orden filológico; las implicaciones del método que proponía Morelli eran distintas y mucho más ricas.

“Los libros de Morelli–escribe Wind– presentan un aspecto bastante insólito comparado con los demás historiadores del arte. Están moteados de ilustraciones de dedos y orejas, cuidadosos registros de las típicas minuciosidades que acusan la presencias de un artista determinado, de la misma forma en que un criminal es acusado por sus huellas digitales ... Cualquier museo de arte, estudiado por Morelli, adquiere de inmediato el aspecto de un museo criminal...”⁵¹²

Según Ginzburg, la postulación de un método interpretativo basado en lo secundario, aquellos datos marginales, como los detalles que habitualmente se consideran poco importantes o sencillamente triviales, proporcionan la clave para tener acceso a las más elevadas realizaciones del espíritu humano. “Mis adversarios –escribía irónicamente Morelli– se complacen en caracterizarme como un individuo que no sabe ver el significado espiritual de una obra de arte, y que por eso les da una importancia especial a medios exteriores, como las formas de la mano, de la oreja y, hasta, *horrible dictu*, de tan antipático objeto como son las uñas.” Para Morelli esos datos marginales eran revelado-

511 Ginzburg, Carlo. “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”. En Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa, 1999, segunda reimpresión, (pp. 138-175), p.139.

512 Citado en Ginzburg, Carlo. op. cit. p. 139. de Wind, E. *Arte e anarchia*, Milán, 1972, p. 63.

res porque constituían los momentos en los que el control del artista, vinculado con la tradición cultural, se relajaba y cedía lugar a impulsos puramente individuales “que se le escapan sin que él se dé cuenta.” Vestigios, es decir, rasgos pictóricos, tal vez infinitesimales, que permiten captar una realidad de otro modo inaferrable.⁵¹³

Según Ginzburg, Morelli se había propuesto rastrear, dentro de un sistema de signos culturalmente condicionados como el sistema pictórico, las señales que revelaban la involuntariedad, como síntomas de la impronta de un determinado artista, de la mayor parte de los indicios involucrados en la ejecución de una determinada obra. En estas señales involuntarias, en las “materiales pequeñeces”, comparables a las “palabras y frases favoritas” que “la mayor parte de los hombres, tanto al hablar como al escribir introducen en su mensaje, a veces sin intención, o sea, sin darse cuenta”, Morelli reconocía el indicio más certero de la individualidad del artista. Si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas –pruebas, indicios– que permiten descifrarla. Estas ideas que constituye la médula del paradigma indicial o sintomático, minúsculas singularidades paleográficas, han sido usadas como rastros que permiten reconstruir intercambios y transformaciones culturales, y constituyen la hipótesis de que ciertos detalles aparentemente desdénables podían revelar fenómenos profundos de notable amplitud.⁵¹⁴

Considerando los alcances de Morelli hemos decidido tomar un grupo de pinturas originales de Antonio Smith y dos de la colección del Banco Central de Chile atribuidas al pintor (*Valle de Aconcagua* [Fig. N°70] y *Peñalolén* [Fig. N°71]), más *Paisaje. Montaña con nubes* [Fig. N°71], del Museo O’Higginiano y de Bellas Artes de Talca, que en esta publicación, atribuimos al mismo artista. Del grupo de obras originales de Smith hemos aislado detalles que como indicios nos presentan tanto las características más evidentes, como los detalles menos trascendentes, de la obra como corpus. Tales son la firma; la paleta tanto en los matices como en los tonos usados; el modo de resolver las formas como: figura humana, cielo, nubes, arboles (tronco, ramas, follaje), arbustos, roqueríos, y, montañas; y la pincelada. No hemos incluido el tamaño del formato pues los que usó son diversos. Tampoco consideramos los soportes, ya que también son heterogéneos pues empleó tinta sobre papel, y óleo sobre tela y madera. Y las obras, tanto las

513 Ginzburg, Carlo. op. cit. p.143.

514 Ginzburg, Carlo. *Ibid.*, p.158, 162-163.

atribuidas como la que queremos atribuir, están dentro de la gama de formatos y soportes empleados por Smith.

3.1 De la colección del Banco Central de Chile

Hay tres pinturas pertenecientes a la colección del Banco Central de Chile: *Marina* [Fig.Nº72]⁵¹⁵; *Valle de Aconcagua* [Fig.Nº70] y *Peñalolén* [Fig.Nº71], atribuidas a Smith sin estudios conocidos para fundamentar la originalidad de tales trabajos. Creemos que al menos dos de ellas son originales de Smith. Los fundamentos que nos llevan a tales conclusiones están basados en documentos, y en comparaciones del conjunto de la obra de Smith con las del Banco Central de Chile (BCCh), recurriendo al método merelliano según lo describe Carlo Ginzburg⁵¹⁶.

El Banco Central es propietario de un fondo de colección que constituye un capital cultural y una inversión social. Está compuesta por la obra de artistas chilenos y algunos avecindados en el país, que casi en su totalidad corresponde al siglo XIX y primeros decenios del XX.

“[...] el Banco adquirió o recibió (por razones de crédito) obras de arte, pero lo valioso es que han ingresado, metafóricamente, a una “bóveda sin salida”, es decir, no se venden ni se transan.⁵¹⁷”

Originalmente, la colección estuvo integrada por 96 obras, adquiridas gradualmente desde su fundación en 1925. En los años 1986 y 1987, fue aumentada con el ingreso de obras de las desaparecidas instituciones tales como: el Banco Unido de Fomento con 17, Banco de Talca con 115, Banco Hipotecario de Chile con 92, más las del fondo inicial del Banco Central suman un total de 320 obras. Como esta institución no tiene la infraestructura adecuada para reunir una pinacoteca decidió a fines del siglo XX, entregar en comodato 78 obras a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) distribuidas entre algunas de sus instituciones: 32 en el Museo Gabriel González Videla de La Serena, 21 en el Museo O´Higiniano y de Bellas Artes de Talca, 6 en el Museo Nacional de Bellas Artes, 2 en la Biblioteca Nacional, 6 en la Presidencia de la República y 5 en el Senado⁵¹⁸.

515 Mencionada sin reproducción en: Banco Central de Chile. *Pintura chilena. Colección Banco Central de Chile*. Santiago, 2007 (2º ed.) Textos Milan Ivelic, p. 252.

516 Ginzburg, Carlo. op. cit.

517 Banco Central de Chile. op. cit., p. 14.

518 Banco Central de Chile. *Ibíd.*

De las pinturas atribuidas a Smith dos de ellas permanecen en el edificio institucional del Banco Central en Santiago *Marina* [Fig.Nº72]⁵¹⁹ y *Valle de Aconcagua* [Fig.Nº70], y la tercera fue entregada en comodato a la DIBAM, y actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional en Santiago⁵²⁰.

“PRIMERO: El Banco Central de Chile entrega en Comodato a la Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos, la que acepta y recibe para sí en tal calidad, la Colección de Cuadros de Pintores Chilenos de propiedad del primero, que se detalla en nómina adjunta, que forma parte integrante del presente instrumento. [...]

56.- (Firma Smith)
Valle de Aconcagua
Oleo sobre tela (Reentelado)
66291-7 [Sic.]”⁵²¹

3.1.1 *Marina* [Fig. Nº69]

No podemos asegurar si es correcta la atribución de este cuadro a Antonio Smith, desde que lo vimos nos ha parecido dudoso por la forma de resolver la pincelada y el manejo del color que se aleja de lo que nosotros identificamos como propio de la paleta del autor articulada principalmente en gamas cálidas. Durante la investigación hemos revisado diversas publicaciones, dos de ellas nos han activado esta presunción de que no estaríamos ante una pintura de Antonio Smith, sin que podamos asegurarlo del todo. Por una parte, en 1959 la Casa Ramón Eyzaguirre publicó un catálogo⁵²² de promoción de venta de obras de arte, entre las que se encuentra una titulada *Marina*, de Salvador Smith, hijo de Antonio Smith. Y por otra parte, el 10 de abril de 1982,

519 Mencionada sin reproducción en: Banco Central de Chile. op. cit. p. 252.

520 Banco Central de Chile y Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos. *Convenio Cooperación y Difusión Cultural*. Santiago, 13 de abril de 1992. Enrique Marshall Rivera, Gerente General del Banco Central y Sergio Villalobos Rivera, Director de Bibliotecas, Archivos y Museos.

521 Banco Central de Chile y Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos. op. cit.

522 Catálogo de promoción al: *Gran remate de la notable colección de cuadros de autores nacionales que perteneció al señor Alfredo Morel Henríquez. Por orden de la Sra. Victoria Gumucio de Morel*. Santiago: Casa Ramón Eyzaguirre, 13 y 20 de noviembre de 1959, p. s/n.

el Banco de Talca fue liquidado por la Superintendencia, su pinacoteca pasó al Banco Central entre los años 1986 y 1987 con un total de 115 obras, entre estas venían con seguridad dos: *Valle de Aconcagua* [Fig. N°70] y *Peñalolén* [Fig. N°71]. Esta afirmación la fundamentamos al constatar que el Banco de Talca publicó en una fecha indeterminada un catálogo⁵²³ donde se reproducen los dos cuadros antes mencionados y no *Marina* [Fig.N°69]. Sin embargo, no soslayamos el hecho que la publicación es una selección que incluye sólo 43 obras y que no se puede dejar de considerar que *Marina* [Fig.N°69] haya sido descartada de la muestra a publicar. ¿Nos preguntamos entonces por qué *Marina* [Fig.N°69] quedó fuera de tal selección? Tal vez estaban en conocimiento que esta era de otra autoría, la de Salvador Smith, por ejemplo, o que posiblemente, no formaba parte de dicha colección...

3.1.2 *Valle de Aconcagua* [Fig.N°70] y *Peñalolén* [Fig. N°71].

Para el ejercicio de autenticación que desarrollaremos a continuación consideraremos por una parte como control un grupo de obras originales de Smith, tomando como indicios detalles tanto de las características más evidentes, como, y especialmente, de aquellos menos trascendentes, de la obra como corpus: la firma; la paleta de colores contemplando matices y tonos usados; la pincelada; el modo de resolver las formas: roqueríos y montañas, figura humana, cielo, nubes y arboles (arbustos, tronco, ramas, follaje).

Para establecer el *modus operandi* con que Smith resuelve en sus obras el tratamiento de estos aspectos, hemos seleccionado, como control, dieciséis pinturas: once pertenecen a cuatro museos, y cinco a colecciones privadas que han aparecido en publicaciones de historiadores y curadores del arte.

- Museo Nacional de Bellas Artes: *Sol de tarde en la montaña* [Fig.N°27], *Claro de luna* [Fig.N°35] y *Rio Cachapoal* [Fig.N°36].
- Museo Histórico Nacional: *Retrato de Doña Mercedes Trucios y Larrain de Irisarri* [Fig.N°01], *Valle de Vitacura* [Fig.N°44] y *Peñalolen* [Fig.N°49].

523 Banco de Talca. *Pintura chilena. Pinacoteca del Banco de Talca*. Editor: Eugenio Mandiola S. Impresión: Impresos Alguero Ltda., s/f. En la publicación las obras mencionadas están impresas en colores con los siguientes nombres *Paisaje Peñalolén* [Fig. N°71] y *Valle del Aconcagua* [Fig. N°70], pp. s/n.

- Casa Museo Eduardo Frei Montalva: *Paisaje* [Fig.Nº64].
- Pinacoteca de la Universidad de Concepción: *Valle cordillerano* [Fig.Nº51], *Paisaje* [Fig.Nº52], *Paisaje de Aconcagua* [Fig.Nº53] y *Paisaje cordillerano y laguna* [Fig.Nº54].
- En publicaciones: *Desde Peñalolén* [Fig.Nº61-a]⁵²⁴, *Volcán sur de Chile* [Fig.Nº32]⁵²⁵, *La cascada* [Fig.Nº34]⁵²⁶, *Montañas* [Fig. Nº45]⁵²⁷ y *Paisaje de cordillera, o Atardecer cordillerano* [Fig. Nº47]⁵²⁸.

3.1.2.1 Indicio: Firmas

Al comparar la firmas de Retrato de *Doña Mercedes Trucios y Larrain de Irisarri* [Fig.Nº01], *Valle de Vitacura* [Fig.Nº44], *Volcán sur de Chile* [Fig.Nº32], *Paisaje* [Fig.Nº52], *Claro de luna* [Fig.Nº35] con *Valle del Aconcagua* [Fig.Nº70] y *Peñalolén* [Fig.Nº71] del Banco Central de Chile se puede observar que:

- Coincide el color de las firmas tanto en *Claro de luna*, como en *Valle del Aconcagua*. Respecto de este indicador *Peñalolén* no tiene coincidencia [Ver: Lamina 01].

3.1.2.2. Indicio: La paleta de colores contemplando sus matices y tonos usados.

En general predominan en la obra de Smith gamas de colores rojos terrosos, grisáceos, azules y verdes. Estos podemos verlos presentes en *Paisaje* [Fig.Nº52], *Paisaje de Aconcagua* [Fig.Nº53], *Paisaje cordillerano y laguna* [Fig.Nº54] de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, también en *La Cascada* [Fig.Nº34] de colección particular y en *Montañas* [Fig.Nº45] del Club de Viña del Mar. En el modo en que utiliza los blancos para destacar las luces, remarcar algún plano. También

524 Origo Ediciones. *Pintura chilena del siglo XIX. Alberto Valenzuela Llanos. Visión entrañable del mundo rural*. Santiago: Origo Ediciones, 2008, p. 14.

525 Bindis Fuller, Ricardo. *Pintura chilena 200 años*. Santiago: Origo, 2006, p. 52.

526 Romera, Antonio. *Historia de la pintura chilena*. Santiago: Andrés Bello, 1976, p. 36.

527 Pereira Salas, Eugenio. *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992, p. 162.

528 Museo Nacional de Bellas Artes. *Confluencias. Dos siglos de modernidad en la colección BBVA*. Santiago, 9 de junio al 16 de agosto de 2010, pp. 60-61.

en la manera de producir contrastes entre luces –las que siempre sitúa en los últimos planos– y claroscuros, que soluciona en escalas tonales más que en matices. Creando atmósferas que inundan de luz la composición. Todos estos aspectos están presentes tanto en *Valle de Aconcagua* [Fig. N° 70] como en *Peñalolén* [Fig. N° 71], [Ver: Lamina 02].

3.1.2.3 Indicio: La pincelada

En general la pincela de Smith no se caracteriza por ser pastosa, ni quedar marcada al modo de Juan Francisco González, tiene más bien a las terminaciones pulidas. Podemos observar que en los cuadros atribuidos a Smith de la colección del Banco Central y el conjunto de la obra de Smith con la cual la estamos comparando en este punto también coinciden [Ver: Laminas N°:02, 03, 04, 07, 08, 09, 10, 11, 12 y 13].

3.1.2.4. Indicio: el modo de resolver las formas: Roqueros y montañas, el cielo, nubes y árboles (arbustos, tronco, ramas, follaje)

- El tratamiento de roqueros y montañas presentes en *Valle de Aconcagua* [Fig.N°70] y *Peñalolén* [Fig.N°71] con *Sol de tarde en la montaña* [Fig.N°27], *Volcán sur de Chile* [Fig.N°32], *La cascada* [Fig.N°34], *Rio Cachapoal* [Fig.N°36], *Montañas* [Fig.N°45], *Paisaje de cordillera, o Atardecer cordillerano* [Fig. N°47], *Valle cordillerano* [Fig.N°51], *Paisaje* [Fig.N°52], *Paisaje de Aconcagua* [Fig.N°53], *Paisaje cordillerano y laguna* [Fig. N°54], y *Paisaje* [Fig.N°64] es coincidente. En todas estas obras tanto en las del Banco Central como en aquellas que usamos como comparación observamos que el tratamiento la forma de las montañas es puntiaguda, inscritas en triángulos. Este elemento está articulado como conjuntos de montañas, algo que es recurrente en las obras de Smith con predominio de líneas diagonales. En relación al color en las montañas se resuelve por medio del sfumado en variadas gamas con predominio de colores apastelados, el sfumado sobre todo en la base de las formas que se fusionan. Sin embargo, las montañas se recortan contra el último plano ocupado por el cielo [Ver: Lámina N°03].
- El tratamiento de cielo, nubes presentes en *Valle de Aconcagua* [Fig.N°70] y *Peñalolén* [Fig.N°71] con *Desde Peñalolén* [Fig.N°61-a], *Volcán sur de Chile* [Fig.N°32], *La cascada* [Fig.N°34], *Claro de*

luna [Fig.Nº35], *Río Cachapoal* [Fig.Nº36], *Montañas* [Fig.Nº45], *Valle cordillerano* [Fig.Nº51], *Paisaje* [Fig.Nº52], *Paisaje de Aconcagua* [Fig.Nº53], *Paisaje cordillerano y laguna* [Fig.Nº54], y *Paisaje* [Fig.Nº64] es coincidente. En los paisajes de Smith el último plano corresponde al cielo, este siempre está tratado en planos de color degradados desde la parte superior, donde el color es más intenso el que paulatinamente va perdiéndolo hasta que se recorta con el plano anterior, formado generalmente por representaciones de cordilleras. Sobre el último plano además están trabajadas las nubes, estas pintadas en blanco y matizadas en tonos rojos o azules podemos observarlas tanto en los cuadros atribuidos a Smith de la colección del Banco Central, como en los demás con los que los estamos comparando [Ver: Lámina N°04].

- Al observar y comparar el tratamiento de árboles (arbustos, tronco, ramas, follaje) presentes en *Valle de Aconcagua* [Fig. N°70] y *Peñalolén* [Fig.Nº71] con *Paisaje de Aconcagua* [Fig. N°53], *Claro de luna* [Fig.Nº35], *Peñalolén* [Fig.Nº49], *Sol de tarde en la montaña* [Fig.Nº27] y *Montañas* [Fig.Nº45] volvemos a concluir que estamos ante obras de un mismo autor [Ver: Lámina N°13].

Gloria Cortés y Juan Manuel Martínez han trabajado recientemente con la obra *Peñalolén* [Fig.Nº71] con motivo de la muestra *Puro Chile* realizada en el Centro Cultural Palacio de La Moneda, Cortés nos comentaba que consideraban que esta fue totalmente restaurada, borrándose importantes veladuras, sin embargo la mano de Smith –y en esto coincidimos con Juan Manuel, nos señaló– se ve en los cielos, árboles y cordilleras.

3.2 Del MNBA al MOBAT: De *Paisaje a Paisaje. Montaña con nubes* [Fig.Nº72]

Encontramos en el MOBAT un paisaje de autor desconocido. Creemos que se trata de una obra original de Smith. Los fundamentos que nos llevan a tales conclusiones están basados en documentos y en comparaciones del conjunto de la obra de Smith con el cuadro del MOBAT, recurriendo al método merelliano según lo describe Carlo Ginzburg⁵²⁹.

529 Ginzburg, Carlo. "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales". En Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa, 1999, segunda reimpresión. pp. 138-175.

Los antecedentes que hemos encontrado para poder hacernos una idea que nos acerque a lo ocurrido con el cuadro que buscamos nos indican que actualmente está “confundida” en las colecciones a las cuales pertenecen. Además de un silencio que solo se explica por la falta de investigaciones. La última información oficial que se conoce de esta es de 1934, desde entonces no se tiene noticias de ella, sin embargo, y afortunadamente, solo ha sido un “desorden” pues la obra está en las colecciones del MOBAT con un nombre más extenso y atribuida a autor desconocido. Se encuentra en perfectas condiciones de conservación, de hecho fue ingresada al Laboratorio de Pintura del CNCR para iniciar su proceso de restauración, en enero de 2011⁵³⁰. Creemos que *Paisaje* de Antonio Smith, mencionado por Antonio Romera, y *Paisaje. Montañas con nubes* [Fig.Nº72] de autor desconocido, se trata de la misma obra. Lo que intentaremos demostrar a la luz de los documentos que hemos encontrado y de la aplicación del método merelliano, comparando entre *Paisaje. Montañas con nubes* y las demás obras de Smith.

3.2.1. Documentación encontrada para indicar que *Paisaje* de Antonio Smith, y, *Paisaje. Montaña con nubes* [Fig. Nº72], de autor desconocido son la misma obra

La curadora de colecciones del MNBA, Claudia Vergara Y., nos indicó que *Paisaje* ya no estaba en el MNBA, porque había sido trasladado al MOBAT, según Decreto N° 7440, del 15 de octubre de 1934.

“[...] ya no está en el Museo pues se trasladó al Museo de Talca, según Decreto N° 7440 de 15/10/34.”⁵³¹

La respuesta de Claudia Vergara Y. nos llevó a contactarnos con Gonzalo Olmedo E., investigador y documentador del Museo O’Higginiano y de Bellas Artes de Talca (MOBAT), quien nos indicó que el museo no tenía ninguna obra de Smith.

530 Laboratorio de Pintura. Centro Nacional de Conservación y Restauración (DIBAM). *Informe de intervención. Paisaje. Montañas con nubes*. Anónimo. Reveco Alvear, M^a Gabriela (Conservadora-Restauradora), Carolina Ossa Izquierdo (Conservadora Jefa). Santiago, 15 de Junio de 2011.

531 Respuesta vía e-mail, de: Claudia Vergara Y, a: Samuel Quiroga S., con fecha 28 de julio de 2009.

“Respecto a pinturas de Antonio Smith, nuestro museo no tiene ninguna obra de dicho autor”.⁵³²

Ante tal respuesta visitamos, esta vez, a la curadora de colecciones-conservadora del MNBA, Marianne Wacquez para dilucidar nuestras dudas respecto de *Paisaje*. La información que nos proporcionó respecto de *Paisaje* de Antonio Smith fue, por una parte, que esta había sido legada por Eusebio Lillo al museo en 1910 y, por otra parte, que había sido trasladada al MOBAT, según oficio N° 197 del 08 de abril de 1930, en préstamo temporal.

“PCH-0602

Smith, Antonio

Paisaje

Sin fecha

29 x 36 cm

Óleo sobre tela

Traslado al MOBAT según oficio n° 197 del 8/4/1930, préstamo temporal

Legado de Eusebio Lillo en 1910. Según listado de legado obra n° 109.”⁵³³

Efectivamente, hay una referencia a *Paisaje* de Antonio Smith, mencionada en el catálogo del MNBA publicado en 1922⁵³⁴.

“N° 109. Paisaje. –Galería Lillo. Autor– Antonio Smith.”⁵³⁵

Aclarando, además, que esta forma parte de un grupo de obras guardadas, que no están en exhibición:

“Cuadros guardados, los que en su mayor parte serán colocados, cuando sean devueltas al Museo las salas que ocupa actualmente el Museo Histórico Militar.”⁵³⁶

532 Respuesta vía e-mail, de: Gonzalo Olmedo E., a: Patricia Herrera, esta reenvía a: Samuel Quiroga S., con fecha 10 de septiembre de 2012.

533 Agradecemos a Marianne Wacquez por la gentileza de proporcionarnos esta información archivada digitalmente, en Excel, en computador asignado por MNBA a la curadora de colecciones-conservadora del museo, en su persona.

534 Museo de Bellas Artes. *Catálogo general de las obras de pintura, escultura, etc.* Santiago: Soc. Imprenta y Litografía Universo, 1922. Textos de Luis Cousiño Talavera.

535 Museo de Bellas Artes. op. cit., p. 171.

536 Museo de Bellas Artes. *Ibíd.*, p. 159.

Hasta aquí manejamos dos datos importantes: en un primer momento la obra fue prestada temporalmente al “Mueso de Talca”, el 08 de abril de 1930, según oficio N° 197 y, segundo, que el 15 de octubre de 1934 es trasladada al MOBAT según Decreto N° 7440. Volveremos sobre estos más adelante.

Otro antecedente a considerar es que tanto el Museo Nacional de Bellas Artes, como el Museo Histórico Nacional aportan parte de su colección con la que el Museo O’Higginiano y de Bellas Artes de Talca (MOBAT) incrementa la suya al momento de su inauguración el 20 de agosto de 1964. Este último es la fusión de dos museos anteriores de la ciudad⁵³⁷: el Museo de Bellas Artes de Talca y el Museo O’Higginiano.

Las fuentes consultadas respecto del año de fundación del Museo de Bellas Artes de Talca no concuerdan, situando el hecho, según el sitio web de la DIBAM, en 1925, ó, según *La historia de Talca. 1742-1942*, de Gustavo Opazo, en 1928. La primera fuente es oficial, pues emana del organismo del cual dependen los museos públicos en Chile. Sin embargo, la segunda nos llama la atención por aludir a un decreto fechado, aunque no aclara de qué organismo emana ni su número, con lo cual se podría rastrear el documento y zanjar este detalle. Como sea, en los siguientes dos párrafos exponemos lo que las fuentes consultadas aportan respecto del ex Museo de Bellas Artes de Talca.

Según el sitio web de la DIBAM el museo fue fundado en 1925. Aclarando que inicialmente la institución estuvo bajo tuición municipal. Que por problemas económicos, políticos y sociales, en la práctica este museo fue un proyecto en el papel. Y, que posteriormente a comienzos de 1929, funcionó en un sector del actual Liceo Abate Molina, para, a comienzos de la década de 1930, trasladarse a su ubicación definitiva, la antigua Casa de Huérfanos, situada en calle 3 Norte, detrás de la Cárcel. Lugar en el que estuvo hasta 1964 en que fue sucedido por el MOBAT⁵³⁸. La antigua Casa de Huérfanos no fue la ubicación definitiva ya que posteriormente será trasladado, junto al Museo O’Higginiano, a la casa declarada monumento nacional, según la Ley N° 8167, de 1945⁵³⁹, ubicada en Talca, en la calle 1 Norte, esquina con 2 Oriente. Esta ley establece entre otras cosas que el

537 Laboratorio de Pintura. Centro Nacional de Conservación y Restauración (DIBAM). op. cit., pp. 5-6.

538 http://www.museodetalca.cl/Vistas_Publicas/publicContenido/contenidoPublicDetalle.aspx?folio=3999&idioma=0, consultado 08 de enero de 2013.

539 Publicada en el “Diario Oficial” N° 20237, 15 de septiembre de 1945.

Museo O'Higiniano y el Museo de Bellas Artes de Talca, se establecerán en dicha casa y que serán mantenidas por la Dirección de esos servicios.

“El Museo OHiginiano y de Bellas Artes de Talca

En 1945, bajo el gobierno de Juan Antonio Ríos fue aprobada la Ley N°8.167 que autorizó el establecimiento del Museo OHiginiano y de Bellas Artes de Talca, en la casa colonial ubicada en calle 1 Norte esquina 2 Oriente, de propiedad de Laura Gaete y Andrés Mazorreaga Garrastazu.”⁵⁴⁰

Según Gustavo Opazo, el museo fue fundado por decreto el 31 de diciembre de 1928:

“El Museo de Bellas Artes de Talca, fué fundado por decreto de 31 de Diciembre de 1928. Contado inicialmente con 88 cuadros y algunas estatuas, y que ya en 1942 disponía de trescientas obras de pintura y de una sección histórica y arqueológica.”⁵⁴¹

En 1945 se autorizó el establecimiento de los museos OHiginiano y el de Bellas Artes de Talca, por la Ley N° 8.167. Pero no fue sino hasta el 20 de agosto de 1964 cuando comienzan a funcionar dichos museos, y desde esa fecha fusionados como Museo OHiginiano y de Bellas Artes de Talca (MOBAT).

Sumado a los antecedentes expuestos, nos parecen relevantes una serie de documentos que dan cuenta de traslados de obras gestionadas entre José Miguel Cruz, encargado del Museo de Bellas Artes de Talca, el Director General de Bibliotecas, Archivos y Museos [DIBAM], el Director del Museo Nacional de Bellas Artes [MNBA] y la Oficina de Bienes Nacionales, en relación al traslado de obras para el Museo de Bellas Artes de Talca. En efecto, Cruz que está al tanto del grupo de obras guardadas –suponemos por las mencionadas en el catálogo del MNBA de 1922⁵⁴²– solicita parte de ellas, entre las cuales se encuentra *Paisaje* de Antonio Smith.

540 http://www.museodetalca.cl/Vistas_Publicas/publicContenido/contenidoPublicDetalle.aspx?folio=3999&idioma=0, consultado 08 de enero de 2013.

541 Opazo Maturana, Gustavo. *Historia de Talca. 1742-1942*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1942, pp. 325-326.

542 Museo de Bellas Artes. *Catálogo general de las obras de pintura, escultura, etc.* op. cit.

“Santiago, 12 de Marzo de 1930.-
N° 5 [oficio N° 146]
Señor Director General [de la DIBAM]:

Tomando en cuenta que este Museo necesita incrementar sus colecciones para darle mayor impulso e importancia a la labor cultural a que está destinado y la necesidad de reemplazar algunas obras de escasísimo valor artístico, y existiendo en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago varias obras retiradas de las salas de exhibición, me permito solicitar de Ud. se sirva, si lo tiene a bien, y en conformidad a lo dispuesto en el artículo 6° del Decreto con fuerza de Ley N°2980, recabar de quien corresponda el traslado de las obras, cuya lista adjunto, al Museo de mi cargo.

Saluda atentamente a Ud.

José Miguel Cruz.^{543''}

A esta solicitud el Director del MNBA, Pablo Vidor responde favorablemente al Director General de la DIBAM.

“Santiago, 13 de Marzo de 1930.-
N°16
Señor Director General:

Con referencia a la Nota N°5 de fecha 12 del presente, del señor Conservador del Museo de Bellas Artes de Talca, en que pide el traslado a ese Museo de varias obras que se encuentran retiradas de las salas de exhibición del establecimiento a mi cargo, puedo informar a Ud. que el suscrito no tiene inconveniente en acceder a lo solicitado.

Saluda a Ud. atentamente.

Pablo Vidor.
Director del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago.^{544''}

Tras superar ciertos inconvenientes de tipo administrativo dados por la incongruencia entre el inventario del MNBA existente en la Contraloría General de la República y el inventario de especies cuyo tras-

543 Cruz, José Miguel al Director General de Bibliotecas, Archivos y Museos. *Documento N°5*. Santiago, 12 de marzo de 1930.

544 Vidor, Pablo al Director General de Bibliotecas, Archivos y Museos. *Documento N°16*. Santiago, 1 de marzo de 1930.

lado se solicitaba⁵⁴⁵. Se zanja el asunto haciendo los ajustes necesarios generando un listado definitivo del traslado de obras del MNBA al de Talca, que entre ellas incluye *Paisaje* de Antonio Smith⁵⁴⁶ [Ver: Lamina N°05].

Los documentos expuestos en todos los casos se refieren a un traslado, y no a un préstamo temporal. La Oficina de Bienes Nacionales, con fecha 29 de abril de 1930, envía una nota al Director General de la DIBAM⁵⁴⁷. Esta intenta dilucidar una irregularidad de inventario como el que se suscitó al gestionar el traslado de las obras. Solo que en esta oportunidad era para darlas de baja del inventario del MNBA.

Los antecedentes expuestos nos dan información suficiente para afirmar que *Paisaje* es una obra de Antonio Smith, que perteneció a la colección del MNBA hasta el 08 de abril de 1930, cuando la Oficina de Bienes Nacionales emite el documento que autoriza su traslado al Museo de Talca⁵⁴⁸ [Ver: Lamina N°05] y no a través del Decreto N° 7440 de 15/10/34 que señala Claudia Vergara Y.⁵⁴⁹

“OFICINA DE BIENES NACIONALES

CHILE

B. N° 197

Santiago, 8 de Abril de 1930.-

El Señor Director General de Bibliotecas, Archivos y Museos, en oficio N° 146 de 13 de Marzo ppdo., solicita autorización para trasladar del Museo Nacional de Bellas Artes al Museo de Talca las especies que a continuación se indican:

PINTURA.-

[...]

545 Esto consta en el documento: Oficina de Bienes Nacionales. *Documento B. N° 175*. Santiago, 25 de marzo de 1930. Y el documento: Pablo Vidor Director del Museo Nacional de Bellas Artes. *Documento N° 32*. Santiago, 26 de marzo de 1930.

546 Oficina de Bienes Nacionales al Director General de la DIBAM. *Documento B. N° 197*. Santiago, 08 de abril de 1930.

547 Oficina de Bienes Nacionales al Director General de la DIBAM. *Documento B. N° 253*. Santiago, 29 de abril de 1930.

548 Oficina de Bienes Nacionales. Director General de la DIBAM. *Documento B. N° 197*. Santiago, 08 de abril de 1930.

549 Respuesta vía e-mail, de: Claudia Vergara Y, a: Samuel Quiroga S., con fecha 28 de julio de 2009.

492.- PAISAJE. N. A. Smith. [\$] 1000.00 [...]

Anotados ya la rectificación hecha por el Sr. Director de Bibliotecas, en oficio N° 175, de 31 de Marzo último, esta Oficina, en uso de la facultad que le otorga el art. 6° del Decreto con fuerza de Ley N° 2980, de 31 de Diciembre de 1927, autoriza el traslado de las referidas especies.-

Saluda a Ud.,
[Firma].^{550''}

En cuanto al Decreto N° 7440 de 15/10/34 que señala Claudia Vergara Y.⁵⁵¹, éste efectivamente autoriza el traslado de obras, pero no al MOBAT, pues este no existía, sino al Museo de Bellas Artes de Talca. Estas obras solicitadas por José Miguel Cruz al Director del MNBA en una nota del 06 de abril de 1934⁵⁵², contó con la aprobación del Consejo Asesor del Museo Nacional de Bellas Artes⁵⁵³. Y finalmente la Dirección General de Tierras y Colonización autoriza el traslado, desde el Museo Nacional de Bellas Artes al Museo de Bellas Artes de Talca, de 14 obras [Ver: Lámina N°06]⁵⁵⁴.

Las colecciones del MOBAT –inaugurado el 20 de agosto de 1964– fueron formadas inicialmente por las colecciones, tanto del ex Museo de Bellas Artes de Talca, como del Museo O’Higiniano, por lo que la obra que buscamos –*Paisaje* de Antonio Smith– es parte de esta colección.

Como ya antes hemos mencionado, solicitamos una imagen de *Paisaje* de Antonio Smith, y la respuesta que el investigador y documentador del MOBAT, Gonzalo Olmedo E., fue que ese museo no posee obras del artista mencionado⁵⁵⁵.

550 Oficina de Bienes Nacionales. op. cit.

551 Respuesta vía e-mail, de: Claudia Vergara Y, a: Samuel Quiroga S., con fecha 28 de julio de 2009.

552 José Miguel Cruz, Director del Museo de Bellas Artes de Talca. *Nota N°10*. Santiago, 06 de abril de 1934.

553 Memorandum de la primera sesión, mediante la cual se constituye el Consejo Asesor del Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, 16 de agosto de 1934.

554 Dirección General de Tierras y Colonización. *Documento N°7440*. Santiago, 15 de octubre de 1934.

555 Respuesta vía e-mail, de: Gonzalo Olmedo E., a: Patricia Herrera, esta reenvía a: Samuel Quiroga S., con fecha 10 de septiembre de 2012.

¿Dónde está *Paisaje*? Sabíamos que el MOBAT en su colección tiene algunos paisajes sin autor conocido, lo que nos hizo plantearnos la hipótesis de que tal vez entre aquellos podía estar *Paisaje*. Entonces, nos contactamos nuevamente con Gonzalo Olmedo E.⁵⁵⁶ para solicitarle que nos mostrara los paisajes *sin autor conocido* del MOBAT.

En cuanto a *Paisaje*, los datos que aseguraban que esta obra había sido trasladada al "Museo de Talca", especificaban como título *Paisaje*, como técnica, óleo sobre tela, y como medidas: 29 por 36 cm. Cuya descripción es muy similar a *Paisaje. Montaña con nubes* [Fig.Nº72], pues coincide con la técnica, y se acerca a las medidas (28 x 36) de aquel paisaje sin autor conocido que el MOBAT registra en sus colecciones, según los datos que pudimos obtener en *Sur*.

Visitamos el MOBAT para ver los paisajes *sin autor conocido*, y especialmente *Paisaje. Montaña con nubes*. Gonzalo Olmedo E., además, nos mostró los registros más antiguos que aún se conservan en el museo, un inventario de 1974⁵⁵⁷, en el que no figura el traspaso de *Paisaje* de Antonio Smith. Sin embargo, en dicho inventario, en la página número 6 (seis), encontramos un registro de la obra que habíamos visto en el sitio web *Sur*, cuyos datos, por su aproximación con la obra que buscábamos, llamaron nuestra atención.

"Página N° 6, con el título *Pinturas* del "Grupo 1", con el número 59 (cincuenta y nueve). *Paisaje. Montaña con nubes*, tela 36 x 29 ctm. Autor Anónimo.⁵⁵⁸"

Posteriormente pudimos examinar *Paisaje. Montaña con nubes* [Fig.Nº72], de autor anónimo. Desde el primer examen visual pudimos constatar que efectivamente se trataba de *Paisaje* de Antonio Smith⁵⁵⁹.

Anteriormente ya hemos aludido a las imprecisiones respecto de los títulos de una obra según la fuente consultada. Lo que podría explicar el cambio desde *Paisaje* a *Paisaje. Montaña con nubes* [Fig.Nº72]. La técnica coincide, las medidas son próximas, cabiendo la posibilidad de que al to-

556 Agradecemos a la Mg. Patricia Herrera por habernos coordinado con el investigador y documentador del MOBAT para visitar el museo en Talca.

557 Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca. *Inventario. Año 1974*.

558 Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca. op. cit.

559 Agradecemos a Claudia Vergara Y., Marianne Wacquez y a Gonzalo Olmedo E. por su amabilidad y colaboración, sin la cual no hubiéramos podido encontrar esta obra.

marlas haya habido un proceder distinto en un primer momento antes de que la obra saliera del MNBA en 1930, y las que se tomaron para el registro del inventario de 1974, como las registradas por el Laboratorio de Pintura del Centro Nacional de Conservación y Restauración (DIBAM), en 2011.

“Se trata de una pintura de caballete, óleo sobre tela en pequeño formato, de 28.5 x 36 cm. (sin marco), [...]”⁵⁶⁰

Fuentes	MNBA	Inventario MOBAT, 1974	Laboratorio de Pintura. CNCR.
Título	Paisaje.	Paisaje. Montaña con nubes [Fig.Nº72]	Paisaje. Montaña con nubes [Fig.Nº72]
Técnica	Óleo sobre tela	Óleo sobre tela	Óleo sobre tela
Dimensiones	36 x 28 cm.	36 x 29 cm.	28.5 x 36 cm. (sin marco)

Creemos que esta pintura es parte de una serie de cuadros pintados en 1871:

1. *Montañas* [Fig.Nº45]
2. *Volcán tronador* [Fig.Nº58]
3. *Paisaje. Montaña con nubes* [Fig.Nº72]

Puesto que hay indicios que se reiteran en esas obras sugeridas. Como el tratamiento de los árboles, de las rocas, la cordillera, la figura humana –en dos de ellas–, la luz. Este último aspecto, en el caso de *Montañas* [Fig.Nº45], se ve más opaco porque presenta suciedad superficial y oscurecimiento de la capa de protección [Ver: Lámina Nº07].

La factura de *Paisaje. Montaña con nubes* [Fig.Nº72], es similar en calidad y tratamiento a las otras obras de la serie que sugerimos. Y no sólo con ellas sino que con el conjunto de las obras de Smith, que en esta publicación reproducimos. En especial *Rio Cachapoal* [Fig.Nº36], por el tratamiento de las formas rocosas y los detalles constructivos que en ambas obras podemos, a simple vista, observar nos inclina a pensar en una misma mano. Además la paleta cromática empleada es similar en matices y tonalidades. En otras palabras la calidad de ambas

⁵⁶⁰ Laboratorio de Pintura. Centro Nacional de Conservación y Restauración (DIBAM). op. cit., p. 3.

obras denuncia una misma fábrica. No incluimos en la serie antes sugerida *Río Cachapoal* [Fig.Nº36] porque es de un tamaño mayor y fue realizada un año antes (1870).

El informe final del Laboratorio de Pintura del Centro Nacional de Conservación y Restauración⁵⁶¹, al referirse a la calidad y fecha de producción de *Paisaje. Montaña con nubes* [Fig. Nº72], la considera no como una obra menor, en especial cuando destaca “la alta relevancia que esta posee para la institución”:

“La restauración de esta obra fue solicitada al Laboratorio de Pintura del Centro Nacional de Conservación y Restauración, por el Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca, institución propietaria de la misma, debido a la alta relevancia que esta posee para la institución”.⁵⁶²

En cuanto a la fecha de producción de *Paisaje. Montaña con nubes* [Fig.Nº72], las apreciaciones del informe del CNCR nos acercan a 1871.

“Al no poder establecerse un año específico para la ejecución de la obra y tampoco tener antecedentes del autor, no es posible fijar con exactitud la fecha en el que se realiza “Paisaje. Montaña con nubes”. Por lo tanto se usará el análisis estético para ubicar el tiempo 1 de la obra en el contexto que rodea el último cuarto del siglo XIX y comienzos del XX, donde se evidencian en el país y en el mundo el desarrollo del paisaje como una temática válida en el circuito del arte.”⁵⁶³

“En “Paisaje. Montaña con nubes” se pueden encontrar algunos elementos que la identifican con la corriente romántica que dominó la escena artística europea durante la época de 1840-1860, aproximadamente; y que llegó a Chile a partir de mediados de siglo, al llegar una importante cantidad de artistas e intelectuales extranjeros que introdujeron estas nuevas corrientes al país.”⁵⁶⁴

¿Cómo *Montaña con nubes* [Fig.Nº72] llegó a formar parte de las colecciones del MOBAT? Es una pregunta cuya respuesta nos inclina

561 Laboratorio de Pintura. Centro Nacional de Conservación y Restauración (DIBAM). op. cit.

562 Laboratorio de Pintura. Centro Nacional de Conservación y Restauración (DIBAM). *Ibíd.*, p. 3.

563 *Ibíd.*, p. 5.

564 *Ibíd.*, p. 12.

aún más a reforzar nuestra creencia de que se trata de *Paisaje* de Antonio Smith, que fue trasladado al MOBAT del MNBA en 1930.

“No se tiene claridad sobre la proveniencia de la obra, en los registros del museo no se especifica si fue donada, legada o comprada. No se puede establecer si la obra llega al museo proveniente del Museo Nacional de Bellas Artes o del Museo Histórico Nacional, museos que aportan parte de su colección para ayudar al Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca (MOBAT) a formar su colección al momento de su reapertura en 1964. Tampoco hay certeza de que su procedencia sea anterior, ya que muchas obras del museo llegaron luego de que se fusionaran dos museos anteriores de la ciudad, creando el actual. Un dato que sí se conoce es la participación de la obra en una exposición del MOBAT en 1984, llamada “Paisajes Chilenos y Extranjeros”.⁵⁶⁵

3.2.2. Aplicación del Método Merelliano para indicar que *Paisaje* de Antonio Smith, y, *Paisaje. Montaña con nubes* [Fig. N°72], de autor desconocido son la misma obra.

Encontramos una serie de indicios que nos confirman que *Paisaje. Montaña con nubes* [Fig.N°72], comparada con un grupo muestra y de control de obras de Smith, es de una misma factura. Los elementos que constituirán nuestro campo de indicios de comparación y control son el tratamiento observable en el modo de resolver las montañas; las nubes; las rocas, suelos y la paleta cromática; la figura humana; la atmósfera del cuadro; y los árboles presente en algunos de sus cuadros.

- El tratamiento de las montañas presentes en *Paisaje. Montaña con nubes* [Fig.N°72], y en *Río Cachapoal* [Fig.N°36], es coincidente [Ver: Lámina N°08].
- Al comparar la forma de resolver las nubes entre la obra aludida y nuevamente *Río Cachapoal* [Fig.N°36] es coincidente [Ver: Lámina N°09].
- Similares resoluciones encontramos entre *Paisaje. Montaña con nubes* [Fig.N°72], *Río Cachapoal* [Fig.N°36] y *Paisaje* [Fig. N°52] respecto del tratamiento de rocas, suelos y la paleta cromática empleada en estos [Ver: Lámina N°10].

565 Laboratorio de Pintura. Centro Nacional de Conservación y Restauración (DIBAM).
Ibíd., p. 6.

- Al comparar el tratamiento de la figura humana entre *Paisaje. Montaña con nubes* [Fig.Nº72], y *Paisaje de Aconcagua* [Fig. Nº53], *Paisaje* [Fig.52] y *La cascada* [Fig.Nº34], la resolución es coincidente formalmente como respecto de la ubicación, postura y tamaño del este elemento como parte en relación al todo de la composición [Ver: Lámina Nº11].
- Si tomamos en cuenta la atmósfera que logra entre *Paisaje. Montaña con nubes* [Fig.Nº72], *Rio Cachapoal* [Fig.Nº36], volvemos a concluir que el tratamiento dado es coincidente [Ver: Lámina Nº12].
- El modo de resolver los árboles, tanto en *Paisaje. Montaña con nubes* [Fig.Nº72], como en *Paisaje de Aconcagua* [Fig.Nº53], *Claro de luna* [Fig.Nº35], *Peñalolen* [Fig.Nº49], *Sol de tarde en la montaña* [Fig.Nº27] y *Montañas* [Fig.Nº45], volvemos a concluir que estamos ante obras de un mismo autor [Ver: Lámina Nº13].

3.3. Obras perdidas

Ya anteriormente mencionamos el incendio que a comienzos de 1981 afectó a las dependencias del desaparecido Banco de Concepción, ubicado en calle Huérfanos 1072, de Santiago, entre cuya lamentable pérdida, 15 obras destruidas, se encontraba *Valle cordillerano*, de Antonio Smith. Entre las páginas de *El Mercurio*, rastreamos esta desastrosa noticia con la esperanza que se hubieran publicado imágenes de las obras siniestradas –que lamentablemente no encontramos– nos llamó la atención el desarrollo que tomaron estos hechos, pues nos parecieron una muestra de la valoración en cuanto a la conservación y preservación del patrimonio visual. La primera nota aparecida fue el 14 de enero:

“Una pinacoteca formada por quince obras de artistas chilenos desapareció quemada por completo en el incendio que afectó a la casa matriz del Banco de Concepción en la madrugada del lunes último.”⁵⁶⁶

Al día siguiente aparece una nota que informa que el banco está atendiendo normalmente:

566 “Banco de Concepción: Destruídas 15 valiosas pinturas chilenas.” Diario *El Mercurio*, Santiago, miércoles 14 de enero de 1981, Cuerpo C, p. 01.

“Sistemas de seguridad.

Juan Villarzú, subgerente general del Banco de Concepción expresó que el personal posee un instructivo detallado de lo que tiene que hacerse en caso de incendio. [...]”⁵⁶⁷

Ese instructivo detallado ¿contemplaba como política del banco la conservación y preservación de su patrimonio visual, como un punto relevante junto con salvaguarda la integridad del personal en un momento límite como el ocurrido? Lo más impactante es constatar que la puesta en valor sobre él, prácticamente no existía por la falta de información.

“[...] “El año pasado, acotó, se hicieron tres simulacros con fuego, para comprobar la eficacia de nuestro personal y del sistema de seguridad. Hace poco tiempo se cambiaron los extinguidores, reemplazándolos por unos químicos con caja de vidrio, considerados entre los más modernos”, ubicando por cada piso dos cajas con extinguidores.

“El banco, añadió, tenía controlado y comprado un sistema de sensores que se activan a una alarma al percibir altas temperaturas o humo, pero aún no habían sido colocados, porque estábamos haciendo remodelaciones y esto es lo último que se pone”.

Por razones de seguridad se tenía fuera del edificio las computadoras que centralizaban toda la información. Además el archivo tiene duplicados y éstos se encuentran en la bóveda del edificio anexo.

Señaló, que cuentan con la asesoría de una firma que prepara las características de seguridad que debe tener el banco y proponer las readecuaciones que deben hacerse.

“Debido a todas estas precauciones, manifestó Villarzú, ningún documento de importancia fue consumido por el fuego, sólo se dañaron algunos que pueden ser recuperados”.⁵⁶⁸

¿Por qué por esas mismas razones de seguridad el protocolo no contempló el traslado de las obras a un lugar seguro? ¿Ningún docu-

567 “Desde ayer: Atención normal en Banco de Concepción.” Diario *El Mercurio*, Santiago, jueves 15 de enero de 1981, Cuerpo C, p. 06.

568 “Desde ayer: Atención normal en Banco de Concepción.” op. cit.

mento de importancia fue consumido por el fuego? Estas consideraciones son lamentables.

El 18 del mismo mes el mismo diario vuelve a publicar en una reseña noticiosa de la semana donde se insiste que afortunadamente no se quemó ningún documento bancario de valor. En los siguientes días reaparece la noticia, el 20 de enero, en relación a una resolución judicial que deja en libertad a dos vigilantes que habían sido detenidos para establecer las causas del siniestro, pues estos estaban de servicio la noche del incendio. Y el 21 se publica una carta donde se llama la atención, a raíz del siniestro del Banco de Concepción, por los incendios en edificios de altura. Pero nada se menciona en relación a las obras.

No sabemos si fue casualidad o una crítica el inserto que pocos días después el banco BHC hizo. Sin embargo, es una imagen que nos hace pensar en una institución donde el concepto de valor desborda los límites de lo meramente financiero.

Estas consideraciones nos convencen de la necesidad de investigación, que brinde información relevante sobre objetos patrimoniales, un trabajo fundamental para la puesta en valor de obras y su preservación.

3.3.1. Obras robadas

En el sitio web de la PDI⁵⁶⁹, en el espacio dedicado a las obras de arte robadas, se señala que desde las dependencias de la “Casa de Remate Juan Pablo Montero” –en la comuna de Recoleta, en Santiago– fueron sustraídas dos obras de Smith: *Amanecer en cordillera* [Fig.Nº73] y *Paisaje* [Fig. Nº74], ambos óleo sobre madera. Este hecho ocurrió el día 22 de enero de 2009⁵⁷⁰. En una entrevista que nos concedió Juan Pablo Montero nos señaló que lamentablemente aun esas obras siguen perdidas. Las que están reproducidas en colores en un catálogo de uso interno de la casa de remate de su propiedad, imágenes que gentilmente nos facilitó para reproducir en esta publicación.

3.3.2. Obra faltante

Antonio Romera señala en su *Historia de la pintura en Chile*, publicada en 1951, que en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA)

569 Policía de Investigaciones de Chile.

570 Se señala, además, que existe una Orden de Investigar de la Fiscalía Centro Norte, cuya Causa es RUC N° 0900073841-4.

existe un paisaje de Antonio Smith, titulado *Sol de tarde en la montaña* información que repite tal cual Enrique Melcherts en un artículo que escribió en prensa en 1961⁵⁷¹.

“El Museo de Bellas Artes de Santiago posee *El río Cachapoal, Claro de Luna y Sol de tarde en la montaña* (antigua colección Álvarez Urquieta).⁵⁷²”

Esta investigación al consultar en el sitio web *Sur* de DIBAM⁵⁷³, Chile, constató que registra nueve obras de Smith en sus colecciones, de las cuales tres pertenecerían al MNBA, Santiago: *Río Cachapoal* [Fig.Nº36], *Claro de luna* [Fig.Nº35], y *Paisaje*. Nos pareció extraño que el paisaje que Romera menciona no figure tanto en las colecciones de la DIBAM, en general, como en las del MNBA, en particular. Puesto que no es política de las instituciones estatales deshacerse de obras de sus colecciones, a lo más, en ocasiones con la formación de museos en regiones se trasladan obras desde Santiago para los fondos de estos museos.

Al solicitar al MNBA información e imágenes, para adjuntar en este trabajo, las tres obras que el sitio web *Sur*, registra la curadora de colecciones del MNBA, Claudia Vergara Y., indicó que *Paisaje*:

“[...] ya no está en el Museo pues se trasladó al Museo de Talca, según Decreto N° 7440 de 15/10/34.”⁵⁷⁴

Posteriormente se consultó y solicitó al “Museo de Talca” (MOBAT) una imagen de dicha obra, para adjuntar en esta publicación. El investigador y documentador del MOBAT, Gonzalo Olmedo E. indicó que:

“Respecto a pinturas de Antonio Smith, nuestro museo no tiene ninguna obra de dicho autor”.⁵⁷⁵

Ante tales respuestas quedamos perplejos por lo que acudimos al MNBA, esta vez con la curadora de colecciones-conservadora del museo,

571 Melcherts, Enrique. «Antonio Smith, romántico del paisaje.» *El Mercurio*, Santiago, 29 de enero de 1961.

572 Romera, Antonio. *Historia de la pintura chilena*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1951., p. 57.

573 Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile.

574 Respuesta vía e-mail, de: Claudia Vergara Y, a: Samuel Quiroga S., con fecha 28 de julio de 2009.

575 Respuesta vía e-mail, de: Gonzalo Olmedo E., a: Patricia Herrera, esta reenvía a: Samuel Quiroga S., con fecha 10 de septiembre de 2012.

Marianne Wacquez y expusimos la gestión antes descrita para poder dilucidar qué ocurría con la obra *Paisaje* –que hemos abordado en extenso en el punto “3.2. Del MNBA al MOBAT: De *Paisaje* a *Paisaje*. Montaña con nubes del MOBAT [Fig.Nº72].” de este trabajo con *Sol de tarde en la montaña* que menciona Romera. La información que con ella conseguimos nos sorprendió. *Sol de tarde en la montaña* figura en los registros del MNBA como:

“PCH-0603
 Smith, Antonio
 Sol de tarde en la montaña
 Sin fecha
 s/d
 s/t
 Faltante según Of. : 99903 de
 17/12/73 Contraloría Gral. de la
 República
 Adquirido a Luis Álvarez Urquie-
 ta según decreto nº 2537 del



Ministerio de Educación Pública
 16-05-1939. Obra nº 327 de lista-
 do de adquisiciones.”

Solicitamos a la Contraloría General de la República una copia del oficio N°99903 de 17 de diciembre de 1973, en él no se menciona ninguna obra en particular, solo hace referencia a las obras que la directora –que por la fecha debe haber sido Lily Garfulic– manifiesta que se habrían entregado al Palacio de Gobierno en calidad de préstamo y que aún no han sido devueltas, y que la Contraloría General de la Repúbli-

ca no tenía conocimiento de ellas, como tampoco podía asegurar sí se encontraban ubicadas en La Moneda y fueron destruidas por el fuego, suponemos que tras el incendio del edificio a raíz del bombardeo el 11 de septiembre de ese año.

“CONTRALORÍA GENERAL DE LA REPÚBLICA
DEPARTAMENTO DE CONTABILIDAD
SUBDEPARTAMENTO DE CREDITO PUBLICO Y BIENES NACIONALES
REF: 61681/73
CP-3-3232
EMR/fam.
13.12.73
CONTESTA OFICIO, DE 11 DE DICIEMBRE DE 1973, DEL MUSEO
NACIONAL DE BELLAS ARTES.-
SANTIAGO, 17. DIC 73 – 99903

En respuesta a su oficio por el cual hace presente que fueron recibidos en ese Establecimiento varios cuadros que se encontraban en el Palacio de La Moneda y que fueron enviados para su custodia y reparación, según acta de fecha 3 de Octubre de 1973, aduciendo que dichas obras pertenecían al Museo y sólo estaban en calidad de préstamo en La Moneda, cumpla con informar a Ud. que esta Contraloría General sólo se limitó a confeccionar el inventario de los bienes quedados en el Palacio de Gobierno y que los cuadros fueron enviados al Museo para su custodia por orden de la H. Junta de Gobierno, quien deberá determinar en definitiva el destino o la ubicación de ellas.

En cuanto al resto de las obras que Ud. manifiesta que se habrían entregado al Palacio de Gobierno en calidad de préstamo y que aún no han sido devueltas, este Organismo no tiene conocimiento de ellas y tampoco puede asegurar sí se encontraban ubicadas en La Moneda y fueron destruidas por el fuego.

Saluda atentamente a Ud.,

POR ORDEN SR. CONTRALOR GENERAL DE LA REPUBLICA

Jefe Subdepto. Crédito Público y Bienes Nacionales

A LA SEÑORA
DIRECTORA DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
PRESENTE" [Sic.]⁵⁷⁶.

Por lo anterior no hemos podido tener acceso a esta obra, sin embargo, encontramos y reproducimos una imagen [Fig. Nº27], en blanco y negro, publicada en la segunda edición, año 1955, del libro de Vicente Grez, *Antonio Smith. (Historia del paisaje chileno)*. La que a pie de imagen indica lo siguiente:

"Sol de tarde", 0,53 x 0,40 m., óleo de Smith, propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes, de la colección Álvarez Urquieta. Según testimonio del pintor Onofre Jarpa esta obra es una interpretación de un paisaje de Saal.⁵⁷⁷

Ya hemos hecho referencia a lo poco riguroso de las publicaciones, cuando reproducen o mencionan cuadros, en relación al título de la obra. Por lo que *Sol de tarde en la montaña* mencionado por Romera, y, *Sol de tarde* indicado por Grez, bien pueden ser títulos que aluden a la misma obra. Además, está la alusión de pertenecer al MNBA y Ex-Colección Álvarez Urquieta, consideraciones que nos llevan a concluir que se trata de la misma obra.

¿Dónde está *Sol de tarde en la montaña*? Han pasado desde el 17 de diciembre de 1973, a 2014, 41 años sin que esta obra vuelva a estar presente en los fondos de las colecciones a la que pertenece, y nos da la impresión que el olvido, voluntario o no, ha echado tierra sobre la pérdida de esta obra que es un patrimonio de una de las figuras artísticas más importante de nuestra pintura. Esperamos que esta publicación incida en "remover ese olvido" y que se aclare lo ocurrido con esa pintura, y, en el mejor de los casos, podamos ver dicho cuadro expuesto en el museo al que pertenece.

576 Contraloría General de la República. *Oficio N° 99.903*. Santiago 17 de diciembre de 1973.

577 Grez, Vicente. *Antonio Smith. (Historia del paisaje en Chile)*. Universidad de Chile, Santiago, 1955. Segunda edición. Páginas finales sin número.

Capítulo 4

Metodología de fichaje de las obras y catalogación

Se entiende por objeto visual a una imagen, o visualidad, que permite ejecutar de manera casi inmediata la función comunicativa, en oposición a lo que sucede con la comunicación oral o escrita que requiere de otros elementos para que ésta se active. Para que la imagen cumpla su función comunicativa el espectador debe utilizar varios sentidos que le ayuden a entender el mensaje. A través de la catalogación e interpretación de obras artísticas es posible ofrecer al espectador pistas que le permitan descifrar los aspectos visuales de las obras. Para que este le asigne un sentido a lo que está observando.

La imagen en este sentido pasa a ser un testimonio mudo que el espectador intenta comprender, para que esto se pueda llevar a cabo se aplican metodologías que aproximen a posibles lecturas que la imagen propone. Por esto es importante considerar que el lenguaje visual es complejo ya que está conformado de distintos elementos como signos, emblemas, atributos, entre otros, los cuales son necesarios considerar al momento de realizar un análisis cuyo objetivo sea la interpretación de la imagen.

Según Nagel⁵⁷⁸ el realizar un catastro de los bienes culturales de un determinado lugar obedece al deseo de generar un registro y documentación de objetos o bienes culturales con la “necesidad de conocer el historial de un objeto, sus intervenciones en restauración, movimien-

578 Nagel, Lina. (2008). *Manual de Registro y Documentación de Bienes Culturales*. Santiago, Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

tos dentro y fuera del museo para exposiciones temporales”.⁵⁷⁹ Para esta autora el poseer un registro y documentación de bienes culturales tiene una serie de ventajas. Entre las principales podemos destacar que se indica con certeza dónde se encuentra cada objeto, ayuda a planificar trabajos de restauración, nuevas exhibiciones y guías de museos, y la más importante es que sirve de plataforma para nuevos estudios e investigaciones.

Es por ello que, en este trabajo, hemos catalogado la producción artística de Antonio Smith para dar contexto a su obra y dotar de antecedentes ordenados en categorías y campos preseleccionados para que el espectador pueda contar con información que le permitan un mejor acercamiento a estas obras. En esta investigación en particular se utilizará un modelo de catálogo razonado, en el sentido que Richter⁵⁸⁰ define como un estudio o corpus que posibilita contener diversa información acerca de una obra u objeto, permitiendo a su vez posteriores estudios interpretativos. Antes Lina Nagel sugiere definir los criterios que se utilizarán para su ejecución considerando principalmente tres etapas. La primera es la definición de objetivos para realizar un procedimiento identificatorio. La segunda, desarrollo del catálogo razonado realizando una descripción intrínseca de la pieza (artista, obra y su trayectoria: fenómeno histórico, citas, bibliografías: fuentes bibliográficas, situación actual, perspectiva científica). Y por último una tercera, que tiene relación con los aspectos metodológicos con los cuales se obtendrá la información de los bienes, como por ejemplo el método de investigación de campo que consiste en ubicar y recoger información directa de las obras, así como para la obtención de fotografías y antecedentes de ésta. Otro de los aspectos metodológicos a considerar es la investigación bibliográfica que respalda los antecedentes de los objetos y que forman parte importante del catálogo.

Para la ejecución de esta catalogación se revisaron los modelos de fichajes realizados por Dirección de Biblioteca, Archivos y Museos (DIBAM) implementados en sus instituciones como el Museo Histórico Nacional de Santiago, Chile. Como también se tomó la forma de pro-

579 Nagel, Lina. op. cit. p.8.

580 Richter, M. (2008). Los Catálogos y el proceso de documentación de bienes culturales. En: Lina Nagel (Ed.), *Manual de Registro y Documentación de Bienes Culturales* (pp. 84-93). Santiago, Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

ceder en este mismo ámbito del Museo Nacional de Bellas Artes, en Buenos Aires, Argentina.⁵⁸¹

Documentar obras visuales implica asociar información que contribuya a una mejor comprensión del objeto artístico, considerándose el origen, datación y creación. La forma en que se realizan los fichajes es través de descripciones de las obras visuales que son apoyadas por metodologías sistemáticas que abarquen aspectos básicos y nos conduzcan a una clara identificación de ésta. Existe un punto de vista formal, que no incluye apreciaciones ni juicios personales de la obra, se describe el objeto artístico en términos genéricos con sus características esenciales y básicas. Lo que permite en primera instancia identificarlo y además como fundamento para su posterior interpretación.

En el caso específico de las obras bidimensionales como las pinturas, grabados, dibujos, tarjetas postales y fotografías, se ordena la información, del siguiente modo:

- Forma: descripción de la apariencia exterior de la obra y su formato.
- Tema: géneros establecidos (religioso, alegorías, hechos históricos, mitológicos, retrato, autorretrato, desnudo, paisaje, naturaleza muerta, marinas, género, costumbrista, entre otras).
- Ubicación de elementos y personajes: descripción a partir de los elementos o personajes principales de la obra, considerando tipo de planos (izquierda, derecha o consecutiva). Además, en los casos que no existan figuras reconocibles se realiza una descripción basada en las formas ya sean geométricas, manchas y colores.

La metodología de trabajo consideró diversas categorías de análisis, las cuales están centralizadas en aspectos formales de procedencia y clasificación de cada una de ellas, además, de publicaciones en que estas obras han sido expuestas. Finalmente destacamos que la metodología de fichaje y clasificación de obras es un aporte a cómo se concibe y se estructuran los trabajos de un artista en un determinado tiempo.

581 Agradecemos a Laura Malosetti las orientaciones y metodologías para la realización de un catálogo razonado, en el contexto del curso "Problemas del Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XIX", que dictó en IDAES-USAM en 2010.

Conclusiones

Las fuentes relevadas en esta investigación nos permiten sostener la centralidad de la figura de Antonio Smith en la consolidación de los géneros de la pintura de paisaje y del dibujo caricaturesco, en el campo de las artes visuales de Santiago a fines del siglo XIX, cuestión que ha sido señalada por la historiografía sin considerar la recepción crítica de sus obras en el momento de ser exhibidas trabajando más bien como crítica, expresando su opinión. No planteamos que Smith sea el primer chileno que pinte paisajes, de hecho José Manuel Ramírez Rosales es cronológicamente el primero –conocido– que lo hace, pero la diferencia entre éste y Smith es que Ramírez desarrolla su trabajo en Europa, absolutamente desvinculado de Chile, Smith, en cambio, revolucionó el espacio artístico de Santiago, al volver de Europa, abriendo un taller que rápidamente se convirtió en centro de reunión de intelectuales y artistas. La vida de Smith, en sus distintas etapas, siempre estuvo guiada por la constante búsqueda de una expresión plástica personal. Ya como pintor, ya como caricaturista, su producción es la manifestación de un espíritu crítico que opta –y de paso influye notablemente en el medio local– por el paisaje en clave romántico/moderna como su más importante medio de expresión.

Hacia el mediados del siglo XIX Chile vive un proceso extraordinario, en efecto, el gobierno de Manuel Bulnes Prieto (1841-1851) inicia un intenso programa destinado a fortalecer la educación, creando instituciones, entre otras, como la Academia de Pintura de Santiago, que obedecía al deseo de imitar a las naciones europeas. Se creía que en la medida en que recrearan en Chile los modelos europeos se llegarían a alcanzar los mismos niveles de desarrollo de aquellos. Por otra parte, la circulación en Santiago el *Journal des*

*scavants*⁵⁸² y el *Correo de Ultramar*⁵⁸³, las obras de Rousseau, Walter Scott, Chateaubriand, Byron, Dumas y Eugenio Sue, que los intelectuales y artistas chilenos con avidez leían, difundieron visiones que grupos opositores a las elites dominantes apropiaron y resignificaron al medio local.

Posteriormente, en nombre de la modernidad, se alzan posturas críticas al modo en que el país se ha enrumbado promoviendo cambios. En este sentido entendemos las polémicas y antagonismos ocurridos entonces. Por una parte las discrepancias entre los intelectuales de la *Sociedad Literaria*⁵⁸⁴, que a través de la prensa, como *El Semanario de Santiago*, polemizaron con los intelectuales argentinos⁵⁸⁵ que residían en Valparaíso, y que respondían desde *El Mercurio de Valparaíso* o desde la *Revista de Valparaíso*. Por otra parte, las diferencias y enfrentamientos, tanto de Antonio Smith como de Ernesto Charton hacia Alejandro Cicarelli; y las pugnas entre liberales y conservadores, manifestadas, por ejemplo, en publicaciones como *El Correo Literario*, que se levantan contra el gobierno de Manuel Montt (1851-1861) y el sistema autoritario.

En el campo de las artes visuales en Chile, Antonio Smith se opone a la rigidez en la formación que Alejandro Cicarelli instala en la academia. Antagonismo señalado por diversos autores como un eco tardío de las pugnas entre románticos y neoclásicos. Empero, reducir a esa analogía la producción y postura de Smith es limitar el análisis a sólo una parte del asunto. El artista no replica una pugna que, además, obedece a procesos ajenos y diferentes a los que en Santiago se desarrollaban. Hay similitudes, por supuesto, los problemas en que está inmersa la sociedad chilena están en un contexto histórico conectado,

582 Que apareció por primera vez en Francia en 1665 y cuya importancia radica en ser la primera publicación periódica conocida en el mundo. Según información publicada por la Biblioteca Nacional, Santiago en su sitio web: http://www.dibam.cl/biblioteca_nacional/contenido.asp?id_contenido=209. El 16 de agosto de 2009.

583 El periódico universal literario (1842-1885), publicado en París con información de todo el mundo y crónicas de su corresponsal en Valparaíso. Según información publicada por la Biblioteca Nacional, Santiago en su sitio web: http://www.dibam.cl/biblioteca_nacional/contenido.asp?id_contenido=209. El 16 de agosto de 2009.

584 Andrés Bello, José Víctorino Lastarria, y Francisco Bilbao, entre otros.

585 Vicente Fidel López, Félix Frías, Domingo Faustino Sarmiento, Bartolomé Mitre, Juan Bautista Alberti, Gabriel Ocampo, entre otros, residentes en Chile que huían de la dictadura de Juan Manuel de Rosas.

relacionado y en muchos casos dependientes de lo que ocurre en Europa y en otras partes del mundo.

En el género de la caricatura la importancia de Smith no solo se remite a que las suyas son las primeras publicadas en Chile, sino que se sumaron a la oposición al gobierno de Manuel Montt, levantada desde la prensa con ácidas y sarcásticas imágenes de los personajes de la política y de la sociedad de entonces. Proceso que culmina en la revolución de 1859 con el cierre de la prensa opositora y la salida del país de sus mentores, entre ellos Smith.

La producción de estas caricaturas está articulada desde una construcción que involucra, además de la crítica a la sociedad, la formación de un repertorio simbólico-alegórico que Smith va formando en un proceso que tiene un origen múltiple: la enseñanza recibida de Cicarelli; la tradición y circulación de estampas y las sesiones de copia de estas en su paso por la Academia; y su entorno familiar y social. Instancias que sin duda contribuyeron a formar ese repertorio que tan acertadamente plasmó en sus caricaturas. Smith se apropia de una visualidad que resignifica y contextualiza irónicamente, en el Chile de la segunda mitad del siglo XIX, en una operación de transitividad de las imágenes desde el repertorio del arte occidental hasta sus composiciones para la revista *El Correo Literario*. Así ocurre con su autocaricatura: una imagen de cuerpo completo que ocupa el centro de la composición, mirando desafiante al lector/espectador con sus instrumentos de trabajo, tal como lo hace Diego Velásquez en *Las Meninas*. Un *phatós* tradicionalmente usado por los artistas con fines reivindicativos –Goya, David, Ingres–. En este sentido entendemos que Smith toma de Velásquez su manifiesto visual en favor de la posición del artista y lo resignifica en pro de la valoración del género de la caricatura que iniciaba su circulación en medios de prensa en Chile.

Otro aspecto que destacamos es la revisión de la información difundida por la historiografía del arte en relación a la participación de Antonio Smith en los diez primeros números de la revista *El Correo Literario*. Al contrastarla con fuentes primeras, cuestionamos la información difundida por los autores que la han repetido sin verificar los datos. La nota publicada por Smith⁵⁸⁶ donde declara su desvinculación de la revista nos precisa que no participó en los diez primeros núme-

586 Smith, Antonio. "A los suscritores [sic]." Revista *El Correo Literario*. Santiago, Año I, N°6, 21 de agosto de 1858.

ros de la publicación, sino que solo lo hizo hasta el N°5. Sin embargo, también creemos que no es definitiva pues pudo haber contribuido esporádicamente, como suponemos lo hizo en el N°8, con la caricatura que representa a Cicarelli [Fig. N° 26].

Respecto de su viaje a Europa, las fechas que se señalan, tanto para la salida de Smith de Chile como para su regreso de Europa a Santiago, no concuerdan en las distintas fuentes consultadas. En este sentido nos inclinamos a tomar por fiable a Pedro Lira⁵⁸⁷, pues su relato está orientado por la escuela positivista, la que se caracteriza por el rigor en el tratamiento del dato, y porque él mismo es fuente primera al haberse relacionado con Smith en el contexto del taller de este, al cual acudía a complementar su formación artística. Además, como elemento de control están los hechos históricos como la revolución del 1859, cuando a causa del cierre de la prensa opositora sus participantes se ven obligados a abandonar el país, y el bombardeo a Valparaíso que ocurre en 1866, momento en que, según la mayoría de las fuentes consultas, Smith regresa.

Smith se instaló en París con ayuda de Demetrio O'Higgins y Federico Puga. Y al igual que la mayoría de los pintores chilenos que llegaban a Europa recorrió distintas ciudades visitando sus monumentos y museos, para conocer los originales de los grandes maestros, copiándolos y adquiriendo así la técnica y el oficio. Conoció cómo el movimiento romántico promovió el surgimiento y desarrollo de innovaciones que de la mano de la modernidad trajo consigo un cambio importante: dejando de lado la jerarquía temática ahora todo se podía pintar; en el aspecto técnico el color adquiere gran importancia como medio de expresión y exaltación de los sentimientos, ya no está subyugado a la forma articulada por el dibujo como lo estuvo durante el clasicismo.

Su vinculación al taller de Carlo Markó –en Florencia– gatilló un giro/consolidación de su adhesión a la pintura de paisaje en clave romántica/moderna que singularizará su pintura inmediatamente posterior. Además, esta experiencia en Europa, especialmente en Florencia, marca el destacado rol que tuvo al actuar como complemento –desde la periferia– en la formación de los artistas chilenos, pues a su retorno a Chile instala un taller que tuvo gran importancia en Santiago. Allí brindará un espacio informal de aprendizaje para pintores que luego

587 Lira, Pedro. *Diccionario biográfico de pintores*. Santiago: Imprenta, encuadernación y litografía Esmeralda, 1902.

se convertirán en su grupo de pertenencia. Destacamos las figuras de Pedro Lira (1842-1912), Onofre Jarpa (1849-1940), Cosme San Martín (1849-1906), Alberto Orrego (1854-1931), Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909), Dolores Vicuña Morandé (1843-1882) y María del Tránsito Prieto (activa en los años 1876-1901)⁵⁸⁸. En estas personalidades –por mencionar las más destacadas– articula su universo de referencias, tanto las acumuladas en *El Correo Literario* como las aportadas por su viaje a Europa.

La pintura de paisaje caracterizará la producción de Smith en la última parte de su vida, tras su retorno a Santiago, con la que consolida una práctica que identificará a la pintura chilena en el contexto latinoamericano. Género, en múltiples sentidos, controversial. Por una parte, desde la interpretación según la cual este surge, en un proceso paulatino, desde los fondos de las imágenes que usualmente representaban temas religiosos, históricos u otros, en la medida en que se iban debilitando los motivos del primer plano. Y, acercándonos al surgimiento de él, desde la perspectiva planteada por Ernst Gombrich: la cuestión de la función de la imagen en relación con su género. No se llegará a comprender una imagen o cómo se la representa sin considerar de qué tipo se trata, cuáles son sus fines y quienes sus destinatarios. Estos aspectos, señala Laura Malosetti, resultan indispensables a la hora de considerar la imbricación de ellas en la historia cultural, poniendo ciertos límites a la infinidad de posibilidades interpretativas que plantea su polisemia a la sensibilidad o el sentido común de cada nuevo espectador.

Para Gombrich la idea de un arte inspirado por la belleza natural es una simplificación excesiva y peligrosa, y es probable que el proceso sea inverso al descubrir la belleza de la naturaleza, al declarar que un paisaje es pintoresco cuando recuerda pinturas antes vistas. Pues para el pintor sólo puede convertirse en motivo lo que asimila al vocabulario que ya ha aprendido. De hecho lo usual es presentar el “descubrimiento del mundo” como motivo que subyace al desarrollo del paisajismo, por lo que la tentación a invertir la fórmula, es seductora, y afirmar la prioridad de la pintura de paisajes sobre el sentimiento del paisaje. Siendo para Gombrich este movimiento en dirección deductiva de la

588 Respecto de estas dos últimas han sido rescatada –entre otras tantas– del olvido por Gloria Cortés. Cfr.: Cortés Aliaga, Gloria. *Modernas. Historia de mujeres en el arte chileno 1900 – 1950*. Santiago: Origo Ediciones, 2013.

teoría a la práctica artística y de esta al sentimiento artístico algo que merece ser considerado.

Por otra parte, la aparente ingenuidad del paisaje ha motivado diversos usos, tanto para la instalación de imaginarios territoriales e identitarios, como también para la creación de una plataforma de rebeldía a lo establecido; como en el caso de Smith, que desde la pintura de paisaje pondrá a disposición de los artistas herramientas de búsquedas plásticas que en la academia no encuentran. A partir de entonces persiste la idea de una escuela chilena del paisaje, como lo han señalado Pedro Lira⁵⁸⁹, Eugenio Pereira Salas⁵⁹⁰, Ana Helfant⁵⁹¹, Víctor Carvacho⁵⁹², Enrique Melcherts⁵⁹³ y Ricardo Bindis⁵⁹⁴, concepto con el que no concordamos, pues en tal fórmula vemos más bien un uso retórico. No hemos encontrado antecedentes de tal escuela; ninguno de los autores que la menciona la ha definido ni ha teorizado al respecto; como tampoco existe un manifiesto –conocido– de Smith o de quienes pasaron por su taller, o que posteriormente alguno de los paisajistas chilenos haya elaborado. En cambio sí podemos afirmar, a la luz de las fuentes desplegadas en esta investigación, que la actividad creativa desarrollada por Antonio Smith es la iniciadora de una tradición en la pintura chilena: la tradición del género de paisaje. La pintura de paisaje de Smith actúa como un potente elemento identitario. La representación del paisaje, que había sido relegada por la Academia a la categoría de género menor, termina siendo, gracias al empeño de Smith y de los que lo siguieron, una característica identitaria de la pintura chilena. Esta tradición de la pintura de paisajes atraviesa –como

589 Lira, Pedro. op. cit.: p. 372.

590 The Toledo Museum of Art. *Chilean Contemporary Art Exhibition*. Textos de Molly Ohl Godwin, Carlos Humeres Solar y Eugenio Pereira Salas. Toledo (EE. UU.), Ministerio de Educación de Chile, 1942, pp. 20 y 22. Pereira Salas, Eugenio. *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992, p. 161.

591 Helfant, Ana. "El paisaje en la pintura chilena." En el diario *El Mercurio*, Santiago, 04 de agosto de 1971.

592 Carvacho Herrera, Víctor. "Algunos hitos de la pintura chilena". En Instituto Cultural de Las Condes, *Siglo y medio de pintura chilena (Desde Gil de Castro al presente)*. Santiago 1976, p. 105.

593 Melcherts, Enrique. "Centenarios memorables." En: diario Las Últimas Noticias, Santiago, 17 de junio de 1977.

594 Bindis F., Ricardo. *Pintura chilena 200 años*. Santiago. Origo, 2006, p. 52.

una constante al decir de Antonio Romera⁵⁹⁵—, más allá de los cambios estilísticos y culturales, las distintas miradas estéticas que se han dado hasta ahora en Chile.

La recepción de ambos géneros fue favorable, por una parte la característica que ha mantenido desde entonces. Si bien no fue una recepción institucional manifestada en premios y reconocimientos, como ocurrió con la pintura de paisaje, sí la tuvo en una parte significativa del público que adquirió la revista en la que estas circularon. Por otra parte, la pintura de paisaje, como antes hemos señalado, fue el tema que eligieron varios de los seguidores de Smith a la hora de empezar en pintura, y en el reconocimiento al género evidenciado en los premios que obtuvo en los concursos de pintura de 1872 y 1875.

Realizar una catalogación de la obra de Smith ha sido una tarea compleja; la primera dificultad con la que nos encontramos fue la escasa información que existe sobre la producción de este artista. De ahí la importancia de catalogar su obra, pues como hemos constatado esta se encuentra dispersa —y muy poco registrada— en colecciones privadas. Si bien se la encuentra reproducida en algunos textos, estos abundan en apreciaciones personales y no entregan datos concretos sobre su historial. Es común encontrarse con todo tipo de imprecisiones que solo originan confusiones. La falta de información es una amenaza para el patrimonio y su conservación. Razones suficientes para presentar un registro que dé cuenta de la obra de Smith. Así, hemos identificado con bastaste nitidez tres periodos, a modo de una propuesta referencial que plantea este orden para facilitar su estudio y valoración. Además, es una base de datos para otras investigaciones, pues aporta información concisa, especializada y actualizada. El resultado de nuestro trabajo ha sido un avance significativo respecto de lo que había; damos cuenta de 78 obras, que reproducimos en este libro y de tres fases que logramos identificar en el desarrollo de la producción artística de Smith, las que hemos llamado: *La caricatura*, *Viaje a Europa* y *El paisaje*.

Pudimos catalogar 63 obras que sumadas a las 15 ya catalogadas por las instituciones de la DIBAM y la Pinacoteca de la Universidad de Concepción nos permiten dar cuenta un total de 78 obras con datos y reproducción.

595 Romera, Antonio. "Introducción", en: Romera, Antonio. Historia de la pintura chilena. Santiago: Andrés Bello, 1976, pp. 11-16.

Del primer período: *La caricatura* –que se distingue principalmente por las caricaturas que realizó para la revista *El Correo literario*– de un total de 26 obras, 6 fueron catalogadas por el Museo Histórico Nacional, y 20 fueron realizadas en esta investigación. Aclaremos, además, que 20 son caricaturas, trabajadas en la técnica de la litografía; 3 retratos, 2 en gouche y 1 en litografía; 1 escena costumbrista, en litografía; y, finalmente, 2 imágenes publicitarias, en litografía.

Del segundo período: *Viaje a Europa*, si bien sabemos que de este trajo varias obras desde Europa, desconocemos el paradero de ellas. Por lo que sólo damos cuenta de 2 paisajes, pintados al óleo sobre tela, y que hemos catalogados en esta investigación.

Del tercer y último período: *El paisaje*, que se inicia cuando regresa a Chile, presentamos 50 obras en total. De estas 9 han sido registradas por la DIBAM y la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, y las 41 restantes catalogadas en esta investigación. Aclarando, también, que 42 son paisajes, 3 pintados con tinta y 39 al óleo; 8 son caricaturas en dibujo y tinta sobre papel.

Finalmente, concluimos que no se equivocaba Vicente Grez en 1882 cuando titula su libro *Antonio Smith. Historia del paisaje en Chile*, a solo cinco años de la muerte del pintor. Hoy en 2014, a 132 años de aquella publicación, la distancia temporal y el trabajo crítico realizado durante esta investigación nos permiten observar en la obra de Antonio Smith la consolidación del género paisaje en Chile, sin que por ello desconozcamos que antes de él este género ya era cultivado. Sin embargo, esas producciones las vemos como antecedentes a dicha consolidación. Por lo tanto, la respuesta a la pregunta que origina y titula este libro, después de este recorrido iniciado en la lectura de Grez, es afirmativa.

Samuel Quiroga y Lorena Villegas, Temuco, 2014.

Referencias

- Alegría L., Juan. «Cicarelli y la construcción del discurso artístico chileno.» Martínez, Juan Manuel (ed.). *Arte americano: contextos y formas de ver. Terceras jornadas de Historia del Arte*. Santiago: Ril Editores, 2006. 167-176.
- Aliaga, Alfredo. «Breve historia de la plástica chilena.» *En viaje*, octubre de 1960: 32-33, Santiago, N° 351.
- Alvarado, Patricio. *Ampliación del fuerte Recabarren. Reconstrucción de Temuco a través de diez jóvenes artistas*. Santiago: Alquimia ediciones, 2014.
- . *Silencios habitados*. Temuco, 2011.
- Álvarez Urquieta, Luis. *La Pintura en Chile. Colección Luis Álvarez Urquieta*. Santiago: Imprenta La Ilustración, 1928.
- Amigo, Roberto. «Territorios de Estado. Paisaje y cartografía. Chile, siglo XIX.» Escobar, Ticio. *Trienal de Chile 2009. Catálogo*. Santiago, 2009. 171-177.
- Archivo Histórico Nacional. Fondo Ministerio de Educación- DIBAM. «Documento B. N° 175.» Oficina de Bienes Nacionales, Santiago, 25 de marzo de 1930. Volumen 21, 1932, Folio 233.
- . «Documento B. N° 197.» Oficina de Bienes Nacionales al Director General de la DIBAM, Santiago, 08 de abril de 1930. Volumen 29, 1934, Folios 19-20.
- . «Documento B. N° 253.» Oficina de Bienes Nacionales al Director General de la DIBAM, Santiago, 29 de abril de 1930. Volumen 07, 1930.
- . «Documento N° 32.» Pablo Vidor Director del Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 26 de marzo de 1930. Volumen 07, Folio 238.
- . «Documento N°16. Santiago.» Vidor, Pablo al Director General de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, 13 de marzo de 1930. Volumen 21, 1932, Folio: 193.
- . «Documento N°5.» Cruz, José Miguel al Director General de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, 12 de marzo de 1930. Volumen 21, 1932, Folio 190.
- . «Documento N°7440.» Dirección General de Tierras y Colonización, Santiago, 15 de octubre de 1934. Volumen 29, 1934, Folios 169-170.
- . «Memorandum de la primera sesión, mediante la cual se constituye el Consejo Asesor del Museo Nacional de Bellas Artes.» Santiago, 16 de agosto de 1934. Volumen 29, 1934, Folio 129.

- . «Nota N°10.» José Miguel Cruz, Director del Museo de Bellas Artes de Talca, Santiago, 06 de abril de 1934. Volumen 29, 1934, Folio 50.
- Armando Mellado Campi. *Fotografías*. Santiago: Impreso por Ograma, 2008, catálogo.
- Artistas Plásticos Chilenos. www.artistasplasticoschilenos.cl.
- Banco Central de Chile. *Pintura chilena. Colección Banco Central de Chile*. Santiago, 2007 (2° ed.) Textos Milan Ivelic.
- Banco Central de Chile y Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos. *Convenio Cooperación y Difusión Cultural*. Santiago, 13 de abril de 1992. Enrique Marshall Rivera, Gerente General del Banco Central y Sergio Villalobos Rivera, Director de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Banco de Talca. *Pintura chilena. Pinacoteca del Banco de Talca*. Editor: Eugenio Mandiola S. Impresión: Impresos Alguero Ltda., s/f.
- Berrios, Pablo, Eva Cancino, Claudio Guerrero, Isidora Parra, Kaliuska Santibáñez y Natalia Vargas. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago: Estudios de Arte, 2009.
- Bindis Fuller, Ricardo. «Antonio Smith, el primer paisajista chileno.» *En Viaje Santiago*, N° 466, nov/ dic de 1972: 34-36.
- . *La pintura chilena desde Gil de Castro hasta nuestros días*. Santiago: Morgan Marinetti, 1979.
- . *Pintura chilena 200 años*. Santiago: Origo, 2006.
- Blanco, Arturo. *Antonio Smith, pintor de paisajes y caricaturista chileno*. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, 1954.
- Brintrup, Sybil. «Oficine ade Arte.» s.f. <http://www.oficinadearte.cl/>.
- Burke, Peter. «El Renacimiento italiano y el desafío de la posmodernidad.» Schröder, Gerhart y Helga Breuninger (comp.). *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. 25-35.
- Casa de remates Enrique Gigoux Renard. *Primer gran remate de pintura chilena*. Santiago, sábado 30 de abril de 1988. Catálogo de promoción.
- Casa de remates Jorge Carroza. *2° aniversario. "Gran remate. "Pintura chilena." No-table conjunto de cuadros de autores nacionales"*. Santiago, sábado 28 de junio de 1986. Catálogo de promoción.

- . *Décimo séptimo gran remate de "pintura chilena" notable conjunto de cuadros de autores nacionales. Por orden de coleccionistas particulares.* Santiago, sábado 07 de septiembre de 1985. Catálogo de promoción.
- . *Gran remate de fin de año. Selecta pintura chilena y extranjera del s. XIX.* Santiago, sábado 20 de diciembre de 1997. Catálogo de promoción.
- . *Gran remate de fin de año. Selecta pintura chilena y extranjera del s. XIX.* Santiago, sábado 20 de diciembre de 1997. Catálogo de promoción.
- . *Gran remate "pintura chilena". Notable conjunto de 80 cuadros de catalogados autores nacionales.* Santiago, sábado 30 de mayo de 1987. Catálogo de promoción.
- . *Gran remate "pintura chilena". Notable conjunto de cuadros de autores nacionales.* Santiago, sábado 28 de marzo de 1987. Catálogo de promoción.
- . *Gran remate "pintura chilena". Notable conjunto de cuadros de autores nacionales.* Santiago, sábado 28 de marzo de 1987. Catálogo de promoción.
- . *Gran remate "pintura chilena". Notable conjunto de cuadros de autores nacionales.* Santiago, sábado 09 de agosto de 1986. Catálogo de promoción.
- . *Gran remate aniversario 1984-2000. Extraordinaria colección de pintura chilena y extranjera del s. XIX.* Santiago, sábado 26 de agosto de 2000. Catálogo de promoción.
- . *Gran remate aniversario 1988.* Santiago, sábado 30 de julio de 1988. Catálogo de promoción.
- . *Gran remate aniversario pintura chilena y extranjera.* Santiago, sábado 31 de agosto de 1991. Catálogo de promoción.
- . *Gran remate de "pintura chilena" notable conjunto de 69 cuadros de catalogados autores nacionales.* Santiago, sábado 14 de diciembre de 1985. Catálogo de promoción.
- . *Gran remate de "pintura chilena". Notable conjunto de cuadros de autores nacionales. Colección Oscar Ulloa.* Santiago, sábado 08 de noviembre de 1986. Catálogo de promoción.
- . *Gran remate inauguración galería de arte.* Santiago, 10, 11 y 12 de noviembre de 1989. Catálogo de promoción.
- . *Gran remate. "Pintura chilena y extranjera".* Santiago, sábado 12 de noviembre de 1988. Catálogo de promoción.

- . *Gran subasta de importante pinacoteca de autores chilenos de fines del s. XIX y principios del s. XX. Por orden del Señor Rodolfo Schupfer A.* Santiago, sábado 28 de abril de 2012. Catálogo de promoción.
 - . *Gran subasta de inicio de temporada 2007.* Santiago, sábado 31 de marzo de 2007. Catálogo de promoción.
 - . *Gran subasta de inicio de temporada. Pintura y mobiliario de colección por orden de coleccionistas particulares.* Santiago, sábado 05 de abril, s/año. Catálogo de promoción.
 - . *Memoria de fin de año 1987.* Santiago, 1987.
 - . *Octavo gran remate de "pintura chilena y extranjera" notable conjunto de cuadros de autores nacionales y extranjeros.* Santiago, sábado 27 de abril de 1985. Catálogo de promoción.
 - . *Primer gran remate de "pintura chilena" de la notable colección de don Esteban Canata Valenzuela.* Santiago, sábado 03 de agosto de 1985. Catálogo de promoción.
 - . *Remate iniciación de temporada.* Santiago, sábado 09 de abril de 1988. Catálogo de promoción.
 - . *Segundo gran remate de "Pintura chilena". De la notable colección de Don Esteban Canata Valenzuela.* Santiago, sábado 24 de agosto de 1985. Catálogo de promoción.
- Casa de remates Raúl Peña L. *Gran remate pintura chilena y extranjera. Clásica y contemporánea.* Santiago, sábado 11 de noviembre de 2000. Catálogo de promoción.
- . *Gran remate pintura chilena y extranjera. Clásica y contemporánea.* Santiago, sábado 11 de noviembre de 2000. Catálogo de promoción.
- Casa Museo Eduardo Frei Montalva. s.f. Catálogo.
- Casa Ramón Eyzaguirre. *Gran remate de la notable colección de cuadros de autores nacionales que perteneció al señor Alfredo Morel Henríquez. Por orden de la Sra. Victoria Gumucio de Morel.* Santiago, 13 y 20 de noviembre de 1959. Catálogo de promoción.
- . *Remate de un escogido conjunto de cuadros de autores nacionales. Por orden del Sr. José Rafael Barros Vicuña.* Santiago, abril de 1978. Catálogo de promoción.

- Centro Cultural La Moneda. *Puro Chile, Paisaje y Territorio*. Santiago, 2014, Curadores: Daniela Berger Prado, Gloria Cortés Aliaga y Juan Manuel Martínez.
- Centro de Fotografía de Montevideo. *Conexiones*. Montevideo, 5 de julio al 14 de agosto de 2013, guía de exposición.
- Contraloría General de la República. «Oficio N° 99.903.» Santiago, 17 de diciembre de 1973.
- Corporación Amigos del MAC. *Memoria MAC 1998-2005*. Santiago: Publicación MAC, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2006.
- Cortés Aliaga, Gloria. «De plumas y pinceles: texto y visualidad en la crítica de arte en Chile, en la segunda mitad del siglo XIX.» Drien, Marcela y Juan Manuel Martínez (eds.). *Estudios de arte*. Santiago: Ediciones Altazor y Universidad Adolfo Ibáñez, Facultad de Humanidades, 2007. 13-24.
- . *Modernas. Historia de mujeres en el arte chileno 1900 – 1950*. Santiago: Origo Ediciones, 2013.
- Cortés, Gloria y Francisca del Valle. «Circulación y Transferencia de la imagen: Pintura quiteña en Chile en el siglo XIX.» *Arte Quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, 2010.
- Cortés, Gloria y Francisco Herrera. «Geografías urbanas, arte y memorias colectivas: El Centenario chileno y la definición de lugar.» *Historia Mexicana* (2010, Julio/Septiembre, N° 237): 397-438.
- Cruz de Amenábar, Isabel. *Arte, historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX*. Santiago: Antártica, 1984.
- . «La Atenas del Pacífico. Alejandro Cicarelli y el proyecto civilizador de las Bellas Artes en el Chile Republicano». En: *Tiempos de América. Revista de Historia, Cultura y Territorio*. N° 11 de 2004, Centro de Investigaciones de América Latina, CIAL, p. 104.
- de la Maza, Josefina. «Duelo de pinceles: Ernesto Charton y Alejandro Ciccarelli. Pintura y enseñanza en el siglo XIX chileno.» Guzmán, Fernando y Juan Manuel Martínez. *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico. VI jornadas de historia del arte*. Santiago: Museo Histórico Nacional, Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez y Centro de Restauración y Estudios Artísticos CREA, 2012. 219-228. de América Latina, CIAL, pág. 104.

Diario *El Mercurio*. «Banco de Concepción: Destruídas 15 valiosas pinturas chilenas.» Santiago, miércoles 14 de enero de 1981: Cuerpo C, p. 01.

–. «Desde ayer: Atención normal en Banco de Concepción.» Santiago, jueves 15 de enero de 1981: Cuerpo C, p. 06.

Diario *La Nación*. «Miguel Smith fue el primer paisajista y el creador de la caricatura en Chile.» Santiago, 04 de septiembre de 1955.

Diario *La Tercera*. «Chile a través del pincel.» Santiago, 13 de julio de 1996.

Diario *Las Últimas Noticias*. «El rostro romántico de Chile.» Santiago, 07 de julio de 1996: 11.

Diario Oficial. «Ley N° 8167, de 1945.» Santiago, N° 20237, 15 de septiembre de 1945.

Diario Sur. «Paisajes de Antonio Smith.» Concepción, 01 de marzo de 1970.

Dirección de Bibliotecas, Archivos Museos; y Consejo de Monumentos Nacionales. *Montandón. Archivo fotográfico*. 2012.

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM). *Memoria, cultura y creación. Lineamientos políticos. Documento*. 2005. 26 de julio de 2012. <http://www.dibam.cl/Vistas_Publicas/publicContenido/contenidoPublicDetalle.aspx?folio=4338&idioma=0>.

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y Museo Histórico Nacional. *El paisaje chileno. Itinerario de una mirada*. Santiago, 2011. Investigación y textos: Juan Manuel Martínez.

–. *La pintura como memoria histórica. Obras de la colección del Museo Histórico Nacional*. Santiago, 2009.

Echaverría, Camilo. *La Mirada Ilustrada o La Ilustración de la Mirada, Romanticismo. En: Los paisajes Americanos de Humboldt*. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia del Arte, Universidad de Antioquía, Colombia. Medellín, 2009.

El Observatorio de Lastarria. *El abrazo de los glaciares, témpanos y océanos. Roberta Gandolini*. Santiago, 2006.

Escenas de intimidad pública. Temuco: Universidad Mayor, 2014.

Farge, Arlette. *La atracción del archivo*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1991.

G, M. «Los pintores chilenos. El paisaje.» *El Correo de la Exposición* (Año I, N° 4, 23 de octubre de 1875): 57-59.

Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. *La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981.

- Galería de Arte Holz. *De montañas y fábulas. Darío Zana*. Buenos Aires, 27 de agosto al 10 de septiembre de 2010.
- Galería de Arte Universidad Católica de Temuco. *Giovanna Ruz. Ciudades invisibles*. Temuco, 2004.
- . *Menashe Katz. Noúmeno*. Temuco, 06 al 30 de agosto de 2014.
- Galería Escuela Moderna. *Senaquerib. Sur, embrión de transparencias. Acuarelas*. Santiago, 01 al 26 de junio de 1993.
- Ginzburg, Carlo. «Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales.» Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa, 1999. 138-175.
- Gombrich, Ernst. *La historia del arte*. N. York: Phaidon, 1997.
- Gombrich, Ernst. «La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo.» Gombrich, Ernst. *Norma y forma*. Madrid: Alianza, 1984. 227-248.
- Gombrich, Ernst. "El experimento de la caricatura." En: Gombrich, Ernst. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. New York: Phaidon, 2002. 279-303.
- Grez, Vicente. *Antonio Smith. (Historia del paisaje en Chile)*. Santiago: Establecimiento tipográfico de la época, 1882.
- . *Antonio Smith. (Historia del paisaje en Chile)*. Santiago: Universidad de Chile, 1955. Segunda edición.
- Guzmán, Fernando y Juan Manuel Martínez (eds.). *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico. VI Jornadas de Historia del Arte*. Valparaíso: Museo Histórico Nacional, Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez y Centro de Restauración y Estudios Artísticos CREA, 1 al 3 de Agosto del 2012.
- Helfant, Ana. «El paisaje en la pintura chilena.» *El Mercurio* Santiago, 04 de agosto de 1971.
- Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. *Siglo y medio de pintura chilena*. Santiago, julio de 1976. Textos Gaspar Galaz.
- Ivelic, Milan. «Presentación.» *Museo Nacional de Bellas Artes. Chile 100 años Artes Visuales, Primer Periodo 1900-1950, Modelo y Representación*. Santiago, 2000. 9-11.
- Jarpa, Onofre. «Antonio Smith.» *La estrella de Chile*. Santiago, Año XI, N°525, 28 de octubre de 1877: 135-139.

- Kennedy-Troya, Alexander. «Paisajes patrios. Arte y la literatura ecuatorianos de los siglos XIX y XX.» Kennedy-Troya, Alexandra (coord.). *Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850-1930, Serie Documentos 12*. Quito: Museo de la Ciudad, 2008. 82-107.
- Kuhn, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Laboratorio de Pintura. Centro Nacional de Conservación y Restauración (DIBAM). *Informe de intervención. Paisaje. Montañas con nubes*. Anónimo. Reveco Alvear, M^a Gabriela (Conservadora-Restauradora), Carolina Ossa Izquierdo (Conservadora Jefa). Santiago, 15 de Junio de 2011.
- Letelier, Ambrosio. *Reseña descriptiva de la Exposición Internacional de Chile*. Santiago: Imp. Franklin, 1875.
- Lira, Pedro. *Diccionario biográfico de pintores*. Santiago: Imprenta, encuadernación y litografía Esmeralda, 1902.
- Lolas E., Jazmín. «Exposición revive a chilenas top del siglo diecinueve.» *Las Últimas Noticias*. Santiago, 03 de marzo de 2009: 38.
- López Silvestre, Federico. «Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia del paisaje.» *Quintana* (2003): 287-303.
- Maillard, Carolina. «Construcción social del patrimonio.» Marsal, D. (Ed.). *Hecho en Chile reflexiones en torno al patrimonio cultural*. Santiago, 2011. 15-31.
- Malosetti Costa, Laura. «¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino.» Batticuore, Graciela; Klaus Gallo y Jorge Myers (eds.). *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: EUDEBA, 2005. 291 – 303.
- . *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires – México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- . *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2007.
- Melcherts, Enrique. «Antonio Smith, romántico del paisaje.» *El Mercurio* Santiago, 29 de enero de 1961.
- . «Centenarios memorables.» *Las Últimas Noticias* Santiago, 17 de junio de 1977.
- Memoria Chilena*. www.memoriachilena.cl.
- Milla Vega, Luis. «Miguel Antonio Smith.» *Negro en el blanco*. Santiago 02 de octubre de 1987.
- Montealegre, Jorge. *Historia del humor gráfico en Chile*. Editorial Milenio: 2008.

- Morales Allende, Pilar. «Antonio Smith: Contra las corrientes y las olas.» *El Mercurio* Santiago, 16 de junio de 1996.
- Museo de Arte Contemporáneo. *Museo de Arte Contemporáneo 2005 Refundación*. Santiago: Publicación MAC, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2006.
- Museo de Artes Decorativas, Galería de Arte Jorge Carroza y Universidad Adolfo Ibáñez. «Italia en Chile transferencias artísticas S. XIX. Las vistas de Venecia de Alberto Orrego Luco.» <http://www.jornadasdehistoriadelartecl/index.html>. *Jornadas de Historia del Arte*. 15 de agosto de 2012.
- Museo Nacional de Bellas Artes. *Catálogo general de las obras de pintura, escultura, etc.* Santiago: Soc. Imprenta y Litografía Universo, 1922. Textos de Luis Cousiño Talavera.
- . *Centenario. Colección Museo Nacional de Bellas Artes 1910 – 2010*. Santiago: Celfin, 2009.
- . *Confluencias. Dos siglos de modernidad en la colección BBVA*. Santiago, 9 de junio al 16 de agosto de 2010.
- . *Exposición Internacional de Bellas Artes*. Santiago: Imprenta Barcelona, 1910.
- . *Pintura chilena*. Santiago, 1977.
- . «Una cualidad lírica de un encanto duradero. La pintura norteamericana en el centenario de Chile, 1910.» Santiago, 2014. Guía de exposición. Texto: M. Elizabeth Boone, Universidad de Alberta.
- Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca. *Inventario*. Talca, 1974, texto manuscrito.
- Nagel, Lina (ed.). *Manual de Registro y Documentación de Bienes Culturales*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2008.
- Origo Ediciones. *Pintura chilena del siglo XIX. Alberto Valenzuela Llanos. Visión entrañable del mundo rural*. Santiago: Origo Ediciones, 2008.
- Palacios, José María. «"Rostro romántico de Chile", una exposición que recrea historia nuestra.» *La Segunda*, Santiago, 03 de julio de 1996: 08.
- . «Nuestros artistas: Antonio Smith, primer rebelde de nuestra pintura.» *La Segunda*, Santiago, 31 de marzo de 1982: 08.
- . «Pintura chilena otro Siglo y medio.» *El cronista dominical*, Santiago, 11 de julio de 1976: 12.
- Pereira Salas, Eugenio. *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992.

- . «*El desarrollo histórico del arte en Chile*», en: Chilean Contemporary art exhibition, The Toledo Museum of Art, Toledo (USA), 1942.
- Pérez Aznar, Ataúlfo. *Mar del Plata ¿Infierno o paraíso?* Montevideo: Ediciones CMDF, 2010.
- Pinacoteca de la Universidad de Concepción. *Ejercicios de colección: identidad y territorio*. Concepción, 2010. Curador Ramón Castillo.
- Quiroga Soto, Samuel, “*Juan Francisco González Escobar (1853-1933)*”, pp. 67-87. En: Revista de História da Arte e Arqueología. São Paulo, edición 12, de Jul/Dez/2009.
- Quiroga Soto, Samuel y Lorena Villegas Medrano. “*Aspectos de la formación artística y circulación de la obra de Antonio Smith que inciden en la catalogación de su legado.*” En: Abella, Raquel, et. al. *El sistema de las artes. VII Jornadas de historia del arte*. Valparaíso: Universidad Federal de São Paulo, Museo Histórico Nacional, Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez y Centro de restauración y estudios artísticos CREA, 2014. p. 33-41.
- Revista *El Correo Literario*. Santiago, Año I, N°1, 18 de julio de 1858.
- . Santiago, Año I, N°2, 25 de julio de 1858.
- . Santiago, Año I, N°3, 31 de julio de 1858.
- . Santiago, Año I, N°4, 07 de agosto de 1858.
- . Santiago, Año I, N°5, 14 de agosto de 1858.
- . Santiago, Año I, N°6, 21 de agosto de 1858.
- . Santiago, Año I, N°8, 04 de septiembre de 1858.
- Revista *Selecta*. «Cuadro de Antonio Smith.» (Santiago, Año II, N° 6, 1910): 223.
- . «Paisaje de Smith.» (Año II, N° 6, 1910): 223.
- Revista *Zig-Zag*. «Antiguos visitantes de Peñalolén. Recuerdo de Antonio Smith, Vicuña Mackenna, Bello, etc.» (24 de agosto de 1929): 104 y 106.
- Rodríguez Romero, Agustina. «Imágenes que crean imágenes. Pinturas y estampas francesas en América colonial.» Guzmán S., Fernando, Gloria Cortés y Juan Manuel Martínez (compiladores). *Arte y crisis en Iberoamérica: Segundas Jornada de Historia del Arte*. Santiago: Ril Editores, 2004. 77-84.
- Rodríguez, Marcelo. «Antonio Smith y la naturaleza romántica.» *La Nación*, Santiago, 01 de junio de 1986.
- Romera, Antonio. *Historia de la pintura chilena*. Santiago: Andrés Bello, 1976.

- . *Asedio a la pintura chilena* (Desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand). Santiago: Ed. Nascimento, 1969.
- . *Historia de la pintura chilena*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1951.
- Sabella, Andrés. «Linterna de papel. Antonio Smith.» *Las últimas noticias*. Santiago, 22 de noviembre de 1975: 05.
- . «Los sádados de Andrés Sabella. Anotonio Smith.» *La Estrella del Norte*, Antofagasta, 30 de diciembre de 1972: 02.
- Sur*. www.surdoc.cl.
- Valdés Echenique, Catalina. «Un pintor chileno en el Café Michelangelo. Vínculo entre la Escuela de Staggia y la pintura de paisaje chilena.» (eds.), Guzmán Fernando y Juan Manuel Martínez. *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico. VI Jornadas de Historia del Arte*. Valparaíso, 2012.
- Vicuña Mackenna, Benjamín. «El arte nacional i su estadística ante la esposición de 1884.» *Revista de artes y letras* (Año I, N° 9, 15 noviembre de 1884): 418-448.
- Zaldívar Peralta, Trinidad. «El combate de los lápices. Crisis y caricatura en el siglo XIX. La sátira gráfica puesta al servicio de la lucha política.» Guzmán, Fernando, Gloria Cortés y Juan Manuel Martínez (compiladores). *Arte y crisis en Iberoamérica. Segundas jornadas de historia del arte*. Santiago: Ril editores, 2004. 229-245.
- . *“Sonrisas de la memoria. Caricatura en Chile: una fuente para el estudio de la iconografía y la identidad nacional.”* En: Guzman S., Fernando, Gloria Cortés y Juan Manuel Martínez (compiladores). *Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo (XIX-XX): Jornadas de Historia del Arte en Chile*. Santiago: Rill editores, 2003, pp. 195-208.
- . *“Entre Tintas y Plumas”*. En: Soto, Ángel (Editor) *Historia de la Prensa Chilena del s. XIX*. Centro de Investigación de Medios Andes (Cima) Facultad de Comunicaciones de Universidad de los Andes.
- Zaráte, Patricio M. «Entorno al paisaje.» Artes, Museo Nacional de Bellas. *Centenario. Colección Museo Nacional de Bellas Artes 1910-2010*. Santiago, 2009. 197-203.

Anexo de láminas para estudio de autenticación y atribuciones de obras a Antonio Smith

Lámina N°01

Indicio: Firmas

Originales

Retrato de Doña Mercedes Trucios y Larraín de Irisarri, [Fig.N°01] (MHN)*Valle de Vitacura, [Fig.N°44] (MHN)**Volcanes, sur de Chile, [Fig.N°32] (Col. P.)**Paisaje, [Fig.N°54] (PUdeC)**Claro de luna, [Fig.N°35] (MNBA)*

Indicio: Firmas

Atribuidos

Valle del Aconcagua, [Fig.N°70] (BCch)*Peñalolén, [Fig.N°71] (BCch)*

Lámina N°02

Indicio a comparar	Uso de gamas de rojos terrosos.
<i>Valle de Aconcagua</i> [Fig.N°70]	<i>Peñalolén</i> [Fig.N°71]
	
Grupo control	
Muestra	Obra
	<i>La cascada</i> [Fig.N°34]
	<i>Montañas</i> [Fig.N°45]
	<i>Paisaje</i> [Fig.N°52]
	<i>Paisaje cordillerano y laguna</i> [Fig.N°54]
Indicio a comparar	Uso de gamas de grisáceos.
<i>Valle de Aconcagua</i> [Fig.N°70]	<i>Peñalolén</i> [Fig.N°71]
	
Grupo control	
Muestra	Obra
	<i>Paisaje cordillerano y laguna</i> [Fig.N°54]
	<i>Paisaje</i> [Fig.N°52]
	<i>Paisaje de Aconcagua</i> [Fig.N°53]
	<i>La Cascada</i> [Fig.N°34]

Indicio a comparar	Uso de gamas de azules y verdes.
<i>Valle de Aconcagua</i> [Fig.Nº70]	<i>Peñalolén</i> [Fig.Nº71]
	
Grupo control	
Muestra	
	<i>La Cascada</i> [Fig.Nº34]
	<i>Montañas</i> [Fig.Nº45]
	<i>Paisaje cordillerano y laguna</i> [Fig.Nº54]
	<i>Paisaje</i> [Fig.Nº52]

Lámina N°03

Indicio a comparar	Tratamiento de roqueros y montañas.
<i>Valle de Aconcagua</i> [Fig.N°70]	<i>Peñalolén</i> [Fig.N°71]
	
Grupo control	
Muestra	Obra
	<i>Sol de tarde en la montaña</i> [Fig.N°27]
	<i>Volcán sur de Chile</i> [Fig.N°32],
	<i>La cascada</i> [Fig.N°34]
	<i>Rio Cachapoal</i> [Fig.N°36]
	<i>Montañas</i> [Fig.N°45]
	<i>Paisaje de cordillera, o Atardecer cordillera-no</i> [Fig.N°47]

	<i>Valle cordillerano</i> [Fig.Nº51]
	<i>Paisaje</i> [Fig.Nº52]
	<i>Paisaje de Aconcagua</i> [Fig.Nº53]
	<i>Paisaje cordillerano y laguna</i> [Fig.Nº54]
	<i>Paisaje</i> [Fig.Nº64]

Lamina N°04

Indicio a comparar	Tratamiento de cielo y nubes.
<i>Valle de Aconcagua</i> [Fig.Nº70]	<i>Peñalolén</i> [Fig.Nº71]
	
Grupo control	
Muestra	Obra
	<i>Desde Peñalolén</i> [Fig.Nº61-a]
	<i>Volcán sur de Chile</i> [Fig.Nº32],

	<i>La cascada</i> [Fig.N°34]
	<i>Claro de luna</i> [Fig.N°35]
	<i>Rio Cachapoal</i> [Fig.N°36]
	<i>Montañas</i> [Fig.N°45]
	<i>Valle cordillerano</i> [Fig.N°51]
	<i>Paisaje</i> [Fig.N°52]
	<i>Paisaje de Aconcagua</i> [Fig.N°53]
	<i>Paisaje cordillerano y laguna</i> [Fig.N°54]
	<i>Paisaje</i> [Fig.N°64]

Lámina N°05.

19

197

8

COMISIÓN DE BIENES NACIONALES
CHILE

El Subdirector General de Bienes Nacionales, en virtud de oficio N° 200 de 13 de Enero de 1977, solicita autorización para vender los bienes nacionales que se detallan en el Anexo de esta lista de bienes que se encuentran en liquidación.

100.-	Terreno con planta de caucho - 100,00	100,00
101.-	Terreno - 100,00	100,00
102.-	Terreno - 100,00	100,00
103.-	Terreno - 100,00	100,00
104.-	Terreno - 100,00	100,00
105.-	Terreno - 100,00	100,00
106.-	Terreno - 100,00	100,00
107.-	Terreno - 100,00	100,00
108.-	Terreno - 100,00	100,00
109.-	Terreno - 100,00	100,00
110.-	Terreno - 100,00	100,00
111.-	Terreno - 100,00	100,00
112.-	Terreno - 100,00	100,00
113.-	Terreno - 100,00	100,00
114.-	Terreno - 100,00	100,00
115.-	Terreno - 100,00	100,00
116.-	Terreno - 100,00	100,00
117.-	Terreno - 100,00	100,00
118.-	Terreno - 100,00	100,00
119.-	Terreno - 100,00	100,00
120.-	Terreno - 100,00	100,00
121.-	Terreno - 100,00	100,00
122.-	Terreno - 100,00	100,00
123.-	Terreno - 100,00	100,00
124.-	Terreno - 100,00	100,00
125.-	Terreno - 100,00	100,00
126.-	Terreno - 100,00	100,00
127.-	Terreno - 100,00	100,00
128.-	Terreno - 100,00	100,00
129.-	Terreno - 100,00	100,00
130.-	Terreno - 100,00	100,00
131.-	Terreno - 100,00	100,00
132.-	Terreno - 100,00	100,00
133.-	Terreno - 100,00	100,00
134.-	Terreno - 100,00	100,00
135.-	Terreno - 100,00	100,00
136.-	Terreno - 100,00	100,00
137.-	Terreno - 100,00	100,00
138.-	Terreno - 100,00	100,00
139.-	Terreno - 100,00	100,00
140.-	Terreno - 100,00	100,00
141.-	Terreno - 100,00	100,00
142.-	Terreno - 100,00	100,00
143.-	Terreno - 100,00	100,00
144.-	Terreno - 100,00	100,00
145.-	Terreno - 100,00	100,00
146.-	Terreno - 100,00	100,00
147.-	Terreno - 100,00	100,00
148.-	Terreno - 100,00	100,00
149.-	Terreno - 100,00	100,00
150.-	Terreno - 100,00	100,00

11

Lámina N°05, continuación de la anterior.

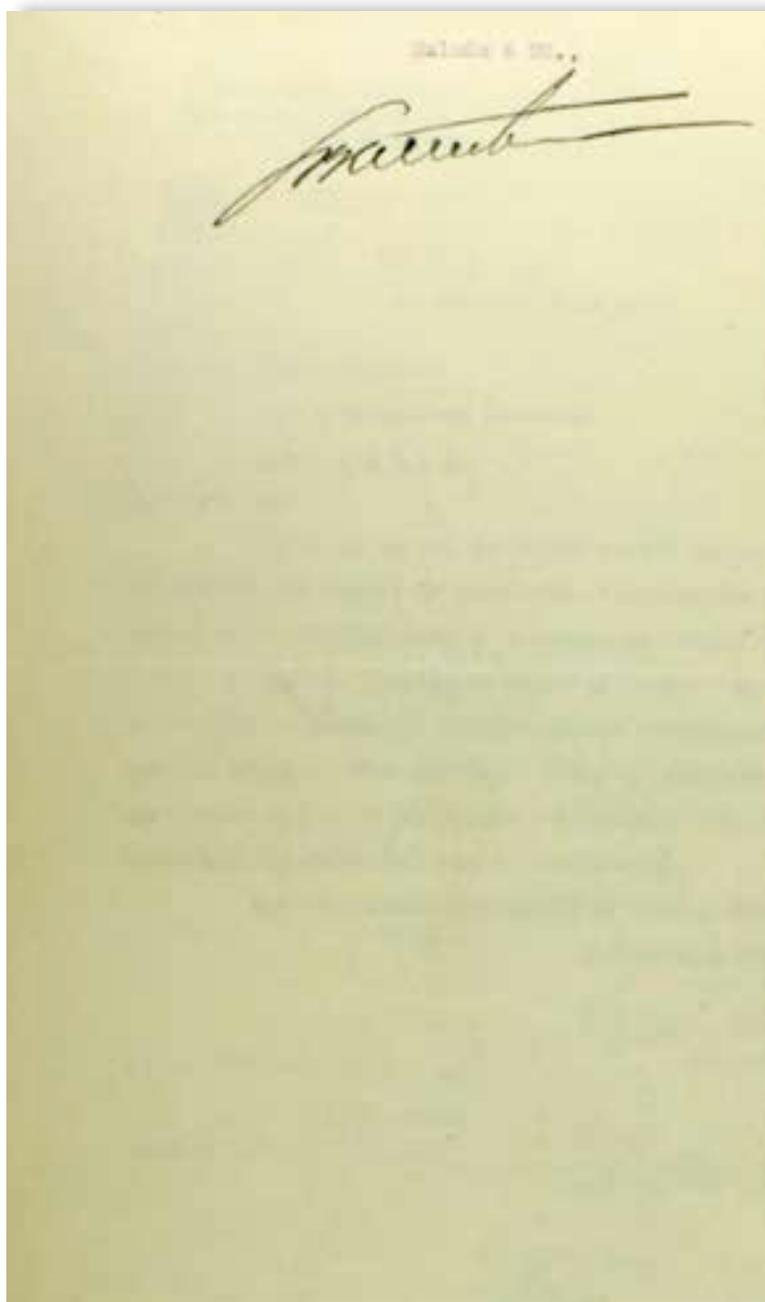


Lámina N°06.

109

Dirección General de Tierras y Colonización

Departamento de Bienes Nacionales
1000/1000
SMB

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES.
Autoriza traslado de obras al
Museo de Bellas Artes de Talca.

N° 1130

SANTIAGO, Octubre 15 de 1934.-

En atención al oficio 1290, de 29 de Agosto último, de esa Dirección General; con lo informado por la Contraloría General de la República con providencia 928, de 11 del mes pto., y de acuerdo con las disposiciones legales vigentes sobre la materia, tengo el honor de manifestar a Ud. que este Ministerio autoriza al traslado desde el Museo Nacional de Bellas Artes al Museo de Bellas Artes de Talca, de las siguientes obras que se hallan anotadas en el inventario del primer de los citados establecimientos en la forma que se indica:

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Inventario: 30-Oct-1929

N.º de origen	N.º de Exposicio	Descripción	Valor total
CUIDADOS			
5	70	LÁ INFANCIA DE SILVIO.-Autor desconocido, l. B.,.....	\$ 2.500.-
16	259	LÁ GAMA.-Autor desconocido l.B.,	2.500.-
36	579	JUGANDO AL TIEMPO.-(Gleco) Agustín Underraga, l. B.,.....	1.500.-
ESCULTURAS			
53	15	BUSTO DE MUJER.-Reproducción en Terracota del original de Andrea Verrocchio, l. B.,.....	1.000.-
"	24	DAVID.- Id. Id.,.....	2.000.-
54	34	MENELAO, REY DE ESPAÑA.- Reproducción en yeso.- Autor desconocido, l. B.,.....	500.-
"	40	VENUS AFRODITA, Id., Id.,.....	500.-
62	160	FAUNO.-Reproducción en terracota, Autor desconocido, l. B.,.....	400.-
"	170	BUSTO DE MUJER.-Reproducción en yeso del original de Foo.Laurena, l. B.,.....	300.-
"	171	UNA DE LAS PÁGAS.- Reproducción en yeso, autor desconocido l.B.,	1.000.-
"	173	ENOS DE CANTOUILLE.-Reproducción del original, autor desconocido, l. B.,.....	300.-
"	174	HARISTÁ.-(Yaso) Reproducción del original de Etienne Maurice Falconet, l. B.,.....	400.-

SEÑOR DIRECTOR GENERAL DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS.-

Lámina N°06, continuación de la anterior.

110

REPUBLICA DE CHILE
MINISTERIO
DE TIERRAS Y COLONIZACIÓN

Dirección General de Tierras y Colonización

- 2 -

63	175	SAN JUAN (Terracota) Reproducción, Autor desconocido, 1, 3.....	\$ 1.000.-
"	179	CAREZA DE GALO.- id., id.....	500.-
TOTAL:.....			\$ 14.300.-

Esta resolución se transcribe a la Contraloría General de la República y a los Directores del Museo Nacional de Bellas Artes y del Museo de Bellas Artes de Talca, para su conocimiento y fines consiguientes.-

Dios pde. a Ud.,
POR EL MINISTRO:

[Firma]

[Firma]

CARLOS SALINAS
Jefe Depto. Estudios Antropológicos

Lámina N°07.



Lámina N°08.

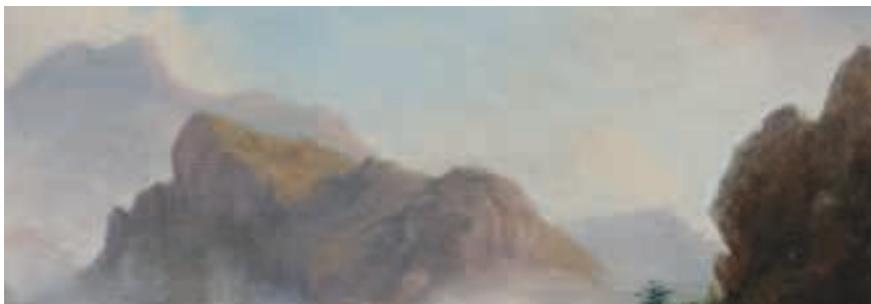


Lámina N°09.



Lámina N°10.



Lámina N°11.

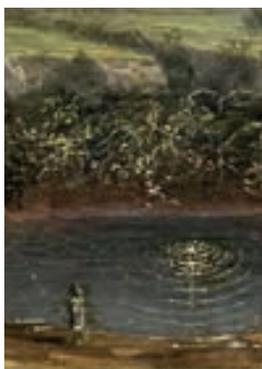
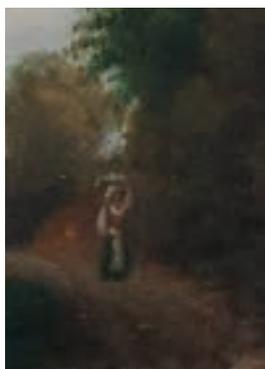


Lámina N°12.



Lámina N°13.



**Anexo de figuras
del catálogo razonado
de la obra de
Antonio Smith**

Figura N°:	01
Institución responsable:	Museo Histórico Nacional.
N° de registro:	3-234
N° de inventario:	000927
Clasificación:	Artes-Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Retrato de Doña Mercedes Trucios y Larraín de Irisarri.
Dimensiones:	Alto 6,8 cm. Ancho 4,8 cm.
Técnica:	Gouche
Material:	Marfil
Descripción:	Pequeño retrato de mujer, de busto y medio perfil, tez blanca, ojos y cabello castaño. Lleva un sombrero azul y blanco sobre la cabeza sostenido con un cinto alrededor del cuello en juego con su vestido. Sobre este, un abrigo de piel.
Iconografía:	Retrato femenino
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	1848
Historia del objeto:	Pintura S. XIX. Aparece en el Museo Histórico Nacional con los siguientes registros complementarios: N° INV. Inst. 76 — Foto N°: 8-1-82 Otros escritos. Reverso: Doña Mercedes Trucios y Larraín de Irisarri por Antonio Smith.
Ubicación:	Depósito
Exhibiciones:	— <i>Rostros del pasado</i> . Salón de Gobernadores, Museo Histórico Nacional, Santiago, Abril 2006.
Publicaciones:	—Museo Histórico Nacional. <i>Voces, rostros y escrituras. Mujeres en el siglo XIX. Doble de letras mujeres y trazos escritos</i> . Catálogo, Museo Histórico Nacional, Santiago, 2009, p. 35.
Forma de adquisición:	Compra
Fecha de adquisición:	1936
Fuente de reproducción:	Fotografía gentileza del Museo Histórico Nacional.
Procedencia:	Carmen Smith Canales de Espinoza (bisnieta de la retratada e hija del pintor).
Registrador:	Brian Smith
Fecha de registro:	26-03-2014



Figura N°:	02
Institución responsable:	Museo Histórico Nacional.
N° de registro:	3-236
N° de inventario:	000783
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Retrato de Don Antonio José de Irisarri.
Nombre alternativo:	Miniatura
Dimensiones:	8,6 x 6,6 cm.
Técnica:	Gouche
Material:	Marfil
Descripción:	Pequeño retrato de un hombre de medio perfil en plano medio. De cabellos grisáceos y ojos color castaño, usa barba. Viste un chaleco negro, camisa blanca, un pañuelo negro atado alrededor del cuello y un chaquetón burdeo.
Iconografía:	Retrato masculino
Estado de conservación:	Regular
País:	Chile
Fecha de creación:	c. 1848
Historia del objeto:	Pintura de S. XIX. Perteneció a Carmen Smith Canales de Espinosa, hija del autor. Obra adquirida a la bisnieta del retratado Doña Carmen Smith Canales (Dic. 1936) Existe una miniatura de la esposa del retratado, firmada por Antonio Smith y fechada. Otros escritos. Al reverso: Don A.J. de Irisarri a los 28 años. Aparece en el Museo Histórico Nacional con el siguiente registro complementario: N° INV. INST. 77.
Ubicación:	Depósito
Exhibiciones:	–1910 (septiembre) “Exposición del Centenario”. Palacio Urmeneta, Santiago.
Forma de adquisición:	Compra
Fuente de reproducción:	Fotografía gentileza del Museo Histórico Nacional.
Fecha de adquisición:	Diciembre 1936
Procedencia:	Carmen Smith Canales de Espinoza (bisnieta del retratado e hija del pintor)
Registrador:	Veronika Winkler
Fecha de registro:	03-11-2010



Figura N°:	03
Institución responsable:	Biblioteca Nacional
N° de registro:	MC0048922
N° de inventario:	515973
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	José Antonio Torres.
Dimensiones:	33,5 x 22,7 cm.
Técnica:	Litografía
Material.	Papel
Descripción:	La caricatura presenta a José Antonio Torres director de la revista <i>El Correo Literario</i> , frente a un escritorio, un secreter, con unas de sus patas rota y rústicamente amarrada, Torres se encuentra sentado escribiendo con una pluma de gran tamaño sobre un cuaderno un texto titulado “El Correo Literario”. Al fondo en la parte inferior derecha, apilados unos libros. Sobre la pared cuelgan dos ejemplares de publicaciones periódicas, correspondiente al <i>El Ferrocarril</i> y a <i>El Mercurio</i> . En el suelo cerca de sus pies un texto abierto donde se lee “Misterios de Santiago”. Y finalmente, en el centro de la parte inferior de la imagen dice “Lo que pesa una pluma”.
Iconografía:	Figura humana masculina.
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	Julio de 1858
Ubicación:	Biblioteca Nacional
Publicaciones y fuente de reproducción:	— <i>El Correo literario</i> . Santiago: Impr. del Conservador, 18 julio de 1858, año 1, n° 1, p. s/n. Gentileza de Memoria Chilena.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	24-03-2014



Figura N°:	04
Institución responsable:	Biblioteca Nacional
N° de registro:	MC0038728
N° de inventario:	789362
Clasificación:	Artes - Artes Visuales
Objeto:	Dibujo
Título:	Auto-caricatura
Dimensiones:	33,5 x 22,7 cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	La imagen de cuerpo completo de Antonio Smith ocupa el centro de la composición, mirando al lector/espectador desafiante con un pincel y una pluma de tamaño mayor al suyo. Se lee: detrás a la izquierda en un texto abierto de gran tamaño “Ilustración del Correo Literario”, y al centro en la parte inferior: “Un artista “COMM’ IL FAUT””.
Iconografía:	Figura humana masculina.
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	18 de julio de 1858.
Ubicación:	Biblioteca Nacional, Santiago.
Publicaciones:	<p>—<i>El Correo literario</i>. Santiago: Impr. del Conservador, 18 julio de 1858, año 1, n° 1, p. s/n.</p> <p>—Abella, Raquel et al. <i>El sistema de las artes. VII jornadas de historia del arte</i>. Universidad Federal de São Paulo, Museo Histórico Nacional, Fac. de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez y Centro de restauración y estudios artísticos CREA, Valparaíso, 2014, p. 40.</p> <p>—Pereira Salas, Eugenio. <i>Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano</i>. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992, p. 160.</p> <p>—Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. <i>La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981</i>. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981, p. 98.</p> <p>—Blanco, Arturo. <i>Antonio Smith, pintor de paisajes y caricaturista chileno</i>. Santiago: Inst. de Extensión de A. Plásticas, Universidad de Chile, 1954, p. 11.</p>
Fuente de reproducción:	<p>—<i>El Correo literario</i>. Santiago: Impr. del Conservador, 1858, año 1, n° 1, (18 julio de 1858) p. s/n.</p> <p>—Gentileza de Memoria Chilena.</p>
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	26-03-2014



Figura N°:	05
Institución responsable:	Biblioteca Nacional
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	Manuel Blanco Cuartín.
Dimensiones:	33,5 x 22,7 cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	Sobre un diván sentada la figura del personaje caricaturizado, su codo apoyado en un cojín sirve de apoyo a la cabeza del personaje. Bajo él cerca de sus pies un papel enrollado con una inscripción: “El conservador”. Finalmente al centro de la parte inferior dice “Desesperación de un cesante”.
Iconografía:	Figura humana masculina.
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	julio de 1858
Ubicación:	Biblioteca Nacional, Santiago.
Publicaciones y fuente de reproducción:	— <i>El Correo literario</i> . Santiago: Impr. del Conservador, 18 julio de 1858, año 1, n° 1, p. s/n. —Gentileza de Memoria Chilena.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	28-03-2014



Figura N°:	06
Institución responsable:	Biblioteca Nacional
N° de registro:	MC0048949
N° de inventario:	515973
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	Guillermo Best Gana.
Nombre alternativo:	Vijilia de un poeta.
Dimensiones:	33,5 x 22,7 cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	La figura del poeta Guillermo Best Gana, ocupa gran parte de la composición en el centro, sentado sobre una columna de libros toca su lira. En el suelo cerca de sus pies una corona de laurel y en la parte superior se titula la caricatura: "Vijilia de un poeta". Abajo a la izquierda se lee: "Lit. Guzman Pas Búlnes".
Iconografía:	Figura humana masculina.
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	julio de 1858
Ubicación:	Biblioteca Nacional, Santiago.
Publicaciones y fuente de reproducción:	— <i>El Correo literario</i> . Santiago: Impr. del Conservador, 18 julio 1858, año 1, n° 1, p. s/n. —Gentileza de Memoria Chilena.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	31-03-2014



Figura N°:	07
Institución responsable:	Biblioteca Nacional
N° de registro:	MC0048921
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	El Sr. Jeneral Dn. Francisco A. Pinto.
Dimensiones:	33,5 x 22,7 cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	<p>En el centro de la imagen se retrata una figura masculina, vestida con un traje militar y una banda tricolor en forma oblicua en su dorso.</p> <p>Esta firmado en el extremo derecho con las iniciales A. Smith 1858, al pie de la imagen se lee la inscripción: Lit. Guzman.</p>
Iconografía:	Figura humana masculina.
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	Julio 1858
Ubicación:	Biblioteca Nacional, Santiago.
Publicaciones y fuente de reproducción:	<p>—<i>El Correo literario</i>. Santiago: Impr. del Conservador, 25 julio 1858, año 1, n° 2, p. s/n.</p> <p>—Gentileza de Memoria Chilena.</p>
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	03-04-2014

EL CORREO LITERARIO

AÑO I. N.º 2.



LIT. GUZMAN

El Sr Jeneral Dn. FRANCISCO A. PINTO.

Figura N°:	08
Institución responsable:	Biblioteca Nacional / Museo Histórico Nacional.
N° de registro:	03. 36367 [en MHN]
N° de inventario:	GA 176 [en MHN]
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	Eusebio Lillo
Nombre alternativo:	Caricatura de Eusebio Lillo.
Dimensiones:	16,7 x 11,3cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	<p>En la caricatura aparece la figura de Eusebio Lillo que está en el centro de la imagen con los brazos extendidos, sosteniendo dos ramas en sus manos, presenta además cabellera larga y barba, viste de traje de dos piezas.</p> <p>Al pie de la caricatura se lee: “!!!DIVINA POESIA!!! Yo cante las flores algún día Al grato ardor de tus celestes llamas Me quede con las hojas i las ramas.”</p>
Iconografía:	Figura humana masculina
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	Julio de 1858
Ubicación:	Biblioteca Nacional, Santiago.
Publicaciones y fuente de reproducción.	<p>–Gabinete de Estampas M2 D6, MHN.</p> <p>–<i>El Correo literario</i>. Santiago: Impr. del Conservador, 25 de julio 1858, año 1, n° 2, p. s/n.</p> <p>–Gentileza de Memoria Chilena.</p>
Registrador:	Juan Manuel Martínez.
Fecha de registro:	22-09-2005



Figura N°:	09
Institución responsable:	Biblioteca Nacional/Museo Histórico Nacional.
N° de Registro:	03.36367 [en MHN]
N° de Inventario	515973 [en MHN]
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	Guillermo Matta
Dimensiones:	16,7 x 11,3cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	<p>La caricatura presenta a Guillermo Matta, la figura del personaje se encuentra en el centro de la imagen, sentado sobre un cajón, en posición recostada sosteniendo en la mano izquierda un arpa, posee un sombrero de copa y un traje de dos piezas de época.</p> <p>A pie de la imagen se lee: ¡¡¡¡¡Sombras, búhos, fantasmas, maldiciones Dad un tono de horror a mis canciones!!!!!!</p>
Iconografía:	Figura humana masculina.
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	Julio de 1858
Ubicación:	<p>–Biblioteca Nacional, Santiago.</p> <p>–Gabinete de Estampas M2 b6, Museo Histórico Nacional.</p>
Publicaciones y fuente de reproducción:	– <i>El Correo literario</i> . Santiago: Impr. del Conservador, 25 julio 1858, año 1, n° 2, p. s/n.
Registrador:	Juan Manuel. Martínez.
Fecha de registro:	22-09-2005



Figura N°:	10
Institución responsable:	Biblioteca Nacional/Museo Histórico Nacional.
N° de registro:	3-27456 [en MHN]
N° de inventario:	GA175 [en MHN]
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	Ángel Custodio Gallo.
Dimensiones:	16,7 x 11,3cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	En la caricatura aparece la figura de Ángel Custodio Gallo vestido con un traje de dos piezas, una frondosa cabellera y bigotes desproporcionados. Al pie de la imagen se lee: “Interpelara a estos objetos i os dirán que ellos son la mejor razon”.
Iconografía:	Figura humana masculina.
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	Julio de 1858
Ubicación:	–Gabinete de Estampas M2 b6, Museo Histórico Nacional. –Biblioteca Nacional, Santiago.
Publicaciones y fuente de reproducción:	– <i>El Correo literario</i> . Santiago: Impr. del Conservador, 25 julio 1858, año 1, n° 2, p. s/n. –Gentileza de Memoria Chilena.
Registrador:	Juan Manuel Martínez.
Fecha de registro:	22-09-2005

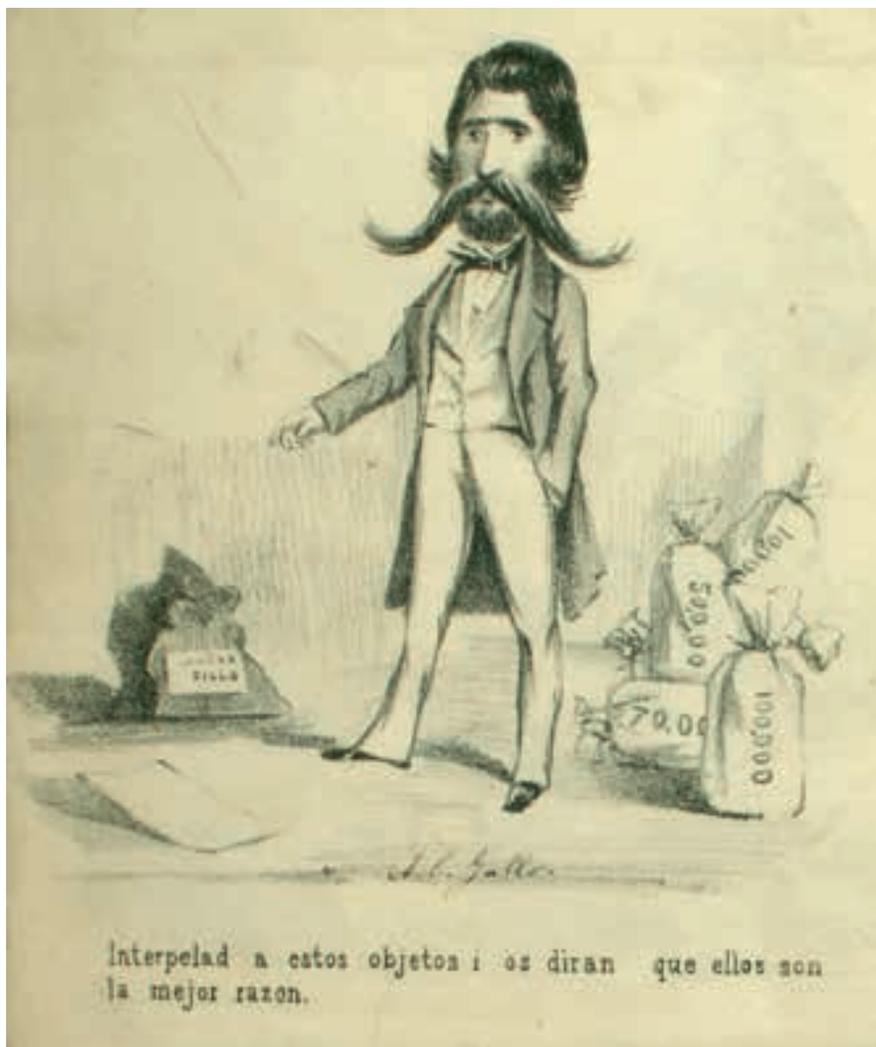


Figura N°:	11
Institución responsable:	Biblioteca Nacional/Museo Histórico Nacional.
N° de registro:	3-27456 [en MHN]
N° de inventario:	GA175 [en MHN]
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	Juan Antonio Dávila.
Dimensiones:	16,7 x 11,3cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	En la caricatura aparece la figura de Juan Antonio Dávila. Al pie de la imagen se lee: “Hago indicación a la ilustre Cámara, para que siempre me dispense del trabajo de tomar la palabra”
Iconografía:	Figura humana masculina
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	Julio de 1858
Ubicación:	–Gabinete de Estampas M2 b6, Museo Histórico Nacional. –Biblioteca Nacional, Santiago
Fuente de reproducción:	– <i>El Correo literario</i> . Santiago: Impr. del Conservador, 25 julio 1858, año 1, n° 2, p. s/n. –Gentileza de Memoria Chilena
Registrador:	Juan Manuel Martínez
Fecha de registro:	22-09-2005



Hago indicacion a la ilústre Cãmara, para que siempre me dispense del trabajo de tomar la palabra.

Figura N°:	12
Institución responsable:	Biblioteca Nacional
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	Trajes de la jente del campo (Johann Moritz Rugendas).
Dimensiones:	33,2 x 22,4 cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	Ilustración inspirada en un cuadro de Johann Moritz Rugendas, al pie de la imagen en la parte inferior izquierda se lee: “RUJENDAS DIB. A. S. LIT” La imagen trae al centro en la parte inferior un título: “TRAJE DE LA JENTE DEL CAMPO (CHILE)” y además en la parte inferior derecha la siguiente anotación: “LIT. GUZMAN. PAS. BÚINES”.
Iconografía:	Figura humana masculina.
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	Julio de 1858
Ubicación:	Biblioteca Nacional, Santiago.
Publicaciones y fuente de reproducción:	– <i>El Correo literario</i> . Santiago: Impr. del Conservador, 25 julio 1858, año 1, n° 2, p. s/n. –Gentileza de Memoria Chilena.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	07-04-2014



Figura N°:	13
Institución responsable:	Biblioteca Nacional
N° de registro:	MC48925
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	E. del Campo y Victorino Lastarria.
Dimensiones:	33,2 x 22,4 cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	<p>Desde izquierda a derecha se ve E. del Campo y a Victorino Lastarria este último sostiene en sus manos un pliego extendido donde se lee: “Proyecto de reforma”.</p> <p>Mientras del Campo se inclina a observarlo. Bajo ellos se lee “He aquí el programa de mi política. _¡Como!, dos renglones? _¡Y que! ellos importan el trastorno de toda nuestra carta fundamental. _Eso es demasiado para la época i mui para tener suceso.” [sic]</p> <p>Esta titulado en la parte superior: “GALERIA DE REPRESENTANTES (N° 2).</p>
Iconografía:	Figura humana masculina.
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	Julio de 1858
Ubicación:	Biblioteca Nacional, Santiago.
Publicaciones y fuente de reproducción:	<p>—<i>El Correo literario</i>. Santiago: Impr. del Conservador, 31 julio 1858, año 1, n° 3, p. s/n.</p> <p>—Gentileza de Memoria Chilena.</p>
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	09-04-2014



Figura N°:	14
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	Diego Barros Arana.
Dimensiones:	33,5 x 22,7 cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	<p>Caricatura que representa a Diego Barros Arana, de cuerpo completo y de pie, cargado de grandes libros, en los que se lee:</p> <p>“ACTUALIDADES”, “EL MUSEO”, “CRÓNICAS”, “APUNTES BIOGRAFICOS”, “HISTORIA DE CHILE”.</p> <p>Lleva sombrero de pelo, en la diestra una pluma, bastón en la izquierda. En la parte inferior de la imagen se lee:</p> <p>“Mucho temo sucumbir al peso de tanta historia”, “LIT. GUZMAN”.</p>
Iconografía:	Figura humana masculina.
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	Julio de 1858
Publicaciones y fuente de reproducción:	<p>–<i>El Correo literario</i>. Santiago: Impr. del Conservador, 31 julio 1858, año 1, n° 3, p. s/n.</p> <p>–Blanco, Arturo. <i>Antonio Smith, pintor de paisajes y caricaturista chileno</i>. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, 1954, p. s/n.</p> <p>–Pereira Salas, Eugenio. <i>Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano</i>. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992, p 160.</p>
Fuente de reproducción:	–Blanco, Arturo. <i>Antonio Smith, pintor de paisajes y caricaturista chileno</i> . Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, 1954, p. s/n.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	11-04-2014



Figura N°:	15
Institución responsable:	Biblioteca Nacional
N° de registro:	MC0048926
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	Juan Herrera
Dimensiones:	33,2 x 22,4 cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	<p>La figura de Juan Herrera elegantemente vestido, montado sobre un caballo con el cuerpo vuelto hacia la parte posterior del animal, tomando la cola de este por riendas. Mientras lee un libro que con dificultad solo se puede identificar la segunda palabra allí escrita: “PARLAMENTARIA”.</p> <p>Completa la caricatura una frase en la parte inferior que dice: “[...] Tanto preocupa una diputación, que suele hacernos tomar el rábano por las hojas”.</p>
Iconografía:	Figura humana masculina.
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	Agosto de 1858
Ubicación:	Biblioteca Nacional, Santiago.
Publicaciones y fuente de reproducción:	<p>–<i>El Correo literario</i>. Santiago: Impr. del Conservador, 07 agosto 1858, año 1, n° 4, p. s/n.</p> <p>–Gentileza de Memoria Chilena.</p>
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	14-04-2014



Figura N°:	16
Institución responsable:	Biblioteca Nacional
N° de registro:	MC0048943
N° de inventario:	515973
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	Bezanilla
Nombre alternativo:	Bezanilla
Dimensiones:	16,7 x 11,3cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	<p>La figura humana domina la composición, cuya cabeza es la de un asno, que en actitud concentrada lee un periódico, en una de sus hojas con una imagen que reproduce la caricatura de Bezanilla se lee a modo de título: “EL CORREO LITERARIO”.</p> <p>En la otra página se puede leer: “No se admiten palizas ni desafíos”. En la parte inferior de la composición dice: “Me parece que yo conosco esta fisonomia” [sic].</p>
Iconografía:	Figura humana masculina.
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	Agosto de 1858
Ubicación:	Biblioteca Nacional, Santiago.
Publicaciones y fuente de reproducción:	<p>—<i>El Correo literario</i>. Santiago: Impr. del Conservador, 07 agosto 1858, año 1, n° 4, p. s/n.</p> <p>—Gentileza de Memoria Chilena.</p>
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	16-04-2014



Figura N°:	17
Institución responsable:	Biblioteca Nacional
N° de registro:	MC0050094
Clasificación:	Artes - Artes Visuales
Objeto:	Dibujo
Título:	Miguel y Gregorio Víctor Amunátegui.
Dimensiones:	16,7 x 11,3cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	En la imagen se representa a los hermanos Miguel y Gregorio Víctor Amunátegui, formando un arbusto que desde el tronco, que se divide en dos ramas, en la cima las cabezas de ambos personajes. Más abajo las hojas son reemplazadas por textos. En la parte inferior de la composición dice: "ALIANZA FENOMENAL".
Iconografía:	Figura humana masculina
Estado de conservación:	Bueno
País.	Chile
Fecha de creación:	Agosto de 1858
Ubicación:	Biblioteca Nacional, Santiago.
Publicaciones:	— <i>El Correo literario</i> . Santiago: Impr. del Conservador, 07 agosto 1858, año 1, n° 4, p. s/n. —Blanco, Arturo. <i>Antonio Smith, pintor de paisajes y caricaturista chileno</i> . Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, 1954, p. s/n.
Fuente de reproducción:	— <i>El Correo literario</i> . Santiago: Impr. del Conservador, 07 agosto 1858, año 1, n° 4, p. s/n. —Gentileza de Memoria Chilena.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	21-04-2014

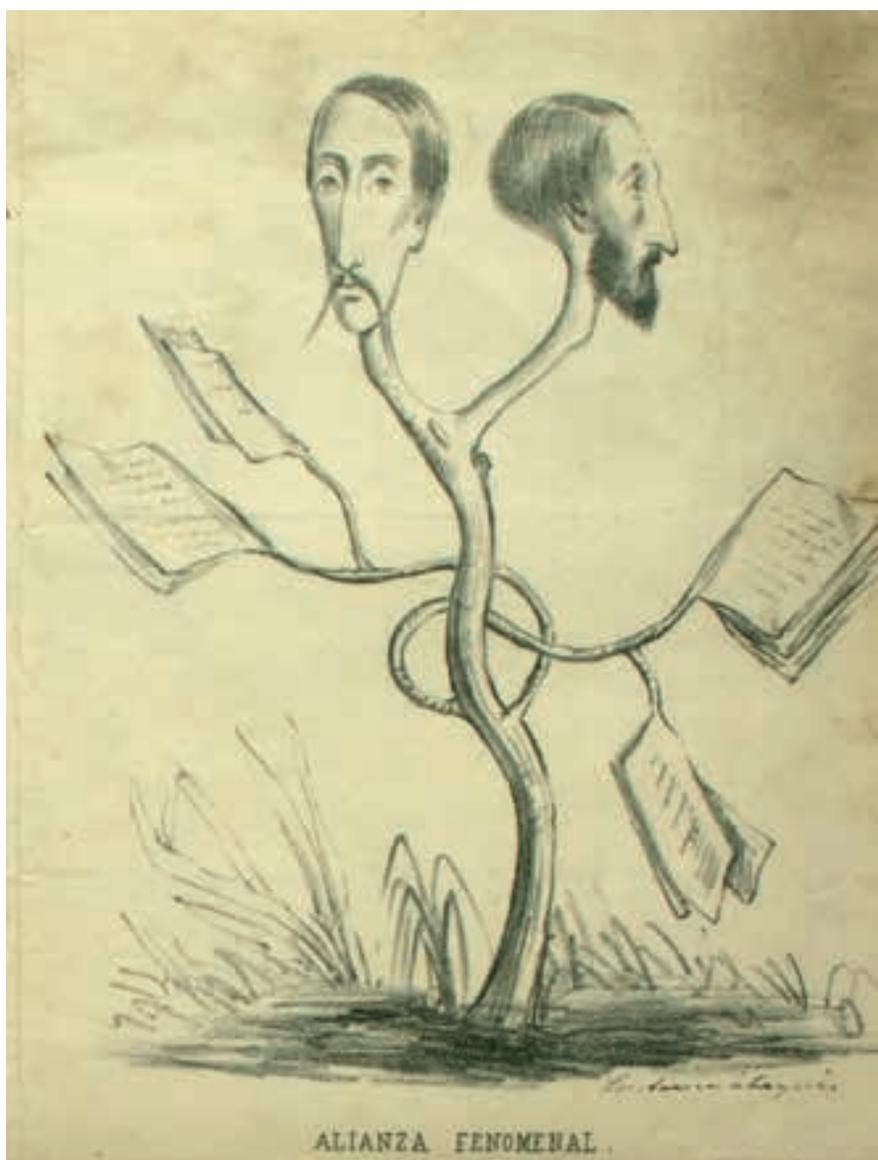


Figura N°:	18
Institución responsable:	Biblioteca Nacional
N° de registro:	MC0048967
N° de inventario:	515973
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	Revista de Modas. Misterios de la Crinolina.
Dimensiones:	33,2 x 22,4 cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	<p>La composición está dividida en tres cuadros, cada uno con un título en la parte inferior, de derecha a izquierda dice, respectivamente:</p> <p>“ANTES”, “MIENTRAS”, y “DESPUES”.</p> <p>En el primero de los cuadros vemos una mujer en camisón cepillando su cabello ante un espejo. En el siguiente la misma en proceso de vestirse y finalmente se la ve caminando mientras dos caballeros, elegantemente vestidos, vuelven sus rostros al verla pasar.</p>
Iconografía:	Figura humana.
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	Agosto de 1858
Ubicación:	Biblioteca Nacional, Santiago.
Publicaciones y fuente de reproducción:	<p>—<i>El Correo literario</i>. Santiago: Impr. del Conservador, 07 agosto 1858, año 1, n° 4, p. s/n.</p> <p>—Gentileza de Memoria Chilena.</p>
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	23-04-2014

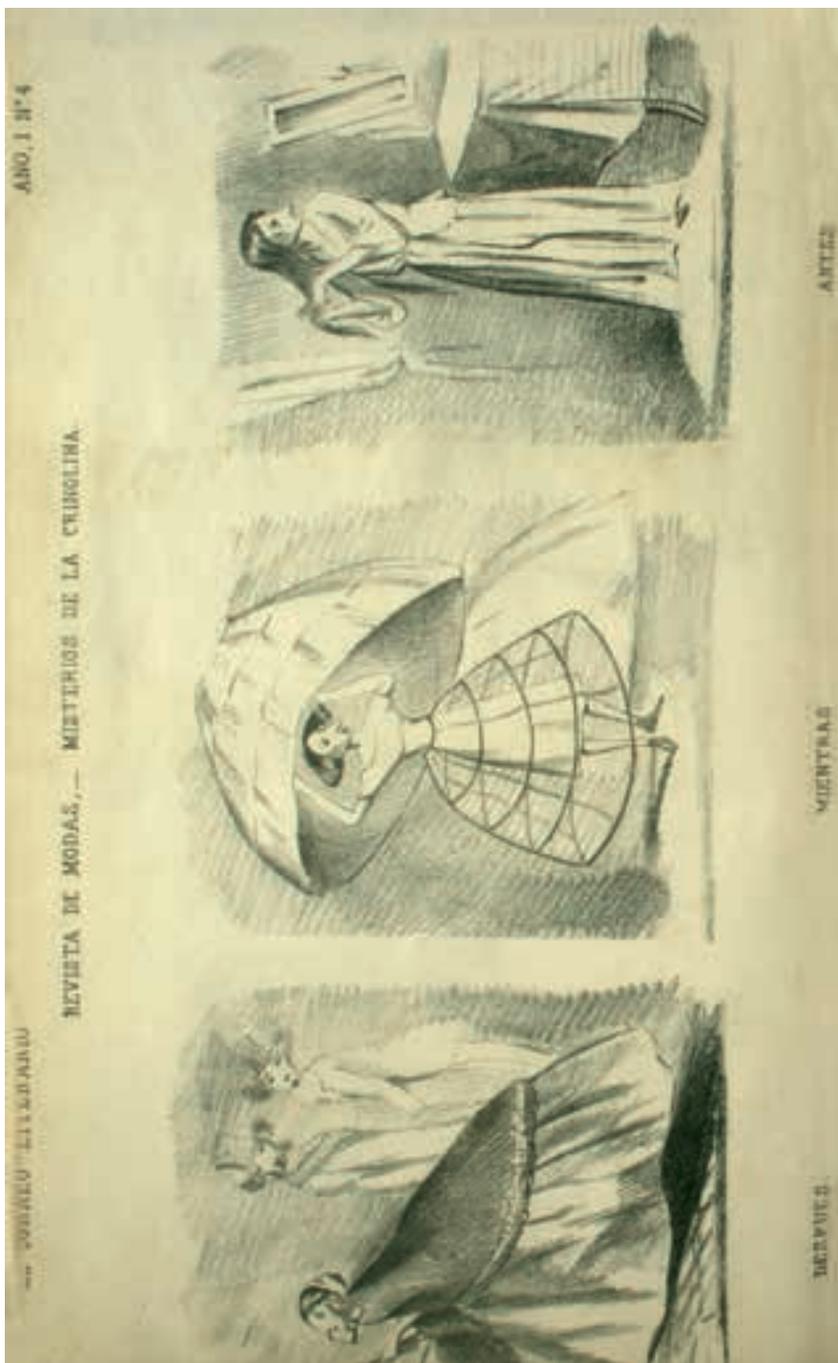


Figura N°:	19
Institución responsable:	Biblioteca Nacional
N° de registro:	MC0048968
N° de inventario:	515973
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	N°1 “Maquinaria para aprensar toda clase de frutas”
Dimensiones:	16,7 x 11,3cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	La imagen presenta la “SECCION AGRÍCOLA (N°1)” [Sic.]. En este caso no es una caricatura, sino una ilustración, probablemente de carácter publicitario. En el dibujo un número en la parte inferior que explica lo que la ilustración gráfica: “N° 1._ Máquina para aprensar toda clase de frutas.”] [Sic.] En esta imagen aparece una máquina hecha de madera que posee en el centro un contenedor redondo, sobre este hay una plataforma que en sus extremos tienen dos prensas.
Iconografía:	Ilustración publicitaria.
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	Agosto de 1858
Ubicación:	Biblioteca Nacional, Santiago.
Publicaciones y fuente de reproducción:	— <i>El Correo literario</i> . Santiago: Impr. del Conservador, 07 agosto 1858, año 1, n° 4, p. s/n. —Gentileza de Memoria Chilena.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	25-04-2014

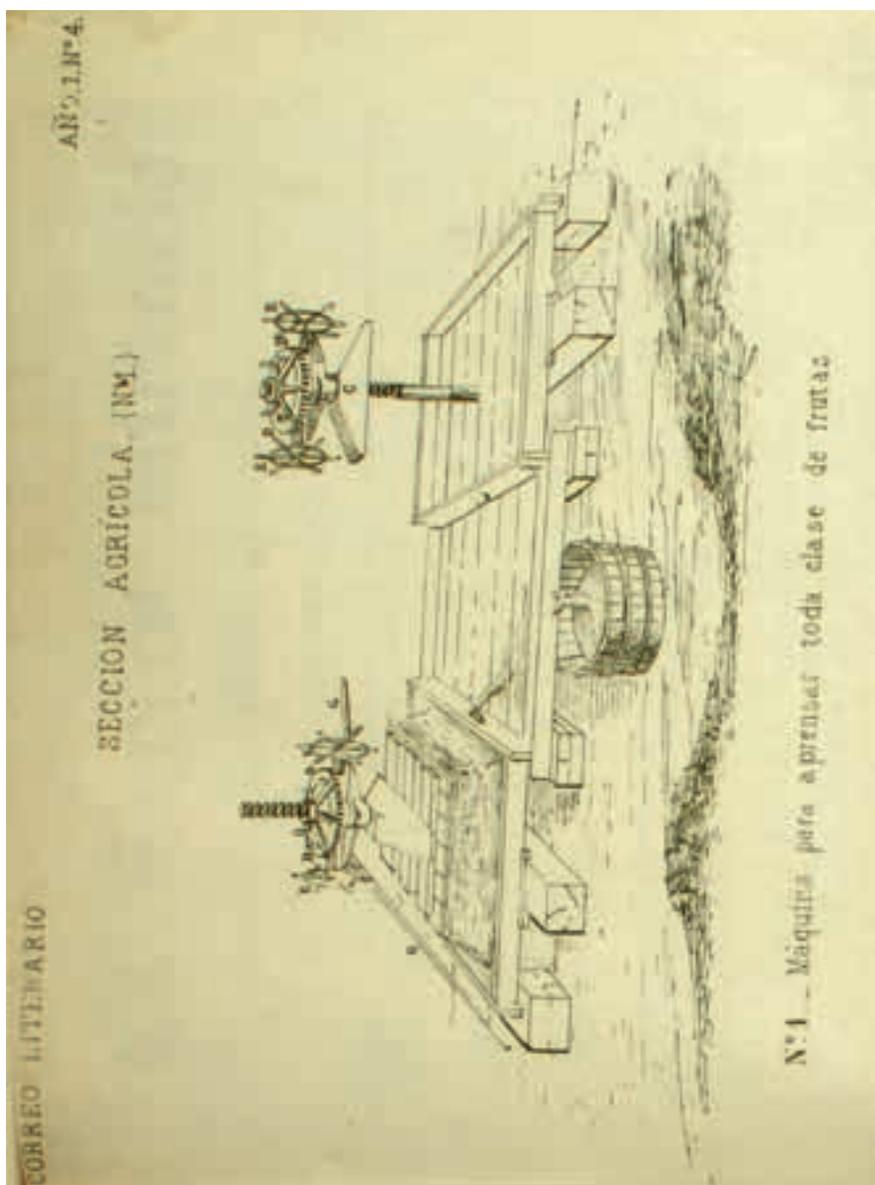


Figura N°:	20
Institución responsable:	Biblioteca Nacional
N° de registro:	MC0048968
N° de inventario:	515973
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	N° 2 “Cerdos de la raza Leincester de peso de 4 quintales”.
Dimensiones:	16,7 x 11,3cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	<p>La imagen presenta una ilustración, probablemente de carácter publicitario. En el dibujo un número en la parte inferior que explica lo que la ilustración gráfica: “N° 2._ Cerdos de la raza de Leicester de peso de 4 quintales. [Sic.]”</p> <p>En esta representación se pueden ver dos cerdos el de lado izquierdo de un tamaño más grande, que están recostados sobre la superficie, ambos son de gran contextura.</p>
Iconografía:	Ilustración publicitaria.
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	07 agosto 1858
Ubicación:	Biblioteca Nacional, Santiago.
Publicaciones y fuente de reproducción:	<p>—<i>El Correo literario</i>. Santiago: Impr. del Conservador, 07 agosto 1858, año 1, n° 4, p. s/n.</p> <p>—Gentileza de Memoria Chilena.</p>
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	28-04-2014



Figura N°:	21
Institución responsable:	Biblioteca Nacional
N° de registro:	MC0048927
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	Francisco Marín
Dimensiones:	16,7 x 11,3cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	La caricatura presenta a Francisco Marín, que está ubicado en la parte central de la imagen, con una actitud de declamación sostiene un corazón alzado en su mano derecha, mientras con la otra apunta al suelo. En la parte inferior de la composición hay una inscripción que dice: “¡Si señor, yo hablo siempre con el corazón en la mano!”.
Iconografía:	Figura humana masculina.
Estado de conservación:	Buena
País:	Chile
Fecha de creación:	Agosto de 1858
Ubicación:	Biblioteca Nacional, Santiago.
Publicaciones y fuente de reproducción:	– <i>El Correo literario</i> . Santiago: Impr. del Conservador, 14 agosto 1858, año 1, n° 5, p. s/n. –Gentileza de Memoria Chilena.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	30-04-2014



Figura N°:	22
Institución responsable:	Biblioteca Nacional
N° de registro:	MC0048927
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	Diputado
Dimensiones:	16,7 x 11,3cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	La caricatura representa a un diputado de la época del cual ignoramos su nombre, él se encuentra en un dormitorio, de pie apoyado en un mueble al lado de una cama que no tiene sábanas solo un colchón y bajo de ella un recipiente para orinar y en el suelo un ejemplar de <i>El Mercurio</i> . En la parte inferior de la composición dice: “Un diputado en ‘comité”.
Iconografía:	Figura humana masculina.
Estado de conservación:	Regular
País:	Chile
Fecha de creación:	Agosto de 1858
Ubicación:	Biblioteca Nacional, Santiago.
Fuente de reproducción:	— <i>El Correo literario</i> . Santiago: Impr. del Conservador, 14 agosto 1858, año 1, n° 5, p. s/n. —Gentileza de Memoria Chilena.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	02-06-2014



Figura N°:	23
Institución responsable:	Biblioteca Nacional
N° de registro:	MC0048927
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	El Quijote
Dimensiones:	33,5 x 22,7 cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	En la imagen aparece un Quijote en el centro de la composición, que dirige su mirada al espectador/lector montado sobre “Rocinante”, ataviado con una lanza, escudo, armadura y un sombrero con plumas, no hemos logrado identificar su intención comunicativa.
Iconografía:	Figura humana masculina
Estado de conservación:	Buena
País:	Chile
Fecha de creación:	Agosto de 1858
Ubicación:	Biblioteca Nacional, Santiago.
Fuente de reproducción:	– <i>El Correo literario</i> . Santiago: Impr. del Conservador, 14 agosto 1858, año 1, n° 5, p. s/n. –Gentileza de Memoria Chilena.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	04-06-2014



Figura N°:	24
Institución responsable:	Biblioteca Nacional
N° de registro:	MC0048927
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	Ilustración del Trovador de Verdi N°1.
Dimensiones:	16,7 x 11,3cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	La imagen muestra sobre un escenario a una mujer interpretando un aria de ópera, con un vestido largo y sus dos manos juntas colocadas sobre su pecho, trae sobre su cabeza un velo.
Iconografía:	Figura humana femenina.
Estado de conservación:	Buena
País:	Chile
Fecha de creación:	Agosto de 1858
Ubicación:	Biblioteca Nacional, Santiago.
Fuente de reproducción:	– <i>El Correo literario</i> . Santiago: Impr. del Conservador, 14 agosto 1858, año 1, n° 5, p. s/n. –Gentileza de Memoria Chilena.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	07-06-2014



Figura N°:	25
Institución responsable:	Biblioteca Nacional
N° de registro:	MC0048927
Clasificación:	Artes - Artes Visuales
Objeto:	Dibujo
Título:	Balanza
Dimensiones:	16,7 x 11,3 cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	En la caricatura se ve una balanza que cuelga desde lo alto en cuyos recipientes hay un ejemplar de la revista <i>Del Pacífico</i> que inclina la balanza en contra del otro recipiente que esta colmado de ejemplares de la revista <i>El Correo Literario</i> .
Iconografía:	Figura de una balanza.
Estado de conservación:	Buena
País:	Chile
Fecha de creación:	Agosto de 1858
Ubicación:	Biblioteca Nacional, Santiago.
Fuente de reproducción:	— <i>El Correo literario</i> . Santiago: Impr. del Conservador, 14 agosto 1858, año 1, n° 5, p. s/n. —Gentileza de Memoria Chilena.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	09-06-2014

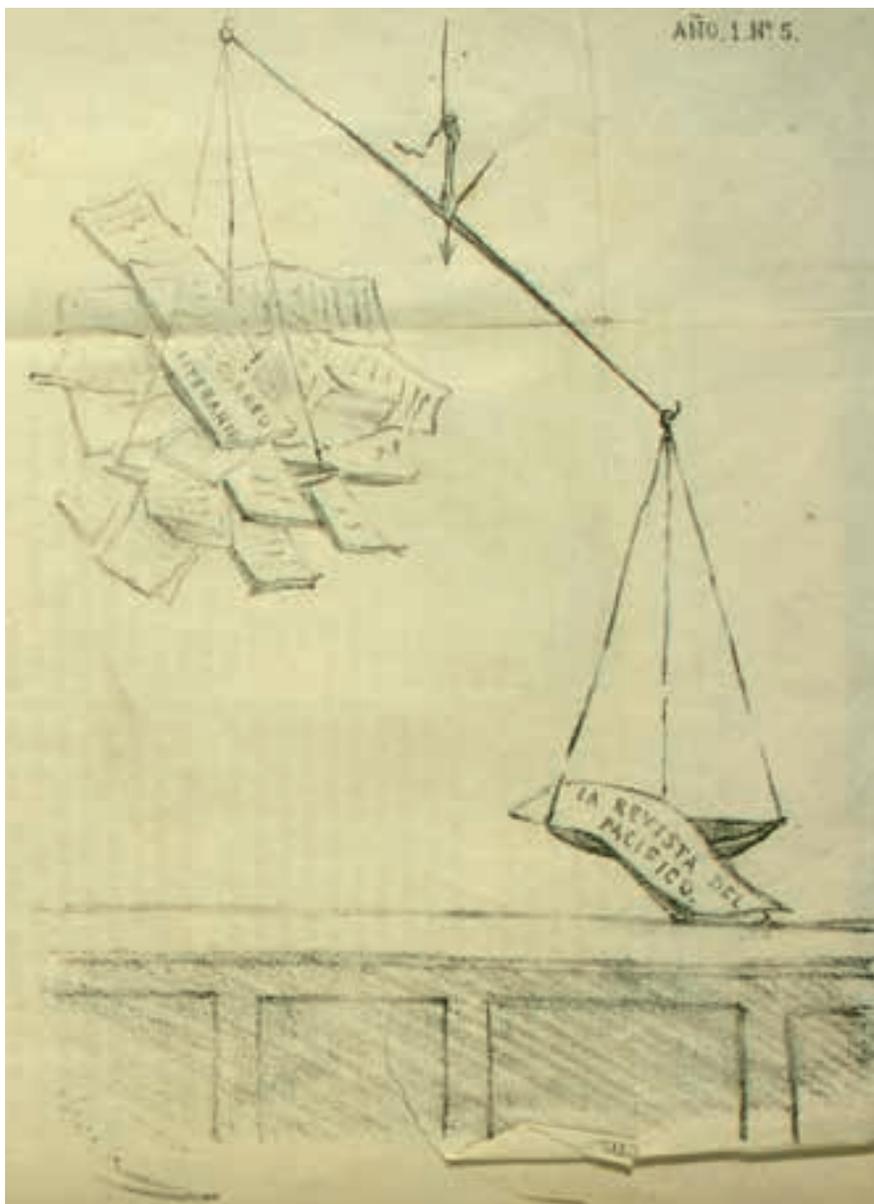


Figura N°:	26
Institución responsable:	Biblioteca Nacional
N° de registro:	MC0048930
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	Alejandro Ciccarelli
Dimensiones:	16,7 x 11,3 cm.
Técnica:	Litografía
Material:	Papel
Descripción:	<p>En la caricatura aparece la imagen de Alejandro Ciccarelli al costado izquierdo, afirmando su brazo izquierdo sobre un atril sosteniendo un pincel, al costado derecho hay una mesa y sobre ella una paleta y pinceles. Al costado derecho hay un texto en suelo titulado: “Apocalipsis”.</p> <p>Al pie de la imagen se lee: “Llegó a estas bellas rejiones, Un pintor, que era un portento, Mostró placas, distinciones, I medallas por cajones; Pero no mostró talento”.</p>
Iconografía:	Figura humana masculina.
Estado de conservación:	Buena
País:	Chile
Fecha de creación:	Septiembre de 1858
Ubicación:	Biblioteca Nacional, Santiago.
Fuente de reproducción:	<p>–<i>El Correo literario</i>. Santiago: Impr. del Conservador, 4 septiembre 1858, año 1, n° 8, p. s/n.</p> <p>–Gentileza de Memoria Chilena.</p>
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	11-06-2014



Figura N°:	27
Institución responsable:	Museo Nacional de Bellas Artes (faltante)
Clasificación:	Artes - Artes Visuales
Objeto:	Pintura
Título:	Sol de tarde en la montaña.
Nombre alternativo:	Sol de tarde.
Dimensiones:	53 x 40 cm.
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela
Descripción:	La imagen es un paisaje rural boscoso, en primer plano unas rocas y un árbol de mayor dimensión al costado izquierdo. Se distingue en un segundo plano una reiteración de árboles que se difuminan en el horizonte.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1866
Historia del objeto:	Pertenece a la colección de MNBA, pero que por los registros de dicho museo, está en calidad de “faltante”.
Publicaciones y fuente de reproducción:	—Grez, Vicente. <i>Antonio Smith. (Historia del paisaje en Chile)</i> . Santiago: Universidad de Chile, 1955. Segunda edición, p. s/n.
Procedencia:	Adquirido a Luis Álvarez Urquieta según decreto n° 2537 del Ministerio de Educación Pública 16-05-1939. Obra n° 327 de listado de adquisiciones.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	22-07-2013



Figura N°:	28
Institución responsable:	Colección privada
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Crepúsculo marino
Dimensiones:	80 x 99.7 cm.
Técnica:	Pintura al óleo.
Material:	Tela
Descripción:	Marina, en el extremo inferior derecho se visualiza una roca y sobre ella una figura humana contemplando el crepúsculo. Mar agitado, cielo semicubierto de nubes a través del cual atraviesan rayos de luz.
Iconografía:	Paisaje marino
Fecha de creación:	1864
Ubicación:	Colección privada.
Publicaciones y fuente de reproducción:	–LatinAmericanArt.com: http://www.latinamericanart.com/es/obras-de-arte/antonio-smith-crepusculo-marino-1.html
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	26-07-2013



Figura N°:	29
Institución responsable:	Colección Privada
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Paisaje
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Madera
Descripción:	Pintura de un paisaje rural ovalado. En primer plano se observa un montículo de tierra y en un segundo plano hay arbustos, al fondo se divisan montañas. Firmado en el extremo derecho inferior.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	1869
Ubicación:	Colección privada
Forma de adquisición:	Compra en Casa de Remate Jorge Carroza.
Publicaciones y fuente de reproducción:	–Catálogo de promoción al: <i>Gran remate. "Pintura chilena y extranjera"</i> . Santiago: Casa de remates "Jorge Carroza L.", sábado 12 de noviembre de 1988, p/n. –Gentileza de Macarena Carroza, Casa de remates "Jorge Carroza".
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	29-07-2013



Figura N°:	30
Institución responsable:	Colección Privada
Clasificación:	Artes - Artes Visuales
Objeto:	Pintura
Título:	Cascada y cordillera
Dimensiones:	55,5 x 43 cm.
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela
Descripción:	<p>En primer plano una cascada con grandes rocas al costado izquierdo, al derecho dos pinos o coníferas de gran dimensión de color verde, en un segundo plano unos arbustos, se divisa la parte intermedia de un cerro, al fondo se ve la cordillera.</p> <p>Esta obra está firmada.</p>
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	1869
Forma de adquisición:	Compra en casa de Remate Jorge Carroza.
Fuente de reproducción:	<p>–Catálogo de promoción al: <i>Gran remate de fin de año. Selecta pintura chilena y extranjera del s. XIX</i>. Santiago: Casa de remates Jorge Carroza Lopez, Sábado 20 de diciembre de 1997, p/n.</p> <p>–Gentileza de Macarena Carroza, Casa de remates “Jorge Carroza”.</p>
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	31-07-2013



Figura N°:	31
Institución responsable:	Colección Privada
Clasificación:	Artes - Artes Visuales
Objeto:	Pintura
Título:	Claro de luna en la playa.
Dimensiones:	44 x 74 cm.
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje marino, en un primer plano se aprecia una superficie rocosa de grandes dimensiones, al costado izquierdo una extensión de agua en movimiento que es observada por una persona. En el fondo se pueden ver montañas, el cielo está cubierto de nubes. Firmado en el extremo inferior derecho.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	1869
Forma de adquisición:	Compra en Casa de Remate Jorge Carroza.
Publicaciones y fuente de reproducción:	—Catálogo de promoción al: <i>Gran subasta de importante pinacoteca de autores chilenos de fines del s. XIX y principios del s. XX</i> . Por orden del Señor Rodolfo Schupfer A. Santiago: Casa de remates Jorge Carroza López, sábado 28 de abril de 2012, p. s/n. —Gentileza de Macarena Carroza, Casa de remates “Jorge Carroza”.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	02-08-2013



Figura N°:	32
Institución responsable:	Colección Particular
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Volcanes, sur de Chile.
Nombre alternativo:	Volcán sur de Chile.
Técnica:	Pintura al óleo.
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural, en el centro de la composición aparece un volcán con una columna de humo y cubierto de nieve, en primer plano unos montículos de tierra que son cruzados por un río. En el fondo se visualiza montañas.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	1869
Forma de adquisición:	Compra en Casa de remate Raúl Peña.
Publicaciones:	—Bindis F., Ricardo. <i>Pintura chilena 200 años</i> . Santiago. Origo, 2006, p. 52.
Fuente de reproducción:	Gentileza de Pedro Maino, Origo Ediciones.
Procedencia:	Colección Raúl Peña.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	05-08-2013



Figura N°:	33
Institución responsable:	Colección Particular
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Playa de Quintero.
Nombre alternativo:	Amanecer
Dimensiones:	47 x 67 cm.
Técnica:	Pintura al óleo.
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje marino, en el primer plano se ve una zona rocosa y al fondo se puede ver una extensión de agua. En el horizonte un velero, al fondo un cielo semi nublado. En el extremo inferior derecho está firmado.
Iconografía:	Paisaje costero
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	1869
Fuente de reproducción:	Cruz de Amenábar, Isabel. <i>Arte, historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX</i> . Santiago: Antártica S.A., 1984, p. 178.
Publicaciones:	–Cruz de Amenábar, Isabel. <i>Arte, historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX</i> . Santiago: Antártica S.A., 1984, p. 178. –Catálogo de promoción al: <i>Gran remate de "pintura chilena" notable conjunto de 69 cuadros de catalogados autores nacionales</i> . Santiago: Casa de remates "Jorge Carroza", sábado 14 de diciembre de 1985, p/n.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	07-08-2013



Figura N°:	33-a
Institución responsable:	Colección privada
Clasificación:	Artes - Artes Visuales
Objeto:	Pintura
Título:	Crepúsculo marino
Dimensiones:	80 x 99.7 cm.
Técnica:	Pintura al óleo.
Material:	Tela
Descripción:	Marina, en el extremo inferior derecho se visualiza una roca y sobre ella una figura humana contemplando el crepúsculo. Mar agitado, cielo semicubierto de nubes a través del cual atraviesan rayos de luz.
Iconografía:	Paisaje marino
Fecha de creación:	1864
Ubicación:	Colección privada
Publicaciones y fuente de reproducción:	LatinAmericanArt.com: http://www.latinamericanart.com/es/obras-de-arte/antonio-smith-crepusculo-marino-1.html
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	09-08-2013



Figura N°:	34
Institución responsable:	Colección privada
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	La cascada
Nombre alternativo:	Cascadas al atardecer
Técnica:	Pintura al óleo.
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural, en el primer plano se ven grandes roqueros, al centro de la composición hay una cascada de agua, al fondo la cordillera. Al costado derecho hay dos personas que observan la cascada.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	c. 1870-1875
Exhibiciones:	<i>Exposición Internacional de Bellas Artes</i> . Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, septiembre de 1910.
Publicaciones:	–Romera, Antonio. <i>Historia de la Pintura Chilena</i> . Santiago: Editorial Andrés Bello, 1976. Cuarta edición, p. 36. –Museo Nacional de Bellas Artes. <i>Exposición Internacional de Bellas Artes</i> . Santiago: Imprenta Barcelona, 1910, p. 123-124.
Fuente de reproducción:	Romera, Antonio. <i>Historia de la Pintura Chilena</i> . Santiago: Editorial Andrés Bello, 1976. Cuarta edición, p. 36.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	12-08-2014



Figura N°:	35
Institución responsable:	Museo Nacional de Bellas Artes.
N° de registro:	2-158
N° de inventario:	PCH-600
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Claro de luna.
Dimensiones:	36 x 61 cm.
Técnica:	Pintura al óleo.
Material:	Tela
Descripción:	De formato rectangular y orientación horizontal. Presenta un paisaje con un lago desde la parte central hacia la izquierda del cuadro, con una amplia luminosidad en el cielo. La línea del horizonte se distingue en el tercio inferior de la composición. Árboles frondosos a ambos costados de la obra.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	c. 1872
Exhibiciones:	<i>Exposición Internacional de Bellas Artes.</i> Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, septiembre de 1910.
Historia del objeto:	Mediados del S XIX, paisaje romántico/moderno.
Ubicación:	Depósito Museo Nacional de Bellas Artes.
Ubicación de exhibición:	Museo Nacional de Bellas Artes, Sala de segundo piso ala sur. Fecha de inicio: 20-03-2014. Fecha de término: 20-03-2014.
Forma de adquisición:	Compra
Fecha de adquisición:	1906
Publicaciones:	—Abella, Raquel et al. <i>El sistema de las arte. VII jornadas de historia del arte.</i> Universidad Federal de São Paulo, Museo Histórico Nacional, Fac. de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez y Centro de restauración y estudios artísticos CREA, Valparaíso, 2014, p. 41. Museo Nacional de Bellas Artes. <i>Exposición Internacional de Bellas Artes.</i> Santiago: 1910, p. 123-124.
Fuente de reproducción:	Gentileza del Museo Nacional de Bellas Artes.
Procedencia:	Comisión de Bellas Artes.
Registrador:	Marianne Wacquez
Fecha de registro:	28-02-2014



Figura N°:	36
Institución responsable:	Museo Nacional de Bellas Artes.
N° de registro:	2-27
N° de inventario:	PCH-601
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	El río Cachapoal
Dimensiones:	100 x 146 cm.
Técnica:	Pintura al óleo.
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural, al centro de la composición el caudal del río Cachapoal, a ambos costados superficies rocosas, al fondo la cordillera, el cielo semicubierto de nubes.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	1870
Ubicación:	Depósito del Museo Nacional de Bellas Artes
Forma de adquisición:	Compra
Exhibiciones:	<p>–<i>Exposición Centenario</i>. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2010, Chile.</p> <p>–<i>Trienal de Chile 2009</i>, Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, “Territorios de Estado. Paisaje y cartografía. Chile, siglo XIX”, curada por Roberto Amigo.</p> <p>–<i>Chile Cien Años Artes Visuales: Primer Período (1900-1950) Modelo y Representación</i>, MNBA, Santiago, 2000.</p>
Publicaciones:	<p>–Abella, Raquel et al. <i>El sistema de las arte. VII jornadas de historia del arte</i>. Universidad Federal de São Paulo, Museo Histórico Nacional, Fac. de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez y Centro de restauración y estudios artísticos CREA, Valparaíso, 2014, p. 39.</p> <p>–Museo Nacional de Bellas Artes. <i>Centenario. Colección Museo Nacional de Bellas Artes 1910 - 2010</i>. Santiago: Celfin, 2009, p. 206.</p> <p>–Cruz de Amenábar, Isabel. <i>Arte, historia de la pintura en Chile desde la Colonia al siglo XX</i>. Santiago: Antártica, 1984, p. 176-177.</p>
Fuente de reproducción:	Gentileza del Museo Nacional de Bellas Artes.
Procedencia:	Comisión de Bellas Artes.
Registrador:	Marta Mitjans Carroggio.
Fecha de registro:	19-05-2014



Figura N°:	37
Institución responsable:	Colección Privada
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Paisaje con cordillera en Chillán.
Dimensiones:	80 x 102 cm.
Técnica:	Óleo sobre tela
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural en primer plano una superficie rocosa al costado derecho arbustos, al izquierdo parte de un cerro y al fondo la cordillera. La obra está firmada.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	1870
Historia del objeto:	Casa de Remate Carroza
Fuente de reproducción:	–Catálogo de promoción al: <i>Gran remate aniversario 1984-2000. Extraordinaria colección de pintura chilena y extranjera del s. XIX</i> . Santiago: Casa de remates Jorge Carroza, sábado 26 de agosto de 2000, p s/n. –Gentileza de Macarena Carroza, Casa de remates “Jorge Carroza”.
Procedencia:	Ex colección Teresa Bulnes de Fabres.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	14-08-2013



Figura N°:	38
Institución responsable:	Colección José Arrieta.
Clasificación:	Artes -Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	José Respaldiza
Técnica:	Dibujo.
Material:	Papel
Descripción:	Al centro de la composición una figura humana masculina vestida con una indumentaria del ejército de la época en su mano derecha sostiene una armamento y en la izquierda su gorra.
Iconografía:	Figura humana
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1971
Historia del objeto:	Caricatura perteneciente al álbum de dibujos que según Arturo Blanco estaba, en 1954, en manos de Luis Arrieta Cañas.
Publicaciones y fuente de reproducción:	“Antiguos visitantes de Peñalolén. Recuerdo de Antonio Smith, Vicuña Mackenna, Bello, etc.”, en: revista <i>Zig-Zag</i> , Santiago, 24 de agosto de 1929, p. 106.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	16-08-2013



Figura N°:	39
Institución responsable:	Colección José Arrieta.
Clasificación:	Artes-Artes Visuales
Objeto:	Dibujo
Título:	Autocaricatura de Smith
Técnica:	Dibujo
Material:	Papel.
Descripción:	Al centro de la composición una figura humana masculina de perfil que representa a Antonio Smith, la cual va caminando, de cabello lacio con una boina, en su mano derecha sostiene una carpeta.
Iconografía:	Figura humana
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1871
Historia del objeto:	Caricatura perteneciente al álbum de dibujos que según Arturo Blanco estaba, en 1954, en manos de Luis Arrieta Cañas.
Publicaciones y fuente de reproducción:	“Antiguos visitantes de Peñalolén. Recuerdo de Antonio Smith, Vicuña Mackenna, Bello, etc.”, en: revista <i>Zig-Zag</i> , Santiago, 24 de agosto de 1929, p. 106.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	19-08-2013



Figura N°:	40
Institución responsable:	Colección José Arrieta.
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	Benjamín Vicuña Mackenna.
Técnica:	Dibujo
Material:	Papel.
Descripción:	Al centro de la composición una figura humana masculina de perfil, de cabellera blanca con sus brazos extendidos a sus costados, vestido con un traje de época.
Iconografía:	Figura humana
Estado de conservación:	Buena
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1871
Historia del objeto:	Caricatura perteneciente al álbum de dibujos que según Arturo Blanco estaba, en 1954, en manos de Luis Arrieta Cañas.
Publicaciones y fuente de reproducción:	“Antiguos visitantes de Peñalolén. Recuerdo de Antonio Smith, Vicuña Mackenna, Bello, etc.”, en: revista <i>Zig-Zag</i> , Santiago, 24 de agosto de 1929, p. 106.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	21-08-2013



Figura N°:	40-a
Institución responsable:	Colección José Arrieta.
Clasificación:	Artes-Artes Visuales
Objeto:	Dibujo
Título:	Benjamín Vicuña Mackenna.
Técnica:	Dibujo
Material:	Papel.
Descripción.	Al centro de la composición hay una figura humana masculina de perfil, sus manos están apoyadas en su espalda, está vestida con un traje de época.
Iconografía:	Figura Humana
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1871
Historia del objeto:	Estimamos que esta caricatura por sus características pertenece al mismo álbum de dibujos que según Arturo Blanco estaba, en 1954, en manos de Luis Arrieta Cañas.
Publicaciones y fuente de reproducción:	Morales Allende, Pilar. “Antonio Smith: Contra las corrientes y las olas.” En: diario <i>El Mercurio</i> , Santiago, 16 de junio de 1996.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	18-09-2014



Figura N°:	41
Institución responsable:	Colección José Arrieta.
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	Alejandro Fierro
Técnica:	Dibujo
Material:	Papel
Descripción:	Al centro de la composición una figura humana masculina de frente con sus brazos extendidos a los costados, está vestido con una túnica griega y una corona de laurel, en su mano izquierda sostiene un objeto.
Iconografía:	Figura humana
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1871
Historia del objeto:	Caricatura perteneciente al álbum de dibujos que según Arturo Blanco estaba, en 1954, en manos de Luis Arrieta Cañas.
Publicaciones y fuente de reproducción:	“Antiguos visitantes de Peñalolén. Recuerdo de Antonio Smith, Vicuña Mackenna, Bello, etc.”, en: revista <i>Zig-Zag</i> , Santiago, 24 de agosto de 1929, p. 106.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	23-08-2013



Figura N°:	42
Institución responsable:	Colección José Arrieta.
Clasificación:	Artes-Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	Juan Nepomuceno Espejo.
Técnica:	Dibujo
Material:	Papel
Descripción:	Al centro de la composición hay una figura humana masculina de barba, que está con los brazos extendidos vestidos con hábito de sacerdote, a ambos costados dos personas que tienen en sus manos una oz. Al costado izquierdo una casa con bandera.
Iconografía:	Figura humana
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1871
Historia del objeto:	Caricatura perteneciente al álbum de dibujos que según Arturo Blanco estaba, en 1954, en manos de Luis Arrieta Cañas.
Publicaciones y fuentes de reproducción:	“Antiguos visitantes de Peñalolén. Recuerdo de Antonio Smith, Vicuña Mackenna, Bello, etc.”, en: revista <i>Zig-Zag</i> , Santiago, 24 de agosto de 1929, p. 106.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	26-08-2013



Figura N°:	43
Institución responsable:	Colección José Arrieta.
Clasificación:	Artes-Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	El Violinista Lucini.
Técnica:	Dibujo
Material:	Papel.
Descripción:	Al centro de la composición una figura humana con los brazos extendidos nadando. En una de sus manos sostiene un violín.
Iconografía:	Figura Humana
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1871
Historia del objeto:	Caricatura perteneciente al álbum de dibujos que según Arturo Blanco estaba, en 1954, en manos de Luis Arrieta Cañas.
Publicaciones y fuente de reproducción:	“Antiguos visitantes de Peñalolén. Recuerdo de Antonio Smith, Vicuña Mackenna, Bello, etc.”, en: revista <i>Zig-Zag</i> , Santiago, 24 de agosto de 1929, p. 106.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	28-08-2013



Figura N°:	43-a
Institución responsable:	Colección José Arrieta.
Clasificación:	Artes-Artes Visuales.
Objeto:	Dibujo
Título:	Maestro Lucini
Técnica:	Dibujo
Material:	Papel.
Descripción:	En el centro de la composición una figura humana masculina de perfil sobre un pilar tocando un instrumento musical.
Iconografía:	Figura humana
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1871
Historia del objeto:	Estimamos que esta caricatura por sus características pertenece al mismo álbum de dibujos que según Arturo Blanco estaba, en 1954, en manos de Luis Arrieta Cañas.
Publicaciones y fuente de reproducción:	Morales Allende, Pilar. “Antonio Smith: Contra las corrientes y las olas.” En: diario <i>El Mercurio</i> , Santiago, 16 de junio de 1996.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	18-09-2014



Figura N°:	44
Institución responsable:	Museo Histórico Nacional.
N° de registro:	03-1628
N° de inventario:	DA-73
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Valle de Vitacura
Dimensiones:	14 x 18 cm.
Técnica:	Aguada y tinta.
Material:	Papel
Descripción:	Paisaje con árboles y arbustos. Al fondo esbozo de cerro.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Malo, manchas, desvanecimiento de la tinta y amarillamiento.
País:	Chile
Fecha de creación:	1871
Historia del objeto:	Otros escritos. Reverso: Antonio Smith. Valle de Vitacura 0.09 por cada lado. Escritos ilegibles.
Ubicación:	Depósito Museo Histórico Nacional.
Exhibiciones:	Exposición “3 siglos de dibujos en Chile” desde sus inicios hasta nuestros días. Colección Germán Vergara Donoso. Instituto Cultural Las Condes. Museo Histórico Nacional. Santiago de Chile. 19 oct.-06 nov. 1988.
Forma de adquisición:	Legado
Fecha de adquisición:	26 enero 1988
Fuente de reproducción:	—Catálogo “3 siglos de dibujos en Chile” desde sus inicios hasta nuestros días. Colección Germán Vergara Donoso. Instituto Cultural Las Condes. Museo Histórico Nacional. Santiago de Chile, año 1988. p. 23. —Gentileza del Museo Histórico Nacional.
Procedencia:	Legado de Don Germán Vergara Donoso.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	14-07-2013



Figura N°:	45
Institución responsable:	Club de Viña del Mar.
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Montañas
Dimensiones:	Desconocidas
Técnica:	Pintura al óleo.
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural, en primer plano al costado izquierdo hay un árbol con un follaje frondoso, al costado derecho se visualizan dos rocas grandes y en segundo plano varios árboles, al fondo la cordillera.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	1871
Publicaciones y fuente de reproducción:	—Pereira Salas, Eugenio. <i>Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano</i> . Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992, p. 162. —Gentileza de Rodrigo Iturriaga S., Club de Viña del Mar. —Fotografía de Tito Alarcón.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	30-08-2013



Figura N°:	46
Institución responsable:	Colección Privada
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Paisaje
Dimensiones:	36 x 85 cm.
Técnica:	Pintura al óleo.
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural, en primer y segundo plano, se aprecian arbustos y planicies. La obra está firmada.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	1871
Historia del objeto:	Casa de Remate Carroza.
Fuente de reproducción:	–Catálogo de promoción al: <i>Gran remante de fin de año. Selecta pintura chilena y extranjera del s. XIX</i> . Santiago: Casa de remates Jorge Carroza Lopez, Sábado 20 de diciembre de 1997, p. s/n. –Gentileza de Macarena Carroza, Casa de remates “Jorge Carroza”.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	02-09-2013



Figura N°:	47
Institución responsable:	BBVA
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Paisaje de Cordillera.
Técnica:	Pintura al Óleo.
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural, en primer plano un suelo rocoso con arbusto, en el segundo se visualizan cerros y el caudal de un río, al fondo la cordillera.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1866-1875
Exhibiciones:	<p>–<i>Arte Latinoamericano en la Colección BBVA</i>, Palacio del Marqués de Salamanca, Madrid desde el 21 de septiembre a 18 de diciembre de 2007.</p> <p>–<i>Trienal de Chile 2009</i>, Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, Territorios de Estado. Paisaje y cartografía. Chile, siglo XIX, curada por Roberto Amigo.</p> <p>–<i>Confluencias. Dos siglos de modernidad en la Colección BBVA</i>, presentada entre el 9 de junio y el 15 de agosto en el museo Nacional de Bellas Artes, Santiago</p>
Publicaciones y fuentes de reproducción:	<p>Museo Nacional de Bellas Artes. <i>Confluencias. Dos siglos de modernidad en la colección BBVA</i>. Santiago, 9 de junio al 16 de agosto de 2010, p. 61.</p> <p>Gentileza Renzo Poggione C. Gerente del Banco BBVA.</p>
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	04-08-2013



Figura N°:	48
Institución responsable:	Embajada de Chile en Washington, USA.
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Paisaje
Técnica:	Pintura al óleo.
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural, en el primer plano se visualiza una superficie rocosa, al costado derecho árboles y arbustos. En un segundo plano el caudal de un río y cerros continuos, al fondo la cordillera nevada.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1866-1875
Fuente de reproducción:	Gentileza de Karl Kindel.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	06-08-2013



Figura N°:	49
Institución responsable:	Museo Histórico Nacional.
N° de registro:	03-1629
N° de inventario:	DB-87
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Peñalolén
Dimensiones:	22,5 x 28,5 cm.
Técnica:	Tinta
Material:	Papel
Descripción:	Paisaje con árboles frondosos, al centro terreno sin vegetación.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Regular, mancha y suciedad general.
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1874
Historia del objeto:	Pintura S. XIX Otros escritos. Reverso: Peñalolén A. Smith.
Ubicación:	Depósito del Museo Histórico Nacional.
Exhibiciones:	Exposición “3 Siglos de Dibujo en Chile” desde sus inicios hasta nuestros días. Colección Germán Vergara Donoso. Instituto Cultural de las Condes. Museo Histórico Nacional. Santiago de Chile. 19 oct. - 6 nov. 1988.
Publicaciones:	Museo Histórico Nacional. <i>El paisaje chileno. Itinerario de una mirada. Colección de dibujos y estampas del Museo Histórico Nacional.</i> Santiago, 2011, p. 190.
Fuente de reproducción:	Fotografía gentileza del Museo Histórico Nacional.
Forma de adquisición:	Legado
Procedencia:	Legado Don Germán Vergara Donoso.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	11-07-2014



Figura N°:	50
Institución responsable:	Colección privada.
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Paisaje
Descripción:	Paisaje rural, en primer plano, al costado izquierdo un árbol frondoso, en el segundo plano varios árboles y arbustos.
Iconografía:	Paisaje rural
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1874
Publicaciones y fuente de reproducción:	—Revista <i>Selecta</i> , Santiago, año II N°6 1910, p. 223. —Gentileza de Memoria Chilena.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	09-09-2013



Figura N°:	51
Institución responsable:	Pinacoteca de la Universidad de Concepción.
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Paisaje de Cordillera.
Técnica:	Pintura al óleo.
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural en primer plano hay una serie de arbustos que se extienden por un pradera, al fondo la cordillera de tonos cálidos.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1866-1877
Publicaciones:	Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. <i>La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981</i> . Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981, p. 101.
Fuente de reproducción:	Gentileza de la Casa de Arte, Pinacoteca Universidad de Concepción.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	11-09-2013



Figura N°:	52
Institución responsable:	Pinacoteca de la Universidad de Concepción.
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Valle cordillerano y laguna.
Nombre alternativo:	Valle cordillerano
Dimensiones:	82 x 125 cm.
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural, en primer plano un suelo rocoso con pequeños arbustos y en segundo cerros y laguna, al fondo la cordillera.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Publicaciones:	<p>–Cruz de Amenábar, Isabel. <i>Arte, historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX</i>. Santiago: Antártica, 1984, p. 180.</p> <p>–Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. <i>La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981</i>. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981, p. 98.</p> <p>–“Paisajes de Antonio Smith.” En <i>Sur</i>, Concepción, 01 de marzo de 1970.</p>
Fuente de reproducción:	Gentileza de la Casa de Arte, Pinacoteca Universidad de Concepción.
Fecha de creación:	1874
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	09-07-2014



Figura N°:	53
Institución responsable:	Pinacoteca de la Universidad de Concepción.
N° de registro:	100-118
N° de inventario:	10010160350.
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Valle de Aconcagua.
Nombre alternativo:	Paisaje de Aconcagua.
Dimensiones:	55 x 85 cm.
Técnica:	Pintura al óleo.
Material:	Tela
Descripción:	Obra de formato rectangular, paisaje rural, al centro de la composición una laguna y a la derecha de esta un cerro con una terraza. De fondo montañas y cielo celeste.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Muy bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1866-1877
Ubicación:	Depósito
Publicaciones:	<p>–Cruz de Amenábar, Isabel. <i>Arte, historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX</i>. Santiago: Antártica, 1984, p. 179.</p> <p>–Romera, Antonio. <i>Asedio a la pintura chilena (Desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand)</i>. Santiago: Ed. Nascimento, 1969. Sin número de página, entre las pp. 32 y 33. Reproducida en blanco y negro.</p>
Fuente de reproducción:	Gentileza de la Casa de Arte, Pinacoteca Universidad de Concepción.
Registrador:	Rosario Arias
Fecha de registro:	08-06-2011



Figura N°:	54
Institución responsable:	Pinacoteca de la Universidad de Concepción.
N° de registro:	100-313
N° de inventario:	10010160377
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Paisaje
Dimensiones:	33 x 41 cm.
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela
Descripción:	Obra de formato rectangular, paisaje rural, en el primer plano una pradera, en el segundo cerros de color marrón y verde. De fondo montañas y cielo celeste.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1866-1877
Ubicación:	Depósito de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción.
Publicaciones:	<p>—Cruz de Amenábar, Isabel. <i>Arte, historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX</i>. Santiago: Antártica, 1984, p. 180.</p> <p>—Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. <i>La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981</i>. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981, p.97.</p> <p>—Bindis, Ricardo. “Un siglo y medio de pintura chilena.”, en Instituto Cultural de Las Condes, <i>Siglo y medio de pintura chilena (Desde Gil de Castro al presente)</i>. Santiago 1976, P.26.</p>
Fuente de reproducción:	Gentileza de la Casa de Arte, Pinacoteca Universidad de Concepción.
Registrador:	Rosario Arias
Fecha de registro:	08-05-2012



Figura N°:	55
Institución responsable:	Banco de Chile.
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Nocturno claro de luna.
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural nocturno, en primer plano un río a ambos costados arbustos, al centro la silueta de una casa y la luna, al centro un bote con una figura humana sobre el río.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1866-1877
Publicaciones y fuente de reproducción:	—Casa de subastas Jorge Carroza López, 3 de enero de 2009, http://www.galeriacarroza.com/lote.asp?id=1426 —Gentileza de Fernando Morelli del Banco de Chile. —Fotografía de Tito Alarcón.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	13-09-2013



Figura N°:	56
Institución responsable:	Colección privada
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Claro de luna en el bosque.
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural nocturno, en el primer plano una laguna que refleja la luz de la luna, en segundo plano bosque y arbus-tos. El cielo está cubierto de nubes.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1866-1875
Publicaciones y fuente de reproducción:	—Catálogo de promoción al: <i>Gran subasta de inicio de temporada. Pintura y mobiliario de colección por orden de coleccionistas particulares</i> . Santiago: Casa de subastas Jorge Carroza López, sábado 05 de abril, s/año, p/n. —Gentileza de Macarena Carroza, Casa de remates “Jorge Carroza”.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	16-09-2013



Figura N°:	57
Institución responsable:	Colección privada
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Paisaje
Técnica:	Pintura al óleo.
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural, en primer plano una serie de rocas de grandes dimensiones, en segundo plano un bosque y al fondo cerros.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1866-1877
Publicaciones y fuente de reproducción:	Remates de artes y antigüedades, 3 de enero de 2009, http://www.gigoux.com/detalle2asp?all=1&prodid=2678&c atid=155
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	13-09-2013

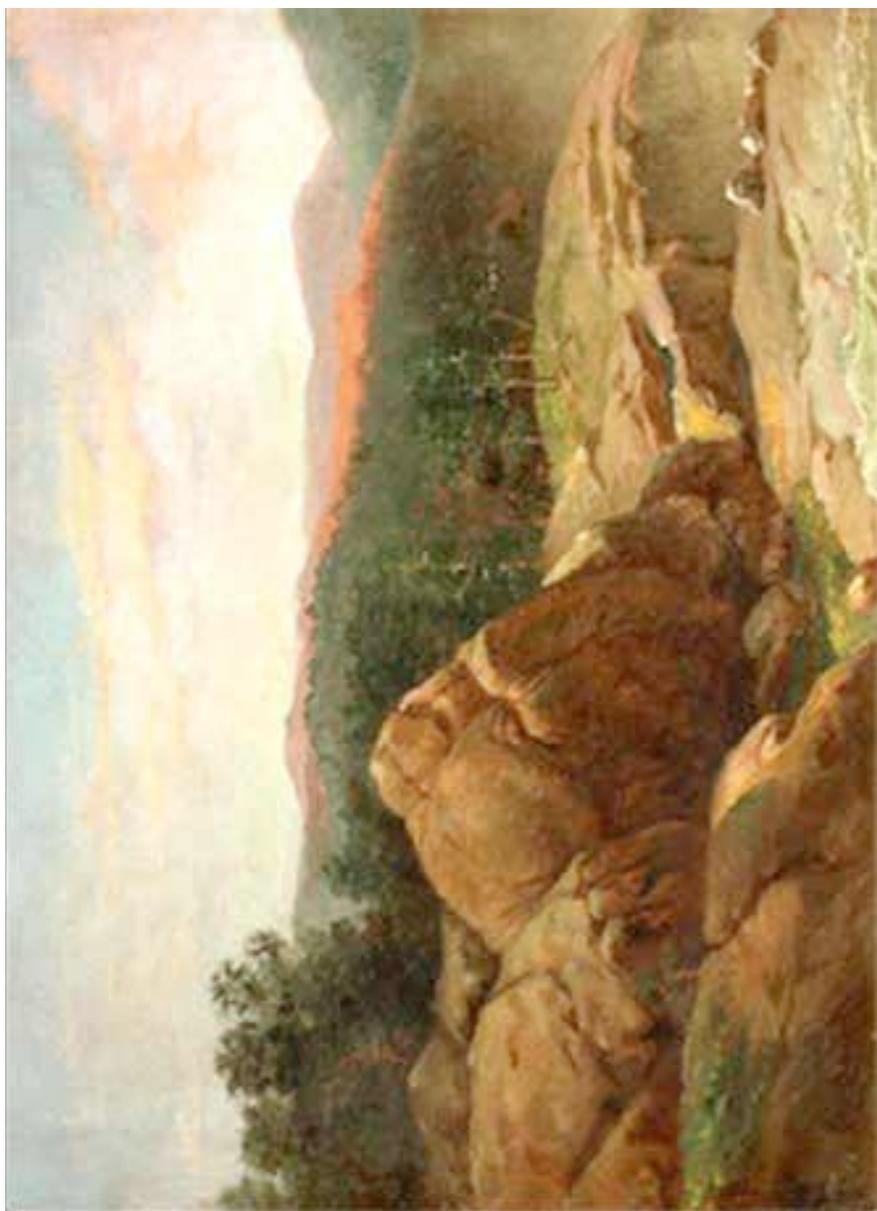


Figura N°:	58
Institución responsable:	Colección Enrique Gigoux.
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Volcán Tronador
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural, en el primer plano una planicie y roquerío cubierto de arbustos, en el centro de la composición una figura humana, en segundo plano la desembocadura de un río, al fondo la cordillera.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	c. 1871
Publicaciones y fuente de reproducción:	Gentileza de Casa de Remates y Antigüedades Enrique Gigoux.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	20-09-2013



Figura N°:	59
Institución responsable:	Colección privada
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Paisaje de laguna.
Técnica:	Pintura al óleo.
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural con planicie cubierta de arbustos y rocas, con dos pequeñas lagunas, al fondo la cordillera.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1866-1877
Fuente de reproducción:	Gentileza de Casa de Remates y Antigüedades Enrique Gignoux.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	23-09-2013



Figura N°:	60
Institución responsable:	Colección privada
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Zorro Culpeo
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural, al centro de la composición un zorro en posición de cacería para atrapar a un ave, en un entorno de pastizal.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1866-1877
Historia del objeto:	El catalogo indica que está inscrito al dorso. Procedencia: ex colección Washington Tapia Moore y subasta de don Salvador Smith.
Publicaciones y fuente de reproducción:	Catálogo de promoción al: <i>Primer gran remate de pintura chilena</i> . Santiago: Casa de remates Enrique Gigoux Renard, sábado 30 de abril de 1988. p. s/n.
Procedencia:	Ex colección Washington Tapia Moore y subasta de don Salvador Smith.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	25-09-2013



Figura N°:	61
Institución responsable:	Colección privada
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Liebre Patagónica
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural con liebre recostada sobre la hiedra.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1866-1877
Historia del objeto:	El catálogo indica que está inscrito al dorso. Procedencia: ex colección Washington Tapia Moore y subasta de don Salvador Smith.
Publicaciones y fuente de reproducción:	Catálogo de promoción al: <i>Primer gran remate de pintura chilena</i> . Santiago: Casa de remates Enrique Gigoux Renard, sábado 30 de abril de 1988. p. s/n.
Procedencia:	Ex colección Washington Tapia Moore y subasta de don Salvador Smith.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	27-09-2013



Figura N°:	61-a
Institución responsable:	Colección privada
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Desde Peñalolén
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural, en primer plano se divisan dos personas sentadas sobre rocas mirando el atardecer, a ambos costados árboles, en segundo plano una planicie cubierta de sembradíos y árboles, al fondo la cordillera en colores cálidos.
Iconografía.	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1874-1876
Ubicación:	Colección privada
Forma de adquisición:	Compra
Publicaciones y fuente de reproducción:	<p>—Guzmán Fernando y Juan Manuel Martínez. <i>Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico. VI Jornadas de Historia del Arte</i>. Valparaíso, 2012, p 242.</p> <p>—Origo Ediciones. <i>Pintura chilena del siglo XIX. Alberto Valenzuela Llanos. Visión entrañable del mundo rural</i>. Santiago: Origo Ediciones, 2008, p. 14.</p> <p>—Gentileza de Pedro Maino, Origo Ediciones.</p>
Procedencia:	Según Arturo Blanco, fue adquirido por José Arrieta, y que para 1954, estaba en la colección de José Arrieta Cañas.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	24-07-2013.



Figura N°:	62
Institución responsable:	Colección Privada
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Cascada
Dimensiones:	125 x 93 cm.
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural, en el primer plano una laguna de tonos verdes, en segundo se ven arbustos y en perspectiva la cordillera, la obra está firmada.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1866-1877
Publicaciones y fuente de reproducción:	—Catálogo de promoción al: <i>Gran remate inauguración galería de arte</i> . Santiago: Casa de remates “Jorge Carroza L.”10, 11 y 12 de noviembre de 1989, p. s/n. —Gentileza de Macarena Carroza, Casa de remates “Jorge Carroza”.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	30-09-2013



Figura N°:	63
Institución responsable:	Casa de Remate Raúl de la Peña.
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Paisaje romántico
Dimensiones:	21 x 33 cm.
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural de tonos cálidos, en primer plano, al costado derecho un árbol y en el izquierdo arbustos, al fondo se divisan cerros. Firmado.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Regular
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1866-1877
Publicaciones y fuente de reproducción:	Catálogo de promoción al: <i>Gran remate pintura chilena y extranjera. Clásica y contemporánea</i> . Santiago: Casa de remates Raúl Peña L., Sábado 11 de noviembre de 2000, p. s/n.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	02-10-2013



Figura N°:	64
Institución responsable:	Casa Museo Eduardo Frei Montalva.
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Paisaje
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural, en primer plano una laguna de tonos verdosos, en segundo un bosque con diversos árboles de distintos tamaños con una roca en el centro de la composición. Al fondo se visualiza la cordillera.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1866-1875
Fuente de reproducción:	Gentileza de la Casa Museo Eduardo Frei Montalva.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	04-10-2013



Figura N°:	65
Institución responsable:	Colección Guillermo Contreras.
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Lago en la montaña.
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural, en el primer plano un roquerío y en el segundo un río, al fondo se divisa la cordillera.
Iconografía:	Paisaje rural.
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1866-1875
Publicaciones y fuente de reproducción:	Palacios, José María. "Pintura chilena otro Siglo y medio". En: <i>El cronista dominical</i> . Santiago, 11 de julio de 1976, p.12.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	07-10-2013



Figura N°:	66
Institución responsable:	Colección privada
Clasificación:	Artes-Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Paisaje
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural, en primer plano una planicie con arbustos, en el segundo plano una laguna y en fondo la cordillera.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1876
Publicaciones y fuente de reproducción:	“Cuadro de Antonio Smith” en: Revista <i>Selecta</i> , año II N°6 1910, p. 223.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	09-10-2013



Figura N°:	67
Institución responsable:	Colección Privada
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Paisaje con personajes.
Nombre alternativo:	Paisaje
Dimensiones:	64 x 94 cm.
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural, en el centro de la composición dos árboles y un caudal de un río, al fondo se ve la cordillera. La obra está firmada.
Iconografía:	Paisaje
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	1870
Historia del objeto:	Casa de Remate Carroza.
Publicaciones y fuente de reproducción:	—Catálogo de promoción al: <i>Segundo Gran Remate de "Pintura chilena". De la notable colección de Don Esteban Canata Valenzuela.</i> Santiago: Casa de remates "Jorge Carroza", Sábado 24 de agosto de 1985, p. s/n. —Gentileza de Macarena Carroza, Casa de remates "Jorge Carroza".
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	11-10-2013



Figura N°:	68
Institución responsable:	Colección Privada
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Paisaje cordillera
Nombre alternativo:	Paisaje cordillerano
Dimensiones:	36 x 56 cm.
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural, en el centro de la composición un río, al costado planicies, al fondo la cordillera. La obra está firmada.
Iconografía:	Paisaje
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1866-1867
Publicaciones y fuente de reproducción:	–Catálogo de promoción al: <i>Remate iniciación de temporada</i> . Santiago: Jorge Carroza López. Subasta de obras de arte, sábado 09 de abril de 1988, p s/n. –Gentileza de Macarena Carroza, Casa de remates “Jorge Carroza”.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	14-10-2013



Figura N°:	69
Institución responsable:	Banco Central de Chile.
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Marina
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela
Descripción:	Marina en el centro de la composición un conjunto de barcos que están a la orilla de la playa, al costado derecho una quebrada de rocas, al izquierdo el mar, al fondo barcos.
Iconografía:	Paisaje marina
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1866-1875
Historia del objeto:	Esta obra aparece atribuida a Antonio Smith, sin embargo por sus características creemos que es de Salvador Smith Canales (1858-¿?), hijo del pintor.
Fuente de reproducción:	Gentileza del Banco Central de Chile.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	16-10-2013



Figura N°:	70
Institución responsable:	Banco Central de Chile.
N° de registro:	066291-7
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Valle del Aconcagua.
Dimensiones:	92 x 43,5 cm.
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela (reentelado)
Descripción:	Paisaje rural en primer plano unos arbustos y rocas, en segundo plano las planicies del campo divididos por hileras de árboles, al fondo la cordillera. Firmada a la derecha: Smith.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1866-1875
Historia del objeto:	Esta obra es atribuida a Antonio Smith, tras un estudio de autenticación postulamos que es un original del autor.
Procedencia:	Pinacoteca del Banco de Talca.
Publicaciones:	Banco de Talca. <i>Pintura chilena. Pinacoteca del Banco de Talca</i> . Editor: Eugenio Mandiola S. Impresión: Impresos Alguero Ltda., s/f. p. s/n.
Fuente de reproducción:	Gentileza del Banco Central de Chile.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	18-10-2013



Figura N°:	71
Institución responsable:	Banco Central de Chile.
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Peñalolén
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela
Descripción:	Paisaje rural en primer plano una laguna rodeada de árboles con cuatros dispensadores de agua, al centro de la composición una casa de color rojo y blanco a sus costados árboles al fondo la cordillera, el cielo parcialmente cubierto por nubes blancas.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1870-1875
Historia del objeto:	Esta obra es atribuida a Antonio Smith, tras un estudio de autenticación postulamos que es un original del autor.
Forma de adquisición:	Fue traspasada del Banco de Talca al Banco Central cuando aquel quebró.
Procedencia:	Pinacoteca del Banco de Talca.
Exhibiciones:	<i>Puro Chile, Paisaje y territorio</i> . Santiago del 10 de abril al 17 de agosto de 2014, Centro Cultural La Moneda.
Publicaciones:	–Centro Cultural La Moneda. <i>Puro Chile, Paisaje y territorio</i> . Santiago del 10 de abril al 17 de agosto de 2014, Curadores Daniela Berger Prado, Gloria Cortés Aliaga y Juan Manuel Martínez. –Banco de Talca. <i>Pintura chilena. Pinacoteca del Banco de Talca</i> . Editor: Eugenio Mandiola S. Impresión: Impresos Alguero Ltda., s/f. p. s/n.
Fuente de reproducción:	Gentileza del Banco Central de Chile.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	21-10-2013



Figura N°:	72
Institución responsable:	Museo O' Higginiano y de Bellas Artes de Talca (MOBAT).
N° de registro:	7-59
N° de inventario:	1.59
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Paisaje
Nombre alternativo:	Paisaje. Montaña con nubes.
Dimensiones:	28 x 36 cms.
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Tela
Descripción:	Obra de formato rectangular. Composición en base a un paisaje rural, en primer plano, una figura femenina y árboles en una especie de acantilado. Al fondo cerros y nubes.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	c. 1871
Ubicación:	Depósito.
Historia del objeto:	Legado de Eusebio Lillo en 1910. Traslado al MOBAT según documento de la Oficina de Bienes Nacionales. Director General de la DIBAM. Documento B. N° 197. Santiago, 08 de abril de 1930.
Fecha de adquisición:	1930
Procedencia:	Museo Nacional de Bellas Artes.
Exhibiciones:	<i>Pintores regionales</i> . Talca 11 al 29 de enero de 1984, MOBAT.
Publicaciones:	Abella, Raquel et al. <i>El sistema de las artes. VII jornadas de historia del arte</i> . Universidad Federal de São Paulo, Museo Histórico Nacional, Fac. de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez y Centro de restauración y estudios artísticos CREA, Valparaíso, 2014, p. 41.
Fuente de reproducción:	—Gentileza del Museo O' Higginiano y de Bellas Artes de Talca (MOBAT). —Fotografía de Gonzalo Olmedo.
Registrador:	Lorena Cordero Valdés. Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	22-03-2013. 22-07-2014.



Figura N°:	73
Institución responsable:	Colección Juan Pablo Montero.
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Amanecer en cordillera.
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Madera
Descripción:	Paisaje rural de un amanecer en la cordillera, en primer plano una planicie, a sus costados las siluetas de la cordillera y al fondo la se proyecta la luz del sol.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1866-1875
Historia del objeto:	Fue sustraída desde las dependencias de la Casa de Remate Juan Pablo Montero el día 22 enero del 2009.
Fuente de reproducción:	–Catálogo de la Casa de Remate Juan Pablo Montero. –Gentileza de Juan Pablo Montero.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	23-10-2013

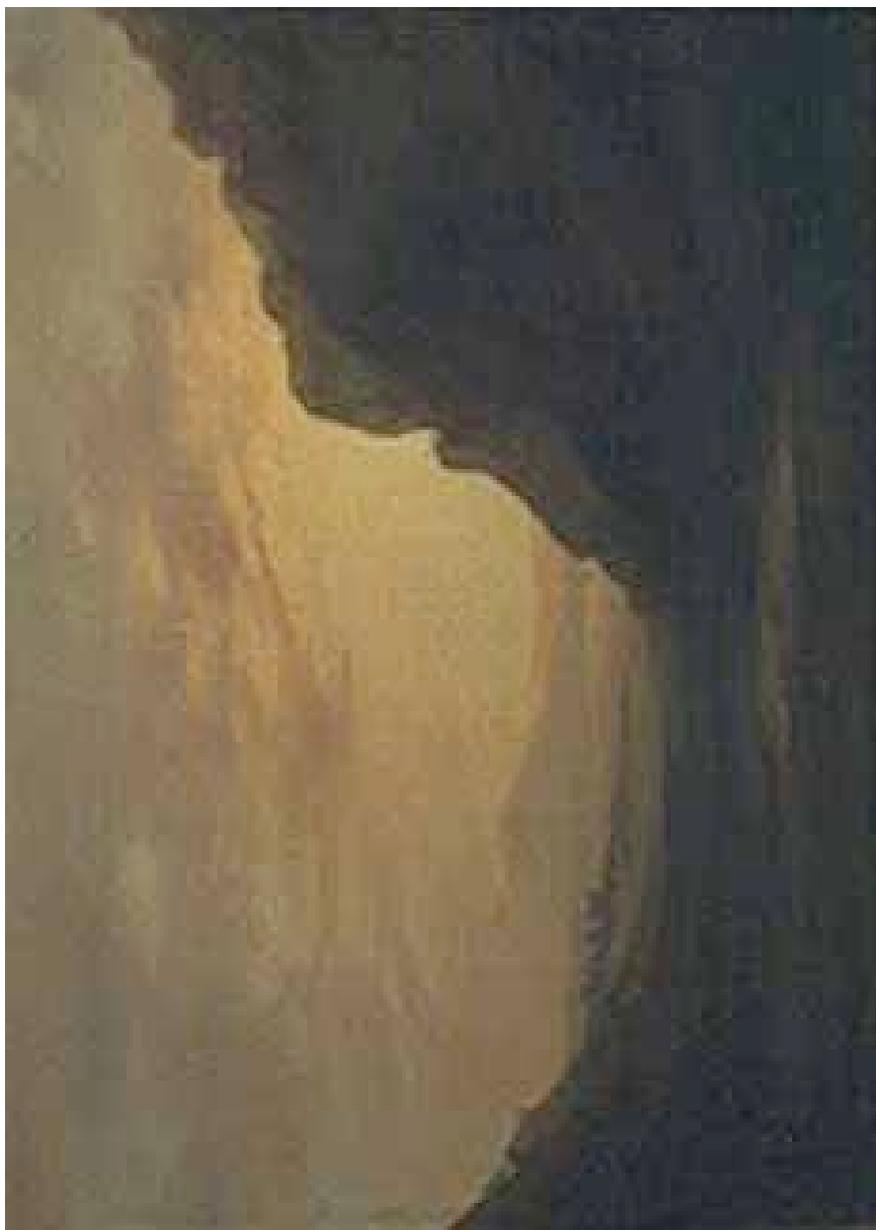


Figura N°:	74
Institución responsable:	Colección Juan Pablo Montero.
Clasificación:	Artes - Artes Visuales.
Objeto:	Pintura
Título:	Paisaje
Técnica:	Pintura al óleo
Material:	Madera
Descripción:	Paisaje rural, en primer plano se extiende una superficie rocosa, al costado derecho e izquierdo árboles. Al fondo la cordillera. El cielo está cubierto de nubes.
Iconografía:	Paisaje rural
Estado de conservación:	Bueno
País:	Chile
Fecha de creación:	h. 1866-1875
Historia del objeto:	Fue sustraída desde las dependencias de la Casa de Remate Juan Pablo Montero el día 22 enero del 2009.
Fuente de reproducción:	Catálogo de la Casa de Remate Juan Pablo Montero. Gentileza de Juan Pablo Montero.
Registrador:	Lorena Villegas/Samuel Quiroga.
Fecha de registro:	25-10-2013



Samuel Quiroga y Lorena Villegas se aventuran en una arqueología del discurso sobre la figura del pintor Antonio Smith mediante la revisión de fuentes y el catastro de obras del autor existentes en espacios públicos y privados. Lo anterior, posibilita la lectura de uno o varios relatos alternos a la fábula construida tanto sobre el pintor, como sobre la historia del paisaje chileno que se evidencia ya con la interrogante del título de esta publicación. La historia del texto/imagen versus la historia del texto/paisaje transmiten concluyentemente el mismo mensaje disonante sobre la cuestión política de la que es parte nuestro artista. Tanto la caricatura como la pintura de paisaje, participan del mismo objetivo ideológico: una deconstrucción del estado de las cosas. *Antonio Smith. ¿Historia del paisaje en Chile?* reafirma que el poder de la imagen se establece más allá de sí misma. Está en el campo de las artes, su circulación, transferencia, crítica, contexto y de las instituciones que median y custodian las obras de los artistas nacionales.

Gloria Cortés Aliaga

