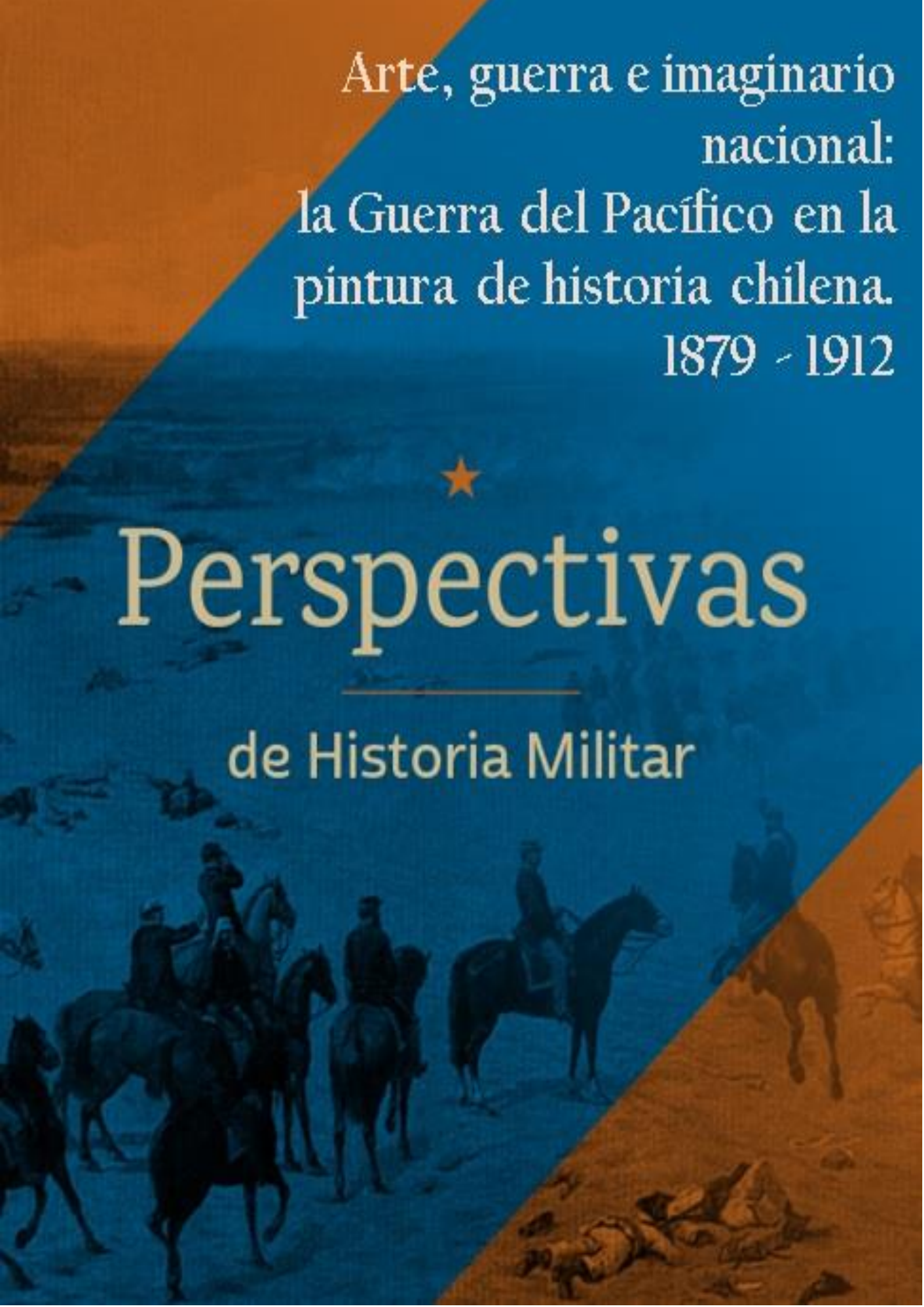
Arte, guerra e imaginario nacional: la Guerra del Pacífico en la pintura de historia chilena. 1879 - 1912



Perspectivas

de Historia Militar

PERSPECTIVAS DE HISTORIA MILITAR es una publicación orientada a abordar temas vinculados a la historia militar a fin de contribuir a la formación de opinión en estas materias.

Los artículos están principalmente dirigidos a historiadores, académicos y público general que se interesen en la historia.

Estos artículos son elaborados por investigadores de la Academia de Historia Militar, pero sus páginas se encuentran abiertas a todos quienes quieran contribuir al pensamiento y debate de estos temas.

ARTE, GUERRA E IMAGINARIO NACIONAL:LA GUERRA DEL PACÍFICO EN LA PINTURA DE HISTORIA CHILENA*

1879 - 1912

Por

Gabriel Cid Rodríguez**

* El artículo forma parte de la obra: Del Pozo, Gonzalo Serrano. *Chile y la Guerra del Pacífico*. Universidad Andrés Bello, Santiago, 2011.

** Magíster en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile
Máster en Historia de Europa y el Mundo Atlántico, Universidad del País Vasco, España.
Doctor en Historia, Universidad del País Vasco, España.

Las opiniones contenidas en los artículos que se exponen en la presente publicación son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente el pensamiento de la Academia de Historia Militar.

Se autoriza la reproducción del presente artículo, mencionando la Perspectiva de Historia Militar y el autor.

La dirección de la revista se reserva el derecho de edición y adaptación de los artículos recibidos.

INTRODUCCIÓN: GUERRA, IDENTIDAD EN LA PINTURA DE HISTORIA

Desde hace unas tres décadas se ha producido a nivel mundial un proceso de renovación historiográfica en el estudio de la guerra. Entendida ésta como un problema histórico complejo que sobrepasa las vertientes netamente militares y diplomáticas –tendencias interpretativas que han hegemonizado tradicionalmente su estudio–, en los últimos años cada vez más se ha insistido en la estrecha vinculación entre la guerra y la memoria.[1] Esta ampliación de la guerra como campo de estudio multidisciplinar permite, por ejemplo, estudiarla en función de la construcción de las identidades colectivas de las naciones en conflicto, donde sabemos la memoria juega un rol protagónico. Conscientes de lo que Francis Haskell denomina "el impacto de la imagen en la imaginación histórica"[2], esta investigación pretende estudiar a nivel general la guerra desde la historia del arte, destacando el valor de las fuentes visuales a la hora de fijar un imaginario iconográfico de los conflictos bélicos.

El presente artículo tiene como finalidad analizar la producción de la plástica chilena alusiva a la Guerra del Pacífico en el período que va de 1879 a 1912. Específicamente nos centraremos en la pintura histórica del conflicto, conscientes de todo su potencial a la hora de conformar los imaginarios nacionales. En efecto, recientemente la historiografía latinoamericana ha puesto mayor énfasis en el papel que jugaron las artes en general durante el siglo XIX en el proceso de construcción nacional, donde las elites comprendieron su potencial como herramienta de persuasión, su función para modelar determinadas lecturas históricas sobre el pasado nacional y como mecanismo legitimador del ejercicio del poder.[3]

Nuestro interés por la pintura histórica obedece a diversos factores. En primer término, es importante recordar que desde el siglo XVIII y particularmente a lo largo del XIX, fue considerado como el género pictórico más importante. Como afirmaría Francisco D. Silva en 1886 haciéndose cargo de esta tradición, la pintura histórica era "el género más elevado y grandioso; y es natural, puesto que, además de ofrecer mayores bellezas y cualidades artísticas, supone precisamente grandes dificultades, tanto en la concepción y disposición del asunto que representa, como en la ejecución material de las figuras u objetos que necesita imitar".[4] En una historiografía del arte que se ha caracterizado por lo general por sus interpretaciones teleológicas, se ha menospreciado el gran valor que tuvo en el pasado la pintura de historia, olvidando precisamente que por siglos "el valor del arte estuvo supeditado al tema tratado, al contenido, a la historia

[1] Al respecto, véase T. G. Ashplant, Graham Dawson y michael Roper (eds.), *The politics of war memory and commemoration* (Londres, Routledge, 2000).
[2] Francis Haskell, *La Historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado* (madrid, Alianza, 1994), p. 4.
[3] Rodrigo Gutiérrez Viñuales, "El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica", *Historia Mexicana,* Vol. LIII, Nº 2, 2003, p. 341.
[4] Francisco D. Silva, "Diversos jéneros de pintura", *El Taller Ilustrado,* 26 de abril de 1886.

representada; no, en fin, al cómo, sino al qué; no al significante, sino al significado", como puntualiza Francisco Calvo.[5]

Por otra parte, debemos recordar que particularmente en el siglo XIX latinoamericano la pintura de historia fue el arte oficial por excelencia, cuyo desarrollo impulsaron las Academias formadas a lo largo de la centuria. En Chile, de hecho, fue un arte que emergió formalmente hacia 1849 con la inauguración de la Academia de Pintura y que explícitamente señalaba en su reglamento que "su principal objeto es un curso completo de pintura histórica".[6] Este propósito se vio potenciado con la consolidación del proceso de modernización y profesionalización de las artes ligada a la Academia que se desarrolló en el siglo XIX[7]. En el discurso fundacional de la Academia, el pintor Ciccarelli destacó el rol socializador de ideas que el arte había jugado a lo largo de la historia, manifestando su utilidad tanto para moralizar e interiorizar por la vía icónica ideas y valores.[8] Así, el arte fue presentado durante el siglo XIX como una valiosa herramienta transmisora de discursos, destacándose la pintura de historia –junto con la estatuaria urbana– como el "discurso público" por excelencia, relacionada por sus mismas características materiales a su adquisición de parte del Gobierno, el principal demandante de este tipo de composiciones y su principal impulsor por medio de premios y becas a los artistas.

Finalmente, y esto es una consideración central para lo que nos proponemos en este artículo, debemos destacar la estrecha filiación existente entre pintura histórica e imaginario nacional. Si entendemos el concepto de "imaginario nacional" como aquel conjunto de discursos e imágenes con pretensiones de homogeneidad que se desarrolla en el marco referencial de un relato autorizado de la historia nacional, donde se unen "lo simbólico, lo típico y lo convencional" y que está compuesto de "héroes fundadores, ideas, valores y alegorías patrias que tienen un efecto vinculante para la vida política y social, ya que son cohesionadoras del cuerpo social",[9] comprendemos entonces el rol protagónico de la iconografía en su conformación. La pintura de historia, por su estrecha vinculación con el Estado, tuvo gran importancia en el siglo XIX en lo que dice relación sobre qué temas se representaban y sobre qué visiones del pasado se transmitían a la sociedad. En otros términos, modelaba ideológicamente las imágenes sobre el pasado nacional, o sobre lo que se creía que era o debía ser ese pasado, según ha destacado lúcidamente Tomás Pérez Vejo.[10]

No obstante, a pesar de su evidente importancia en la centuria decimonónica, la historiografía chilena no le ha prestado atención a este género pictórico, ni siquiera a nivel marginal. Solo el caso del pintor fray Pedro Subercaseaux, aunque ya en el siglo XX, parece romper esta ausencia bibliográfica[11], pero para el siglo XIX hay un vacío

---

[5] Francisco Calvo, *Los géneros de la pintura* (madrid, Taurus, 2005), p. 27.
[6] "Reglamento de la Academia de Pintura", *Anales de la Universidad de Chile*, 1849, p. 4.
[7] Sobre este proceso véase el excelente trabajo de Pablo Berríos *et al.*, *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910). (*Estudios de Arte, Santiago, 2009).
[8] Alejandro Ciccarelli, *Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura* (Santiago, Imprenta Chilena, Santiago, 1849), pp. 18 y ss.
[9] Miguel Rojas mix, "El imaginario nacional latinoamericano", en Francisco Colom González (ed.), *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico* (madrid, Iberoamericana /Vervuert, 2005), tomo II, pp. 1156-1157.
[10] Tomás Pérez Vejo, "Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes", *Historia y Grafía*, Nº 16, 2001, pp. 73-110.
[11] Eliana Saldías del Pozo, *Los pintores de tema histórico y fray Pedro Subercaseaux* (Santiago, memoria de prueba para optar al título de Profesora en Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1955); Verónica Griffin (ed.),

notable que este artículo pretende en parte llenar. Aunque el trabajo de Héctor Aravena es un buen recuento de las obras pictóricas y escultóricas a las cuales dio lugar la Guerra del Pacífico,[12] falta todavía un trabajo de profundización sobre éstas mismas, y cómo fueron criticadas y valoradas, expuestas y comercializadas en su contexto de producción. En fin, cómo éstas ayudaron a moldear iconográficamente la mirada chilena del conflicto iniciado en 1879. Esto es precisamente lo que analizaremos en las páginas que siguen.

Pedro Subercaseaux: pintor de la historia de Chile, (Santiago, Corporación Cultural de Vitacura, 2000); maria Ligia Coelho, "Nación y pintura histórica: reflexiones en torno a Pedro Subercaseaux", en Ana maría Stuven y marco A. Pamplona (eds.), *Estado y nación en Chile y Brasil en el siglo XIX* (Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009), pp. 167-186

[12] Héctor Aravena, "Escultura y pintura de la Guerra de 1879", *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, Nº 88, 1974, pp. 35-48.

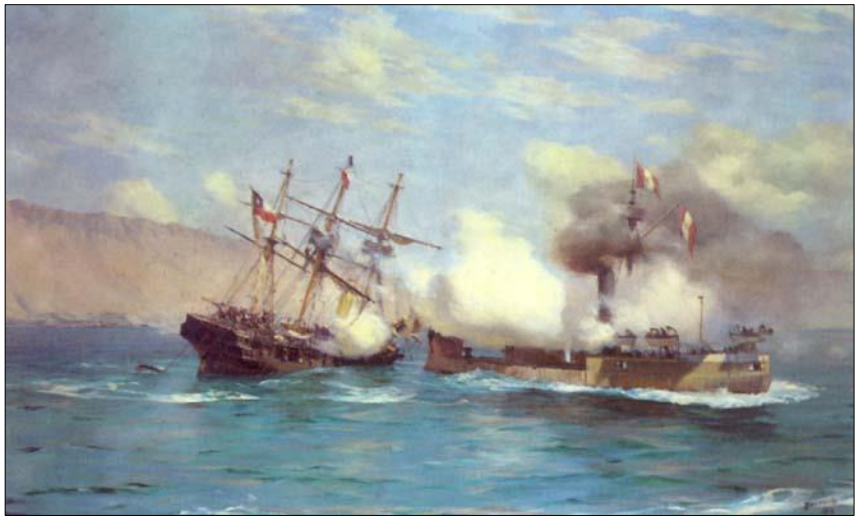
II. DE INICIATIVAS PARTICULARES AL INTENTO DE OFICIALIZAR EL ARTE EN TORNO A LA GUERRA DEL PACÍFICO

La Guerra del Pacífico afectó de forma trascendental a la sociedad chilena. El arte, por cierto, no quedó ajeno a esta situación. Tal como señala Luisa Flora Voionmaa, la guerra fue un "motivo central para las artes locales. Ningún hecho bélico ha producido en Chile tantos proyectos realizados como la Guerra del Pacífico".[13] Efectivamente, a nivel de obras de largo aliento como a nivel de retratos y particularmente litografías, la necesidad de tener registros iconográficos de los héroes y las batallas significó un gran aliciente para la producción artística. El impulso se vio potenciado particularmente tras el combate naval de Iquique y la gesta de Arturo Prat. Joaquín Edwards Bello recordó, por ejemplo, cómo tras estos sucesos las "litografías baratas" del retrato de Prat realizadas por el artista popular Luis Fernando Rojas fueron un verdadero furor, agotándose en pocos días 40 mil copias.[14] El combate del 21 de mayo de 1879 caló hondo en el imaginario nacional, como ha demostrado brillantemente William

F. Sater.[15] El Intendente de Valparaíso Eulogio Altamirano no dudó en señalar exultante que "la historia del mundo no registra un hecho más brillante, ni siquiera igual".[16] A inicios de 1880 Benjamín Vicuña Mackenna, haciendo un balance del primer año de la guerra, pudo afirmar sin temor a ser contradicho que 1879 había sido, efectivamente, "el año de Arturo Prat".[17]

El combate naval de Iquique y su impacto en el imaginario colectivo chileno no tardó en afectar al ambiente plástico. Thomas Somerscales, destacado artista británico avecindado en Valparaíso al conocer las noticias de la muerte de Prat, no dudó en realizar un gran dibujo del capitán de la *Esmeralda*, el que expuso en una vidriera del comercio del puerto. Por insinuación de uno de sus alumnos, el artista Álvaro Casanova Zenteno, Somerscales procedió a colorear el dibujo exponiéndolo con éxito ante el público, creando así el primero de una larga serie de cuadros en torno al combate del 21 de mayo de 1879,[18] como el que creó a fines de ese mismo año y que hasta el día de hoy sigue siendo una de las pinturas más reproducidas referentes a la Guerra del Pacífico.

[13] Liisa Flora Voionmaa, *Escultura pública: del monumento conmemorativo a la escultura urbana, Santiago 1792–2004* (Santiago, Ocho Libros Editores, 2004), Vol. I, p. 143.
[14] Joaquín Edwards Bello, *Crónicas del tiempo viejo*, Nascimento, Santiago, 1976, p. 115.
[15] William F. Sater, *La imagen heroica en Chile: Arturo Prat, santo secular* (Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, 2005).
[16] "Proclama", *Boletín de la Guerra del Pacífico,* 1 de junio de 1879, p. 152.
[17] Benjamín Vicuña mackenna, "1879. El año de Arturo Prat", *El Nuevo Ferrocarril,* 1 de enero de 1880.
[18] Patricio Tupper, *Somerscales* (Santiago, Ediciones Ayer, 1979), p. 61.



Thomas Somerscales, *Combate naval de Iquique,* 1879.

El mismo Casanova Zenteno, con motivo de los festejos realizados en Santiago en el Teatro municipal tras la captura del *Huáscar,* descubrió ante la multitud un óleo del combate de Angamos, recibiendo una ovación general.[19] El cuadro causó gran impresión y en diciembre de aquel mismo año se exhibía en las vitrinas de la tienda de música de Kirsinger, hecho que había llamado "mucho la atención y mantiene una aglomeración constante de curiosos delante de ellos". Para *El Ferrocarril,* la tela era "una feliz inspiración y tiene un gran interés de actualidad", añadiendo que era "muy laudable la dedicación de los pintores nacionales a la reproducción de escenas que tan bien traducen el sentimiento público".[20] Era el reconocimiento expreso de la función patriótica del arte en el contexto de la guerra, pero también la evidencia del inicio de un proceso que se desarrollaría con los años, y que tiene relación con lo que podríamos denominar la nacionalización bélica del espacio público. En este sentido, la guerra fue una cantera inagotable para nutrir, por ejemplo, la toponimia urbana, la estatuaria pública o las portadas de periódicos como *El Nuevo Ferrocarril,* que en sus páginas se esforzaba por retratar a esta nueva generación de héroes que engrosaría el panteón nacional, en un proceso que se consolidaría en el siglo XX. La colocación de pinturas, retratos y litografías alusivas a la guerra en las vitrinas de los almacenes solo era el inicio de este fenómeno.

La producción plástica continuó en 1879, remarcando el papel del artista como un "soldado en servicio de la memoria", de acuerdo al afortunado concepto de miguel Ángel Quarterolo, quien lo acuña para describir el papel desempeñado por los fotógrafos en la Guerra de la Triple Alianza en la tarea de la configuración iconográfica del conflicto desde una perspectiva realista.[21] El más destacado de estos "soldados en servicio de la memoria" para el caso chileno fue Thomas Somerscales, quien volvió a fines de ese mismo año con una temática similar a la de su discípulo al presentar su *Combate de Angamos,* que mereció los comentarios elogiosos de la prensa. *El Nuevo Ferrocarril,* por ejemplo, no escatimó en comentarios positivos para la obra del artista

[19] Carlos Ossandón, "Álvaro Casanova Zenteno (1858-1939)", en *Dos pintores del mar: ex- posición de pintura: Álvaro Casanova Zenteno y Thomas J. Somerscales (catálogo),* (Santiago, Barcelona, 1974), s/p.
[20] "Cuadros nacionales", *El Ferrocarril,* 24 de diciembre de 1879.
[21] Miguel Ángel Quarterolo, "Images of war. Photographers and sketch artists of the Triple Alliance conflict", en Hendrik Kraay y Thomas L. Whigham (eds.), *I die with my country. Perspectives on the Paraguayan War, 1864-1870* (Lincoln, University of Nebraska Press, 2004), el concepto en p. 178.

inglés, que "como los poetas del terror" se había sentido atraído por la guerra, plasmando en la tela "un drama con personajes de acero que en medio del mayor estruendo se lanzan muerte y metralla sin cesar, que vomitan fuego y humo espeso". La obra, ceñida "a la más estricta verdad plástica e histórica", estaba ejecutada "con un talento y una facilidad poco común", añadiendo con algo de exageración que "si de una obra de arte puede decirse que ha sido ejecutada con *perfección*, por cierto que será en obsequio de la obra de Somerscales".

Para finalizar, el articulista añadía uno de los tópicos que serían centrales en torno a las discusiones referidas a la pintura de historia sobre la Guerra del Pacífico: el rol central que debía jugar el Estado chileno a la hora de adquirir tales obras. De acuerdo al crítico, el Gobierno no debía "dejar escapar esta adquisición", añadiendo que éste debía encargarle a Somerscales la ejecución de una serie de pinturas relativas a la guerra, sin duda de "inapreciable valor" para la posteridad, pues "obras como estas son honor para los soldados que las inspiran, para el país bajo cuya gloriosa bandera se combate y se triunfa, y principalmente para el artista que con su talento va a perpetuar su nombre junto con un vivo recuerdo de aquellas inolvidables escenas".[22]

Thomas Somerscales, *Combate de Angamos,* 1879. Óleo sobre tela, museo Nacional de Bellas Artes.

A fines de aquel agitado año de 1879, el pintor chileno Cosme San martín –entonces en Europa cumpliendo su estadía como pensionado– prometió la realización de una obra de grandes dimensiones que representaría el momento heroico del 21 de mayo de 1879:

"Sabido que el Congreso tenía la idea de hacer ejecutar un cuadro que represente el memorable combate de Iquique y habiendo tenido yo la idea de hacerlo –antes de conocer el proyecto del Congreso– para destinarlo a la Nación, ruego a Ud. me haga el favor de solicitar al Señor ministro que se me dé la preferencia en la encomienda de este cuadro, teniendo presente que mi idea ha sido hacerlo de las más grandes dimensiones".[23]

[22] "Combate de Angamos. El cuadro de Somerscales", *El Nuevo Ferrocarril*, 29 de diciembre de 1879.

[23] Cosme San Martín al ministro de Instrucción Pública, 13 de diciembre de 1879, Archivo Nacional, Fondo ministerio de Educación, Vol. 290, 116

Lo cierto es que la promesa de San Martín solo vería la luz en 1886, en una tela en que el acento patriótico en la composición era evidente, como lo refleja el título grandilocuente que el artista le brindó: *Prat guiado al sacrificio por el genio de la patria,* y que analizaremos más adelante. La efervescencia patriótica generada por la guerra, y específicamente por el combate naval de Iquique, continuó afectando al medio plástico en 1880. Ese año Somerscales continuó elaborando obras relativas al combate del 21 de mayo, aunque centrándose esta vez en el momento de la muerte de Prat en la cubierta del *Huáscar*.

En noviembre de aquel año el ministro de Instrucción Pública se reunió con el artista italiano Giovanni Mochi, el director de la sección de pintura de la Academia de Bellas Artes, proponiéndole una modificación en sus compromisos contractuales. Si mochi debía, por contrato, realizar cierto número de obras, particularmente retratos, esta vez el ministro le encargó personalmente la confección de cuatro obras relacionadas con la guerra: el combate naval de Iquique, la toma del *Huáscar,* el asalto de Pisagua y la batalla de Tacna; para ello se le permitiría viajar al norte a presenciar los lugares donde se libraron las acciones bélicas para contribuir a la verosimilitud de las composiciones. En tono entusiasta, *El Nuevo Ferrocarril* señalaba que mochi debería trabajar más, porque profetizaba que aún debería componer cuadros que representasen "la toma de Arica y el bombardeo de Lima".[24] El periódico tenía algo de razón, en la medida que aun cuando efectivamente mochi viajó al norte para representar aquellas escenas de la guerra, terminó, finalmente, poniendo su énfasis en los combates decisivos de Chorrillos y miraflores, como veremos más adelante.

Thomas Somerscales, *Muerte de Prat,* 1880
Óleo sobre tela, Pinacoteca de la Armada.

El arte, no obstante, también podía ser utilizado para otros propósitos, como promover la responsabilidad patriótica respecto a quienes estaban sufriendo las consecuencias sociales de la guerra. El mismo mes de noviembre de 1880 Alfredo

[24] *El Nuevo Ferrocarril,* 4 de noviembre de 1880

Valenzuela Puelma, discípulo de Kirchbach y Mochi en la Academia y que al año siguiente obtendría su pensionado en Europa, expuso en el bazar de manuela España de Herboso "un lindo y significativo cuadro" que representaba "a un soldado moribundo". La obra tenía dos inscripciones: "¡muero por mi patria!" y "¡Socorred a mis huérfanos!", lemas que buscaban impactar a los observadores y a las "almas patrióticas y caritativas" para que donasen dinero en una función que se realizaría el mismo mes en el Teatro municipal de Santiago a beneficio de los huérfanos de la guerra.[25]

El mes de noviembre de 1880 fue clave para el incentivo estatal de la pintura de historia referente a la Guerra del Pacífico. En aquel mes el Gobierno, consciente del poder de la pintura de historia para configurar el imaginario chileno en torno a la guerra, decretó un concurso de telas para representar los hechos más importantes del conflicto. El decreto es clave, en la medida que evidencia el grado de conciencia de la dirigencia estatal del papel de las artes en la preservación de la memoria colectiva del conflicto a través de creaciones patrióticas y ejemplarizantes. Los "considerandos" del concurso eran claros:

> *"Considerando:*
>
> *1º Que el país debe atender a la perpetuación de la memoria de las principales y más gloriosas acciones de armas acaecidas en la guerra actual, como una enseñanza y ejemplo para el porvenir;*
>
> *2º Que entre los medios que se ofrecen para lograr este propósito, uno de los más eficaces es el de representarlas en cuadros que las individualicen, y*
>
> *3º Que por este procedimiento no solo se obtiene el objeto indicado, sino aun fomentar el cultivo de las bellas artes".*[26]

A partir de estas premisas, el Gobierno invitaba a participar a artistas nacionales y extranjeros para presentar al concurso óleos de grandes dimensiones (200x131 cms) que representasen los siguientes hechos de armas considerados indispensables recrear en el imaginario de la guerra: el combate naval de Iquique, el combate de Angamos, la toma de Pisagua, la batalla de Dolores, el combate de Tacna y la toma de Arica. Los cuadros debían presentarse el 1 de marzo de 1881 ante una comisión de cinco miembros, nombrados directamente por el Presidente Aníbal Pinto.

Otra arista interesante del concurso, es que el Gobierno actuaba como garante de la difusión y circulación de las pinturas ganadoras al interior del país, a la vez que como juez, detentor y custodio del imaginario pictórico de la guerra. Cada cuadro que resultase seleccionado sería comprado por una suma no mayor de mil pesos. El Estado aseguraría la difusión del trabajo de los artistas tanto en el extranjero, a través del envío de las obras premiadas a la Exposición Anual de París, como a nivel nacional, ya que aseguraba que "por cuenta de la nación se harán reproducir en grabados y litografías, reducidos en un tamaño conveniente, para que tengan amplia circulación", añadiendo que posteriormente tales obras pasarían a formar parte de la colección permanente del museo Nacional de Bellas Artes.

---

[25] *El Nuevo Ferrocarril,* 11 de noviembre de 1880

[26] "Concurso para pintar cuadros al óleo que representen las principales acciones de la presente guerra", 2 de noviembre de 1880, en *Boletín de las leyes y decretos*, 1880, libro XLVIII, pp. 413-415

Finalmente, y conscientes de que lo importante en la pintura de historia era el grado de exactitud y verosimilitud de los hechos representados por los artistas, el Gobierno aseguraba a los pintores el pase libre en los ferrocarriles y transportes del Estado "con el fin de garantir la exactitud de los lugares que se representen", añadiendo que todo artista podría además "llevar consigo un fotógrafo con sus correspondientes máquinas y demás útiles que juzgue necesarios".[27]

Lo cierto es que a pesar de lo atractivo de la propuesta estatal, la dinámica misma de la guerra, la multiplicación de hechos claves para representar en los meses siguientes y la falta de interés en general de los artistas, el concurso de pinturas no parece haber llamado la atención de los pintores. Esto, no obstante, no quiere decir que el interés por la Guerra del Pacífico en cuanto núcleo temático haya decaído, ya que al contrario aumentó, aunque no directamente por acción estatal, si bien hubo casos, como el de Giovanni Mochi, que por su vínculo contractual con el Gobierno estuvieron dentro de esta lógica de incentivo oficial.

El mismo Mochi, por cierto, a fines del mismo mes de noviembre de 1880, y siguiendo una práctica sumamente habitual que se extendería a lo largo del siglo, expuso la primera de sus telas relativas a la guerra en las vitrinas de los negocios capitalinos, aunque su temática no era propiamente bélica: representaba "el aspecto de la Alameda de Santiago al recibirse la noticia de la batalla de Tacna"[28]. La pintura era de "irreprochable realismo", según *El Ferrocarril,* evidenciando del artista "un espíritu observador, al cual no escapan las más ligeras menudencias". El diario capitalino celebraba el triunfo de la "escuela realista" que se plasmaba en la tela, lo que marcaba un distanciamiento de las pinturas alegóricas y mitológicas que había caracterizado a la pintura chilena anteriormente.[29] Lo cierto es que como lo demostrarían Pedro León Carmona y Cosme San Martín con sus obras, la utilización de las alegorías no había caído en el olvido en los artistas chilenos, al menos en aquellos discípulos de Cicarelli y Kirchbach.

A fines de la guerra, en diciembre de 1883 el pintor Pedro León Carmona –un destacado discípulo de Kirchbach en la Academia y que venía recién llegando al país tras años en Francia e Italia, donde conoció al destacado pintor de historia Juan Manuel Blanes– llevó a cabo una exposición individual donde exhibiría una serie de composiciones alusivas a la guerra. Carmona, que había alcanzado notoriedad en la Exposición Internacional de Santiago en 1875, precisamente en la pintura de historia, venía precedido de la buena reputación que le había merecido su tela *La carga de Bueras* en la Exposición de Bellas Artes de Roma. Esta obra, junto con otras muy a propósito con la Guerra del Pacífico, sería exhibida en el Círculo Italiano con la finalidad de recaudar fondos para el Asilo de la Patria.[30] De acuerdo a la nota que envió el artista al director del establecimiento de caridad, el presbítero Ramón Ángel Jara, Carmona buscaba ayudar con sus obras a la vez que "atraer sobre ellas el veredicto de mis compatriotas, como para demostrarles que he puesto cuanto ha estado de mi parte para

[27] *Ídem.*
[28] *El Nuevo Ferrocarril,* 22 de noviembre de 1880.
[29] "Noticias diversas", *El Ferrocarril,* 21 de noviembre de 1880.
[30] Sobre el Asilo de la Patria, véase David Home, *Los huérfanos de la Guerra del Pacífico: el "Asilo de la Patria", 1879-1885* (Santiago, DIBAM/LOM, 2007).

no defraudar los deseos del Gobierno en el perfeccionamiento de mis estudios concernientes a mi arte".[31]

Aunque la exposición tenía como gran atractivo la exhibición de *La carga de Bueras,* lo importante para los propósitos de este artículo es que Carmona presentaría en esta oportunidad dos obras relativas a la Guerra del Pacífico.[32]. En primer término, *La apoteosis de Prat,* de la que lamentablemente no hay registros iconográficos, aunque la prolija descripción de la obra realizada por Manuel m. Lobos nos da valiosas referencias. La obra, que Carmona había enviado a la Exposición Agrícola y militar de 1880 donde obtuvo una medalla de oro, representaba a Prat sobre los restos de *La Esmeralda* "alumbrado por los vivísimos resplandores de la gloria", en compañía de Serrano, Riquelme y Aldea, que empuñando el hacha se aprestaba al abordaje. "El genio de Chile sostiene en sus brazos el cuerpo exánime de Videla, y alrededor de éste, entre los despojos del naufragio, yacen unas cuantas víctimas de la heroica nave". Junto a estos personajes se encontraban las figuras alegóricas de la República, la fama y la historia; mientras que en el horizonte se podían vislumbrar los mástiles de *La Esmeralda* hundiéndose en el mar, "todo sobre una nube que flota en el Pacífico, preñada de tempestad y lanzando haces de rayos y el cóndor chileno majestuosamente posado sobre ella; en un extremo un girón de cielo".[33]

La otra obra expuesta por Pedro León Carmona tenía un carácter mucho más monumental y épico: *La Patrona del Ejército.* La enorme composición (de la que tampoco se conservan registros iconográficos) estaba pensada para decorar el interior del proyecto de templo que durante el contexto de la Guerra del Pacífico se pensó como una forma de agradecer a la divinidad por su ayuda: el Templo de la Gratitud Nacional.[34] De acuerdo a la detallada descripción de Lobos, la enorme y ambiciosa composición de Carmona, de unos doce metros de alto por ocho de ancho y con más de cien figuras, tenía en el centro la figura de la Virgen del Carmen circundada por ángeles. Sobre unas nubes se encontraban las figuras de Prat, Serrano, Riquelme y Aldea, mientras que a la derecha "el genio de la inmortalidad" se disponía a coronar a Prat, cuyo sueño velaba "el Ángel de la Patria". Sobre ellos y hacia la derecha se encontraban los "padres de la patria", encarnados en O'Higgins, Carrera, Freire, San Martín y Las Heras, con los "genios de la victoria" circundándolos. A la izquierda de la composición estaban "las matronas chilenas que, cual la madre de Germánico, vienen a depositar ante el altar de la patria y la patrona del Ejército las cenizas de sus padres, esposos e hijos". Ahí se podía apreciar a Eleuterio Ramírez y al estandarte del *2º de Línea* "estrechado entre los brazos de su abanderado moribundo". A ambos lados de la composición Carmona había dispuesto una "multitud de guerreros que rinden el último suspiro aclamando a Chile y a la generalísima de sus Ejércitos".

La obra, enmarcada en columnas de granito, tendría labradas en bronce figuras alegóricas: a la izquierda "el genio de la inmortalidad" esculpiría el nombre de todas las batallas de la Guerra del Pacífico con el retrato de Ramírez en su centro; mientras que al otro extremo los nombres de los combatientes marinos, el retrato de Prat, "el genio

[31] "La lección de un artista", *El Estandarte Católico,* 30 de noviembre de 1883.
[32] Cf. *Pedro León Carmona y sus obras en la exposición a beneficio del Asilo de la Patria.* Noviembre de 1883 (Santiago, Imprenta Victoria, 1883).
[33] Manuel m. Lobos, "La Patrona del Ejército. Apoteosis de los héroes de la guerra actual i de Arturo Prat", *El Estandarte Católico,* 6 de diciembre de 1883.
[34] Para una historia de este templo véase Manuel Acuña, *La Gratitud Nacional: entre la cañada y el metro* (Santiago, Salesiana, 1975).

protector de Chile" y "un grupo de rotos representando el heroísmo". En la base de la composición se encontraba "el libro de la historia, bajo las alas extendidas del cóndor chileno, que lleva en su pico la oliva de la paz"; y en el frontispicio "la Fama sosteniendo el escudo chileno", a su lado Caupolicán "rodeado de genios que sostienen la divisa «Vencer o morir»", mientras que al otro se encontraría "la Reina del Pacífico y varios genios que llevan la divisa de Cochrane «gloria y victoria»".[35]

Este fue el bosquejo monumental que Pedro León Carmona propuso para decorar el interior del Templo de la Gratitud Nacional. Ambos proyectos suscitaron las alabanzas de Benjamín Vicuña Mackenna, quien argumentó que poseían "tal pujanza y vitalidad en su conjunto que involuntariamente se desea encontrar algún medio de trasladarlas al muro de alguno de nuestros edificios públicos" para "perpetuarlas con toda la acentuación de sus colores y detalles definitivos".[36]

Las composiciones de Carmona evidencian el impacto inicial de la guerra en la plástica chilena. En la obra de Carmona se expresa la función social del arte, en una creación pensada *ex profeso* con un tono patriótico, donde en una misma composición confluían figuras alegóricas y otras tan disímiles y anacrónicas como Caupolicán, O'Higgins, Prat y Ramírez, pero que señalaban para el artista las épocas heroicas de la historia chilena, evidencias del carácter intrínsecamente guerrero de la nación, que era lo que le daba solución de continuidad a un discurso inserto en un tiempo cíclico y una narrativa mítica propia del nacionalismo, contexto desde el cual la reunión de estos personajes históricos heterogéneos parecía perfectamente coherente. Además, la obra de Carmona remarcaba una dimensión que emergió con nitidez durante la guerra y que ha analizado lúcidamente Carmen McEvoy: el "nacionalismo católico", que veía en la Virgen del Carmen el símbolo providencial de las victorias chilenas.[37]. Es necesario recordar que Pedro León Carmona fue un fervoroso devoto, que desempeñaría importantes actividades en el Círculo Católico, siendo además uno de los más activos organizadores de la Escuela de Pintura de la Universidad Católica,[38]38 de ahí el énfasis personal por remarcar la veta religiosa del patriotismo surgido durante la guerra.

1883 fue un año clave para la iconografía de la Guerra del Pacífico, no sólo por la exposición de los proyectos de Carmona, sino también por la edición del primer tomo de *El Álbum de la Gloria de Chile*,[39], auténtico panteón heroico del conflicto que unía textos biográficos de los soldados realizados por Benjamín Vicuña Mackenna, "el gran líder de opinión del victorioso nacionalismo chileno",[40] con ilustraciones del popular grabador Luis Fernando Rojas. De esta forma, se conjugaron en aquel año dos formas de difusión del imaginario gráfico del conflicto: exposiciones de pintura y literatura ilustrada, esta última no menos nacionalista que la primera en cuanto a su propósito

---

[35] Manuel m. Lobos, "La Patrona del Ejército. Apoteosis de los héroes de la guerra actual i de Arturo Prat", *El Estandarte Católico,* 6 de diciembre de 1883.

[36] Benjamín Vicuña Mackenna, "El arte en Chile. El pintor nacional Pedro León Carmona y su cuadro de Bueras", *El Mercurio* de Valparaíso, 7 de diciembre de 1883.

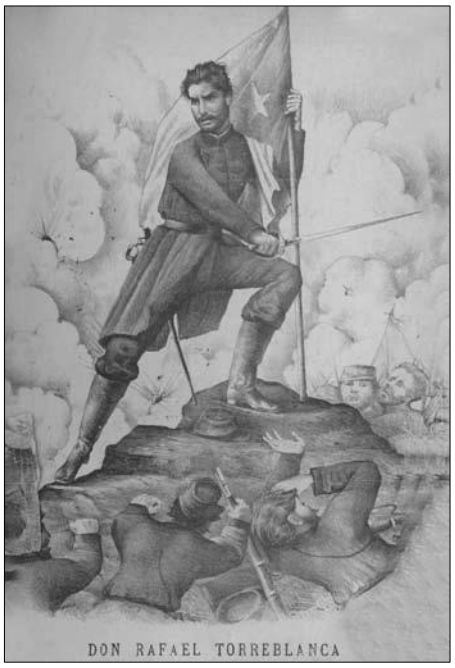
[37] Carmen McEvoy, "«De la mano de Dios». El nacionalismo católico chileno y la Guerra del Pacífico, 1879-1881", *Bicentenario. Revista de Historia de Chile y América,* Vol. 5, Nº 1, 2006, pp. 5-44.

[38] Eugenio Pereira Salas, *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano* (Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1992), p. 190.

[39] Benjamín Vicuña Mackenna, *El Álbum de la Gloria de Chile. Homenaje al Ejército i Armada de Chile en la memoria de sus mas ilustres marinos i soldados muertos por la patria en la Guerra del Pacífico* (Santiago, Imprenta Cervantes, 1883), Tomo I (El tomo II fue publicado en 1885).

[40] Manuel Vicuña, *Un juez en los infiernos. Benjamín Vicuña Mackenna* (Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2009), p. 14

heroificador. Esto es evidente, por ejemplo, si se observa el grabado que Rojas realizó para acompañar la biografía de Rafael Torreblanca.



Luis Fernando Rojas, Don Rafael Torreblanca, 1883. Grabado, El Álbum de la gloria de Chile, Tomo I.

Como hemos analizado, hacia 1883 es evidente que el gran protagonista en las obras fue Arturo Prat, quien concentró de forma abrumadora el interés de los artistas, tanto por representarlo en el momento de su muerte como a nivel más general en el combate naval de Iquique, siendo seguido en importancia por el combate de Angamos. De todas formas, es significativo que hasta el final de la guerra la protagonista haya sido la Armada (salvo excepciones circunstanciales, como las obras de Valenzuela Puelma y las primeras aproximaciones de Mochi que hemos descrito) en lugar del Ejército. En este sentido, destacaron durante estos primeros años marinistas como el británico Somerscales, sin duda, el pintor más prolífico en lo que a temáticas marinas de la Guerra del Pacífico se refiere, hecho que refrendaría en 1881 al componer su impactante obra *Hundimiento de la Esmeralda* que también fue expuesta al público en las vitrinas de la citada tienda de Kissinger y que de acuerdo a la crítica especializada, "tarde o temprano" debería formar parte del museo Nacional, "tanto por el mérito artístico cuanto por el tema que su autor eligió"[41]. En estas temáticas marinas sobre la guerra, Somerscales fue secundado por Casanova Zenteno, quien compondría en los años siguientes una gran cantidad de obras alusivas a los combates navales de Iquique y Angamos.

Otros pintores nacionales que no eran precisamente marinistas, como Pedro León Carmona, se obnubilaron con la figura de Prat, haciéndolo el centro de sus creaciones. Este panorama, como analizaremos más adelante, sufrirá un complejo proceso de continuidades, desarrollos e innovaciones temáticas.

[41] El señor Kirsinger i nuestros artistas", *El Taller Ilustrado,* 10 de agosto de 1885.

III EXPECTATIVAS FRUSTRADAS: LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE 1884 Y LA PINTURA DE HISTORIA

Una vez terminada la guerra, y en medio de la atmósfera nacionalista que envolvía a Chile por su exitosa finalización, el Gobierno decidió llevar a cabo una Exposición Nacional como una forma de exhibir el orgullo patrio en sus dimensiones económicas y artísticas. La exposición sería la confirmación de lo que fue una de las lógicas discursivas desde las cuales se articuló la legitimidad de la guerra: mostrar a Chile como una nación civilizada y pacífica que se vio arrastrada a un conflicto ante la presión de sus enemigos, del cual supo salir airoso precisamente por las características antes enunciadas.[42] Para *El Ferrocarril*, la Exposición Nacional de 1884 sería sencillamente "el complemento de los grandes triunfos que acaban de alcanzarse"[43]

Thomas Somerscales, *Hundimiento de la Esmeralda*, 1881.
Óleo sobre tela, Pinacoteca de la Armada.

En este contexto, caracterizado por un nacionalismo de "aire marcial",[44] la Exposición se inauguró en octubre de aquel año, con altas expectativas cifradas en la pintura de historia. Sin embargo, la pintura histórica, de la cual se esperaba representase las escenas heroicas de la reciente guerra, decepcionó a muchos críticos y periodistas. En este sentido, el juicio de Benjamín Vicuña Mackenna es decidor. Para el prolífico historiador, a pesar de lo relativamente exitosa e imponente que había sido la muestra aún se notaba "*la absoluta carencia de carácter, de tipo nacional y de actualidad positiva*" en la exposición.[45] Para Vicuña Mackenna esto se evidenciaba en la ausencia de grandes pinturas basadas en el reciente conflicto, lo que era particularmente extraño

[42] Al respecto, véase Carmen mc Evoy (edición y estudio), *Armas de persuasión masiva. Retórica y ritual en la Guerra del Pacífico* (Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, 2010).
[43] *El Ferrocarril*, 26 de octubre de 1884.
[44] Miguel Ángel Centeno, *Blood and debt: war and the nation–state in Latin America* (Pennsylvania, Penn State University Press, 2002), p. 200.
[45] Benjamín Vicuña mackenna, "El arte nacional i su estadística ante la Esposicion de 1884", *Revista de Artes y Letras,* Año I, Nº 9, 15 de noviembre de 1884, p. 442 (cursivas en el original).

si se pensaba en "una guerra nacional siempre por siempre victoriosa, y llena de episodios dignos todos de pinceles heroicos y aún sublimes". Entre éstos se contaban las acciones de Ramírez y Thomson, las batallas de San Juan, Los Ángeles, las muertes de Torreblanca y Arce en el Campo de la Alianza, el combate de La Concepción "en el día de las Termópilas del Chacabuco", "el bárbaro pero indómito desembarco de Pisagua", el asalto al morro Solar, "la entrada triunfal del Ejército sosegado y compasivo a Lima", Huamachuco, Iquique y Angamos, entre otros hechos que formaban una vasta cantera "para el ejercicio del ingenio y de la consumación del arte".

A pesar de todas estas potencialidades evocadoras que la guerra otorgaba al arte, para Vicuña Mackenna esto se había cumplido sólo pobremente en la Exposición. En su opinión, esto se explicaba "debido a la falta de valentía de artistas todavía bisoños, porque son generalmente pobres y a la mezquindad de un Gobierno que es generalmente rico, pero que para nada que no sea política o cosa análoga, se ha mostrado jamás generoso". El juicio era lapidario: el Gobierno no aportaba ningún estímulo oficial para que la plástica nacional recrease la guerra, salvo "un cartón y un pedazo de metal entregado con una cortesía",[46] coartando así el desarrollo de la pintura de historia que, como analizamos en la introducción, se caracterizó por ser el arte oficial por excelencia en el siglo XIX.

Lo interesante es que Vicuña Mackenna no estuvo solo en este planteamiento. Uno de los críticos de arte chilenos más importante, Vicente Grez, compartió en el fondo la apreciación. En la sección de arte de la Exposición, en la cual se notaba el "inmenso camino" que había recorrido la plástica nacional, se patentizaba "la ausencia de un huésped glorioso que habría venido a engrandecer la fiesta con su presencia, y a aumentar los méritos de ese torneo de la labor y de la inteligencia de todo un pueblo". Ese huésped ausente al que hacía alusión Grez era la pintura de historia en torno a la Guerra del Pacífico. Para el crítico y al igual que Vicuña Mackenna, esa ausencia era más notoria si se consideraban todos los hitos dignos de representarse al óleo:

> *"La última guerra que ha sostenido la República, rica en dramáticos episodios, brindaba a nuestros artistas con los temas inagotables de su gloria. Desembarcos audaces en pleno día, marchas al sol y a la luna por desiertos de arena y valles tropicales, escalamientos que parecen fábulas, las batallas más grandes y más sangrientas que ha peleado jamás la raza latina en este continente, los hechos más audaces de heroísmo personal, todo, en fin, lo que constituye la historia gloriosa de una raza, estaba ahí a la mano y no lo han tomado ¿Por qué? ¿Ha sido desconfianza en las propias fuerzas? […] ¿Cómo no prendió en sus corazones la centella de tantas victorias?".*[47]

Tras esta crítica, Grez entregó algunas hipótesis para explicar la escasa presencia de la temática de la guerra en la Exposición, sosteniendo que tal vez los pintores nacionales decidieron "dejar envejecer esos episodios para escogerlos después, cuando ya tengan el tono sublime de los años", como solía acontecer de hecho con la elección de los temas para representar en la pintura de historia, o bien, añadía como explicación potencial, los artistas chilenos temieron "dar a la pintura histórica un carácter prosaico, estando vivos muchos de los héroes de estos combates, lo que en verdad contribuye en

[46] Vicuña Mackenna, "El arte nacional", p. 444
[47] Vicente Grez, "El salón de bellas artes en la Esposicion", *El Ferrocarril*, 30 de octubre de 1884.

mucho a empequeñecer y a menguar los hechos más gloriosos",[48] lo que también era un motivo más que posible. En efecto, gran parte de la mística nacionalista que debía poseer un cuadro de historia radicaba en la lejanía temporal del tema escogido, lo que sin duda facilitaba la idealización en la representación, especialmente porque los protagonistas de los hechos ya habían muerto. Esta última situación, explicaría, además, que gran parte de la producción pictórica referida a la Guerra del Pacífico en una primera etapa haya sido dedicada a Arturo Prat y al combate naval de Iquique, precisamente porque la muerte del capitán de la *Esmeralda* permitía exaltar al héroe e idealizarlo.

El tono de decepción que se desprende de las críticas tanto de Vicuña Mackenna como de Grez tiene que ver con las altas expectativas que se habían cifrado en una serie de pintores de renombre que se habían destacado, precisamente, en el campo de la pintura de historia. Entre éstos se contaban Manuel Antonio Caro y Nicolás Guzmán –de destacada participación en la Exposición de 1875–, además de otros artistas como Pedro Lira, y promisorios como Cosme San Martín y Pedro León Carmona. Pedro Lira, por ejemplo, y aunque fue definido como "pintor de historia" por el mismo Grez, no creó para la exposición –ni lo haría posteriormente– ningún cuadro alusivo a la guerra. Caro sólo expuso un retrato de Arturo Prat, decepcionando al jurado de pinturas que en su informe se lamentaba de que el autor de *La abdicación de O'Higgins* "no haya mandado a la presente Exposición más que un recuerdo, por decirlo así, de su talento".[49] Nicolás Guzmán, asimismo, y aunque había alcanzado notoriedad en 1875 con *La muerte de Pedro de Valdivia*, tampoco exhibió en 1884 pinturas sobre el conflicto. De acuerdo a Grez, tras el éxito en 1875 y a pesar de todas sus aptitudes para la pintura de historia, Guzmán, decepcionado ante la falta de apoyo del Gobierno, descendió "de la altura en que se había colocado, disipando ensueños y defraudando expectativas, se hizo exclusivamente pintor de retratos".[50] Vicente Grez continuó con sus críticas a los pintores nacionales: lo hizo con San Martín y Carmona, quien no expuso sobre la guerra, aunque sí exhibió una importante obra de temática histórica, *La carga de Bueras*, óleo que según la prensa era "el cuadro más admirado de la exposición".[51]

Los únicos pintores academicistas que expusieron obras relativas a la guerra fueron aquellos de la primera generación, los discípulos de Cicarelli Pascual Ortega y Miguel Campos. Ortega lo hizo con *El soldado rezagado* (composición que le valió una tercera medalla), mientras que miguel Campos exhibió *La vuelta del soldado al hogar*, pinturas que fueron criticadas con cierta indulgencia por Grez, por su condición de ser la primera generación profesional de artistas, a quienes "les cupo la triste suerte de educarse cuando el gusto por la pintura todavía no despuntaba en Chile", por lo cual ambas obras –apenas "mediocres"– solamente "tendrían su mérito en otro tiempo".[52] Con más bríos, Grez criticó el hecho de que el director de la Academia, Giovanni Mochi, no haya presentado ninguna obra en la exposición, a pesar de "ser el único de entre ellos para quien habría podido considerarse como un deber la concurrencia", añadiendo que el italiano era "un general que defecciona en el momento de entrar en batalla".[53] No obstante, y a pesar del juicio de Grez, Mochi sí estaba trabajando en pinturas alusivas a

[48] *Ídem*
[49] "Jurados de pinturas y dibujo", *El Ferrocarril*, 21 de noviembre de 1884.
[50] Vicente Grez, "Las bellas artes en la Esposicion", *El Ferrocarril*, 7 de noviembre de 1884.
[51] "Bellas artes", *El Mercurio* de Valparaíso, 11 de noviembre de 1884.
[52] Vicente Grez, "Las bellas artes en la Esposicion", *El Ferrocarril*, 9 de noviembre de 1884.
[53] Vicente Grez, "Las bellas artes en la Esposicion", *El Ferrocarril*, 12 de noviembre de 1884

la guerra, las que expondría ante el público chileno en mayo de 1886, como veremos en el próximo apartado.

Lo cierto es que en el balance general, tanto Vicuña Mackenna como Grez pecaban de cierta exageración, pues la Guerra del Pacífico, en tanto temática pictórica, sí se encontró presente en varias obras presentadas en la Exposición Nacional de 1884. De acuerdo al catálogo, fueron expuestas las telas de Juan J. Gabellini, *Descanso militar de las tropas chilenas entre Chorrillos y Miraflores;* y las ya aludidas de Pascual Ortega, *El soldado rezagado* y miguel Campos, *La vuelta del soldado al hogar,* temática similar a la escogida por Zoila A. de Morandé con sus telas *La vuelta del soldado* y *La partida del conscripto.* Somerscales contribuyó con *La escuadra chilena,* temática marina similar a la escogida por uno de sus alumnos, Enrique López Vargas, quien expuso *El combate de Punta Gruesa.* En la misma línea de temas marinos, aunque no precisamente como pintura de historia,

D. Trubert exhibió *La Esmeralda.* En la sección dibujos, igualmente se expusieron obras vinculadas a la guerra, como las de José N. Gutiérrez, *Batalla de Chorrillos* y de Juan de la C. Seguel, *Glorias de Chile.* Y aunque no entran exactamente en la categoría de pintura histórica, también se expusieron retratos de los dos héroes principales del conflicto, *Arturo Prat* y *El General Baquedano,* realizados por Manuel Antonio Caro y Tránsito de la Barrera, respectivamente.[54]

El sentido de decepción ante la pintura de historia en la Exposición de 1884 obedece a dos factores interrelacionados. Por una parte, debemos tener en cuenta las altas expectativas cifradas en el desarrollo de la pintura de historia en Chile, que como género se había posicionado con gran importancia a mediados de la década de 1870. Pero además, el tono de frustración tiene que ver con que precisamente los pintores más destacados de Chile en este género pictórico, como Caro, Lira, Guzmán y Carmona, no presentaron ninguna tela sobre la guerra en una ocasión que fue pensada explícitamente para mostrar el orgullo patrio tras su exitosa culminación. En este sentido, la demanda social por pinturas vinculadas con el conflicto superaba con creces la oferta que los pintores nacionales intentarían suplir con los años.

[54] *Catálogo de la Esposicion Nacional en octubre de 1884* (Santiago, Imprenta Cervantes, 1884), pp. 125-140. Respecto a la escultura, la Guerra del Pacífico también ocupó un lugar importante como eje temático, como lo muestran las obras de Virginio Arias *La defensa de la patria* (obra por la que obtuvo un premio de $ 2.400), y especialmente de José miguel Blanco, quien expuso *Desembarco en Pisagua, Batalla de los Ángeles* y *El Tambor.*

IV. DESARROLLOS, CONTINUIDADES, Y NOVEDADES TEMÁTICAS ENTRE 1886 Y 1889

LAS OBRAS DE GIOVANNI MOCHI, COSME SAN MARTÍN Y NICOLÁS GUZMÁN.

En julio de 1885, el destacado artista Pedro Lira conseguía del Gobierno la cesión de unas instalaciones en la Quinta Normal para ser utilizadas para las exhibiciones de arte de la Sociedad Unión Artística (entidad que conformaban, entre otros, Ramón Subercaseaux, Rafael Correa y Onofre Jarpa). En el nuevo edificio, que sería conocido como "el Partenón", se organizarían salones anuales, que siguiendo el modelo francés serían una plataforma para estimular el desarrollo del arte nacional y promover su vinculación con la sociedad.[55] En mayo de 1886 se llevaría a cabo una de aquellas muestras artísticas, que contaría con un atractivo para los visitantes, estrenándose dos pinturas históricas compuestas por Giovanni Mochi. Las obras, para cuya confección el pintor había viajado al Perú, marcaban un importante giro temático en la producción pictórica de la Guerra del Pacífico, al centrarse en hitos de la campaña terrestre. Específicamente, Mochi se interesó por representar momentos de las batallas cruciales de Chorrillos y Miraflores. Las telas fueron elaboradas por el artista entre 1884 y 1885, para lo cual pidió un permiso especial para viajar a Italia, tanto por salud como para "hacer las reproducciones en cromolitografías".[56]

Las obras fueron tituladas *Carga de los granaderos en la batalla de Chorrillos* y *La primera división en Chorrillos*.

De acuerdo a la prensa especializada las pinturas "no podían menos que despertar gran curiosidad, tanto por el asunto a que se referían, *las glorias nacionales,* como por los antecedentes del artista que los había concebido".[57] Efectivamente, los cuadros de mochi "llamaban especialmente la atención de los concurrentes y eran objeto de exámenes críticos más o menos minuciosos y severos", según el certero comentario del cronista de *La Libertad Electoral,*[58] pues prontamente se generaron diversas opiniones sobre la valía de las obras. Una de estas críticas fue plasmada por *El Ferrocarril,* que si bien notó que las telas atraían las miradas de los concurrentes "por tratarse de asuntos nacionales, que muchos han presenciado y que están en el recuerdo de todos", reparó en que en la atmosfera se percibían "críticas más o menos severas y las opiniones más variadas no escaseaban", añadiendo que "la impresión general parece

[55] Patience A. Schell, "museos, exposiciones y la muestra de lo chileno en el siglo XIX", en Gabriel Cid y Alejandro San Francisco (eds.), *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX* (Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, Santiago, 2009), Vol. 1, pp. 111-112.
[56] Giovanni mochi a Jorge Huneeus, Santiago, 20 de febrero de 1885, en Biblioteca Nacional de Chile, Archivos Documentales, Caja 59, doc. 2127, f. 1v.
[57] "Dos cuadros históricos", *El Taller Ilustrado,* 10 de mayo de 1886 **(**cursivas en el original).
[58] "Exposicion de pinturas", *La Libertad Electoral,* 3 de mayo de 1886

no ser del todo favorable".[59] El crítico Vicente Grez reparó en otros puntos, indicando que aunque las obras estaban realizadas "con matemática precisión", Mochi había "tenido que sacrificar en gran parte de la vida y la animación; que constituyen la principal belleza de obras de este género". Sin embargo, este mismo defecto se trocaba en virtud, ya que las telas poseían "una importancia nacional como pintura ilustrativa" por su verosimilitud. Las telas de Mochi eran sencillamente "verdaderas comprobaciones históricas"[60]

Giovanni Mochi, *Carga de los granaderos en la batalla de Chorrillos*, c.1885.
Óleo sobre tela, Museo Histórico Militar.

Giovanni Mochi, *La primera división en Chorrillos*, c.1885.
Óleo sobre tela, Museo Histórico Militar.

Para *El Taller Ilustrado*, algunas de las críticas se podían comprender si se entendían las altas expectativas depositadas en Mochi, de quien se esperaban cuadros menos generales de las batallas y centrados, por el contrario, en "los episodios en detalle", dotando a las obras de "más vida y animación", lo que habría implicado un

[59] "Esposicion de pinturas", *El Ferrocarril*, 4 de mayo de 1886.
[60] Citado en Domingo Amunátegui Solar, "Don Juan Mochi" [1892], en Rosario Letelier, Emilio morales y Ernesto muñoz, *Artes plásticas en los Anales de la Universidad de Chile* (Santiago, museo de Arte Contemporáneo, 1993), p. 47.

mayor impacto en el público: "éste –añadía el periódico– y no otros es el defecto de los cuadros del señor Mochi, si defecto puede llamarse". Sin embargo, si se era justo en la crítica, Mochi había hecho "dos cuadros históricos" en que "entrasen el mayor número de incidentes que expresasen fielmente la situación y el éxito alcanzado", lo que efectivamente había cumplido, pues el artista había escogido "los dos episodios más importantes por sus resultados y que más revelan la inteligencia de los jefes y la constancia y valor de nuestros bravos soldados". Los asuntos escogidos habían sido tratados "con maestría", poseyendo "mucho efecto en su perspectiva y de una gran corrección en los detalles". Finalmente, el articulista del *Taller Ilustrado* aconsejaba a Mochi sobre cómo elaborar pinturas de historia de alto impacto en el público. Para lograr esto, era preciso que el director de la Academia de Pintura "se desentienda un poco de la verdad histórica. Los cuadros de batalla que más despiertan la atención y el entusiasmo son aquellos en que se pinta y se ve en acción el sable y la bayoneta, dando la peor parte a los vencidos".[61]

En definitiva, para generar obras populares que impactasen el imaginario nacional, las pinturas debían tocar las fibras patrióticas de la audiencia, precisamente idealizando y exaltando la noción de sacrificio en aras de la patria –aunque esto significara una mengua en la verosimilitud de la representación–, que era lo que habían hecho, por ejemplo, Somerscales y Carmona con Arturo Prat.

Lo cierto es que las obras de Mochi continuaron siendo exhibidas en la capital, especialmente en las vitrinas de los negocios, que como los de Kissinger eran "una especie de galería de obras de arte",[62] ayudando de esta forma a masificar la difusión de estas imágenes en la población. Así, por ejemplo, en diciembre de 1886 *El Ferrocarril* anunciaba la exhibición en las vidrieras de los negocios de Maldini y Cía, en la librería Servat y en el almacén de Kissinger grabados de los dos óleos de Mochi, que el artista había trasladado "con verdad histórica y maestría a la tela". Los grabados, agregaba el periódico, eran "dignos de figurar entre las mejores obras de su clase, pues salen de lo común y representan además con exactitud y verdad dos episodios memorables de la última guerra".[63] Un par de años después, en 1888, Mochi lograría vender ambos cuadros al Gobierno en la entonces sideral suma de 7 mil pesos, añadiendo él mismo que tal precio era "moderado" para obras para las cuales se tuvo que viajar al mismo Perú para bosquejarlas, y que siendo expuestas primeramente en Florencia le habían merecido "las felicitaciones de los artistas y críticos de arte que hablaron de ellos favorablemente".[64]

1886 fue otro año importante en la pintura de historia chilena alusiva a la Guerra del Pacífico. A fines de octubre de aquel año, en otra exposición artística realizada en los salones del "Orfeón Francés" por pintores contrarios a la Sociedad Unión Artística liderada por Pedro Lira (entre los cuales se contaban artistas de la talla de José miguel Blanco, Pascual Ortega, miguel Campos, Pedro León Carmona y Alfredo Valenzuela Puelma), Cosme San Martín –que aquel año asumiría la dirección interina de la Sección de Bellas Artes tras la renuncia de Mochi– exhibió su tela *Prat guiado al sacrificio por el genio de la patria*, cuya realización se había propuesto a fines de 1879 durante su estadía en Europa. La tela de marcado carácter alegórico estaba en las antípodas de la rígida verosimilitud historicista de los cuadros de Mochi, aspectos que suscitaron su

[61] "Dos cuadros históricos", *El Taller Ilustrado,* 10 de mayo de 1886.
[62] "El señor Kirsinger i nuestros artistas", *El Taller Ilustrado,* 10 de agosto de 1885.
[63] "Obras de arte", *El Ferrocarril*, 24 de diciembre de 1886.
[64] *El Taller Ilustrado,* 23 de julio de 1888

valoración en la opinión pública de la época. Así, Francisco Pardo manifestó que frente a la composición de San Martín se sentían inmediatamente "dos corrientes extrañas: los secretos sublimes del arte y el amor sagrado de la patria personificado en un héroe". El crítico alabó que el artista haya escogido quizás la única forma de representar en su magnitud el sacrificio de Prat, y que además era "la más alta concepción a que puede aspirar un artista: la alegoría". En otros términos, era la forma de manifestar artísticamente cómo Prat en aquel 21 de mayo había escalado "el cielo de la inmortalidad" para convertirse ante los ojos de los chilenos "en un semidiós".[65] Un colaborador de *La Libertad Electoral,* por su parte, juzgó que "la composición en general es buena", añadiendo que el cuadro era sencillamente "magnífico".[66] Sin embargo, no todos los comentarios fueron favorables para la tela de San Martín. Carlos Donoso Grille, por ejemplo, aunque alabó que la idea de la pintura haya sido "atrevida y grandiosa", recalcaba que por ser un cuadro demasiado ambicioso no se había alcanzado a cumplir satisfactoriamente sus propósitos. Elaborando una crítica puntillosa, Donoso afirmaba: "habríamos querido un Prat de más sublime y más arrebatado semblante, más alto y esbelto, y colocado con más firmeza sobre la cubierta de la nave enemiga", agregando que solamente una mano como la de miguel Ángel podría representar a la perfección un "genio de la patria" de "escorzo".[67]

A pesar de las exhibiciones de las obras de Mochi y San Martín, las expectativas sobre la pintura de historia y la Guerra del Pacífico aún no se satisfacían del todo. En julio de 1887 un colaborador anónimo del *Taller Ilustrado,* que describía la trayectoria de un joven pintor nacional, se quejaba del estado del arte chileno, comentando en tono de preocupación y reclamo su asombro de cómo un país con una historia "gloriosa" como la Guerra del Pacífico, que tanto potencial evocador debería tener en los artistas, se encontraba en ese estado, preguntándose: "¿La historia de nuestra conquista, las escenas del coloniaje, nuestra guerra de la independencia, y sobre todo el combate de Iquique con la gallarda e imponente figura de Prat saltando al abordaje, no pueden inspirar a nuestros pintores, no diremos una obra maestra sino una tela que alcance medalla en ese *Salón*

Cosme San Martín, *Prat guiado al sacrificio por el genio de la patria*, c.1886.
Óleo sobre tela, museo Histórico Nacional.

[París], medalla que justifique sus aptitudes artísticas?"[68]

Efectivamente, tras las obras de Mochi y San Martín no se habían producido más obras alusivas a la guerra que tuviesen impacto en la opinión pública, aunque Nicolás Guzmán retomó su labor como pintor de historia al componer en 1887

[65] Francisco Pardo (Mariluan), "'Prat guiado por el genio de la patria'. Alegoría (Cuadro del señor Cosme San Martín)", *El Ferrocarril*, 6 de noviembre de 1886.
[66] P.M, "Una visita al salón de pintura", *La Libertad Electoral*, 3 de noviembre de 1886.
[67] Carlos Donoso Grille, "Arte i artistas", *La Libertad Electoral*, 10 de noviembre de 1886.
[68] "El señor Tovar, alumno de la Academia de Pintura", *El Taller Ilustrado,* 18 de julio de 1887

una tela alusiva al combate de Sangra, óleo que sin embargo no tendría mayores repercusiones en la época, especialmente porque no se exhibió en ningunas de las diversas exposiciones del período. De todas formas, indica una reacción de parte de Guzmán ante los comentarios negativos recibidos por su presentación en la exposición de octubre de 1886, como los de Carlos Donoso Grille, quien interpeló al autor de *La muerte de Pedro de Valdivia:* "¿es posible que uno de los primeros pintores de Chile no exponga más que frutas y flores?".[69]

Así, la escena artística en lo que respecta a la pintura de historia parecía estar estancada, y de hecho en la exposición que se llevó a cabo en la Quinta Normal en febrero de 1887 a beneficio de la Cruz Roja no se expusieron obras recientes sobre la guerra, salvo dos composiciones de Somerscales: *La captura del Huáscar* y *El combate del 21 de mayo*,[70] obras que desconocemos si eran originales o variaciones de sus composiciones primigenias. Con todo, remarcaban el papel protagónico del británico en la conformación del imaginario pictórico de la guerra.

Nicolás Guzmán, *Batalla de Sangra,* c.1887. Óleo sobre tela, Pinacoteca Escuela Militar.

Quien analizó con particular lucidez este momento que hemos descrito fue Pedro Balmaceda, el hijo del Presidente en ejercicio José Manuel Balmaceda. Desde las páginas de *La Época,* Balmaceda notaba que desde las obras de Mochi, y uno que otro bosquejo "nuestros artistas no han producido una sola tela inspirada en los rasgos culminantes de la última guerra. El heroísmo, que ha sido generoso para historiadores y poetas, no ha alcanzado a impresionar, ni a rozar la epidermis de los pintores de Chile". Para Balmaceda, la clave para explicar esta situación era la dinámica misma del comercio del arte: ante la falta de un mercado seguro para la pintura de historia, los pintores chilenos habían derivado en géneros como el retrato y la pintura de paisajes, de más fácil venta y de menor tiempo de ejecución. Esto era natural, proseguía el argumento, y no debía culparse a los artistas quienes no tenían "elementos para acometer, por su propia iniciativa, obras de largo aliento, que necesitan estudios preliminares, separados, y sobre todo, un gasto de tiempo sin compensación y fuertes desembolsos".

[69] Carlos Donoso Grille, "Arte i artistas", *La Libertad Electoral,* 10 de noviembre de 1886.
[70] *Catálogo de la exposición de cuadros a beneficio de la Cruz Roja* (Santiago, Imprenta Cervantes, 1887), pp. 8-9

Ante esta situación quedaba una única solución: que el Estado tomase un rol más protagónico en el incentivo de la creación de pinturas alusivas a la guerra. Si particulares, como el coronel Marcos Maturana y Arturo M. Edwards habían patrocinado de su peculio certámenes artísticos, el Estado debía accionar de la misma manera, creando un certamen oficial "destinado a desarrollar y fomentar los grandes cuadros históricos, la pintura de género, que no puede ser adquirida por fortunas de particulares, a causa de su valor excesivo, y que no alienta sin el apoyo siempre eficaz del Estado".

Pedro Balmaceda, al igual que Vicuña Mackenna en 1884, era consciente de que la pintura de historia era el género oficial por excelencia, por lo cual el Estado debía tener un rol más protagónico en su fomento. La Guerra del Pacífico se constituía en un hito trascendental para la creación de un arte de cuño patriótico, que ensalzase la historia y a los próceres nacionales, ayudando a forjar un imaginario heroico del conflicto. Para esto, la pintura de historia tenía un papel protagónico, pues era precisamente "en los grandes cuadros de batallas donde se eterniza la historia de los pueblos y donde generaciones futuras beben la leche del heroísmo, porque ningún tema calienta el corazón como las glorias de la patria". Sin embargo, a pesar de este potencial, la pintura histórica relativa a la guerra estaba siendo dejada de lado por falta de estímulo oficial. Para remarcar este argumento, Balmaceda narró su encuentro con un pintor chileno, quien le contó sobre un proyecto plástico monumental alusivo a la guerra. Es conveniente reproducir la explicación del anónimo artista nacional para que el cuadro no pasase del proyecto al bastidor:

> *"–Bellísimo ¿Cuándo principia Ud. su obra? –preguntó Balmaceda–*
>
> *¿mañana?... ¿luego?...*
>
> *–No, señor. Nunca. Y esto por muchas razones. Si hago mi cuadro ¿tengo alguna seguridad de encontrar alguien que lo compre? ¿Lo adquirirá el Gobierno? Si no lo adquiere, perdería todo mi trabajo, el esfuerzo de medio año y habría gastado inútilmente mi dinero en hacer estudios de soldados, en copiar del natural los caballos, tomar croquis del terreno, en fin, todos los detalles inherentes a un cuadro de esta especie!".*

Balmaceda finalizaba su llamado al Gobierno para solucionar este problema a la brevedad, de otra forma "irán perdiéndose poco a poco todos aquellos detalles que no alcanzan a consignarse en la historia, y que sin embargo son asuntos admirables por cuadros; las fotografías, y los datos personales, todo aquello que constituye un poderoso elemento de verdad histórica, y más que todo, aquel suave calor que aún se guarda de la pasada guerra, que es nuestro recuerdo".[71]

Con todo, y a pesar de lo argumentado por Balmaceda, sí se podían apreciar ciertos estímulos estatales a la producción de la pintura de historia en general –aunque no relacionada con la Guerra del Pacífico– para lo cual el bienio de 1887-1888 registró dos hitos de importancia. En noviembre de 1887 el Gobierno, en pleno proceso de dotar de obras los salones del recién inaugurado museo de Bellas Artes, compró la tela de Nicolás Guzmán *La muerte de Pedro de Valdivia* –expuesta en 1875– en la sideral suma de 3 mil pesos, "el más alto que hasta la fecha han alcanzado las obras nacionales y

[71] Pedro Balmaceda Toro (A. de Gilbert), "Un certamen necesario", *La Época*, 15 de mayo de 1888.

extranjeras", según reparó *El Taller Ilustrado*.[72] Además, en la Exposición Nacional de 1888 Pedro Lira conmovió el ambiente artístico chileno y a la opinión pública al presentar su impactante tela *La fundación de Santiago,* una "obra respetable, histórica y alegórica a la vez, de gran carácter y estilo y en la que hay un gasto de talento sorprendente: no se puede llevar más allá el respeto al arte", como sentenció un diario capitalino.[73]

Estos antecedentes explican el renovado interés por la pintura de historia en Nicolás Guzmán, quien volcó su creatividad nuevamente hacia la Guerra del Pacífico. El aliciente económico que significó la venta a gran precio de su tela *La muerte de Pedro de Valdivia,* y el renovado interés por la pintura de historia en el ambiente artístico y en la opinión pública que produjo la obra de Lira, explican en parte la creación de una de las más importantes telas de Guzmán: *El Hundimiento de la Esmeralda con sus tripulantes en el combate naval de Iquique*.

Nicolás Guzmán, *Hundimiento de la Esmeralda con sus tripulantes en el combate naval de Iquique,* c. 1888.
Óleo sobre tela, museo Histórico Nacional.

Exhibida en el salón anual de 1889,[74] la obra produjo un importante impacto en la opinión pública santiaguina. *El Ferrocarril* celebró el hecho de que "la gran pintura histórica, considerada y con razón como la rama más importante por los sólidos conocimientos que exige y las múltiples dificultades que el artista tiene que vencer" haya estado presente en la exposición con una tela de tanto contenido patriótico. La tela, "verdaderamente atrevida y valiente", atraía "desde el primer momento" pues "el público la contemplaba con entusiasmo y le tributaba merecidos elogios".[75] El comentario no fue aislado pues, según un crítico que firmaba Bajo el seudónimo de "Hypérides", la obra de Guzmán era "uno de los cuadros de más aliento que ha salido de un pincel chileno", añadiendo que "la magnitud de la tela está plenamente justificada por la sublimidad del asunto". El colaborador de *La Libertad Electoral* también reparó en el impacto de la pintura en el público, señalando que "la primera impresión es

[72] "Muerte de Pedro de Valdivia", *El Taller Ilustrado,* 14 de noviembre de 1887.
[73] "Esposición Nacional. Sección de Bellas Artes", *El Ferrocarril,* 16 de diciembre de 1888.
[74] Debemos notar, sin embargo, que la obra de Guzmán figuraba en el *Catálogo de la Esposicion Nacional de noviembre de 1888 en Santiago,* (Imprenta Cervantes, Santiago, 1888). No obstante, no hay alusiones a esta tela en la prensa de la época, y que naturalmente deberían existir por lo impactante de la obra. De haber sido expuesta, pudo haber sido opacada por el protagonismo de *La fundación de Santiago*; o bien –y nos inclinamos por esta opción– fue inscrita en el catálogo y no fue exhibida, como solía acontecer en algunos casos.
[75] El Salón de Bellas Artes", *El Ferrocarril,* 19 de noviembre de 1889

espléndida; el ánimo se sobrecoge", agregando que frente a esa tela "la indiferencia es inconcebible y absurda".[76]

La recepción de la pintura por parte del público es un tema importante, porque evidencia el valor socializador de patriotismo que las elites intelectuales le atribuían a estas instancias expositivas. Así, no es raro que, con frecuencia, se decretara la gratuidad del evento para aumentar la asistencia del público,[77] y que el salón –con la obra de Guzmán ubicada cuidadosamente en el centro de la exposición, para atraer inmediatamente la atención del observador– haya sido parte de la ruta obligada que todos los alumnos de las escuelas santiaguinas pertenecientes a la Sociedad de Instrucción Primaria recorrieron como parte de su paseo anual de 1889.[78]

La crítica no escatimó en elogios para la obra del pintor chileno. Desde las páginas de *El Ferrocarril*, Eduardo L. Hempel añadió que tras años de ausencia en las exhibiciones chilenas (lo que indica que efectivamente no expuso en 1888) Guzmán había vuelto "de punta en blanco, con una obra de vastas proporciones, atrevida, que solo un artista audaz y de talento ha podido realizar con tan brillante éxito". La obra evidenciaba cómo el pintor había resuelto "la difícil tarea" de elaborar una composición con tantas figuras, plasmando además un "colorido hermoso y brillante", obteniendo con su pintura un "grande como legítimo triunfo". El balance final de Hempel hacia *El hundimiento de la Esmeralda* era exultante: la tela de Guzmán era "la página más brillante en su género del arte nacional a la que honra".[79]

Lo cierto es que la apuesta pictórica de Nicolás Guzmán obtuvo réditos importantes, pues consiguió, sin discusión, los 800 pesos que el certamen Edwards otorgaba a la mejor obra en la categoría de pintura histórica que se expusiese en el salón anual.[80] Además, en 1891 el Gobierno finalmente adquirió la tela.[81]

Con las obras de Giovanni Mochi, Cosme San Martín y Nicolás Guzmán se va cerrando un segundo ciclo de recreación plástica de la Guerra del Pacífico, que comenzó justamente cuando el conflicto terminó. Tras la obra de Guzmán, ninguna otra composición pictórica –que por cierto las hubo– tendría un efecto similar en la opinión pública de la época. Un par de años después de la presentación de la tela de Guzmán alusiva al combate naval de Iquique sobrevendría la gran crisis política del siglo XIX, la Guerra Civil de 1891, que cambiaría de forma importante el contexto político del país, que no tardaría en afectar la construcción del imaginario de la Guerra del Pacífico. Tal como ha notado William F. Sater en su clásico estudio sobre la construcción heroica de Arturo Prat, con el inicio del período parlamentario comenzó también lo que él denominó como "la declinación del héroe",[82] proceso que explicaría también la ausencia de grandes composiciones plásticas sobre la guerra de 1879-1884. El mismo Thomas Somerscales, a quien el Presidente Balmaceda había encargado en 1889 una pintura alusiva al combate de Angamos, dejaría de pintar sus tradicionales telas alusivas a las acciones bélicas en el mar. Tras 1890, el marinista británico se volcaría a la pintura de

[76] "El Salón de 1889. La Pintura", *La Libertad Electoral,* 2 de diciembre de 1889.
[77] Cf. "Salón de Pintura", *La Época,* 5 de diciembre de 1889.
[78] Cf. "Paseo campestre", *El Ferrocarril,* 1 de diciembre de 1889.
[79] Eduardo L. Hempel, "Bellas Artes. El Salón de Santiago", *El Ferrocarril,* 1 de diciembre de 1889.
[80] "Certamen Edwards", *El Ferrocarril,* 11 de diciembre de 1889.
[81] Pereira Salas, *Estudios sobre la historia del arte,* p. 308.
[82] Sater, *La imagen heroica en Chile,* pp. 81-85.

paisajes como a representar episodios navales chilenos no vinculados con la Guerra del Pacífico.[83]

[83] Este juicio se basa en el análisis del catálogo de las obras de Somerscales, disponible en Tupper, *Somerscales,* pp. 141-164.

V. ENTRE EL DESGASTE TEMÁTICO, EL OLVIDO Y EL RESURGIMIENTO

LA PINTURA DE HISTORIA DE LA GUERRA ENTRE 1890 Y 1912

Aunque anteriormente señalamos que tras el salón de 1889 la pintura de historia relativa a la Guerra del Pacífico caería en un estancamiento, tanto de ideas como de producción, luego de esa fecha sí se compusieron algunas obras alusivas al conflicto bélico que es conveniente destacar, aunque no hayan impactado de gran manera a la opinión pública de la época, ni a la crítica artística ni menos haber motivado al Estado para su compra.

En el salón de 1890, en el preludio de la Guerra Civil, se expusieron algunas pinturas cuya temática eran las batallas del conflicto iniciado en 1879. Entre éstas merecen destacarse la tela del músico Emilio Cocq, titulada *Combate de Sangra*; la composición del discípulo de Somerscales y marinista nacional Álvaro Casanova Zenteno, *Combate de Angamos,* y en similar línea la pintura de Daniel Escobar, *Segundo bombardeo de Callao por la escuadra chilena*.[84] A pesar de que en 1891 el país se vio enfrascado en una sangrienta guerra civil, igualmente se prosiguió con la práctica del salón anual de pinturas, aunque no se contó con ninguna tela nueva alusiva a la Guerra del Pacífico, pues solamente se volvieron a exponer las obras de Mochi que hemos analizado, prestadas por la colección del museo de Bellas Artes.[85] Lo mismo sucedió en 1892.[86]

Un análisis detallado de los catálogos de los salones en el período comprendido entre 1893 y 1899 nos lleva a conclusiones similares: en ese período no se produjeron obras referidas al conflicto bélico iniciado en 1879,[87] aunque hubo un cierto interés –particularmente de Casanova Zenteno– en temas navales de otras guerras, como las de la Confederación y las campañas de la Independencia; y por temas relativos a la conquista, donde destaca la obra de José mercedes Ortega, *Doña Inés de Suárez*, expuesta en 1897. Sólo en 1901 Héctor Hernández rompería parcialmente este

[84] *Salón de 1890. Catálogo de las obras de pintura, escultura, dibujo i arquitectura* (Santiago, Imprenta Cervantes, 1890).
[85] *Salón de 1891. Catálogo de las obras de pintura, escultura, dibujo i acuarela* (Santiago, Imprenta Cervantes, 1891).
[86] *Salón de 1892. Catálogo de las obras de pintura, escultura, dibujo i arquitectura* (Santiago, Imprenta Cervantes, 1892).
[87] Los catálogos a los que hago alusión son los siguientes: *Salón de 1893. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo y arquitectura,* (Santiago, i Librería "Ercilla", 1893); *Salón de 1894. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura* (Santiago, Imprenta y Librería Ercilla, 1894); *Salón de 1895. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura* (Santiago, Imprenta i Librería Ercilla, 1895); *Salón de 1896. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura* (Santiago, Imprenta i Librería Ercilla, 1896); *Salón de 1897. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura* (Santiago, Imprenta i Librería Ercilla, 1897); *Salón de 1898. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura* (Santiago, Imprenta i Librería Ercilla, 1898); y *Salón de 1899. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura* (Santiago, Imprenta Ercilla, 1899).

estancamiento, al exponer su obra *En la cripta del monumento Prat*,[88] que tampoco puede ser considerada como una pintura de historia.

Esta situación de estancamiento general en la producción de pinturas referidas a la guerra no fue patrimonio de la capital. En provincias, la práctica de instaurar salones anuales de bellas artes también tuvo un breve auge a mediados de la década de 1890. En Concepción, por ejemplo, en septiembre de 1894 la Sociedad de Bellas Artes de la ciudad llevó a cabo una exposición, donde se exhibieron telas alusivas a la Guerra del Pacífico como la pintura de Pedro Segundo Fernández, *La Esmeralda*, que en todo caso no entra en la categoría de pintura histórica. Las que sí podrían entrar en esta categoría fueron un par de obras que presentó Gustavo Redon tituladas *Panorama de la batalla de Chorrillos y San Juan* y *Episodio de la batalla de Huamachuco*, aunque el catálogo explicitaba que ambas telas eran copias del pintor peruano Castillo (¿Teófilo?), por lo que no revisten mucha relevancia para los propósitos de este artículo.[89] El salón de Concepción tuvo lugar nuevamente en 1895 y 1896, aunque las pinturas alusivas a la historia de Chile en general, y a la Guerra del Pacífico en particular, estuvieron ausentes.[90]

En 1896 y 1897 se llevaron a cabo exposiciones municipales de arte en Valparaíso, propiciadas por la activa labor del pintor Alfredo Valenzuela Puelma.[91] En 1896 se expusieron las telas de José Zegers Recassens tituladas *Combate de Iquique* y *Combate de Angamos* (esta última una copia). Además, en calidad de préstamo de la colección del museo de Bellas Artes se expuso la tela de Nicolás Guzmán *Hundimiento de la Esmeralda*,[92] situación que se repetiría en la exhibición del año siguiente, con la salvedad que la pintura de Guzmán esta vez sería la única relativa a la guerra.[93]

Este desgaste temático y estancamiento productivo de obras plásticas que representasen escenas históricas de la Guerra del Pacífico, que se puede apreciar entre el período que corre de 1890 a 1906, tuvo un breve lapso de revitalización con la aparición en la escena artística nacional de Pedro Subercaseaux. El pintor de historia más importante y prolífico en Chile –aunque ya contextualizado en el siglo XX– no quedó ajeno a la temática de la Guerra del Pacífico, y sus obras señalan el cierre cronológico de esta investigación, al ser las obras culmines que finalizan esta fase de representaciones plásticas que hemos analizado en estas páginas.

Las obras de Pedro Subercaseaux representan no solamente las últimas grandes composiciones pictóricas sobre la Guerra del Pacífico, sino también un auténtico "canto del cisne" en la pintura de historia chilena. Efectivamente, el descenso de composiciones alusivas a la guerra de 1879 que hemos descrito obedece no sólo a razones políticas internas, sino también a cambios cruciales en el mundo de las ideas a nivel mundial.

---

[88] Cf. *Salón de 1901. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura* (Santiago, Imprenta Cervantes, 1901), p. 23.
[89] *Catálogo del Salón artístico de 1894, inaugurado el 8 de septiembre de 1894 bajo los auspicios de la Sociedad de Bellas Artes de Concepción* (Concepción, Imprenta Española del Comercio, 1894), p. 14.
[90] Cf. *Catálogo del Salón artístico de 1895, inaugurado el 1º de diciembre de 1895 bajo los auspicios de la Sociedad de Bellas Artes de Concepción*, Imprenta Española del Comercio, Concepción, 1895; y *Catálogo del Salón artístico de 1896, inaugurado el 29 de noviembre de 1896 bajo los auspicios de la Sociedad de Bellas Artes de Concepción* (Concepción, Imprenta del "Águila", 1896).
[91] Arturo Blanco, "El pintor Alfredo Valenzuela Puelma", *Revista Chilena de Historia y Geografía,* Nº 77, 1932, pp. 93 y ss.
[92] *Esposicion Municipal de Bellas Artes, Valparaíso 1896* (Valparaíso, Imprenta y Litografía Central, 1896).
[93] *Esposicion Municipal de Bellas Artes, Valparaíso 1897* (Valparaíso, Imprenta y Litografía Central, 1897).

Si hasta la década de 1880 era indiscutible la primacía de la pintura histórica como género hegemónico al interior de la plástica, en el período del fin de siglo e inicios del siglo XX se produjo una verdadera revolución en las ideas estéticas, evidenciada en la emergencia de los *ismos* (cubismo, impresionismo, dadaísmo, etc.) como categorías conceptuales que desmoronaron los criterios hegemónicos del siglo XIX.[94] Lo interesante es que la recepción de estas nuevas ideas estéticas modernistas tuvo gran acogida en el medio artístico chileno en vísperas del Centenario, ayudando al desplazamiento de la pintura histórica de su sitial de privilegio, al menos en lo que a los intereses de los pintores respecta.[95]

Pedro Subercaseaux, quien ya percibía estos cambios en la mentalidad estética del cambio de siglo propiciada por aquellos "locos exorbitados",[96] por el contrario, optó por insertarse en la pintura de historia tanto como una forma de satisfacer su admiración personal por las Fuerzas Armadas, como para darle "gloria a mi patria" desde el arte, explicitando así la función social y patriótica de su producción plástica,[97] producción que satisfaría las demandas de una sociedad civil que –al contrario de las vanguardias intelectuales– cada vez simpatizaba más con un nacionalismo que, en las primeras décadas del siglo XX, se tornaría como la corriente intelectual hegemónica.[98] Sin embargo, si se analiza cuantitativamente, la producción de Subercaseaux relativa a la Guerra del Pacífico es marginal dentro de su obra, en la que predominan los períodos de la Conquista y la Independencia, épocas que de acuerdo al pintor lo atraían particularmente "por lo que ellas representan de heroísmo y a la vez pintoresco. Veía en ellas magníficas ocasiones para composiciones dramáticas de intenso movimiento y colorido".[99] Con todo, Subercaseaux no dejó de lado la guerra de 1879 en tanto temática, creando dos obras importantes, aunque no las únicas: *El capitán Prat sobre la cubierta del Huáscar,* fechada en 1906, y su *Baquedano,* de 1912.

En ambas, el énfasis es mostrar el heroísmo individual por sobre el colectivo, lo cual es evidente con la obra referente a la muerte de Prat en la cubierta del Huáscar. Lo mismo acontece con su *Baquedano* –de factura mucho más acabada que en la obra anterior– que muestra al victorioso general en su marcha hacia la batalla de Tacna y con las tropas de fondo. Con estas obras culmina el primer ciclo de la pintura de historia chilena referente a la Guerra del Pacífico, con el acento puesto más que en las acciones colectivas, centrada en personajes claramente reconocibles por el público y que a esas alturas, en 1912, eran los héroes más importantes que había legado el imaginario del conflicto iniciado en 1879: Arturo Prat y Manuel Baquedano, reflejos de las glorias de la Armada y del Ejército, respectivamente.

---

[94] José Luis Comelias, *El último cambio de siglo* (Barcelona, Ariel, 2000).

[95] Al respecto, véase Bernardo Subercaseaux. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo III: El Centenario y las vanguardias* (Santiago, Editorial Universitaria, 2004).

[96] Pedro Subercaseaux, *Memorias* (Santiago, Editorial del Pacífico, 1962), p. 121.

[97] *Ibídem*, pp. 80-81.

[98] Sobre la emergencia del nacionalismo en las primeras décadas del siglo XX véase Gabriel Cid y Alejandro San Francisco (eds.), Nacionalismos e identidad nacional en Chile. Siglo XX (Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, 2010), Vol. 1; Patrick Barr-melej, Reforming Chile. Cultural politics, nationalism and the rise of the middle class (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001); Stefan Rinke, Cultura de masas, reforma y nacionalismo en Chile, 1910-1931 (Santiago, DIBAm, 2002); Bernardo Subercaseaux, Historia de las ideas y la cultura en Chile. Tomo IV, Nacionalismo y Cultura (Santiago, Editorial Universitaria, 2007); y Luis Corvalán Márquez, Nacionalismo y autoritarismo durante el siglo XX en Chile. Los orígenes, 1903-1931 (Santiago, Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2009).

[99] Subercaseaux, Memorias, p. 152

VI. REFLEXIONES FINALES

Como hemos analizado en este artículo, la pintura de historia contribuyó de forma significativa a conformar el imaginario iconográfico chileno de la Guerra del Pacífico. En un proceso complejo, oscilante temporalmente, que involucró a los artistas, aquellos "soldados en servicio de la memoria" y sus esfuerzos personales por evitar el olvido de las gestas bélicas de los chilenos; a los críticos y publicistas que desde las páginas de los periódicos alababan y estimulaban la plasmación en los lienzos de escenas de la guerra, y particularmente a través del fomento estatal, tanto en el incentivo a la creación mediante concursos, el encargo directo de ciertas obras a los pintores, la compra de óleos y el patrocinio a las diversas instancias expositivas de período, se fue configurando la mirada chilena del conflicto iniciado en 1879.

Pedro Subercaseaux, *El capitán Prat sobre la cubierta del Huáscar,* 1906. Óleo sobre tela, Pinacoteca de la Armada.

Pedro Subercaseaux, *Baquedano,* 1912. Óleo sobre tela, Pinacoteca Escuela Militar.

Este imaginario iconográfico se caracterizó por diversas particularidades. En primer término, la pintura histórica permitió diseccionar el contenido sangriento y la violencia explícita que conlleva toda guerra, idealizando en sus representaciones las acciones bélicas con tintes epopéyicos, y, en ocasiones, sagrado-místico. En pocas telas la violencia se expresaba en toda su dimensión, y el artista buscaba más bien plasmar la exaltación de actos de valor individual reconocibles por el público, donde el caso de Arturo Prat emerge como el más nítido. El capitán de la *Esmeralda* se constituyó en la encarnación del ideal de sacrificio en aras de la nación que lo transmutaba de su naturaleza humana y lo convertía en el correlato secular de los mártires de la fe cristiana, en un "semidiós" de la patria, como afirmó en 1886 Francisco Pardo a propósito del óleo de Cosme San Martín.

En este sentido, muchas veces se presentó la tensión –en ocasiones irreductible– entre la obsesión por la verosimilitud que debía guiar la realización de una pintura de historia, y la idealización patriótica de la guerra y del valor de los chilenos. A fin de cuentas, la valoración de la opinión pública por las pinturas se inclinó la mayoría de las veces por las telas que exaltaban más el valor nacional que por aquellas con una rigidez historicista obsesionada por la verosimilitud de la representación, como lo evidencian algunos comentarios críticos dirigidos a las obras de Giovanni Mochi, que aunque elaboradas con "matemática precisión" en el mismo terreno de los hechos, no tocaban en el auditorio las fibras emotivas que una tela de contenido patriótico debía hacerlo inmediatamente.

Finalmente, a pesar de que la factura de las telas no fuera muchas veces bien valorada por la crítica, toda pintura de historia chilena en general y alusiva a la Guerra del Pacífico en particular gozaba de ciertas prerrogativas e indulgencias para con el artista. Independiente de la calidad estética de los cuadros, éstos eran valorados especialmente por tratarse de asuntos "nacionales", a esas alturas asentado como un valor en sí mismo. Y dentro de los asuntos nacionales como cantera para las representaciones artísticas, la Guerra del Pacífico tuvo un sitial de privilegio hasta inicios del siglo XX. El conflicto iniciado en 1879, efectivamente, se había consolidado en la memoria colectiva chilena como una de las vetas más ricas para la imaginación patriótica.