

EL “CARÁCTER” DE LO SENSIBLE LA EXHIBICIÓN DEL PASADO EN EL CHILE DEL SIGLO XIX

Paulina Faba Zuleta* ¹

Resumen

La segunda mitad del siglo XIX en Chile es rica en una reflexión generalizada en torno al pasado nacional. Estudios históricos y obras literarias, dan cuenta de una preocupación especial por hacer visible el pasado de la Época Colonial. En este contexto, se organiza la Exposición del Coloniaje, primera muestra enteramente retrospectiva organizada en el siglo XIX en Chile. Intentando trazar la genealogía de dicho evento, el presente trabajo busca explorar la hipótesis que las formas de visualización del pasado propuestas por las exposiciones, constituyen indicios, tanto de un proceso de redefinición de la memoria, como de una construcción de la relación con lo sensible, a partir de la noción de carácter.

Palabras clave: Exhibición del Coloniaje (1873), memoria, construcción de lo sensible, Chile.

Abstract

The second half of the nineteenth century in Chile is rich in a general reflection on the national past. Historical studies and literary works, give special importance to the visibilization of the Colonial Era. In this context, the Coloniaje Exhibition constitutes the first entirely retrospective exhibition organized in nineteenth century Chile. Trying to trace the genealogy of this event, this paper seeks to explore the hypothesis that the forms of display proposed by the Coloniaje Exhibition, are an evidence of the redefinition of collective memory, as well as of the construction of

* Postdoctorante, Universidad de Chile (FAU)-Fondecyt 3130428. (pafazu@hotmail.com).

¹ Agradezco al Programa Fondecyt Postdoctorado, a Antonio Sahady, Director del Instituto de Historia y Patrimonio (FAU, U de Chile) y a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile por el apoyo institucional y académico que me han brindado, el cual ha sido fundamental para terminar con éxito este trabajo, fruto del primer año de mi investigación postdoctoral.

relations with the sensible, through the notion of ‘character’.

Key words: Coloniaje Exhibition (1873), Memory, ‘character’, construction of the sensible, Chile.

Introducción

Como lo demuestran diversos estudios, la memoria cultural (Assman, 1995) se caracteriza por el establecimiento de una relación particular con las imágenes (cf. Aby Warburg (1924-1929), Maurice Halbwachs (1968), Frances Yates (1966), y Carlo Severi (2007); Didi-Huberman (2009)). Las formas de hacer visible el pasado se apoyan en estrategias culturalmente construidas para clasificar, transmitir y reproducir ideas y conocimientos acerca del pasado. En este sentido, la patrimonialización y museificación establecen procesos interesantes de analizar desde la perspectiva de la Historia del Arte y la Antropología. Los museos y las exhibiciones constituyen, un ejemplo significativo del desarrollo y reproducción de formas de seleccionar, percibir, clasificar y exhibir las imágenes del pasado.

Durante la segunda mitad del siglo XIX (Murray, 1902), los herederos de los gabinetes de curiosidades de los siglos XVII y XVIII viven un momento de apogeo y especialización. Tal como lo hacer notar Adalgisa Lugli (1992 (2009)), el museo y las exhibiciones se consolidan a la par de las profundas transformaciones urbanas el despliegue de la revolución industrial, el desarrollo del turismo y la aparición de los Estados-Naciones. En Chile, el auge de las exhibiciones coincide con un plan general de transformación de la ciudad de Santiago, que, bajo la intendencia de Benjamín Vicuña Mackenna (1872-1875), y tomando el modelo desarrollado por el Barón de Haussmann (1809-1891) en París, buscaba mejorar la circulación y el ornato, estableciendo una serie de paseos y lugares de “renovación de la vida” cívica, de acuerdo con los cánones occidentales y a la idea de civilización. Es en este contexto que se desarrolla un interés por el coleccionismo de objetos del pasado colonial, a la par del deseo de reconstrucción y visibilización de lo que se concebía como el “carácter” de la nación.

Estudios históricos y obras literarias, dan cuenta de una preocupación especial por “dar a ver” la *Era Colonial*, a través de la selección, asociación y construcción de diversas imágenes. Siguiendo el mismo paradigma, pero con herramientas distintas, los museos y las exhibiciones aparecen como espacios y eventos de reclusión y despliegue de imágenes del pasado, descritas por vez primera como importantes de resguardar y exhibir.

En este panorama, la *Exposición del Coloniaje* es inaugurada oficialmente el miércoles 17 de septiembre de 1873 por el Presidente de la República, Federico Errázuriz Zañartu (1871-1876). Dicho evento es relevante, ya que constituye la primera muestra enteramente retrospectiva organizada en el siglo XIX en Chile. Diversos objetos son recopilados y montados, de manera a consagrarse como expresiones

inéditas de un pasado nacional. En este artículo, proponemos la hipótesis que la aparición de esta exposición puede ser interpretada como un síntoma importante de una redefinición de la memoria y de una relación con lo sensible, configurada a partir de la idea de “carácter”. Estos procesos se verían reflejados tanto en la organización, como en la clasificación, la interpretación y el despliegue de las imágenes de la *Época Colonial*.

La necesidad de hacer visible el coloniaje

En palabras de Vicuña Mackenna, la *Exposición del Coloniaje* tuvo entre sus objetivos principales: “Agrupar esos tesoros mal conocidos, clasificar esos utensilios humildes pero significativos, reorganizar en una palabra la vida exterior del coloniaje con sus propios ropajes, i prestarle, mediante la investigación i el método, una vida pasajera para exhibirla a los ojos de un pueblo inteligente pero demasiado olvidadizo” (Vicuña Mackenna, 1873c: 343). Paralelamente, de acuerdo con el discurso del Secretario de la Comisión Directiva de la exposición, Horacio Pinto Agüero, este evento había buscado dejar “en la memoria del pueblo alguna impresión durable de cultura y progreso y propias para hacer revivir en los espíritus un verdadero entusiasmo por el engrandecimiento de la patria” (Eyzaguirre y Pinto Agüero, 1873: 8).

En la segunda mitad del siglo XIX, la preocupación por no olvidar el pasado colonial, a través del agrupamiento, clasificación y exhibición de los objetos de la época, formaba parte de un “deber de memoria” que se integró a un interés generalizado por mostrar dicho pasado. Si bien algunos pensadores de la época proclamaban la necesidad de “sumergir al hombre nuevo en el olvido”² de éste (Bilbao, 1853); una gran mayoría resaltaba la necesidad de reconstruir el Coloniaje, ya sea con el fin de aprender de las lecciones de la Historia o con el objetivo de poner en evidencia aquellos elementos que permitirían definir los grados de progreso y el “carácter” de la nación, en términos de la relación establecida con un territorio y la experiencia vivida como “pueblo”.

Las generaciones de intelectuales liberales, como Francisco Bilbao (1823-1865), José Victorino Lastarria (1817-1888), Miguel Luis Amunátegui (1828-1888) y Diego Barros Arana (1830-1907), verán con preocupación que el proyecto de los líderes de la Independencia no se había concretizado aún. Según estos autores, la “llaga” de los países Latinoamericanos seguía viva en la segunda mitad del siglo XIX y se traducía en la proliferación de la ignorancia, la superstición y la transmisión de influencias entre poder político, educación y religión. En una carta de Diego Barros Arana dirigida a Miguel Luis Amunátegui, el historiador declaraba que: “Es

2 “Invoco al hombre nuevo, pido un desierto en torno suyo Quiero sumergirlo en el olvido del pasado. Arrebarlo a las alturas y despertarlo sin mancha en medio de la inmensidad Iluminada. Cuál será su primera palabra. El himno”. Francisco Bilbao. *Revolución en Chile y Los mensajes del concripto*. Imprenta del Comercio, Lima, Perú, 1853; p. 18.

indispensable que de ahora en adelante, cada cual contribuya en la medida de sus fuerzas a combatir el reinado de la superstición y del error y es preciso hacerlo con franqueza y resolución”(Carta a Miguel Luis Amunátegui, 1873).

En este marco, la reconstitución de la historia colonial se consideró como un aspecto fundamental para el desarrollo de una forma de conciencia acerca de los errores del pasado. Se trataba de juzgar la Colonia a través de sus propios restos y documentos, de manera que éstos se desplegaran libre y objetivamente, siguiendo un “orden de los hechos” (Lastarria, 1844). Utilizando fuentes originales, ensayos, estudios históricos y obras literarias, pretendieron hacer visible el pasado en el contexto de un proyecto de transformación social, que buscaba acabar con los restos del antiguo sistema de dominación, cuyos “vicios” se percibían aún latentes en la sociedad de la época. En la *Galería Nacional de Hombres Célebres*, editada en 1854 por Narciso Desmadryl, se destacaba, por ejemplo, la importancia de la revisión de la historia colonial, argumentando que: “El estudio de nuestra historia colonial a cada instante nos enseña, en cada una de sus severas páginas, cuántos fueron los desaciertos que se cometieron al principiarse la colonización y con qué tesón se llevó a término el despotismo más absoluto” (1854: II).

En el plano de la literatura, especialmente en el desarrollo de la novela histórica, la reconstitución del pasado también se vislumbró como un elemento importante. En la novela de Daniel Barros Grez (1834-1904) *Pipiolos y Pelucones. Tradiciones de ahora cuarenta años* (1876), resulta interesante notar la necesidad de situar el relato en los primeros años de la República, momento de confrontación importante entre las ideas monárquicas coloniales y las republicanas. El objetivo del autor era dar cuenta de la “reacción de las ideas del coloniaje que monarquizaron a fondo nuestros gobiernos” (1876: 8-9). No obstante, simultáneamente, Barros Grez se propuso “recrear todas las facetas sociales de dicho periodo”, “a través de la diversidad de caracteres y personajes”. Para dicho escritor y arquitecto, este proyecto implicaba tanto la reflexión crítica acerca del pasado, como la búsqueda de una autenticidad y de una “independencia de espíritu”, misión descrita por José Victorino Lastarria en los siguientes términos: “Fuerza es que seamos originales, tenemos dentro de nuestra sociedad todos los elementos para serlo, y para convertir a la literatura en la expresión auténtica de nuestra nacionalidad” (*Apud* Barros Grez, 1876: 5). Cabe destacar que el objetivo de Barros Grez, en el plano literario, también fue proyectado para el ámbito del museo, siendo uno de los primeros en proponer la creación de un museo de “industria y costumbres nacionales”, el cual pretendía exhibir desde “instrumentos agrícolas” hasta artefactos que “representasen las costumbres del Pueblo”. Esto, con el objetivo que las generaciones venideras aprendieran “la manera de ser de sus progenitores”, observando así “la historia de los adelantos del país” (1869:112).

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la necesidad de dar a ver el Coloniaje, a través de diversos dispositivos, se encontraba mediada por el rol asignado a la visión y su vínculo con el conocimiento del pasado. Lo visible era, en gran parte, aquello que remitía a cierta idea de *verdad*, atestiguaba de lo sucedido en

el pasado, dándolo a ver sin cuestionar su forma de aparición. Si bien, en el plano de la historia, el uso de las imágenes, como fuentes fiables de interpretación, era cada vez más cuestionada, algunos historiadores chilenos, como Benjamín Vicuña Mackenna, confiaban, al igual que Jules Michelet en Francia y Charles Knight en Inglaterra, en la colaboración entre las Bellas Artes y la Historia. Para dicho autor, las Artes Plásticas habían “sido llamadas al campo de las investigaciones, no sólo como los más incansables apoyos de la verdad histórica, sino como su más grandes y luminosos divulgadores” (1875a: 2).

Al reflexionar acerca de las formas de conocimiento y reconstrucción del pasado, llama la atención que, tanto la historia como la literatura, fueron asociadas frecuentemente al trabajo de pintar un lienzo, como alegoría del arte pictórico, estableciéndose un vínculo claro con la necesidad de reflejar una idea de *verdad*. En este marco, la imagen construida por la narración histórica y por la pintura, debía saber revelar el carácter de la nación y de sus “grandes hombres”, a partir de la abstracción y el despliegue de ciertos elementos principales. La categoría de *carácter*, en particular, constituye un elemento central para comprender la relación con lo visible y su vínculo con la reconstrucción del pasado. Siendo una noción compleja de definir, el *carácter* permite asociar una materialidad a elementos intangibles que designan, fundamentalmente, una identidad y una autenticidad.

En el contexto de las Bellas Artes, la relación entre la *verdad*, el *carácter* y lo *visible*, constituyó un aspecto importante de la obra de Hippolyte Taine. En *Philosophie de l'Art* (1893), trabajo traducido por el pintor Pedro Lira (1869) y enseñado en Chile en la Academia de Bellas Artes, dicho autor destacaba la relación estrecha entre el “carácter de las naciones”, la verdad y el ideal de producción artística: “Más el artista es grande, más manifiesta profundamente el carácter de su raza. Otorga, como el poeta, los más fructuosos documentos a la Historia, extrae y amplifica lo esencial del ser físico, como el otro extrae y amplifica lo esencial del ser moral, y el historiador esclarece, a través de los cuadros, la estructura y los instintos corporales de un pueblo, como también esclarece, a través de las letras, la estructura y aptitudes espirituales de una civilización³” (1893, II: 323). En este sentido, para Taine, lo propio de la obra de arte era dar cuenta del “*carácter* esencial” del objeto, de la *verdad* de éste, y es hacia ese objetivo que todo artista debía proyectar la construcción de lo *visible*.

Siendo testimonio de un carácter colectivo, el arte en el Chile decimonónico se integró al proyecto regenerador y civilizador del Pueblo⁴, el cual buscaba orientar el gusto hacia la “inteligencia y la belleza”, desarrollando, a la vez, la sensibilidad a través de la contemplación. En este contexto, las palabras de Pedro N. Cruz sobre el “arte docente” son elocuentes: “El arte es eminentemente civilizador, y es claro,

3 Traducción libre de la autora.

4 Acerca del proyecto de regeneración del “Pueblo”, ver el trabajo de Sergio Grez Toso, *De la regeneración del pueblo a la huelga general*. Santiago, RIL Editores, (1997) 2007.

puesto que aviva la sensibilidad, ha de suavizar los usos y costumbres que son los que principalmente separan a los individuos, ha de contribuir a estrechar los lazos sociales reuniendo a los individuos en un territorio neutral. La obra de arte es el reflejo más auténtico y vivo de la sociedad que la produce, porque el clima, la raza, el mundo social en que vive el artista, influyen directamente en él” (1889: 61-62).

En este escenario, las exhibiciones se instauran como espacios relevantes de consagración de una relación particular con lo visible, a través de la selección, forma de asociación y distribución de los objetos. Como lo planteaba el mismo Hippolyte Taine, el *carácter*, en cuanto resultado de la relación entre la raza (*race*), el entorno (*milieu*) y el momento histórico (*moment*), no era posible comprenderlo sin la definición de los elementos recurrentes y trascendentes en el tiempo, es decir, a partir del reconocimiento de aquellos caracteres “estables” (1895: 296). En este sentido, a través de su función retrospectiva, el museo, como las exposiciones de artes y de industria, devienen dispositivos ideales para la determinación y la visibilidad del *carácter*, a partir de la selección, la clasificación y la exhibición de grupos de imágenes representativas⁵.

Las colecciones, de manera similar a las imágenes construidas por la literatura, la narración histórica y la pintura, adquirieron la función de agrupar elementos representativos de la nación, ya sea en términos de la diversidad de recursos naturales, como de las costumbres y la historia de sus habitantes. Dicho fenómeno, es perceptible en el momento de emergencia y desarrollo del Museo Nacional (1938), a través del trabajo de los naturalistas Claude Gay y Rodolfo Armando Philippi (cf. Schell, 2001). En 1853, durante su viaje por México y América del Norte, Benjamín Vicuña Mackenna, establece un vínculo claro entre la confluencia de temporalidades y el reflejo del carácter a través de la museografía del Museo Nacional de México: “El día jueves se abrió el museo situado, como el nuestro, en una de las alas de la universidad apostólica. Es un interesante local, donde, entre el polvo y el abandono en que yacen cien objetos preciosos, puede leerse *el carácter, la situación y el destino* de este país” (1936:74).

Luego de transcurrido medio siglo de Independización de la Corona Española, la necesidad de hacer visible el Coloniaje emerge como un elemento importante para la sociedad chilena del siglo XIX. Este proceso se traduce en la reconstrucción del pasado a partir de diversos medios: literatura, historia y museo. Cada uno de estos ámbitos refleja metodologías y formas de expresión diferentes, las cuales, sin

5 Cabe destacar que el reflejo de ciertas ideas fundamentales a partir de las formas de clasificación y agrupamiento de los objetos, constituyó en la época una preocupación importante, principalmente porque el museo era observado como un dispositivo pedagógico asociado a las universidades. Un ejemplo significativo, constituye, sin duda, el proyecto del Pitt-Rivers Museum, asociado a la Universidad de Oxford. Pitt-Rivers, un general y coleccionista apasionado de arte etnográfico, se dedicará a establecer ciertos principios de clasificación para el despliegue adecuado de los objetos de las otras culturas, los cuales reflejaran primordialmente la evolución de las ideas a partir del ordenamiento de las formas de lo simple a lo complejo (cf. Pitt-Rivers, 1906).

embargo, plantean una relación similar con lo visible. Ésta última se encuentra regulada tanto por una intención de reflexión crítica en torno a lo vivido, como por la preocupación de la expresión de una identidad y un carácter,

Como observaremos a continuación, las exhibiciones constituyen instancias complejas que, durante la segunda mitad del siglo XIX, en Chile, sufrirán una serie de transformaciones. En el *Catálogo del Museo Histórico del Santa Lucía*, Vicuña Mackenna señalaba que la *Exposición del Coloniaje* había constituido un “espectáculo curioso” que, “a fuerza de contener cosas viejas hasta el número de seiscientos objetos, llegó a aparecer a las gentes como una cosa enteramente nueva” (1875a: I). Habiendo sido consagrada a la muestra de antigüedades, esta exposición retrospectiva se instauró como un acontecimiento original. Pero, ¿cuál fue el rol que tuvo dicho evento? ¿Cómo se llegó a la necesidad de organizar una exposición exclusivamente retrospectiva? Para intentar responder a estas preguntas, a continuación analizaremos brevemente la emergencia y desarrollo de las exposiciones durante la segunda mitad del siglo XIX.

Contexto de emergencia de la exposición del coloniaje

“Cierta gusto por las Bellas-Artes, que hace poco tiempo se ha despertado entre nosotros, nos ha obligado a confesar que no todos los objetos de lujo que decoraban los salones de la época del Coloniaje merecían que los convirtiésemos en leña o los dejásemos apollillarse en un inmundo rincón”. Con estas palabras, Miguel Luis Amunátegui comienza su célebre ensayo *Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile*. En dicho texto, el autor da cuenta de un cambio de perspectiva frente a la apreciación de algunos objetos del pasado que se traduce como el desarrollo de “un cierto buen gusto” asociado en primera instancia a un valor histórico de los objetos (Amunátegui, 1849: 38).

El despertar del triunfo de la “inteligencia y la belleza”, para diversos intelectuales de la época, implicaba la activación del coleccionismo y la necesidad de resguardar, clasificar y dar a ver el pasado de la nación. Los agentes promotores de las exhibiciones chilenas eran, en general, grandes coleccionistas de arte, objetos y documentos históricos. El auge de esta actividad emerge a la par de las primeras exposiciones. Personajes como Pedro Palazuelos y José Larraín Gandarillas (1810-1853) destacaron como dos precursores del coleccionismo de pintura y “reliquias coloniales”. De acuerdo con Eugenio Pereira Salas, Gandarillas, en particular, era un hombre “tradicionalista” que mezclaba el amor por el neogótico, al estilo de Eugène Viollet-le-Duc en Francia, junto con el gusto por “el adobe y los métodos tradicionales” (1956: 8). Benjamín Vicuña Mackenna, por su parte, describió a Pedro Palazuelos como “Un hombre que tuvo marcados instintos por lo ideal y la resurrección de lo antiguo en sus formas plásticas, el conocido don Pedro Palazuelos, el restaurador de la extinguida procesión colonial del Santo Sepulcro y el creador del Conservatorio

de Música, tomó por algún tiempo empeño, más de aficionado que de artista, el juntar cosas viejas y especialmente muebles” (1873^a: 346).

Si bien Amunátegui hace alusión fundamentalmente a objetos de lujo y retratos, su apreciación de la emergencia de “un cierto buen gusto” en la sociedad de su época se encuentra anclada en la aparición de nuevas formas de observar y poner en valor elementos que van desde trajes y muebles hasta artefactos utilitarios. En 1901, el historiador del arte Alois Riegl destacaba dicho cambio de perspectiva, señalando que no sólo los cánones de “belleza” y “viveza” eran factibles de constituir las únicas dimensiones de estudio de las imágenes: “En realidad, todo depende de llegar a comprender que ni con aquello que entendemos por belleza, ni con aquello que entendemos por viveza, se agota por completo el objetivo de las artes plásticas, sino que la voluntad artística *kunstwollen* puede estar orientada también hacia la percepción de otras manifestaciones ni bellas ni vivas, según las concepciones modernas de los objetos” (Riegl, (1901) 1992: 21).

Los objetos del *Colonialje*, considerados hasta hacía poco como antiguallas “sin valor”, parecían devenir, como por arte de magia, elementos de definición, identificación y reconstrucción del pasado colonial. En este sentido, una primera dimensión del agenciamiento de los objetos museográficos de la segunda mitad del XIX en Chile, consistió, sin duda, en aquella provocada por el contraste entre las materialidades que refieren a aquello que “fuimos” frente a aquellas que evidencian lo que “hemos devenido” en términos de desarrollo tecnológico y artístico.

Atribuyéndose al impacto de la llegada del pintor Raymond de Monvoisin a Chile y, bajo la presidencia de Manuel Bulnes (1841-1846), se organizan las primeras exposiciones artísticas (cf. Smith, 1876; Rodríguez, 1992). Durante dicho periodo y luego de la fundación de la Academia de Pintura en 1848, la mayoría de las exposiciones, las cuales eran organizadas principalmente por sociedades de profesionales y de beneficencia como la *Sociedad de Agricultura* y la de *Instrucción Primaria*, consistían fundamentalmente en muestras de obras pictóricas, que buscaban reproducir las dinámicas de los salones de arte en Europa. En un recuento acerca del desarrollo de las exposiciones en Chile, Benjamín Vicuña Mackenna refiere que: “El tipo oficial de las modernas exposiciones de arte no hizo su aparición definitiva en la capital de la República, sino en la mitad del siglo en que vivimos, cuando allá por los años de 1853 a 1855, el gobierno todopoderoso de este suelo mandó a abrir el salón de gala de las cajas reales” (1884: 421).

Buscando imitar las prácticas de los salones europeos, en las primeras exposiciones de arte se exhibieron principalmente copias de obras sobre temas religiosos, realizadas por los grandes maestros del arte italiano y europeo, tales como Tiziano y Guido Reni. Un ejemplo de esto fue la exposición organizada en el *Teatro Municipal* en septiembre de 1858. En dicho evento se mostraron reproducciones de cuadros de artistas italianos de renombre, realizadas por el pintor y cónsul de Chile en Roma,

Domenicone⁶. Es por esta razón que, según las propias palabras de Vicuña Mackenna, dicho acontecimiento no fue una exposición realmente “chilena” o “santiaguina”, sino que constituyó, más bien, una “trasposición de “Roma y Florencia” (1884: 426). Sin embargo, a pesar del espíritu de imitación, el autor describe la sociedad chilena de dicho periodo como “arrastrada a las emociones de una vida de novedad en cambios y encantos. Era la primera vez que el arte desplegaba sus alas de oro en nuestro cielo de zafir” ([1876] 1989: 28).

Posteriormente, con el advenimiento de las exposiciones internacionales, tales como la del *Cristal Palace* en Londres en 1851 y la *Exposition Universelle* de París en 1855, las exposiciones chilenas se distinguirán por transformaciones importantes en la frecuencia, la forma de organización y el tipo de objetos exhibidos. Junto con buscar extender su convocatoria a un público cada vez más amplio, las formas de agrupación y exhibición de los objetos de arte y de historia irán poco a poco diferenciándose y diversificándose. En la *Exposición de Pinturas* de 1867, por ejemplo, se destinó una sala a los cuadros “originales antiguos”, otra a los “autores modernos” y otra a la “pintura nacional”. La aparición de una sala especialmente dedicada a los cuadros antiguos, constituía una modalidad relativamente nueva para la época, aspecto que se evidencia en el comentario del pintor Pedro Lira: “En cuanto a la colocación de los cuadros se ha hecho una feliz innovación, destinando un salón especial para los originales antiguos, con lo que se ha conseguido dar a éstos toda su importancia, una vez que no se hallan apagados por el brillo natural de las pinturas modernas” (1867: 2).

Como observamos anteriormente, la confianza en la transformación de la humanidad a través del progreso tecnológico, se encontraba ligado al desarrollo de las “Bellas Artes”. En la *Exposición Nacional de Artes e Industria*, celebrada en septiembre de 1872 en el edificio del *Mercado Central* de Santiago, además de las pinturas contemporáneas, se incluyó una muestra de esculturas y cuadros coloniales. Entre las obras exhibidas, destacaron la emblemática efigie de San Sebastián, originalmente expuesta en la iglesia de Bucalemu y luego trasladada al templo de *Santa Rosa de Los Andes*.

Con el objetivo de mostrar “el grado de progreso y de civilización que el país había alcanzado en los últimos años”, y dar una nueva orientación a la vida pública, la sistematización de nuevas fiestas cívicas buscó dar a la nación su “verdadero carácter”. Es por ello, en gran medida, que se explica la ambición de encontrar una trascendencia mayor de ciertas imágenes asociadas a la nación. Lejos de constituir representaciones efímeras, tal como se pensaba a las fiestas populares, los procesos de museificación tenían entre sus propósitos principales la revelación del “desarrollo progresivo” de las

6 Entre las copias de pinturas que se expusieron en la Exhibición 1858 del Teatro Municipal, se encontraban principalmente una serie de cuadros religiosos, tales como: *La Transfiguración* de Rafael, *El descendimiento* de Miguel Ángel Merisi de Caravaggio, *El Cristo Muriendo* de Guido Reni y el *Juicio Final*, tomado de los frescos de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel Buonarroti (Cf. Vicuña Mackenna, 1884).

fuerzas productoras del país, despertando entonces “en la sociedad culta la impresión fecunda del triunfo de la inteligencia, a la vez que inculcan en el corazón y en los sentidos del pueblo, el sentimiento de lo bello y de lo grande, que es innato en el hombre, cualquiera que sea su condición social o política” (1873: VII).

El aspecto compuesto de las exhibiciones durante la segunda mitad del siglo XIX en Chile guardaba también una relación particular con el recorrido espacial y temporal en el ámbito urbano. Integrándose espacialmente a una trayectoria marcada por hitos que participaban en la construcción de la experiencia urbana, las exposiciones y los museos se organizaron como eventos al interior de otros eventos y como trayectorias al interior de otras trayectorias. Como era usual en la organización de exposiciones en el Chile decimonónico, éstas se inauguraban con motivo de la celebración de las *Fiestas Patrias* del mes de septiembre. En este sentido, dichos eventos formaban parte de un conglomerado de acontecimientos relacionados entre sí. Entre dichas actividades podemos mencionar las paradas militares, las galas líricas y los fuegos artificiales en el *Cerro Santa Lucía*. De acuerdo con el diario *El Ferrocarril* del 18 de septiembre de 1873, por ejemplo, las celebraciones de aquel mismo día se ordenaron de la siguiente manera:

1. Parada de la Guardia Nacional de Santiago.
2. Misa de gracia.
3. Desfile en columna de honor delante del Presidente de la República en la Plaza de la Moneda.
4. Inauguración del teatro popular.
5. Músicas militares en la Alameda y Avenida del Ejército Libertador.
6. Grandes Fuegos Artificiales en el Santa Lucía.
7. En el teatro de la ópera *Un Ballo in maschera* con canción nacional en traje de carácter, y una gran alegoría con luz eléctrica y de Bengala.
8. Exposición del Coloniaje durante el día.

Manuel Blanco Encalada, Benjamín Vicuña Mackenna, Miguel Luis Amunátegui, Marcos Maturana y Ramón Subercaseaux, por mencionar algunos, formaban parte de una elite que apreciaba las exhibiciones de arte, en cuanto expresión de una forma de cosmopolitismo y civilización. Dicha pasión se encontraba anclada, en gran medida, en la propia experiencia personal de viaje y residencia en Europa y América⁷. De acuerdo con el historiador Alfredo Jocelyn-Holt, el paseo Santa Lucía construido por Vicuña Mackenna durante su mandato como Intendente de Santiago, constituyó el ejemplo máximo de aquellas “recreaciones lúdicas” que se implantaron en Santiago durante la década de 1870 y que habrían servido de “recordatorios de una cotidianidad estética, alguna vez experimentada, personal y diariamente, en

⁷ Para profundizar acerca de la relación entre criollismo y cosmopolitismo, asociada a la figura de Ramón Subercaseaux y la élite chilena de fines del siglo XIX y comienzos del XX, ver el artículo de Alfredo Jocelyn-Holt (2013).

aquellas ciudades europeas” (2013: 98). Tal como lo destaca Tony Bennett (1995: 2) con respecto a las exposiciones y museos de Europa y Australia, la idea era que los visitantes pudieran transitar y deambular a través del espacio urbano por medio de un contraste de experiencias. Al respecto, de acuerdo con Horacio Pinto Agüero, la visita de la *Exposición del Coloniaje* invitaba a “contemplar”, estudiar” y disfrutar de “un momento de placer y de instrucción” al mismo tiempo.

La aparición y desarrollo de las exposiciones en Chile se encuentra marcada por el desarrollo del coleccionismo y la emergencia del valor histórico de los objetos del Coloniaje. Siguiendo la tendencia a nivel global, las exhibiciones y los museos poco a poco van encontrando vías de especialización (Murray, 1902), a través del desarrollo de las diferentes disciplinas asociadas a las Ciencias Humanas (Bennett, 1995), y de métodos de clasificación y exhibición novedosos. No obstante, en Chile las exhibiciones y espacios museográficos guardarán durante largo tiempo un carácter heterogéneo, que articula la ambientación y el rescate del pasado con las ansias cada vez más importantes, al interior de la élite, por ‘regenerar al pueblo’ y desarrollar espacios e instancias de civilización y progreso.

La exposición del coloniaje como forma de dar a ver el pasado

Programada especialmente para formar parte de las celebraciones del mes de septiembre (fecha del aniversario patrio), los preparativos de la *Exposición del Coloniaje* se realizaron en un lapso de 5 meses. A través de un decreto de la Intendencia de Santiago, el primero de marzo de 1873 se nombra una comisión directiva, compuesta por el presbítero José Ignacio Víctor Eyzaguirre (1817-1875) en el cargo de Presidente y por el abogado Horacio Pinto Agüero (1846-1921) en el puesto de Secretario. Entre los integrantes de dicha comisión se encontraban connotados hombres políticos, religiosos, artistas y coleccionistas de arte y objetos antiguos. Entre ellos destacan José Manuel Guzmán (vicepresidente), Juan Vicente de Mira, Marcos Maturana, Juan Nepomuceno Iñiguez, Maximiano Errázuriz, Francisco de Paula Figueroa, Blas Cañas (presbítero), Enrique De-Putron, Carlos Brown (de Valparaíso) y Ramón Subercaseaux, primo hermano y cuñado de Vicuña Mackenna.

Uno de sus principales articuladores, el oficial, diputado y abogado Horacio Pinto Agüero, refiere, en su discurso inaugural del 17 de septiembre de 1873, que el proceso de preparación de la *Exposición del Coloniaje* no fue nada fácil. A diferencia de la *Exposición de Artes y de Industria* de 1872, en donde los artistas e industriales enviaron ellos mismos sus objetos “persiguiendo un fin positivo”, en la Exposición del Coloniaje, se debieron coordinar distintas etapas: “Cada uno de los objetos que existen en este recinto ha costado infinitos pasos, numerosas investigaciones y fuertes empeños” (Eyzaguirre y Agüero, 1873: 9).

Muchos artefactos fueron donados por particulares y aceptados por la Comisión Directiva de forma libre, en cuanto elementos representativos del progreso

del país, como el caso de los objetos provenientes del primer asentamiento para la explotación de la Mina de Caracoles (situada en el desierto de Atacama) (*El Ferrocarril*, 27 de septiembre de 1873). Parte de las colecciones exhibidas se formaron a partir de búsquedas y solicitudes a las intendencias. Un ejemplo, es la petición hecha a la *Intendencia de Arauco* para proveerse de vestigios indígenas por medio de excavaciones. En dicho documento firmado por Horacio Pinto Agüero e Ignacio Víctor Eyzaguirre se solicita: “Encarecidamente que tome todo el interés que sea capaz con el fin de reunir algunos de los objetos que se encuentran comprendidos en la clasificación que se hace”, recomendándose también “practicar algunas excavaciones en las ruinas de las antiguas ciudades de Angol, Imperial, Cañete y otros lugares, en donde se crea que pueda encontrarse algunos objetos dignos de exhibirse” (Carta al Intendente de Arauco, 22 de abril 1873). Esto con el fin de asegurar, en gran medida, la autenticidad y el origen de aquellos objetos (Vicuña Mackenna, 1873a).

Tomando en consideración dicha línea temporal, la *Exposición del Coloniaje* se estructuró a partir de la división de alrededor de 600 objetos en las siguientes conjuntos clasificatorios: 1) Retratos históricos y cuadros de familia, 2) Muebles y carruajes, 3) Trajes y tapicerías, 4) Objetos antiguos de culto, 5) Objetos de ornamentación civil, 6) Útiles de casa, 7) Joyas, placas y decoraciones personales, 8) Colecciones numismáticas, 9) Objetos de la industria chilena colonial, 10) Armas, banderas españolas de los ejércitos de la Guerra de la Independencia, 11) Manuscritos y 12) Utensilios de la industria indígena anterior a la conquista. En el *Catálogo Razonado de la Exposición del Coloniaje*, Benjamín Vicuña Mackenna refiere la necesidad de “dejar vagar al curioso caballero y a la discreta dama”. Al igual que en el plano de la relación del espacio arquitectónico con las trayectorias ciudadinas, al interior del museo también se plantea la idea de dar libre trayectoria a los visitantes, en tanto éstos podían juzgar por sí solos los elementos expuestos (1873a: 421).

De la cronología a la sociabilidad

Durante la segunda semana del mes de septiembre de 1873, con ocasión de la *Exposición del Coloniaje*, el edificio semiabandonado del Palacio de los Gobernadores de la Plaza de Armas⁸ lucía transformado. Tal un “muerto resucitado”, el palacio, que aún dejaba ver los ecos polvorientos de la *Época Colonial*, había sido “vestido de primorosas galas” con ocasión de la celebración anual del aniversario patrio (cf. Benjamín Vicuña Mackenna, 1873a:III). Buscando reproducir el pasado colonial de la nación, los salones del edificio se mostraban embadurnados de capas de pintura y decorados con grandes cortinajes en tonalidades rojas y amarillas que evocaban los colores “peninsulares”. El acondicionamiento del emplazamiento, anexo a la *Real*

8 También se hace referencia a este edificio (actualmente Correos de Chile), contiguo a la Intendencia de Santiago (hoy Museo Histórico Nacional), como el Palacio de los Capitanes Generales (Vicuña Mackenna, 1873a: III).

Audiencia y construido entre 1709 y 1716 por el gobernador Juan Andrés de Ustáriz (1656-1718), tuvo la particular misión de albergar diversos objetos (indígenas, coloniales y contemporáneos), considerados desde entonces, como elementos de valor y evidencias de una historia hacia el progreso. Los detalles arquitectónicos y ornamentales relacionados con los salones, tuvieron un papel central en la conversión del edificio histórico en un espacio de exhibición, el cual buscó dar a ver una trayectoria temporal y un ambiente que reflejara las formas de sociabilidad del pasado.

La exposición desplegó, en primera instancia, el montaje de un escenario ordenado cronológicamente. No obstante, simultáneamente, dicho orden establecido, desarrollado por el museo a partir de una lógica del contraste, buscó situar a los asistentes en la perspectiva de un camino recorrido que establece vínculos con el presente y el futuro a la vez. Si examinamos los distintos escritos acerca de la exposición, tales como los periódicos, el catálogo y los documentos de la Comisión Directiva, observamos que ésta se organizó en torno a dos temáticas fundamentales: la historia del gobierno y de la sociabilidad nacional. Es a partir de esos dos ejes que se estructura la museografía de la exhibición.

El ordenamiento de los artefactos por salones no sólo buscaba establecer un orden cronológico y tipológico, sino también contrastar las temporalidades vividas por la “nación” con el objetivo de trasladar a los visitantes al pasado, para que observasen el progreso alcanzado a partir de las transformaciones políticas, tecnológicas y artísticas. Durante un discurso de Antonio Smith, realizado durante la inauguración de una exposición de pinturas celebrada el 17 de septiembre de 1876 en el *Museo Histórico del Cerro Santa Lucía*, se destacaba que dicho evento: “Nos permite hacer comparaciones con nuestro pasado. Salvando los umbrales de la sala contigua, tendréis a vuestra vista la más variada colección artística de los buenos tiempos de la colonia y de los primeros años de la república. Podréis hacer comparaciones y medir la distancia que de esa época nos separa” (Smith, 1876: 7-8).

A través del ejemplo los “gobiernos cultos y los pueblos adelantados de Europa” que habían sabido desarrollar admirables museos históricos, tales como el *Museo Británico* y el de *La Armería Real de Armas de Madrid*, Vicuña Mackenna proclamaba la organización de la Exposición como un acontecimiento fundamental, refiriendo el reflejo de los avances alcanzados por la nación por medio del contraste histórico entre lo que se describía como la “inercia” del pasado y la “vigorosa” vitalidad del presente (1873c: 344). Dicha idea se encontraba respaldada, de cierta manera, por la relación a partir del contraste entre grupos de objetos ordenados cronológicamente desde la *Conquista* hasta la *Independencia*.

En este plano, un elemento fundamental de la exposición fue el carácter retrospectivo que se buscó resaltar. Para Vicuña Mackenna, la organización de la *Exposición del Coloniaje* y el propósito de los museos, era comparable al trabajo de un naturalista “que con los restos mutilados y reducidos a polvos y a fragmentos de seres que pertenecieron a otras épocas de la estación, logra a fuerza de sagacidad y de paciencia, armar un esqueleto perfecto y deducir de este hacinamiento de huesos

la vida orgánica, las profesiones y hasta los hábitos pacíficos y feroces de la bestia a que pertenecieron; así podríamos nosotros resucitar al Coloniaje con sus estrecheces y su generosa opulencia, su nostalgia moral y su pobreza de medios, y exhibir su esqueleto vestido con sus propios y ricos atavíos y desmedrados harapos ante la luz de la civilización que hoy nos vivifica y engrandece” (1873c: 343).

Paralelamente, al interior de cada salón, el espacio de exhibición se constituyó en un escenario, a través de la disposición de los objetos y el decorado de los espacios. Cabe destacar que, mientras que en las exhibiciones de arte se planteaba una disposición del entorno de manera a sentarse y observar las pinturas y esculturas con carteles que advertían “no tocar”, en la *Exposición del Coloniaje*, se privilegió una forma de “estar en el pasado” (cf. Merleau-Ponty, (1945) 1994). El centro estaba dedicado al *Coloniaje*, a partir del decorado con telas, tapices y objetos, transportando así al visitante desde la *Colonia* a los primeros días de la *República*. La selección de elementos que evidenciaban el “lujo” insospechado de diversas familias de la Colonia, constituyó, al igual que los árboles genealógicos, una forma de establecer un vínculo con el presente. Tal como lo confirma el testimonio de Benjamín Vicuña Mackenna, la *Exposición del Coloniaje* adoptó la estrategia de reproducir un ambiente señorial español propio de las antiguas casas solariegas. La organización del espacio interior del Palacio, en ese entonces parte del cuartel de bomberos contiguo a la Intendencia, quiso adaptarse a la estructura original del establecimiento. El diseño de los interiores de los salones constituyó, entonces, la principal forma de transformación y de desarrollo de ideas acerca del coloniaje y la historia de Chile.

Las descripciones de fines del siglo XVIII recopiladas por Carlos Peña Otaegui, comentan que el edificio se hallaba compuesto de un piso, poseía dos grandes salones, una tesorería, una capilla, un cuarto de gabinete y un cuarto de dormir del gobernador. Además contaba con una cocina con patio, caballerizas para doce caballos, un picadero con un cuartel anexo y una sala descrita como “sala de los lienzos” por la colección de retratos de los gobernadores (cf. Peña Otaegui, 1944: 133-134). Según el testimonio del explorador inglés Georges Vancouver, dicha sala correspondía en realidad a la ante-cámara de la sala de audiencias, en donde el gobernador recibía habitualmente a sus invitados. Dicho viajero refiere que los muros de dicho espacio, encontrándose cubiertos en su parte inferior de azulejos vidriados, exhibían “los retratos de los numerosos presidentes de Chile, desde el primer establecimiento de la autoridad española” hasta Ambrosio O’Higgins, gobernador que recibió a Vancouver en Santiago (1798: 428-429).

Si como “sabios cicerones” seguimos el relato que de la exposición realiza Vicuña Mackenna, podemos observar que el vestíbulo descrito por Vancouver fue reconstruido de una manera diferente. “Adornado con grandes cortinajes rojos y amarillos”, el techo de dicho espacio, ostentaba un gran escudo español, pintado por Campusano, decorador al óleo de la exposición. Marcando la transición al resto de los salones y dispuesto como barrera lúdica para el transúnte, un “elegante” tabique había sido erigido para exponer un tapiz con un farol de la época Colonia. Siguien-

do en parte las descripciones del mismo Vancouver, Vicuña Mackenna mandará a reproducir los retratos de los gobernadores y el salón de los lienzos y será tomando como referente principal los retratos de los gobernadores, que se pondrán en relación con el resto de los objetos e imágenes expuestas en el evento.

Si miramos las fotografías y las descripciones que se hicieron de los salones de la élite de la época, es interesante constatar un efecto paralelo de proyección de dichos espacios en el museo. Aquel efecto era coherente con el proceso de formación de colecciones, cuyos objetos formaban parte, en su gran mayoría, de los interiores de los salones y los espacios en donde habitaban los principales donadores de objetos. En este plano, si bien el diseño de la exposición intentó seguir una lógica de ambientación que reprodujera la sociabilidad de la era Colonial, al mismo tiempo reconstruyó la ambientación de los salones del siglo XIX. El diseño de interiores y la arquitectura de dichos espacios mezclaba diferentes estilos, pareciendo reafirmar el emergente espíritu cosmopolita de los sectores privilegiados.

En su *Curso de Arquitectura*, traducido al español para la enseñanza universitaria en Chile, el arquitecto francés Claude Brunet des Baines, señalaba la tendencia de la época: “El eclecticismo me parece aquí indicado y racional: lo bello, en Arquitectura, sobre todo, no es tan absoluto que no puedan hacer elementos variados, combinados según ciertas leyes, según ciertas relaciones armónicas que satisfacen a la vista y al pensamiento” (1853: 9). En diversos contextos, el cosmopolitismo se mezcla con la pasión por el gótico y una idea de criollismo y de tradición anclada en la imagen de la casa solariega. En este sentido, las exhibiciones como la del *Coloniaje*, participaban de formas de recreación urbanas que evidenciaban una verdadera “orquestación teatral, cosmopolita y señorial, la cual constituía aquel espacio en donde parte de la élite “le gustaba ver y verse” (Jocelyn-Holt, 2013: 98).

Es en este contexto de un ‘gusto’ de lo heterogéneo, en donde, en gran medida la organización y asociación de los objetos construyen los espacios, dando cuenta, para el caso de la *Exposición del Coloniaje*, de un paralelismo entre dicho contexto y el de los interiores de las casas de la élite de la época.

Pero, ¿cuáles fueron los criterios de puesta en valor de los objetos de la *Exposición del Coloniaje*? Según el catálogo, la mayor parte de las cosas aquellos que marcaban un comienzo y poseían, en consecuencia, un fuerte carácter empático y afectivo. De este modo se exhibieron objetos descritos como: “el primer pianoforte” y la “primera vajilla de cerámica” llegada a Chile. Al mismo tiempo, se escogieron aquellos objetos importantes por sus relaciones con personajes legendarios: “Los grillos de Diego Portales”, Ministro de Estado condenado a muerte, o “la espada de las Lisperguer”, familia a la cual perteneció Catalina de los Ríos y Lisperguer, “La Quintrala”, personaje femenino, descrito por Vicente Grez como la “Lucrecia Borgia” chilena (1879: 20). Los “objetos de culto”, por su parte, fueron artefactos importantes por el material lujoso con que fueron fabricados: plata y oro, pero, al mismo tiempo, se presentaban como elementos de sentido en términos de la evocación de una sociedad colonial, que era vista como un mundo de “claustros y conventos”.

El arreglo y disposición de los objetos, buscó ambientar los salones del antiguo Palacio de los Gobernadores, expresando ciertas ideas acerca del mundo colonial. De esta forma, se intentó reflejar las formas de sociabilidad y los contrastes de la Época: “el lujo desmesurado” y la “pobreza de medios”, “los gobernadores” y los sirvientes “negros” de abisinia, el “valor” de Diego de Almagro y la “cobardía” de Marcó del Pont. Un grupo de objetos importantes de la exposición fueron las armas y trofeos de la *Guerra de La Independencia*, con los cuales se buscó marcar el término del *Coloniaje*. Estos objetos, se disponían por grupos de diferentes clases, relacionándose banderas, estandartes, espadas fusiles y corvos, de manera a formar escudos de armas, similares a los que se disponían frente a las casas solariegas de la *Época Colonial*.

El catálogo describe que fusiles, sables, corvos, espadas y estandartes fueron “hábilmente combinados por el capitán de artillería Ambrosio Letelier. Son dos pequeños museos de nuestras glorias. Son los instrumentos con que nuestros abuelos echaron por tierra la vieja pared del Coloniaje” (1873a: VI). Los arreglos de armas señalan, por excelencia, el efecto de neutralización del objeto provocado por su museificación, esto a través del carácter decorativo a partir de su participación en una “ambientación”. Un hecho significativo, en este sentido, es la necesidad de reproducir imágenes de la época colonial, de apropiárselas dotándolas de un sentido genealógico similar al que poseían en el pasado, pero reemplazando las armas del poder español por aquellas de la *Independencia*, en particular, las de la *Batalla de Chacabuco*. Los estandartes y banderolas, en especial, forman parte de objetos, que, como veremos para el caso del retrato y los libros genealógicos, poseen una función de reconstrucción temporal y espacial, a partir de la estrategia de filiación genealógica y grupal de los batallones, propia de la organización militar.

La museografía de la *Exposición del Coloniaje* otorgó, un poder inusitado a los objetos, resaltándose algunas ideas acerca del Coloniaje y sus principales personajes. Las dimensiones fundamentales sobre las cuales sustentaron el ordenamiento y la interrelación de los objetos fueron, por un lado, el reflejo de la sociabilidad y, por otro, la materialización de la idea de transición y trayectoria temporal. La intencionalidad del despliegue de los artefactos se orientó hacia ciertas “figuras fundadoras” del pasado, legitimándose, de este modo, tal un juego de espejos, el lugar de la élite en el presente: en cuanto herederos directos de los gobernadores y de los grandes hombres. No obstante, a pesar de la autoridad cultural, que buscó reproducir el contexto de exhibición, la descontextualización de los objetos del Coloniaje produjo, simultáneamente, el “efecto museo”, fenómeno definido por Svetlana Alpers como una invitación a la “mirada atenta” e intensificada de las imágenes y sus detalles (Alpers, *apud* Karp y Lavine, 1991: 25-32).

Dicho proceso involucró el desarrollo de una forma de reflexividad frente al pasado, a partir de la puesta en relación de los objetos, de manera a reconstruir, simultáneamente, un ambiente y una temporalidad a partir del espacio. Como lo resalta el testimonio del periódico *El Ferrocarril* sobre la *Exposición del Coloniaje*:

“Hoy que la vara mágica del trabajo ha resucitado y *puesto a nuestra vista el coloniaje, hoy que podemos contemplarlo hasta en sus más secretos detalles*, hoy, finalmente, que estamos en presencia de su legado increíble, sería imposible pasarlo en revista sin reflexionar como sería imposible también no llamar a juicio a la altiva nodriza de nuestros primeros años” (9 de octubre de 1873).

La importancia del retrato

Descritos como “objetos de afección y reliquias queridas del hogar” (Ey-zaguirre y Agüero, 1873: 11), los retratos de gobernadores y de antepasados de las familias influyentes de Santiago constituyeron objetos centrales para la organización de la museografía de la *Exposición del Coloniaje*. Como si se tratara de verdaderos embajadores y representantes de las principales familias del país, el retrato se presenta como una imagen compleja, de la cual se desprenden diferentes anclajes de sentido. Estas representaciones se instauraron como pilar central de la organización de las colecciones exhibidas, a través del manejo de los salones del *Palacio de los Gobernadores Coloniales* bajo la lógica de la ambientación.

Tres grupos de retratos se exhibieron en la Exposición del Coloniaje: A) Retratos de familia y cuadros de personalidades políticas y religiosas originarios de la época Colonial, B) Serie de retratos de los Reyes de Israel, propiedad de los Padres de *La Merced*⁹ y C) Cuadros de los gobernadores coloniales encargados por Benjamín Vicuña Mackenna a pintores y alumnos de la *Academia de Pintura* para ser mostrados en la exposición. Los retratos realizados expresamente para el evento, buscaron constituirse en verdaderas reconstrucciones históricas, al basarse en el material iconográfico colonial disponible y en fuentes históricas. Así, por ejemplo, el retrato de *Diego de Almagro* elaborado por Domingo Meza, se realizó sobre la base de las crónicas de Antonio de Herrera *Las Décadas de Indias* (1601-1615) y a un “retrato litografiado” en México (cf. Vicuña Mackenna, 1873a: 1)

De forma similar a los espacios de las grandes mansiones de la época, los cuadros de personajes “notables” se dispusieron en el salón principal del palacio, construyendo, así, un centro densamente poblado de personalidades vinculadas a la historia nacional. De acuerdo con el catálogo de la exposición, la agrupación de dichas imágenes se efectuó de tal manera que los personajes de la Colonia y aquellos de la Independencia parecieron enfrentarse entre sí, como si se tratara de una puesta en escena de distintas corporaciones de individuos agrupados por rango e institución de pertenencia: “A la izquierda, cubriendo las ventanas del cuadro que da a las oficinas de correos, los retratos del más puro coloniaje, condes, marqueses,

⁹ Esta serie de cuadros se expone actualmente en el Museo de la Merced de Santiago. Ha sido atribuida con muchas dudas a Francisco Javier de Goríbar, ya que no hay certeza de la existencia de este personaje ni tampoco se conocen las fechas exactas de la elaboración de los retratos (Rolando Báez, Comunicación Personal).

mayorazgos con deslumbrantes trajes. En el comedor opuesto, las grandes figuras que derribaron la colonia. Infante, Eyzaguirre, Las Heras, O'Higgins, Cruz y los siete primeros gobernadores de Santiago, obras todas de artistas chilenos" (Vicuña Mackenna, 1873a: V).

En una de sus dimensiones, el retrato se presenta como la contraparte visual de la reconstrucción histórica que tomaba, por modelo narrativo, la vida de los grandes hombres. Tanto los retratos originales como aquellos realizados para la exhibición, evidenciaron una aproximación genealógica al pasado, en la cual, los personajes representados se instalaron como fundadores y ejes representativos del carácter de la nación. Los retratos constituían, en este sentido, imágenes que, tal como lo pensaban los organizadores del acontecimiento, podían dar "vida al pasado".

Como lo señaló uno de los autores más leídos en la época: Alphonse de Lamartine, de manera similar al método museográfico, a nivel literario e histórico se trataba de mostrar "la historia de un pequeño número de hombres que, llevados por la providencia al centro del más grande drama de los tiempos modernos, resumen en ellos las ideas, las pasiones, las faltas, las virtudes de una época". La estrategia narrativa de Alphonse de Lamartine (*Histoire des Girondins*, 1847), en Francia como la de Ralph Waldo Emerson, en Estados Unidos (*Representative Men*, 1884), muestran cómo la visibilización de personajes célebres constituyó una estrategia de reconstrucción histórica que puso especial atención en los cuerpos, vestimentas y gestos de los personajes. En su texto *Representative Men*, obra citada por Vicuña Mackenna, Waldo Emerson, refiere de forma significativa que los grandes hombres siempre evidencian una "cualidad pictórica o representativa" (1884:14).

En efecto, los retratos cumplen la función de relación con antepasados de una élite, pero, al mismo tiempo siguen una lógica de ambientación y de visibilización de un teatro de "presencias" que condensan las ideas de "sociabilidad" y "gobierno", propias del siglo XIX. En la descripción de la sala colonial de la exposición, Vicuña Mackenna hace notar que: "El salón de gala está al frente, es el que ocupó O'Higgins, Prieto, Bulnes y el Marqués de Baidés. Allí están todos los obispos que han venido a hacer su visita de gala al señor presidente" (Vicuña Mackenna, 1873a: VII). En este sentido, las imágenes se presentaron en la exhibición como una forma de actualización de lo Colonial, intentándose, para el caso de las reproducciones de los retratos de gobernadores, seguir el mismo formato de cuadros coloniales, es decir, poniendo en relación la imagen y la descripción de diversos aspectos del personaje representado.

Los cuerpos representados se instauran, en primera instancia, como parte de la construcción del carácter del personaje en términos de su personalidad particular y de su vínculo con un *topos* de la historia. Si marcamos un paralelo entre el retrato y los textos que lo acompañan, encontramos que este último elemento central nos permite entender en qué medida el problema del carácter es también aquel de las formas de construcción de la subjetividad. De este modo, el ejercicio de descripción de las figuras del pasado que nos presenta el catálogo, así como las crónicas de la

exposición aparecidas en los periódicos, el lugar de origen, los nombres propios y los acontecimientos históricos a los cuales se hayan relacionado los personajes, marcan, sin duda, una personalidad y un rango.

Al mismo tiempo, los retratos constituyen figuras genealógicas, de imágenes fundadoras desde las cuales es posible trazar una línea de filiación hasta el presente. Pensar este tipo de imágenes y sus formas de exhibición implica interrogarse tanto acerca de las funciones de la imagen, como acerca de su conexión con otros objetos de exhibición. Cada uno de los retratos muestra, en efecto, la relación estrecha entre cuerpo y ornamento. En esta última categoría, entran tanto los objetos que lleva el personaje, así como aquellos que lo rodean y construyen, en cuanto sujeto histórico relacionado con un quehacer o un evento. Simultáneamente, como si constituyeran una nueva extensión de la representación pictórica, diversos objetos de la *Exposición del Coloniaje* entraron en conexión con el retrato. Tal como lo refiere Julius von Schlosser con respecto al coleccionismo y los gabinetes de arte y de maravillas: “La relación estrecha que une el instinto del coleccionista a la noción de posesión personal y a aquella, no más compleja de ornamento de su propio cuerpo, notablemente, tocamos allí en suma, a una de las fuentes más profundas de todo arte plástico” ([1908] 2012: 70).

El retrato, a través de su configuración visual específica y las formas de interpretación, participa de una reflexión sobre el cuerpo, el ornamento y la identidad, instaurando un paralelo con la literatura y el relato histórico. Es decir, busca restituir, a través de la relación entre gesto y fisonomía, ropaje y objetos; un *carácter*, cualidad que invita a reconocer las subjetividades y elementos anímicos en el personaje. Los trajes, muebles, pianoforte, si bien podían estar ligados directamente a la imagen de los gobernadores o personajes de los retratos de familia, también lo estaban indirectamente, en cuanto artefactos que ayudaban a caracterizar un espacio-tipo, aquél de la habitación y el medio en el cual habitaron las personalidades retratadas de medio cuerpo o cuerpo entero.

Aquel efecto de reconocimiento a partir de la idea de un “nosotros”, queda coherentemente trazada en el vínculo espacial de los retratos con los espejos de cornucopia, descritos como “lunas venecianas”. Estos objetos “reflejaban” en los interiores, literalmente, el lugar de un nosotros, aquí y ahora, el cual dialogaba con los cuerpos del pasado, de manera de situarlos como presencias tan animadas como las figuras reflejadas por los espejos. Los retratos, en gran medida nos develan una parte del carácter y la relación inextricable entre cuerpo tangible e intangible: el cuerpo es carácter, el carácter es cuerpo. Los cuerpos móviles se confunden con los cuerpos inmóviles presentes en las paredes, estableciéndose una comunidad de individuos tejidos en el entrelazamiento de pasado, presente y futuro.

Al mismo tiempo, los retratos siguieron un orden cronológico, de manera a situarse cada uno como puntos en el espacio-tiempo. Los objetos se ponen en relación en cuanto elementos visuales que corresponden a un contexto o que se relacionan con ciertos personajes, manifestándose, al mismo tiempo, la relación entre sus funciones

e intencionalidades, es decir, como elementos que reflejan ideas de lujo, progreso, carácter, entre otras. Las interpretaciones de los diferentes personajes históricos, presentes en los retratos y en objetos personales, marcan una reflexividad propia de la imagen, en el sentido de que nos revelan visualmente los aspectos principales del carácter y participación histórica del personaje, descritos en los textos que las acompañan (cuadro y catálogo).

Simultáneamente, estas imágenes revelan cómo a partir de la idea de grupo, los gobernadores, los obispos, las mujeres, no sólo se establece un paralelo entre la sociedad del pasado y del presente, sino que también se marcan las individualidades, las diferencias, evidenciándose quiénes son los sujetos del poder frente al “pueblo” que los observa. En este sentido, el carácter constituye una estrategia de legitimación de la diferencia y la particularidad de los individuos. Al mismo tiempo, el reconocimiento, a través del cuerpo, de la esencia, que supuestamente éste encierra y manifiesta, marca un paralelismo entre las subjetividades y los aspectos de lo humano que irradian los diversos personajes retratados. En este sentido, la reapropiación de lo Colonial en cuanto forma de visibilización del pasado se encuentra marcada por la reinvestidura e intensificación de ciertos aspectos vinculados a la imagen y personajes representados. En este proceso, un doble movimiento es develado a partir del lugar central otorgado al retrato: aquel de la objetificación de los cuerpos y aquel de la personificación de los objetos.

Conclusiones: formas de visibilización y estrategias de la memoria.

El caleidoscopio de actividades y la diversidad de estilos que constituyó la *Exposición del Coloniaje* reflejaron una extraña mezcla de gusto por lo colonial, lo gótico, lo popular y lo neoclásico. Este fenómeno define un patrón globalizado de expresión de un sentido de lugar, manifestando, al mismo tiempo, formas locales de socialización y aprehensión del pasado. La sociedad chilena de la segunda mitad del siglo XIX, en particular parte de la élite liberal, parecía encontrarse atrapada entre la búsqueda de una idiosincrasia local y la imitación de lo Europeo, en cuanto patrón globalizado y desarrollo de un culto de lo bello y lo inteligente.

El proceso global de homogeneidad de formas de rememoración y expresión de “lo local” en el siglo XIX, en Chile, se vio reflejado en la consagración de las exhibiciones retrospectivas en Chile. Éstas ponen en evidencia la subordinación de una modalidad de organización de lo visual que posee como sustancia ciertas temáticas y “fantasmagorías” locales (Benjamin, 2005), tales como la proyección de lo colonial como la “Edad Media de Chile” y, al mismo tiempo, el lugar genealógico de origen de los grandes hombres, el lujo y la vida civilizada.

En este sentido, las exhibiciones deben ser comprendidas como fenómenos multidimensionales que buscan anclar formas de sentido, permitiendo la articulación de las fantasmagorías de lo local y lo global, a través de diversos medios (MacLuhan,

(1964) 1994). Esta estrategia refleja, al mismo tiempo, un proceso de mediación en el más amplio sentido de la palabra. Lo civilizado, lo inteligente y lo global forman parte de un sistema de referencia que se expresa en el despliegue museográfico, es decir, en la forma bajo la cual se aparece lo “local” a los locales. Al mismo tiempo, dicho medio, permite que lo local sea globalizado, al ser definido y desplegado como elementos comparables al de otras ciudades y civilizaciones.

En este contexto, la redefinición de la memoria se refleja en la toma de distancia frente al pasado colonial por medio del establecimiento de nuevas condiciones de posibilidad de las imágenes del pasado, a partir de su museificación. Dicha toma de distancia, encontrándose incorporada a una relación particular con lo sensible, comprende una manera de colectivizar lo vivido en cuanto “infancia” y “carácter” de la nación. Esto último, a partir de la puesta en marcha de un proceso de homogenización y proyección de la memoria del *Coloniaje*. Las exhibiciones se instauran, entonces, como una forma particular de hacer aparecer a las imágenes (Belting, 2005) en contexto urbano.

En este sentido, el paralelo entre los diversos modos de “dar a ver” el pasado no se remite exclusivamente al desarrollo de una temática, sino más bien, al efecto de complementariedad que en muchos aspectos dichos medios evidencian. De este modo, las formas de hacer aparecer las imágenes de la *Colonia* y la *Independencia*, generan un sistema de referencia que constituye, en parte, la evidencia tangible de la redefinición de la memoria, a partir de la reorganización del ensamblaje de representaciones y dispositivos implícitos en las colecciones del *Coloniaje*.

Pero, más allá de la función representativa que asumen los objetos, resulta interesante observar cómo éstos establecen vínculos con ideas e imágenes que resaltan ciertos elementos de la relación con el pasado y lo sensible. Las estrategias de las imágenes museográficas remiten, sin duda, a una relación con el cuerpo y su rol en los procesos de visibilización y puesta en valor del pasado. En este marco, la memoria cultural, en cuanto forma de producción e interpretación, constituye, finalmente, aquella instancia que marca las “condiciones de posibilidad” del pasado, estableciendo ciertos *a priori* que dan paso al desarrollo de formas de performatividad y distribución de las imágenes. Tal es el caso de la importancia que adquiere el retrato, en cuanto forma de narrar la historia y eje estratégico de organización de la museografía de las exposiciones retrospectivas.

El proceso de descolonización político y administrativo de Chile, durante el siglo XIX, hace posible la emergencia de una iconografía nacional a través de la puesta en marcha de diversos mecanismos de visibilización, de construcción de formas de pertenencia y de anclaje de sentido. En este marco, la *Exposición del Coloniaje* muestra que la apropiación de espacios y objetos coloniales se encuentra marcada tanto por la re-significación y la mirada crítica frente al pasado, como por la continuidad de la tradición. Esto último, en particular, en relación con la intensificación de la idea de carácter y genealogía que resaltó el evento. El vínculo entre los monumentos y la

construcción de un espacio público, la puesta en imagen de una historia colectiva, se quiere representativa a la vez de un orden social e interactivo en el presente.

Estos son algunos de los primeros indicios del pacto entre la nación y la orientación de una memoria. En cuanto medio productor de imágenes diversas que condensan significados, el espacio museográfico de la *Exposición del Coloniaje* constituye la arena de aparición y consagración de una memoria que, si bien se encuentra vinculada a otros modos de visibilización, abre la puerta a la materialización de ciertos indicios del pasado por sobre otros. Es en este plano que la idea de *carácter* resulta clave para comprender las formas de agenciamiento de los objetos, pues articula aquel halo intangible que une dichas instancias en una cadena de intencionalidades y posibilidades de anclaje de sentido.

Bibliografía

- Album de l'Exposition Rétrospective des Beaux-Arts de Tours*, Tours, Gerget-Joubert Éditeur, mai 1873.
- Alpers, Svetlana. (1990) "The museum as a way of seeing", en Ivan Karp y Steven Lavine, *Exhibiting Culture. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, Smithsonian Institution Press.
- Amunátegui, Manuel Luis. "Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile" en *Revista de Santiago*. Tomo Tercero, Santiago, Imprenta Chilena, Calle de Valdivia, número 21 de abril de 1849:37-47.
- Assmann, Jan. "Collective Memory and Cultural Identity", en *New German Critique*, No. 65, Cultural History/Cultural Studies (Spring-Summer,1995), pp. 125-133.
- Barros Arana, Diego. "Carta de Diego Barros Arana a Miguel Luis Amunátegui", Santiago, 1873. Biblioteca Nacional, Sala Medina. Archivos Documentales, Caja 56, Doc. 821.
- Barros Grez, Daniel. "De la formación de Galerías de Bellas Artes y de un Museo de Industrias y Costumbres Nacionales en Santiago", en *Las Bellas Artes*, 1869: 111-112.
- Pipiolos y Pelucones. Tradiciones de ahora cuarenta años*, Tomo I, Juan A. Cepeda Editor, Imprenta Franklin, Santiago, 1876.
- Belting, Hans. (2005) *Antropología de la Imagen*. Katz Editores.
- Bennett, Tony. (1995) *The birth of the museum. History, Theory, Politics*. Routledge, New York.

- Benjamin, Walter.(2005) *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Akal Ediciones, Barcelona.
- Bilbao, Francisco. “Sociabilidad Chilena”, en *El crepúsculo. Periódico literario y científico*, Santiago, 1ero de junio 1844, n°2 tomo 2; pp.57 -90.
- Revolución en Chile y Los mensajes del proscrito*, Lima Imprenta del Comercio. Francisco Bilbao. *Revolución en Chile y Los mensajes del conscripto*.Imprenta del Comercio, Lima, Perú, 1853.
- Brunet des Baines, Claude. (1853) *Curso de Arquitectura. Escrito en francés para el Instituto Nacional de Chile y traducido al castellano de orden del Supremo Gobierno por Don Francisco Solano Pérez*. Imprenta de Julio BelinI.Cia, Santiago.
- Cruz, Pedro N. “El arte docente”, en *Revista de Artes y Letras*, Tomo XVI, Santiago, 1889:11-62.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (1988) *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia.
- Desmadryl, Narciso (Editor). *Galería Nacional. Colección de Biografías y Retratos de Hombres Célebres de Chile escrito por los Principales Literatos del País. Dirigida y Publicada por Narciso Desmadryl, autor de los grabados y retratos, Hermógenes de Irisarri, revisor de la redacción*. Tomos I y II editada por Narciso Desmadryl, Santiago, Imprenta Chilena, 1854.
- Didi-Huberman, Georges.(2009) *Quand les Images Prennent Position. L’œil de l’Histoire I*. Les Éditions de Minuit, Paris.
- Emerson, Ralph Waldo. (1884) *Representative Men. Seven Lectures by Ralph Waldo Emerson*. The Riverside Press, Cambridge, New York.
- Eyzaguirre, Monseñor Ignacio Víctor y Horacio Pinto Agüero. *Discursos de Monseñor Ignacio Víctor Eyzaguirre y de Horacio Pinto Agüero en la Inauguración de la Exposición del Coloniaje en Setiembre 17 de 1873*, Santiago, Imprenta del Sud-América de Claro y Salinas, Santiago, 1873.
- Grez, Vicente.(1878) ”El traje de las santiaguinas en los siglos XVII y XVIII”. Apud *Revista Chilena*. Tomo X, Santiago, Jacinto Núñez Editor. Imprenta de la República, Santiago.
- (1879) *La Vida Santiaguina*. Imprenta Gutenberg, Santiago.
- Grez Toso, Sergio. (1997) 2007 *De la regeneración del pueblo a la huelga general*. Santiago, RIL Editores.
- Halbwachs, Maurice.(1968) *La mémoire collective*. PUF, Paris.
- Jocelyn-Holt, Alfredo. “Ramón Subercaseaux Vicuña. Criollo entre dos mundos”. *Anales de Literatura Chilena*, Año 14, Junio 2013, Número 19, 89-111.

- Karp, Ivan y Steven Lavine.(1990) *Exhibiting Culture. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, Smithsonian Institution Press.
- La Exposición Nacional de Artes e Industria de 1872. Memorias Premiadas por el Certamen y Documentos que le sirven de antecedentes*. Publicación Oficial, Imprenta de la República de Jacinto Núñez, Santiago, 1873.
- Lamartine, Alphonse.(1847) *Histoire des Girondins*. Meline, Cans et Compagnie, Bruxelles.
- Lastarria, José Victorino. “Investigaciones sobre la influencia social de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile. Memoria presentada por J.V Lastarria el 22 de septiembre de 1844 en cumplimiento del artículo 28 de la ley de 19 de noviembre de 1842”, en *Anales de la Universidad de Chile 1843-1844*, pp.199-271, Santiago, 1844.
- Lira, Pedro. *La Exposición de Pinturas de 1867*. Santiago, Imprenta de La República, 1867.
- Lugli, Adalgisa. (1992) 2009 *Museología*, Jaca Book, Milán.
- MacLuhan, Marshall ((1964) 1994) *Understanding Media. The Extensions of Man*. MIT Press, Massachussetts.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1945) 1994) *Fenomenología de la Percepción*.
- Murray, David.*Museums, their History and their Use*. James Maclehose and Sons, Glasgow, 1904.
- Peña Otaegui, Carlos.(1944) *Santiago de siglo en siglo*, Editorial Zig-Zag, Santiago.
- Pereira Salas, Eugenio.(1956) *La arquitectura chilena en el siglo XIX*. Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile Numero 2.
- Pinto Agüero, Horacio e Ignacio Víctor Eyzaguirre (Comisión Directiva de la Exposición del Coloniaje). “Carta al Intendente de Arauco”, 22 de abril 1873, Archivo Nacional.
- Pitt-Rivers, Augustus Henry Lane-Fox.(1906) *The Evolution of Culture and Other Essays*, J.L.Myres Editor, With an Introduction of Henry Balfour, Oxford, Clarendon Press.
- Riegl, Alois. (1901) 1992) *El arte industrial tardorromano*. Visor, Madrid.
- Rodríguez, Hernán.(1992) « Exposiciones de arte en Santiago 1843-1887 ». Agulhon, Maurice, et. al. *Formas de sociabilidad en Chile 1840-1940*. Fundación Mario Góngora. Santiago.
- Severi, Carlo.(2007) *Le principe de la chimère: pour une anthropologie de la mémoire*. Éditions Rue D’Ulm, Musée du Quai Branly, Paris.

- Schell, Patience A. "Capturing Chile: Santiago's Museo Nacional during the Nineteenth Century," en *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol.10, N.1, 2001:45-65.
- Smith, Salvador. « Discurso pronunciado por Don Salvador Smith C. en la Inauguración de la Exposición de Pinturas del Santa Lucía, el día 17 de Setiembre de 1876 », en *Catálogo de la Exposición de Pinturas del Santa Lucía*, 17 de septiembre, Santiago, Imprentas de la Librería del Mercurio, 1876.
- Taine, Hippolyte. (1893) *Philosophie de l'Art*. Paris, Hachette.
- (1869) *Filosofía del Arte. Lecciones dadas en la Escuela de Bellas Artes de París*. Traducida por Pedro Lira. Santiago de Chile, Imprenta Chilena.
- Tornero, Recaredo S. (1872) *Chile ilustrado. Guía descriptivo del territorio de Chile y de las capitales de provincia*, Librerías y Agencias del Mercurio, Valparaíso.
- Vancouver, Georges. (1798) *A Voyage of Discovery to the North Pacific Ocean and Round the World*. Volumen III, G.G and J. Robinson, London.
- Vicuña Mackenna, Benjamín. (1872) *La transformación de Santiago. Notas e indicaciones respetuosamente sometidas a la ilustre Municipalidad, al Supremo Gobierno y al Congreso Nacional por el Intendente de Santiago*, Imprenta de la Librería del Mercurio, Santiago.
- (1873a) *Catálogo razonado de la Exposición del Coloniaje. Celebrada en Santiago de Chile en setiembre de 1873. Por uno de sus miembros de la Comisión Directiva*. Imprenta Sud-América, de Claro y Salinas, Santiago,.
- (1873b) *El paseo de Santa Lucía. Lo que es y lo que deberá ser. Segunda memoria de los trabajos ejecutados desde el 10 de Setiembre de 1872 al 15 de marzo del presente año, presentada a la Comisión Directiva del paseo por el Intendente de Santiago*. Santiago, Imprenta de la librería del Mercurio de Tornero y Garfias,.
- (1873c) "La Exposición del Coloniaje. Carta Familiar a Monseñor J. Ignacio Víctor Eyzaguirre a propósito de la exposición de objetos de arte, utensilios domésticos y artefactos pertenecientes a la época del coloniaje que tendrá lugar en Santiago en setiembre de 1873". En *Revista de Santiago*, Santiago, :341-355.
- (1874) *El Álbum del Santa Lucía. Colección de las principales vistas, monumentos, jardines, estatuas y obras de arte de este paseo*. Dedicado a la Municipalidad de Santiago por su actual presidente B. Vicuña Mackenna, Santiago de Chile, Imprenta y Librería del mercurio.
- (1875a) *Catálogo del Museo Histórico del Santa Lucía*. Santiago, Imprenta de la República de Jacinto Núñez.
- (1875b) "Una visita al Museo Histórico Indígena del Santa Lucía", en *Revista de Santiago*, Tomo I.

(1878) *Chile. Relaciones Históricas. Colección de artículos y tradiciones sobre asuntos nacionales. Segunda Serie.* Rafael Jover Editor, Santiago, p.44.

(1884) “El arte nacional y su estadística ante la Exposición de 1884. Revista Retrospectiva (1858-1884)”. Dedicado a Ramón Subercaseaux Vicuña. En *Revista de Artes y Letras*, año I, Santiago, Número 9, Tomo II, Noviembre.

(1889) *Una excursión a través de la inmortalidad.* A. Bethencourt e Hijos Editores, Curazao.

(1936) *Páginas de mi diario durante tres años de viaje 1853-1854-1855. Obras completas de Vicuña Mackenna,* Universidad de Chile, Santiago.

(1876)1989) *Los girondinos chilenos.* Editorial Universitaria, Santiago.

Von Schlosser, Julius. (1908) 2012) *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive.* Préface et postface: Patricia Falguières, Éditions Mácula, Paris.

Warburg, Aby. (2010) *Atlas Mnemosyne.* Akal Editores, Madrid.

Yates, Frances. (1966) 2007) *The art of memory,* Pimlico, London.

Periódicos citados

El Ferrocarril del 18 de septiembre de 1873.

El Ferrocarril, 27 de septiembre de 1873.

El Ferrocarril, 9 de octubre de 1873.