



Cientificismo, oligarquía y colonialismo en torno a una pintura:  
El singular caso del *Descubrimiento de Chile* de Pedro Subercaseaux  
(1913)

tomas.aguilera@uam.es

Tomás Aguilera Durán<sup>1</sup>  
Universidad Autónoma de Madrid

### Resumen

*Descubrimiento de Chile*, de Pedro Subercaseaux (1913), representa la primera expedición española en el país encabezada por Diego de Almagro. Concebida para el Salón de Honor del Congreso Nacional, es una de las pinturas de historia más emblemáticas del arte chileno. El cuadro fue sometido a un exhaustivo análisis por parte de un comité de científicos, antropólogos e historiadores para evaluar su exactitud histórica, lo que constituye una inusual expresión del cientificismo positivista del momento. Asimismo, se analiza en el contexto político de la celebración del Centenario (1910) como parte del discurso legitimador del parlamentarismo oligárquico. La reconciliación con la etapa colonial, la identificación con los conquistadores españoles, así como la representación subordinada de los pueblos originarios, son elementos propios de la autovalidación de la élite chilena en un momento clave de conformación de la identidad nacional.

### Palabras Clave

Pintura de historia - Chile - Cientificismo - Colonialismo - Nacionalismo

<sup>1</sup> Miembro del Grupo de Estudios Históricos sobre Cultura Científica de la Universidad Autónoma de Chile. Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D+i: «Antigüedad, nacionalismos e identidades complejas en la historiografía occidental: de la historiografía académica a la cultura de masas en Europa y América Latina (1870-2020)» (PID2020-113314GB-I00). El germen de este estudio cristalizó en las ponencias presentadas en el seminario del citado grupo y el congreso Ecos del Cambio 3. Conmemoraciones y olvidos: (re)interpretaciones contemporáneas del pasado (Universidad Complutense de Madrid, 2021).



Scientism, Oligarchy, and Colonialism in a Painterly Context:  
The Strange Case of the *Discovery of Chile* by Pedro Subercaseaux  
(1913)

[tomas.aguilera@uam.es](mailto:tomas.aguilera@uam.es)

---

Tomás Aguilera Durán  
Universidad Autónoma de Madrid

### Abstract

Pedro Subercaseaux's *Descubrimiento de Chile* (1913) depicts the first Spanish expedition to the country, one headed by Diego de Almagro. Undertaken for the Hall of Honor in the National Congress, it represents one of the most iconic paintings of Chilean art history. At the time of its production, the painting was the subject of an exhaustive analysis by a committee of scientists, anthropologists, and historians, the goal of which was to evaluate historical accuracy, thus constituting an unusual example of the standing of positivist scientism. The painting is analyzed in the political context of the Centenary celebration (1910) as part of the legitimating discourse of oligarchic parliamentarism. The reconciliation with the colonial past, the identification with Spanish conquerors, and the subordinate depiction of indigenous peoples were distinctive features of the self-legitimization of the Chilean elite at a turning point in the construction of national identity.

### Key Words

History painting - Chile - Scientism - Colonialism - Nationalism

## Introducción: historia a través de una pintura

Si entendemos la imagen como un documento histórico, un vestigio del pasado inserto en un determinado contexto cultural y político<sup>2</sup>, concretamente la pintura de historia plantea interesantes posibilidades específicas, pues conlleva un multólogo complejo entre tiempos y espacios, además de resultar especialmente ilustrativa de las visiones oficiales del pasado. Más allá del estudio de la sucesión de estilos, lenguajes y artistas clave, o los estudios recopilatorios con enfoque temático, me refiero a las propuestas ligadas a la historia cultural que abordan este género como una fuente para explorar la construcción de discursos ideológicos y políticas culturales. Desde esta perspectiva se analizan cuestiones tales como la selección de los temas dominantes, la narrativa visual o el contexto biográfico, sociopolítico e institucional de este tipo de obras, lo que permite involucrarlas en la investigación sobre la articulación de las identidades nacionales y coloniales, así como las relaciones raciales y de género<sup>3</sup>. Para el caso chileno, durante la última década está habiendo estimulantes aportaciones en esta línea, ya sea desde una perspectiva amplia<sup>4</sup>, o centradas en estudios de casos singulares<sup>5</sup>.

El *Descubrimiento de Chile* de Pedro Subercaseaux brinda una oportunidad única en este sentido. Para empezar, se trata de una de las obras más icónicas de la pintura de historia chilena, está emplazada en un marco institucional privilegiado y su autor es uno de los más representativos del género, pero es que, además, fue sometida en su época a una sistemática evaluación científica, circunstancia que la convierte en un ejemplo muy singular. Aquel proceso produjo una inusual documentación -poco aprovechada hasta el momento- que permite aproximarnos a la recepción intelectual coetánea de aquella pintura; transitando de lo concreto a lo general, la confrontación de este caso con otras obras relacionadas nos permite

---

<sup>2</sup> Burke, Peter, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2005.

<sup>3</sup> Por ejemplo: Pérez Vejo, Tomás, *España imaginada: historia de la invención de una nación*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015.

<sup>4</sup> De la Maza Chevesich, Josefina, *De obras maestras y mamarrachos: notas para una historia del arte del siglo diecinueve chileno*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2014.

<sup>5</sup> Por ejemplo, Herrera Styles, Patricia, "Lecciones de civilización: la ilustrada exhibición de "La primera misa en Brasil" y "La fundación de Santiago"', en Pimenta Hoffmann, Ana Maria et al. ed., *História da arte: coleções, arquivos e narrativas*, Urutau, São Paulo, 2015, 337-53; Sosa Vota, María Silvina, "Arte, Historia y Estado nacional: una exploración en torno a La Primera Misa en Chile (1904) de Pedro Subercaseaux", Tesis de Grado, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, 2015; Sosa Vota, María Silvina y De Jesus Silva, Rosangela, "La pintura histórica en la construcción de proyectos nacionales: las "primeras misas" en América Latina", *19&20* 12, n.º 2, 2017, s. p.

reflexionar sobre las políticas institucionales acerca del pasado y el papel especial desempeñado por la pintura de historia.

En primer lugar, se hará un repaso a las circunstancias de la concepción del cuadro atendiendo a los factores institucionales del encargo y las coordenadas personales del pintor; a continuación, se tratará sobre la conformación de la comisión evaluadora, sus integrantes y el contenido del informe resultante. Esta información específica y el análisis de la propia representación se relacionarán con su contexto ideológico y cultural en tres direcciones fundamentales: primero, la tendencia cientificista característica del cambio del siglo XIX al XX, bien ejemplificada en el examen del cuadro; segundo, la relevancia del tema escogido en relación con el programa político y conmemorativo de corte hispanófilo propugnado por el sistema oligárquico entonces vigente; y tercero -como reverso de ese mismo discurso-, los mecanismos de invisibilización de ciertos elementos del episodio recreado (históricos, raciales y de género), con especial atención a las presencias y ausencias de lo indígena. En suma, se considerará el potencial de esta obra como un vestigio significativo de algunos de los fenómenos más importantes del panorama chileno del periodo, a nivel cultural, científico y político, con todas las interrelaciones, ramificaciones y paradojas que fueron inherentes a aquellas realidades.

### **El Congreso, el pintor y el cuadro**

El cuadro en cuestión fue encargado y concebido específicamente para decorar la antigua sede del Congreso Nacional de Chile en Santiago, en concreto la cabecera del Salón de Honor, que es la estancia central destinada a los actos más solemnes en los que participaban los componentes de ambas cámaras. Inaugurado en 1876 después de dos décadas de demoras, sufrió dos grandes catástrofes que obligaron a reconstruirlo: un incendio en 1895 y un terremoto en 1906. Tras este último desastre pudo reinaugurarse en 1910 con motivo de la celebración del Centenario de la Independencia de la República, aunque la costosa reconstrucción aún no había culminado totalmente, de modo que muchos detalles del mobiliario y la decoración se completaron en los años siguientes, entre ellos, esta pintura para la cabecera del Salón de Honor, que se encargó ex profeso para dicho emplazamiento.



Figura 1. Tarjeta postal del Congreso Nacional de Chile, 1930. Fuente: Biblioteca Nacional Digital de Chile.

El pintor elegido fue Pedro Subercaseaux Errázuriz (1880-1956). El artista pertenecía a dos de las familias más prominentes de Chile. Su madre, Amelia Errázuriz Urmeneta, fue directora de la Liga de Damas Chilenas y su padre, Ramón Subercaseaux Vicuña, además de pintor, era diplomático y miembro del Partido Conservador (como también lo fue su abuelo). Debido a las obligaciones de su padre, Pedro Subercaseaux nació en Roma y, en realidad, vivió toda su vida entre Chile y Europa, sostenido económicamente por su familia. Siempre en contacto con el arte, estudió formalmente en Berlín, París y Roma, donde estuvo bajo la tutela del pintor de historia español Lorenzo Vallés, procedente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Su consolidación artística en Chile en los primeros años del siglo XX fue rápida y exitosa. Estilísticamente, siempre se definió dentro de los márgenes estrictos del academicismo clásico, mostrándose refractario a las nuevas tendencias, en un momento en el que el modernismo y las vanguardias pugnaban por hacerse un hueco en el escenario artístico chileno ante la cerrazón de las instituciones, que apostaban por el sostenimiento del clasicismo decimonónico. Las temáticas que trató fueron diversas -incluyendo los retratos y asuntos religiosos, además de trabajar como ilustrador y caricaturista-, pero Subercaseaux fue, ante todo, el pintor de la historia de Chile por excelencia, con una clara preferencia por dos momentos fundacionales: la conquista española y la Independencia, " *por lo que ellas representan de heroísmo y*

a la vez de pintoresco”<sup>6</sup>. Autor de algunas de las obras más icónicas en este sentido, recibió numerosos encargos institucionales, tanto en Chile como en Argentina<sup>7</sup>.



Figura 2. Caricatura de Pedro Subercaseaux, Carlos Wiedner, *Zig-Zag*, 12 de octubre de 1912, año VIII, n.º 399. Fuente: Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile.

El cuadro que nos ocupa representa la primera expedición española que llegó a Chile, encabezada por Diego de Almagro, en 1536<sup>8</sup>. Otros españoles se habían adentrado antes por su cuenta en la región y, en realidad, la empresa de Almagro resultó básicamente frustrada: aparte de sufrir penurias y numerosas bajas por la dureza del viaje, no encontró las minas de oro que buscaba ni llegó a fundar ningún asentamiento; la colonización sistemática la iniciaría Pedro de Valdivia poco después (1539), pero la exploración de Almagro resulta emblemática por tratarse de la primera expedición oficial, el momento clave que se identifica con el ‘descubrimiento’ español del futuro Chile.

<sup>6</sup> Subercaseaux Errázuriz, Pedro, *Memorias*, Editorial del Pacífico, Santiago de Chile, 1962, 152.

<sup>7</sup> Valdés Soublette, María Gracia y Griffin Barros, Verónica eds., *Pedro Subercaseaux, pintor de la Historia de Chile*, Corporación Cultural de Vitacura, Santiago de Chile, 2000.

<sup>8</sup> Raffino, Rodolfo, “El descubrimiento. Diego de Almagro y la invasión española”, en Raffino, Rodolfo ed., *El Shincal de Quimivil*, Sarquis, San Fernando del Valle de Catamarca, 2004, 45-68; Vitry, Christian, “La ruta de Diego de Almagro en el territorio argentino: un aporte desde la perspectiva de los caminos prehispánicos”, *Revista Escuela de Historia* 6, n.º 1, 2007, 325-51; Barcena, Joaquín, “Los pasos andinos de La Rioja (Argentina): la dominación inca y el derrotero de Diego de Almagro”, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 22, n.º 2, 2017, 153-79.



La representación hace justicia a esa carga simbólica y la solemnidad del espacio en el que se ubica, empezando por el estilo clásico e idealizante que lo caracteriza y sus medidas monumentales (5,20 x 8,50 m). En concreto, muestra el instante en el que, tras atravesar los Andes, contempló por primera vez el que sería territorio chileno; seguido de su séquito, Almagro se alza sobre un resplandeciente caballo blanco, completamente equipado con capa y armadura, y sosteniendo en lo alto su espada.



Figura 3. *Descubrimiento de Chile*, Pedro Subercaseaux, 1913. Fuente: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

A priori, una de las ventajas del caso es que contamos con un breve comentario acerca del origen de la pintura en las memorias del propio artista, publicadas en 1962, poco después de su fallecimiento en 1956<sup>9</sup>. Como comentaremos, aportan datos interesantes, que básicamente coinciden con otras fuentes de las que disponemos y enriquecen su información; no obstante, resultan problemáticas en cuanto a la cronología. En ellas Subercaseaux afirmó que la petición y creación del cuadro tuvieron lugar en 1918, insistiendo, además, en la importancia de aquel momento específico: contó que no pudo conseguir un lienzo de las dimensiones necesarias por los problemas de suministro debidos a la primera guerra mundial, viéndose obligado a coser él mismo varias piezas de menor tamaño.

<sup>9</sup> Subercaseaux Errázuriz, Pedro, *Memorias*, 154-55.

También señaló que, tras finalizarlo y cobrar los honorarios, pudo viajar a Europa una vez terminado el conflicto. Sin embargo, como veremos, la abundante documentación confirma sin lugar a duda que la obra ya se encontraba instalada en 1913, al menos desde el 21 de noviembre. Por mucho que Subercaseaux fuese el protagonista de los hechos, su datación y contextualización es errónea, lo que quizá se deba a la redacción tardía de las memorias, en los años 50, ya en su vejez. Ya se ha apuntado que la lectura acrítica de esta autobiografía suele condicionar las aproximaciones al personaje<sup>10</sup>; a esta reflexión general puede sumarse la reproducción de este equívoco cronológico, reproducido en parte de la bibliografía<sup>11</sup>.

Las circunstancias concretas del encargo del cuadro se nos escapan y la confusión de Subercaseaux no ayuda. El pintor indicó que el trabajo le fue solicitado directamente por el presidente del Senado, Fernando Lazcano Echaurren, y el de la Cámara de Diputados, Carlos Balmaceda Saavedra, lo que tampoco encaja. Ni Lazcano ni Balmaceda ostentaron esos cargos en 1918, y tampoco coincidieron nunca sus mandatos. Lazcano fue presidente del Senado en 1897, 1900, 1903 y 1919, y Balmaceda presidente de la Cámara de Diputados en varios periodos entre 1912 y 1916. Teniendo en cuenta la verdadera fecha de la obra, en efecto, Balmaceda pudo haber sido uno de los artífices del proyecto en su mandato del 15 de mayo de 1912 al 2 de marzo de 1913; Lazcano también pudo intervenir de algún modo, pero en calidad de presidente de la Comisión Permanente de Gobierno, cargo que ocupó entre 1912 y 1918<sup>12</sup>.

No encuentro referencias a la iniciativa en los diarios de las sesiones de las cámaras, aunque sí sobre la posterior aprobación del pago de la obra en la Cámara de Diputados (*vid. infra*); ahí se confirma que el encargo se hizo en 1913 y que partió de la Comisión de Administración y Supervigilancia, ocupada de los asuntos internos del Congreso y, efectivamente, compuesta por los presidentes de ambas cámaras<sup>13</sup>. No hacen referencia a que hubiese ningún concurso previo. Así, queda pendiente aclarar la fecha exacta de la petición, quiénes eran los presidentes entonces y si la

<sup>10</sup> Sosa Vota, María Silvina, "Arte, Historia y Estado", 76.

<sup>11</sup> Incluso en catálogos especializados, como el de Valdés Soublette, María Gracia y Griffin Barros, Verónica eds., *Pedro Subercaseaux*, 15 y 53; Nordenflycht Costa, José ed., *Territorio, memoria y sociedad: arte en la Cámara de Diputados de Chile*, Cámara de Diputados de Chile, Valparaíso, 2015, 21.

<sup>12</sup> Datos extraídos de "Reseñas biográficas parlamentarias de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile", [https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas\\_parlamentarias](https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas_parlamentarias) (Consultado el 22/02/2023).

<sup>13</sup> Diarios de Sesiones de la Cámara de Diputados, 21 de agosto de 1914, 1540-1541.



temática estaba preestablecida o el artista tuvo algún margen de decisión. En cualquier caso, veremos cómo las características de la obra y la propia elección de Subercaseaux como autor fueron plenamente acordes con la política cultural de las instituciones en aquellos años.



Figura 4. Salón de Honor del Congreso Nacional de Chile, ca. 1913-1930. Fuente: Archivo Fotográfico de la Dirección de Arquitectura.

### La comisión de expertos

Sin duda, el rasgo más particular de la historia de esta obra es el insólito proceso de evaluación académica a la que fue sometida una vez terminada. El 21 de noviembre de 1913, el entonces presidente del Senado, Carlos Aldunate Solar, escribió una misiva a la Sociedad Chilena de Historia y Geografía (SCHHG) solicitando un informe técnico que determinase el grado de "*exactitud histórica*" de la pintura<sup>14</sup>.

No resulta fácil determinar el origen último de esta decisión. A nivel oficial, parece claro que la solicitud partió también de la Comisión de Administración y Supervigilancia del Congreso<sup>15</sup>. Otra cuestión es el motivo de fondo. De las fuentes puede deducirse que la instalación de la pintura suscitó una cierta controversia

<sup>14</sup> La carta se reproduce en Oyarzún Navarro, Aureliano, Uhle, Max y Thayer Ojeda, Tomás, "Informes y otros antecedentes", 70.

<sup>15</sup> Se menciona en la carta citada y también en la sesión de la Cámara de Diputados del 21 de agosto de 1914 en la que se dio el visto bueno al cuadro.

porque algunos congresistas pusieron objeciones a ciertos detalles de la imagen. Subercaseaux aportó una explicación en sus memorias:

*“por motivos de orden puramente político, se hallaban, en ese momento, los senadores y los diputados disgustados con los dos presidentes del Congreso y creyeron los congresales conveniente desahogar su mal humor haciéndole obstrucción a la obra pictórica que ambos presidentes habían mandado pintar”<sup>16</sup>.*

De nuevo, las notas del artista resultan problemáticas en los detalles. Es improbable que los presidentes que encargaron el cuadro fuesen los mismos que pidieron el informe y que supuestamente estaban siendo boicoteados (Aldunate acababa de iniciar el mandato). Ahora bien, en general, la explicación política es verosímil y encaja con el turbulento clima de la época, caracterizado por la pugna entre facciones y la precipitada sucesión de gabinetes. En todo caso, al no saber con certeza quiénes hicieron el encargo y cuándo fue exactamente, aventurar una explicación en ese sentido resultaría especulativo.

Por otro lado, cabe resaltar la elección de la SCHHG como la entidad adecuada para aquel cometido. Fundada inicialmente en 1839, su verdadera vida comenzaría con su reanudación en 1911 a iniciativa del abogado Enrique Matta Vial. Rápidamente se convirtió en una institución de referencia científica, en tanto que congregó a algunos de los eruditos más consolidados del momento, extendiendo sus redes progresivamente con la apertura de hasta siete delegaciones regionales. Desde su reactivación comenzó a publicar la *Revista de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía* (RSCHHG), medio de difusión de los últimos avances en historiografía, geografía, antropología, arqueología y otras disciplinas afines. Siempre focalizada en asuntos estrictamente chilenos, su fomento de la investigación y la difusión del conocimiento sobre el territorio y la historia locales tenía una explícita motivación patriótica y nacionalizadora<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Subercaseaux Errázuriz, Pedro, *Memorias*, 154.

<sup>17</sup> Sobre esta institución, véase Martínez Baeza, Sergio, *La Sociedad Chilena de Historia y Geografía: reseña histórica*, Ferrer Producciones Gráficas, Santiago de Chile, 2013.

En su carta, Aldunate invitó a los miembros de la SCHHG a visitar el Salón para examinar la pintura, aportando así la fecha *ante quem* de la instalación. Subercaseaux describió la escena:

*“Llegaba yo un día al Congreso con ánimo de cobrar lo que me era debido, cuando me encontré con una multitud de honorables señores que llenaban el gran salón discutiendo acaloradamente. Se hallaban también presentes varios caballeros de aspecto más apacible que habían sido convocados en calidad de árbitros y que debían dictaminar sobre si se debía, o no, aceptar mi cuadro”*<sup>18</sup>.

Desde luego, la SCHHG se tomó su papel de árbitro muy en serio. Aparte del propio informe resultante, que trataré después, el procedimiento también quedó reflejado en las actas de la Junta de Administración de la SCHHG<sup>19</sup>. El proceso fue bastante rápido: el 26 de noviembre se hizo lectura del oficio de Aldunate en la Junta y se nombró a la comisión que se encargaría de la cuestión; el 12 de diciembre se anunció que el informe ya estaba listo y se convocó una sesión especial para examinarlo con detenimiento; esta se celebró el día 16, acordándose el visto bueno por unanimidad<sup>20</sup>.

Los seleccionados para formar aquella comisión fueron tres de los más importantes intelectuales del momento, claves en la historia de la historiografía y la antropología chilena. Aureliano Oyarzún Navarro (1858-1947) era médico y, tras unos años en Alemania, asumió la cátedra de patología en la Universidad de Chile después de la guerra de 1891. En 1908 renunció a su puesto y centró sus intereses en los estudios antropológicos y arqueológicos sobre las culturas prehispánicas de Chile, vinculado al Museo de Etnología y Antropología (MEA). Max Uhle (1856-1944), antropólogo alemán, era uno de los más destacados especialistas en el mundo incaico. Después de trabajar en diversas instituciones de Alemania, EE. UU. y Perú, fue contratado en 1911 por la Universidad de Chile y ostentó el cargo de director del MEA, desde donde desarrolló sus estudios sobre las culturas del Norte Grande. El tercer integrante fue Tomás Thayer Ojeda (1877-1960), historiador y paleógrafo, que desde 1909 estaba

<sup>18</sup> Subercaseaux Errázuriz, Pedro, *Memorias*, 154.

<sup>19</sup> Desgraciadamente no contamos con un archivo de la documentación de aquella época, aunque las actas de las reuniones fueron publicadas en la RSCHHG. Agradezco al prof. Cristóbal García-Huidobro Becerra, actual director de la sección de historia de la SCHHG, su amable disposición al consultarle al respecto.

<sup>20</sup> Dichas actas se reproducen en la RSCHHG 8, n.º 12, 1913, 490 y RSCHHG 9, n.º 13, 1914, 483-485.

encargado de la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Chile, institución que después dirigió. Brillante continuador de la tarea de José Toribio Medina, contribuyó a la bibliografía nacional con la edición y sistematización de una ingente cantidad de documentos relativos a la historia colonial y la época de la Independencia. Ahora bien, no satisfechos con su propia experiencia, los miembros de la comisión contactaron de manera inmediata con otros especialistas de disciplinas muy diversas, de lo más granado de la academia chilena en disciplinas muy diversas, para que les asesorasen en aspectos concretos.

### El informe

Toda la documentación relacionada con este proceso (las misivas oficiales, la correspondencia con los especialistas, el informe final y una fotografía del cuadro ya instalado) fue publicada en la RSCHHG a principios de 1914<sup>21</sup>. El informe es relativamente conocido, citado habitualmente como una rareza en la historia del arte chileno<sup>22</sup>. Realmente, puede considerarse un documento excepcional desde el punto de vista de la historia intelectual, pues constituye quizá el más raro y esclarecedor ejemplo de la aplicación de los principios del cientificismo positivista a una pintura de historia.

El primero en ser contactado fue un experto en arte, Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960)<sup>23</sup>. Pintor español asentado en Chile, fue una de las más relevantes autoridades de la oficialidad artística, por aquel entonces en calidad de director de la Escuela de Bellas Artes. A él se le consultó acerca de cuestiones relacionadas con la perspectiva y las proporciones: la correspondencia de la estatura de Almagro, el número de soldados estimado y el grado de inclinación de la incidencia de la luz del sol sobre las figuras. A estas cuestiones añadió ciertas apreciaciones de corte estético: según él, la obra demostraba dominio técnico y cumplía con el cometido decorativo de un lugar solemne.

---

<sup>21</sup> Oyarzún Navarro, Aureliano, Uhle, Max y Thayer Ojeda, Tomás, "Informes y otros antecedentes".

<sup>22</sup> Por ejemplo, Prado Ocaranza, Juan Guillermo, *Patrimonio pictórico del Senado en Santiago*, Centro de Extensión del Senado - Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, 2018, 13; además, reproduce el informe en un anexo.

<sup>23</sup> Oyarzún Navarro, Aureliano, Uhle, Max y Thayer Ojeda, Tomás, "Informes y otros antecedentes", 71-74.

En una línea similar se inquirió a José Toribio Medina (1852-1930)<sup>24</sup>, catedrático en la Universidad de Chile y una reputada eminencia en el campo de la bibliografía. Es con diferencia el recopilador y editor de fuentes más importante de la historia colonial chilena, ejemplo por excelencia de la faceta compiladora del positivismo historiográfico. A él se le consultó acerca de la adecuación del aspecto físico de Almagro de acuerdo con las semblanzas y retratos previos. Fiel a su exhaustividad, hizo un repaso de todas las descripciones conocidas y señaló los principales ejemplos en la tradición de retratos póstumos. Sus conclusiones son tan razonables como punzantes: ya que no se conocía el verdadero aspecto de Almagro, era imposible calibrar el grado de precisión, si acaso certificar una cierta verosimilitud; por otro lado, consideró inútil pedir su opinión ("*a la chilena*") una vez acabado el cuadro, en vez de hacerlo antes, cuando aún estaban a tiempo de tenerla en cuenta.

Las consultas a Álvarez de Sotomayor y Toribio Medina pueden considerarse más o menos pertinentes y razonables; las otras dos resultan bastante más llamativas. Se preguntó también a un astrónomo, Ismael Gajardo Reyes (1876-1939)<sup>25</sup>. Formado con una beca en la Marina Real británica, llegó a capitán de fragata en la Armada chilena. En 1910 comenzó su carrera académica, primero como profesor en la Academia de Guerra Militar, y después en el Observatorio Astronómico Nacional, del cual era subdirector en aquel momento. Cobraba sentido ahora la duda planteada a Álvarez de Sotomayor acerca del grado de inclinación de los rayos de sol: la función de Gajardo era determinar si la dirección en la que miraban los personajes y la hora del día que indicaba la luz encajaban en el supuesto de que estaban en el valle del Aconcagua el 8 de junio de 1536. Determinó que esa inclinación era imposible, remarcando además que sus cálculos los había confirmado Albert Obrecht, el astrónomo francés que dirigía el Observatorio. Aunque puede parecer increíble, este fue uno de los temas más problemáticos, pues concernía a la identificación exacta del valle representado que después se discutiría.

Por último, se interrogó también a Friedrich Johow (1859-1933)<sup>26</sup>, un prestigioso botánico alemán, profesor de la Universidad de Bonn y asentado por largo tiempo en Chile. Allí fue catedrático de la Universidad y del Instituto Pedagógico, colaboraba con el Museo Nacional -posteriormente Museo Nacional de Historia Natural (MNHN)-

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, 78-82.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 75-76.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 76-77.

y publicó numerosos estudios taxonómicos sobre la flora chilena. La duda que se le planteó era si la recreación de las flores del cactus era correcta. Tras identificar la especie exacta (*Cereus chilensis*, quisco común), señaló que, si bien su flor es blanca, es frecuente en ella el desarrollo de una planta parasitaria de color rojo (el quintral), lo que encajaría bien con la versión de Subercaseaux.

Por muy anecdótico que pueda resultar el detalle, parece que esta fue una de las dudas más acuciantes desde el principio. Subercaseaux señaló en esa dirección: "*Otro experto objetó que los quiscos tienen flores blancas y no rojas. Se le explicó que también crecen parásitos de flor roja en los quiscos y en otras plantas*"<sup>27</sup>. El comentario podría ser una reconstrucción a posteriori, basada en el propio informe. De todos modos, en la reunión de la SCHHG en la que se formó la comisión, ya se acordó consultar a Johow sobre los "*detalles de carácter botánico que aparecen en el mismo cuadro*"<sup>28</sup>, lo que demuestra la importancia otorgada a este asunto.

Tras estas consultas, los tres miembros de la comisión redactaron un informe final en el que repasaron de forma sistemática cada uno de los detalles del cuadro, confrontándolos con las fuentes (crónicas, memoriales, cartas, etc.) y complementándolos con las apreciaciones de los asesores externos<sup>29</sup>. Sobre las personas de la escena, analizaron minuciosamente los atuendos, armamento y enseñas, admitiendo una notable precisión, a excepción de lo relativo a las vestimentas indígenas, ciertamente desafortunadas (*vid. infra*). Por lo demás, la principal objeción tenía que ver con el carácter genérico de los personajes, considerando que habría sido interesante añadir referencias que permitieran identificar a más participantes de la comitiva española de Almagro, o bien situarlos en alguna ceremonia reconocible, como el acto de posesión, para dotar de mayor profundidad histórica a la escena. Por lo demás, estuvieron de acuerdo, junto a Álvarez de Sotomayor, con la decisión del pintor de disimular el ojo tuerto de Almagro y su escasa estatura con el objetivo de ennoblecerlo.

El marco geográfico les preocupaba particularmente, como habían demostrado en las consultas previas. El núcleo de la cuestión era identificar exactamente el valle representado, pues parecía haber cierta confusión al respecto

<sup>27</sup> Subercaseaux Errázuriz, Pedro, *Memorias*, 155.

<sup>28</sup> Acta de la Junta de Administración de la SCHHG, 26 de noviembre de 1913, RSCHHG 8, n.º 12, 1913, 490.

<sup>29</sup> Oyarzún Navarro, Aureliano, Uhle, Max y Thayer Ojeda, Tomás, "Informes y otros antecedentes", 82-93.



que les obligaba a pronunciarse. En la misiva de Aldunate se afirmaba que era el Aconcagua, en la región central del país, y al parecer lo mismo se anunció en “*la prensa de esta ciudad*”<sup>30</sup>. En efecto, varios elementos encajaban bien con esa ubicación y estación del año: la frondosidad de la vegetación, la floración del quintral y el abundante caudal del río que discurre al fondo. No obstante, la incidencia del sol no cuadraba y, lo que era más importante, no tenía sentido desde el punto de vista histórico. Lo más lógico era que el primer valle chileno que Almagro encontrase al bajar de los Andes no fuese el Aconcagua, sino el de Copiapó, y así debía quedar establecido en un cuadro del descubrimiento de Chile, aunque la naturaleza recreada en la pintura no se correspondiese con el árido paisaje norteño. Desconocemos cuál era la intención inicial de Subercaseaux, a quien aparentemente se mantuvo siempre al margen del debate.

*“En suma los rasgos históricos del cuadro son vagos y exigibles en una obra meramente artística, no puede, por consiguiente, ser juzgada sobre tal base. [...] nos deja la impresión que el señor Subercaseaux no aprovechó ni escogió debidamente los elementos de que disponía para llevar a cabo la obra, sacrificando en parte la verdad histórica en beneficio de su mayor valor artístico y decorativo”*<sup>31</sup>.

Esta fue la conclusión fundamental y la tónica general del informe: la dificultad para identificar a más personalidades españolas y las imprecisiones geográficas restaban valor al cuadro como recreación fidedigna, si bien cumplía su objetivo desde el punto de vista estético.

Una de las cosas que más molestó a Subercaseaux es que este trámite retrasase el cobro de sus honorarios para poder viajar a Europa<sup>32</sup>. Ciertamente, el pago se hizo esperar, al menos en su tramitación oficial. La Cámara de Diputados debatió el asunto en agosto de 1914: el día 19 la Comisión de Policía Interior del Senado les remitió un proyecto de ley para autorizar al Presidente de la República a pagar la cantidad de 20.000 pesos a Subercaseaux por su trabajo; en la comunicación se alude al informe favorable de la SCHHG y a otro del Consejo de Bellas Artes del que no tengo más noticias; el día 22 la cámara aprobó el proyecto

<sup>30</sup> Ibid., 86. No precisaron el medio concreto al que se referían.

<sup>31</sup> Ibid., 92-93.

<sup>32</sup> Subercaseaux Errázuriz, Pedro, *Memorias*, 154.

por unanimidad tácita y sin discusión, lo que finalmente se promulgó como ley el 2 de septiembre<sup>33</sup>. A menos que se anticipase el desembolso de algún modo, en efecto, Subercaseaux tardó casi un año en cobrar por su cuadro.

### **La inercia científicista y la objetivación del pasado**

Si de algo es ilustrativo este informe es de la tendencia científicista propia de la intelectualidad en Chile en el cambio del siglo XIX al XX, de su proyección en las ciencias humanas y de la implicación de académicos europeos en dicho fenómeno.

En términos generales, desde los años 30 del siglo XIX se abrió un periodo fundamental en la construcción de una cultura científica chilena fomentada por el Estado. Esta política debe relacionarse tanto con el fomento del concepto de estado-nación como con la implementación de las nuevas lógicas capitalistas de explotación intensiva de los recursos, y estuvo estrechamente ligada a las exploraciones y la ampliación de las fronteras. Lógicamente, el desarrollo científico se consideró un mecanismo esencial para el progreso y la modernización material y cultural del país, pero también un instrumento para la apropiación colonial del territorio y la reafirmación de la identidad nacional mediante políticas educativas y museísticas. Muchos estudios en los últimos años se han dedicado a estudiar este proceso, ya sea centrándose en sus protagonistas, como Claude Gay, Ignacy Domeyko y Rudolph Philippi, o en la configuración de las colecciones del futuro MNHN<sup>34</sup>. Entre las líneas estratégicas sostenidas en el tiempo para aquel cometido, fue fundamental el incentivo de la formación en el extranjero (como Oyarzún y Gajardo) y la atracción estatal de científicos europeos, especialmente franceses y alemanes, y su colocación en cargos institucionales clave (como Uhle, Johow u Obrecht); esto no debe entenderse como una simple importación de capital

---

<sup>33</sup> Diarios de Sesiones de la Cámara de Diputados, 21 de agosto de 1914, 1540-1541 y 22 de agosto de 1914, 1581. Ley 2925, "Concede fondos para la adquisición de un cuadro destinado al Congreso Nacional", Ministerio del Interior, 2 de septiembre de 1914.

<sup>34</sup> Saldivia Maldonado, Zenobio, *La ciencia en el Chile decimonónico*, Universidad Tecnológica Metropolitana, Santiago de Chile, 2005; Urizar Olate, Gabriela, "Museo Nacional: construir, representar, educar y divulgar las Ciencias Naturales en Chile (1813-1929)", Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2016; Schell, Patience, "Natural history values and meanings in nineteenth-century Chile", *Notes and Records* 73, n.º 1, 2018, 101-24.

científico, sino como la construcción de una red compleja de circulación de conocimientos y técnicas entre Chile y Europa<sup>35</sup>.

En efecto, la comisión y sus asesores constituyen una muestra muy representativa de lo que se ha denominado la 'Ilustración positivista' de entresiglos. Así se considera a un movimiento heterogéneo de intelectuales, situados en los más altos puestos académicos, que apostaron por un ideal de progreso en Chile fundamentado en la ciencia, el laicismo, la razón y la industria, y que, más allá de sus diferencias, entendieron el cientificismo y el objetivismo como la única aproximación válida a las diferentes ramas del conocimiento y la creación cultural, en parte como reacción al relativismo modernista<sup>36</sup>. Aquella apuesta por la ciencia positiva como eje vertebrador del progreso también se proyectó en la reformulación de las ciencias humanas. Esta inercia conllevó la aplicación de lógicas empiristas y biologicistas en la refundación de disciplinas tales como la historiografía, la filosofía, el derecho, la lingüística o la política, y, por supuesto, en la conformación de otras nuevas, concebidas precisamente al calor de esa tendencia, como la antropología<sup>37</sup>.

El informe de la SCHHG no puede representar mejor esa obsesión, propia de la mentalidad científicista, de pasar por el filtro del conocimiento empírico toda retrospectiva sobre el pasado. Se manejaron sobre aquel cuadro todas las herramientas propias del método historiográfico netamente positivista: la labor del historiador riguroso debía fundamentarse en la recopilación documental y bibliográfica sistemática y su resultado final debía permanecer apegado al hecho concreto y su ordenación en un esquema esencialmente narrativo<sup>38</sup>. Si bien se considera a Claude Gay el fundador de la historiografía chilena contemporánea (no por casualidad, un científico francés) y a Diego Barros Arana su máximo exponente, fueron precisamente Toribio Medina y Thayer Ojeda sus continuadores más aventajados e influyentes de la generación finisecular.

---

<sup>35</sup> Sanhueza, Carlos, "El debate sobre "el embrujamiento alemán" y el papel de la ciencia alemana hacia fines del siglo XIX en Chile", en Chicote, Gloria Beatriz y Göbel, Barbara eds., *Ideas viajeras y sus objetos: el intercambio científico entre Alemania y América austral*, Iberoamericana - Vervuert, Madrid - Frankfurt, 2011, 29-40.

<sup>36</sup> Subercaseaux, Bernardo, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: desde la Independencia hasta el Bicentenario*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2011, 1:398-407.

<sup>37</sup> Andrés Roig, Arturo, "El positivismo en Hispanoamérica y el problema de la construcción nacional: consideraciones histórico-críticas y proyecto identitario", en Colom González, Francisco ed., *Relatos de nación: la construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, Iberoamericana - Vervuert, Madrid - Frankfurt, 2005, 672-77.

<sup>38</sup> Ager Alva, Joseph, "El debate en torno al método historiográfico en el Chile del siglo XIX", *Revista Complutense de Historia de América* 28, 2002, 97-138.

Por otro lado, la conceptualización del arte no fue ajena a la incidencia del positivismo. Se ha señalado cómo esa dinámica de apropiación epistémica del territorio y sus pueblos se proyectó en la predilección de temas en la pintura, de modo que el paisaje, la raza y la narrativa patriótica se entrelazaron en la formulación de una identidad artística propiamente nacional, a partir de referentes teóricos como Alejandro Cicarelli e Hippolyte Taine<sup>39</sup>. También se ha estudiado la relación específica que mantuvieron ciertos científicos con el arte como medio de representación y divulgación del conocimiento empírico<sup>40</sup>.

No obstante, una aplicación tan radical del empirismo al análisis de una obra artística como la que vemos aquí ejemplificada tenía que resultar necesariamente forzada. En efecto, el informe es ilustrativo de la confluencia de la mentalidad científicista y el positivismo historiográfico, pero también lo es de las inevitables contradicciones de su proyección indiscriminada. Denota la tensión entre la estética idealizante clásica representada por Subercaseaux y el impulso modernizador de esa élite ilustrada empeñada en la búsqueda de una verdad objetiva y precisa. Ambos agentes forman parte de la misma cultura oficial, pero estaban expresándose en lenguajes y códigos divergentes. La molestia y el desconcierto que Subercaseaux mostró sarcásticamente en sus memorias evidencian esa fricción. No sorprende que fuese precisamente el único artista consultado, Álvarez de Sotomayor, el que mejor supo identificar esa brecha insalvable.

*"De la naturaleza misma del fin con que se le ha encomendado se desprende, que no ha sido este el de escribir la historia sobre la pared, sino decorar un muro tomando por base un asunto histórico [...]. Así pues, respecto a la falta de propiedad histórica que algunas personas creen ver en el cuadro, estimo que pueden perdonarse en gracia a las muchas bellezas que contiene"*<sup>41</sup>.

Acérrimo defensor del academicismo tradicional, reconoció que Subercaseaux había cumplido con eficacia el cometido estético y conmemorativo

---

<sup>39</sup> Nordenflycht Costa, José, "Territorio, filiación y texto: de la historia del arte en Chile a la historia del arte chileno", en Guzmán Schiappacasse, Fernando et. al eds., *Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo XIX-XX*, RIL, Santiago de Chile, 2003, 31-40.

<sup>40</sup> Valderrama Vargas, Miguel Alberto, "Claudio Gay, recreador de una imagen clásica para una identidad nacional. Revisión de las láminas del Atlas de historia, física y política de Chile 1854", en *Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2014, s. p.; Drien Fábregas, Marcela y Guzmán Schiappacasse, Fernando, "Ignacio Domeyko y las bellas artes", *Roczniki Humanistyczne* 69, n.º 4, 2021, 229-40.

<sup>41</sup> Oyarzún Navarro, Aureliano, Uhle, Max y Thayer Ojeda, Tomás, "Informes y otros antecedentes", 74.

de la obra que se le había encomendado, así como lo impropio e intrusivo de aquel tipo de críticas propias del campo científico que extendían sus tentáculos por todos los ámbitos del saber y la producción creativa.

El caso de Subercaseaux dejó un rastro documental particular por el alcance de la obra, pero cabe pensar que no fue algo aislado, sino que, en aquellos años, el arte debió toparse con la minuciosidad científicista con cierta frecuencia. Muy poco antes, la revista *Zig-Zag* publicó un chiste gráfico de Emilio Álvarez que bien podría haber ilustrado nuestro episodio. En él un individuo comenta una pintura con su autor:

*" - El cuadro no es malo; pero dado el color, el cielo, la estación, la champa, el claroscuro, el matiz y la corteza de los árboles, esos perales deberían tener frutos.*

*- ¿Frutos? Caramba, señor, usted no entiende nada en arte.*

*- ¡Así será; pero, en cambio, entiendo en peras!"* .

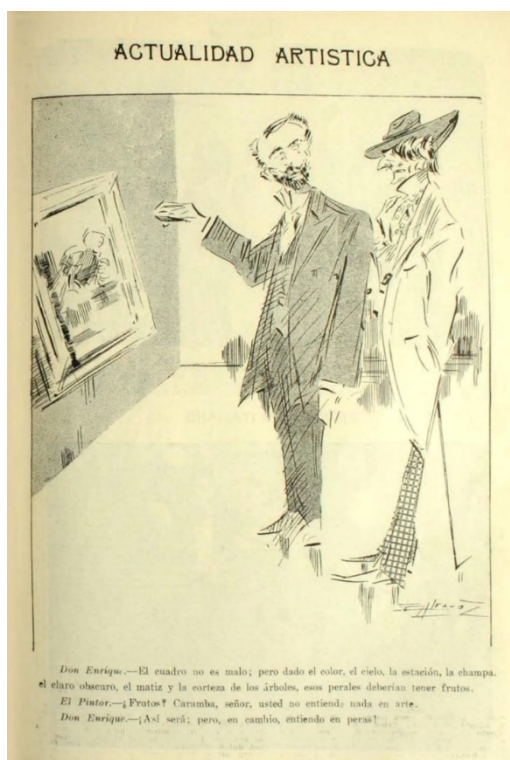


Figura 5. *Actualidad Artística*, Emilio Álvarez, *Zig-Zag*, 5 Nov. 1910, año VI, n.º 298. Fuente: Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile.

## El pasado elegido

Si las disquisiciones del informe nos hablan del ambiente intelectual del momento, también lo hacen aquellas cuestiones que apenas suscitaron debate o que no lo hicieron en absoluto. El cuestionamiento de la obra se basó en la exactitud científica, nunca fue motivo de controversia el tema en sí mismo ni en sus implicaciones políticas o identitarias. En este sentido, el planteamiento objetivista de las narrativas nacionales de aquel periodo no debe enmascarar su pesada carga ideológica<sup>42</sup>. Ciertamente, este es un buen ejemplo de la tendencia hispanófila que caracterizó al Chile del Centenario, empezando por la propia elección del tema. Aunque no sabemos exactamente quién ni cómo lo decidió, desde luego concuerda con la trayectoria del pintor, con el programa iconográfico del Congreso y con la política conmemorativa del Estado en general.

Siguiendo este hilo, la obra encaja plenamente en las temáticas históricas predilectas de Subercaseaux, la conquista española y la independencia. Más aún, podría considerarse parte de una trilogía dedicada específicamente a la expedición de Almagro, junto con dos trabajos anteriores: *La primera misa celebrada en Chile* (1904, MNBA), que trata un episodio no documentado históricamente, pero típico en la pintura de historia latinoamericana de la época<sup>43</sup>, y *Salida de Almagro del Cuzco* (1907, Club de la Unión), que se retrotrae al inicio de la travesía que llevaría al Adelantado a territorio chileno<sup>44</sup>.

Por otro lado, los mismos ejes temáticos característicos del pintor fueron los que definieron el programa decorativo del reestrenado edificio del Congreso. En la sala de reuniones del Senado se instaló *El primer Congreso Nacional* (1901), de Nicánor González Méndez y el francés Fernando Laroche, que ganaron el encargo por concurso con temática cerrada<sup>45</sup>. En el hemiciclo de los diputados, *La Escuadra Libertadora* (1911) representa a la flota chilena liderada por Lord Cochrane que contribuyó a la independencia de Perú en 1820; obra del británico Thomas Somerscales, el Congreso se la encargó directamente y fue importada e instalada en

---

<sup>42</sup> Schmidt-Nowara, Christopher, *The Conquest of History: Spanish Colonialism and National Histories in the Nineteenth Century*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2006.

<sup>43</sup> Sosa Vota, María Silvina, "Arte, Historia y Estado"; Sosa Vota, María Silvina y De Jesus Silva, Rosangela, "La pintura histórica".

<sup>44</sup> Véanse otras obras de temática afín en Valdés Soublette, María Gracia y Griffin Barros, Verónica eds., *Pedro Subercaseaux*.

<sup>45</sup> Prado Ocaranza, Juan Guillermo, *Patrimonio pictórico del Senado*, 14-15.



1913<sup>46</sup>. En último lugar se proyectó el cuadro de Subercaseaux, el más monumental y para la ubicación más solemne, y este contribuía con el gran hito fundacional que faltaba, la llegada de los españoles. A juzgar por el procedimiento con las otras adquisiciones, cabe pensar que tal decisión fue deliberada y consecuente con un programa predefinido.



Figura 6. *La primera misa en Chile*, Pedro Subercaseaux, 1904. Fuente: Wikimedia Commons.



Figura 7. *Salida de Almagro del Cuzco*, Pedro Subercaseaux, 1907. Fuente: Wikimedia Commons.

<sup>46</sup> Nordenflycht Costa, José, *Territorio, memoria y sociedad*, 20.

Asimismo, esa identificación paradójica con el pasado colonial y la independencia debe relacionarse también con el contexto político del momento. Tras la guerra civil de 1891 se impuso en el país un sistema parlamentarista de corte oligárquico marcado por el turnismo y la intervención electoral, el monopolio de los recursos económicos y una política social fundamentalmente excluyente<sup>47</sup>. Aparentemente, este giro mereció las simpatías de Subercaseaux, que décadas después definió en términos conservadores como “*la revolución de 1891*”<sup>48</sup>. No hay que olvidar que la familia del pintor estuvo bien integrada en el sistema, ligada al Partido Conservador: poco antes, su padre había sido senador (1906-1912) y, poco después, ministro de Relaciones Exteriores, Culto y Colonización (1915-1916); en ese momento, también su primo, Ramón Guillermo del Carmen Subercaseaux Pérez, era diputado (1912-1915)<sup>49</sup>.

Por otro lado, el clima político estaba profundamente marcado por la celebración del Centenario de la Independencia en 1910. Las ostentosas celebraciones, acompañadas por un potente proyecto de monumentalización en Santiago, constituyeron el escenario por excelencia para la autolegitimación del sistema oligárquico y sus valores<sup>50</sup>. Los festejos se completaron con un ambicioso programa museístico destinado a reforzar la identidad nacional y sus valores desde el más estricto oficialismo institucional.

Destaca en este sentido la Exposición Histórica del Centenario, para la cual se hizo un llamamiento a la ciudadanía para la recolección de objetos. Aunque la muestra incluyó piezas prehispánicas (*vid. infra*), destacó ampliamente el catálogo de época colonial y del contexto de la independencia (armamento y equipamiento militar, mobiliario, arte, ropas y utillaje cotidiano), estableciendo un hilo conductor entre ambas etapas, “*con todo lo que aún subsiste entre nosotros de los tiempos de dominación española, de colonia y de conquista*”<sup>51</sup>. Existía un antecedente muy señalado, la Exposición del Coloniaje (1873), una amalgama de curiosidades que, en todo caso, estaba centrada fundamentalmente en el pasado hispánico. No en vano,

---

<sup>47</sup> Fernández Darraz, Enrique, *Estado y sociedad en Chile, 1891-1931: el estado excluyente, la lógica estatal oligárquica y la formación de la sociedad*, LOM, Santiago de Chile, 2003.

<sup>48</sup> Subercaseaux Errázuriz, Pedro, *Memorias*, 62. Véase Sosa Vota, María Silvina, “Arte, Historia y Estado”, 85.

<sup>49</sup> Datos extraídos de “Reseñas biográficas parlamentarias de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile”, [https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas\\_parlamentarias](https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas_parlamentarias) (Consultado el 22/02/2023).

<sup>50</sup> Silva Avaria, Bárbara, *Identidad y nación entre dos siglos: patria vieja, centenario y bicentenario*, LOM, Santiago de Chile, 2008, 76-145.

<sup>51</sup> Orrego Luco, Luis, “Hechos y notas”, *Selecta*, Oct. 1910, 250.

su director, Benjamín Vicuña Mackenna, encargó para la ocasión una serie de retratos de los 42 gobernadores de la colonia a la Academia de Pintura, lo que pretendía constituir un catálogo ejemplificante de los más remotos próceres de la nación<sup>52</sup>. En los años siguientes al Centenario, las donaciones enriquecieron estos fondos para conformar el Museo Histórico Nacional (MHN), fundado precisamente en 1913<sup>53</sup>.

En general, la retrospectiva histórica del periodo de entresiglos culminada en el Centenario puede interpretarse fácilmente como la plasmación de una cierta reconciliación elitista con el pasado colonial<sup>54</sup>. Si en la época de la independencia y las primeras décadas de la república predominó un discurso anticolonial de reafirmación nacional, desde finales del siglo XIX la élite promovió una revalorización de la etapa española, que pasó a considerarse una fase verdaderamente fundacional. La aristocracia criolla, autosatisfecha en su papel de artífice de la modernización y prosperidad de Chile, se presentaba así como una digna heredera de los conquistadores que habían puesto al país en la senda de la civilización. Aunque esta tendencia hispanófila fue común en Hispanoamérica<sup>55</sup>, en Chile se vio reforzada por la particular naturaleza del sistema oligárquico.

Para calibrar el grado de implicación del trabajo de Subercaseaux en el programa de la élite debe considerarse también la integración del autor en los circuitos artísticos institucionales. Entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras de XX, el Estado adoptó un papel tutelar sobre el arte en Chile a través del control directo de las instituciones educativas, exposiciones y premios, lo que culminó con la inauguración en 1910 del nuevo Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Esto conllevaba la salvaguarda de un determinado gusto estético, apegado al academicismo decimonónico -del que Álvarez de Sotomayor fue un destacado

---

<sup>52</sup> Schell, Patience, "Museos, exposiciones y la muestra de lo chileno en el siglo XIX", en Cid, Gabriel y San Francisco, Alejandro eds., *Nación y nacionalismo en Chile: siglo XIX*, Centro de Estudios Bicentenario, Santiago de Chile, 2009, 1:85-116.

<sup>53</sup> Alegría Licuime, Luis y Núñez Rodríguez, Gloria Paz, "La Exposición Histórica del Centenario. El patrimonio entre tradición y modernización", en Alegría Licuime, Luis ed., *Historia, museos y patrimonio: discursos, representaciones y prácticas de un campo en construcción, Chile, 1830-1930*, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Santiago de Chile, 2019, 154-63.

<sup>54</sup> Silva Avaria, Bárbara, *Identidad y nación*, 98-99.

<sup>55</sup> Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, "Continuidades y recuperaciones de la cultura hispana en la construcción de las identidades americanas", en Guzmán Schiappacasse, Fernando y Martínez Silva, Juan Manuel eds., *Arte americano e independencia: nuevas iconografías*, Museo Histórico Nacional - Universidad Adolfo Ibáñez - CREA, Santiago de Chile, 2010, 29-40.

defensor<sup>56</sup>-, además de unas determinadas líneas temáticas de tipo europeizante<sup>57</sup>. En el ámbito específico de la pintura de historia, Pedro Lira (1845-1912) constituye una figura esencial. Fue protagonista en la conformación del entramado institucional artístico en la década de 1880, un impulsor crucial del concepto teórico de 'arte nacional' y, además, el autor de una pintura pionera que marcó decisivamente el cultivo de la temática colonial, *La fundación de Santiago* (1888, MHN), que recrea la instauración de la capital por Pedro de Valdivia en 1541<sup>58</sup>. No por casualidad, Subercaseaux lo consideró todo un referente y un maestro<sup>59</sup>.

El propio Subercaseaux participó ampliamente en ese circuito artístico institucional, aparentemente por la combinación ideal entre adecuación estilística, pertinencia temática e influencia familiar. Desde 1903, en el inicio de su carrera, no paró de cosechar premios en los salones nacionales, convirtiéndose rápidamente en uno de los artistas más galardonados, y eso a pesar de haberse formado en el extranjero, lo que constituía un factor discriminador al establecer las categorías<sup>60</sup>. Como ejemplos que nos atañen, *La primera misa en Chile* y *la Salida de Almagro del Cuzco* obtuvieron dos de los premios del Certamen Edwards en las exposiciones de 1904 y 1907, respectivamente. A la buena acogida de su obra se sumaron las múltiples influencias de su linaje; no en vano, su padre fue presidente de la Comisión Permanente de Bellas Artes en 1917. En una carta de 1906, el mismo Lira comentó maliciosamente: "*Pedro Subercaseaux está haciendo un gran cuadro para el Salón; y sus parientes de la directiva ya están haciéndole la cama para la medalla de honor*"<sup>61</sup>. Desde luego, resultaba el hombre más indicado para el encargo del Congreso a todos los niveles.

---

<sup>56</sup> Zamorano Pérez, Pedro, *El pintor F. Álvarez de Sotomayor y su huella en América*, Universidade da Coruña, A Coruña, 1994.

<sup>57</sup> De la Maza Chevesich, Josefina, *De obras maestras y mamarrachos*; Zamorano Pérez, Pedro et al., "Institucionalidad y canon estético: las Bellas Artes en Chile desde la fundación de la Academia de Pintura hasta el Centenario", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 47, 2016, 39-56.

<sup>58</sup> De la Maza Chevesich, Josefina, *De obras maestras y mamarrachos*, 173-217; Herrera Styles, Patricia, "Lecciones de civilización".

<sup>59</sup> Subercaseaux Errázuriz, Pedro, *Memorias*, 81.

<sup>60</sup> Sosa Vota, María Silvina, "Arte, Historia y Estado", 115-18.

<sup>61</sup> Díaz Navarrete, Wenceslao, *Bohemios en París: epistolario de artistas chilenos en Europa (1900-1940)*, RIL, Santiago de Chile, 2010, 114.

## El pasado obviado

La pintura de historia constituye una buena manera de aproximarse a las identidades históricas y étnicas en las construcciones nacionales, tanto por las presencias como por las ausencias de lo representado<sup>62</sup>. En nuestro caso, es significativo que el comité de expertos de la SCHHG se preocupase de discernir si la representación del séquito semioculto de Almagro podría ajustarse al número de expedicionarios indicado por las fuentes: Álvarez de Sotomayor imaginó, a partir de las treinta y tantas figuras visibles, que el número total de españoles podría estar entre 200 y 300, lo que encajaría con los 250 soldados que indicaban las crónicas<sup>63</sup>; por otra parte, como he comentado, una de las principales objeciones al cuadro tuvo que ver con la imposibilidad de reconocer a ninguna personalidad aparte de Almagro.

Sin embargo, no hay ninguna mujer en la escena, y eso no se comentó en el informe. En general, su presencia (o, más bien, ausencia) ha sido bien estudiada a propósito de *La fundación de Santiago* de Lira, en relación con el sesgo de género de la narrativa nacionalista de finales del siglo XIX. El caso es paradigmático por la crucial presencia de Inés Suárez en la expedición de Valdivia, que es obviada en la pintura; de hecho, la existencia de un boceto previo ha permitido argumentar la posterior ocultación de un personaje femenino -plausiblemente, Suárez- con el objetivo de esquivar la polémica sobre su papel histórico<sup>64</sup>. Siguiendo esta línea, la ausencia total de mujeres en la serie de Subercaseaux sobre Almagro ha sido también interpretada como parte de la tendencia general a masculinizar la gesta española y, con ello, el propio relato de la conformación de la nación chilena y sus protagonistas<sup>65</sup>.

Tampoco se debatió la total ausencia de esclavos negros en la obra de Subercaseaux, aunque, según las estimaciones manejadas en el propio informe, había unos 150. Realmente, la cifra de africanos y afrodescendientes de la expedición es difícil de determinar, pero, en todo caso, las fuentes insistieron en su existencia. Incluso está documentada la historia de algunos individuos célebres, como Juan Valiente, que después sirvió a Valdivia, o Malgárida, que acompañó a Almagro

---

<sup>62</sup> Pérez Vejo, Tomás, "Imágenes negadas. Memoria y olvido en la pintura de Historia: el caso español", en Gené, Marcela ed., *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido*, CAIA, Buenos Aires, 2007, 213-24.

<sup>63</sup> Oyarzún Navarro, Aureliano, Uhle, Max y Thayer Ojeda, Tomás, "Informes y otros antecedentes", 73 y 83.

<sup>64</sup> De la Maza Chevesich, Josefina, *De obras maestras y mamarrachos*, 185-198.

<sup>65</sup> Sosa Vota, María Silvina, "Arte, Historia y Estado", 113.



durante casi toda su experiencia americana y a su muerte fue liberada siguiendo las voluntades testamentarias del Adelantado<sup>66</sup>. No es de extrañar la ausencia de esclavos negros en las representaciones conmemorativas de la invasión española. La historiografía de la segunda mitad del siglo XIX chileno tendió a perpetuar acríticamente los tópicos racistas transmitidos por las fuentes, pero quizá su característica más definitoria al respecto fue el empeño de minimizar su presencia y arraigo en el país; de este modo se descartaba de manera radical la contribución de esta población en la configuración de la raza o la cultura nacional<sup>67</sup>.

No hay mujeres, no hay negros, y solo una presencia testimonial de los pueblos originarios: la comisión tampoco discutió la desproporción entre los cuatro indígenas que aparecen y los 1.500 yanaconas que viajaban en la expedición. En todo caso, no es solo una cuestión de cifras, sino también de narrativa visual. El indígena más destacado está de pie junto a Almagro, señalando el nuevo territorio que se abre ante ellos; dos permanecen sentados en primer plano, y otro apenas se intuye, al fondo, entre las patas de la montura del conquistador. Frente a la actitud altiva de Almagro y la posición erguida de los españoles, los dos individuos del primer plano están sentados de modo displicente, el primero encorvado. Por su parte, el guía -que bien podría tratarse del Paullu Inca, el alto mandatario inca que hizo posible la expedición- va descalzo, cubierto con un poncho y mira desde abajo a un Almagro espléndidamente pertrechado que, además, parece ignorarlo, con la vista fija en el paisaje.

Tanto la desproporción numérica como el contraste de posición constituyen un verdadero convencionalismo en la pintura chilena de historia del periodo. El paralelo más cercano puede encontrarse en otra pintura de la misma serie. En *Salida de Almagro del Cuzco* la proporción es similar, con solo cinco locales -a pesar de situarse a las puertas de su propia ciudad- y en una composición muy similar: dos aparecen agachados en primer plano, acarreando bultos bajo las órdenes de un soldado y, tras ellos, otros dos están cargando una llama; mientras, el que parece ser el guía de Almagro, camina junto a su caballo y cruza la mirada, desde abajo, con el Adelantado y su lugarteniente. En *La primera misa en Chile* solo hay un indígena,

---

<sup>66</sup> Mellafe, Rolando, *La introducción de la esclavitud negra en Chile: tráfico y rutas*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1959, 42-45.

<sup>67</sup> Del Río Ortiz, Fernanda, "El lado negro de la historia de Chile: el discurso historiográfico sobre los africanos y afrodescendientes durante el siglo XIX", Tesis de Grado, Universidad de Chile, 2009.



observando la escena en una posición muy secundaria. En ninguna hay mujeres ni afrodescendientes<sup>68</sup>. En este aspecto, Subercaseaux continuó la estela del máximo referente del género, el mencionado cuadro de Lira: el guía de Valdivia -el líder picunche Huelén Huala-, esencial en el proceso de fundación de Santiago, se sitúa en primer plano indicando el lugar, pero sentado, semidesnudo, mirando hacia arriba a los españoles, que también lo ignoran<sup>69</sup>.

Lo cierto es que el aspecto de los indígenas de Subercaseaux también pasó, aunque fugazmente, por el exhaustivo análisis de la SCHHG, a propósito de la adecuación de su indumentaria<sup>70</sup>. No sin razón, el informe concluyó que, mientras los atuendos españoles eran impecables históricamente, los nativos no se correspondían ni desde el punto de vista étnico ni cronológico. Como bien se señaló, lo lógico era que se representase a los andinos que acompañaron a la expedición desde Cuzco o los que se unieron en el trayecto, esto es, que perteneciesen al ámbito incaico, aimara, diaguita u otra etnia del actual Perú o norte de Chile y Argentina. Según los expertos, solo el tocado de uno de ellos parecía aimara (un *chucu*), pero en su versión contemporánea. Más flagrante es el anacronismo del guía, vestido con un poncho mapuche; ni los mapuche participaron en esta empresa de ningún modo ni su territorio, en el centro-sur del actual Chile, había sido aún pisado por ninguna expedición española. Además, ni siquiera se trataría de la indumentaria propia de un mapuche del siglo XVI, sino de uno contemporáneo y, aun así, el poncho es demasiado largo.

De nuevo, la clave está en el contraste. Subercaseaux, un gran aficionado a la parafernalia militar histórica<sup>71</sup>, documentó minuciosamente la apariencia y pertrechos de los españoles, pero representó a los pueblos originarios recurriendo a simples estereotipos. En realidad, la elección del poncho mapuche como signo distintivo no es casualidad: estaba recreando al típico indígena chileno de su época, un prototipo folclórico concebido de un modo ahistórico, desprovisto de una identidad étnica o una ubicación histórica concretas.

---

<sup>68</sup> Sosa Vota, María Silvina, "Arte, Historia y Estado", 108-13.

<sup>69</sup> De la Maza Chevesich, Josefina, *De obras maestras y mamarrachos*, 216-217; Herrera Styles, Patricia, "Lecciones de civilización", 339-40.

<sup>70</sup> Oyarzún Navarro, Aureliano, Uhle, Max y Thayer Ojeda, Tomás, "Informes y otros antecedentes", 92.

<sup>71</sup> "por medio del Arte puedo hacerlas revivir y darle así gloria a mi patria" (Subercaseaux Errázuriz, Pedro, *Memorias*, 80-81).

Tan significativo o más es el análisis de los expertos. Aunque se preocuparon de señalar estas inexactitudes, les dedicaron un espacio mínimo comparativamente (dos párrafos breves en 25 páginas). La cuestión fue muy secundaria, y no parece que suscitase un debate especial, como sí lo hubo a propósito del color de las flores o la identificación del valle. Asimismo, el veredicto es muy interesante:

*“El estudio de esta parte presentaba al autor más serias dificultades que el resto de su obra, pero su exacta interpretación habría aumentado el mérito histórico marcando, puede decirse, geográficamente la región representada”<sup>72</sup>.*

Por una parte, disculpaban la imprecisión y, por otra, lo trataban como un problema básicamente geográfico: como la vegetación, la posición de los Andes, el caudal del río o la incidencia de la luz, la correcta caracterización de los indígenas habría servido para perfilar mejor el paisaje; en última instancia, tenían la función de ubicar con más precisión la gesta española.

El lugar de los pueblos originarios en esta pintura concuerda con la consideración general que tuvo la cuestión indígena entre la élite cultural en el Chile de entresiglos. Como en el resto de Latinoamérica, su papel en la construcción de la historia y la identidad nacional chilena experimentó profundas transformaciones en el primer siglo de independencia<sup>73</sup>. En las primeras décadas de la República, especialmente el pasado mapuche fue reivindicado como una parte importante del relato nacional. La enconada y finalmente victoriosa resistencia a la colonización española en la guerra de Arauco (1546-1641) contaba con un bagaje historiográfico y literario que tenía un gran potencial simbólico para el discurso anticolonial de la élite criolla, por mucho que su identificación comportase una apropiación fuertemente estereotipada<sup>74</sup>. Esto cambió en la segunda mitad del siglo XIX, en el contexto de la guerra de Ocupación (1861-1883), que supuso la imposición militar, colonización y explotación del territorio mapuche por parte del Estado chileno. El discurso hegemónico que legitimaba tal intervención se focalizó en la exaltación del progreso tecnológico y la misión civilizatoria de inspiración europea y estadounidense como el único camino viable para convertir a Chile en una potencia pujante. Desde esa lógica

---

<sup>72</sup> Oyarzún Navarro, Aureliano, Uhle, Max y Thayer Ojeda, Tomás, “Informes y otros antecedentes”, 92.

<sup>73</sup> Earle, Rebecca, *The Return of the Native: Indians and Myth-Making in Spanish America, 1810-1930*, Duke University Press - Combined Academic, Durham - Chesham, 2008.

<sup>74</sup> Enríquez, Lucrecia, “La república chilena ante la cuestión indígena (1810-1830)”, *Hispania Sacra* 63, n.º 128, 2011, 627-52.

fue imponiéndose en el discurso político una tendencia antiindigenista apuntalada por el positivismo y el evolucionismo cultural<sup>75</sup>. Ya no tenía cabida la conmemoración de antiguas resistencias, si acaso como un recuerdo pretérito que ahora se consideraba algo ajeno y felizmente superado. Así se desligaba a los antiguos héroes araucanos de las desafiantes resistencias mapuche del presente, transmitiéndose la idea de que se trataba de un mundo en extinción, a pesar de su palpable realidad<sup>76</sup>.

Desde la antropología, estudios pioneros como los de Tomás Guevara o Ricardo Latcham, independientemente de sus diferencias de enfoque, redujeron la realidad mapuche a un mero objeto de estudio científico, un reducto inevitablemente abocado a la asimilación o la desaparición<sup>77</sup>. Lo propiamente indígena quedaba así situado en un tiempo 'prehistórico', que además se entendía como 'prenacional' y, por lo tanto, extraño, exótico, y excluido de la historia de Chile propiamente dicha, cuyo verdadero inicio debía buscarse en la llegada de los españoles<sup>78</sup>.

Con este marco de fondo, en la conmemoración histórica del Centenario chileno la épica sobre la resistencia antiespañola estuvo prácticamente ausente, como lo estuvo la iconografía indigenista, en contraste con la omnipresente conmemoración del 'descubrimiento' y la independencia, pasada por el filtro de la estética clasicista de estilo francés<sup>79</sup>.

Solo hubo una notable excepción, cuya historia nos dice mucho de este fenómeno. Entre las decenas de estatuas que se levantaron en el centro de Santiago en esos años, solo una tiene como protagonista a un mapuche, la dedicada al toqui Caupolicán, de Nicanor Plaza. Creada décadas antes (1868), fue instalada en 1910 en el cerro de Santa Lucía como parte de la monumentalización de sus jardines. Diseñada y presentada en París, la imagen es una amalgama estereotipada de diversos elementos indígenas americanos, un prototipo genérico, cuyos atributos estandarizados lo hacen inidentificable. Tanto es así, que reproducciones de la obra

---

<sup>75</sup> Pinto Rodríguez, Jorge, *De la inclusión a la exclusión: la formación del estado, la nación y el pueblo Mapuche*, Universidad de Santiago de Chile, Santiago de Chile, 2000.

<sup>76</sup> Crow, Joanna, *The Mapuche in Modern Chile: A Cultural History*, University Press of Florida, Gainesville, 2013, 58-61.

<sup>77</sup> Gänger, Stefanie, *Relics of the Past: The Collecting and Study of Pre-Columbian Antiquities in Peru and Chile, 1837-1911*, Oxford University Press, Oxford, 2015, 160-202.

<sup>78</sup> Subercaseaux, Bernardo, *Historia de las ideas*, 2:378-380.

<sup>79</sup> Aguilera Durán, Tomás y Valenzuela Matus, Carolina, "Cultura clásica en las celebraciones del Centenario de la República de Chile (1910)", *Iberoamericana* 24, n.º 85, en prensa.

a pequeña escala circularon por EE. UU. con el título *The last of the Mohicans*, aprovechando la celebridad de la novela de James F. Cooper<sup>80</sup>. Es un ejemplo excelente de cómo los grandes protagonistas de la gesta antiespañola se convirtieron en figuras ahistóricas, más propias de un pasado mítico que del relato auténticamente nacional. Situados en un plano análogo al de los héroes homéricos o bíblicos<sup>81</sup>, aparecieron raramente en el discurso o el espacio público y, cuando lo hicieron, fue desprovistos de toda carga subversiva<sup>82</sup>. En este sentido puede entenderse la representación convencional de los indígenas de las obras de Subercaseaux, así como la falta de individualización, su actitud servicial y su posición secundaria, lo que opacaba el papel fundamental que tuvieron en aquella expedición.

Tales tendencias se proyectaron igualmente en las políticas museísticas. Desde el punto de vista artístico, a medida que se consolidaba el fondo del futuro MNBA, las colecciones experimentaron una sistemática depuración, desplazando a museos regionales aquellas obras que se consideraban ajenas al canon estético y temático, de 'calidad' y 'buen gusto', que se consideraba deseable en la conformación oficial del arte nacional<sup>83</sup>. Esto afectó a las representaciones pictóricas y escultóricas de indígenas, que tendieron a sacarse de las exposiciones santiaguinas y fueron enviadas a museos regionales del sur del país<sup>84</sup>. En esta línea se ha interpretado el hecho de que el *Caupolicán* de Plaza se excluyese en 1910 de la colección del nuevo MNBA y acabara colocándose en una ubicación marginal del parque de Santa Lucía<sup>85</sup>.

Por otro lado, se ha apuntado la novedad que supuso incorporar artefactos indígenas y populares en la Exposición del Coloniaje, la Exposición Histórica del Centenario y el posterior MHN<sup>86</sup>. Sin embargo, la ubicación y el discurso expositivo ahondaban en su concepción como vestigios de un pasado prehistórico, extinto y desconectado del presente y la historia auténticamente nacional<sup>87</sup>. Al mismo tiempo,

<sup>80</sup> Drien Fábregas, Marcela, "Caupolicán: imagen e identidad en la estatuaria pública chilena", *Revista de Historiografía* 19, 2013, 101-11.

<sup>81</sup> Soler Lizarazo, Luisa y Valenzuela Matus, Carolina, "Representación y (re)significación de un héroe moderno. Caupolicán en las retóricas clásicas y nacionalistas", *Boletín Americanista* 81, 2020, 187-94.

<sup>82</sup> Herrera Styles, Patricia, "Caupolicán, carácter de bronce: una aproximación a la invención del héroe, el monumento y lo indígena en Chile (1868-1910)", en Brandão, Angela et al. eds., *Política(s) na história da arte: redes, contextos e discursos de mudança*, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2017, 102-10.

<sup>83</sup> De la Maza Chevesich, Josefina, *De obras maestras y mamarrachos*, 91-129.

<sup>84</sup> Gil Ureta, Magdalena, "Exhibiting the Nation: Indigenism in Chile's National Museums", *Museum and Society* 14, n.º 1, 2016, 86-87.

<sup>85</sup> Herrera Styles, Patricia, "Caupolicán, carácter de bronce", 107-8.

<sup>86</sup> Alegría Licuime, Luis y Núñez Rodríguez, Gloria, "La Exposición Histórica del Centenario", 155-56.

<sup>87</sup> Earle, Rebecca, *The Return of the Native*, 155; Crow, Joanna, *The Mapuche in Modern Chile*, 54 y 58.

en ese tipo de exposiciones históricas y el futuro MNHN se exhibían restos humanos (momias, cráneos y huesos) junto a animales disecados, fósiles y minerales, a modo de muestra de la diversidad geográfica del país y, en último término, trofeos de las conquistas militares de la guerra del Pacífico y la de Ocupación<sup>88</sup>. Con la conformación del MEA por Uhle, se generó un debate sobre la correcta ubicación de las colecciones etnográficas y arqueológicas, pero cuando los museos se reordenaron en 1929, el dilema se mantuvo sin resolver<sup>89</sup>. De cualquier modo, la controversia era esencialmente científica -relacionada con la afirmación de la disciplina antropológica-, en ningún caso ética o identitaria, como esencialmente científico fue el debate de la SCHHG acerca de la indumentaria local en la obra de Subercaseaux.

### De llamas, caballos y perros

Un último detalle merece ser comentado, pese a su apariencia anecdótica, por su curiosa inclusión en la controversia y por ser un ejemplo excelente de esos mecanismos de selección y omisión. En sus memorias, Subercaseaux señaló con sarcasmo otro de los supuestos errores que, como las flores del quisco, se habían denunciado absurdamente al examinar su cuadro.

*“De los llamados como árbitros, el profesor Philippi opinó que un perro que aparece en el cuadro es de raza de patas muy delicadas, por lo que le habría sido difícil a ese animal franquear las rugosas pendientes de los Andes. Don Luis Thayer Ojeda, ya anciano y casi ciego, preguntó qué era aquel bulto blanco al centro de la tela, a lo que se le contestó que era el caballo de Almagro”<sup>90</sup>.*

Aquí los detalles tampoco son fiables. En cuanto al profesor que opina sobre el perro, lo lógico es que se refiriese al alemán Rudolf Philippi o su hijo Federico<sup>91</sup>, pero fallecieron en 1904 y 1910, respectivamente; o bien se refiere a otro descendiente

---

<sup>88</sup> Gil Ureta, Magdalena, “Exhibiting the Nation”, 85-89; Urizar Olate, Gabriela, “Museo Nacional”, 329-408; Alegría Licuime, Luis *et al.*, “Momias, cráneos y caníbales. Lo indígena en las políticas de “exhibición” del Estado chileno a fines del siglo XIX», en Alegría Licuime, Luis ed., *Historia, museos y patrimonio: discursos, representaciones y prácticas de un campo en construcción, Chile, 1830-1930*, 109-26.

<sup>89</sup> Polanco Pérez, Gabriela y Martínez Fernández, Felipe, “Una colección en disputa. Las controversias entre el Museo de Etnología y Antropología y el Museo Nacional de Historia Natural, 1912-1929”, *Cuadernos de Historia* 54, 2021, 69-93.

<sup>90</sup> Oyarzún Navarro, Aureliano, Uhle, Max y Thayer Ojeda, Tomás, “Informes y otros antecedentes”, 154-55.

<sup>91</sup> Rudolf o Rodulfo Philippi, profesor en la UC y director del MNHN, fue fundamental en el desarrollo de las ciencias naturales en Chile, como su hijo Federico, que siguió sus pasos en ambas instituciones.

menos célebre, o bien (más probablemente) falló al identificar a algún naturalista ilustre en su retrospectiva tardía sobre aquellos hechos. Algo similar ocurre con Luis Thayer Ojeda, hermano de Tomás Thayer Ojeda y también historiador, que en aquel momento tenía 39 años, de modo que su ancianidad parece más bien exagerada para reforzar lo ridículo de la situación.

No obstante, lo más increíble es que la polémica sobre el perro debió surgir realmente, porque en el informe hay una nota al pie donde se aclaraba este punto<sup>92</sup>. En concreto, acudiendo a la recopilación publicada por Toribio Medina, se rescató un documento que indica que Almagro había solicitado una década antes que le mandasen a Perú “*monterías de perros*” traídos de Europa a través de Panamá<sup>93</sup>. De esto dedujeron los evaluadores que el tipo de perros que llevaba en la expedición de Chile también serían de caza. Aunque no dieron detalles sobre las características del perro de Subercaseaux, el esfuerzo que dedicaron a rastrear e incluir esta referencia tan específica bien podría ser su respuesta a esa polémica relatada por el pintor.

Probablemente Subercaseaux, al concebir el cuadro, no se preocupó tanto de la raza del perro. Este animal es una constante en su obra, tanto en la pintura monumental como en las ilustraciones. Hay perros en los otros dos cuadros sobre la expedición de Almagro, lo que se ha interpretado como una alegoría de la fidelidad de los expedicionarios al Adelantado y, en general, a la misión evangelizadora y civilizadora de la Corona, a pesar del sacrificio que comportaba la empresa<sup>94</sup>.

Ciertamente, la presencia de ciertos animales y no otros en este género de obras también tiene connotaciones simbólicas que, ya sean conscientes o inconscientes, refuerzan ciertos mensajes. Desde este punto de vista, es de destacar la preeminencia del caballo en la serie de Subercaseaux sobre Almagro. El informe recoge los datos concretos derivados de las fuentes: en la expedición había 112 caballos y “*una cantidad indeterminada*” de llamas y guanacos de carga<sup>95</sup>. Entre los tres cuadros de Subercaseaux hay 18 caballos y una llama (en *Salida de Almagro del Cuzco*). Con este detalle se constata cómo el desequilibrio entre lo autóctono y lo español se estaba reproduciendo a todos los niveles: está en las personas, sus posturas

<sup>92</sup> Oyarzún Navarro, Aureliano, Uhle, Max y Thayer Ojeda, Tomás, “Informes y otros antecedentes”, 83, nota 5.

<sup>93</sup> Toribio Medina, José, *Colección de documentos inéditos para la historia de Chile, desde el viaje de Magallanes hasta la batalla de Maipo. 1518-1818*, Imprenta Ercilla, Santiago de Chile, 1895, 6:25.

<sup>94</sup> Sosa Vota, María Silvina, “Arte, Historia y Estado”, 113.

<sup>95</sup> Oyarzún Navarro, Aureliano, Uhle, Max y Thayer Ojeda, Tomás, “Informes y otros antecedentes”, 83-84.



y atuendos, pero también incluso en los animales. Tampoco la comisión de expertos objetó nada sobre la poco verosímil ausencia de llamas o guanacos.

Desde luego, existe toda una tradición pictórica en torno al caballo, pero también parece evidente que su protagonismo reforzaba el carácter europeo y el tono heroico otorgado a la expedición<sup>96</sup>. Además, el color blanco de la montura de Almagro no es casual: constituía un convencionalismo estético de nobleza y heroísmo, pero también tenía un fuerte simbolismo cristiano. A este respecto resulta muy llamativo el paralelismo con otra obra del autor. *¡Santiago y a ellos!* (1906) es una imagen típica de Santiago Matamoros cargando contra los infieles sobre su caballo blanco, con la espada levantada y enmarcado por enseñas religiosas y militares<sup>97</sup>. Es bien conocida la extrapolación generalizada que se hizo en América de la misión evangelizadora del apóstol (Santiago Mataindios) y el propio Subercaseaux la explotó en otro trabajo suyo, *Santiago Apóstol en Penco* (s. f., Pinacoteca de la Universidad de Concepción)<sup>98</sup>, que recrea una leyenda sobre su milagrosa aparición durante la guerra de Arauco. Conociendo estos antecedentes del mismo autor, resulta evidente el halo espiritual del que se estaba imbuyendo a la misión de Almagro al presentarlo de este modo concreto.



Figura 8. *¡Santiago y a ellos!*, Pedro Subercaseaux, 1906. Fuente: Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile.

<sup>96</sup> Sosa Vota, María Silvina, "Arte, Historia y Estado", 112.

<sup>97</sup> Se han publicado reproducciones de la obra y boceto en la revista *Zig-Zag*, 2 Dic. 1906, 89, y Valdés Soublette, María Gracia y Griffin Barros, Verónica eds., *Pedro Subercaseaux*, 11.

<sup>98</sup> SURDOC Inv. 100-1360, <https://www.surdoc.cl/registro/100-1360> (Consultado el 22/02/2023).

De nuevo, para interpretar la ideología de la obra y su recepción resultan muy significativas las omisiones. Volviendo a los perros, es muy revelador que los expertos, al sondear en las fuentes para documentar la presencia histórica de este animal, obviasen otras referencias que, de hecho, resultaban más pertinentes. Mencionaron la petición de monterías desde Perú años antes, pero la misma compilación de Toribio Medina que utilizaron también recogía una causa criminal de 1540 que describe específicamente la expedición a Chile y alude a sus perros en dos ocasiones: *"iban los españoles en hamacas, en hombros de indios, y asimismo llevaban los perros en hombros de los dichos indios, de que murieron mas de quince mil indios por llevarlos atados y encadenados"*<sup>99</sup>.

No es la única referencia. El uso de perros en la colonización de América fue esencial para rastrear, vigilar y cazar, pero también resultaron útiles como animales de guerra e instrumento disuasorio, para ejecutar prisioneros, perseguir fugitivos y castigar a sirvientes desobedientes ('aperrear indios'). Especialmente efectivos eran los 'cebados en indios', alimentados con la carne de los indígenas para que se lanzasen de manera automática. De hecho, si estas prácticas estuvieron normalizadas en los primeros años de la invasión, en el Cono Sur su empleo fue especialmente duradero y cruento por la prolongación de las exploraciones y lo enconado de la resistencia<sup>100</sup>.

Más allá del carácter selectivo del uso que la comisión hizo de las referencias a los perros de Almagro, la cuestión atañe directamente a las duras condiciones de aquella expedición. Las fuentes narran que cientos de yanaconas fallecieron por el frío andino, la falta de ropa adecuada y el exceso de carga. No es que la parte más cruel de aquel viaje se mantuviese oculta, pero desde luego no era motivo de representaciones institucionales; en un número de la revista *Zig-Zag* de 1910 se incluye una ilustración de ese trayecto de un modo mucho más realista, con los indígenas cargados y extenuados junto a los españoles a caballo.

Por supuesto, los miembros de la comisión conocían las circunstancias de aquella odisea y el desigual impacto que tuvo entre españoles e indígenas. *"Hambrientos, extenuados por la fatiga y quemados por el frío desfilaron hacia el valle de Copiapó, juntos con centenares de indígenas, pobres bestias de carga, cuyo*

<sup>99</sup> Toribio Medina, José, *Colección de documentos inéditos*, 1889, 5:439 y, de nuevo, 483.

<sup>100</sup> Varner, John y Varner, Jeannette, *Dogs of the Conquest*, University of Oklahoma, Norman, 1983, 175-91.

aspecto era sin duda harto más desolador”<sup>101</sup>. No obstante, el obvio endulzamiento de la escena no se consideró una imprecisión reprochable, como sí lo fue la defectuosa recreación del valle o el anonimato de los personajes españoles. Al contrario, la comisión consideró que esa idealización que conllevaba omitir la esclavitud, la muerte y los cuerpos demacrados era, como la fealdad de Almagro, una licencia legítima y necesaria: “*Tampoco ha querido el señor Subercaseaux pintar la llegada de Almagro con descarnada fidelidad histórica; habría resultado, de seguro, espeluznante*”<sup>102</sup>.



Figura 9. *La llegada de Almagro a Chile, Zig-Zag*, 17 de septiembre de 1910, año VI, n.º 291. Fuente: Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile.

## Conclusiones

*Descubrimiento de Chile* de Pedro Subercaseaux constituye un caso singular para el estudio de los factores ideológicos de una pintura de historia. Para empezar, el proceso de evaluación académica al que fue sometido por algunos de los más célebres representantes de la ilustración positivista brinda una oportunidad única para entender la inercia científicista propia de la intelectualidad chilena a inicios del siglo XX.

<sup>101</sup> Oyarzún Navarro, Aureliano, Uhle, Max y Thayer Ojeda, Tomás, “Informes y otros antecedentes”, 83.

<sup>102</sup> *Ibid.*, 89.

Por otro lado, explorando un poco más allá entre sus características y circunstancias se revela una carga ideológica que, si bien es inherente a todo trabajo artístico, resulta especialmente potente en una obra tan vinculada a la oficialidad institucional. La propia elección del tema y la narrativa visual idealizante que empleó Subercaseaux remiten a la reconciliación de las élites chilenas con el pasado colonial español, rescatado a modo de anclaje histórico del discurso legitimador del sistema oligárquico vigente en aquellos años. Asimismo, la atención sobre las ausencias -tanto en la escena misma como en los debates científicos suscitados- permite ahondar en las características más profundas de aquel discurso: la masculinización y racialización de la gesta fundacional española se hace evidente en la omisión total de mujeres y afrodescendientes, así como la visión estereotipada, ahistórica y subordinada de los pueblos originarios.

La falta de crítica de los expertos en ese sentido desvela los límites y contradicciones de la vocación de veracidad y apego a las fuentes de los planteamientos positivistas, sobre todo si se confronta con el peso que tuvieron las disquisiciones geográficas y científicas en aquel proceso de evaluación pretendidamente aséptico. Si los evaluadores fueron conscientes de la distancia entre la realidad histórica y la representación artística, sin duda aplicaron a su análisis, quizá inconscientemente, una escala de prioridades que es muy significativa en sí misma. Hasta los detalles más nimios refuerzan esa paradoja: preocupó más el color de las flores que la desubicación étnica y cronológica de los indígenas; se discutió la incidencia del sol y la raza del perro, mientras se disculpaba la artificiosa omisión del sufrimiento y la muerte de yanaconas y esclavos. Profundizando en las grietas del positivismo científicista queda al descubierto el espejismo de su compromiso con la verdad absoluta, tanto como el ensimismamiento de una élite erudita desconectada de la realidad de la mayoría.

*“Finalmente se acordó aprobar mi obra. Recibí la suma estipulada, justo a tiempo para poder partir hacia Buenos Aires y Europa, llevando sólo sobre la conciencia una cierta inquietud por aquel perro de patas delicadas”<sup>103</sup>.*

Fecha de recepción: 13/03/23

Aceptado para publicación: 11/07/23

---

<sup>103</sup> Ibid., 154-55.

## Referencias Bibliográficas

- Ager Alva, Joseph, “El debate en torno al método historiográfico en el Chile del siglo XIX”, *Revista Complutense de Historia de América* 28, 2002, 97-138.
- Aguilera Durán, Tomás y Valenzuela Matus, Carolina, “Cultura clásica en las celebraciones del Centenario de la República de Chile (1910)”, *Iberoamericana* 24, n.º 85, en prensa.
- Alegría Licuime, Luis y Núñez Rodríguez, Gloria, “La Exposición Histórica del Centenario. El patrimonio entre tradición y modernización”, en Alegría Licuime, Luis ed., *Historia, museos y patrimonio: discursos, representaciones y prácticas de un campo en construcción, Chile, 1830-1930*, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Santiago de Chile, 2019, 154-163.
- Alegría Licuime, Luis, Gänger, Stefanie y Polanco Pérez, Gabriela, “Momias, cráneos y caníbales. Lo indígena en las políticas de “exhibición” del Estado chileno a fines del siglo XIX», en Alegría Licuime, Luis ed., *Historia, museos y patrimonio: discursos, representaciones y prácticas de un campo en construcción, Chile, 1830-1930*, 109-26.
- Andrés Roig, Arturo, “El positivismo en Hispanoamérica y el problema de la construcción nacional: consideraciones histórico-críticas y proyecto identitario”, en Colom González, Francisco ed., *Relatos de nación: la construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, Iberoamericana - Vervuert, Madrid - Frankfurt, 2005, 663-77.
- Barcena, Joaquín, “Los pasos andinos de La Rioja (Argentina): la dominación inca y el derrotero de Diego de Almagro”, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 22, n.º 2, 2017, 153-79.
- Burke, Peter, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2005.
- Crow, Joanna, *The Mapuche in Modern Chile: A Cultural History*, University Press of Florida, Gainesville, 2013.
- De la Maza Chevesich, Josefina, *De obras maestras y mamarrachos: notas para una historia del arte del siglo diecinueve chileno*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2014.
- Del Río Ortiz, Fernanda, “El lado negro de la historia de Chile: el discurso historiográfico sobre los africanos y afrodescendientes durante el siglo XIX”, Tesis de Grado, Universidad de Chile, 2009
- Díaz Navarrete, Wenceslao, *Bohemios en París: epistolario de artistas chilenos en Europa (1900-1940)*, RIL, Santiago de Chile, 2010.
- Drien Fábregas, Marcela, “Caupolicán: imagen e identidad en la estatuaria pública chilena”, *Revista de Historiografía* 19, 2013, 101-11.
- Drien Fábregas, Marcela y Guzmán Schiappacasse, Fernando, “Ignacio Domeyko y las bellas artes”, *Roczniki Humanistyczne* 69, n.º 4, 2021, 229-40.
- Earle, Rebecca, *The Return of the Native: Indians and Myth-Making in Spanish America, 1810-1930*, Duke University Press - Combined Academic, Durham - Chesham, 2008.



- Enríquez, Lucrecia, “La república chilena ante la cuestión indígena (1810-1830)”, *Hispania Sacra* 63, n.º 128, 2011, 627-52.
- Fernández Darraz, Enrique, *Estado y sociedad en Chile, 1891-1931: el estado excluyente, la lógica estatal oligárquica y la formación de la sociedad*, LOM, Santiago de Chile, 2003.
- Gänger, Stefanie, *Relics of the Past: The Collecting and Study of Pre-Columbian Antiquities in Peru and Chile, 1837-1911*, Oxford University Press, Oxford, 2015.
- Gil Ureta, Magdalena, “Exhibiting the Nation: Indigenism in Chile’s National Museums”, *Museum and Society* 14, n.º 1, 2016, 82-97.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “Continuidades y recuperaciones de la cultura hispana en la construcción de las identidades americanas”, en Guzmán Schiappacasse, Fernando y Martínez Silva, Juan Manuel eds., *Arte americano e independencia: nuevas iconografías*, Museo Histórico Nacional - Universidad Adolfo Ibáñez - CREA, Santiago de Chile, 2010, 29-40.
- Herrera Styles, Patricia, “Lecciones de civilización: la ilustrada exhibición de “La primera misa en Brasil” y “La fundación de Santiago””, en Pimenta Hoffmann, Ana Maria et al. ed., *História da arte: coleções, arquivos e narrativas*, Urutau, São Paulo, 2015, 337-53.
- Herrera Styles, Patricia, “Caupolicán, carácter de bronce: una aproximación a la invención del héroe, el monumento y lo indígena en Chile (1868-1910)”, en Brandão, Angela et al. eds., *Política(s) na história da arte: redes, contextos e discursos de mudança*, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2017, 102-10.
- Martínez Baeza, Sergio, *La Sociedad Chilena de Historia y Geografía: reseña histórica*, Ferrer Producciones Gráficas, Santiago de Chile, 2013.
- Mellafe, Rolando, *La introducción de la esclavitud negra en Chile: tráfico y rutas*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1959.
- Nordenflycht Costa, José, “Territorio, filiación y texto: de la historia del arte en Chile a la historia del arte chileno”, en Guzmán Schiappacasse, Fernando et. al eds., *Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo XIX-XX*, RIL, Santiago de Chile, 2003, 31-40.
- Nordenflycht Costa, José ed., *Territorio, memoria y sociedad: arte en la Cámara de Diputados de Chile*, Cámara de Diputados de Chile, Valparaíso, 2015.
- Oyarzún Navarro, Aureliano, Uhle, Max y Thayer Ojeda, Tomás, “Informes y otros antecedentes sobre el valor histórico del cuadro “Descubrimiento de Chile” del señor don Pedro Subercaseaux”, *Revista Chilena de Historia y Geografía* 9, n.º 13, 1914, 69-94.
- Pérez Vejo, Tomás, “Imágenes negadas. Memoria y olvido en la pintura de Historia: el caso español”, en Gené, Marcela ed., *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido*, CAIA, Buenos Aires, 2007, 13-24.
- Pérez Vejo, Tomás, *España imaginada: historia de la invención de una nación*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015.



- Pinto Rodríguez, Jorge, *De la inclusión a la exclusión: la formación del estado, la nación y el pueblo Mapuche*, Universidad de Santiago de Chile, Santiago de Chile, 2000.
- Polanco Pérez, Gabriela y Martínez Fernández, Felipe, “Una colección en disputa. Las controversias entre el Museo de Etnología y Antropología y el Museo Nacional de Historia Natural, 1912-1929”, *Cuadernos de Historia* 54, 2021, 69-93.
- Prado Ocaranza, Juan Guillermo, *Patrimonio pictórico del Senado en Santiago*, Centro de Extensión del Senado - Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, 2018.
- Raffino, Rodolfo, “El descubrimiento. Diego de Almagro y la invasión española”, en Raffino, Rodolfo ed., *El Shincal de Quimivil*, Sarquis, San Fernando del Valle de Catamarca, 2004, 45-68.
- Saldivia Maldonado, Zenobio, *La ciencia en el Chile decimonónico*, Universidad Tecnológica Metropolitana, Santiago de Chile, 2005.
- Sanhueza, Carlos, “El debate sobre “el embrujamiento alemán” y el papel de la ciencia alemana hacia fines del siglo XIX en Chile”, en Chicote, Gloria Beatriz y Göbel, Barbara eds., *Ideas viajeras y sus objetos: el intercambio científico entre Alemania y América austral*, Iberoamericana - Vervuert, Madrid - Frankfurt, 2011, 29-40.
- Schell, Patience, “Museos, exposiciones y la muestra de lo chileno en el siglo XIX”, en Cid, Gabriel y San Francisco, Alejandro eds., *Nación y nacionalismo en Chile: siglo XIX*, Centro de Estudios Bicentenario, Santiago de Chile, 2009, 1:85-116
- Schell, Patience, “Natural history values and meanings in nineteenth-century Chile”, *Notes and Records* 73, n.º 1, 2018, 101-24.
- Schmidt-Nowara, Christopher, *The Conquest of History: Spanish Colonialism and National Histories in the Nineteenth Century*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2006.
- Silva Avaria, Bárbara, *Identidad y nación entre dos siglos: patria vieja, centenario y bicentenario*, LOM, Santiago de Chile, 2008, 98-99.
- Soler Lizarazo, Luisa y Valenzuela Matus, Carolina, “Representación y (re)significación de un héroe moderno. Caupolicán en las retóricas clásicas y nacionalistas”, *Boletín Americanista* 81, 2020, 187-94.
- Sosa Vota, María Silvina, “Arte, Historia y Estado nacional: una exploración en torno a La Primera Misa en Chile (1904) de Pedro Subercaseaux”, Tesis de Grado, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, 2015.
- Sosa Vota, María Silvina y De Jesus Silva, Rosangela, “La pintura histórica en la construcción de proyectos nacionales: las “primeras misas” en América Latina”, *19&20* 12, n.º 2, 2017, s. p.
- Subercaseaux, Bernardo, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: desde la Independencia hasta el Bicentenario*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2011.
- Subercaseaux Errázuriz, Pedro. *Memorias*, Editorial del Pacífico, Santiago de Chile, 1962.

- Toribio Medina, José, *Colección de documentos inéditos para la historia de Chile, desde el viaje de Magallanes hasta la batalla de Maipo. 1518-1818*, Imprenta Ercilla, Santiago de Chile, vols. 6-7, 1889-1895.
- Urizar Olate, Gabriela, “Museo Nacional: construir, representar, educar y divulgar las Ciencias Naturales en Chile (1813-1929)”, Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2016.
- Valderrama Vargas, Miguel Alberto, “Claudio Gay, recreador de una imagen clásica para una identidad nacional. Revisión de las láminas del Atlas de historia, física y política de Chile 1854”, en *Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2014, s. p.
- Valdés Soubllette, María Gracia y Griffin Barros, Verónica eds., *Pedro Subercaseaux, pintor de la Historia de Chile*, Corporación Cultural de Vitacura, Santiago de Chile, 2000.
- Varner, John y Varner, Jeannette, *Dogs of the Conquest*, University of Oklahoma, Norman, 1983.
- Vitry, Christian, “La ruta de Diego de Almagro en el territorio argentino: un aporte desde la perspectiva de los caminos prehispánicos”, *Revista Escuela de Historia* 6, n.º 1, 2007, 325-51.
- Zamorano Pérez, Pedro, *El pintor F. Álvarez de Sotomayor y su huella en América*, Universidade da Coruña, A Coruña, 1994.
- Zamorano Pérez, Pedro, Cortés López, Claudio y Madrid Letelier, Alberto, “Institucionalidad y canon estético: las Bellas Artes en Chile desde la fundación de la Academia de Pintura hasta el Centenario”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 47, 2016, 39-56.