



Vida y obra: la biografía de artista como eje para una historia del arte escrita desde Chile

Life and work: The artist biography as a main Idea for Art History written from Chile

**Dra. Sandra Accatino
Dra. Josefina de la Maza
Dra. Catalina Valdés**

Como citar:

ACCATINO, S.; DE LA MAZA, J.; VALDÉS, C. Vida y obra: la biografía de artista como eje para una historia del arte escrita desde Chile. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n. 2, p.204-219, mai. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4176>>.

DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i2.4176>.

Imagem: Reprodução da edição de 1568 de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, de Giorgio Vasari. Fonte: acervo do Metropolitan Museum of Art, NY (detalhe).

Vida y obra: la biografía de artista como eje para una historia del arte escrita desde Chile

Life and work: The artist biography as a main Idea for Art History written from Chile

Dra. Sandra Accatino,
Dra. Josefina de la Maza;
Dra. Catalina Valdés*

Resumen

Este artículo reúne dos estudios de caso relativos al estudio de la historia del arte del siglo XIX chileno y latinoamericano y uno correspondiente a una pieza del Renacimiento italiano encontrada en una colección pública de un museo en Chile. Estos tres casos, basados en objetos particulares – un conjunto de dibujos de taller, dos diccionarios de artistas y una pintura – confluyen en una investigación que busca explicitar diversas aristas de la relación entre los ejes *vida* y *obra*, considerando sus alcances iconográficos, metodológicos e historiográficos. La intención de este trabajo es observar cómo el relato de una vida individual produce sentidos para una historia común.

Palabras clave

Arte y vida; diccionarios de artistas; códice Bonola; Giotto.

Abstract

This article introduces two case studies related to the study of the 19th century Chilean and Latin American art history, and another one connected to a fragmented codex from the Italian Renaissance, found at the National Museum of Fine Arts in Santiago, Chile. Each of these three case studies, based on particular objects – an ensemble of studio draws, two art dictionaries, and one painting – converge in a research that seeks to show the diverse and rich relationship between two pivotal notions of art history: *life* and *oeuvre*, considering its iconographic, methodological, and historiographical matters. The aim of this work is to note how an individual story produces senses to a common history.

Keywords

Art and life; artists dictionaries; Codex Bonola; Giotto.

Recomposición de escena

Entre los años 1845 y 1854, Manuel Aldunate Avaria (1815-1904) compró en Roma o Florencia un conjunto de 131 dibujos ordenados y encolados en más de 60 folios. Aldunate se encontraba en Europa terminando sus estudios de construcción e ingeniería en la *École Centrale des Arts et Manufactures* y en la *École des Ponts et des Chaussées* de París, becado por el Estado chileno. Era conocido su interés por el arte y, en particular, por la pintura¹. El origen de los dibujos adquiridos por Aldunate era un álbum compilado hacia 1695 por el pintor y coleccionista italiano Giorgio Bonola (Corconio, 1657-1700) (Bora *et al.* 2008; Guze, 2016; MNBA, 1991). Además de la diversidad de temas, materiales y artistas reunidos, uno de los rasgos característicos de los folios eran las anotaciones que vinculaban los dibujos a destacados pintores italianos de los siglos XV, XVI y XVII.

Considerado desde el Renacimiento como una prueba del talento y del ingenio de los artistas, de su capacidad de recrear y dar un orden a lo visible, el dibujo fue concebido por las academias como la base de todas las artes, la expresión más prístina “del conocimiento y del juicio formado en la mente”, “del concepto que se tiene en el alma y de aquello que otros se han en la mente imaginado y fabricado en la idea”, como escribió en *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Giorgio Vasari (Arezzo, 1511 – Florencia, 1574), publicado en Florencia en 1568. Una colección de dibujos como la que Bonola había reunido en el norte de Italia y que Aldunate adquirió siglos después era, de acuerdo a esta concepción, no solo un repertorio de imágenes, sino, sobre todo, un compendio y una cifra de estilos, es decir, de los elementos, cualidades y expresiones constantes de la obra de los distintos artistas o de las escuelas que estos habían contribuido a formar o integrado. Un ojo avezado podía reconocer en los dibujos la personalidad del artista, la visión del arte y del mundo que eventualmente podía o no compartir con su maestro, sus discípulos y sus contemporáneos. Los dibujos eran, por esa razón, objetos preciados de colección.

La compra por parte de Aldunate de los dibujos recolectados por Bonola coincide, en el contexto chileno, con los primeros años de funcionamiento de la Academia de Pintura y de la Escuela de Artes y Oficios, ambas fundadas en la ciudad de Santiago en 1849. Los círculos sociales y profesionales de artistas, arquitectos y aficionados a las bellas artes conforman el escenario al que se integró el ingeniero a su regreso de Europa, dando lugar a una probable difusión acotada y especializada de los folios de Bonola. Uno de los integrantes más activos de estos círculos fue Pedro Lira (Santiago, 1845-1912), abogado y artista que, si bien un poco menor que Aldunate, compartía espacios de sociabilidad con el ingeniero debido a su precoz interés por la historia, la filosofía, la crítica de arte y, con gran ahínco, por la aspiración de difundir el dibujo entre artistas y artesanos (De la Maza, 2014: 114). Con el paso de los años, Lira se convirtió en una de las figuras más destacadas – y también discutidas – del campo del arte chileno. Junto con dedicarse a la pintura, cultivó con constancia la escritura artística, ensayando a través de la historia y de la crítica un relato para la pintura y la escultura chilenas.

Imaginamos la escena – hipotética pero probable – en que Lira vio el código, apreciándolo probablemente como un valioso repositorio de imágenes para las nuevas generaciones y un conjunto que permitía comprender los procesos formativos del dibujo y su vinculación con las marcas individualizadoras del estilo de algunos de los más importantes artistas italianos. Como parte de esta

escena imaginaria, los dibujos del código deben haber orientado la escritura artística de Lira que vino a decantar en el *Diccionario biográfico de autores*, publicado en 1902.

Las notas colocadas por Bonola rodeando cada dibujo en sus folios resumían en breves líneas y diagramas genealógicos la biografía, la filiación y las principales características de estilo de cada uno de los pintores aludidos. Su circulación en el círculo de aficionados a las bellas artes de mediados del siglo XIX en Santiago de Chile permite imaginar otra suerte de genealogía no solo con el diccionario de Pedro Lira, sino con otro libro que lo antecede, el *Plutarco del joven artista: tesoro de bellas artes* (1872) escrito por Bernardo Suárez (Santiago, 1822-1912). Por no frecuentar los mismos ámbitos de sociabilidad, resulta menos probable el contacto entre este último autor y los papeles adquiridos por Aldunate, pero consideramos su convivencia como una suerte de continuidad entre los tres objetos – código y diccionarios. Cada uno en su especificidad articula una historia del arte a partir de secuencias de biografías de grandes autores, de sus obras maestras y del canon artístico que se ha construido a partir de ellas.

La escala biográfica y la historiografía del arte chileno

La vida de los grandes artistas, que había encontrado en *Las vidas* de Vasari a su más importante referente moderno, articuló un relato de la historia del arte a escala individual, protagonizada por genios excepcionales, maestros o discípulos ubicados en el tiempo según una ordenada secuencia de generaciones y emplazados en el espacio según coherentes escuelas regionales o nacionales (Guercio 2006; Laura 2008; Mundy y Hyman 2015). Largamente emulado en Europa, este modelo encontró un extendido éxito en el siglo XIX, también en las nacientes repúblicas americanas. La fórmula que vinculaba la creación de obras de arte a una serie más o menos articulada de anécdotas personales permitió, en este contexto, la inscripción sin fisuras de figuras mayoritariamente masculinas en los largos listados alfabéticos en los que había derivado la historia del arte, asumiendo su elocuencia para la construcción de una historia nacional (Cordero y Sáenz 2007). Como en la biografía vasariana de Giotto, el contexto “inepto y burdo” en el que ellos habían nacido, en un tiempo y un lugar donde “el oficio de las buenas pinturas y el contorno de ellas” yacían soterrados bajo “los escombros de las guerras” (Vasari 1568: 119), no hacía sino incrementar su talento y su genio, al mismo tiempo que su presencia auguraba un prometedor futuro a estas lejanas tierras, “Atenas de la América del Sur”, como había declarado el pintor italiano Alejandro Ciccarelli en el discurso inaugural de la Academia de Pintura de Santiago (de la Maza 2013: 32).

La escritura de la historia del arte chileno confirmó el predominio del modelo sustentado en la relación vida y obra. Si en el siglo XIX esta había asumido la forma de listados, diccionarios y compendios enciclopédicos, las historias del arte escritas durante la segunda mitad del siglo XX, como las de Antonio Romera (1950 y 1951), Milan Ivelic y Gaspar Galaz (1981), Isabel Cruz (1984) y Ricardo Bindis (2006), entre otras, confirmaron el modelo, organizando sus propuestas de trabajo a partir de la biografía de artistas chilenos y extranjeros que produjeron obras significativas para el país. Uno de los ejemplos que mejor representa la asimilación de este modelo historiográfico es la tipificación de la figura del “maestro”, consolidada por Antonio Romera para referirse a los “cuatro maestros” de la pintura chilena: Pedro Lira, Alfredo Valenzuela Puelma (Valparaíso, 1856 – Villejuif, 1909), Alberto Valenzuela Llanos (San Fernando, 1869 – Santiago, 1925) y Juan Francisco González (Santiago, 1853-1933).

Descansando en el modelo biográfico, la historia del arte escrita en Chile ha tendido a celebrar a los artistas de modo acrítico, eludiendo la densidad de los contextos y prescindiendo de las obras. Por supuesto, lo que queda fuera de la escala individual es inmenso: la obra de artistas mujeres, la producción de autores poco o nada conocidos, las creaciones colectivas, el trabajo de artistas aficionados o formados fuera de las instituciones reconocidas, por mencionar solo algunas posibilidades... Una investigación atenta a estos objetos requiere de otros modelos historiográficos y de la comprensión de la historia como un relato de escalas y direcciones diversas. Precisamente, lo que proponemos aquí es desarrollar una reflexión en torno a esos modelos historiográficos, planteados a partir de tres estudios de caso. Si bien los objetos que componen estos casos corresponden a un arte inscrito como parte del canon, estos tampoco han sido estudiados de modo crítico; han funcionado como fuentes neutras evadiendo el cuestionamiento de categorías que articulan una historia del arte tradicional.

Con los tres casos de estudio que desarrollaremos a continuación, proponemos emprender relatos de la historia del arte que asuman formas tan variadas como los objetos que se proponen estudiar. Es por esto que, en términos metodológicos, hemos optado por abordar una selección acotada de cuatro obras presentes en colecciones chilenas. Ellos son: el códice o cuaderno en el que Giorgio Bonola compiló dibujos de sus contemporáneos y que, por los azares del coleccionismo, se conserva en parte en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile; una pintura de Pedro Lira en la que se representa un episodio en la vida del Giotto; y dos libros de historia del arte, uno de Lira y el otro de Bernardo Suárez, escritos durante la segunda mitad del siglo XIX y en los que se asume el modelo biográfico como principio historiográfico. Además de poner en evidencia la construcción de un relato historiográfico en base al vínculo entre vida y obra, nos interesa estudiar estos objetos por tratarse de obras que comparten una motivación pedagógica: tanto el códice como la pintura y los libros enciclopédicos están destinados a formar artistas e instruir aficionados.

Algunas preguntas orientan las intenciones de esta doble propuesta, histórica e historiográfica: ¿Hasta qué punto una historia del arte en clave biográfica nutre una cultura basada en la hegemonía del artista como genio masculino (incluso cuando se trata de artistas mujeres, autores desconocidos, populares o colectivos)? ¿En qué medida se fuerza a la coherencia una producción artística como camino de progresión hacia la obra maestra? ¿Qué sentidos asume la noción misma de arte y de cultura cuando se entiende como la vía hacia un determinado orden social? Estas preguntas no encontrarán aquí una respuesta cerrada, sino más bien motivan una reflexión en torno a los vínculos entre arte y vida desde otros ángulos. Ello debiera dar acceso a dimensiones menos conocidas de la creatividad individual y permitir ver las dinámicas entre la producción artística y las relaciones sociales, individuales y colectivas, formales e institucionales, las identidades culturales, políticas, las experiencias de viaje y de lectura. Estos aspectos, que vibran en la obra y constituyen las claves para su interpretación, son también los que la convierten en documento para pensar el pasado sin obviar la diversidad.

I. El Códice Bonola. La obra artística como signo de vida y marca del estilo individual

El álbum en el que Giorgio Bonola encoló, a fines del siglo XVII, un conjunto de cerca de 300 dibujos realizados por él mismo y por otros artistas, algunos de ellos muy destacados, como Gaudenzio Ferrari

(Milán, h.1480-1546), Guido Reni (Boloña, 1575-1642) y Antonio Allegri (Correggio, 1489-1534), era una prolongación de su experiencia en Milán, como activo integrante de la prestigiosa Academia Ambrosiana y de sus años de estudio en Roma, bajo la influencia de Carlo Maratta (Camerano 1625 – Roma 1713), considerado en ese entonces uno de los más importantes pintores vivos de Italia. El álbum fue legado por Bonola a la academia de artistas que él mismo fundó en Corconio, el pequeño pueblo a los pies de los Alpes y a orillas del lago Orta en el que había nacido. Su descendencia, sin embargo, vendió el álbum, sus folios se dispersaron y el nombre de su compilador desapareció, hasta que, en 1953, el Museo Nacional de Varsovia recibió en donación un bloque equivalente a un tercio del total, recuperando su autoría. Casi simultáneamente, en 1956, el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile compró a los descendientes de Aldunate la parte del álbum que él había adquirido, un siglo antes, en Italia. Recién en el 2004, estudiosos italianos y polacos pudieron vincular ambas secciones y reconstruir el códice casi en su totalidad (Bora *et al.*, 2008).

El códice es una muestra de todas las posibilidades técnicas desarrolladas en torno al dibujo a finales del siglo XVII. Las piezas que reúne fueron realizadas sobre papeles blancos o teñidos de azul, gris, café o amarillo y trazadas con lápiz, pluma o punta metálica, con carboncillo o tiza, sanguina o albayalde, tinta y acuarela. En un tiempo marcado por el deseo de emular, superar y transformar las soluciones y fórmulas artísticas aprendidas y observadas, los dibujos contenidos en el códice exponen, además, las distintas funciones que cumplían estos en la creación: hay estudios esquemáticos de composiciones; contrapruebas de dibujos de otros artistas, bocetos de pinturas o grabados; estudios del natural o de otras pinturas; estudios de arquitecturas y esculturas antiguas, de animales y de paisajes; caricaturas, copias de ornamentos y dibujos que pueden ser obras en sí mismos.

Inspirado en la “Galleria portatile” y otros álbumes de dibujos compuestos en esos mismos años por el padre oratoriano Sebastiano Resta (Milán, 1635 – Roma, 1714), uno de los más importantes e influyentes coleccionistas de dibujos, el códice Bonola fue, en su estado originario, una suerte de antología y genealogía gráfica del progreso artístico en Italia, organizada cronológicamente por escuelas y sus artistas más importantes, desde el Renacimiento florentino hasta los pintores milaneses y romanos de finales del siglo XVII. Tal como señalábamos, esta orientación teórica del códice queda expresada en las intrincadas genealogías artísticas que grafican, en los márgenes de los folios, las relaciones entre maestros y discípulos y en las anotaciones sobre las principales características de sus obras, escuelas y estilos en las que estos se inscriben. Estas “erudiciones”² tienen como fuentes a las *Vidas de Vasari*, a quien eventualmente corrige³, y sobre todo, al *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584) y la *Idea del tempio della pittura* (1590), escritos por el pintor y tratadista milanés Giovanni Paolo Lomazzo (Milán, 1538-1592), además de los códices compilados por Resta y la información entregada por este y “otro pintor” que podría ser el propio Bonola o bien su maestro, Luigi Scaramuccia (Perugia, 1616 – Milán, 1680), autor de *Le finezze de'Pennelli italiani* (1674). Como este último, Bonola adhiere a un clasicismo académico que exalta, bajo el signo de la Contrarreforma, el decoro y un naturalismo modelado por la gracia y la majestad en las actitudes y pasiones expresadas en los gestos y en los rostros de las figuras, un compromiso que adquiriría un particular sentido en el contexto chileno en el que estos folios se volvieron a leer.

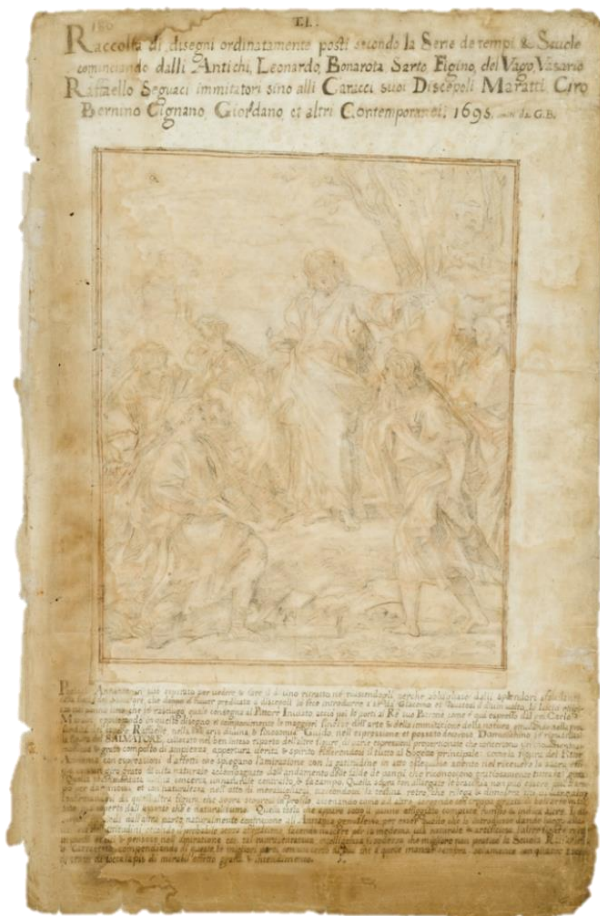


Fig. 1. Giorgio Bonola, *Frontispicio del álbum*. *Leyenda del pintor Hanán* (anverso) Carboncillo y sanguina sobre papel marfil 29 x 23 cm, parcialmente encolado al Álbum Bonola (49 x 31 cm).

El compromiso de Bonola con las fórmulas académicas asociadas al clasicismo y con la combinatoria de diversos rasgos estilísticos de los grandes maestros en una sola obra, se hace especialmente evidente en las palabras e imágenes que conviven en el frontispicio conservado en el museo chileno, una suerte de manifiesto programático del código. Bajo el título de *Raccolta di disegni ordinatamente posti secondo la Serie de tempi & Scuole cominciando dalli Antichi, Leonardo, Bonarota, Sarto, Figino, del Vago, Vasario, Raffaello Seguaci imitatori sino alli Caracci suoi Discepoli Maratti, Giro, Bernino, Cigano, Giordano et altri Contemporanei*, Bonola encoló un dibujo en carboncillo y sanguina que ilustra la leyenda del pintor Hanán. Enviado por rey Abgar V de Edesa donde Jesús para que realizara un retrato que lo ayudase a curarse de una enfermedad, Hanán recibió, en cambio, el Mandylion, un lienzo en el que Cristo imprimió milagrosamente su rostro, una reliquia realizada sin la intervención de la mano del hombre, pero ofrecida a un pintor. La intimidad entre el pintor y la divinidad y la identidad entre el oficio del artista y el del Creador – un tópico que la Contrarreforma católica promovió especialmente en defensa de las imágenes devocionales – se pone en evidencia también en el dibujo que Bonola realizó

directamente en el reverso del frontispicio. Replicando la composición de la imagen del verso, siete pintores santos contemplan, en gloria, un lienzo de la creación de Adán sostenido en un altar. La divinidad, como un artista, ha recién modelado al hombre, una figura hecha a su imagen y semejanza⁴ [figs. 1 y 2].



Fig. 2. Escuela Sienesa (fines siglo XVI – inicio siglo XVII) *Estudio de brazo*. Óleo sobre papel café gris 14,5 x 27,5 cm, parcialmente encolado al Álbum Bonola (49 x 31 cm).

Si el tema elegido por Bonola para ilustrar el frontispicio inscribía al arte y al artista en una relación privilegiada con la divinidad, la descripción del dibujo sobre la leyenda de Hanán, que Bonola atribuye al “gran Carlo Maratti” aparece como un resumen de las enseñanzas que el código podía ofrecer a quien lo consultara y estudiara. El texto señala que en él han quedado expresadas “las mayores finuras del arte y de la imitación de la naturaleza, emulando en la profundidad del saber a Rafael, en el bello aspecto divino y fisonomía a Guido [Reni], en la expresión y pose decorosa a Domenichino” (...). El compilador describe luego cada una de las figuras y la forma en que ellas se relacionan. Menciona las “expresiones

proporcionadas”, las “expresiones de afecto”, el “graciosísimo” movimiento de los paños, los gestos “naturalísimos” “sin afectación”, su factura realizada “con tal verosimilitud, inteligencia y solidez que no lo hizo mejor la escuela de Rafael y de los Carracci, compendiando de estas las mejores partes, con algo más que a estas parece faltarle, solamente con cuatro toques de trazos de portalápiz”. Para los pintores que consultaran el código en Corconio, resultaría evidente, sin embargo, que este boceto “de admirable efecto, trazo y entendimiento” no había sido realizado por Maratta, sino por el mismo Bonola, que fusionó los motivos de ambos dibujos en el cielo de la nave de la iglesia de san Esteban en Corconio, donde tenía su sede la Academia que él había fundado y donde el álbum debía ser conservarse. Si su nombre incluido en la genealogía artística del pintor Antonio Busca (Milán, 1625-1686)⁵ había permitido a Bonola quedar inscrito en el relato de la historia del arte, la descripción de su dibujo proponía – solapada pero ostensiblemente – las claves en las que debía ser valorada su obra, la del pintor más importante del lejano, ínfimo Corconio.

II. Dos historias hechas de vidas: Plutarco del joven artista: tesoro de bellas artes (1872) de Bernardo Suárez y Diccionario Biográfico de Pintores (1902) de Pedro Lira

Bernardo Suárez, profesor normalista y escritor, dedicó buena parte de su obra a registrar la celebridad de figuras excepcionales de Chile y de América Latina, contribuyendo a la construcción de un campo artístico y cultural de carácter y de alcance regional. Paradójicamente, él mismo resulta ser hoy un célebre desconocido. Pedro Lira es, a su vez, el pintor de mayor renombre del siglo XIX chileno. Sin embargo, su obra textual – muy influyente en sus días – es hoy prácticamente desconocida. Estos dos autores, representantes de dos generaciones de figuras públicas de la segunda mitad del siglo XIX en Chile, se conocieron y compartieron campos de acción en las áreas de la educación y de la cultura. Emprendieron, como Bonola en su Corconio natal, la tarea de sentar las bases de la historia del arte en Chile.

El Plutarco del joven artista. Tesoro de Bellas Artes, fue publicado por Suárez en Santiago en diciembre de 1872, como parte de un extenso programa pedagógico que incluía la formación de una colección bibliográfica infantojuvenil. La publicación coincide con un momento de asentamiento del incipiente campo cultural chileno, con la Exposición del Mercado como hito inaugural. El evento, con el que se inauguró el actual edificio del Mercado Central (diseñado por el ingeniero Manuel Aldunate, el mismo propietario de los papeles de Bonola), fue la primera experiencia urbana moderna de envergadura en la capital. Siguiendo el modelo de exposiciones generales que se organizaban por entonces en las principales ciudades europeas, el encuentro ofreció una mirada panorámica al estado de desarrollo de varias regiones del país, incluyendo presentaciones de los productos de la industria, la agricultura, los oficios, los avances de la enseñanza en general y de las bellas artes en particular. El propio Suárez hace permanente alusión a obras expuestas en aquella oportunidad, por lo que es posible pensar que el contexto de recepción de su libro estuvo marcado tanto por este como por otros eventos del tipo. En esta exposición mostraron sus obras los primeros artistas locales, Antonio Smith y Manuel Antonio Caro, así como otros artistas todavía en etapa de formación, entre ellos, el propio Pedro Lira.

Por su parte, el *Diccionario biográfico de Pintores* publicado por el pintor en Santiago en 1902, emerge en un campo artístico más establecido, en pleno proceso de institucionalización. El libro es la

culminación de un programa crítico que Lira comienza a elaborar complementando su actividad en la Sociedad Artística. Este programa se inicia con el artículo “Las Bellas Artes en Chile”, publicado en 1866 en los *Anales de la Universidad de Chile*, donde Lira critica el funcionamiento del campo artístico de la época (principalmente de la Academia de pintura), y cobra mayor relevancia con la publicación en revistas especializadas del ámbito artístico-cultural como *La revista de Santiago*, *El taller ilustrado* y la *Revista de Bellas Artes*. Dentro de este programa, el *Diccionario* debe leerse especialmente ligado a la temprana traducción que el propio Lira hace de la *Filosofía del arte*, compilación del curso dictado por el filósofo francés Hippolyte Taine en la Escuela de Bellas Artes de París durante 1868 que sienta las bases para una serie de transformaciones en la concepción del arte de la época. Influenciando a ensayistas, artistas y público, las ideas de Taine levantaron controversias en torno a las posibilidades de modernización del ideal clásico, posibilidad que Lira reconoció inmediatamente y buscó adaptar al horizonte chileno, tanto en su obra pictórica como escrita. Lira publicó fragmentos de esta primera traducción al castellano de *Filosofía del arte* entre mayo y junio de 1869 en la revista *Las Bellas Artes* (del n. 6 al 10) y ese mismo año lanzó el libro completo editado por la Imprenta Chilena de Santiago.

Tanto el libro de Suárez como el de Lira, como antes *Las vidas* de Vasari, están organizados como una compilación de biografías de artistas, inscribiéndose con ello en una tradición historiográfica que encuentra sus orígenes en la antigüedad romana encarnada por Plutarco, filósofo, historiador y moralista del siglo I de la presente era. Su libro *Vidas paralelas*, una secuencia de biografías comparadas de hombres célebres de Grecia y Roma sentó las bases moralizantes del género histórico. Plutarco fue además autor de otros tratados que marcaron la literatura occidental desde el Renacimiento en adelante, influenciando fuertemente a otros importantes moralistas de la modernidad, como el pedagogo suizo Heinrich Pestalozzi, el filósofo francés de la Ilustración, Jean Jacques Rousseau y el ensayista estadounidense del siglo XIX, Ralph Waldo Emerson. Desde el título, vemos que Suárez inscribió su obra en esta tradición, convirtiendo el nombre del historiador clásico en la denominación del género y dedicándola específicamente a los “jóvenes artistas”, los “Emilios” de América Latina. Más que una elaborada reconstrucción histórica, este tipo de escritura biográfica se concentró en elevar a categoría de mito las vidas de hombres célebres y, más notoriamente, de héroes, a los que se sumaron, en la segunda mitad del XIX, las vidas de niños y mujeres destacables. Al concebir estas obras como expresiones de un género literario se reconocen ciertas constantes y transferencias que otorgan, por ejemplo, la condición de héroe (y a veces, de antihéroe) al artista, valorando la creatividad artística de un individuo como un germen de celebridad. En buena medida, libros como los de Suárez aspiraron a cumplir una función edificante en sus lectores, brindando vidas ejemplares, modelos e inspiración para la formación de niños, jóvenes y profesores chilenos y latinoamericanos.

El *Diccionario* de Lira en cambio, retoma la dimensión crítica del modelo vasariano, compilando vidas como una instancia de evaluación del estado del arte que le es contemporáneo, tanto de los artistas nacionales como de los europeos. Los juicios erigidos por el autor corresponden a su propia percepción de lo que debía ser el arte, pero también a lo que la institucionalidad artística iba definiendo en forma de premios de salones. Tal como él mismo explica, a la hora de referirse a los pintores vivos (y fallecidos en los tres últimos años del siglo XIX) se vale de las hojas de servicios de los pintores presentes en los Salones anuales y en las Exposiciones universales de París como única base para la selección, considerando solo aquellos pintores *hors concours* (artistas que, como él, habían obtenido al menos

una medalla de segunda clase, afirmando que “ese título es pues una especie de diploma de maestría” (Lira 1902: 455). El uso de estos antecedentes como fuente que autoriza la inclusión o exclusión de un determinado artista responde a la exigencia positivista de contar con pruebas documentales para fundamentar sus afirmaciones. Esto, que no fue un requisito para Vasari, se impuso como método para el estudio de la sociedad a partir de las propuestas del filósofo – y uno de los iniciadores de la disciplina sociológica, Auguste Comte – de quien Taine y, por extensión, Lira eran seguidores.

Un punto importante a tener en cuenta para apreciar estos libros es que ambos están atravesados por la intención que mueve a sus autores de incidir en los procesos de secularización que se pretende instalar en el país siguiendo la sistematización del conocimiento por áreas disciplinares que estaba teniendo lugar los centros occidentales durante la segunda mitad del siglo XIX. Este proceso, heredero de la fundación de academias del siglo XVII, se profundizó con instituciones de corte nacional como universidades, museos, bibliotecas y archivos, estableciendo la compartimentalización de los saberes y las bases del Estado como orden de las naciones modernas. A su manera, cada uno de estos procesos aportaba a la constitución de un relato identitario de escala nacional y continental, con la intención de integrar el relato local a la corriente cultural europea que se expandía en clave hegemónica con alcance global. En este marco, el movimiento promovido por los libros de Suárez y Lira es doble: por una parte, se esforzaron por adaptar a los lectores chilenos aquellos temas que constituían, según ellos, una base de conocimiento para integrarse a la cultura mundializada y; por otro lado, se ocuparon de incluir los nombres locales en esta misma corriente, protagonizada, evidentemente, por los artistas de las principales naciones europeas. Sumando estas características, el esfuerzo de integración con el que se conciben y se ponen a circular ambos libros responde a la estrategia de *cosmopolitismo marginal*, término acuñado por la historiadora del arte peruana Natalia Majluf (2007) para definir las dinámicas intelectuales hegemónicas en contextos de periferia global.

Dentro de esta reorganización de los saberes, la historia del arte alcanzó la categoría de disciplina académica distinguiéndose de otras áreas de la historia y contribuyendo en igualdad de términos al relato nacional. La fórmula *vida y obra* del modelo vasariano cumplía, en paralelo a la formación de colecciones y al desarrollo de exposiciones y certámenes periódicos, la función esencial de formular un canon particular. Cada una de estas historias individuales servía de medida para la determinación de la calidad de los artistas del presente, evaluando sus grados de correspondencia con determinados modelos y estilos y organizando el campo artístico en función de escuelas, generaciones, maestros e instituciones que orientaban el gusto artístico y los referentes identitarios de la ciudadanía. Tanto Suárez como Lira inscriben sus trabajos en este género, activando nuevamente las estrategias de cosmopolitismo marginal al incluir entre sus referencias los conocidos trabajos de historiadores europeos como Adolphe Siret y Charles Blanc⁶.

En este sentido, el *Plutarco* y el *Diccionario* son, además de un compendio de vidas de artistas, documentos de una mirada al arte occidental desde una relativa distancia que testimonia, además, aquellas dinámicas, redes y referencias que orientaban a los miembros de la sociabilidad intelectual local. En este sentido, los libros sirven de fuente para conocer los contactos intelectuales que sus autores establecieron durante el proceso de escritura. En el caso de Suárez, es notable la extensión de su red de colaboradores en el continente americano, incluyendo preceptores y diplomáticos de

prácticamente todos los países del continente⁷. En el caso de Lira, la red se concentra en el grupo de influyentes figuras asociadas al fomento del arte chileno, como Arturo Edwards y Marcos Segundo Maturana, coleccionistas e impulsores de los concursos artísticos en los salones nacionales. Su *cosmopolitismo marginal* se nutría de viajes vividos, escuchados y leídos, se construía en base a lecturas en bibliotecas ajenas, libros en idiomas extranjeros y revistas y álbumes con ilustraciones, que funcionaban como museos portátiles, versiones decimonónicas de los códices de Resta y Bonola.

III. Lira a la sombra del Giotto. Pintura y enseñanza en el cambio de siglo

En un monte rocoso, cubierto por algunos árboles, arbustos y aquel tipo de maleza que se vuelve amarilla con el sol intenso del verano, se encuentra un joven semidesnudo acompañado por un pequeño rebaño de cabras. Mientras los animales descansan, el joven, bajo la sombra de un árbol, dibuja sobre el suelo con una rama. Si tomamos distancia de la historia del arte occidental, de sus motivos y repertorios iconográficos, la escena representada en la pintura a la que hacemos referencia resulta extraña. La figura del joven (su curioso atuendo y la ausencia de atributos iconográficos que aludan al pastoreo, como el cayado y el morral) parece sobrepuesta en el lugar donde se emplaza la escena activando una suerte de coexistencia de dos temporalidades. Un tiempo moderno y lugar preciso se revelan en el tratamiento del paisaje: la sequedad del terreno, los árboles y arbustos representados y el color local con que se representa la naturaleza, recuerdan la zona central de Chile, la Cordillera de la Costa o alguno de sus cordones transversales. Otro tiempo, que evoca un momento arcaico y un imaginario considerado universal, se manifiesta en el joven que dibuja: su desnudez no permite situarlo en una época determinada. Así, es posible interpretar el lugar de la escena, pero no su tiempo y, sin embargo, es evidente que en ella se narra una historia. Esta duplicidad se reproduce en términos del género pictórico en que se inscribe la obra: a pesar de la gran dimensión de la tela, la soltura y propiedad con que es representado el paisaje entabla una sintonía con la práctica del *plein air*; el tratamiento de la figura humana, en cambio, refiere a una práctica de taller alineada con la enseñanza académica de la pintura, donde la representación del cuerpo masculino es una base tanto formativa como estética. En otras palabras, esta pintura no solo alude a tiempos distintos a través de la extraña combinación de “ese” paisaje y “esa” figura; nos invita a pensar en dos modos de enfrentar la práctica pictórica codificada de modos distintos al interior del taller y al natural.

Estos dos modos distintos no interfieren, sin embargo, con una de las primeras impresiones que esta obra provoca: encontrarse ante una nueva Arcadia que, en este caso, más que recordar los parajes de la antigua Grecia sitúa la mítica tierra en la región meridional del continente americano. De vuelta a la historia del arte y a sus relatos, no es necesario agregar más elementos para reconocer que se trata de una versión de una escena de la infancia del Giotto y, de hecho, el título de la obra, firmada en 1898 por Pedro Lira, es *Giotto pastor* [fig. 3]. Giotto di Bondone (ca. 1270-1337) fue el pintor florentino que pasó a la historia como el artista que recuperó el arte del dibujo. Así lo afirma Vasari en sus *Vidas...*, “en verdad fue muy asombroso milagro que, en esa época inepta y burda, tuviese fuerza obrar tan doctamente en Giotto, que resucitó enteramente el arte del dibujo en medio de la total o escasa cognición que de tal oficio mostraban tener los hombres de esos tiempos” (Vasari 1568: 119). La recuperación del dibujo, proceso iniciado en la observación atenta de la naturaleza, paulatinamente transformó el modo de hacer, comprender y ver la pintura; esta transformación es la que la historia del arte periodiza como el paso del arte gótico a los primeros momentos del Renacimiento.



Fig. 3. Pedro Lira, *Giotto pastor*, 1898. Óleo sobre tela, 167 x 296 cm. Col. Pontificia Universidad Católica (Patricia Novoa, fotógrafa).

Uno de los episodios más conocidos de la vida del pintor – que se mueve entre lo verosímil y lo ficticio – es, precisamente, el que retrata Lira, cuando la destreza y las habilidades innatas del Giotto como dibujante son “descubiertas” por un pintor reconocido de su tiempo, Cimabue (Florencia 1240 – Pisa 1302), quien se convierte en su maestro⁸. Además de dar inicio a toda la genealogía de artistas italianos, la historia valora el talento innato, la destreza excepcional e individual como sello de un artista que, hasta ese momento, había tenido como único maestro la observación fiel de la naturaleza.

La anécdota (real o imaginaria) del encuentro entre Giotto y Cimabue devino, con el paso del tiempo, en leyenda fundacional de la historia del arte occidental. Más allá de las biografías de ambos artistas, el momento de esta atípica reunión se convirtió en un motivo, casi una alegoría del descubrimiento del “genio” artístico y del reconocimiento mutuo entre maestro y discípulo. Este reconocimiento supone, desde el punto de vista del discípulo, abandonar su vida previa para entregarse a un nuevo régimen de enseñanza dictado por el maestro. Para el maestro, el discípulo es valioso en tanto representa una promesa de continuidad y de gloria futura. En otras palabras, sus vidas y obras están entroncadas y sus trayectorias no pueden pensarse sin la participación del otro.

El motivo del artista innato está tan consolidado al interior de los relatos que articulan la historia del arte que solo basta reconocer a un joven pastor dibujando en la tierra para identificar la figura del Giotto. La escena del encuentro casual entre los dos artistas da inicio al modo en que por mucho tiempo se

comprendió la historia del arte: una lógica de sucesión entre maestro y discípulo. Dada su condición de pionero, Vasari otorga a Giotto el logro de modernizar o iniciar el camino de la pintura moderna a partir de la observación de la naturaleza, lo que permitió, paulatinamente, la incorporación de movimientos y gestos que expresan vida y pasiones, dando lugar al relato. Cimabue representa la figura bisagra dentro de este sistema historiográfico: junto con representar el estilo arcaico, es quien tiene el conocimiento de la pintura y, por lo mismo, puede abrir para su discípulo las vías para inventar una nueva tradición.

Como ya ha sido comentado en los estudios de caso precedentes, la serie de anécdotas biográficas vasariana se instaura como un método para la escritura de la historia del arte tan exitoso como prolífico en el siglo XIX. La atención prestada a la biografía de artistas, particularmente a aquellas vidas marcadas por alguna dificultad, hizo de estas compilaciones un género ejemplar: un repertorio amplio y autorreferencial dedicado a visibilizar los deseos, tormentos y éxitos de pintores y escultores – fueran ellos artistas reconocidos por la historia o artistas anónimos buscando un lugar en la posteridad.

Pedro Lira conocía las *Vidas...* de Vasari y no sería equivocado pensar que la ejecución de la pintura coincidió, al menos de modo parcial, con el periodo de preparación de su *Diccionario*. Es curioso, sin embargo, el tratamiento diferenciado con el que Lira abordó el tema del Giotto en su escritura y pintura: el *Diccionario* no entrega detalles de la famosa anécdota de la vida temprana del Giotto, al respecto, solo escribe: “Pastor en sus primeros años, manifestó desde entonces sus aptitudes especiales, que fueron descubiertas, puestas en evidencia y cultivadas por Cimabue” (Lira, 1902: 165). Este escueto comentario parece dar por superada la anécdota como punto de partida narrativo. La pintura de Lira, sin embargo, por pocos años anterior al libro, hace un notable gesto de actualización de la anécdota. La composición no representa el preciso instante del encuentro entre Giotto y Cimabue, sino que un momento previo, cuando el joven aún no ha sido descubierto por el artista ya consagrado. En ella se presenta a Giotto solo, semidesnudo, dibujando en extrema concentración. No sería equivocado suponer que Lira aprovechó la oportunidad para demostrar su habilidad para retratar el cuerpo masculino, pero lo más notable de la composición resulta ser el fuera de cuadro. Al representar a Giotto sin compañía, Lira se ubica a sí mismo y a quien contempla su obra en la posición de Cimabue: quien se encuentra frente a esta tela observa al niño absorto en su tarea de representar la naturaleza y está en la posición de descubrir al genio por cultivar.

Entre los motivos más recurrentes y apreciados de las compilaciones de las vidas de figuras célebres, estaba el momento excepcional de la infancia de un artista como augurio, a pesar de penurias y dificultades – de un futuro célebre. Historias como la del Giotto servían para sustentar la definición de talento artístico como un don innato y aquella idea de que el verdadero artista nace como tal y que basta cultivarse para alcanzar la maestría. Otro motivo apreciado en la época, especialmente en contextos de elite civilizatoria, era la idealización de lo primitivo, sustento de la noción del buen salvaje y de la oportunidad de descubrir un talento incorrupto en el que supuestamente se refleja un alma pura y bondadosa, por lo tanto, ejemplar. Estos dos motivos están presentes en la tela de gran formato conservada hoy en la colección patrimonial de la Universidad Católica. Ellos cobran mayor significado a la luz del contexto específico de producción de la obra: para fines del siglo XIX, Lira enfrentaba una trama artístico-institucional compleja pues gestionaba la creación de una nueva academia de pintura en dicha universidad. En este marco, la obra dedicada al Giotto expresaba un claro mensaje: así como

Cimabue había logrado descubrir a un joven talentoso, Lira, un pintor maduro y exitoso, se comprometía con la enseñanza artística y con la formación de jóvenes promesas para las bellas artes de Chile. El artista comparece de modo oblicuo en la pintura como el personaje que falta de la anécdota, aquel que permite la activación de la historia y de la tradición. Considerando las estrategias sostenidas por Lira a lo largo de su carrera para obtener fama y autoridad en el campo artístico chileno, el *Giotto pastor* se erige como una pintura-manifiesto, equivalente, en términos de la elección del tema y de los recursos compositivos a otra obra anterior, la más conocida de su producción, *La fundación de Santiago* (1888). En ambas se escoge un momento fundacional y se asume el género de pintura de historia como un dispositivo que requiere de la activación del espectador. Si en la primera, el gesto del indígena señala el lugar fuera de cuadro en que sería fundada la capital del país (De la Maza, 2014), en la segunda, la perspectiva de Cimabue en el lugar del espectador activa la contingencia de la educación artística. En ambos casos, aquel espacio indicado fuera de cuadro remite al lugar del artista, lo visibiliza tanto como maestro como historiador, activando de este modo una forma sugerente autorepresentación y autoinscripción en la historia del arte.

Reflexiones al cierre

La secuencia de vidas de personajes destacados constituye una forma de construcción del pasado que, como método historiográfico, no es exclusivo del arte, puesto que resulta también habitual en relatos de historia política, económica, militar, científica, etc. Junto con presentar tres objetos que gravitan con diferentes intensidades en el campo artístico del siglo XIX chileno, se ha querido estimular las miradas comparadas entre las diversas ramas de la historia, la exploración de sus vínculos y de las especificidades que caracterizan a cada una de ellas. Esta atención deja fuera la discusión en torno a la verosimilitud de estos relatos o a la rigurosidad de sus fuentes, puesto que lo que interesa es comprender cómo opera una historia compuesta en base a biografías individuales para la formación de un relato colectivo como es el de la nación.

Referencias

BORA, Giulio; Maria Teresa Caracciolo; Valenti Prospero y Simonetta Rodinò. *I Disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Belle Arti di Santiago del Cile*. Roma: Palombi Editori, 2008.

DE LA MAZA, Josefina. *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo XIX*. Santiago: Metales Pesados, 2014.

DICCIONARIO BIOGRÁFICO DE PINTORES. Santiago: Impr. Esmeralda. Disponible en <<http://memoriachilena.cl>>.

GUZE, Justyna; KELLER, Natalia y WACQUEZ, Marianne. *Código Bonola. Dibujos italianos siglo XVI y XVII*. Colección MNBA. Santiago: MNBA, 2016.

LIRA, Pedro. Las Bellas Artes en Chile. Estudio hecho por el joven don Pedro Lira Recabarren, a principios de 1865. *Anales de la Universidad de Chile*. vol. XXVIII, 1902. Disponible en <<https://revistas.uchile.cl>>.

KRIS, Ernst; KURZ, Otto [1934]. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2010.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS Artes. *Conservación y Restauración. Dibujos italianos del Renacimiento*. Santiago: MNBA, 1991.

SUÁREZ, José Bernardo. *El Plutarco del joven artista. Tesoro de Bellas Artes. Santiago*. Imprenta Chilena, 1872. Disponible en <<http://memoriachilena.cl>>.

TAINÉ, Hippolyte. *Filosofía del arte* [1865-1882]. Trad. de Pedro Lira. Santiago: Impr. Chilena, 1869. Disponible en <<http://memoriachilena.cl>>.

VASARI, Giorgio (1550 y 1568). *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*. R. Bettarini e P. Barocchi (ed.), Firenze: S.P.E.S. (ex Sansoni), 1966-1987.

Notas

* Sandra Accatino, Departamento de Arte, Universidad Alberto Hurtado; e-mail: saccatino@uahurtado.cl; Josefina de la Maza, Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH), Facultad de Artes, Universidad Mayor, Chile; e-mail: josefinadlm@gmail.com; Catalina Valdés, investigadora postdoctoral FAU-Universidad de Chile-Conicyt. E-mail: cvaldese@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1633-3171>. El presente artículo es resultado del proyecto de investigación *Vida y obra: la biografía de artista como eje para la historia del arte*, realizado gracias al financiamiento de Fondo Nacional de las Artes de 2017 n. 400389 (modalidad de investigación) del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Una versión preliminar fue publicada con fines pedagógicos, incluyendo una bibliografía extensa en el sitio web <www.documentosartechile.cl>.

¹ Correspondencia diplomática, febrero y octubre, 1850, París, Ministerio de Educación, vol. 29, 1848-61, ff. 111 y 118. Amari Peliowski, "La profesionalización de los arquitectos en Chile en el siglo XIX", texto manuscrito.

² Así llama a sus anotaciones Bonola, al mismo tiempo que señala que ellas son "el fin casi principal para el que hice la colección de dibujos tanto originales como copiados ordenados en este libro" en el Folio 39 del código, conservado en el Museo Nacional de Varsovia. Citado por Natalia Keller en "Giorgio Bonola: su contexto histórico, obra y ambiciones" (Guze *et al.*, 2016: 23).

³ En la página 34 del código, conservado en el MNBA de Santiago. En esa anotación, alusiva a la vida y obra de Da Vinci, también menciona a "Frese", Caracciolo interpreta como Du Fresnoy (Caracciolo, 2008: 32).

⁴ El mismo tema, que cifra parte del programa artístico promovido desde la Academia por él fundada fue pintado, con una composición similar, al año siguiente en la nave de la iglesia de san Esteban en Corconio, donde tenía sede la Academia fundada por Bonola. En esta versión definitiva, los motivos del anverso y del reverso se han fundido: sobre la pintura de la creación, un grupo de querubines muestra el rostro de Cristo milagrosamente impreso sobre el lienzo de Edesa (Bora *et al.* 2008: 158-161).

⁵ F. 30 del Código Bonola del Museo Nacional de Varsovia.

⁶ El ensayista e historiador del arte belga Adolphe Siret fue el autor del *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles: depuis les temps reculés jusqu'à nos jours; précédé d'un abrégé de l'histoire de la peinture*, publicado en 1848, mientras que el notable escritor y académico francés Charles Blanc, de la *Histoire des peintres français au XIXe siècle* (1845) y de los catorce volúmenes de la *Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours* (1849-1876). Otras referencias mencionadas en el *Plutarco* son *Les merveilles de la peinture* (1868) de Luis Viardot y la historia universal del italiano Cesare Cantu. La existencia de primeras ediciones de estas obras en la Biblioteca Nacional de Santiago fundamenta esta vinculación. Se trata muy probablemente de ejemplares provenientes de la biblioteca personal del influyente intelectual y político Eusebio Lillo (Santiago 1826-1910), a quien el libro de Lira está dedicado.

⁷ Entre las figuras mencionadas, se cuenta Tomas H. Nelson, exministro plenipotenciario de Estados Unidos en Chile; Nemecio Quiroga, inspector general de la instrucción primaria de Mendoza y Mauricio Cristi, residente en Lima, coautor de algunas entradas del apartado dedicado a las artes del Perú. Al respecto, Suárez comenta: "Para conseguir esas biografías hemos tenido que registrar las bibliotecas i librerías de Santiago i que escribir repetidas cartas a nuestros amigos del Perú, Ecuador, República Argentina, etc." (...) "En cuanto a la parte sud-americana, habríamos deseado presentar mas datos sobre los artistas de esta sección de la América, en la cual existen muchos talentos privilegiados i dignos por tanto de ser conocidos; pero todos nuestros esfuerzos han sido infructuosos. Algunos de los honorables representantes de nuestras repúblicas hermanas a quienes nos dirijimos pidiéndoles se sirviesen de facilitarnos datos sobre los músicos, pintores, etc., de sus respectivos países, no se han dignados a contestarnos siquiera. No así el ilustrado i honorable representante del imperio brasilero, quien, tan cumplido como atento, tuvo la bondad de hacer lo posible por satisfacer nuestros deseos, indicándonos las obras que debíamos consultar, aunque sin conseguir nuestro objetivo (Suárez, 1872: 8 y 11-12).

⁸ Sobre esta anécdota y su inserción en la trama de la leyenda del artista, véase (Kris; Kurz, 2010).

Artigo recebido em janeiro de 2019. Aprovado em março de 2019.