

La Revista de Bellas Artes en Santiago de Chile y las voces de Grez, Lira y Mochi (1889-1890)

The Revista de Bellas Artes in Santiago of Chile, and the voices of Grez, Lira and Mochi (1889-1890)

NOEMI CINELLI

Universidad de La Laguna. España

Universidad Autónoma de Chile

ORCID: 0000-0003-3600-5658

ncinelli@ull.edu.es

IVAN SERGIO

Universidad de Talca. Chile

ORCID: 0000-0002-5621-7175

ivan.sergio@utalca.cl

Resumen:

La efervescencia artística que animó la segunda mitad del siglo XIX en Chile queda plasmada en varios periódicos dedicados a las Bellas Artes que llevan las firmas de personajes ilustres de la escena cultural chilena. Entre estas publicaciones nos centraremos en la *Revista de Bellas Artes* que circuló en Santiago entre 1889 y 1890. Tras el análisis del contexto cultural en el que se insertó su fundación, nos dedicaremos a analizar algunos escritos publicados en la revista por Pedro Lira, Vicente Grez y Giovanni Mochi. Demostraremos que la *RBA* fue la voz del sector más acomodado de la sociedad chilena decimonónica, que puso en evidencia las falencias del Estado en cuanto a progreso e impulso dado a las artes nacionales.

Palabras claves:

Prensa artística chilena decimonónica; Revista de Bellas Artes; Vicente Grez; Pedro Lira; Giovanni Mochi.

Abstract:

The artistic effervescence that animated the second half of the 19th century in Chile is captured in several newspapers dedicated to Fine Arts, which bear the signatures of illustrious figures of the Chilean cultural scene. Among these publications we will focus on the *Revista de Bellas Artes* circulated in Santiago between 1889 and 1890. After analyzing the cultural context of its foundation, we will dedicate to analyzing some writings published in the magazine by Pedro Lira, Vicente Grez and Giovanni Mochi. We will demonstrate that the *RBA* was the voice of the most affluent sector of XIX-century Chilean society, which highlighted the shortcomings of the State in terms of progress and impulse given to the national arts.

Keywords:

19th century Chilean artistic press; Revista de Bellas Artes; Vicente Grez; Pedro Lira; Giovanni Mochi.

Fecha de recepción: 26 de diciembre de 2023.

Fecha de aceptación: 21 de febrero de 2024.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Cinelli, Noemi e Ivan Sergio. 2024. "La Revista de Bellas Artes en Santiago de Chile y las voces de Grez, Lira y Mochi. (1889-1890)". *Laboratorio de Arte* 36, pp. 303-328.

© 2024. Noemi Cinelli e Ivan Sergio. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

A modo de introducción: desde la fundación de la Academia de Pintura al nacimiento de la Prensa Artística Nacional¹

La efervescencia artística que animó la segunda mitad del siglo XIX en Chile fue el resultado de una serie de iniciativas culturales impulsadas por el Estado y puestas en práctica por un restringido grupo de artistas e intelectuales de reconocido prestigio, cuyos inicios tradicionalmente coinciden con la fundación de la primera Academia de Pintura de la que se dotó el país y que abrió sus puertas en Santiago el día 8 de marzo de 1849².

A liderar la institución fue llamado el pintor italiano Alessandro Ciccarelli, que no era nuevo a los encargos de gobierno, habiendo familiarizado ya con la corte de Pedro II de Brasil para quien pintó numerosas escenas que inmortalizaron la imagen del poder del emperador carioca³. Si bien los métodos de enseñanza del director no encontraron el aplauso de los ambientes artísticos chilenos, fue gracias a él que se vino plasmando la primera generación de pintores formados al amparo de un plan de estudio reglamentado, que protagonizó la escena artística nacional hasta bien entrado el siglo XX⁴. Además de la Academia de Pintura, en el mismo 1849 se instituyeron las primeras clases de arquitectura en la Universidad de Chile; al año siguiente abrió sus puertas el Conservatorio de Música, y en 1854 se iniciaban las clases del Curso de Escultura dirigidas por el francés Augusto François⁵. Estas iniciativas, como es de esperar, fueron el motor dinamizador del ambiente cultural chileno, haciendo de trasfondo para exposiciones y salones que se iban organizando con siempre mayor frecuencia en la capital chilena, ciudad que seguía siendo el teatro privilegiado desde donde se gestaban los sucesos artísticos más significativos. Como resultado, debemos mencionar la fundación del Museo de Pinturas en 1880 (a cargo del italiano Giovanni Mochi), la institución del Certamen Maturana que anualmente, desde 1884, premiaba la mejor obra de pintura o escultura; la inauguración del Partenón de la Quinta Normal destinado a albergar las exposiciones, y el primer Salón organizado

1. Este artículo es fruto de las investigaciones llevadas a cabo en los siguientes proyectos de investigación financiados: Anid Regular Fondecyt n.º 1240080 (2024-2028): “De mármoles y bronce entre el Mediterráneo y los Andes. Relaciones artísticas italo-chilenas. Ámbito escultura. (1829-1929)”, Investigadora Responsable: Noemi Cinelli; Proyecto de investigación de la Unión Europea-Fondos Next Generation EU, del Ministerio de Universidades y de la Universidad de La Laguna (2023-2024): “La enseñanza del dibujo entre España y Chile en el siglo XIX. Modelos, artistas y academias, vehículos de transferencias artísticas”, Investigadora Responsable: Noemi Cinelli; Proyecto de investigación Anid Fondecyt Postdoctoral n.º 3220621 (2022-2025), Investigador Responsable: Ivan Sergio.

2. Romera 1969; Stuen 2000; Guasch 2003; Berrios, Cancino y Guerrero 2009; Zamorano 2011.

3. Cruz 2004; Zamorano 2013a; Cinelli 2021.

4. Stuen 2000; Zamorano 2011.

5. Campos 1960; Berrios et al. 2009; Serrano, Ponce de León y Rengifo 2012.

en 1887. Todo ello culminó en 1910, con la organización de la Exposición Histórica del Centenario⁶.

El fulcro de esta renovada actividad cultural estaba representado por artistas e intelectuales que, como han subrayado en 2017 Zamorano y Herrera, se caracterizaban por una fuerte diferencia de clase que los dividía en dos grupos distintos:

artistas tales como Pedro Lira, Enrique Swimburn, José Tomás Errázuriz y el crítico Vicente Grez provenían del sector social más acomodado. La contraparte estaba constituida por pintores y escultores que procedían de sectores sociales medios e incluso bajos –recordemos el origen de Nicanor Plaza, José Miguel Blanco y Virginio Arias-, con menos incidencia social y contactos con la esfera gubernamental⁷.

Ambos grupos tuvieron un punto de convergencia tanto en la natural necesidad de divulgar noticias, sucesos e informaciones, como en el deseo de expresar opiniones y críticas para posicionarse en los nuevos discursos que atañían al ámbito de las Bellas Artes decimonónicas en continua metamorfosis⁸.

Dicha necesidad tomó forma de artículos y columnas periodísticas que representaron el núcleo de la prensa artística nacional, y abrieron camino a la fundación de diversas revistas que, si bien vinculadas al juicio subjetivo del editor/autor, contribuyeron al nacimiento de la crítica artística en Chile⁹. Entre los periódicos más significativos, sin duda el más difundido fue *El Taller Ilustrado* activo entre 1885 y 1889 y liderado por el citado J.M. Blanco – que también se ocupó de otra revista, el *San Lunes* – detenidamente investigado por la historiografía chilena contemporánea¹⁰. El cese de esta publicación coincidió con la fundación de otro periódico objeto de nuestro análisis, que representó la voz del sector más privilegiado del mundo de las Artes, liderado como fue por Pedro Lira y Vicente Grez: nos referimos a la *Revista de Bellas Artes*.

La Revista de Bellas Artes: un periódico de Vicente Grez y Pedro Lira

El dinámico contexto de iniciativas culturales y los aires de renovación artística hicieron de trasfondo en Santiago a la aparición de la *Revista de Bellas Artes*, periódico que publicó sus ejemplares durante poco más de un año, desde octubre de 1889

6. Corporación Cultural 1985.

7. Zamorano y Herrera 2017, 149.

8. Romera 1969; Guash 2003.

9. Drien 2020; 2022.

10. Zamorano 2013b.

hasta diciembre de 1890. En total, se compuso de 11 números, 10 con periodicidad mensual regular, mientras que el último vio la luz 5 meses después de su predecesor.

Cada publicación se componía de 35 páginas distribuidas en dos extensas columnas, y como leemos al final del primer número, cada entrega iba acompañada por una fotolitografía y un aguafuerte ejecutada en Europa¹¹.

La agencia que se ocupaba de la distribución de la revista – *Librerías Central, Mercurio y Colón* – y la imprenta – *Imprenta de “Los Debates”* – se ubicaban en el centro de la capital chilena (Figuras 1 y 2).

La fecha de publicación de la revista es muy significativa, ya que como mencionamos, en Chile “desde mediados de la década de los ochenta se está en presencia de todos los componentes que caracterizan a un sistema de arte”¹². La Exposición del Mercado Central, la mencionada Exposición Nacional del año 1884, la creación de escuelas y académicas, la “Unión Artística” de Lira fundada en 1885, el Salón de 1890, son ulteriores pruebas de ello. A todo eso se deben añadir las denominadas “luchas artísticas”¹³ que, por un lado, dejaban evidencia de las divergencias que atravesaban el país en ámbito artístico – quizás la más emblemática entre ellas fue el debate sobre el Museo de Bellas Artes entre José Miguel Blanco y Lira¹⁴ – y, por el otro, “contribuyeron a configurar parte de la trama del arte nacional”¹⁵.

Tal y como recién anticipamos, el 15 de julio de 1889 cesa *El Taller Ilustrado*, “primer periódico chileno dedicado exclusivamente a temas de arte y literatura”¹⁶, y en octubre del mismo año se publica el primer número de la *Revista de Bellas Artes*.

En cuanto al director de la revista, una parte de la historiografía chilena atribuye el rol a Vicente Grez que ya a finales de 1880 había adquirido visibilidad e importancia en el panorama crítico-artístico nacional. En 1889 el escritor santiaguino publicaba su obra más reconocida, *Les beaux-arts aux Chili*, al mismo tiempo que era secretario de la *Junta Directiva de Bellas Artes* y comisario en representación de Chile en ocasión de la Exposición Internacional de la Feria Universal de París del mismo año¹⁷. Las posiciones críticas de Grez y su contacto con el gobierno de la época, además, fueron públicamente contestados por Blanco en las páginas del *Taller Ilustrado*, como evidencia Pedro Zamorano:

11. Revista de Bellas Artes (desde ahora en adelante, en notas y texto, *RBA*), n.º 1, octubre 1889: 33-34.

12. Madrid 2013, 185.

13. Zamorano y Madrid 2020.

14. Herrera 2014.

15. Herrera 2014, 68.

16. Zamorano 2013, 195.

17. Madrid 2013.

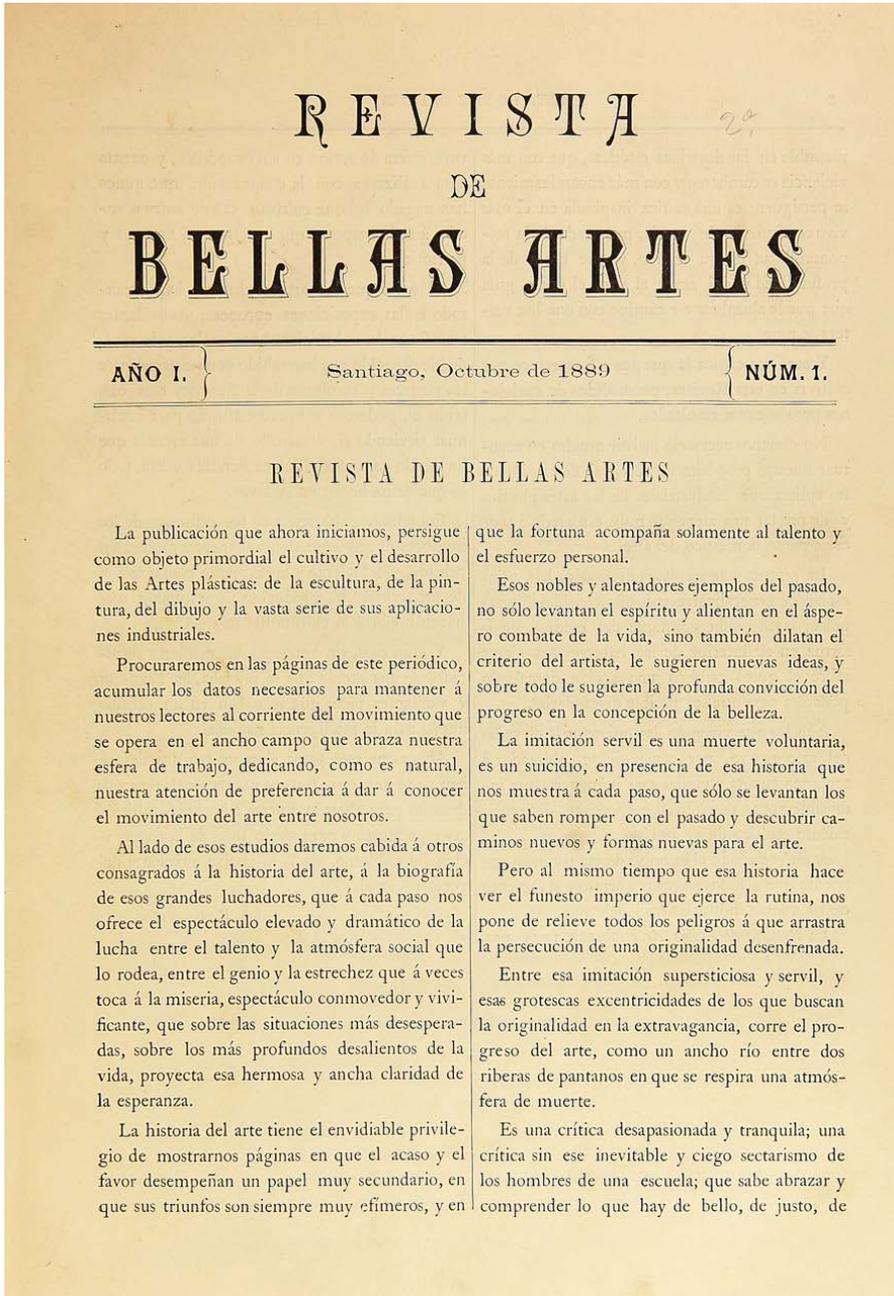


Figura 1. Portada del n.º 1 de la Revista de Bellas Artes, octubre 1889, Propiedad Biblioteca Nacional de Chile.

Razones análogas me hacen indicar á US. asimismo ordene la traslación al mármol del trabajo de otro escultor chileno, señor Lagarrigue, que ha logrado distinguirse también entre los centenares de artistas de todas nacionalidades que vienen á buscar en París ó la consagración de un nombre ó la perfección de sus estudios. Su estatua de Giotto, cuya fotografía remiti cuando solicité para este artista la pensión que el Gobierno acaba de acordarle, merecería ser hecha de mármol; y el gasto que esto impondría al Erario no creo pasará de cinco mil francos. US. sabe que el señor Lagarrigue ha logrado una mención honrosa en el Salón de París.

Como lo indicaba antes, la adquisición de estas obras se hallaría muy justificada con la circunstancia de que ellas serían la base de un Museo Nacional, donde los jóvenes que se dedican al arte en Chile podrían ir á buscar modelos dignos de ser estudiados. Además, esto no carecería de antecedentes. Después de la Exposición de Santiago de 1875 el Estado adquirió con esa mira las dos estatuas de David y de Sócrates que hoy adornan uno de los vestíbulos del edificio del Congreso.—(Firmado).

CARLOS ANTÚNEZ.

Presupuesto:

Descendimiento de la Cruz, grupo de cinco figuras por Virginio Arias:

Aitura	m. 2.40
Ancho	m. 1.70
Profundidad	m. 1.50

En mármol de primera calidad:

Trozo de mármol estatuario.....	frs. 10,000
Debaste mecánico por medio de puntos.....	8,000
Práctica ó modelado hasta conclusión completa	9,000
Taller, herramientas y otros gastos.....	2,000

Total..... frs. 29,000

En mármol de segunda calidad:

Trozo de mármol estatuario.....	frs. 5,000
Debaste mecánico por medio de puntos.	8,000
Práctica ó modelado hasta conclusión completa.....	9,000
Taller, herramientas y otros gastos.....	2,000

Total..... frs. 25,000

REVISTA DE BELLAS ARTES

PUBLICACIÓN MENSUAL

Suscripción anual.....	\$ 10 00
Id. semestral.....	5 00
Número suelto.....	1 00

Cada número irá acompañado de una ó dos fotolitografías ó una agua fuerte ejecutada en Europa.

AGENCIAS.—Santiago: Librerías Central, Mercurio y Colón.

La correspondencia debe dirigirse al secretario de la Junta Directiva de Bellas Artes, don Vicente Grez.

IMPRENTA DE «LOS DEBATES», MONEDA, 29-B.

Figura 2. Página de cierre del n.º 1 de la Revista de Bellas Artes, octubre 1889. Propiedad Biblioteca Nacional de Chile.

En el número 179 [del *Taller Ilustrado*] [...] se anuncia la aparición de una nueva revista bajo la dirección de Vicente Grez, enemigo declarado de Blanco. “Por nuestra parte, deseamos que sea el señor Grez el redactor de dicha revista, ya que tanto ha trabajado para que el Gobierno se decidiera a decretar su publicación, con el laudable objeto de que El Taller Ilustrado pasara a mejor vida al verse privado de la pequeña subvención que le concediera i con la cual apenas puede sostenerse¹⁸.”

Por otro lado, Orts y Letelier en un artículo de 2015 indican Pedro Lira como financiador y patrocinador de la revista, si bien más adelante señalan Grez como fundador¹⁹; la información más recién aparece en el *Catálogo Razonado del Museo de Arte Contemporáneo*, publicado en 2017, en el que leemos “la *Revista de Bellas Artes* [...] era una publicación dirigida por el propio Lira como órgano impreso del Museo Nacional de Bellas Artes”²⁰.

En nuestra opinión, es posible que los dos trabajaron en coautoría, si bien cabe mencionar que toda la correspondencia enviada a la revista iba dirigida a Grez y que él, además, aparece como autor de varios artículos a lo largo de todas las publicaciones²¹; esta hipótesis resulta aún más plausible, considerando que la colaboración entre los dos era conocida²², y, entre otros encargos, ambos eran miembros activos de la Comisión Directiva de Bellas Artes, creada en el año 1887 en ocasión del traslado del Museo Nacional de Pintura al Partenón ubicado en la Quinta Normal.

A pesar del debate sobre su director, el objetivo principal de la revista se expone en el primer número por medio de un editorial firmado por *La Redacción*: contribuir al desarrollo de las artes plásticas en Chile, por medio de la difusión y circulación de las biografías de artistas chilenos, más o menos conocidos, “gran luchadores, que a cada paso nos ofrece el espectáculo elevado y dramático de la lucha entre el talento y la atmósfera social que lo rodea”²³. El editorial aborda dos temas candentes, es decir, la cuestión de la imitación en el arte y el rol jugado por la crítica artística.

El debate sobre la imitación no era nuevo en Chile, impulsado fervientemente desde las aulas de la Academia de Pintura de Santiago; a este propósito, es útil recordar que el tercer director de la Academia, el citado pintor florentino Mochi, representó un cambio metodológico significativo para los alumnos, haciendo hincapié

18. Zamorano 2013, 207.

19. Orts y Letelier, 2015.

20. Valdés 2017, 368.

21. Dentro de la revista hay algunos artículos que presentan al final del texto la firma de Vicente Grez, otros son anónimos o firmado genéricamente por “La Redacción”.

22. En el número 179 del *Taller Ilustrado* de Blanco se lee que “Lira ha nacido para mandar, como Grez ha nacido para obedecerle”. (*El Taller Ilustrado*, n.º 179, 1889: 1).

23. *RBA*, n.º 2, noviembre 1889: 1.

en las representaciones del paisaje chileno que se convierte en el “motivo principal y permanente de este supuesto *arte nacional*”²⁴.

Desde las líneas de la *Revista de Bellas Artes*, por un lado, se alababan los ejemplos de los clásicos que proporcionarían a los estudiantes modelos nobles y reconocidos, y al mismo tiempo dilatarían “el criterio del artista”²⁵ sugiriendo “nuevas ideas y sobre todo [...] la profunda convicción del progreso en la concepción de la belleza”²⁶. Por el otro, era clara la firme oposición hacia la imitación pasiva que se convertiría en “una muerte voluntaria, un suicidio”²⁷.

En cuanto al segundo tema abordado por el editorial, la redacción alude a un modelo de crítica artística capaz de ir más allá del “ciego sectarismo de los hombres de una escuela”²⁸. Este debate había circulado también en las páginas de *El Taller de Blanco*, en las que el escultor había denunciado públicamente la “Unión Artística”, que en el año 1885 obtuvo el encargo por el gobierno de organizar los Salones, “tarea que en teoría debía recaer en una institución dependiente del gobierno, como el Museo de Bellas Artes o la Academia de Pintura, y no en una agrupación de carácter privado”²⁹. La Revista de Bellas Artes, en cambio, apoyaba las ideas y las propuestas avanzadas por Lira, sobre todo la que apuntaban a la creación de una caja de ahorros para los artistas chilenos que se encontraban en dificultades económicas³⁰.

Dentro de este debate artístico nacional, se dedicaba amplio espacio al progreso de las aplicaciones industriales en relación con las artes plásticas, por ejemplo, el desarrollo de la pintura y de la escultura decorativa de interiores. Este aspecto es muy significativo dice relación con el tema principal del largo artículo enviado a la revista por Giovanni Mochi que analizaremos más adelante.

De Bellas Artes y Letras: los contenidos de la publicación

La *Revista de Bellas Artes* presentaba escritos muy heterogéneos, por ejemplo, artículos dedicados a personalidades artísticas de renombre nacional e internacional como el que abre la publicación titulado “Virgino Arias”, el escultor nacional firmado por Pedro Lira³¹ y, en el mismo número, otro sobre el pintor francés Jean Francoise

24. Martínez 2015, 82.

25. *RBA*, n.º 3, diciembre 1889: 1.

26. *RBA*, n.º 4, enero 1890: 1.

27. *RBA*, n.º 5, febrero 1890: 1. Para profundizar en el tema de la imitación en el arte chile decimonónico, véase Gallardo 2015.

28. *RBA*, n.º 6, marzo 1890: 1.

29. Maza 2010, 288.

30. *RBA*, n.º 7, abril 1890: 9.

31. *RBA*, n.º 1, octubre 1889: 3-6.

Millet³² firmado por Julia Ady y traducido del inglés al castellano para el público de la revista. En el primer caso, como veremos más adelante, el artículo será motivo de aclaraciones por parte de Nicanor Plaza, mientras en el segundo, como subraya Catalina Valdés, “se trata de una encendida defensa del pintor [Millet] en la que se opone a la incompreensión de la crítica y de la norma académica, que despreciaron su obra mientras vivió, con el argumento infalible del éxito póstumo”³³.

Uno de los primeros artículos, “Impresiones de un artista”, firmado por Enrique Swinburg, da cuenta de la dimensión romántica que permea la revista: en ello el autor acompaña al lector en una visita al taller de un pintor, envuelto en una atmósfera cambiante según las diferentes horas del día, desde las primeras luces de la mañana hasta terminada la “obra velada por las sombras y el humo del inseparable habano, que se eleva para perderse quizás, como sus ilusiones y sus ensueños”³⁴.

En todos los números se podía encontrar una sección dedicada a la “Crónica artística”, que daba cuenta de los acontecimientos más recientes, como la organización y proclamación de los premios del Certamen Pedro Lira y del Certamen Edwards³⁵.

Esta sección informaba acerca de diferentes asuntos: sobre varias solicitudes enviadas a la Junta Directiva de Bellas Artes, como, por ejemplo, aquella fechada al 12 de enero de 1890 y firmada por 17 artistas y un ex profesor de la Universidad de Chile, acerca de la construcción de un “edificio especial para la Escuela de Bellas Artes” que se pide sea en el terreno ocupado por la “Cárcel contigua al Cerro Santa Lucía”³⁶.

Informaba sobre la fundación de nuevos establecimientos, como la Academia Musical y de Declamación creada por Decreto Supremo el día 23 de mayo de 1890³⁷; y aún, sobre la adquisición de obras por parte del Gobierno, por ejemplo, para el Museo de Bellas Artes de Santiago³⁸. También daba cuenta de los arribos a Chile de personalidades notorias, de los reconocimientos entregados y de las becas recibidas por los artistas dentro y fuera de los confines nacionales.

La *Revista de Bellas Artes* sirvió para difundir entre los artistas noticias y cuestiones de orden práctico, como fueron, por ejemplo, las publicaciones del *Reglamento para participar en la Exposición Nacional de Bellas Artes* que se celebró en noviembre de 1889³⁹; o el *Catálogo de la Exposición Nacional de 1889*⁴⁰.

32. *RBA*, n.º 1, octubre 1889: 15-25.

33. Valdés 2017, 367.

34. *RBA*, n.º 1, octubre 1889: 7-8. El artículo continúa en *RBA*, n.º 3, diciembre 1889: 78-79.

35. *RBA*, n.º 1, octubre 1889: 29-30; *RBA*, n.º 3, diciembre 1889: 95.

36. *RBA*, n.º 4, enero 1890: 125.

37. *RBA*, n.º 7, abril 1890: 220-222.

38. *RBA*, n.º 8, mayo 1890: 249.

39. *RBA*, n.º 1, octubre 1889: 9.

40. *RBA*, n.º 2, noviembre 1889: 55-59.

Esta publicación seriada no se dedicaba solo al mundo de las Bellas Artes, de hecho, abundan los artículos sobre música, teatro y danza, pero, sobre todo, dirigía su atención al mundo de las letras, lo cual se debió claramente a los intereses de Vicente Grez. Prueba de ello, son los numerosos sonetos, los versos (véase por ejemplo la página titulada “Recuerdos íntimos”, “Habla el Océano”⁴¹) y las prosas publicadas (véase “Glunch”⁴²).

Aún más, hay que referir de los largos artículos sobre la situación de las Letras en el país, como “El naturalismo y la novela contemporánea” de Luis Orrego Luco en el que el autor se queja por el panorama de la crítica literaria chilena, en este caso, porque no ha detenido su atención sobre don Pedro Nolasco Cruz autor de “Las Plásticas Literarias”:

A medida que avanzó en la vida me voy convenciendo de la esterilidad de la crítica en un país donde hay pocos escritores, y estrechamente relacionados entre sí y aislados de una sociedad que bien poco se preocupa de ellos. El aislamiento y el abandono en que se encuentran los hace todavía más sensibles a la menor observación, y la intimidad entre el reo y el juez hace imposible una severidad de todo punto indispensable. Por estas y por otras razones que reservo había creído conveniente no ocuparme de ese género de trabajos⁴³.

La revista ofreció al público lector una vasta selección de textos traducidos al castellano, como en el número de diciembre de 1889 en el que encontramos la traducción del francés de un artículo del *Courrier de l'Art* sobre la muerte del dramaturgo y académico Emilio Augier⁴⁴; o en el número de marzo 1890, en el artículo sobre el gran novelista portugués, José Maria de Eça de Queirós, firmado Emilia Pardo Bazán⁴⁵.

Entre las traducciones más interesantes, tenemos que mencionar algunas en particular: “*El Embajador chino*” reporta unas páginas del escrito que T'chong-Keon, tutor del Príncipe heredero chino, redactó durante el viaje que desde Pekín le llevó a Londres y París como embajador extraordinario ante los gobiernos inglés y francés, con motivo del asesinato de algunos residentes de estos países en suelo asiático⁴⁶; el texto “*Muerte en el campo de batalla*”, extrapolado de *Los cosacos* del autor ruso Lev Tolstoi, considerado el preludio a una de las obras maestras de la literatura rusa,

41. *RBA*, n.º 7, abril 1890: 205-206.

42. *RBA*, n.º 3, diciembre 1889: 74-78.

43. *RBA*, n.º 2, noviembre 1889: 34.

44. *RBA*, n.º 3, diciembre 1889: 72-73.

45. *RBA*, n.º 6, marzo 1890: 171-174.

46. *RBA*, n.º 2, noviembre 1889: 59-62.

“Guerra y Paz”⁴⁷; “*Las Bellas Artes en Venecia*” de Teófilo Gautier⁴⁸, uno de los textos más extensos publicado en la *Revista de Bellas Artes*, que presenta parte del diario de viaje titulado “Italia” que el autor compiló durante su Grand Tour por Europa, concretamente se trata de algunas páginas dedicadas a la ciudad lagunar de Venecia.

También encontramos artículos propuestos cuales citas de autoridad, como el titulado *Murillo y Rafael* publicado en varias entregas, y que reproduce el discurso que Pedro de Madrazo dictó en Madrid en 1882 en ocasión del segundo centenario de la muerte del pintor sevillano⁴⁹. Murillo tendrá amplio espacio en la revista, como demuestra además la publicación de “Murillo su vida y hechos”⁵⁰, correspondientes a las primeras 54 páginas del libro de Luis Alfonso titulado “Murillo. El hombre- El artista- Las obras”, publicado en el año 1886 en Barcelona por los tipos de Daniel Cortezo.

El *leitmotiv* de la revista fue sin duda Francia y el arte que allí se gestaba y se presentaba al juicio de la crítica del público más o menos especializado, desde las paredes de las exposiciones anunciadas en pompa magna en periódicos y revistas. De hecho, podemos afirmar que los artistas mencionados en esta publicación y los juicios emitidos sobre ellos estuvieron íntimamente ligados y sometidos al filtro de la presencia o ausencia de sus obras en los salones parisinos.

Uno de los temas que más ocupa las páginas de la *Revista de Bellas Artes* se refiere en efecto a la Exposición Universal de París de 1889 (celebrada entre el 6 de mayo y el 31 de octubre de 1889), con la que recordemos, Francia por un lado, celebraba el primer centenario de la Toma de la Bastilla, y por el otro, aprovechaba la ocasión para presentar triunfalmente al mundo el progreso de la industria nacional de la época republicana, metaforizado a la perfección en la instalación de la Torre Eiffel que acogía a cada visitante en París.

Ya en el número 2 de la *Revista de Bellas Artes*, fechado a noviembre de 1889, es decir el mes siguiente al cierre de la Expo francesa, encontramos un largo artículo dedicado a las obras en muestra de Alemania, Grecia, Italia y Estados Unidos, las cuales provocaron duras críticas hacia las pinturas de paisaje presentadas en la *kermesse*, especialmente de los autores procedentes de Alemania que “en cuanto a paisajes, no los hay que merezcan ser recomendables”. Palabras igualmente duras son las referidas a los países mediterráneos, en primer lugar, a Grecia:

47. *RBA*, n.º 3, diciembre 1889: 85-87.

48. *RBA*, n.º 4, enero 1890: 109-121.

49. *RBA*, n.º 3, diciembre 1889: 89-93; *RBA*, n.º 4, enero 1890:102-103.

50. *RBA*, n.º 5, febrero 1890: 157-160; *RBA*, n.º 6, marzo 1890: 190-192; *RBA*, n.º 7, abril 1890: 223-224; *RBA*, n.º 8, mayo 1890: 253-256; *RBA*, n.º 9, junio 1890: 286-288; *RBA*, n.º 10, julio 1890: 315-320.

Algunos pueblos del mediodía, como Italia y Grecia, han decaído mucho en materia de Bellas Artes, y España, después de largo período de decadencia, se halla en pleno Renacimiento artístico desde un cuarto de siglo acá. Nadie verá en la pintura, ni en la escultura, ni aún en la arquitectura griega de nuestros días, ni el más ligero trasunto de la gloria artística del siglo de Pericles y de los tiempos de Alejandro; pero donde más se nota esa decadencia es en la pintura de la Grecia moderna. [...] [con la única excepción representada por, *nda*] Theodor Rally que trae de Oriente, no solo el culto de las antiguas imágenes, sino tendencias legendarias, afectos íntimos y recuerdos gratísimos. En los 10 cuadros que ha expuesto, Teodoro Rally es original, tanto por la excelente manera de pintar como por los asuntos que trata, ninguno de los cuales pertenece a Occidente⁵¹.

Y en segundo lugar a Italia:

Los 200 cuadros que Italia ha enviado al Campo de Marte, con ser muchos no bastan a dar una nota personal que domine, y lo que demuestran es que allí, como en otras partes, hay dos tendencias cuyas fuerzas están equilibradas, es decir que hay italianos de París e italianos de Italia [...] Los italianos son mediocres en el paisaje, pero reproducen escenas de la vida doméstica, que tienen un encanto especial [...] los italianos están enamorados de los detalles, y a ellos sacrifican muchas veces lo primordial; [...] de ello resulta un descosido perfecto y una perfección falta de unidad en el conjunto. [...] No basta, no, saber dibujar, ni aún saber pintar; además de esas dos importantes cualidades es necesario poseer el secreto del aire ambiente, ese secreto que da espacio entre las figuras y que parece considerarles el soplo divino de la vida⁵².

Finalmente, el artículo se cierra con una mirada a los artistas norteamericanos y con una sentencia tajante sobre su pintura:

De los Estados Unidos casi no debería ocuparme, pues aunque el espacio que llena la pintura norte-americana es muy grande, no sé hasta que punto se puede sostener que los *yankées* tengan un arte pictórico propio. Después de haber examinado desapasionadamente los 300 lienzos llevados a la Exposición con marca americana, no es posible sostener que los Estados Unidos tienen una pintura, sino, por el contrario que lo que ahí existe es pura y simplemente el arte francés⁵³.

Parte de la correspondencia recibida desde el exterior por la *Revista de Bellas Artes*, gira sobre el mismo tema, y en ocasiones, se convierte en la oportunidad para alabar

51. *RBA*, n.º 2, noviembre 1889: 47-49.

52. *RBA*, n.º 2, noviembre 1889: 48.

53. *RBA*, n.º 2, noviembre 1889: 49.

Chile y América en una comparativa con los productos europeos expuestos. Es el caso de la carta que envió Paul Leroy fechada a agosto de 1889:

No hay entre nosotros ninguna inteligencia sana y recta que no envidie la prosperidad antimilitar de las dos Américas, y no repita que la preponderancia que ya se da en Europa á la vida del cuartel es de naturaleza tal que irá disminuyendo día á día su superioridad artística y literaria, la que se quedará definitivamente en el nuevo mundo⁵⁴.

La entrega n.º 5 dedica amplio espacio al conflicto ocasionado en los ambientes artísticos franceses a causa de las recompensas recibidas por los artistas nacionales en la Exposición de 1889. Es Pedro Lira quien explica detenidamente el asunto:

Muchos exponentes franceses, descontento de la parte que les había caído en las últimas recompensas, y alarmados en sus intereses por los que han obtenido los extranjeros en la grande Exposición, han tratado nada menos que de anular los fallos del jurado internacional [...] Los extranjeros, por nuestra parte, entramos en las luchas anuales del Salón casi sin esperanza alguna de medallas y movidos por una ambición más noble, aunque menos positiva, la del progreso... Nuestra intención, al dirigirnos a la gran capital del arte, no es la de obtener un diploma que nos permita explotar lucrativamente una industria, sino aprender para volver luego a nuestros países llevando nuestro contingente de civilización⁵⁵.

Para que el público lector pudiera hacerse una idea sobre dicha cuestión, Lira propuso una selección de artículos de prensa parisina extrapolados de *Le Figaro*, *La France*, *Le Temps*, *Le Petit Journal*, cuyos tonos son similares a los que empleó en el artículo recién citado. La cuestión sigue ocupando las páginas del número siguiente, del 6 de marzo 1890, que se abre con la noticia de que “la escisión que ha tenido lugar entre los artistas franceses dará por resultado definitivo la creación de un segundo salón anual, bajo la dirección de la nueva sociedad fundada por M. Meissonier y sus adherentes”⁵⁶.

Le evidente inclinación de la revista hacia lo *francés* se puede apreciar también en la elección de los grabados y las reproducciones presentes en 8 de los 11 números⁵⁷: el

54. *RBA*, n.º 1, octubre 1889: 13.

55. *RBA*, n.º 5, febrero 1890: 136-137.

56. *RBA*, n.º 6, marzo 1890: 161.

57. Tenemos que registrar cierta confusión con las reproducciones de obras de arte en la *RBA*, por dos razones: en primer lugar, si bien en los números 5, 10 y 11 se publica la rúbrica “Nuestro grabado”, no hemos encontrado rastro de las litografías citadas y que debían ser entregadas al público. En segundo lugar, hay un desfase de un número entre las obras citadas en las rubricas de los demás números y las obras publicadas, así que, por ejemplo, las reproducciones publicadas en el n.º 2, se insertan en la rú-

edificio del *Pabellón de Chile* durante la Exposición Universal de 1889 (n.º 1), *Apolo* de Delaunay adquirido por el MNBA y *Vieja* de Celia Castro por Guimard (n.º 2), las pinturas y esculturas chilenas presentes en el Salón de 1889 (n.º 3), *Una esclusa en el Valle de Optevoz* de Teófilo Chauvel (n.º 4), *Sombras y Luces (Laguna Aculeo)* de Pedro Lira por Pablo Leterrier (n.º 6), *La Saulee* de Corot por Chauvel (n.º 7), *La lectura en casa de Diderot* de Meissonier por Mongin (n.º 8), *Paisaje* de Teodor Rousseau por Chauvel (n.º 9). Cada una de ella guarda relación con los ambientes parisinos de la época.

Pedro Lira: “Virginio Arias” y “El Salón de 1889”

Uno de los protagonistas de la revista fue sin duda Pedro Lira, figura ampliamente investigada por la historiografía chilena que ha puesto en evidencia el rol catalizador y dinamizador que este polifacético y cosmopolita artista jugó en las artes chilenas, tanto en su vertiente práctica ligada a la creación artística, como en la teórica ligada a las disciplinas de la crítica y la historia del arte⁵⁸.

Fue autor de numerosos artículos publicados en la *Revista de Bellas Artes*, sobre crítica, pintura, escultura, exposiciones y salones, algunos de ellos firmados y otros que, si bien no especifican su firma, fácilmente se pueden atribuir a su pluma, como el recién citado escrito del n.º 2 sobre la Exposición de 1889 en París.

Entre sus contribuciones en la revista analizada, queremos detenernos en dos en particular, cuyo trasfondo en ambos casos da cuenta de un sistema del arte en Chile que, si bien institucionalizado y adelantado respecto a los comienzos del siglo XIX, todavía a finales de 1800 no sabía proporcionar a los artistas el apoyo necesario para el fomento de la escultura nacional desde instancias oficiales y regladas.

El primer artículo, es el escrito que abre la *Revista de Bellas Artes* tras el “Editorial” de la redacción, en el que Lira focaliza su atención sobre Virginio Arias⁵⁹. Para ensalzar el escultor, cuyas obras en la Exposición Universal de París de 1889 recibieron la máxima distinción posible de la medalla de primera clase, Lira recurre a la tradicional construcción de la biografía de artista de procedencia renacentista- que tiene su antecedente más reconocido en la notoria obra vasariana- centrada en narrar los episodios de la vida del protagonista más que en analizar/criticar las obras realizadas⁶⁰. Como subrayan Accatino, Maza y Valdés:

brica del n.º 3. En el presente artículo, mencionamos las obras asociándolas al número en que deberían haberse publicado.

58. Álvarez 1928; Instituto Cultural 1975; Quintana 1992; Sala 1997; Corporación y Academia 2006; Allamand 2008; Maza 2013; Herrera 2013; 2014; Gallardo 2021.

59. *RBA*, n.º 1, octubre 1889: 3-6.

60. Es la misma construcción que Lira pondrá en acto en el volumen que le consagró en Chile como teórico de arte, el *Diccionario biográfico de pintores*, publicado en 1902 en Santiago, que reúne

la atención prestada a la biografía de artistas, particularmente a aquellas vidas marcadas por alguna dificultad, hizo de estas compilaciones un género ejemplar: un repertorio amplio y autorreferencial dedicado a visibilizar los deseos, tormentos y éxitos de pintores y escultores –fueran ellos artistas reconocidos por la historia o artistas anónimos buscando un lugar en la posteridad⁶¹.

A través de los seis apartados en los que Lira organiza el artículo, el público pudo informarse de la trayectoria de Arias, empezando por los años juveniles pasados en Concepción con Francisco Sánchez “para hacer escultura industrial y aprender a hacer santos”⁶². Sucesivamente, acudiendo a una narración canónica y anecdótica de la experiencia parisina de Virginio, Lira dibuja la imagen de un artista que, a pesar de las adversidades y animado incasablemente por el irreprimible deseo de esculpir, obtuvo éxito en la “capital del arte”, siendo “su nombre un timbre de gloria para Chile”.

Las informaciones que Lira entrega acerca de esta etapa fueron el motivo de la polémica que se encendió entre el pintor y Nicanor Plaza, que se hizo pública en las páginas de la *Revista de Bellas Artes* y que continuó en otras revistas, como *El Ferrocarril*⁶³. Para dar mayor credibilidad a su relato sobre la cuestión a tratar, consciente de las polémicas que este habría significado, Lira advierte al público que parte del artículo procede de “los apuntes que él mismo [Arias] nos ha suministrado”⁶⁴.

El pintor en efecto hacía recaer sobre el maestro Plaza la responsabilidad de las condiciones precarias y extremas en las que se desarrolló la carrera de Arias desde que Nicanor le dejara “abandonado” en París tras el viaje juntos de 1874. La respuesta de Plaza no se hizo esperar y a través de dos cartas publicadas en los números 2 y 4⁶⁵ en las que queda patente la enemistad entre el autor y Lira, el escultor rectifica las afirmaciones acusatorias.

La polémica entre los dos tenía raíces profundas y era bien nota en Santiago, alimentada por las líneas de la prensa capitalina. Basta con leer algunos artículos de la *Revista de Santiago* de 1872 y del *Taller Ilustrado* de 1885. La diatriba, más allá de las circunstancias de Arias que involucraron a Plaza de las cuales se discute en la *Revista de Bellas Artes*, atañía a dos maneras diferentes de entender tanto el rol del artista en la sociedad chilena de finales de siglo XIX, como la responsabilidad del Estado en poner en marcha los procesos necesarios al progreso artístico nacional. De hecho, si Nicanor Plaza había decidido hacer frente a los gastos del viaje formativo de Arias en

las vidas de los más prestigiosos artistas europeos y americanos desde la época moderna hasta sus contemporáneos.

61. Accatino, Maza y Valdés 2019, 217.

62. *RBA*, n.º 1, octubre 1889: 3.

63. Zamorano y Herrera 2017.

64. *RBA*, n.º 1, octubre 1889: 3.

65. *RBA*, n.º 2, noviembre 1889: 44; *RBA*, n.º 4, enero 1890: 105-108.

París, se debía a la ausencia de una política del gobierno que tutelara la formación artística de los escultores al extranjero: basta con pensar que en los 21 años transcurrido desde 1867 a 1888, se concedieron solo dos becas estatales para que escultores viajaran a Europa⁶⁶.

El segundo artículo de Lira que queremos citar se titula “El Salón Nacional de 1889” y abre el n.º 3 de la *RBA*. El autor empieza con tonos triunfales debido a los premios obtenidos por los artistas chilenos en la Expo Universal de París de 1889, que

[...] coloca a nuestra escuela en una situación preponderante en toda la América Latina [...] Y ya que los artistas nacionales han contribuido al honor de Chile en el viejo mundo, justo nos parece llamar la atención a la manera poquísimamente galante con que fueron tratados por la comisión organizadora. *A pesar de haber mediado una solicitud con este objeto* no se dió paso alguno para pedir al Gobierno francés un local á propósito en la sección internacional del Palacio de Bellas Artes. Por este motivo hubo que colocar las pinturas chilenas en el propio pabellón, con luces encontradas por todas partes que las llenaban de reflejos y á una altura desproporcionada, sobre los estantes de la mineralogía. Todo lo cual es mucho más vituperable vista de la actitud guerrera que revistió aquella comisión en los reclamos dirigidos por los artistas, los mismos artistas que acaban de ganar su causa en el Tribunal de alzada del jurado internacional, presidido por Meissonier y compuesto de las primeras notabilidades europea⁶⁷.

Tras esta interesante reflexión sobre los criterios expositivos considerados inapropiados, Lira propone un análisis de la escultura en el Salón, para focalizar finalmente su atención sobre los 3 artistas nacionales, Arias, Plaza y Blanco.

Las palabras de elogio empleadas para describir las obras de Arias *Dafnis y Cloe*, *Hojas de laurel*, *Gelón*, *Riquelme*, y su medallón para la *Señora Cádiz de Lagarrigue*, hacen bien entender la admiración que el pintor sentía todavía por el escultor en aquella época, antes que las posiciones diferentes que los dos mantuvieron frente al gobierno de la Escuela de Bellas Artes, decretaran su abierta oposición y la organización por parte de Lira del *Salón Libre de Pintura* en el año 1906.

Tonos diferentes son los referidos a *La Quimera* de Plaza, “obra capital y misteriosa”, de la cual Lira pone en duda la interpretación iconográfica: “¿Es simplemente el sentido de ensueño, fantasía o pesadilla? ¿o nos encontramos aquí en presencia de la Quimera antigua?”⁶⁸, decantándose por la segunda opción.

Es interesante acudir a lo que Lira expresaba dos décadas antes, en 1872, en la *Revista de Santiago*, en el artículo dedicado al monumento ecuestre de Carrier-Belleuse

66. Zamorano y Herrera 2017.

67. *RBA*, n.º 3, diciembre 1889: 65-71.

68. *RBA*, n.º 1, octubre 1889: 5.

que representa a Bernardo O'Higgins, en los que dos de los paneles del pedestal son de Plaza: "el dominio natural de la escultura es la situación, i la acción el de la pintura"⁶⁹. De esto deriva que el escultor "no puede por la razón misma de los elementos de que dispone lanzarse impunemente en la representación del movimiento, mucho menos del movimiento impetuoso i rápido: el estatuario debe, por eso, preferir una situación o una acción tranquila"⁷⁰. En el artículo de la *Revista de Bellas Artes*, en las afirmaciones sobre las obras de Plaza presentes en el Salón en cuestión, se aprecia el cambio de gusto y tendencias artísticas que ha experimentado Lira a lo largo de 20 años:

[...] con relación al asunto [de La Quimera, nda], no encontramos al monstruo suficientemente caracterizado [...] para estar desesperada, falta á la mujer crispación, y para el anonadamiento le falta lasitud [...] En cuanto al carácter dominante en el talento de Plaza, lo es sin duda alguna el movimiento y la violencia. Por eso sus mejores producciones son el "Caupolicán" y el "Muchacho de la chueca", dos obras llenas de energía [...]. Perteneciendo por sus tendencias a la escuela romántica, la factura de Plaza, menos pintoresca que la de la nueva escuela, es siempre varonil y a veces atrevida⁷¹.

Y sigue acerca del Blanco y su bajorrelieve *In memoriam* en el que las alegorías de pintura y escultura lloran la muerte del fundador de los premios Edwards:

hermosa combinación de líneas, ropajes bien dispuestos, gran claridad de intención: tales son las cualidades que la recomiendan al interés del público. El defecto de la obra y el motivo secreto porque no conmueve es la ausencia absoluta de personalidad, tanto en la composición como en la factura. Es un trabajo honrado, pero sin vibración⁷².

La solución para mejorar la obra de Blanco, según Lira reside en una doble intervención: por un lado, en una mediación del Gobierno que debiera adquirir la reproducción en mármol para el MNBA; y por el otro, en la posibilidad de que Blanco vaya a ejecutarla a Europa, concretamente en Francia, para que la experiencia directa de la escultura moderna tenga una positiva influencia sobre el artista.

Ambas acciones acarrearán dos reflexiones de más amplia envergadura para la época: en primer lugar y una vez más, la necesidad de una mayor responsabilidad del Gobierno en el impulso dado a la plástica escultórica nacional que, como dijimos, no contaba con un respaldo institucional constante y proficuo; y en segundo lugar la

69. *RBA*, n.º 2, noviembre 1889: 139.

70. *RBA*, n.º 2, noviembre 1889: 139.

71. *RBA*, n.º 3, diciembre 1889: 66-67.

72. *RBA*, n.º 3, diciembre 1889: 67-68.

tardía adhesión a los postulados de la escultura francesa de finales de siglo XIX que Lira pretendía apoyar, y que chocaban con los nuevos vientos de reforma de las plásticas nacionales que soplaban siempre con más fuerza desde Italia⁷³.

Para lo que a pintura se refiere, Lira aplaude las obras del italiano Giovanni Mochi y concede particular atención a Onofré Jarpa y Celia Castro como intérpretes más brillantes del género de la pintura de paisaje. Especialmente se detiene en el cuadro *Playeras* de la pintora, elogiando

[...] los tipos están tan bien elegidos y caracterizado, los movimientos son tan naturales, los escasos detalles tan sinceros, el terreno tan sólidamente interpretado, el mar y el cielo tan vibrantes, los lejanos cerros tan oportunamente alumbrados por los últimos rayos del sol, que todo aquello conmueve y atrae con fuerza irresistible apoderándose una vez por todas de la atención del observador, aún el más indiferente. Pero el éxito mismo de la obra y la estimación que sentimos por el talento de la autora nos imponen el deber de llamar su atención sobre las negligencias de su dibujo, que, si en verdad tiene el mérito de lo imprevisto y del movimiento, podría ganar notablemente en corrección⁷⁴.

Casi hacia el final del artículo, Lira menciona a Juan Francisco González y sus pinturas de paisaje:

Ahora nuestro saludo de bienvenida a los jóvenes que llegan a engrosar a la falange artística en lucha por su propio desarrollo y por el progreso general de las artes chilenas. El temperamento de pintor más espontáneo, más atrevido y elocuente de los artistas que combaten por llegar a la notoriedad entre nosotros, es, á juicio de todos, Juan Francisco González que, aunque raras veces, ya había tomado parte en otras exposiciones. Su carácter excéntrico y fogoso, por una parte, las apremiantes necesidades de la vida real por otra han contribuido a esterilizar hasta cierto punto su talento inquieto y chispeante que, si aún no ha volado muy alto, no es por falta de alas sino por falta de atmósfera. Y para probar su brillante complexión, basta mirar su variada exhibición de este año, retratos, paisajes, naturalezas muertas. En todo se ve la viveza de la emoción, la penetración de su vista y la espontánea destreza de su mano, esto es, un temperamento de artista que se completará indudablemente con el estudio, pero que solo necesita una ocasión favorable para darnos la medida de su fuerza⁷⁵.

Considerando el reconocimiento y los apoyos con los que contaba Lira en aquel entonces en la sociedad chilena, ambos artículos son un significativo testimonio para conocer los posicionamientos de un sector bien definido del panorama de las artes

73. Zamorano y Cinelli 2023.

74. *RBA*, n.º 3, diciembre 1889: 69-70.

75. *RBA*, n.º 3, diciembre 1889: 71.

chilena, que en este caso corresponden al sector más acomodado, que propendía aún por la pintura de paisaje y que consideraba París “el centro y la capital del arte”⁷⁶.

Giovanni Mochi: el dibujo aplicado a la industria y la correspondencia santiaguina

Los gustos de la élite chilena de la segunda mitad del siglo XIX inclinan a los modelos europeos favorecieron un nuevo espacio artístico-cultural proyectado hacia una idea de progreso nacional. Este nuevo paradigma comportó un cambio en la esfera privada e íntima de la élite chilena, a partir de los objetos que poblaron las casas de las familias de clase alta que, ahora, debían responder a los nuevos gustos dictados por la modernidad. No solo en este ámbito, sino también en el sector público hubo un cambio significativo: en 1860 se construyó el Palacio de la Alhambra y en 1870 se empezó a edificar el famoso Palacio Cousiño inaugurado en 1882; otro dato interesante, algunos objetos presentados en 1875 en la Exposición Internacional de Santiago se volverían a exhibir en la Exposición de Filadelfia de 1876. Todo este proceso de renovación artística culminó en 1907 con la fundación de la primera Escuela de Artes Decorativas en la capital.

En Europa las artes aplicadas estaban en pleno auge, la segunda mitad del siglo XIX representó la etapa más avanzada de este proceso y en palabras de Paola Cordera:

Un enfoque esto que desvela los cánones de una praxis que más allá de la mitad del siglo XIX - la edad “áurea” de las artes decorativas que vieron la afirmación y la consagración de su valor y de su recuperación crítica en relación con los procesos de serialización e industrialización de los que el pasado representaba un modelo de referencia - no distinguía, incluso en realidad más sensibles, las *collections particulières* dedicadas a las artes “mayores” de las *collections d'art* de las hermanas “menores” (tda)⁷⁷.

En este panorama artístico debemos insertar la intervención de Mochi en el segundo número de la *Revista de Bellas Artes*, fechado a noviembre de 1889, a través de un largo artículo titulado “Del arte del dibujo aplicado a la industria”⁷⁸ que ocupa las dos primeras páginas del número 2.

El contenido central del texto hace referencia a la educación y la formación artístico-cultural del “pueblo que aquí, como en todas partes, necesita mucho de instrucción”⁷⁹. Mochi logra vincular el tema pedagógico con las ventajas que la industria

76. *RBA*, n.º 5, febrero 1890: 140.

77. Cordera 2020, 323.

78. *RBA*, n.º 2, noviembre 1889: 1-2.

79. *RBA*, n.º 2, noviembre 1889: 1.

chilena recibiría haciendo casar las Bellas Artes con los procesos nacionales de industrialización y fabricación. La de Mochi es una propuesta concreta dirigida al Gobierno chileno, con el objetivo de crear una comisión encargada de estudiar los progresos europeos en las artes plásticas para luego adoptarlos y adaptarlos al sistema educativo nacional.

Gracias a su formación artística⁸⁰ y a pesar de la categorización discriminatoria entre artes *mayores* y *menores* que todavía era difusa en Italia en la segunda mitad del siglo XIX⁸¹, el pintor italiano individuó el vínculo entre la belleza de las líneas, las formas, y los productos fabricados en las principales industrias del Viejo Continente. Todo ello, según Mochi, generaría un impulso hacia la modernización de las artes cuyas múltiples aplicaciones espaciarían desde la arquitectura de las fachadas hasta los trabajos en madera:

¡Cuántos ejemplos podría citar que he visto en madera tallada, de ebanistería, que ejecutados con perfección como trabajo de exactitud les hace falta el buen gusto y las proporciones! ¡Cuántos errores se podrían notar examinando el frente de muchas de las principales casas de Santiago, se quisiera discutir las proporciones arquitectónicas de sus puertas y ventanas, de las cornizas, de las columnas y de sus ornamentos; fijándose en la pintura de ornamentación hay falta de estilo y de elegancia!⁸².

En la segunda parte del artículo, Mochi analiza otra cuestión que se vincula directamente con el binomio arte-industria: el rol que, paulatinamente a partir de la mitad del siglo XIX, adquiere el obrero, protagonista de pinturas y esculturas tanto en Europa como en Chile. En sus palabras: “Chile, que con tanto entusiasmo ha entrado en todos los ramos del progreso, que en pocos años ha visto desarrollarse rápidamente el gusto por las Bellas Artes, no puede permanecer indiferente por lo que completa la educación del obrero que es el agente más útil para el adelanto de la industria”⁸³.

El elemento significativo del texto es la atención precoz de Mochi hacia esta figura que, en Chile, empezó a delinearse a partir de la segunda mitad del siglo XIX, es decir, al término de la Guerra del Pacífico (1884). El movimiento obrero en el país andino “va a emerger [...] como consecuencia de la incorporación a la economía del país de la actividad salitrera, que tiene, además, un cumulo de repercusiones en todos los órdenes de la sociedad nacional”⁸⁴. La atención puesta en esta nueva figura

80. Cinelli y Sergio 2023.

81. Cordera 2020.

82. *RBA*, n.º 2, noviembre 1889: 2.

83. *RBA*, n.º 2, noviembre 1889: 1.

84. Barria 1971, 15.

dentro de la escena artística europea en la segunda mitad del siglo XIX respondía a los nuevos postulados de la fructífera etapa que por comodidad se define Realismo, desembocando en un realismo más bien social, en el que se trataba de conferir dignidad a la clase obrera, que se imponía como nuevo actor protagónico de la escena social y cultural de la época.

El contenido del artículo de Mochi se posicionaba en la misma línea editorial de la *Revista de Bellas Artes*, y apuntaba a destacar un problema concreto a nivel nacional que impactaba directamente el nuevo tejido social, es decir, la poca atención prestada a las escuelas de pintura en Chile, con la excepción de algunos casos aislados, como el de la *Sociedad de Fomento Fabril*, que en ese momento se había movilizado inaugurando algunas escuelas de diseño en la capital⁸⁵.

Dada la extensión del artículo, Mochi promete volver sobre el tema con una futura publicación, pero, lamentablemente, desde el análisis de la serie completa de la revista no hemos encontrado rastro de la segunda entrega del texto.

En el número siguiente de la revista, se publica una litografía tomada de una obra de Mochi “Puesto de sandías” (Figura 3).

El nombre del pintor italiano, en cambio, aparece dos veces más, como autor de dos cartas en la sección de la revista “Crónica Artística”. La primera enviada a la Junta Directiva de Bellas Artes, fechada al 12 de enero de 1890⁸⁶, que trataba el tema de la construcción de la Escuela de Bellas Artes en la capital chilena. El gobierno chileno de la época aprobó la construcción de un edificio dedicado exclusivamente a la Escuela de Bellas Artes y, en esta ocasión, la carta enviada por Mochi nos permite analizar su idea de escuela en la capital. En primer lugar, el pintor aconsejó utilizar el terreno que en aquella época estaba ocupado por la cárcel, en pleno centro de Santiago, cerca del cerro Santa Lucía. Esta ubicación permitiría tanto un cómodo acceso para los futuros estudiantes, cuanto una proximidad física con la universidad, creando las bases para una futura sinergia de finalidades a nivel académico y profesional. En segundo lugar, la aportación de Mochi es significativa desde el punto de vista cualitativo y funcional. El edificio ocupado por la cárcel, de hecho, “tiene una forma simétrica que facilita una distribución cómoda [y asegura una] independencia de entrada para las distintas secciones”⁸⁷; por último, la proximidad con el cerro Santa Lucía donde “los profesores de pintura y dibujo pueden hacer que sus alumnos

85. Es importante destacar que las escuelas promovidas por la *Sociedad de Fomento Fabril* eran un producto directo del sector industrial del país y los estudiantes eran principalmente obreros y personas pertenecientes a la clase más modesta de Chile. El alcance de estos lugares de formación no sobrepasaba el contexto fabril que los produjo y dichas escuelas no se deben confundir con otros espacios institucionales reglamentados como, por ejemplo, la Academia de Pintura de Santiago.

86. *RBA*, n.º 4, enero 1890: 125-126.

87. *RBA*, n.º 4, enero 1890: 126.



Figura 3. Litografía publicada en el n.º 3 de la Revista de Bellas Artes, diciembre 1889, Giovanni Mochi, “Puesto de sandías”, Propiedad Biblioteca Nacional de Chile.

hagan estudios prácticos de la naturaleza al aire libre”⁸⁸. La propuesta de Mochi no fue aceptada por el gobierno de la época y la nueva ubicación que eligieron para la escuela causará varios problemas, como se lee en la “Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes” presentada en 1910 al Consejo de Instrucción Pública de Santiago:

En 1891 la Sección de Bellas Artes hizo una adquisición aparente que, en realidad le fue eminentemente perjudicial: el local en que ahora funciona, calle de Maturana. Es fácil comprender que en su antigua ubicación, o en cualquiera otra que en futuro las necesidades de aquella, la Escuela de Bellas Artes cumpliría más adecuada i fácilmente sus fines. Alejada del centro i del barrio que facilitaba la asistencia, la Escuela ha debido resentirse de este alejamiento que la sustrae de ser fácilmente frecuentada por los alumnos. [...] La Sección Universitaria de Bellas Artes había, por tanto, después de trasladada a la calle de Maturana, decaído de un modo desconsolador, puesto que se encontraba a fines de 1900, menos que a la altura de lo que había sido en 1858⁸⁹.

La segunda carta firmada por Mochi estaba dirigida al presidente del Museo Nacional de Santiago, con la finalidad de establecer la autenticidad de un cuadro pintado por Murillo que en aquel momento estaba en manos de Francisco Mendiola;

88. *RBA*, n.º 4, enero 1890: 126.

89. Arias 1910, 9-10.

en el texto Mochi confirmaba “que efectivamente es de Murillo y de la mejor época del maestro”⁹⁰, aconsejando su compra por parte del gobierno chileno por la suma de 4.000 pesos. En 1890 el *Museo Nacional de Bellas Artes* de Santiago adquirirá el cuadro que, también gracias al juicio de Mochi, fue reputado “uno de los mejores que existen en las galerías particulares de la capital, su adquisición por parte del Estado es de indisputable conveniencia porque vendría a enriquecer la colección antigua del museo, y serviría de estudio a los alumnos de la Academia”⁹¹.

Conclusiones

Dentro del contexto artístico cultural chileno de la segunda mitad del siglo XIX, la *Revista de Bellas Artes* representó la voz del sector más acomodado del país. A partir de la fecha de su publicación, que coincidió con el cierre del *Taller* de Blanco, la nueva revista, por un lado, logró dar prestigio a la figura de Vicente Grez dentro del panorama crítico nacional, hasta aquel entonces más cercano al ámbito literario; y por el otro, fortaleció y amplió la circulación de las ideas del más notorio Pedro Lira.

La línea editorial de la revista, evidentemente plasmada por las ideas y los juicios estéticos de estos dos protagonistas, miraba al modelo francés juzgándolo el más moderno de la época dentro del contexto europeo, si bien la gaceta ofreció espacio para las opiniones de otras personalidades europeas, como fue el caso del italiano Giovanni Mochi y de sus ideas sobre las artes aplicadas a la industria nacional. No obstante, la revista se adhirió a la estética francesa de finales del siglo XIX, elección testimoniada en la reproducción de las litografías que acompañaron los números publicados.

La revista puso en evidencia las falencias del Estado chileno, por un lado insistiendo en el deficitario progreso e impulso dado a las artes nacionales, especialmente a la escultura y a su insuficiente sistema de financiación en términos de becas y premios reconocidos a los artistas del cincel; y por el otro, haciendo hincapié en la falta de apoyo institucional a la hora de crear un sistema artístico reglado y sistematizado que considerase la ya ineludible apertura de las artes a las nuevas tendencias de la aplicación industrial.

Bibliografía

Accatino, Sandra, Josefina de la Maza, Josefina y Catalina Valdés. 2019. “Vida y obra: la biografía de artista como eje para una historia del arte escrita desde Chile”. *MODOS: Revista de História da Arte, Campinas* 3 (2): 204–219.

90. *RBA*, n.º 8, mayo 1890: 249.

91. *RBA*, n.º 8, mayo 1890: 249.

- Allamand, Ana Francisca. 2008. *Pintura chilena del siglo XIX. Pedro Lira el Maestro Fundador*. Santiago: Origo Ediciones.
- Álvarez Urquieta, Luis. 1928. *La pintura en Chile*. Santiago: Imprenta La Ilustración.
- Arias, Virginio. 1910. *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes*. Santiago de Chile: Imprenta Bandera.
- Barria Serón, Jorge. 1971. *El movimiento obrero en Chile. Síntesis histórico-social*. Chile: Ediciones de la Universidad Técnica del Estado.
- Berrios, Pablo, Eva Cancino y Claudio Guerrero. 2009. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago: Estudios de Arte.
- Bradford, Burns. 1978. "Ideology in Nineteenth Latin American Historiography". *Hispanic American Historical Review* 58 (3): 409-431.
- Campos, Fernando. 1960. *Desarrollo educacional 1810-1960*. Santiago, Editorial Andrés Bello.
- Cinelli, Noemi. 2021. "«Le qualita tutte personali e troppo ardite di quelle pitture erano di esempio pericoloso». Alessandro Ciccarelli en Italia y el Filoctetes abandonado (1830-1843)". *Atenea: revista de ciencias, artes y letras* 523: 119-138.
- Cinelli, Noemi e Iván Sergio. 2023. "El pintor florentino Giovanni Mochi entre Italia y Chile (siglo XIX). Un artista inteligente y un hombre bueno". *Arte, Individuo y Sociedad* 35 (3): 943-965.
- Cordera, Paola. 2020. "L'archivio immaginario. Il problema delle arti decorative". *Teca* 10 (1): 323-332.
- Corporación Cultural de Las Condes. 2006. *Las mujeres de Lira*. Santiago: Corporación Cultural de las Condes.
- Corporación Cultural de las Condes y Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile. 1985. *Los salones 1884-1966: ocho décadas de arte en Chile*. Santiago de Chile: Instituto Cultural de Las Condes.
- Cruz de Amenábar, Isabel. 2004. "«La Atenas del Pacífico». Alejandro Ciccarelli y el proyecto civilizador de las Bellas Artes en Chile republicano". *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio* 11: 91-104.
- Drien, Marcela. 2020. "Museos de papel: arte y cultura impresa en el siglo XIX". En *Lenguajes y Materialidades: Trayectorias Cruzadas*, editado por Pedro Moscoso y Antonia Viu, 113-128. Santiago: Ril Editores.
- Drien, Marcela. 2022. "«Júzguese por las copias»: el conocimiento y circulación de pintura europea en Chile". *Imagem: Revista de História da Arte* 1: 361-380.
- Gallardo Saint-Jean, Ximena. 2015. *El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Gallardo Saint-Jean, Ximena. 2021. "Realismo en la pintura de Pedro Lira. Los canteros (ca. 1878) y su recepción crítica". *Sophia Austral* 27 (12), <https://dx.doi.org/10.22352/saustral202127012>.

- Guasch, Ana María, ed. 2003. *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serval.
- Herrera, Patricia. 2013. *Imagen, imaginario, indígenas y nación: nosotros y los otros en la obra pictórica de Pedro Lira y Víctor Meirelles de Lima*. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Herrera, Patricia. 2014. "Pedro Lira y José Miguel Blanco: sus "luchas artísticas" y la articulación de un sistema del arte en Chile". En *El sistema de las artes. VII Jornadas de Historia del Arte*, 61-70. Valparaíso: Museo Histórico Nacional.
- Instituto Cultural de Las Condes. 1975. *Cuatro grandes de la pintura chilena: Juan Francisco González, Pedro Lira, Alberto Valenzuela Llanos y Pablo Burchard*. Santiago: Instituto Cultural de las Condes.
- Lira, Pedro. 1902. *Diccionario biográfico de pintores*. Santiago: Litografía Esmeralda.
- Maza, Josefina de la. 2013. "De géneros y obras maestras: la Fundación de Santiago (1888) de Pedro Lira". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* 3:1-14.
- Quintana, Sonia. 1992. *Pedro Lira: La gran retrospectiva*. Santiago: Corporación Cultural de las Condes.
- Orts Ferrer, Albert y Alberto Madrid Letelier. 2015. "Los precursores de la historia del arte en Chile". *Ars Longa* 24: 213-222.
- Romera, Antonio. 1969. *Asedio a la pintura chilena. (Desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand)*. Santiago: Editorial Nascimento.
- Sala Viña Del Mar. 1997. *Exposición de pinturas cuatro grandes de la pintura chilena. Los cuatro maestros en la Colección Mac Kellar*. Viña del Mar: Corporación Cultural Viña del Mar.
- Serrano, Sol, Macarena Ponce de Leon y Francisca Rengifo, eds. 2012. *Historia de la educación en Chile (1810-2010). La educación nacional (1880-1930)*. Tomo II. Santiago de Chile: Editorial Taurus.
- Stuven, Ana María. 2000. *La seducción de un orden: las Élités y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Valdés, Ismael. 2017. *Catálogo razonado del MAC*. Santiago de Chile: Mac y Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
- Zamorano Pérez, Pedro. 2011. "Artes visuales en Chile durante la primera mitad del siglo XX: Una mirada al campo teórico". *Atenea: revista de ciencias, artes y letras* 504: 193-212.
- Zamorano Pérez, Pedro. 2013a. "El Discurso de Ciccarelli en la fundación de la Academia de Pintura de Chile (1849)". *Quiroga* 4: 76-86.
- Zamorano Pérez, Pedro. 2013b. "El Taller Ilustrado: periódico de artistas y para artistas". En: *Aisthesis*, 54: 195-208.

Zamorano Pérez, Pedro, Claudio Cortés López, Alberto Madrid Letelier. 2016. "Institucionalidad y canon estético en las Bellas Artes en Chile desde la fundación de la Academia de Pintura hasta el Centenario". *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* 47: 39-56.

Zamorano Pérez, Pedro y Noemi Cinelli. 2023. "Ecos escultóricos del Belpaese en Chile. Siglos XIX y XX". *Sur y Tiempo. Revista de Historia de América* 4 (7): 74-96.

Zamorano Pérez, Pedro y Patricia Herrera Styles. 2017. "Panorama artístico chileno durante la segunda mitad del siglo XIX. Debates, institucionalidad y protagonistas". *Atenea: revista de ciencias, artes y letras* 515: 147-162.