

SOLÈNE BERGOT\*

ARTISTAS PLÁSTICOS CHILENOS EN PARÍS: EXPERIENCIAS Y RECEPCIÓN CRÍTICA EN  
LOS SALONES DE LA SOCIEDAD DE LOS ARTISTAS FRANCESES Y DE LA SOCIEDAD  
NACIONAL DE BELLAS ARTES (1866-1914)

---

RESUMEN

Este artículo reconstruye, a partir de catálogos, cartas personales y textos críticos, la participación y recepción crítica de los cuarenta artistas plásticos chilenos que participaron del Salón de París entre 1866 y 1914. Como instancia expositiva y competitiva de mayor influencia a nivel internacional, el Salón se posicionó como un objetivo a alcanzar para los artistas nacionales quienes, con el solo hecho de ser admitidos a exponer, aspiraban a adquirir relevancia en el campo chileno y justificaban sus eventuales financiamientos estatales. Por otra parte, la experiencia fue significativa para ellos en términos personales, al mismo tiempo que su presencia lo era para validar la importancia del propio Salón. En este sentido, la posición y la participación de los chilenos se insertaba en relaciones globales que invitan a repensar el nudo centro/periferia.

**Palabras clave:** Chile, siglos XIX-XX, artistas plásticos chilenos, experiencias internacionales, prácticas, recepción crítica, transferencia cultural, Salón de París

ABSTRACT

This article analyzes catalogues, personal letters, and reviews by critics, in particular, to reconstruct the participation and critical reception of the forty Chilean visual artists in the Paris Salon between 1866 and 1914. As it was the exhibition and competitive space with the greatest international influence in this period, Chilean artists aspired to participate in the Salon. On one hand, being allowed to exhibit their work in the Salon meant artists would gain relevance in Chile and justify potential state support. On the other, their participation was a significant personal experience and a confirmation of the importance of the Salon. In this sense, the position and participation of Chileans took place within a network of global relations that invite us to rethink the relationship between the center and the periphery.

**Keywords:** Chile, nineteenth and twentieth centuries, Chilean plastic artists, international experiences, practices, critical reception, cultural transfer, Salon of Paris

Recibido: noviembre de 2022

Aceptado: julio de 2023

---

\*Solène Bergot, Doctora en Historia por la Université Paris 1 Panthéon La Sorbonne y la Pontificia Universidad Católica de Chile. Académica del Departamento de Humanidades, UNAB, Chile.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2532-9147> Correo electrónico: [solene.bergot@unab.cl](mailto:solene.bergot@unab.cl)

## INTRODUCCIÓN

La formación de los artistas plásticos chilenos a lo largo del siglo XIX experimentó cambios profundos. Entre otros aspectos, se institucionalizó en 1849 a través de la creación de la Academia de Pintura y se internacionalizó producto de la enseñanza que recibieron de varios artistas europeos que se instalaron en Chile por períodos más o menos largos. Los intercambios con el Viejo Continente se reforzaron, en especial, a partir de la década de 1860, con el aumento de los financiamientos estatales de estadías de formación de artistas fuera del país –llamados “pensiones”–, en complemento a quienes viajaron por sus propios medios. Algunos fueron a Italia, España o Inglaterra, pero la inmensa mayoría se radicó en París, centro artístico de mayor gravitación a nivel internacional. Allí estudiaron en distintos talleres o academias, se perfeccionaron o actualizaron debido al contacto con una comunidad heteróclita y cosmopolita y, sobre todo, trataron de dar a conocer su obra. Para cumplir con este último punto, quisieron integrarse al sistema francés, en particular al Salón Oficial realizado cada año desde el siglo XVII, como uno de los eventos de mayor prestigio y validación del medio artístico. Es así como, entre 1866 y 1914, tenemos registro de no menos de cuarenta artistas chilenos que participaron en el Salón, primero en el Salón Oficial (hasta 1880); luego en su sucesor, el Salón de la Société des Artistes Français (1881-1890), y más tarde tanto en este Salón como en el de la Société Nationale des Beaux-Arts, cuando la Société des Artistes Français se dividió en dos ramas.

A raíz de esta presencia chilena, nos interesa preguntarnos por dos aristas que han sido poco abordadas por la historiografía nacional, pero que son centrales para entender la trayectoria personal y colectiva de los artistas nacionales y su inserción en fenómenos globales de transferencias culturales. De esta forma, nos interesaremos por los aspectos concretos de su participación en estos salones –proceso de admisión, ubicación de las obras, recompensas– y sus consecuencias en términos personales y profesionales, además de la recepción que tuvieron entre los críticos franceses.

Para dar cuenta de estas dos dimensiones, que podemos evaluar tanto a nivel individual como colectivo, planteamos, en primer lugar, que la participación de los artistas chilenos fue periférica en el medio francés, porque fueron poco numerosos y competían con un número muy grande de artistas para el reconocimiento entregado por sus pares –menciones y medallas otorgadas por los jurados– y los críticos de arte<sup>1</sup>. Sin embargo, al mismo tiempo, su participación validaba al propio salón en términos de posicionamiento internacional, por lo que la relación no se puede reducir a una simplificada interacción centro/periferia, en la que la periferia ocupa un lugar pasivo de mero receptor, sin tomar en cuenta los mecanismos de interdependencia. En segundo lugar, la experiencia fue muy

---

<sup>1</sup> A modo de contextualización, el Salón de París de 1880 llegó a contar con 4 874 exponentes y 7 339 obras en competencia. Sin embargo, el promedio para el salón oficial y su continuidad –Salón de la Société des Artistes Français– giraba alrededor de los 3 500 exponentes, mientras que el Salón de la Société Nationale des Beaux-Arts era mucho más pequeño, con alrededor de mil exponentes.

significativa para los artistas chilenos en términos personales y para su validación en el medio nacional. En este sentido, el solo hecho de haber sido aceptados en los salones parisinos les permitía justificar sus financiamientos estatales y adquirir relevancia en Chile.

Nuestro marco temporal se extiende entre 1866, fecha de la primera participación de un artista chileno –Nicanor Plaza– en el Salón de París, y 1914, cuando se desencadena la Primera Guerra Mundial. Este evento no solo supuso el retorno de muchos artistas a Chile, sino que también es el símbolo del fin de una época y de un proceso de profundos cambios en el campo artístico, en relación con aspectos estéticos e institucionales, que debilitaron en particular la hegemonía del Salón oficial<sup>2</sup>. A su vez, nos centramos de manera exclusiva en los salones oficiales por ser los más relevantes y significativos para los artistas chilenos, a pesar de que existieron otras instancias expositivas en las cuales pudieron participar como, por ejemplo, otros salones, exposiciones en galerías, etc. Descartamos su participación en las exposiciones universales de París de 1889 y 1900, porque exponer en el Salón respondía a la voluntad propia del artista de someter su obra a la calificación de un jurado, mientras que un comité nacional seleccionaba los exponentes en las exposiciones universales. Por ende, los mecanismos de selección y la validación obtenida por el artista no eran equiparables en ambas instancias.

Para dar cuenta de nuestros postulados, recurrimos a diferentes fuentes, entre las cuales destacan los catálogos de los salones, artículos de prensa y textos críticos sobre los artistas chilenos, cartas de estos mismos artistas, además de registros visuales de una selección de obras expuestas. Algunas consideraciones metodológicas serán desarrolladas en el transcurso del texto, de manera de dar cuenta del acercamiento escogido, pero también de las dificultades inherentes a su tratamiento.

Abordaremos en un primer apartado la organización del Salón y algunos de sus elementos concretos más relevantes, a partir de la experiencia de aquellos artistas chilenos que dejaron testimonio escrito y a los cuales pudimos acceder. En segundo lugar, nos centraremos en su participación entre 1866 y 1914 desde aspectos cuantitativos y cualitativos relativos a su identificación, género, disciplina, número de participaciones y de obras expuestas, opción de Salón (SAF o SNBA) y recompensas. En último lugar, analizamos la recepción crítica de los artistas chilenos y sus obras en el medio francés, lo que nos permitirá dar cuenta de algunas temáticas relevantes, como la construcción e identificación de las nacionalidades, el género, o la recepción de ciertas corrientes –por ejemplo, el impresionismo en relación con el pintor José Tomás Errázuriz–.

---

<sup>2</sup> Cabe señalar que la fecha de 1914 no significó que todos los artistas chilenos dejaron de forma definitiva el Salón oficial. En efecto, algunos se quedaron en París y siguieron exponiendo en él. Pero, como lo muestra Michele Greet para el período de entreguerras, empezaron a exhibir en otros espacios, como las galerías (por ejemplo, Alberto Valenzuela Llanos en la galería Petit en 1924); e incluso en exposiciones de arte latinoamericano. Ver Michele Greet, “An International Proving Ground: Latin American Artists at the Paris Salons”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2017, disponible en <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.70847> [fecha de consulta: 2 de septiembre de 2022].

## EL SALÓN OFICIAL DE PARÍS

El Salon de peinture et de sculpture se formalizó en París en el siglo XVIII a raíz de la creación de una Academia Real de Pintura y Escultura (1648)<sup>3</sup>. Su formato, lugar de exhibición y condiciones de participación sufrieron una evolución, pero hacia 1860, cuando los artistas chilenos se integraron a él, se trataba de un evento mayor en la escena artística internacional, con una periodicidad anual y financiado por el Estado. Se organizaba entre los meses de mayo y junio en el Palais de l'Industrie construido para la Exposición Universal de 1855, donde hoy se ubica el Grand Palais, y contaba con cuatro categorías –pintura y dibujo, escultura y grabado sobre medalla, arquitectura y grabado y litografía–, a la cual se agregó una subsección de artes decorativas en la década de 1890.

Los artistas debían presentar sus obras para que fueran aceptadas (o rechazadas) por un jurado en cada sección. Los criterios de este jurado, a menudo considerados demasiado academicistas, condujeron a la realización de un Salon des Refusés en 1863, para dar cabida a las tres mil obras que no habían sido aceptadas de entre las cinco mil presentadas. Este salón abrió la puerta a una multiplicación de las asociaciones de artistas y la emergencia de otros espacios de exhibición que vinieron a competir con la hegemonía del Salón oficial. A su vez, la nueva administración republicana, que nació del final del Segundo Imperio en 1870, propuso ciertas reformas al Salón oficial, entre ellas, ampliar los criterios de participación en los jurados, revalorizar ciertos géneros (como lo “monumental”) y cambiar el sistema de ordenar los cuadros desde lo alfabético hacia el ordenamiento en cuatro grupos –artistas fuera de concurso, artistas admitidos sin jurado, artistas extranjeros y todos los otros–. Esta situación creó tal disensión con los propios artistas que desembocó, en 1880, en su transformación en el Salon des Artistes Français, ya no a cargo del Estado, sino de una entidad privada (Société des Artistes Français, SAF). Sin embargo, esta privatización del Salón oficial no significó la pérdida de su importancia y numerosos artistas siguieron compitiendo en él en búsqueda de reconocimiento<sup>4</sup>. Una división más profunda tuvo lugar en 1889, a propósito del reconocimiento de las medallas obtenidas

---

<sup>3</sup> Entre otros textos recientes, relacionados con la historia general del Salón, podemos citar Dominique Lobstein, *Les salons au XIXe siècle: Paris, capitale des arts*, Paris, La Martinière, 2006; Claire Maingon, *Le Salon et ses artistes: une histoire des expositions du Roi Soleil aux Artistes français*, Paris, Hermann, 2009; James Kearns et Pierre Vaisse (eds.), *“Ce Salon à quoi tout se ramène”: le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Bern, Lang, 2010; Fae Brauer, *Rivals and Conspirators: The Paris Salons and the Modern Art Centre*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

<sup>4</sup> Si bien la temática principal de este artículo no gira en torno a las razones de la pérdida progresiva de la importancia del Salón, podemos aclarar que se debe a la reconfiguración del campo artístico y sobre todo del sistema de validación y reconocimiento de los artistas. Por una parte, se multiplicaron las agrupaciones artísticas y las instancias exhibitorias (nuevos salones y galerías). Por otra, aumentaron los actores que participaban de esta valoración –críticos, mercaderes de arte, coleccionistas, entre otros– en el marco de un incipiente mercado del arte. De esta forma, se produjo lo que Hélène Delacour y Bernard Leca llaman un “proceso de desinstitucionalización” que impactó en la importancia simbólica y efectiva del Salón. Ver Hélène Delacour y Bernard Leca, “The Decline and Fall of the Paris Salon: a Study of the Deinstitutionalization Process of a Field Configuring Event in the Cultural Activities”, en *M@n@gement*, vol. 14, n.º 1, Paris, 2011, pp. 436-466.

por los artistas en la Exposición Universal de París de ese año y que conmemoraba el centenario de la Revolución francesa. En esta oportunidad, la SAF se polarizó sobre si reconocer o no esas medallas, lo que se tradujo en un cisma entre sus miembros y en la creación de la Société Nationale des Beaux Arts (SNBA), que organizó su propio salón a partir de 1890<sup>5</sup>.

En efecto, los artistas competían por un sistema de recompensas que fue creado en 1849 con cuatro medallas –de honor, de primera clase, de segunda clase y de tercera clase–, que se atribuían por los votos de un jurado. En 1857 se agregó la mención honrosa, que tuvo el objetivo de compensar el insuficiente número de recompensas para los artistas que lo hubiesen merecido. Estas medallas y menciones se atribuían en cada categoría, con un número acotado. Por ejemplo, el reglamento para el Salón de la SAF de 1894 estipulaba que, en la sección de pinturas, existía una sola medalla de honor, cuarenta medallas a dividir entre las tres clases y cuarenta menciones honrosas, mientras que existían una medalla de honor y veintiuna medallas de las tres clases en la sección de escultura<sup>6</sup>. A su vez, y aun cuando los reglamentos se modificaron durante nuestro período de estudio, en general estuvieron alineados en el hecho de que un artista no podía recibir dos veces la misma recompensa, ni una inferior a la que ya había obtenido. Se configuró así un sistema progresivo de reconocimiento, yendo de menos a más, y que incluso podía desembocar en el otorgamiento de la Legión de Honor como coronación de esta trayectoria.

Sin embargo, la aceptación de una obra, o varias de ellas, ya era en sí una primera validación, puesto que estas se enviaban en marzo de cada año para su evaluación por los jurados. Es difícil medir cuál es el porcentaje de obras rechazadas en cada Salón, ya que no existen estudios al respecto, pero sabemos que, en el caso del año 1863, que dio origen al Salon des Refusés, fue del orden del 60 %<sup>7</sup>. Los criterios que aplicaban los jurados eran de orden técnico, velando por la calidad de las obras aceptadas, pero también de orden estilístico, privilegiando ciertas corrientes. Por ejemplo, la corriente impresionista no tuvo cabida en el Salón oficial ni en el SAF durante un largo período, lo que da cuenta de un lento reconocimiento de nuevas temáticas y formas de representación en estas instancias. En el caso de los chilenos, estos no siempre fueron aceptados y tenemos conocimiento de que al menos uno de los artistas con apellido González no fue admitido en 1905<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Para un estudio detallado de esta división y la trayectoria de la SNBA, ver Dominique Lobstein, “Le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, une création entre sécession et tradition”, en Gaïte Dugnat (dir.), *Les Catalogues des Salons de la Société Nationale des Beaux-Arts, I (1890-1895)*, Dijon, L’Échelle de Jacob, 2020, pp. XI-XXIII, y Olivia Tolède, *Une Sécession française: la Société nationale des beaux-arts*, Thèse de doctorat, Université de Paris-X, Nanterre, Université de Genève, Genève, 2008.

<sup>6</sup> “Société des Artistes français. Règlement de l’exposition publique des ouvrages des artistes vivants pour l’année 1894”, en *Journal des Arts*, n.º 51, París, 17 de diciembre de 1893, pp. 402-406.

<sup>7</sup> A modo referencial, en un artículo relativo a la obra premiada de José Tomás Errázuriz en 1888, Carlos Concha indica que se habrían presentado cerca de seis mil obras, no pudiéndose aceptar más de dos mil, lo que indica cerca de un 66 % de rechazo. Carlos Concha, “En Europa. Dos obras de arte”, en *La Libertad Electoral*, Santiago, 25 de julio de 1888.

<sup>8</sup> “Aquí hemos sabido por Magallanes que González no fue admitido en el Salón, lo que hemos sentido mucho”, Carta de Pedro Lira a Alberto Valenzuela Llanos, 27 de junio de 1905, en Wenceslao Díaz, *Bohemios en*

La aceptación del jurado se acompañaba de una segunda categorización, que se relacionaba con el lugar de exhibición de las obras. Así lo cuenta Marcial Plaza Ferrand a su amigo Manuel Magallanes Moure en 1904:

“Me apresuro a comunicarte que he sido admitido en el Salón de París con los dos cuadritos que mandé, et *avec succès*!! Uno de ellos fue admitido con el feliz n.3, lo que da el derecho a ser colocado *sur le cimet*! Has de saber que cuando se es recibido con el N.1 ya es bueno; con el N.2, distinguido, y con el N.3 se obtiene ya la prerrogativa tan codiciada de ser colocado *sur le cimet*, que es el primer rango! Y esta prerrogativa no se ha constatado en ninguno de los colegas compatriotas desde que me encuentro en París, es decir en cuatro Salones”<sup>9</sup>.

Por “*sur le cimet*”, Marcial Plaza Ferrand se refiere a la *cimaise*, es decir, el molde de madera que permitía colgar los cuadros (cimacio). Si bien esta suerte de riel se colocaba cerca del techo, en este caso se refiere a que su cuadro estaba colgado en la primera fila, a la altura de la vista del público<sup>10</sup>. La alegría de Marcial Plaza por su buena ubicación da cuenta de lo relevante que era este factor para los artistas. En efecto, contar con una buena posición en la sala, según en el recorrido del Salón, a la altura de la mirada y bajo una buena iluminación daba mayor visibilidad a ciertas obras y podía favorecer su éxito e, incluso, la obtención de una recompensa. Esto explica lo complejo que era la tarea de los *placeurs*<sup>11</sup> en los salones, a menudo solicitados por los artistas con el fin de obtener el anhelado lugar. Por ejemplo, el mismo Marcial Plaza expuso su retrato del pintor Louis Le Poitevin, que le permitió ganar una mención honrosa en 1905, en la segunda sala del recorrido de pinturas. En el Grand Palais, el primer piso estaba ocupado por las artes decorativas, el espacio de comida y las esculturas bajo el techo de vidrio, mientras que en el segundo piso se exponían las pinturas en cuarenta y tres salas sucesivas, conformando un circuito de recorrido obligatorio (figura 1). Por ende, podemos pensar que tener su retrato en una sala al principio del recorrido era una ventaja ya que, si los visitantes iban en el orden del recorrido, es decir, desde la sala uno a la cuarenta y tres y no al revés, estaban probablemente más atentos al comienzo que al final, lo que podía atraer comentarios en la prensa y eventuales compras.

---

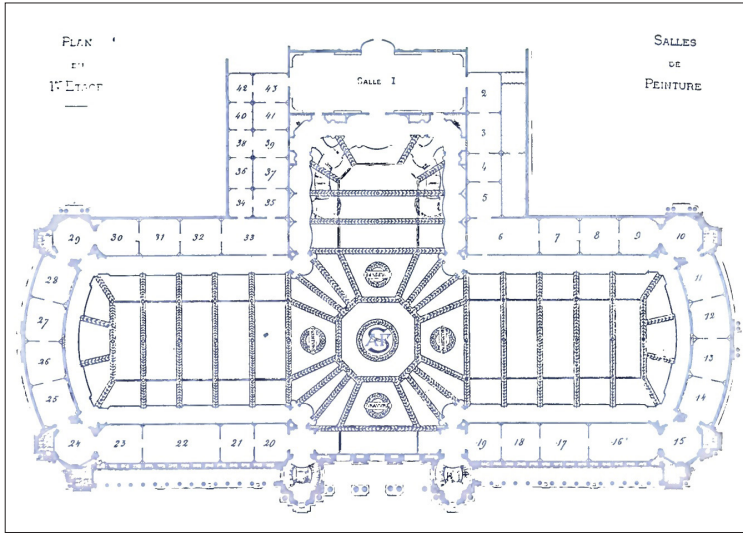
París. *Epistolario de artistas chilenos en Europa 1900-1940*, Santiago, RIL Editores, 2010, p. 109. En este caso, no sabemos si se trata de Juan Francisco González, Simón González o Nicanor González.

<sup>9</sup> Carta de Marcial Plaza Ferrand a Manuel Magallanes, 4 de abril de 1904, en Díaz, *op. cit.*, pp. 88-89.

<sup>10</sup> Esto se aclara por su carta siguiente, en la que escribe: “Tuve el gusto de barnizar los míos sin montar escalera, pues uno de ellos –la espalda– que intitulo ‘Parure’, está colocado en primer rango, *sur la cimaise*, y el otro ‘Louissette’, que no está en la *cimaise*, pero al alcance de la mano”. Carta de Marcial Plaza Ferrand a Manuel Magallanes, 29 de abril de 1904, en Díaz, *op. cit.*, p. 89.

<sup>11</sup> Los *placeurs* eran las personas encargadas de la distribución espacial de los cuadros aceptados. Sobre este aspecto de los salones, se puede consultar, entre otros, Claire Maingon, “Lettres inédites a René Demeurisse (1895-1961), *placeur* au salon de la société nationale des beaux-arts en 1921”, en *Conserveries mémorielles*, n.º 2, Québec, 2007, disponible en: <http://journals.openedition.org/cm/172> [fecha de consulta: 13 de agosto de 2022]. Este artículo se refiere al caso de René Demeurisse, quien fue uno de los *placeurs* en el Salón de la SNBA de 1921, en particular a partir de las cartas que tres artistas le mandaron para solicitar un lugar específico para sus obras.

FIGURA 1  
 Mapa del segundo piso del Gran Palais. Salón de la SAF, 1905



Fuente: *Catalogue illustré du Salon de 1905*, Paris, Bibliothèque des Annales, 1905

Este mapa se reproducía en el catálogo pagado del Salón, que presentaba la totalidad de los exponentes, en orden alfabético, en cada categoría. Para cada artista se indicaba su lugar de nacimiento, su dirección, algunos datos sobre su formación y las obras presentadas. Una pequeña selección de estas obras contaba con una reproducción. Para terminar, se presentaba el listado de todos los artistas vivos recompensados con una mención o una medalla. Lo que resulta interesante del catálogo es que no establecía una separación de los expositores en función de su nacionalidad, sino por su categoría, por lo que no parecía existir, por lo menos en esta instancia, una jerarquización entre lo central (París/Francia) y lo periférico (el resto del mundo).

Para la segunda mitad del siglo XIX, la resonancia del Salón en el campo artístico fue acompañada de la consolidación de un campo crítico que vino a disputar a la Academia “sus prerrogativas a nivel del reconocimiento social de los nuevos artistas”<sup>12</sup>. En efecto, las reseñas eran omnipresentes, cualquiera fuese la orientación editorial de la publicación. Estas reseñas podían ser retransmitidas en los diarios extranjeros y también existieron algunas compuestas por compatriotas que visitaron el Salón en París o escribieron sobre él a

<sup>12</sup> Lorne Huston, *L'évolution des expositions d'art à Paris et le pouvoir dans la vie artistique (1864-1914)*, Thèse présentée au Département d'histoire par l'obtention du grade Philosophiae Doctor, Québec, Université Concordia, 1989, p. 25. Este campo crítico existía con anterioridad a 1850, como lo podemos ver, por ejemplo, en los informes de Denis Diderot para los años 1759-1781, o los de Charles Baudelaire para los salones de 1845, 1846 y 1859. Sin embargo, la crítica de la segunda mitad del siglo XIX adquiere nuevas características que desarrollaremos más adelante.



partir de los catálogos. Vemos un ejemplo de esto en lo escrito por Pedro Balmaceda Toro (1868-1889) para el Salón de 1888, donde presenta a los artistas chilenos a partir de las obras declaradas en el catálogo, mezclando su apreciación con lo que había podido ver en las exposiciones chilenas de años anteriores<sup>13</sup>. Desde la perspectiva francesa, entre la gran cantidad de exponentes y de obras, los artistas no establecidos o muy poco conocidos por el público podían tener la suerte de llamar la atención de los críticos, aunque hubiese sido con unas escuetas palabras.

### *Los artistas chilenos en el Salón de París*

La dificultad de ver su obra visibilizada en la exposición misma y en la prensa era una situación particularmente crucial de sortear para los artistas extranjeros, que si bien podían participar del Salón desde el final del Antiguo Régimen (siglo XVIII), no se masificaron antes del Segundo Imperio (1851-1870). Según una estimación de Laurent Cazes, para los años 1890-1891 cerca de un 20 % de los exponentes eran extranjeros en el Salón de la SAF, mientras que en el Salón de la SNBA eran entre un 35 % y un 40 %<sup>14</sup>. La diferencia entre ambas instancias significó una migración de extranjeros hacia la SNBA, que se posicionó como una exposición cosmopolita donde el componente foráneo era relevante tanto cuantitativa como cualitativamente. Dentro de este conjunto de nacionalidades extranjeras, el grupo de los artistas americanos era el más numeroso: en efecto, los estadounidenses representaban un 25 % del grupo, a los que se sumaban un 2 % o 3 % de otros americanos, entre los que podemos contar los chilenos<sup>15</sup>. En este sentido, su participación era parte de un movimiento más amplio a nivel regional, en el que los artistas sudamericanos veían en el arte europeo un modelo casi indiscutible y en el Salón de París la principal fuente de su validación. Por ejemplo, Laura Malosetti muestra que en Argentina existieron dinámicas similares a las de Chile, en donde el Estado promovió la formación a través de becas de perfeccionamiento en Europa –aunque no siempre en la cantidad que querían los artistas–. También existió una disputa por el lugar de la formación –Italia como “cuna” del arte o Francia como centro de la modernidad– y el Salón se perfiló como “la arena en la que los artistas debían probar que el dinero y el esfuerzo

---

<sup>13</sup> Pedro Balmaceda Toro, “Los artistas chilenos en el último salón de París”, en *Estudios y ensayos literarios*, Santiago, Imprenta Cervantes, 1889, pp. 101-105.

<sup>14</sup> Laurent Cazes, “L’internationalisation des expositions parisiennes et la crise du système du Salon à la fin du XIXe siècle”, en *ILCEA, Revue de l’Institut des langues et cultures d’Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, n.º 44, Grenoble, 2021, disponible en: <https://journals.openedition.org/ilcea/12449> [fecha de consulta: 2 de agosto de 2022].

<sup>15</sup> Sobre la participación en los Salones de París de los artistas sudamericanos en general, se pueden consultar los trabajos de Inna Pravdenko, entre ellos, “Travels from the Periphery and Back: Latin American Painters in Paris at the End of the Nineteenth Century”, en *Visual Resources*, vol. 35, n.º 3-4, London, 2019, pp. 217-236; y *Artistic migration from Latin America to Paris. Stories of nine exhibitors at the Société Nationale des Beaux-Arts and some of their paintings*, Thèse de doctorat en Etudes transculturelles, Université Jean Moulin (Lyon 3), 2018.



habían sido bien empleados, que las expectativas puestas en ellos habían sido justificadas y que merecían ser considerados pintores y escultores nacionales”<sup>16</sup>. En este sentido, podemos perfilar un fenómeno compartido a nivel regional, aunque cada artista o cada comunidad nacional pudo tener dinámicas y experiencias propias.

Los artistas chilenos se integraron al Salón en 1866, con la participación del escultor becado Nicanor Plaza. Si bien existieron becados por el Estado antes de Plaza, la pensión que le fue concedida en 1861 inauguró un período de mayor regularidad en su otorgamiento. Resulta interesante notar que no parece haber existido un reglamento que fijara *in extenso* los derechos y deberes de los artistas denominados “pensionistas”. Lo más cercano sería una propuesta de 1881 realizada por Giovanni Mochi, desconociéndose si fue aceptada y aplicada. Esta fijaba la beca para un máximo de cinco años, establecía que los becados tenían que enviar un tipo de composición al año –copia de un original, media figura original, figura original, dos cuadros de composición original–, además de requerir un certificado de un miembro del cuerpo diplomático sobre sus avances<sup>17</sup>.

Nada estipulaba este documento sobre la ciudad de destino, pero la gran mayoría de los becados eligió París, por ser la capital artística de mayor relevancia y prestigio. Allí se integraron a la Escuela de Bellas Artes o a talleres como, por ejemplo, la Academia Julian, que tuvo sus años de apogeo entre 1866 y 1927<sup>18</sup>. Tampoco mencionaba la necesidad de participar en salones o certámenes, pero podemos pensar que se trataba, no solo de una aspiración, sino también de una necesidad, en un doble sentido: pedagógica, ya que recibir críticas podía ayudar a mejorar la calidad de las obras o, en su defecto, entender los criterios imperantes; y otra profesional, puesto que el reconocimiento de los críticos o de sus pares –a través de las medallas o menciones– podía lanzar o consolidar su carrera, tanto a nivel nacional como internacional, es decir, atraer una clientela.

La importancia simbólica del Salón de París fue reconocida en la propuesta de un nuevo reglamento de los pensionistas, realizada en 1886 por el escultor José Miguel Blanco, el que fue difundido en las páginas del diario *El Taller Ilustrado*, que fundó y dirigió entre 1885 y 1889. En efecto, proponía que “por cada mención honrosa o medalla que obtenga

<sup>16</sup> Laura Malosetti, *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, Buenos Aires, FCE, 2008, p. 23.

<sup>17</sup> Giovanni Mochi, “Proyecto de Reglamento en orden al pensionado de pintores en Europa, 21 de marzo de 1881”, en *Anales de la Universidad de Chile*, Boletín de Instrucción Pública, 2<sup>da</sup> sección, tomo LX, Santiago, 1881, p. 85.

<sup>18</sup> La Academia Julian fue el lugar de formación y perfeccionamiento de muchos artistas que concurrieron a estudiar a París. Ana Paula Cavalcanti Simioni se ha interesado en la inserción de los sudamericanos en esta Academia (2022), entre los cuales identifica a varios chilenos y, en particular, a la experiencia de los brasileños (2005), mientras que Gabriel Weisberg y Jane Becker se han centrado en las artistas mujeres. Ver Ana Paula Cavalcanti Simioni, “Académie Julian: the French artistic model from a Transatlantic perspective (1880-1920)”, contribución al proyecto *Transatlantic Culture*, 2022, disponible en <https://www.transatlantic-cultures.org> [fecha de consulta: 4 de agosto de 2022]; Ana Paula Cavalcanti Simioni, “Le voyage à Paris: l’Académie Julian et la formation des artistes peintres brésiliennes vers 1900”, en *Cahiers du Brésil contemporain*, n.º 57/58 - 59/60, París, 2005, pp. 261-281; Gabriel Weisberg y Jane Becker, *Overcoming all obstacles: The women of the Académie Julian*, New York, The Dahesh Museum and London, Rutgers University Press, 2000.

en esa escuela [la Escuela de Bellas Artes de París] recibirá el alumno un aumento de diez por ciento de su pensión [de mil pesos anuales] i un veinticinco por ciento si obtuviese una medalla en el Salón”<sup>19</sup>. De esta forma, se reconocía de manera explícita la importancia del Salón y la validación que otorgaban sus recompensas, a través de un incentivo monetario. A su vez, en un texto de 1908, Virginio Arias, a la fecha director de la Academia de Bellas Artes de Chile, también insistió en la importancia de la participación de los artistas nacionales en las exposiciones “en Europa i en la América del Norte, i, sobre todo, en la capital del Arte Moderno, en París”<sup>20</sup>, evidenciando que el Salón de París seguía siendo la máxima referencia artística para el medio académico chileno. Las cartas de artistas chilenos también reflejaron lo gravitante que era el Salón en su propia carrera. Por ejemplo, Pedro Lira llamaba a París “el primer centro artístico del mundo”<sup>21</sup> e insistía en lo indispensable que era para los pensionistas el presentarse y ser admitidos en el Salón, bajo pena de “perder su pensión según todas las posibilidades”<sup>22</sup>. De esta forma, si bien no se reconocía de manera oficial el valor de la exhibición, participar en ella era un medio oficioso para la Comisión de Bellas Artes en Chile, en tanto organismo encargado de estas tareas, de validar, alargar o reducir los financiamientos estatales.

Entre 1866 y 1914, pudimos censar cuarenta artistas chilenos que participaron en los salones de la SAF y de la SNBA. Un primer listado se obtuvo a partir de un levantamiento en la base de datos Salons, del Museo d’Orsay, que registra la participación de artistas y obras en los salones franceses hasta 1914<sup>23</sup>. La recuperación de los artistas por nacionalidad es factible por el hecho de que se solicitó esta información a partir de 1881, mientras que para los años anteriores contamos con el lugar de nacimiento. Si bien este último dato resulta útil, también tiene límites, porque el hecho de haber nacido en Chile no significa necesariamente que el artista sea chileno o haya desarrollado una carrera artística en el medio nacional. De esta forma, descartamos a trece artistas que de otra nacionalidad o cuya participación en el medio chileno no ha sido posible confirmar<sup>24</sup>. A su vez, la base de datos presenta vacíos ya que no registra la participación de algunos chilenos en ciertas fechas, dependiendo de la forma en que se registró su lugar de nacimiento, es decir, si se estipulaba “Santiago” o “Chile”. Cuando pudimos, corregimos estos vacíos –Pedro Lira

<sup>19</sup> *El Taller Ilustrado*, Santiago, n.º 59, 8 de noviembre de 1886, p. 3.

<sup>20</sup> Virginio Arias, “Memoria histórica de la Escuela de Bellas Artes”, Santiago, 25 de diciembre de 1908, en *Anales de la Universidad de Chile*, tomo 123, Santiago, julio-diciembre de 1908, p. 988.

<sup>21</sup> Carta de Pedro Lira a Juan Francisco González, 22 de febrero de 1905, en Díaz, *op. cit.*, p. 105.

<sup>22</sup> Carta de Pedro Lira a Alberto Valenzuela Llanos, 27 de abril de 1907, en Díaz, *op. cit.*, p. 114.

<sup>23</sup> Esta base de datos está disponible en <http://salons.musee-orsay.fr/> y contiene los datos de expositores y obras para los salones oficiales y otras exposiciones en París y en ciudades de regiones para el periodo 1673-1914, a excepción de los catálogos del Salón de la SAF para los años 1913 y 1914. Pudimos acceder a una versión digital de estos catálogos, por lo que agregamos sus datos para complementar el análisis expuesto en el artículo.

<sup>24</sup> En la primera categoría, tenemos a Isidoro Broncos (español), Laure Hayman (inglesa), Paul Huillard (francés), Henri J. L. Legrand (francés), Fanny Grace Plimsoll (canadiense) y Amalia Waring (inglesa). En la segunda categoría contamos con Arcos, Lucie Berger, Ana de Carrié, Marie Delaytermoz, Irène Henderson, Paul-Emile Huillard, Carlos Sotomayor.

en 1878; Alfredo Valenzuela Puelma en 1883; Manuel Thompson, Marcial Plaza Ferrand y Alberto Valenzuela Llanos en 1906–.

Este conjunto de cuarenta artistas presenta características heterogéneas. Recogimos en la tabla 1 un cierto número de datos sobre su participación en los salones –fechas, número de obras presentadas, categoría, salón(es), eventual recompensa–. Agregamos una última categoría relacionada con el financiamiento de su estadía en Europa, indicando si fueron o no pensionistas del Estado.

TABLA 1

*Resumen de la participación de artistas chilenos en los Salones de París, 1866-1914*

Artista	Años de participación	Número de obras	Categoría/s	Salón (es)	Medalla y año de obtención	Pensión
Alegría, Carlos	1911, 1913, 1914	4	Pintura Pastel	SAF (1911) SNBA (1913-1914)	Mención honrosa 1911	Sí
Arias, Virginio	1875, 1879, 1881-1889, 1891-1893, 1898-1900	25	Escultura	SAF	Mención honrosa 1882, Medalla de tercera clase 1887	Sí
Berroeta, Elisa	1907	1	Pintura	SAF		Sí
Bianchi Tupper, Álvaro	1905	1	Escultura	SAF		
Blanco, José Miguel	1874	2	Escultura	Salón oficial		Sí
Carmona, Pedro León	1878-1881	4	Pintura	Salón (1878-1879) SAF (1880-1881)		
Castro, Celia	1905, 1907, 1909, 1911-1914	7	Pintura	SAF		Sí
Concha, Ernesto	1907-1911	7	Escultura	SAF	Mención honrosa 1908	Sí
Córdova, Guillermo	1908	1	Escultura	SAF		
Correa, Rafael	1898, 1900-1903	7	Pintura	SAF		
Cruz Montt, Alberto	1901	2	Arquitectura	SAF		
Errázuriz, José Tomás	1886-1896	33	Pintura Pastel	SAF (1886-1889) SNBA (1890-1896)	Mención honrosa 1888	No
Espinosa, Eucarpio	1907, 1912, 1913	3	Pintura	SAF		Sí
Fossa Calderón, Julio	1908, 1910-1914	6	Pintura Escultura	SAF		

González Donoso, Emma	1912, 1914	2	Grabado y litografía	SAF		
González, Juan Francisco	1898	1	Pintura	SAF		
González, Simón	1890-1903	19	Escultura	SAF	Mención honrosa 1893	Sí
González Méndez, Nicanor	1890-1891	2	Pintura	SAF		Sí
Harris, Juan Eduardo	1892, 1894, 1895, 1897, 1902, 1909	6	Pintura	SAF		Sí
Helsby, Alfredo	1907	1	Pintura	SAF		Sí
Heninngsen, Albert	1889, 1891, 1892, 1894	4	Artes decorativas	SAF		
Lagarrigue, Carlos	1881-1883, 1887-1891	11	Escultura	SAF	Mención honrosa 1888, Medalla de tercera clase 1891,	
Lira, Pedro	1875-1884, 1886, 1888, 1900, 1901	21	Pintura	SAF	Mención honrosa 1882	
Lynch, Enrique	1889	1	Pintura	SAF		
Matte, Rebecca	1900, 1901, 1910, 1913, 1914	8	Escultura	SAF	Mención honrosa 1900	
Orrego, Alberto	1878, 1880	2	Pintura	Salón (1878) SAF (1880)		
Ortega, José-Mercedes	1886, 1887	2	Pintura	SAF		
Pinto, Teresa	1914	1	Escultura	SAF		
Plaza, Nicanor	1866-1870, 1875, 1876, 1899, 1903, 1912, 1914	17	Escultura	Salón SAF		Sí
Plaza-Ferrand, Marcial	1904-1907, 1909, 1911, 1914	10	Pintura	SAF	Mención honrosa 1905	Sí
Reszka, Pedro	1905, 1907	2	Pintura	SAF		
San Martín, Cosme	1876-1878	4	Pintura	Salón		Sí
Schmidt-Hucher, Caroline	1891	1	Pastel	SAF		
Stonner, Roberto	1908	1	Pintura	SAF		
Subercaseaux, Ramón	1888	1	Pintura	SAF		No
Tapia, Lucas	1907	1	Escultura	SAF		Sí
Thauby, Fernando	1909	1	Escultura	SAF		Sí

Thomson, Manuel	1906, 1909, 1911, 1912, 1913	5	Pintura	SAF		Si
Valenzuela Llanos, Alberto	1901, 1903-1907, 1910, 1913, 1914	13	Pintura	SAF	Medalla de segunda clase 1913	
Valenzuela Puelma, Alfredo	1880, 1883-1886, 1888, 1889, 1908	10	Pintura	SAF	Mención honrosa 1889	Si

Fuente: Elaboración propia<sup>25</sup>

Como se puede apreciar en la tabla 1, la participación de los chilenos responde a características muy disímiles. La primera de ella es la muy baja participación de mujeres: solo seis entre los cuarenta artistas. Esto se puede explicar por la incipiente integración de las mujeres en la academia, que les ofrecía escasas posibilidades de carrera y, por ende, de financiamiento<sup>26</sup>. Esta característica corresponde a la situación de las artistas latinoamericanas en general, que solo fueron cincuenta y ocho en exponer en el Salón entre 1852 y 1914. Al respecto, Magdalena Illán recalca que su participación era entorpecida por “estrategias establecidas para la infravaloración de la producción creativa realizada por las mujeres”<sup>27</sup>, aunque da cuenta de un aumento a partir de 1900. Entre estas estrategias se destaca la forma en que los críticos se referían a sus obras, como veremos más adelante.

Catorce artistas participaron una sola vez; otros, lo hicieron por varios años seguidos o por períodos cortados, dependiendo de sus estancias en Europa. Los que más participaron fueron Virginio Arias (diecisiete años), Simón González y Pedro Lira (catorce años), José Tomás Errázuriz y Nicanor Plaza (once años). Quienes tuvieron mayor presencia son aquellos que más obras presentaron, aunque no necesariamente en un orden correlativo, puesto que algunos presentaron un número mayor de obras en un mismo Salón. De hecho, el artista que más obras expuso fue José Tomás Errázuriz (treinta y tres), seguido por Virginio Arias

<sup>25</sup> No existe un estudio exhaustivo sobre los pensionistas, por lo que los datos que manejamos son parciales. El texto de Pablo Berrios *et al.*, *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Santiago, Estudios de Arte, 2009, se refiere a algunos aspectos de la atribución de las pensiones, pero lo más desarrollado al respecto que hemos podido encontrar es la tesis de Licenciatura de Eva Cancino, “Pensionados a París en el siglo XIX. Estudio comprensivo sobre el sistema de becas en Chile”, tesis para optar al Grado Académico de Licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Santiago, Universidad de Chile, 2011. Cabe señalar que no tenemos certeza de si todos los artistas fueron pensionistas o no y por ello, cuando no las fuentes no lo establecen de manera clara, dejamos la columna sin información.

<sup>26</sup> Sobre la inserción de las mujeres en el medio artístico chileno se puede consultar, entre otros, Isabel Cruz de Amenábar, “Artistas visuales femeninas en Chile, 1880-1980. De pasatiempo a profesión”, en Ana María Stiven y Joaquín Fernando (eds.), *Historia de las mujeres en Chile*, Santiago, Taurus, 2013, tomo 2, pp. 69-117; Gloria Cortés, *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno. 1900-1950*, Santiago, Origo Ed., 2013.

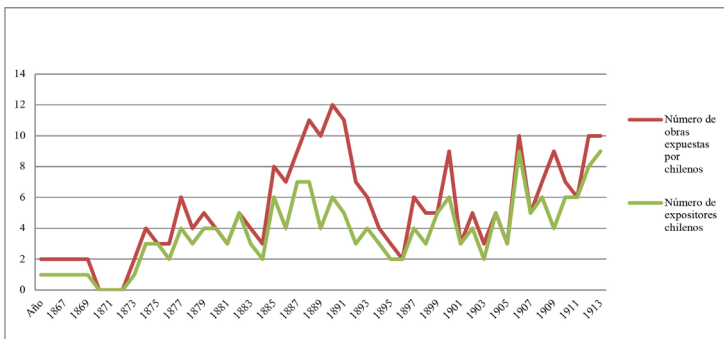
<sup>27</sup> Magdalena Illán, “Medallas, honores y fama. Mujeres artistas iberoamericanas en los Salones (1852-1914)”, en Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio y María Uriondo Lozano (coords.), *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: ámbitos europeo, americano y asiático*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2019, p. 12.

(veinticinco), Pedro Lira (veintiún), Simón González (diecinueve), Nicanor Plaza (diecisiete), a los que podemos sumar Alberto Valenzuela Llanos (trece) y Carlos Lagarrigue (once).

Asimismo, como lo podemos ver en el gráfico 1, la presencia chilena muestra fluctuaciones, ya que dependió en gran parte de la voluntad y capacidad del Estado para financiar las estadías de perfeccionamiento de los artistas que no tenían los medios económicos para hacerlo por su cuenta. Pocos contaban con estos recursos, entre los que podemos nombrar a José Tomás Errázuriz y Ramón Subercaseaux y, por ello, muchos dependían de las pensiones (ver tabla 1). Sin embargo, esta política se vio interrumpida, por lo menos, en dos oportunidades. La primera guarda relación con la guerra civil de 1891, que tuvo como consecuencia la cancelación de las pensiones, ocasionando el retorno a Chile de gran parte de los becados por el Estado. La segunda ocurrió cuando, en 1906, la Comisión de Bellas Artes mandó a Alberto Mackenna Subercaseaux para que inspeccionara la situación de los pensionistas, esto desembocó en el retorno de muchos de ellos en el transcurso del año 1907 a raíz del informe desfavorable que emitió para varios<sup>28</sup>. Virginio Arias, como director de la Escuela de Bellas Artes, calificó esta medida de “desastre”, ya que impedía que la pensión cumpliera su cometido, a saber, la formación complementaria de los artistas nacionales, pero explica en gran medida el brusco descenso de la participación de connacionales en los salones, a contar de 1908.

GRÁFICO 1

*Participación de los artistas chilenos en los salones de París (1866-1914)*



Fuente: Elaboración propia

La pensión como medio de formación complementaria se evidencia en el hecho de que la gran mayoría de los artistas chilenos participaron en los salones en una etapa temprana

<sup>28</sup> Arias, “Memoria histórica...”, *op. cit.*, pp. 965-994. En este texto, Arias nombra, entre otros, a los siguientes pensionistas: Agustín Araya, Raimundo Barros, Lucas Tapia, Ernesto Concha, Elisa Berroeta, Alfredo Helsby, Eucarpio Espinosa y Agustín Undurraga. Cinco ellos participaron en el Salón de 1907, para luego no participar más en tres casos. Espinosa volvió a exponer en los Salones de 1912 y 1913, y Concha no interrumpió su estadía, exponiendo entre 1907 y 1911.

de su carrera, cuando su reputación artística estaba más bien por hacerse. En este sentido, parece haber tenido la finalidad de impulsarla más que revalidarla. La segunda característica guarda relación con las categorías a las cuales se integraron: concursaron en su mayoría en pintura (57 %), escultura (28 %), y en un número mucho más acotado en otras categorías –tres en pastel, uno en artes decorativas, uno en arquitectura, uno en grabado y litografía–. Algunos, muy pocos, se presentaron en varias categorías, como, por ejemplo, Carlos Alegría y José Tomás Errázuriz que exhibieron obras en las secciones de pintura y de pastel. Más curiosamente, Julio Fossa Calderón, a pesar de ser conocido por su trayectoria pictórica, incursionó en la escultura con un busto de yeso en el Salón de 1910.

La tercera característica evidenciada dice relación con el salón en el cual participaron, una vez que existió la posibilidad de optar entre la SAF y la SNBA, es decir, entre 1890 y 1914. Si bien la inmensa mayoría de ellos optó por permanecer con la SAF, algunos pasaron a su competencia (SNBA), como por ejemplo Carlos Alegría (1913-1914) y José Tomás Errázuriz (1890-1896). En el caso de Carlos Alegría, como recibió una mención honrosa en 1911 en el Salón de la SAF, podría haberse cambiado en búsqueda de una nueva recompensa. Un cálculo similar podría haber pesado en José Tomás Errázuriz, pero es probable que respondió también a la decisión de sus maestros –en particular Henri Gervex, en cuyo taller se perfeccionaba durante la segunda mitad de la década de 1880– de emigrar a la SNBA. En este sentido, pudo existir una suerte de lealtad a su propio círculo artístico.

Para concluir, los artistas chilenos recibieron trece menciones y recompensas<sup>29</sup>. Se trata de diez menciones honrosas (77 %), dos medallas de tercera categoría y una de segunda categoría. Esto da cuenta de recompensas del más bajo escalón, que son además esporádicas (trece para un total de doscientas cincuenta obras en concurso, o sea, 5,2 % del total). A su vez, solo dos artistas lograron traspasar esta primera barrera, obteniendo una tercera medalla luego de una mención honrosa (Virginio Arias y Carlos Lagarrigue), es decir, consolidando una carrera ascendiente. El caso de Alberto Valenzuela Llanos resulta en este sentido atípico, ya que obtiene una medalla de segunda clase en 1913, sin haber obtenido una recompensa anterior. Por último, solo una mujer obtuvo una recompensa: Rebeca Matte, en 1900. Esta configuración de las recompensas da cuenta de un mayor “éxito” de la escultura chilena por sobre la pintura, ya que siete de las trece recompensas son para escultores –a pesar de que solo representan un 38 % de las obras expuestas– y logran dos veces una tercera medalla.

Las obras premiadas no siempre son indicadas en los comentarios de la prensa, sin embargo, hemos podido identificar algunas que recogimos en la tabla 2, a partir del cruce de datos con otras fuentes<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> En el caso de ser recompensado con una mención honrosa, el artista recibía un diploma ornado de una rama de laurel, como símbolo de su éxito. Cuando se trataba de una medalla, recibía un diploma y una medalla grabada con su nombre. Se puede ver uno de estos diplomas en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, dentro de una donación de documentos relativos a Alberto Valenzuela Llanos, que corresponde a su medalla de segunda clase de 1913.

<sup>30</sup> Para saber qué obras fueron premiadas, recurrimos, en primer lugar, a los datos de los diarios franceses que,



TABLA 2  
*Artistas y obras premiadas, 1866-1914*

Artista	Medalla	Obra premiada	Especificaciones de la obra
Alegría, Carlos	Mención honrosa, 1911	?	?
Arias, Virgino	Mención honrosa, 1882	Un héros du Pacifique	Estatua de estuco. 110 x 70 x 100 cm. Copia conocida como “El roto chileno”
Arias, Virgino	Medalla de tercera clase, 1887	Descente de croix	Estatua de estuco. 240 x 105 x 150 cm. Copia en mármol, MNBA
Concha, Ernest	Mención honrosa, 1908	?	?
Errázuriz, José Tomás	Mención honrosa, 1888	Sur les dunes au printemps	Óleo sobre tela, colección privada
González, Simón	Mención honrosa, 1893	Le petit boudeur	Estatua de estuco. Copia en mármol, 40,5 x 114 x 46,5 cm, MNBA, titulada “El niño taimado”
Lagarrigue, Carlos	Mención honrosa, 1888	Giotto	Estatua de estuco
Lagarrigue, Carlos	Medalla de tercera clase, 1891	Giotto	Estatua de mármol, 133 x 63 x 76 cm, MNBA
Lira, Pedro	Mención honrosa, 1882	Les remords de Caïn	245 x 175 cm.
Matte, Rebecca	Mención honrosa, 1900	Militza	Estatua de mármol, 175 x 130 x 131 cm, Museo de Arte y Artesanía de Linares
Plaza-Ferrand, Marcial	Mención honrosa, 1905	Portrait de mon ami Louis Le Poitevin	Óleo sobre tela, 106 x 131 cm, MNBA
Valenzuela Llanos, Alberto	Medalla de segunda clase, 1913	Terre de culture	?
Valenzuela Puelma, Alfredo	Mención honrosa, 1889	Sirena	Óleo sobre tela, 113 x 179 cm, Pinacoteca de Concepción, titulada “La ninfa de las cerezas”

Fuente: Elaboración propia

en ocasiones, señalaron la obra recompensada. En segundo lugar, pudimos deducir la obra galardonada porque el artista presentó una sola en el salón de ese año. De los premiados entre 1879 y 1887 obtuvimos algunas especificaciones en las obras en George Lafenestre, *Le Livre d'or du Salon de peinture et sculpture: catalogue descriptif des œuvres récompensées et des principales œuvres hors concours*, Paris, Librairie des Bibliophiles, una publicación seriada que abarca el período 1879-1891, pero que no reseña más que las menciones honorosas a partir de 1888. En los últimos casos, encontramos este dato en diarios y revistas chilenas. Sobre Simón González, ver Jorge Byron, “Simón González”, en *Instantáneas de luz y sombra*, n.º 40, Santiago, 25 de diciembre de 1900; en cuanto a José Tomás Errázuriz, ver Carlos Concha, “En Europa. Dos obras de arte”, en *La Libertad Electoral*, Santiago, 25 de julio de 1888; relativo a Carlos Lagarrigue en 1888, ver *El Taller Ilustrado*, n.º 142, Santiago, 30 de julio de 1888 (grabado de la obra); sobre Alberto Valenzuela Llanos, ver *Revista de los Diez*, n.º 2, Santiago, 1916, en la cual se indica que el cuadro premiado “ha sido adquirido últimamente por el Club de Viña del Mar”, y “Exposición de cuadros de Alberto Valenzuela Llanos, julio de 1916”, en Archivos Casa de Remates Eyzaguirre, Museo Histórico Nacional, vol. 113, fs. 315-317, en el registro de la casa de remates el cuadro aparece con el n.º 25: “Tierra de cultivo (2ª medalla París 1913)”.

## RECEPCIÓN CRÍTICA DE LOS ARTISTAS CHILENOS

Estudiar la recepción crítica de los artistas chilenos no fue un ejercicio fácil, en particular en su primera etapa relacionada con la recuperación de los textos que se refieren a ellos. Para ello, recurrimos al catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia y su repositorio digital, además de la base de datos digital relativa a la prensa francesa y el repositorio digital de archivos y libros Internet archives<sup>31</sup>. Rastrear las referencias a los artistas chilenos resulta bastante complejo, por una serie de razones. En primer lugar, porque ellos y sus obras están escondidos dentro de una gran cantidad de exponentes, por lo que la mayor parte del tiempo, los críticos se refieren a ellos de forma muy somera, cuando lo hacen<sup>32</sup>. En segundo lugar, porque, al ser extranjeros, los medios franceses cometen errores ortográficos que complican su reconocimiento. Por ejemplo, para José Tomás Errázuriz, encontramos referencias a sus obras con su apellido como “M. Errazuriz / Errazuris”, usando la “M.” por *Monsieur*; y, eventualmente “José Tomas / Thomas Errazuriz”, “José Errazuriz / Errazuris”, e incluso “Joseph Thomas Errázuriz”. En el caso de Álvaro Bianchi Tupper, su primer apellido fue escrito “Biancki” en el mismo catálogo, por lo que debe haber generado confusiones en los periodistas y críticos, que podemos pensar usaban los catálogos para apoyar sus reseñas. Peor situación enfrentó Virginio Arias quien, además de “Virginius Arias”, también fue reseñado en varias oportunidades como “Virginia Arias” y, por lo tanto, como “Mille Arias”. Algunos nombres son incluso casi imposibles de rastrear porque su ortografía se confunde con palabras de uso corriente del idioma francés –es el caso en particular de Pedro Lira, ya que su apellido significa “leerá” en francés–, o bien son apellidos comunes en distintos idiomas –por ejemplo, Blanco, González o Valenzuela en castellano, o Harris y Thompson en inglés–. Para paliar estas dificultades, ampliamos la búsqueda a títulos de obras, obteniendo así resultados adicionales.

A pesar de estos trances, pudimos configurar un corpus interesante, si no exhaustivo, de referencias de las obras de los artistas chilenos que participaron en los salones. Por “crítica de arte” entenderemos el conjunto de textos que emiten comentarios sobre una obra, en la prensa y en informes sobre los salones. En este sentido, es un género que emerge de la “literatura de arte”, aunque no incluiremos todas sus posibles categorías. Al respecto, Dario Gamboni ha planteado que, para el espacio francés de la segunda mitad del siglo XIX, la crítica de arte se profesionalizó y lo que él denomina el “polo periodístico”

<sup>31</sup> El catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia se encuentra en [www.gallica.fr](http://www.gallica.fr), la base de datos digital relativa a la prensa francesa corresponde a <https://www.retronews.fr/>, mientras que el repositorio Internet archives se puede encontrar en <https://archive.org/>

<sup>32</sup> Esta situación no es exclusiva de los artistas chilenos, sino de los extranjeros en general, con la excepción de los artistas más asentados. Así lo muestra, por ejemplo, el estudio de Julián Serna, “De Colombie avec amour: Arte colombiano en su paso por París durante el siglo XIX”, en *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 7, Colombia, 2020, pp. 249-286, disponible en: <https://doi.org/10.25025/hart07.2020.12> [fecha de consulta: 23 de agosto de 2022].

se volvió predominante, mientras que el “polo científico” se convirtió en la disciplina de la historia del arte<sup>33</sup>. Esta nueva estructuración del campo crítico da cuenta de perfiles muy heterogéneos tanto en lo relativo a los autores —¿son artistas?, ¿son profesores de arte?, ¿trabajan de manera exclusiva en la crítica de arte?, ¿cómo se relacionan con los mercaderes de arte?— como a los soportes de las publicaciones: periodicidad, grado de especialización, tiraje, difusión, públicos<sup>34</sup>.

Dar cuenta de estas variables supera con creces los límites de este artículo, pero sí podemos decir que, en términos metodológicos, los comentarios encontrados provienen de un corpus acotado de libros y publicaciones periódicas disponibles en plataformas digitales. A su vez, emanan de artículos de prensa de diferentes tendencias políticas y editoriales, de diarios parisinos y de ciudades de región, especializados en arte o de corte más general. Se suman textos introducidos en libros que se dedican de manera exclusiva a la reseña de un salón. En complemento, buscamos las obras que mayores reseñas habían conseguido, obteniendo así algunos registros visuales actuales o, en su defecto, grabados que se imprimían en los catálogos o después de la obtención de una recompensa.

Para terminar sobre el campo de la crítica de arte, resulta importante señalar que, en todas sus modalidades, ejerce si no un poder, por lo menos una influencia sobre la carrera de los artistas y sobre la propia trayectoria de los críticos, dependiendo del posicionamiento que cada uno pudo alcanzar. Por ende, no solo se trata de reconocer el valor de un artista —incluso “predecirlo”—, sino de asentar su propia autoridad a través de la credibilidad, sin perder de vista la dependencia entre ambos grupos (artistas/críticos), que se complejiza aún más con la consolidación de los mercaderes de arte. A este respecto, no podemos pensar el campo crítico como completamente independiente ya que, como lo muestra Honoré de Balzac en su novela *Illusions perdues* (1837-1843), existía un sistema de favores o intercambios monetarios entre los actores del sector literario que permitieron posicionar a ciertos artistas por sobre otros, lo que perfectamente pudo replicarse en períodos posteriores y en otros sectores culturales.

Si prestamos ahora atención a la crítica misma sobre los artistas chilenos, podemos observar que se organizó de diferentes formas. En primer lugar, ciertos artistas no recibieron ninguna atención —o bien no la hemos podido detectar—, incluso cuando participaron de

---

<sup>33</sup> Dario Gamboni, “Propositions pour l’étude de la critique d’art du XIX<sup>e</sup> siècle”, en *Romantisme*, vol. 71, París, 1991, pp. 9-17.

<sup>34</sup> El campo historiográfico sobre la crítica de arte francesa se ha consolidado con fuerza en los últimos años, por lo que varios de los aspectos planteados por Dario Gamboni han sido abordados, por ejemplo, en Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire: la critique d’art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 a 1906*, Rennes, PUF, 2005; Dominique Lobstein, *Défense et illustration de l’impressionnisme. Ernest Hoschedé et son “Brelan de Salons” (1890)*, Dijon, L’Echelle de Jacob, 2008; Claude Schvalberg, *Dictionnaire de la critique d’art à Paris, 1890-1969*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014; Claire Dupin de Beyssat, “Être critique d’art sous le Second Empire. Parcours et carrières de quelques salonniers entre 1852 et 1870”, en Marie Gispert et Catherine Méneux (dirs.), *Critique(s) d’art: nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, l’HiCSA, en línea, marzo de 2019, pp. 66-94. También se puede consultar el sitio <https://critiquesdart.univ-paris1.fr/>, que propone un estudio de varios críticos de arte francófonos activos entre 1850 y 1950, además de un listado de fuentes asociadas a cada uno de ellos.

forma regular en los salones y recibieron una recompensa. Por ejemplo, no hemos encontrado nada sobre el escultor Carlos Alegría quien, sin embargo, recibió una mención honorosa en el Salón de la SAF de 1911. A su vez, solo encontramos una mención muy escueta a la pintora Celia Castro, cuyo *Portrait de vieille* fue calificado de “divertido”<sup>35</sup>. Como lo hemos señalado, puede deberse a los límites inherentes a esta investigación, pero también pudieron existir otros factores, como, por ejemplo, la gran cantidad de obras expuestas o el lugar donde estaban colgadas. Tampoco podemos descartar que los periodistas franceses hayan preferido reseñar obras de sus conciudadanos, para responder a intereses editoriales o personales y, por ende, hayan prestado menos atención a los extranjeros, o simplemente que las obras de los chilenos no hayan atraído las miradas porque no presentaron una temática o una técnica destacable. En este sentido, los jurados que aceptaban las obras y los críticos que las evaluaban podían tener sensibilidades diferentes.

Un primer grupo de referencias se limitaba a señalar las obras o los artistas, pero sin emitir un juicio estético. Así, por ejemplo, señalaban: “A notar [...] la *Militza* de la señora Rebecca Matte”<sup>36</sup>. De esta forma, el crítico o el periodista establecía una primera separación entre las obras a ver, aunque sea de forma rápida, y las prescindibles. Recordemos la enorme cantidad de obras presentadas en cada instancia, que hacía imposible al visitante verlas todas con detención<sup>37</sup>. Se realizaba de esta forma un primer filtro que ayudaba al visitante a “navegar” a través de la exposición, con su número de naufragos en la travesía.

Un segundo grupo comentaba no tanto la calidad de las obras, sino la nacionalidad de sus exponentes. Hemos ya señalado el carácter cosmopolita de los salones que acogían a un número sustancial de extranjeros, que aportaban tanto brillo como validación en el ámbito internacional, posicionando a París como el centro artístico de mayor relevancia para la época. Sin embargo, la presencia de sudamericanos, entre ellos chilenos, no dejaba de sorprender a los críticos franceses en los primeros años de nuestro período de estudio. Particularmente reveladora resulta una reflexión realizada a propósito de Nicanor Plaza en 1867: “El señor Nicanor Plaza, autor de una muy bien lograda *Suzanne au bain*, es nativo de Chile, y alumno de la Escuela de Bellas Artes de Santiago. ¿Nuestros lectores sabían que existía una Escuela de Bellas Artes en Santiago?”<sup>38</sup>. El comentario tiene un tono de leve asombro, quizás con un tinte de admiración –puesto que la estatua de Nicanor Plaza estaba bien lograda, se podía pensar que había sido bien formado–, pero ubicando sin lugar a duda a los artistas chilenos en la periferia del mundo civilizado. Al año siguiente, de hecho, Plaza recibió un comentario similar, esta vez en relación con la falta de desa-

<sup>35</sup> G. Ballu, “Le Salon de 1912 à la Société Nationale des Artistes Français”, en *La Lanterne*, París, 8 de mayo de 1912, p. 3.

<sup>36</sup> Arsène Alexandre, “Le Salon de 1900 (dernier article)”, en *Le Figaro*, París, 9 de abril de 1900, p. 2. Todas las traducciones de los diarios franceses fueron realizadas por la autora.

<sup>37</sup> Por ejemplo, para 1900, cuando expuso Rebecca Matte en el Salón de la SAF, se habían aceptado 2 884 obras, de las cuales 380 eran esculturas. Ver *Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des artistes vivants exposés place de Breteuil le 7 avril 1900*, París, Imprimerie Paul Dupont, 1900.

<sup>38</sup> Ernest Fillonneau, “Sculpture (suite et fin)”, en *Moniteur des arts*, París, 14 de junio de 1867, p. 2.

rollo de la disciplina escultórica, destacándose que venía de “un país que no produce muchos escultores”<sup>39</sup>. En 1913, a propósito de Rebeca Matte, se seguía insistiendo en el carácter reciente de las escuelas de Bellas Artes, pero esta vez a nivel latinoamericano<sup>40</sup>. Lo interesante aquí es la asociación de los artistas con su nacionalidad, que primaba sobre su pertenencia a una corriente artística. En este sentido, el artista representaba a su país –incluso, un artista en particular podía representar por sí solo a su país, así en 1875 se indicaba: “Chile reivindica al señor Lira” o, en 1889, “Chile está representado por el señor Valenzuela-Puelma”–, lo que era una constante en las críticas relativas a los extranjeros.

Esta referencia a la nacionalidad o a las escuelas nacionales, perceptible desde la década de 1840, se inscribe en el fortalecimiento de los Estados-naciones en el siglo XIX y viene a reforzar “ideas de competencia y rivalidad nacionales”, como lo señala Jana Wijnsouw para los escultores belgas<sup>41</sup>. A su vez, podemos verlo como una forma de “situar” a un artista frente al público lector, ubicándolo en un punto del globo. Sin embargo, no es una mera separación geográfica, sino que esta ubicación redundaba en una valoración –los artistas franceses y los otros; los europeos y los otros; los occidentales y los otros–. En este sentido, establece *a priori* una jerarquización de los artistas, en la cual los chilenos ocupaban un lugar periférico, en las fronteras de lo aceptable en el espacio occidental. De hecho, resulta interesante notar que el cosmopolitismo de los salones se reduce a dos continentes (Europa y América), excluyendo Asia (con la excepción de algunos artistas japoneses), África y Oceanía, es decir, los continentes donde se situaban los territorios colonizados por las potencias europeas durante nuestro período de estudio. En este sentido, podría ser que, en la práctica si no en la teoría, participaron en los salones artistas que provenían de países independientes, lo que explica los calificativos de “joven” que aplicaron a los artistas y escuelas provenientes de los recién independizados países de América. También podría haberse “escondido” la nacionalidad de quienes provenían de países colonizados detrás de la nacionalidad de la respectiva metrópoli.

Un tercer grupo se refiere a las obras o a los artistas desde un conjunto de adjetivos que los califican, pero sin desarrollar su planteamiento. Se trata de juicios acotados, que reducen una obra a unas pocas palabras. Por ejemplo, el paisaje de Alberto Valenzuela Llanos presentado en 1905 es “curioso”, lo que puede ser interpretado de una doble manera: provoca la “curiosidad” del espectador, es decir, su atención; o bien, es “curioso” porque presenta algo distintivo, para bien o para mal. A su vez, la *Sirena* de Alfredo Valenzuela Puelma (1889), cuadro también conocido como *La Ninfa de las cerezas* (figura 2 en anexo), es “una bonita pieza que se sostiene bien y que está bien tratada”<sup>42</sup>. En este

<sup>39</sup> Ernest Fillonneau, “Sculpture (suite et fin)”, en *Moniteur des arts*, París, 19 de junio de 1868, p. 2.

<sup>40</sup> “La idea es bella y original, y se debe reconocer, honrando la joven escuela de América Latina, que la señora Matte de Ñiguez la ejecutó con un soberbio talento”, declaraba Eugenio Garzon, “L’art chilien au Salon”, en *Le Figaro*, París, 17 de junio de 1913, p. 2.

<sup>41</sup> Jana Wijnsouw, “Sculpting a National Career abroad: Belgian Sculptors at the Paris Salon”, en James Kearns y Alister Mill (eds.), *The Paris Fine Art Salon / Le Salon, 1791-1881*, Bern, Peter Lang, 2015, p. 299.

<sup>42</sup> Mallat, “Le Salon. Le Nu (suite)”, en *Le courrier du soir*, París, 14 de mayo de 1889, p. 1.

sentido, se destaca de forma muy general la composición y la ejecución del cuadro, pero la impresión general es regular (lindo/bonito). Otro agrega que “la mujer en sus pieles” es “muy divertida”<sup>43</sup>, lo que da la impresión de que existe algo alegre en el cuadro, pero parece reducirlo a su dimensión de entretenimiento<sup>44</sup>.

En un último caso, el de Pedro León Carmona con su obra de 1888: *Christophe Colomb en prison* (figura 3 en anexo), la crítica es escueta, pero más clara en su apreciación positiva: Carmona “sabe componer un cuadro” y lo hace de forma “emocionante y pintoresca”. En este sentido, se pone el acento en la capacidad del pintor para transmitir una atmósfera y los sentimientos asociados a ella, en este caso, la melancolía de Cristóbal Colón encadenado en su celda, apartando la vista de una mesa sobre la cual se encuentran libros, mapas y un globo terráqueo, símbolo de sus viajes y, quizás, de su libertad perdida<sup>45</sup>.

Existe un cuarto grupo de críticas que resulta más complejo de analizar, porque se plantean las obras desde su temática y ejecución. Se refiere a un conjunto más reducido de autores y obras, premiadas o no. En este caso iremos repasando por artista, destacando seis de ellos: Nicanor Plaza, Virginio Arias, Pedro Lira, Rebeca Matte y José Tomás Errázuriz.

Nicanor Plaza resalta por ser el primer chileno en ser sometido a la crítica mientras exponía en los salones. Si bien sus participaciones cubren un período extenso (once entre 1866 y 1914, con un total de diecisiete obras presentadas), son las primeras las que parecen haber llamado más la atención. Entre 1866 y 1870, presentó diez obras de distintos materiales –estuco, mármol, bronce–, entre las que destacaron el *Retrato de M. F. R.* –Francisco Fernández Rodella, cónsul general de Chile–, *Suzanne au bain* y *Caupolicán*. Sobre sus bustos, las críticas son favorables, describiéndolos como “excelentes”<sup>46</sup> y “de una ejecución fina y firme a la vez”<sup>47</sup>. Más interesante es *Suzanne au bain*, que se refiere a la figura bíblica de Susana, quien es tentada por dos viejos hombres mientras se baña, los que, en respuesta a su negativa a entregarse, la acusan de adulterio y la hacen condenar a muerte. Es salvada por el joven profeta Daniel, quien hace castigar a los dos viejos. Se trata de una temática muy recurrente en la historia del arte occidental, tanto en pintura como en escultura, por lo que Nicanor Plaza se inscribió en esta tradición. En este caso, se dijo que el estuco tenía “gracia en la pose, mucho encanto y precisión en el modelado”,

<sup>43</sup> Jean de Polane, “Au Salon”, en *La Souveraineté*, París, 26 de mayo de 1889, p. 3.

<sup>44</sup> Este cuadro (óleo sobre tela, 113 x 179 cm) se encuentra actualmente en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción. Además de estas críticas, existió una reseña mucho más extensa publicada en Armand Silvestre, *Le Nu au Salon*, París, E. Bernard et Cie, 1889. Se trataba de una publicación anual realizada entre 1888 y 1900, que reseñaba solo los desnudos presentados en los salones oficiales y se acompañaba de reproducciones de las obras seleccionadas. Se refiere a esta reseña Arturo Blanco, en “El pintor Alfredo Valenzuela Puelma”, en *Revista de Revista Chilena de Historia y Geografía*, n.º 77, Santiago, 1932, pp. 83-107.

<sup>45</sup> Este cuadro (óleo sobre tela, 128 x 175 cm) se encuentra actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile.

<sup>46</sup> Ernest Fillonneau, “Sculpture (troisième et dernier article)”, en *Moniteur des arts*, París, 21 de junio de 1870, p. 3.

<sup>47</sup> Olivier Merson, “Beaux-Arts - Salon de 1867”, en *L’Opinion nationale*, París, 19 de junio de 1867, p. 3.

refiriéndose a la capacidad de ejecución de Plaza a la hora de mostrar a la joven desnuda tapándose el pecho con su brazo, mientras sostiene su túnica con la otra mano<sup>48</sup>.

Ahora bien, es la estatua *Caupolicán* (figura 4 en anexo) la que mayor elogio recibió, en sus dos versiones –estuco en 1868 y mármol en 1869–. Lo interesante aquí es la referencia a un tema poco conocido para el público del Salón, que requirió de una contextualización, a diferencia de Susana cuya historia era mucho más conocida entre el público cristiano. Los críticos escribieron que Nicanor Plaza mostraba “un verdadero sentimiento del arte”, “un saber nato y uno adquirido”<sup>49</sup>, es decir, que dominaba tanto los aspectos teóricos como prácticos de su arte. Con su “talento flexible y variado”, era capaz de unir una temática que podríamos calificar de “nacional” –o por lo menos inscrita en la geografía del territorio que sería luego nacional– con la estética en boga en ese momento, es decir, la heredada de la Antigüedad grecorromana. En este sentido, su “guerrero araucano”, como era designado, era una “representación de la fuerza” con “sus músculos vigorosos, tendidos como el arco de Ulises”<sup>50</sup>, en una referencia explícita a esta tradición clásica.

Por su parte, Virginio Arias participó en diecisiete ocasiones entre 1875 y 1900, presentando un total de veinticinco obras. Sus estatuas *Daphnis et Chloe* (1885) y *Le Défenseur de la Patrie* (1886) recibieron algunas críticas elogiosas; de la primera se dijo que era “un grupo lleno de gracia, de poesía y de encanto”<sup>51</sup>, mientras que la segunda era una obra “grande por el sentimiento y el carácter”<sup>52</sup>. Sin embargo, fue su obra *La descente de croix* la que acaparó las miradas y las plumas. Virginio Arias presentó dos versiones de esta obra: una primera en estuco en 1887 y la segunda en mármol en 1892 (figura 5 en anexo). Representa la escena bíblica en la que Cristo es bajado de la cruz después de su muerte, en presencia de José de Arimatea, Nicomedo, la Virgen María y María Magdalena. Se trata de una temática muy difundida en el arte cristiano, que fue representada en numerosas oportunidades, dando cuenta del doloroso momento de la muerte de Cristo, antes de su entierro, pero también de la resignación frente a la voluntad divina.

La obra fue elogiada por su “composición bien ordenada”<sup>53</sup>, destacando la distribución de las cinco figuras, pero también por la transmisión de los sentimientos –“el drama entero es muy conmovedor y justo en lo expresivo”<sup>54</sup>– y en su ejecución. Incluso, se destaca en un diario el lugar preponderante que ocupó la obra en el Salón, lo que hacía suponer que podía obtener una medalla. De hecho, fue así, ya que la representación le permitió a Arias

---

<sup>48</sup> La obra (mármol, 175 cm) se encuentra en el Regimiento de Infantería de Coquimbo, Chile. Ver Pedro Emilio Zamorano, *Gestación de la escultura en Chile y la figura de Nicanor Plaza*, Santiago, Ediciones Artespacio, 2012, p. 89.

<sup>49</sup> Ernest Fillonneau, “Sculpture (suite et fin)”, en *Moniteur des arts*, París, 19 de junio de 1868, p. 2.

<sup>50</sup> El mismo texto de Jules Guillemot, titulado “Salon de 1869. Neuvième et dernier article. La sculpture”, apareció en *Le Français*, París, 24 de junio de 1869, p. 3 y en *Journal des villes et des campagnes*, París, 26 de junio de 1869, p. 3.

<sup>51</sup> Emile Cardon, “La sculpture au salón”, en *Moniteur des arts*, París, 5 de junio de 1885, p. 191.

<sup>52</sup> Emile Cardon, “La sculpture”, en *Moniteur des arts*, París, 21 de mayo de 1886, p. 172.

<sup>53</sup> Emile Cardon, “La sculpture au Salón”, en *Moniteur des arts*, París, 13 de mayo de 1887, p. 155.

<sup>54</sup> Félix Jahyer, “Salon de 1887”, en *Vert-vert*, París, 6 de julio de 1887, p. 2.



obtener una medalla de tercera clase en 1887. Sin embargo, no fue la temática –nacida de una “inspiración seria” y que daba cuenta de un “bonito sentimiento religioso”<sup>55</sup>– ni tampoco su ejecución, lo que más interpelaron los críticos, sino la figura de María Magdalena. En efecto, el personaje está escondido en la parte posterior de la escultura, acostado a los pies de Cristo y desnudo, sin ser tapado por su largo pelo. Por ende, estamos frente a la representación de la Magdalena pecadora, redimida por el amor de y por Cristo, que permite insistir en la idea de redención que está en el corazón de la religión católica. En este sentido, muestra la debilidad humana y la hace más accesible que otras figuras santas femeninas. Es una representación de feminidad que no es ni casta ni contenida. Un crítico la describió como “rodando en el piso, llorando y rodeando los pies de Cristo con su pelo”<sup>56</sup>, lo que no da cuenta de un dolor interior, sino de un dolor exteriorizado. Otro la identifica de manera directa con una figura de “mujer fácil”, comparándola con el personaje de la prostituta Elizabeth Rousset en la novela *Boule-de-Suif* de Guy de Maupassant (1880), y declarando que Virginio Arias podría ilustrar la segunda parte del libro *La Maison Tellier* (1881), del mismo Maupassant y que también pone en escena los medios de la prostitución. Sin embargo, en el caso de este crítico, la comparación no parece contener una condena moral ni a Magdalena ni a las prostitutas de Maupassant. En efecto, *Boule-de-Suif*, por ejemplo, es generosa y patriótica, y acepta tener relaciones sexuales con un oficial prusiano para permitir a sus compañeros seguir con su viaje, en el contexto de la derrota francesa frente al ejército prusiano en 1871. Es el resto de la sociedad que, de forma hipócrita, la aparta y la estigmatiza después de haberse entregado. De hecho, el crítico subraya que esta Magdalena es un reconocimiento a una figura “a la que, desde hace siglos, los pintores y los escultores se obstinan en rechazar siquiera un pañuelo”<sup>57</sup>. Sería, por ende, una suerte de homenaje a una figura bíblica –y por extensión a las mujeres que se prostituyen– que ha sido, quizás de manera injusta, estigmatizada. Remata declarando que la figura podría representar “la devoción particular de las niñas”, poniendo énfasis en el carácter efusivo de las manifestaciones religiosas de las mujeres. Por ello, sería también un reconocimiento a una forma de vivir la religión diferente según los sexos, que implicaría para las mujeres menos control de sus emociones y de su comportamiento que los hombres. Se trata de una idea interesante, en particular en un momento en que la Iglesia intentaba frenar la laicización de los hombres a través de las mujeres, lo que implicó su revalorización como cristianas y luego como ciudadanas.

Ahora bien, no todos los críticos aprobaron esta figura e incluso algunos la consideraron impúdica y de mal gusto. Uno escribió: “hacer gatear a Magdalena desnuda como una bacante a los pies del divino crucificado, es pecar, ¿cierto? En contra del gusto, la medida, las conveniencias”<sup>58</sup>. En este sentido, se compara a Magdalena con una figura pagana –la

<sup>55</sup> A. Pallier, “La sculpture”, en *La Liberté*, París, 7 de junio de 1892, p. 4; Cardon, “La sculpture au salón”, *op. cit.*

<sup>56</sup> Félix Jahyer, “Salon de 1887”, en *Vert-vert*, París, 6 de julio de 1887, p. 2.

<sup>57</sup> Jules Lemaitre, “Le Salon (cinquième article)”, en *Journal des débats politiques et littéraires*, París, 4 de junio de 1887, p. 1.

<sup>58</sup> Olivier Merson, “Le Salon de 1892. X. La Sculpture”, en *Le Monde illustré*, París, 9 de julio de 1892, p. 10.

bacante siendo una mujer dedicada al culto del dios Baco— y asociada a ritos de caracteres sexuales (las orgias), lo que contravendría no solo las normas del buen gusto —entendido como lo bello—, sino también las normas sociales y los roles de género —la mujer recatada y casta que mantiene relaciones sexuales exclusivamente dentro del sagrado matrimonio—. Respecto del término “conveniencias”, Erika Wicky plantea una interesante reflexión, mostrando cómo, en el transcurso del siglo XIX, se opera una transición desde una valoración positiva del concepto —en tanto fundamento de la creación artística— hacia una negativa, en tanto las conveniencias se volvieron algo que transgredir si se quería emancipar del orden establecido<sup>59</sup>. En este caso, la crítica a Virginio Arias se sitúa en una valoración más conservadora de las conveniencias, es decir, como algo positivo porque previene la posibilidad del escándalo como medio de posicionamiento del artista.

Por otra parte, Pedro Lira parece haber generado una masa crítica relevante. Además de su obra *Travail*, presentada en 1878, es el cuadro *Les remords de Caïn*, con el cual ganó una mención honrosa en 1882 (figura 6 en anexo), que tuvo mayor resonancia<sup>60</sup>.

En lo estético, el cuadro fue valorado por su composición original<sup>61</sup>, así como por “un sentimiento y un gusto en la forma muy seductores”<sup>62</sup>. En este sentido, se destacó tanto en lo formal como en la transmisión del estado de espíritu de Caín después de asesinar a su hermano Abel, es decir, la vergüenza —simbolizada por el hecho de esconderse la cara y mostrar su espalda al espectador— y el remordimiento, señalado en el mismo título. Sin embargo, lo más interesante está en otro comentario que se refiere a la atribución de la recompensa. En efecto, un crítico subraya lo siguiente:

“El señor Lira había mandado uno de los mejores desnudos de la Exposición, sin embargo, el señor Lira no tiene más que una mención. Si debemos creer los chismes, algunos de los ancianos de la asamblea general habrían descubierto una indecencia involuntaria mirando la figura de una cierta forma. ¡Miren estos bribones de barba blanca! Pero quizás no es más que un chisme y prefiero creer que el señor Lira fue víctima de un cambio de ideas del jurado, que se había prometido ser justo con los expositores y que me parece no ha hecho justicia en algunos casos”<sup>63</sup>.

Lo que nos plantea este párrafo es que el jurado, en particular sus miembros más ancianos —y, en consecuencia, probablemente más conservadores—, habrían encontrado un elemento “indecente” en el cuadro y esto le habría costado la medalla a Pedro Lira. Más allá de la identificación de este elemento, es interesante notar la denuncia —o por lo menos la burla—

---

<sup>59</sup> Erika Wicky, “Courbet et la critique d’art. Inconvenance des sujets et conventions picturales”, en Sophie Pelletier y Véronique Cnockaert (eds.), *Du convenable et de l’inconvenant: littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, UQAM, Université du Québec à Montréal, 2015.

<sup>60</sup> Al respecto de la obra *Travail* y otras del período que fueron presentadas en el Salón de París, se puede consultar Ximena Gallardo, “Realismo en la pintura de Pedro Lira. Los canteros (ca. 1878) y su recepción crítica”, en *Sophia Austral*, vol. 27, Punta Arenas, 2021, disponible en: <https://doi.org/10.22352/SAUS-TRAL202127012> [fecha de consulta: 3 de septiembre de 2022].

<sup>61</sup> L. Gastine, “Le Salon de 1882”, en *La Presse*, París, 17 de junio de 1882, p. 3.

<sup>62</sup> Armand Silvestre, “Le Salon de 1882”, en *La Vie moderne*, París, 27 de mayo de 1882, p. 330.

<sup>63</sup> Armand Silvestre, “Le Salon de 1882”, en *La Vie moderne*, París, 3 de junio de 1882, p. 341.

al carácter conservador de la institución, que intentaba resguardar las reglas del “buen tono”, en particular en lo relativo al desnudo, aunque sea a costa de parecer inventar indecencias.

Las obras de Rebeca Matte, que participó en cinco oportunidades en el Salón de la SAF entre 1900 y 1914, también tuvieron cierta resonancia en la prensa. En especial, su estatua *Militza* (figura 7 en anexo), expuesta en 1900 después de haber sido aceptada por unanimidad<sup>64</sup> y que obtuvo la mención honrosa. Esta recibió varias críticas que, si bien son acotadas, son repetitivas y por ello dan cuenta del interés que suscitó.

La estatua representa a una joven mujer con el pecho descubierto, sentada en una escalera delante de la puerta de una cárcel y con su mano en el cerrojo de la puerta. Se trata del personaje de Militza, de la obra de teatro *Para la corona* del poeta y dramaturgo François Coppée (1842-1908), en la cual la mujer es una joven bailarina, probablemente prostituta, que es reclamada como botín de guerra por Constantin Brancomir, hijo del príncipe Miguel Brancomir, quien la libera. Militza rechaza su libertad y decide ligar su destino a Constantin, pero en el transcurso de la historia, este último descubre que su padre conspira para tomar la corona de los Balcanes, aliándose con los turcos, en el contexto de las guerras del siglo XV. Después de asesinarlo y para proteger su memoria, Constantin acepta ser acusado en falso de aquella traición y es encarcelado. Al principio del acto V se describe “la entrada de una cárcel, con una pesada puerta reforzada con fierro a la cual se accede por una suerte de porche de algunos peldaños”. Es aquí donde Militza viene a “agacharse con una actitud desolada”, tal como se puede ver en la estatua. Se presume que al otro lado de esta puerta está Constantin, de quien se enamoró, esperando su castigo<sup>65</sup>.

Representada por primera vez en el Teatro del Odeón de París en 1896, la obra fue muy exitosa en la época en Rebeca Matte residía en Europa y explica que la haya conocido y decidiera usar a una de sus protagonistas para esta estatua. En ella Militza es una heroína romántica, dispuesta a todo con tal de proteger a su amo y amante. Es también la antítesis del personaje de Bazilide, la madrastra de Constantin que, por ambición, empujó a su marido a la traición.

En el reconocimiento de los críticos podemos ver varias aristas. En primer lugar, reconocen a una artista mujer, y esto lo podemos percibir en el uso del calificativo de “agraciada” para referirse a las obras de mujeres. Por agraciada, se entiende que la estatua tiene “gracia”, una calidad que podemos equiparar a la delicadeza y que no encontramos usada para referirse a obras ejecutadas por hombres. A su vez, la expresión de la mujer es calificada de “linda”, con una bien lograda “expresión dramática”. De esta forma, vemos cómo

<sup>64</sup> Así lo declara su padre, Augusto Matte, a su hermana Delia, en una carta de fechada en París el 21 de abril de 1900. Correspondencia de Augusto Matte, en Archivo Ministerio Relaciones Exteriores, vol. V, fs. 186-188, citado por María Ester González Cereceda, “Rebeca Matte Bello: La audacia de una vida”, en *Palabra Pública*, 2021, disponible en: <https://palabrapublica.uchile.cl/2021/08/30/rebeca-matte-bello-la-audacia-de-una-vida/> [fecha de consulta: 19 de julio de 2022].

<sup>65</sup> Como castigo, el Rey lo condena a ser encadenado a la estatua ecuestre de su padre hasta su muerte y a merced del pueblo que le puede escupir o lanzar objetos. Frente a esta deshonra, peor que la muerte, Militza mata a Constantin y se suicida, véase: François Coppée, *Pour la couronne*, Paris, Alphonse Lemerre Ed., 1895, acto V, escena 5.

la exteriorización de los sentimientos se asocia otra vez con las mujeres, al igual que con la Magdalena del *Descendimiento* de Nicanor Plaza. En segundo lugar, se reconoce una intertextualidad con un personaje de la literatura francesa, es decir, se aprecia la referencia a obras conocidas del público nacional. En este sentido, Rebeca Matte demuestra su inserción en esta cultura y pone a su público en un ámbito que domina, a pesar de que también es designada como chilena, aunque no como cualquiera, sino como la “hija del difunto ministro de Chile en París y Berlín”<sup>66</sup>, lo que señala su pertenencia a la elite diplomática y cosmopolita de su época.

En 1913, las críticas sobre las obras de Rebeca Matte tienen otra tonalidad. Se refieren a las “dos notables esculturas” en concurso –*Une Vie y Après l’hiver*–, que se deben a una artista “brillante” de la cual se subraya el “soberbio talento”. Es la primera la que más llamó la atención (figura 8 en anexo). Sobre ella un crítico escribió:

“Notamos una obra importante que sin duda es una de las más bellas del Salón: por lo menos, así es como fue apreciada por unanimidad y esta opinión, tan halagadora como legítima, ha colmado de satisfacción el patriotismo de los *amateurs* chilenos. La obra se llama *Una vida* y jamás se ha podido indicar con una palabra más sobria un tema más elocuentemente sintético del dolor humano. Representa a una mujer, muy bella, en la madurez de la edad, sentada sobre una esfinge de piedra, cuyas líneas ya casi han borrado los siglos. Antes de seguir con su camino hacia el futuro, gira la cabeza hacia atrás para abrazar al pasado de una mirada. Hay que ver esta mirada, porque expresa realmente una vida entera y toda la obra está aquí”<sup>67</sup>.

Se trata de una de las descripciones e interpretaciones más largas con las que contamos para un artista chileno. En ella se celebra la capacidad de condensación de Rebeca Matte, tanto para transmitir emociones a través de una obra y de una mirada, incluso, el crítico remata diciendo que la obra desprende una “sinceridad en el sentimiento”, apoyándose sobre la “flexibilidad y dominio en su ejecución”, como para resumir una historia a través de una palabra, es decir, el título de la obra<sup>68</sup>. Aquí evidenciamos un relato que bien podría referirse a un hombre, ya que no se refiere a lo “lindo” o “agraciado”, sino al “talento”, lo “notable”, lo “brillante”, el “dominio”, etc. Podemos plantear dos lecturas sobre esto, que no son excluyentes; por una parte, a trece años de su debut en el Salón de París, Rebeca Matte ha alcanzado una madurez artística que la pone en el mismo nivel de exigencia y resultados que a los hombres; por otra, en esos años, el medio se ha abierto cada vez más a las mujeres y se evidencia menos diferencia entre los géneros al momento de juzgar de sus obras.

<sup>66</sup> Eugenio Garzon, “L’art chilien au Salon”, en *Le Figaro*, París, 17 de junio de 1913, p. 2.

<sup>67</sup> Eugenio Garzon, “L’art chilien au Salon”, en *Le Figaro*, París, 17 de junio de 1913, p. 2.

<sup>68</sup> Sobre la génesis de esta obra, Isabel Cruz ha postulado que era una referencia a *Une vie*, la primera novela de Guy de Maupassant, publicada en 1883, y que narra la dramática historia de Jeanne, que más que endurecerse frente a las vicisitudes de su vida, parece debilitarse. Véase: Isabel Cruz de Amenábar, *Manos de mujer. Rebeca Matte y su época. 1875-1929*, Santiago, Origo, 2008, p. 207. Por su parte, María Ester González prefiere ver en la obra una metáfora de la propia vida de Matte, quien perdió a su padre ese mismo año 1913, en: [palabrapublica.uchile.cl/2021/08/30/rebeca-matte-bello-la-audacia-de-una-vida](http://palabrapublica.uchile.cl/2021/08/30/rebeca-matte-bello-la-audacia-de-una-vida) [fecha de consulta: 6 de septiembre de 2022].

Por último, abordaremos la recepción crítica de la obra de José Tomás Errázuriz. Si bien no es el artista que recibió las críticas más extensas, es el que cuenta con el mayor número de referencias. Podemos pensar que se debe a su propio talento, pero no debemos descartar su situación social la que, como en el caso de Rebeca Matte, fue subrayada por los diarios. En París, a diferencia de otros artistas chilenos, vivía en barrios aristocráticos, estudiaba en un taller muy connotado –llegó incluso a ser compañero del príncipe Oscar Bernadotte, de la casa real de Suecia– y pertenecía a círculos sociales y artísticos aristocráticos, como el Club de Polo de Bagatelle y el Cercle de l’Union Artistique. Este último había sido fundado en 1860 por un grupo de artistas deseosos de crear en París un centro elegante donde “la elite intelectual, amiga de las artes, pudiera juntarse”<sup>69</sup> y contaba con casi dos mil miembros a finales del siglo XIX, entre ellos varios miembros de las familias reales europeas lo que, sin duda, le otorgaba gran prestigio a su membresía. No menos importante, José Tomás Errázuriz era el “marido de la bella señora Errázuriz”, es decir, de Eugenia Huici Argüedas, a quien es posible considerar una *socialité* de la época, con conexiones tanto en los circuitos artísticos como sociales. Además, el pintor compartía apellido y parentesco directo con presidentes de la República, que, si bien no hemos visto mencionado en diarios, puede haber influido en su posicionamiento artístico<sup>70</sup>.

José Tomás Errázuriz, radicado de manera definitiva en Europa hacia 1882, participó en el Salón de París todos los años entre 1886 y 1896, primero con la SFA y luego en la SNBA. En estas once oportunidades, presentó un total de treinta y tres obras, que recibieron diferentes niveles de atención. Una mirada general a los comentarios nos revela que sus obras fueron mejor percibidas hasta 1892, para luego ser más criticadas (1893) y, al final, perder el interés de los críticos (1894-1896).

En el primer período, los críticos son bastante entusiastas. Por ejemplo, para los dos primeros cuadros que expone en 1886, podemos leer que muestran “serios esfuerzos”<sup>71</sup> y “concienzudas búsquedas”<sup>72</sup>. El segundo incluso subraya que “esto es visto, sentido, observado, analizado, tomado desde la naturaleza y exento de toda convención”. En este sentido, se reconoce un artista en formación –que estudia y analiza–, pero que desde ya evidencia una creativa propia –porque siente– e incluso presenta una “luminosa tonalidad gris”<sup>73</sup>, es decir, una capacidad para rendir los distintos tipos de gris. Esta particular cualidad es una constante y es recordada en varias oportunidades, sobre todo para los paisajes: “lindo de colores”, “sentimiento muy justo del color y de la luz”, “poderoso luminista”<sup>74</sup>.

<sup>69</sup> Bron de Tully, *Annuaire des grands cercles*, Paris, A. Lahure Editeur, 1899, p. 191.

<sup>70</sup> La designación de “marido de la bella señora Errázuriz” es un lugar común entre los memorialistas chilenos. Ejemplo de esto es lo escrito por Inés Echeverría Larraín en *Memorias de Iris, 1899-1925*, Santiago, Aguilar, 2005, p. 128. Sin embargo, no es hasta hace poco que pudimos corroborar que la prensa francesa lo había también designado como tal en un artículo publicado en *Le Figaro*, París, 7 de noviembre de 1887, pp. 1-2, en el cual se refiere al pintor como “le mari de la belle madame Errázuriz [sic]”.

<sup>71</sup> E. Robichon, “Le Salon de 1886”, en *Moniteur des arts*, París, 25 de junio de 1886, p. 211.

<sup>72</sup> Emile Cardon, “Le Salon de 1887”, en *Moniteur des arts*, París, 10 de junio de 1887, p. 198.

<sup>73</sup> Bertol-Graivil, “L’anti-cimaise”, en *Journal des artistes*, París, 16 de mayo de 1886, p. 157.

<sup>74</sup> François Bournand, *Paris-Salon*, Paris, E. Bernard, 1888, p. 14; H. Ayraud-Degeorge, “Le Salón”, en

El siguiente período muestra un cierto estancamiento: José Tomás Errázuriz ya no es un joven artista y se espera de él que se supere, lo que es reflejado en las reseñas. En 1890, un crítico escribe que lo encuentra “inferior a lo que nos mostró los años anteriores”<sup>75</sup>, mientras que, en 1893, otro declara que es “absolutamente estacionario. Está bien; sí, está bien; pero es monótono y se nota un poco la lección aprendida”<sup>76</sup>. En este sentido, se reprocha el carácter “escolar” de sus producciones y la lucha por encontrar una voz propia sin parecer lograrlo. Esta idea es retomada por otra crítica de 1893 que subraya: “tiene mucho que aprender y que puede aprender mucho”<sup>77</sup>, es decir, tiene potencial, pero este todavía no se desarrolla a plenitud. Este carácter explicaría que, luego de 1893, los críticos hayan ignorado los envíos de Errázuriz, salvo con algunas apreciaciones muy generales como “paisajes de una bonita tonalidad”, “bellos retratos”, “retrato paliducho, agradable, pero al cual le falta cuerpo”<sup>78</sup>.

Resulta interesante preguntarse por el impacto que pudieron tener estas críticas y luego la ausencia de ellas, en la carrera de José Tomás Errázuriz. Si bien no contamos con documentos que nos transmitan la percepción del artista al respecto, sí podemos avanzar la hipótesis de que la disminución de las críticas fue uno de los factores que lo condujeron a no participar más en el Salón de París (y de otros) después de 1896. En este sentido, podemos pensar que no se cumplieron sus expectativas de posicionamiento o de reconocimiento y que decidió retirarse de estas instancias, en la medida en que no necesitaba de ellas para subsistir.

Además de su periodización, los comentarios recibidos por José Tomás Errázuriz son muy interesantes porque nos permiten dar cuenta de ciertas características del medio artístico y crítico francés de las décadas de 1880 y 1890. En primer lugar, los críticos lo valoraron mejor cuando inscribía sus obras en el espacio geográfico francés o, mejor dicho, cuando no lo hacía en el espacio geográfico inglés. Esto es particularmente válido para 1891, cuando presentó cinco obras, de las cuales cuatro se refirieron en su título de manera explícita a Inglaterra. Así, por ejemplo, un crítico escribe “no hablemos de [...] los brumosos y ahumados estudios ingleses del señor Errazuriz [sic]”<sup>79</sup>, dando a entender que los cuadros son malos, al emplear los adjetivos con un doble sentido: si bien “*brumeux*” y “*enfumés*” se refieren a la niebla y al humo, características climáticas típicas de Inglaterra, también pueden aplicarse al carácter poco claro y confuso de la obra. Otro crítico fue incluso más lejos:

“De Escandinavia a Inglaterra, no hay más que una muy corta travesía. El señor Errázuriz nos hace visitar los alrededores de Londres: aquí tenemos paisajes verdes, vallas bien talladas,

*L'intransigeant*, París, 7 de mayo de 1892, p. 2; P. Chassaing de Néronde, “Les peintres étrangers au Salon du Champ de Mars”, en *Revue française de l'étranger et des colonies*, n.º 143, 1 de junio de 1893, pp. 544-545.

<sup>75</sup> Mécène, “Salon de 1890”, en *L'autorité*, París, 18 de mayo de 1890, p. 3.

<sup>76</sup> Ary Renan, “Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts”, en Supplément au journal *Le Temps*, París, 9 de mayo de 1893, p. 1.

<sup>77</sup> Alphonse de Calonne, “Salon du Champ de Mars”, en *Le Soleil*, París, 16 de mayo de 1893, p. 2.

<sup>78</sup> André Marty, “Le Salon du Champ de Mars”, en *La Cocarde*, París, 9 de mayo de 1893; Charles Yriarte, “La peinture”, en *Le Figaro*, París, 24 de abril de 1895, p. 3.

<sup>79</sup> Raymond, “Causerie sur les salons de 1891”, en *La France moderne: littérature, sciences et arts contemporains*, n.º 41, París, 9 a 22 de julio de 1891, p. 4.



pastoreos, céspedes cortados, campos donde juegan *babys* muy limpios, blancos como la leche; en pocos instantes ya quedamos informados: claramente es la tierra nodriza de los hombres y de las bestias, abundante en carbón, trigo, bifes. Uno se pregunta por qué un pintor tan habiloso se toma tanta molestia para copiar estos paisajes de informes, dependencias, granjas modelos y esta naturaleza de explotación”<sup>80</sup>.

En este caso no son las capacidades del artista como pintor las que son cuestionadas, sino las temáticas que escogió: una naturaleza demasiado ordenada y una sociedad demasiado pulcra, que quizás se opondrían a la “espontaneidad” de la naturaleza y sociedad francesa. En contraposición a lo anterior, se destaca en 1888 que el trabajo de José Tomás Errázuriz está bien logrado, porque sigue “las buenas tradiciones de la escuela paisajista francesa”<sup>81</sup>, aunque el crítico no explicita a cuál de todas estas “tradiciones” se podría referir, ni tampoco da cuenta de las diferentes escuelas. Por ende, podemos situar estos comentarios dentro de una rivalidad/hostilidad franco-inglesa arraigada en la historia de ambos países y que bien se extendió al ámbito artístico, reduciendo las corrientes estilísticas a una dimensión solo nacional<sup>82</sup>. A su vez, plantea el problema de la valoración de la formación francesa de los artistas extranjeros, que tiende a homogeneizar su producción en cuanto a temáticas y lugares pintados. Sin embargo, como señala Laurent Cazes, empezó a emerger en la década de 1890 una crítica a la “parinización” de los pintores extranjeros, que apuntaba a su poco aporte en comparación con sus colegas franceses<sup>83</sup>. En este sentido, parecían no reflejar su propio “exotismo”, entendido como una expresión de su nacionalidad, lo que nos da cuenta de que lo que se esperaba de los artistas extranjeros fue variando en el tiempo, aunque siempre poniendo en evidencia la tensión entre asimilación francesa e individualidad nacional.

Otro aspecto interesante tiene relación con el concepto de “impresión”. Si bien no es una palabra que Errázuriz use en los títulos de sus obras, aparece en los comentarios. Por ejemplo, en 1890, presenta “interesantes impresiones [...] de una muy hábil factura”<sup>84</sup>, mientras que su obra *Soleil couchant dans la brume*<sup>85</sup> (1891) es descrita como una “impresión de luminosa niebla a la que no falta ni transparencia ni poesía”<sup>86</sup> (véase la figura 9 en

<sup>80</sup> Gaston Deschamps, “La peinture en 1891”, en *La revue politique et littéraire*, París, 11 de julio de 1891, p. 59.

<sup>81</sup> Alexis Villedieu, “A travers les salles”, en *Journal des artistes*, París, 23 de junio de 1889, p. 197.

<sup>82</sup> Notemos que, en los mismos años en que los críticos franceses desvalorizaban la pintura demasiado “inglesa” de Errázuriz, los críticos británicos escribían que “el señor Errázuriz envía admirables impresiones de escenas inglesas”, y que “Chile es puesto al honor por un pintor notablemente inteligente, J. T. Errázuriz”. Véase: “Paris pictures”, en *The Saturday Review of politics, literature, science, and art*, n.º 1856, vol. 71, Londres, 23 de mayo de 1891, p. 617 y *Glasgow Herald*, Glasgow, 11 de mayo de 1892, respectivamente.

<sup>83</sup> Laurent Cazes, “L’internationalisation des expositions...”, *op. cit.*

<sup>84</sup> Emile Cardon, “Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1890”, en *Moniteurs des Arts*, París, 27 de junio de 1890, p. 229.

<sup>85</sup> Por la descripción que se realizó del cuadro *Soleil couchant dans la brume*, que indicaba que se trataba de un “atardecer sobre un mar brumoso, visto desde el acantilado, donde crecen, bajo el rudo viento salado, flores locas”, creemos que la figura 9 podría corresponder a este mismo cuadro, o a uno con una composición similar. Véase: Marcel Fouquier, “Le Salon du Champ de Mars”, en *Le XIXe siècle*, París, 15 de mayo de 1891, p. 2.

<sup>86</sup> *Ibid.*



anexo y el comentario en la nota a pie de página 85). Incluso uno subraya, a propósito de *Bords de Seine* (1892), que “el señor Errazuriz [sic] bordea sin traspasarlos, los límites del impresionismo admisible. Una factura más suelta podría ser considerada una negligencia o un partidismo”<sup>87</sup>. Estos comentarios se insertan en una discusión mucho más amplia sobre el lugar de la corriente impresionista en el sistema artístico de la segunda mitad del siglo XIX, muy criticada en un primer momento por su ruptura con los academicistas pero que ya había alcanzado un cierto reconocimiento y validación en la década de 1880, en particular para los impresionistas que se habían “suavizado”, entre ellos, Henri Gervex, maestro de José Tomás Errázuriz. Lo que aquí se valora de sus obras, es su búsqueda para dar cuenta de momentos especiales del día —el atardecer, por ejemplo— o de ciertos fenómenos climáticos, como la niebla. Estos fenómenos efímeros afectan la luminosidad e incluso distorsionan la percepción de los objetos, de aquí el uso de la palabra “impresión” como una sensación pasajera. En este sentido, el “casi impresionismo” de Errázuriz está en este aspecto temático y en su voluntad de representar de forma subjetiva la realidad, y no en su técnica pictórica, ya que, por ejemplo, nunca integra el empaste o abandona de manera formal el dibujo en pos de una técnica más libre. Sin embargo, resulta muy llamativo que el crítico subraye este punto, a medio camino entre el halago y la advertencia.

#### REFLEXIONES FINALES

Entre 1866 y 1914, en palabras de Manuel Magallanes Moure, una “reducida pero briosa falange de intelectuales chilenos [...] [compitieron] bravamente por la conquista del laurel”<sup>88</sup> en los salones de París. La instancia se perfiló como una meta a alcanzar para los artistas plásticos nacionales, cristalizando sus esperanzas de triunfar en un medio muy competitivo y volver como vencedores a Chile. Como lo hemos mostrado en el presente texto, su estudio permite dar luces sobre algunos tópicos ligados, entre otros, al género, a las “escuelas nacionales”, o a la percepción de lo propio y lo impropio, tanto a nivel moral como estético.

Si bien la participación de estos cuarenta artistas fue periférica en muchos aspectos, obteniendo un número acotado de recompensas y una atención limitada de los críticos franceses, y en términos personales pudo significar vivir de una pensión que apenas permitía lo suficiente, en un círculo donde parece haber primado la rivalidad —incluso el chisme— por sobre la solidaridad, y que también pudo significar el corte por varios años con la familia de origen. Lo cierto es que, a pesar de estas situaciones, la participación en los salones no fue menos significativa para ellos y para el medio del que provenían y al cual muchos volvieron una vez acabados los financiamientos. Por una parte, pudieron entrar en contacto con otras comunidades artísticas y perfeccionarse, incluso conocer —y quizás dis-

<sup>87</sup> Chassaing de Néronde, “Les peintres étrangers...”, *op. cit.*

<sup>88</sup> Manuel Magallanes Moure, “Rafael Correa”, en *Pluma y Lápiz*, n.º 41, Santiago, 8 de septiembre de 1901, p. 8.

frutar— la vida bohemia parisina, mientras que, por otra, su mera aceptación en los salones, con la cuota de dificultad que suponía, les permitió justificar sus eventuales becas y posicionarse en el ámbito artístico nacional. En este sentido, rescatar su participación nos permite complejizar la relación centro/periferia que se estableció entre París y otros sistemas artísticos alejados en términos geográficos, mostrando cómo cada parte se beneficiaba.

Desde esta óptica, podemos ampliar lo desarrollado en este artículo y postular que, mientras a nivel colectivo permitió una validación de la importancia de los salones parisinos, a nivel individual, la participación de los artistas plásticos chilenos tuvo mayor impacto sobre su carrera a nivel nacional que a nivel parisino/francés/internacional. Para dar cuenta de esto, resultaría necesario abordar otros mecanismos en el ámbito nacional como, por ejemplo, la obtención de recompensas en los salones chilenos. Así ocurrió en el caso de José Tomás Errázuriz: su cuadro galardonado en París en 1888 fue "ratificado" con la obtención de una medalla de primera clase en el Salón de Santiago, algunos meses más tarde. Pero cabe destacar que no siempre se dio el mismo esquema.

Considerando lo anterior, sería interesante situar el viaje a París y la participación en los salones en la trayectoria personal de cada artista, de manera de ver en qué etapa/s interviene y qué repercusiones tiene. Por otra parte, la estadía en París no se limitaba a la participación a los salones oficiales (SAF y SNBA), sino que incluía otros aspectos relevantes para entenderla en su complejidad y relevancia. Entre otros, se podría preguntar por su formación complementaria: en qué taller/es se perfeccionaron y con qué artista/s; su nivel de vida, en qué barrio/s vivieron; sus redes de sociabilidad si fueron estas chilenas, latinoamericanas, francesas o internacionales; así como también, su participación en otras instancias de exhibición en Francia y en Europa.

A su vez, la experiencia parisina no fue exclusiva de los artistas chilenos, sino que estos participaban de un fenómeno compartido con otras comunidades nacionales de América. Esta situación representó un desafío para los artistas, por ejemplo, en cuanto a las temáticas a abordar en sus cuadros en orden a ser premiados. En este sentido, muy provechoso podría ser estudiar el difícil equilibrio entre asimilación francesa, individualidad nacional y estilo propio, que sin duda se fue resolviendo de forma diferente para cada artista, además de presentar una evolución entre 1866 y 1914 en cuanto a lo que el propio medio artístico y crítico francés esperaba. Sin embargo, para ver cómo respondieron los chilenos frente a estas expectativas, se requeriría identificar una mayor cantidad de obras presentadas en los salones, entender las estrategias que implementaron, además de examinar el fenómeno en relación con otras comunidades extranjeras que experimentaron dinámicas similares.

Por último, resultaría interesante reflexionar sobre el constante interés de los críticos chilenos en Chile por la participación de los artistas nacionales, lo que se puede percibir a través de numerosos artículos que se refieren a este tema en diferentes diarios y revistas, que a su vez participaron de manera activa en el posicionamiento de cada artista. Si bien existen algunos estudios sobre la crítica a nivel nacional para el período que nos

interesa<sup>89</sup>, se pueden ampliar y sistematizar para alcanzar un mayor conocimiento de sus actores, redes, soportes y discursos, entre otros. De esta forma, se podría situar a Chile en un movimiento cultural y humano global de gran significado para el período, pensando el fenómeno no de forma aislada, sino conectada en un mapa que supera con creces los límites nacionales.

---

<sup>89</sup> Al respecto véase: Pedro Zamorano y Claudio Cortés, “Pintura chilena a comienzos de siglo: hacia un esbozo de pensamiento crítico”, en *Aisthesis*, n.º 31, Santiago, 1998, pp. 89-107; Pedro Zamorano, Patricia Herrera, Alberto Madrid y Claudio Cortés, “Circulación de la información y la reflexión artística en Chile: Panorama de las revistas desde 1900 hasta la década del sesenta”, en *Universum*, vol. 2, n.º 29, Talca, 2013, pp. 291-309; Pedro Zamorano y Alberto Madrid, “Constructores del ‘buen gusto’: la crítica de arte en Chile a principios del siglo XX”, en *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n.º 18, Granada, 2020, pp. 132-140.

FIGURA 2

*Alfredo Valenzuela Puelma, La Ninfa de las cerezas, óleo sobre tela, 113 x 179 cm, 1888*



Fuente: Pinacoteca Universidad de Concepción, Chile

FIGURA 3

*Pedro León Carmona, Cristóbal Colón encadenado, óleo sobre tela, 185 x 128 cm, 1881*



Fuente: <https://www.surdoc.cl/registro/2-825> [fecha de consulta: 8 de septiembre de 2022]

FIGURA 4

*Nicanor Plaza, Caupolicán. Fotografía de 1906*



Fuente: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/632/w3-article-315048.html>  
[fecha de consulta: 8 de septiembre de 2022]



FIGURA 5

*Virginio Arias, El descendimiento, mármol, 224 x 153 x 165 cm, 1887*

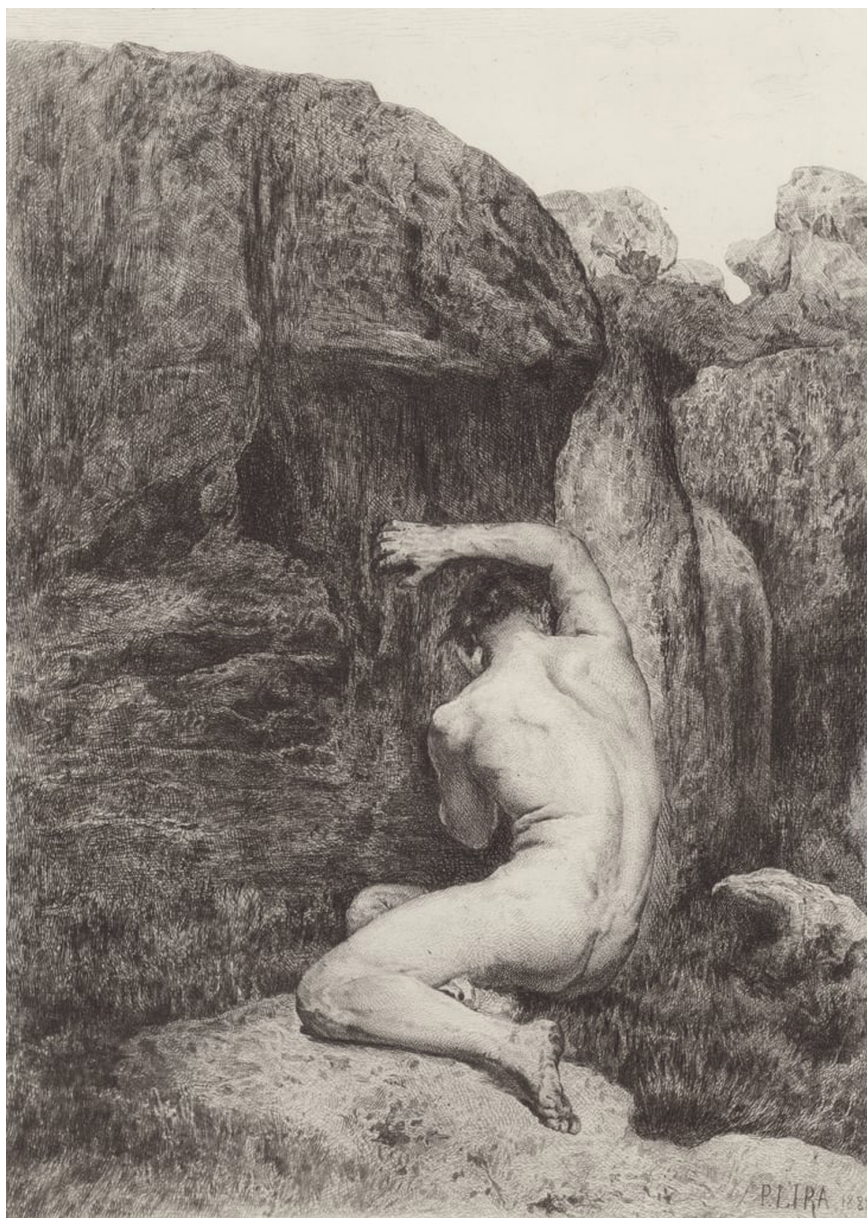


Fuente: <https://www.surdoc.cl/registro/2-717> [fecha de consulta: 4 de septiembre de 2022]



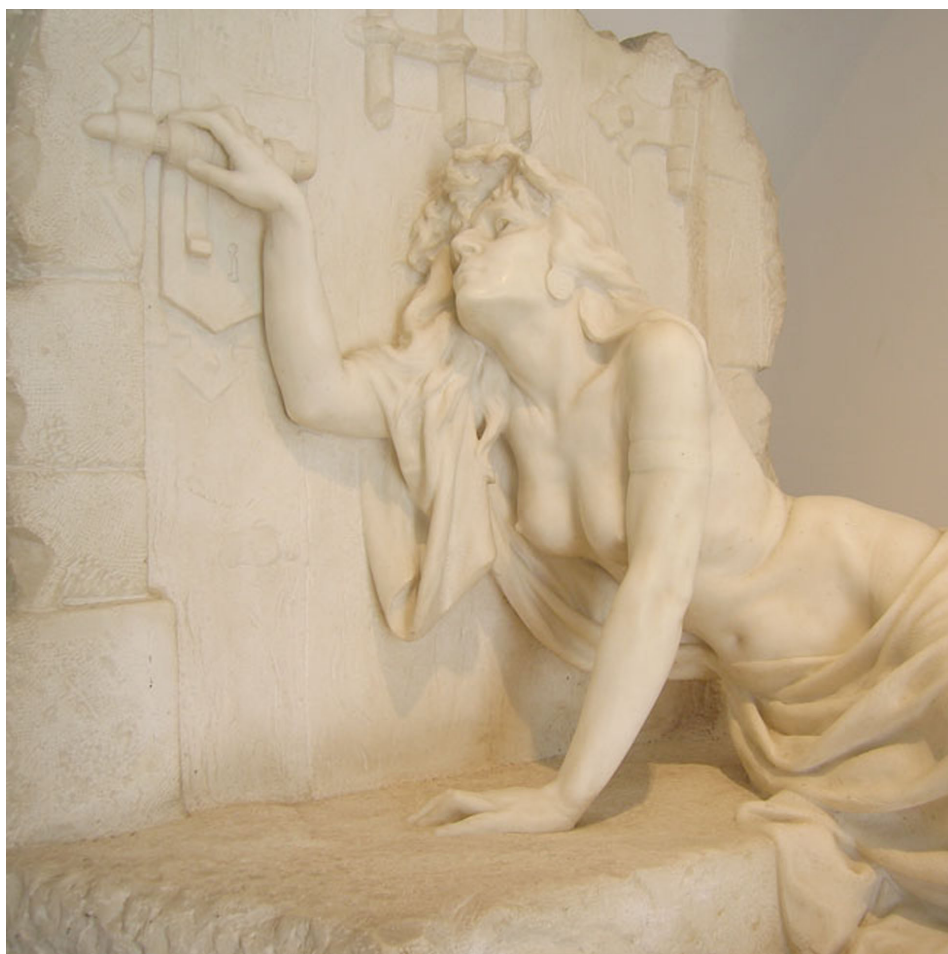
FIGURA 6

*Grabado de Léopold Massard del cuadro de Pedro Lira Les remords de Caïn*



Fuente: *L'art: revue hebdomadaire illustrée*, Paris, 1882

FIGURA 7  
*Rebeca Matte, Militza, mármol, 175 x 130 x 131 cm, 1900*



Fuente: <https://www.surdoc.cl/registro/13-444> [fecha de consulta: 4 de septiembre de 2022]



FIGURA 8

*Rebeca Matte, Une vie, mármol, dimensiones desconocidas, 1913*



Fuente: [palabrapublica.uchile.cl/2021/08/30/rebeca-matte-bello-la-audacia-de-una-vida](http://palabrapublica.uchile.cl/2021/08/30/rebeca-matte-bello-la-audacia-de-una-vida)  
[fecha de consulta: 6 de septiembre de 2022]

FIGURA 9

*José Tomás Errázuriz, Atardecer en Dover, óleo sobre madera, 30 x 37 cm*



Fuente: Catálogo Casa de Remates Jorge Carroza, *Gran remate de fin de año*, 19 de diciembre de 1992, Santiago, Casa de Remates Jorge Carroza, 1992



# ENSAYOS





DANILO DUARTE PÉREZ\*

## EL LABERINTO MUSEOGRÁFICO DE LAS EXPOSICIONES NACIONALES CHILENAS: UN ESTADO DE LA CUESTIÓN (1845-1888)<sup>1</sup>

### LA ARQUITECTURA DEL LABERINTO

De un buen tiempo a esta parte, historiadores chilenos han venido investigando, desde diversas perspectivas, nuevos temas y objetos de estudio, no obstante, la vigencia de enfoques más tradicionales como la historia social, económica o política. Tal apertura tiene que ver con la adopción, gradual en todo caso, de las tendencias historiográficas internacionales en boga, como lo demuestran Alexander Geppert, Jean Coffey y Tammy Lau<sup>2</sup>; Bridget Burke, Cathy Serafica y Martha Higgins<sup>3</sup>. Desde hace tiempo que las exposiciones museográficas decimonónicas han capturado la atención de investigadores interesados en el estudio de las representaciones.

Para el caso de la historia cultural latinoamericana, desde fines del siglo XX historiadores de la región se han ocupado de atender las maneras en que las jóvenes repúblicas se mostraron en esos teatros del progreso que resultaban ser las ferias mundiales y las exposiciones universales. En contraste, han sido menos los trabajos que se han ocupado de estudiar las exposiciones nacionales realizadas en la región durante esa centuria, lo que ha llevado a Juan David Murillo a afirmar que “hoy sabemos más sobre cómo las grandes exposiciones sirvieron para exhibir y fijar autoimágenes de la nación, que sobre cómo en las exposiciones locales esta imagen pudo haberse empezado a construir y socializar con el público usuario de una tentativa identidad nacional”<sup>4</sup>. No obstante, será en la última década, poco más, poco menos, cuando las exposiciones chilenas cobren un

---

\*Candidato a Doctor en Humanidades, Universidad del Valle. Docente Fundación Universitaria Católica, Cali, Colombia. Miembro del grupo de investigación Nación-Cultura-Memoria, Universidad del Valle. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5099-5179> Correo electrónico: [daniilo.duarte@correounivalle.edu.co](mailto:daniilo.duarte@correounivalle.edu.co)

interés particular en el interior de la comunidad historiográfica nacional<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Solène Bergot y Marcela Drien, “El arte de las medallas en la Exposición Internacional de Santiago de Chile de 1875: un fenómeno de transferencia cultural en el espacio euro-americano”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Images, mémoires et sons*, 2017. Disponible en <http://journals.openedition.org/nuevomundo/71253> [fecha de consulta: 7 de marzo de 2023]; Daniela Serra, “Reseña - Miruna Achim e Irina Podgorny (eds.), *Museos al detalle. Colecciones, antigüedades e historia natural, 1790-1870*”, en *Historia*, n.º 48, vol. I, Santiago, 2015, pp. 333-336. Disponible en <https://revistahistoria.uc.cl/index.php/this/article/view/10872/10012> [fecha



El estudio de esos eventos es relevante para dicha historiografía por cuanto que en una época en que los museos experimentaban sus “años de prueba”<sup>6</sup>, las exhibiciones se posicionaban como verdaderos dispositivos disciplinarios que sintetizaban los elementos constitutivos de la nueva nacionalidad<sup>7</sup>; fueron las que, en definitiva, “intentaron producir de manera disciplinaria una ciudadanía nacional”<sup>8</sup> a través de distintos recursos: visuales, textuales e incluso, sonoros.

Desde esta perspectiva, comprender a las exhibiciones como concepto implica centrar la atención en el desarrollo histórico de las exposiciones nacionales e internacionales inauguradas en diferentes geografías y examinar cómo y de qué manera se transfiere el “medio expositivo” a contextos políticos y culturales diversos. Entendidas como una práctica multisituada, las exposiciones no pueden reducirse a una relación centro-periferia, original-copia, ya que muchas de ellas, emplazadas por fuera de los centros metropolitanos, como en América Latina, desarrollaron una versión original con un programa localizado y bien definido, independiente de ciertos puntos de convergencia con sus hermanas mayores europeas, en aspectos tales como los discursos civilizatorios, de modernidad y de progreso<sup>9</sup>.

Con este telón de fondo, es decir, con la idea de una producción museográfica propia y original, se puede establecer un vínculo provechoso con la noción de “tecnología criolla”<sup>10</sup> en tanto que dicha producción es tributaria de ajustes, acomodaciones y adaptaciones locales de una práctica importada. La adopción de este tipo de prácticas pasa por una lucha de saberes que enfrenta al conocimiento local con el extranjero. Así como sucede con los sistemas y las teorías, el modelo de exposiciones no se instala en el vacío cognoscente, sino que lo hace en una tierra labrada por los saberes e intereses locales. Por eso es válido hablar de “trasferencia cultural” antes que de “influencia”, ya que da cuenta de la emergencia de producciones museográficas originales a partir de referentes foráneos, lo que permite sostener la idea de permeabilidad de los sistemas culturales que adoptan y reinterpretan modelos extranjeros a partir de los cuales emergen modelos propios<sup>11</sup>.

Las diferentes designaciones que esos eventos tuvieron en sus lugares de origen, durante el siglo XIX, no solo dan cuenta de la diversidad de exhibiciones sino que también informan de importantes diferencias conceptuales que, aunado a cómo investigadores

---

de consulta: 22 de marzo de 2023].

<sup>6</sup> Miruna Achim, “Los años de prueba. La historia inédita de un origen”, en Antonio Saborit y Carla Zarebska (eds.), *Museo Nacional de Antropología. 50 aniversario*, Barcelona, Edicions de L'Eixample, 2014, pp. 72-93.

<sup>7</sup> Carmen Hernández, “Chile a fines del siglo XIX: exposiciones, museos y la construcción del arte nacional”, en Jens Andermann y Beatriz González-Stephan (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006, pp. 261-294.

<sup>8</sup> María Fernanda Cartagena y Christian León, *El museo desbordado. Debates contemporáneos en torno a la musealidad*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 2014, p. 61.

<sup>9</sup> Marta Filipová, “Introduction. The Margins of Exhibitions and Exhibitions Studies”, en Marta Filipová (ed.), *Cultures of International Exhibitions 1840-1940. Great Exhibitions in the Margins*, Abingdon / New York, Routledge, 2016, pp. 1-20.

<sup>10</sup> David Edgerton, *Innovación y tradición. Historia de la tecnología moderna*, Barcelona, Crítica, 2007, p. 77.

<sup>11</sup> Bergot y Drien, “El arte de las medallas...”, *op. cit.*