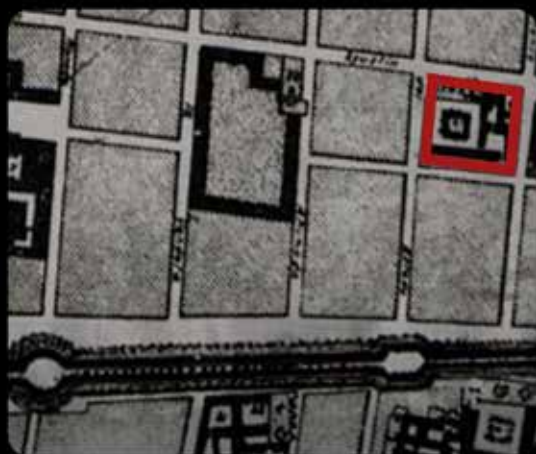
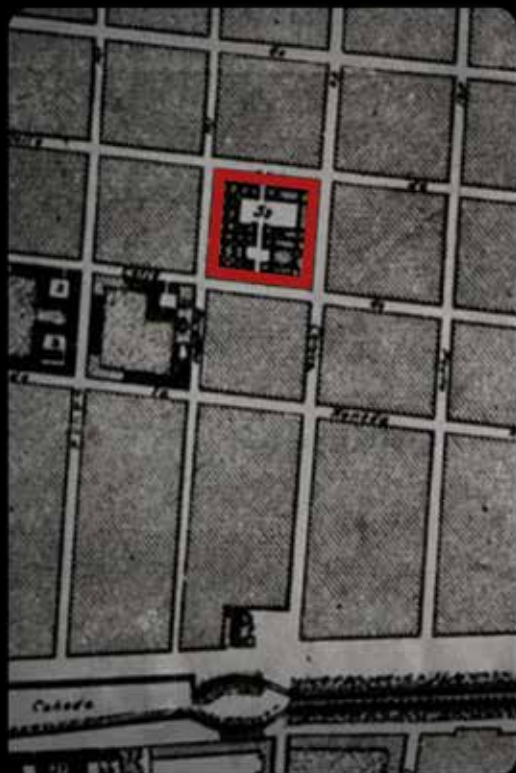




Sociabilidades museográficas

Las exposiciones nacionales chilenas

Volumen 1, 1845-1848

DANILO DUARTE

SOCIABILIDADES MUSEOGRÁFICAS
LAS EXPOSICIONES NACIONALES CHILENAS
VOLUMEN 1, 1845-1848

Colección Cultura y Patrimonio
Volumen IX

©Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Colección Cultura y Patrimonio
Sociabilidades museográficas
Las exposiciones nacionales chilenas
Volumen 1, 1845-1848

Inscripción N° 2026-A-5499
ISBN 978-956-244-672-3

Ministro de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Juan Francisco Undurraga Gacitúa

Subsecretario del Patrimonio Cultural
Emilio de la Cerda Errázuriz

Director Nacional del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (S)
Manuel Marín González

Subdirectora de Investigación y directora responsable
Susana Herrera Rodríguez

Editor General
Daniel Quiroz

Autor
Danilo Duarte

Diseño de portada y diagramación
Leticia Martínez Vergara

Corrección de estilo
Pilar de Aguirre Cox

Impresión
Andros Impresores

Este libro fue sometido a una evaluación académica por pares externos

Ediciones de la Subdirección de Investigación
Av Santa Lucía 360, 4° piso
Teléfono: 56-229978447
www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl
Santiago, Chile

IMPRESO EN CHILE/PRINTED IN CHILE
2026

SOCIABILIDADES MUSEOGRÁFICAS

LAS EXPOSICIONES NACIONALES CHILENAS

VOLUMEN 1, 1845-1848

DANILO DUARTE



ÍNDICE

PRESENTACIÓN	11
PRÓLOGO	13
INTRODUCCIÓN: EL CARÁCTER EFÍMERO DE LAS EXISTENCIAS	25
Un paseo por la exposición	27
Vitalidad de los conceptos	34
El libro en los tiempos del covid	51
CAPÍTULO 1. UNA SOCIABILIDAD FORMAL RELIGIOSA EN LOS ORÍGENES DE LAS PRIMERAS EXPOSICIONES NACIONALES, 1845-1847	55
Estrategias institucionales civilizatorias	58
La Cofradía del Santo Sepulcro en la génesis de las exposiciones nacionales	61
Exposiciones públicas organizadas por la Cofradía del Santo Sepulcro, 1845-1847	76
Decreto de la Cofradía del Santo Sepulcro	86
Condicionantes materiales como oportunidad para un acercamiento histórico profundo	93
Conclusiones	122
CAPÍTULO 2. LA EXPOSICIÓN DE 1848: UNA “¡EMPRESA VERDADERAMENTE SOCIAL!”	127
La Exposición y la Revolución de 1848	130
La batería jurídica de la práctica museográfica chilena	132
La lógica de la práctica museográfica nacional, 1848	139
Conclusiones	166
CONCLUSIONES GENERALES	169
BIBLIOGRAFÍA	175

“Para él, todos los hombres eran más o menos lo mismo (...). De cada uno de ellos podía esperarse tanto un bien como un mal; todo dependía de las circunstancias en que se encontraran. Así se lo había enseñado la vida, y así tenía que ser”.

FRANCISCO COLOANE, *Tierra del Fuego*

PRESENTACIÓN

Sociabilidades museográficas es el noveno libro de la Colección Cultura y Patrimonio de la Subdirección de Investigación del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Su tema son las exposiciones nacionales “menos conocidas”, realizadas a mediados del siglo XIX y el impacto que generan en el público que las visita y también en aquel que sabe de ellas. No es un estudio meramente descriptivo de las exhibiciones sino que se las observa a través de un conjunto de conceptos que permite interpretar de una manera adecuada los hechos consignados, principalmente el que le da el título al libro: sociabilidades museográficas, un tipo de lo que el autor denomina sociabilidades efímeras especializadas, aquellas comisiones que se crean para lograr un acuerdo específico y luego se desvanecen, en este caso para organizar una exposición de naturaleza nacional.

Las exposiciones internacionales y nacionales están estrechamente vinculadas con el desarrollo de la revolución industrial y su finalidad era estimular el comercio de los países pero también tenían una impronta educativa. En este sentido el concepto de complejo exhibicionario significaba, como el autor lo señala, la “realización de exposiciones como una ‘práctica’ con un fin educativo específico”. Este complejo exhibicionario “incluía no solo museos, sino que también bibliotecas, escuelas y otros lugares donde se impartía enseñanza popular, como galerías y exposiciones internacionales” (Duarte, 2022, p. 148).

En este libro se estudia el período inicial de la práctica museográfica nacional como formas de sociabilidad, con la aparición de las primeras exposiciones públicas: aquellas organizadas entre 1845 y 1847 y la de 1848. Danilo Duarte nos explica que “uno de los objetivos [de su trabajo] fue identificar las formas de sociabilidad intervinientes en la planeación y posterior desarrollo de las exposiciones realizadas en dicho lapso”, recordándonos que “dichas formas de sociabilidad no son entes abstractos, sino que, al contrario, resultan [de] materializaciones de las maneras en las que personas con nombres y apellidos concretos se reúnen”, recalando que “son esos individuos quienes dotan de vida a las distintas

tipologías de asociacionismo” (Duarte, 2026, p. 171). Su foco en las comisiones que organizan estas exposiciones resulta muy productivo.

No podemos dejar de mencionar que este libro es solo el primer volumen del estudio que propone el autor. Si este libro aborda el período inicial de la práctica museográfica, el volumen II se ocupará, precisamente, del análisis del “momento de consolidación de dicha práctica que se extiende por buena parte de la década de 1850 [1849-1859]”, durante cuyo transcurso “se evidencia la maduración de ciertos procedimientos, la inclusión de una diversa gama de nuevos actores y, como debería de esperarse, de ciertas polémicas, incluso, en el interior de la comisión museográfica” (Duarte 2026, pp. 174). Esta lenta maduración de experiencias y experimentos fueron inscribiéndose en la historia de la práctica museográfica nacional.

Para la Subdirección de Investigación del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural es un placer publicar este libro e invitamos al lector a recorrer sus páginas y familiarizarse con un conjunto de prácticas bastante desconocidas pero relevantes para la historia de las exposiciones en Chile.

DANIEL QUIROZ

Investigador

Subdirección de Investigación

Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Duarte, D. (2022). Orígenes de las exposiciones chilenas, 1848-1872: un gesto republicano. *Cuadernos de Historia*, 56, pp. 141-169
- Duarte D. (2026). *Sociabilidades museográficas. Las exposiciones nacionales chilenas. Volumen I, 1845-1848*. Santiago, Ediciones de la Subdirección de Investigación del Servicio nacional del Patrimonio Cultural.

PRÓLOGO

Hace unos años, tuve el placer de ser invitado para integrar la comisión para evaluar la tesis doctoral de Danilo Duarte, en ese momento descubrí que su trabajo era un aporte significativo al campo de los estudios de los museos y el patrimonio en Chile. Además, tuve claro que los resultados de esta investigación debían ser difundidos, para propiciar más instancias de diálogo y discusión. Lejos de tratarse de un análisis meramente descriptivo, el texto dialoga de manera implícita con problemáticas del pasado y contemporáneas de las humanidades y las ciencias sociales, especialmente aquellas vinculadas a la relación entre cultura, poder y representación.

Se propone una lectura que busca destacar la riqueza y complejidad del texto, situándolo en diálogo con debates contemporáneos y ofreciendo herramientas conceptuales para su interpretación. La obra de Duarte se presenta así como un aporte significativo para la comprensión de la sociabilidad en el Chile del siglo XIX, pero desde un ámbito específico como fueron las exposiciones o exhibiciones, las que aparecen según Bruno y Schuster (2023), como ventanas de acceso a las redes sociales y sus mentalidades, a través de las cuales es posible acceder a un momento en la vida de los grupos sociales y las creencias compartidas que surgen antes, durante y después de la realización de cada uno de estos eventos, transformándose en una invitación a repensar las formas en que las sociedades se construyen, exhiben y valoran.

Nuestra lectura no agota las posibilidades del texto, sino que busca abrir caminos para su exploración. En un momento en que las humanidades y las ciencias sociales enfrentan el desafío de comprender fenómenos cada vez más complejos, trabajos como éste ofrecen una base sólida para el análisis, combinando rigor histórico y teórico, con sensibilidad y percepción investigadora. Por ello, en estas páginas se encontrarán no solo una reconstrucción del pasado, sino una reflexión sobre las formas en que la sociabilidad, la exhibición y el patrimonio se entrelazan en la construcción de la vida social. En este cruce de perspectivas reside, sin duda, uno de los principales aportes del texto y la razón de su vigencia en el debate contemporáneo.

El texto se inscribe en una tendencia historiográfica que, lejos de limitarse a la reconstrucción de hechos, busca comprender los modos en que una sociedad se representa a sí misma y la otredad, organiza sus prácticas culturales y construye sentidos compartidos en torno a lo público. Pero a su vez, esta obra no logra enmarcarse en alguna tradición historiográfica reconocible en Chile, aunque se acerca a la historia cultural, o la historia intelectual, su objeto de estudio “las prácticas exhibitorias y la sociabilidad asociadas a ellas” (Duarte, 2023), constituye un ámbito, no sólo poco explorado, sino incluso invisibilizado por una historiografía más tradicional.

En este sentido, la presente obra permite, realizar un desplazamiento en tres niveles. Uno conceptual, un segundo cronológico y el tercero focal. En lo conceptual, resulta particularmente fecundo abordarlo a partir de las nociones de complejo exhibitorio (Bennet, 1988), prácticas patrimoniales (Alegria, 2025) y redes coleccionistas (Ballester, 2024), las cuales permiten ampliar el campo de interpretación y situar el análisis en una perspectiva que articula historia cultural, estudios de las exhibiciones, cultura material y teoría del patrimonio.

La idea de sociabilidad exhibitoria constituye un primer punto de entrada para comprender la densidad del texto. Tradicionalmente, la sociabilidad ha sido estudiada como el conjunto de relaciones que se establecen en espacios como clubes, tertulias, asociaciones o instituciones (Agulhon, 1992). Sin embargo, al incorporar la dimensión exhibitoria, se introduce un elemento clave ya que la sociabilidad no solo se produce en la interacción, sino también en la puesta en escena de dicha interacción. Es decir, las prácticas sociales no solo se viven, sino que se muestran, se representan y se organizan en función de su visibilidad.

En el Chile decimonónico, tal como el texto sugiere, los espacios públicos y las prácticas colectivas -procesiones, exhibiciones, espectáculos, celebraciones- operan como escenarios donde se construyen formas de sociabilidad profundamente vinculadas a la exhibición. Algo similar a lo sucedido en la denominada cultura del barroco como señala Maravall, “quienes escriben, pintan, esculpen, edifican, parecen actuar ante públicos más numerosos, de manera que el problema de la aceptación o repulsa por uno u otro individuo, tomado singularmente desaparece, planteándose en su lugar

la compleja problemática de adhesiones o repulsiones en masa” (Maravall, 1975, 198). De alguna forma, estos “públicos espectáculos” para dominar y moralizar al pueblo revela con claridad esta dimensión, la exhibición no es neutra, sino que forma parte de una estrategia de regulación social. La sociabilidad exhibitoria, en este contexto, se configura como un mecanismo a través del cual se articulan poder, pedagogía y espectáculo.

Este énfasis en la exhibición permite comprender que las prácticas sociales analizadas no son simplemente expresiones culturales espontáneas, sino dispositivos cuidadosamente organizados para producir efectos específicos en la población. Las procesiones, por ejemplo, no solo convocan a la comunidad, sino que buscan impresionarla religiosamente por medio de un gran espectáculo. La dimensión espectacular se convierte así en un elemento central para la construcción de subjetividades, evidenciando la estrecha relación entre cultura visual, emoción y control social (Maravall, 1975).

A partir de esta perspectiva, el texto puede leerse como una exploración de las formas en que la sociabilidad se estructura en torno a prácticas de exhibición que organizan la experiencia colectiva. Los espacios urbanos, las instituciones y los eventos públicos son escenarios donde se despliegan discursos sobre el orden, la moral, la civilización y el progreso. En este sentido, la sociabilidad exhibitoria no solo describe una forma de interacción, sino que remite a un modo específico de organizar la vida social en función de su visibilidad y su capacidad de producir efectos.

La noción de complejo exhibitorio de Bennet (1988), por su parte, permite ampliar esta lectura al situar estas prácticas en un entramado más amplio de instituciones y dispositivos sociales. Este concepto, que remite a la articulación entre museos, exposiciones, espacios públicos y otras formas de representación, resulta especialmente útil para comprender un contexto más amplio en el que se inscriben las prácticas analizadas en el texto.

La noción de prácticas patrimoniales permite proyectar el análisis hacia el presente, abriendo la posibilidad de pensar estas formas de sociabilidad no solo como objetos de estudio histórico, sino como elementos que participan en la construcción del patrimonio cultural. Desde esta perspectiva, el patrimonio no se entiende como un conjunto de objetos o lugares, sino como el resultado de prácticas sociales que lo constituyen como tal (Alegría, 2019, 2025).

Las redes coleccionistas, inician con la premisa de que el valor simbólico de los objetos no es intrínseco a ellos, por el contrario, su contexto y conexiones son determinantes en la configuración de ese valor (Ballester, 2024) y por cierto la red de relaciones que se articulan en torno a la práctica cultural del coleccionismo. El texto, al documentar y analizar las formas de sociabilidad del siglo XIX en relación con objetos, manufacturas y obras de arte, contribuye a la construcción de un archivo de dichas prácticas que puede ser reactivado en el presente como parte del patrimonio cultural. Las prácticas descritas -procesiones, espectáculos, espacios de reunión- se relacionan con una cultura material, que no solo pertenecen al pasado.

La otra entrada, constituye un desplazamiento cronológico, que a estas alturas resulta ser clave, dado que la mayoría de las investigaciones se han centrado en el hito fundacional que es la inauguración del Museo Nacional en 1830 (Feliú Cruz, 1965; Mostny y Niemeyer, 1983; Sanhueza, 2013, 2014, 2018, Sanhueza y Valderrama, 2016; Sanhueza y Vilo, 2017; Serra, 2019; Polanco, 2019), en el caso del arte, varias investigaciones abordan la conformación del patrimonio artístico a través de los concursos de Artes, la inauguración de la Academia de Pinturas y la formación del Museo de Bellas Artes (Berríos, 2009; De la Maza, 2010, 2012, 2013, 2014, 2018; Valdés, 2012; Gallardo, 2015) entre otros. Un salto que nos lleva a fines de la década del 40', para luego pasar a la segunda parte del siglo XIX, teniendo en cuenta que se desarrollaron varias propuestas de exposiciones (Bergot y Correa, 2016), así como la de Exposición de Artes e Industrias de Santiago de 1872, del Coloniaje de 1873 (Alegría y Núñez, 2007; Schell, 2009; Acuña, 2013; Faba, 2013, 2014 2015; Bergot, Vergara y Garrido, 2018; Cinelli y Marrero, 2019, Alegría y Núñez, 2019, Alegría y Delgado, 2022) y la Exposición Internacional de Santiago de 1875 (Murillo, 2015; Bergot y Drien, 2017; Alvarado y Alvarado, 2020). Por lo cual, las décadas de los años 30, 40 y 50 han seguido en cierta nebulosa, la explicación más en uso se refiere a la falta de fuentes que pudieran documentar los ejercicios expositivos y las prácticas coleccionistas en los iniciales años del Chile republicano.

El tercer aspecto, que articula los dos anteriores, tiene que ver con el foco de la investigación, dado que la atención se ha centrado en instituciones o espacios expositivos formales, como academias, museos y exposiciones,

otras formas de exhibición, dispositivos marginales dentro del campo patrimonial, como las procesiones, festividades públicas y muestras en el espacio urbano no han sido considerados en el registro investigativo. Así, este libro se transforma en una obra clave para abrir nuevos caminos y espacios en un campo de investigación que cada vez más acrecienta su cuota de interesados.

Develar como operan los mecanismos de organización de la experiencia colectiva, donde la exhibición cumple un rol central, no solo muestran, sino que ordenan, clasifican y jerarquizan, la construcción de un determinado orden social. La organización de espectáculos públicos, la regulación de las prácticas religiosas y la configuración de espacios de sociabilidad responden a una lógica que busca no solo entretener, sino también educar, civilizar y disciplinar. La idea de que las diversiones públicas son necesarias para la felicidad y moralización de los pueblos refleja esta concepción, en la que el ocio y el espectáculo se integran en un proyecto más amplio de ordenamiento social. El complejo exhibitorio, en este contexto, no se limita a las instituciones formales, sino que incluye una variedad de prácticas y espacios que contribuyen a la construcción de lo público. La ciudad misma puede entenderse como un espacio de exhibición, donde se articulan distintos dispositivos que organizan la experiencia social. Las plazas, las calles, los edificios y los eventos públicos (Rama, 1998; Romero, 2001), forman parte de un entramado que produce visibilidad y sentido, configurando un paisaje cultural en el que se inscriben las prácticas de sociabilidad. En ese sentido, Duarte nos entrega interesantes datos que buscan reconstruir ese escenario urbano, en el estudio de prácticas multisituadas, donde las exposiciones no pueden reducirse a una relación centro-periferia, original-copia, ya que muchas de ellas, emplazadas por fuera de los centros metropolitanos, como ha sucedido en América Latina, desarrollaron una versión original con un programa localizado y bien definido, independiente de ciertos puntos de convergencia con sus hermanas mayores europeas, en aspectos tales como los discursos civilizatorios, de modernidad, de educación y de progreso (Filipová, 2016).

En este sentido, la historiografía se convierte en una práctica patrimonial, en la medida en que selecciona, interpreta y pone en valor determinados aspectos del pasado. El trabajo de Duarte no solo reconstruye un periodo histórico, sino que contribuye a la definición de aquello que consideramos

significativo y digno de ser recordado, la relación entre sociabilidades diversas y espacios de representación. La escritura de la historia se presenta así como una forma de mediación entre pasado y presente, en la que se articulan saberes, intereses y perspectivas.

Esta dimensión patrimonial adquiere especial relevancia en un contexto en el que las disputas por la memoria y la identidad ocupan un lugar central en el debate público. La recuperación de las prácticas de sociabilidad del siglo XIX permite no solo comprender el pasado, sino también reflexionar sobre las formas en que se han configurado las relaciones sociales, los espacios públicos y los dispositivos de representación que siguen operando en la actualidad.

El texto invita, por tanto, a pensar la sociabilidad no como una categoría estática, sino como un campo dinámico en el que se cruzan prácticas, discursos y representaciones. La incorporación de la dimensión exhibitoria permite complejizar este análisis, evidenciando la importancia de la visibilidad, la puesta en escena y la mediación en la construcción de la vida social. Sólo constituye un concepto complejo y crítico el de “burguesía ilustrada”, en especial el de “burguesía”, no así el de “ilustrada”, en tanto que el contexto histórico de la primera mitad del siglo XIX, da cuenta de una clase dominante, aristocrática, y por tanto, es un aire aristocratizante, el que podría explicar el interés de ciertos actores por la educación y civilización del pueblo. Otra cosa distinta, son los sectores artesanales que incipientemente se comienzan a organizar y buscan espacios donde expresarse, haciendo uso de las posibilidades que el contexto permitía. Lejos de constituir un vestigio inmóvil del pasado colonial, la cofradía aparece en el texto como una estructura dinámica, capaz de adaptarse a los cambios políticos, culturales y urbanos que atraviesan el periodo. Su relevancia radica precisamente en su capacidad de usar la tradición como recurso para la transformación, tensionando las lecturas que tienden a oponer lo tradicional a lo moderno. El capítulo muestra que, en lugar de desaparecer frente a los procesos de secularización o modernización, ciertas instituciones religiosas se reconfiguran estratégicamente para mantener su vigencia e influencia.

La Cofradía del Santo Sepulcro se inscribe en una larga tradición de asociaciones religiosas que, desde la época colonial, organizaron la vida comunitaria

en torno a prácticas devocionales, rituales y asistenciales. Sin embargo, en el contexto del siglo XIX, estas formas de sociabilidad adquieren nuevos significados. El texto sugiere que las procesiones y celebraciones vinculadas a la cofradía no son meros actos de fe, sino también escenarios de disputa simbólica y política, donde se negocian formas de autoridad, legitimidad y control social.

En este marco, la cofradía no solo organiza prácticas, sino que produce discursos. A través de sus rituales, construye una narrativa sobre la muerte, la redención, la comunidad y el orden moral. Esta narrativa no es neutral, sino que responde a intereses y contextos específicos, y se encuentra en constante negociación con otras formas de representación, como las promovidas por el Estado y por sectores ilustrados.

La relevancia de la Cofradía del Santo Sepulcro se manifiesta también en su capacidad de articular distintos niveles de sociabilidad. Por un lado, funciona como un espacio de pertenencia para sus miembros, generando vínculos de solidaridad, identidad y reconocimiento. Por otro, actúa como un dispositivo de integración social más amplio, convocando a la comunidad en torno a eventos que trascienden lo estrictamente religioso.

La pintura, en tanto dispositivo visual (Martínez, 2009), puede ser leída como una extensión de las prácticas de sociabilidad analizadas en el capítulo. Al representar escenas de beneficencia, caridad o gratitud, estas obras no solo documentan prácticas sociales, sino que también las normativizan, ofreciendo modelos de comportamiento y valores a seguir. En este sentido, la beneficencia aparece como una forma de mediación social, que articula relaciones entre distintos grupos y refuerza determinadas jerarquías.

Otro aspecto relevante del capítulo es la relación entre tradición y poder. La cofradía, al apoyarse en prácticas tradicionales, logra legitimar su presencia en el espacio público, pero al mismo tiempo utiliza esta legitimidad para influir en la organización social. La tradición no es aquí un elemento pasivo, sino un recurso activo que se moviliza estratégicamente.

El capítulo dos profundiza en una dimensión clave para comprender el tránsito político y cultural del Chile de mediados del siglo XIX, la emergencia de un liberalismo incipiente que, lejos de manifestarse de manera homogénea o plenamente consolidada, se despliega en tensión con estructuras heredadas

del orden colonial y con prácticas sociales profundamente arraigadas en la tradición. En este contexto, la sociabilidad aparece como un campo privilegiado para observar dichas tensiones, en tanto espacio donde se negocian formas de autoridad, legitimidad y participación.

Uno de los principales aportes radica en mostrar que el liberalismo no se introduce exclusivamente a través de discursos políticos o reformas institucionales, sino también mediante la transformación de las prácticas sociales y culturales. Es en los espacios de reunión, en las formas de entretenimiento, en las celebraciones públicas y en los circuitos de interacción cotidiana donde se comienza a configurar una nueva sensibilidad liberal, aún incipiente, pero ya significativa.

En este sentido, el liberalismo incipiente se manifiesta en la preocupación por modelar sujetos, más que simplemente en la imposición de normas. La sociabilidad se convierte así en un espacio de intervención, donde se busca inculcar valores como la moderación, la racionalidad, la moralidad y el orden. Sin embargo, esta intervención no es unidireccional ni completamente eficaz, ya que se enfrenta a resistencias, reinterpretaciones y apropiaciones por parte de los distintos grupos sociales.

El capítulo también evidencia la importancia de los medios de comunicación y de la prensa en la difusión de estas ideas. Los debates en torno a las diversiones públicas, las procesiones y otras formas de sociabilidad revelan la existencia de una esfera pública en formación, donde se confrontan distintas visiones sobre lo que debe ser la vida social. En estos debates, el liberalismo se presenta como una alternativa que busca regular las prácticas colectivas en función de criterios de utilidad, racionalidad y progreso.

A modo de cierre, este prólogo permite comprender que la investigación de Danilo Duarte no solo recupera un conjunto de episodios escasamente estudiados de la cultura chilena decimonónica, sino que instala una problemática historiográfica de enorme proyección: la relación entre sociabilidad, representación y exhibición como fundamentos de la construcción de lo público. En ese horizonte, las sociabilidades museográficas aparecen como una clave interpretativa central para comprender cómo determinados actores, instituciones y espacios contribuyeron tempranamente a modelar sensibilidades colectivas, prácticas visuales y formas de participación social.

En este contexto, la importancia de la Cofradía del Santo Sepulcro en la génesis de las exposiciones nacionales adquiere una dimensión particularmente significativa. Lejos de reducirse a una corporación religiosa anclada en el pasado colonial, la cofradía emerge como un actor capaz de articular prácticas devocionales, estrategias de representación pública y mecanismos de educación moral que anticipan formas posteriores del fenómeno exhibicionario republicano. Las exposiciones públicas organizadas por la Cofradía del Santo Sepulcro, 1845-1847, permiten observar precisamente ese tránsito: desde las prácticas rituales y procesionales hacia formas cada vez más complejas de exhibición pública, donde el espectáculo, la pedagogía y la construcción de legitimidad comienzan a entrelazarse.

El complejo exhibicionario y la opinión pública encuentran aquí un espacio privilegiado de articulación. Las exhibiciones impulsadas por la cofradía no solo convocaban espectadores; organizaban miradas, jerarquizaban sensibilidades y modelaban comportamientos. Los lugares donde estas experiencias se desarrollaban -templos, calles, plazas y recintos adaptados para la exhibición- se convertían en escenarios donde la ciudad aprendía a verse a sí misma como comunidad política y moral. En ellos convergían discursos sobre religión, civilización, progreso y orden social, configurando tempranamente una cultura visual pública que sería fundamental para el desarrollo posterior de museos, academias y exposiciones nacionales.

Las figuras de Francisco Javier Mandiola, Alejandro Cicarelli, Gregorio Torres, Raymond Monvoisin y Procesa Sarmiento revelan, asimismo, la diversidad de actores que participaron en este proceso de configuración cultural. Sus trayectorias muestran que las prácticas artísticas y exhibitorias del periodo no pueden entenderse únicamente desde las instituciones oficiales, sino también desde redes de sociabilidad, encargos privados, iniciativas religiosas y proyectos de civilización impulsados por sujetos concretos que buscaban intervenir en la formación moral de la sociedad.

Desde esta perspectiva, la investigación de Duarte no solo ilumina un periodo poco explorado de la historia cultural chilena, sino que invita a reconsiderar el lugar de las exhibiciones, las procesiones, las imágenes y las prácticas de sociabilidad en la configuración de la modernidad republicana. El texto demuestra que las exposiciones no nacieron exclusivamente en los

grandes recintos estatales de la segunda mitad del siglo XIX, sino que tuvieron antecedentes complejos y multisituados en experiencias religiosas, urbanas y comunitarias que contribuyeron decisivamente a la formación de una cultura pública de la exhibición en Chile.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, C. (2013). *Perspectivas sobre el coloniaje. Estudio introductorio, presentaciones y notas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Agulhon, M. (1992). *Formas de sociabilidad en Chile, 1840-1940*. Santiago de Chile: Fundación Mario Góngora-VIVARIA.
- Alegría, L. (2019). *Historia, museos y patrimonio. Discursos, representaciones y prácticas de un campo en construcción*. Santiago de Chile: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Alegría, L. (Ed.). (2025). *Colecciones y coleccionistas. Trayectorias y estudios de casos en Chile*. Santiago de Chile: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Alegría Licuime, L., & Delgado Torres, F. (2021). *Redes y prácticas patrimoniales en Benjamín Vicuña Mackenna. El caso de la exposición del coloniaje, Chile 1873*. *Sophia Austral*, 27, 9. <https://doi.org/10.22352/SAUSTRAL202127009>
- Alegría, L., & Núñez, G. (2007). *La política patrimonial de Benjamín Vicuña Mackenna*. En M. Drien & J. M. Martínez (Eds.), *Estudios de arte* (pp. 67-74). Santiago de Chile: Universidad Adolfo Ibáñez.
- Alegría, L., & Núñez, P. (2019). *Rescate e invención como política patrimonial. El Intendente-Historiador Benjamín Vicuña Mackenna (1873-1875)*. En L. Alegría (Ed.), *Historia, museos y patrimonio. Discursos, representaciones y prácticas de un campo en construcción*. Santiago de Chile: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Alvarado Cornejo, M., & Alvarado Cornejo, M. (2020). *El impacto del Correo de la Exposición en arte, ciencia, prensa y modernización*. *Aisthesis*, (68), 11-30. <https://dx.doi.org/10.7764/68.1>
- Ballester, B. (Ed.). (2024). *Redes del coleccionismo. El rol de coleccionistas, museos y objetos precolombinos en el montaje del presente*. Santiago de Chile: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Bennett, T. (1998). *The exhibitionary complex*. *New Formations*, 4, 73-102.

- Bergot, S., & Correa, M. J. (2016). Chile y la escenificación de su modernidad. Ciencias y técnicas en las exposiciones internacionales (1869-1888). En S. Vetö, A. Kottow & M. J. Correa (Eds.), *Ciencias en escena. Saberes científicos y espectáculo en América Latina, siglos XIX y XX* (pp. 47-69). Santiago de Chile: Ocho Libros.
- Bergot, S., & Drien, M. (2017). El arte de las medallas en la Exposición Internacional de Santiago de Chile de 1875: un fenómeno de transferencia cultural en el espacio euro-americano. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*.
- Berrios, P., Cancino, E., Guerrero, C., Parra, I., Santibáñez, K., & Vargas, N. (2009). Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910). Santiago de Chile: LOM.
- Bruno, P., & Schuster, S. (2023). *Mapamundis culturales. América Latina y las exposiciones universales, 1867-1939*. Rosario: Prohistoria Ediciones.
- Cicelli, N., & Marrero, A. (2019). Benjamín Vicuña Mackenna y la exposición del coloniaje de 1873. Planteamientos historiográficos en torno a una colección temporal decimonónica en Santiago de Chile. En *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: ámbitos europeo, americano y asiático* (pp. 351-361). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- De la Maza, J. (2010). Pintura y esfera pública en el siglo XIX chileno. En R. Sagredo (Ed.), *Ciencia-Mundo: Orden republicano, arte y nación en América* (pp. 279-319). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- De la Maza, J. M. (2012). Duelo de pinceles: Ernesto Charton y Alejandro Ciccarelli. Pintura y enseñanza en el siglo XIX chileno. En F. Guzmán & J. M. Martínez (Eds.), *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico* (pp. 218-220). Santiago de Chile: Universidad Adolfo Ibáñez, Museo Histórico Nacional y CREA.
- De la Maza, J. M. (2013). La inauguración de la Academia. Estudio introductorio, presentaciones y notas. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- De la Maza, J. (2014). De obras maestras y mamarrachos: Notas para una historia del arte del siglo XIX chileno. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Duarte Pérez, (2023). El laberinto museográfico de las exposiciones nacionales chilenas: un estado de la cuestión (1845-1888). *Historia (Santiago)*, 56(1), 389-410. <https://dx.doi.org/10.4067/s0717-71942023000100389>
- Faba, P. (2013). Cultura visual y memoria en el Chile del siglo XIX. Redefiniendo el coloniaje a través de su exhibición. *Revista Historia del Arte*, 24.

- Faba, P. (2014). El “carácter” de lo sensible. La exhibición del pasado en el Chile del siglo XIX. *Revista Historia del Arte*, 25, 40-64.
- Faba, P. (2015). Agencias inesperadas: La museificación del pasado colonial en el Chile del siglo XIX. *Atenea*, (512), 137-151.
- Feliú Cruz, G. (1965). Claudio Gay historiador de Chile. Santiago de Chile: Pacífico.
- Filipová, M. (2016). Introduction. The margins of exhibitions and exhibition studies. En M. Filipová (Ed.), *Cultures of International Exhibitions 1840-1940. Great Exhibitions in the Margins* (pp. 1-20). Routledge.
- Gallardo, X. (2015). Museo de copias: El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglos XIX y XX. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Maravall, J. A. (1975). La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica. Barcelona: Ariel.
- Martínez, J. M. (2009). La pintura como memoria histórica: Obras de la colección del Museo Histórico Nacional. Santiago de Chile: Museo Histórico Nacional.
- Mostny, G., & Niemeyer, H. (Eds.). (1983). Museo Nacional de Historia Natural. Santiago de Chile: DIBAM.
- Murillo, J. D. (2015). De lo natural y lo nacional. Representaciones de la naturaleza explotable en la Exposición Internacional de Santiago de Chile de 1875. *Historia*, 48(1), 245-267.
- Polanco, G. (2019). Ancestros y salvajes de la patria. El Museo Nacional de Santiago y la sección de Antigüedades y Etnografía (1830-1889). En L. Alegría (Ed.), *Historia, museos y patrimonio. Discursos, representaciones y prácticas de un campo en construcción*. Santiago de Chile: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Rama, A. (1998). La ciudad letrada. Montevideo: Arca.
- Romero, J. L. (2001). Latinoamérica: las ciudades y las ideas. México D. F.: Siglo XXI.
- Valdés E., C. (2012). Comienzo y deriva de un paisaje. Alessandro Ciccarelli, Antonio Smith y los historiadores del arte chileno. *Artelogie*, (3). <https://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article129>

INTRODUCCIÓN:
EL CARÁCTER EFÍMERO DE LAS EXISTENCIAS

UN PASEO POR LA EXPOSICIÓN

Un santiaguino desprevenido se hubiera encontrado el domingo 15 de septiembre de 1872, pasado el mediodía, con un panorama particular: en la Alameda de las Delicias, avenida y paseo central de la ciudad, circulaba un adornado tren a vapor cuyo itinerario comprendía la entrada principal de la universidad, la residencia del presidente de la república, Federico Errázuriz Zañartu, y el edificio del nuevo Mercado Central, donde tendría lugar la inauguración de la Exposición Nacional de Artes e Industria. La comitiva que esperaba en el salón de gala de la universidad, formada por el cuerpo diplomático, autoridades de la municipalidad, el directorio del ferrocarril urbano y gobernadores provinciales, eran los invitados oficiales a la apertura de un evento que, en la práctica, inauguraba también las fiestas cívicas de 1872, reglamentadas entre el 15 y el 22 de septiembre.

Luego de recoger su preciosa carga, el locomóvil, hermo세ado con banderas, flores, guirnaldas e inscripciones alegóricas, y acompañado por un escuadrón del Regimiento Cazadores a caballo con su respectiva banda de música, avanzaría hacia el norte por la calle del Estado, ataviada con un gran arco alegórico, hasta llegar a la de la Nevería (actual 21 de mayo) con San Pablo, para virar a la izquierda y dejar a sus ocupantes frente a la fachada principal del así llamado Palacio de la Exposición, también adornada con vistosas arquerías cubiertas de flores, banderas y leyendas. El recorrido se había realizado sobre los rieles instalados unos días atrás para el nuevo tren urbano de Santiago.

Cerca de las dos de la tarde, los armoniosos ecos de la antigua canción nacional, compuesta por Manuel Robles, anunciaban que la comitiva presidencial había hecho ingreso al *Crystal Palace chilensis*, donde tomaron la palabra el presidente de la Comisión de la Exposición de Artes e Industria, el literato Guillermo Matta, y el intendente de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna, quien se refirió tanto al evento como al recién inaugurado tren urbano. Al concluir las alocuciones de ambas autoridades, una orquesta de seiscientos músicos interpretó el himno que Matta, con música de Félix Banfi, escribió para el evento: *La apoteosis de la Patria*. La exposición quedaba inaugurada.

Otro vecino de la capital, imbuido de las actividades septembrinas, con boleto de entrada en mano, estaba habilitado para acceder al edificio y pasear su curiosa mirada sobre los artilugios artísticos e industriales que la Comisión organizadora había visado conforme las secciones en las que se subdividió la muestra: Bellas Artes, Industria Fabril, Industria Agrícola e Industria Minera. Dicho visitante, que había adquirido por diez pesos una entrada-abono en el mismo palacio, previa inscripción en el “registro de billetes de temporada” a cargo del jefe de boleterías Alejandro Ruiz de Arce, o que había comprado un boleto individual de dos en la tienda de música de Niemeyer o Inghirami de calle Estado, podía distinguir con claridad cómo en la planta rectangular del nuevo edificio de fierro fundido en Glasgow se distribuían los contenidos de la exhibición.

La puerta de acceso sur estaba tapizada con un hermoso cortinaje de paño rojo. Al traspasarla, una delicada emanación a alquitrán recibía al visitante, ya que su gran patio central había terminado de ser asfaltado hacía unos días. Sobre los pilares del inmueble se colocaron banderas, escudos de armas y caprichosos ramilletes de flores seleccionados para el evento por los jardineros municipales. Frente a la puerta de acceso y en el centro de la planta de la construcción sobresalían un pabellón semicircular, en donde tomaron lugar el presidente de la república y sus invitados el día de la inauguración, y una hermosa fuente de bronce que después del evento serviría de pilón para abastecer el consumo de agua de la plaza de mercado y de los alrededores.

En torno a dicha fuente se ubicaron entonces todos los objetos pertenecientes al segundo grupo de la Industria Agrícola, o sea, las muestras de la arboricultura y la jardinería nacional. Los demás objetos del primer grupo de esta misma sección (productos de la industria rural), junto a los dos que conformaban la Industria Minera, estaban distribuidos a lo largo, en las alas laterales del edificio, eso sí, dejando un ángulo de convergencia de corredores en la izquierda del inmueble como sitio reservado para los instrumentos y cantantes, además de un pequeño espacio para la exhibición musical, correspondiente al cuarto grupo de las Bellas Artes: instrumentos de música y composiciones musicales chilenas.

Es probable que la opulencia de la museografía en la sección de Bellas Artes haya asaltado la mirada del visitante. Esta sala ocupó no solo todo

el corredor norte del edificio, sino también una franja de cinco metros de ancho sobre el patio central. En ella, los armazones, armarios y divisiones mandados a construir para los objetos y las secciones en general adquirirían un halo de nobleza: las paredes, al igual que los estantes, se encontraban tapizadas con una lana carmesí de sesenta centímetros de ancho, material que servía también para elaborar las colgaduras que se desprendían de lo más alto de la estructura.

A las otras secciones se destinaron doscientos metros de una tela carmesí en tono más claro, y otros doscientos treinta de paño lacre de un metro y veinticinco centímetros de ancho. Si a eso se añade que estatuas, bustos y jarrones se encontraban diseminados sobre el espacio, el visitante podía distinguir con claridad el área de influencia visual de esta sección en el edificio. Sobre esta misma ala norte se construyó un anfiteatro donde se interpretaban las obras musicales enviadas para la competencia; al añadir una imprenta que tiraba el periódico de la exposición, una hoja suelta llamada *La Aurora*, se tiene que el palacio resultaba ser una verdadera sala multimedial victoriana.

Luego de seguir el riguroso sistema de circulación o “red de caminos” que debía recorrer el público —interesantísimo concepto museográfico para la época—, nuestro visitante habría encontrado la puerta de entrada al edificio anexo al palacio que contenía una parte de los productos asociados a la Industria Fabril.

Dadas las características de la maquinaria expuesta en dicha sección, se construyó un galpón de cien metros de largo por doce de ancho que albergó no solo artefactos de grandes dimensiones como motores, calderas, máquinas para aserrar, vendimiar, etc., sino también, y en uno de sus extremos, un elegante restaurante que se rentó desde el día de la inauguración hasta el 30 de septiembre. Los otros productos de la industria nacional que participaban en la exposición fueron las obras de mueblería, tejidos, hilados y bordados, insumos para la construcción y alimentos, los cuales se exhibían en el costado sur del edificio principal.

Fuera de concurso, la intendencia, mandataria del evento, disponía de un gran quiosco octogonal para exhibir los planos y las vistas de las transformaciones proyectadas para la ciudad, la indumentaria y otros útiles de las

policías de Nueva York y Londres, puesto que se estudiaba que la policía local los adoptara, instalado a propuesta del intendente en el espacio frente a la salida oriental del edificio.

El engalanamiento del inmueble no remitía a su espacio íntimo en exclusiva y una nota de prensa daba cuenta de la vorágine en su exterior: “Fuera del edificio la actividad no es menos notable”, decía.

El mismo visitante, en dirección a conocer los adelantos realizados en los frontispicios del inmueble, se hubiera encontrado con que en el costado sur había un escudo de armas español de piedra, monolito desenterrado y restaurado especialmente para la ocasión, mientras que hacia el oriente se dispuso un conjunto de diversos trofeos de armas históricas de la conquista, el coloniaje y la independencia, cuya instalación estuvo a cargo del capitán de artillería Ambrosio Letelier.

Desde el 1 de septiembre se ornamentó el exterior del edificio del Mercado Central con ocho pequeñas estatuas y una serie de inscripciones alegóricas. Durante las jornadas que duró el evento funcionaban los surtidores de la pila del centro y ya por la noche se iluminaba la sala con gas oxhídrico. En el espacio extramuros, por el costado norte del palacio, se levantó otro provisorio galpón destinado a la compra y venta de los productos de la Plaza de Abastos, ya que los tenderos se encontraban a la espera de que se terminaran las obras de un recinto que los albergaría definitivamente una vez finalizadas las actividades relacionadas con la exhibición, tales como el Gran Baile de la Exposición, realizado en el palacio de cristal chileno el 22 de octubre de 1872.

Este breve relato, reconstruido a partir de notas de prensa aparecidas en los diarios capitalinos *El Ferrocarril*, *Independiente* y *La República* durante septiembre de 1872, describe el ambiente durante la inauguración de la Exposición Nacional de Artes e Industria. Junto a esta hay otras exhibiciones, como la Exposición del Coloniaje de 1873, que se consideran el “origen y desarrollo de la museografía chilena” (Fernández, 2012, p. 79). Este estudio, sin embargo, indaga en la sociogénesis de las invisibilizadas

exposiciones nacionales previas a esos años, sin las cuales dichas muestras difícilmente hubieran alcanzado el éxito con el que en su momento se les juzgó. En específico, este libro problematiza un aspecto de la historiografía de la museología en Chile centrado en el devenir de las exposiciones museográficas chilenas para lo cual adopta como eje de referencia las exposiciones nacionales del periodo 1845-1859 y las observa a través del prisma de las sociabilidades.

En los estudios de los últimos años de varios países —de habla inglesa por lo general— las exposiciones aparecen como ventanas de acceso a la sociedad y a las mentalidades del siglo xix y principios del xx, a través de las cuales es posible acceder a un momento en la vida de los grupos sociales, y a las creencias compartidas que surgen antes, durante y después de la realización de cada uno de esos eventos (Bruno y Schuster, 2023). Desde fines del siglo xx historiadores de Latinoamérica se han ocupado de atender las maneras como las jóvenes repúblicas se mostraron en esos teatros del progreso que resultaban ser las ferias mundiales y las exposiciones universales. En contraste, son menos los trabajos que se han ocupado de estudiar las exposiciones nacionales durante el siglo xix, lo que ha llevado a afirmar que “hoy sabemos más sobre cómo las grandes exposiciones sirvieron para exhibir y fijar autoimágenes de la nación, que sobre cómo en las exposiciones locales esta imagen pudo haberse empezado a construir y socializar con el público usuario de una tentativa identidad nacional” (Murillo, 2015, p. 248).

No obstante, será en la última década cuando las exposiciones chilenas cobren un interés particular en el interior de la comunidad historiográfica (Bergot y Drien, 2017). El estudio de esos eventos es relevante para dicha historiografía por cuanto que en una época en que los museos experimentaban sus “años de prueba” (Achim, 2014), las exhibiciones se posicionaban como verdaderos dispositivos disciplinarios que sintetizaban los elementos constitutivos de la nueva nacionalidad (Hernández, 2006) y fueron las que, en definitiva, “intentaron producir de manera disciplinaria una ciudadanía nacional” (Cartagena y León, 2014, p. 61) a través de recursos visuales, textuales e incluso sonoros.

Los trabajos que le han prestado atención a las exposiciones nacionales chilenas centran la discusión en torno a la cultura visual, el patrimonio,

la estética, la dimensión económica-agrícola, la historia de la ciencia y la técnica, la historia del arte, la modernización de la prensa, entre otras líneas discontinuas de estudio. Su balance informa de un componente transversal: un ideal de modernización que se escenifica en la prensa y en los ámbitos visual, estético, arquitectónico y agrícola de las exhibiciones, así como en el binomio que enfrenta lo colonial con lo republicano (Duarte, 2023). Tal como queda en evidencia, el objeto de estudio “exposición” y los *exhibition studies* (Schuster, 2023) asociados ofrecen una diversidad de posibilidades temáticas notable: gastronomía, percepción-recepción del público (con sus inherentes complejidades metodológicas), así como la presencia de la Iglesia en su organización son solo una muestra de las potencialidades analíticas de esos efímeros acontecimientos.

Con todas esas oportunidades, no obstante, la riqueza de la relación exposición-sociabilidad no ha sido bien explotada por las investigaciones que atienden los eventos exhibicionarios chilenos. Abordar dicho vínculo se justifica porque a través de su tratamiento es posible comprender cómo las exposiciones no solo reflejaban, sino que también intentaban moldear los comportamientos, las interacciones sociales y las dinámicas culturales de la época. No hay que olvidar que durante el siglo XIX estos eventos operaron como lugares culturales para la instrucción pública. En este contexto, permitían que diferentes grupos sociales interactuaran con el arte, la ciencia y entre ellos mismos. Si bien es cierto que las sociabilidades museográficas decimonónicas reflejaban las jerarquías sociales y las dinámicas de inclusión y exclusión que prevalecían en la sociedad, nada más recordar el coste diferencial de las entradas durante las jornadas que duraban esos eventos, también lo es que eran espacios de emulación social donde los menos favorecidos, eventualmente, podían interiorizar valores y patrones de comportamiento aprendidos de los demás. Ese mismo escenario operaba como herramienta para la construcción de la identidad criolla: exhibir objetos de las artes y de la industria chilena servía para consolidar un relato de grandeza y progreso de las naciones. En este caso, el estudio de las sociabilidades permite entender cómo se fomentaba el sentimiento de pertenencia a una comunidad imaginada y cómo estas exposiciones reforzaban el ideal de unidad nacional materializado en objetos.

Interesados por conocer los tipos de sociabilidad que intervinieron en la formación, organización y posterior adelanto de esos eventos, cabe recordar que en toda indagación cuyo norte sea abordar las formas de asociación de un grupo el fin último no tiene que ser, paradójicamente, la búsqueda de tipologías sociabilidad *per se*, sino que es preciso observar las problemáticas en las que las dinámicas sociales estudiadas revelan dichas formas de sociabilidad. En consecuencia, este libro se ha de preguntar qué formas o tipos de sociabilidad emergieron a la luz de la organización de las exposiciones nacionales chilenas entre 1845 y 1859, y qué otras tipologías pudieron haber contribuido a su desarrollo. En segundo lugar, cabe indagar en las condicionantes materiales que dificultaron, o no, su establecimiento. Somos de la opinión de que la temprana organización de exposiciones museográficas en Chile favoreció la emergencia de un tipo particular de práctica sociable caracterizada por su especialización y por su efímera existencia.

Dicha sociabilidad efímera especializada fue, en última instancia, una práctica recurrente que cristalizó en la figura de la *comisión*, cuya principal responsabilidad fue, en el marco de un tiempo histórico fundacional, dotar de materialidad a una nación imaginada. Tipo novedoso de sociabilidad que, analizada a través del tiempo, refleja la mentalidad de una época asociada a una función de utilidad nacional dada a las exhibiciones. No obstante, ciertas condiciones de posibilidad material, así como otras de orden intelectual, impidieron que tales eventos sucedieran como se plantearon en sus orígenes.

La organización de exposiciones en Chile fue parte de una estrategia de construcción nacional “desde arriba” que, según una visión tradicional, asumió la “pasividad social” del pueblo en ese proyecto. A través de mecanismos básicamente simbólicos, el Estado portaliano (1830-1891) reemplazó la participación política efectiva del pueblo por una participación virtual en dicho proyecto, exteriorizada en el apego a nuevos rituales de identificación colectiva y a ciertos emblemas patrios. Sin embargo, cuando en esos eventos expositivos se trató de materializar la nación imaginada, fue menos el aporte de la elite política y económica, representadas por los “hacendados progresistas”, que el del pueblo, que, de manera activa, y desde las distintas provincias del país, hizo llegar a Santiago parte de una cultura material propia, con lo cual se creó una simbiosis museográfica.

Considerando estos breves antecedentes, esta obra (volúmenes 1 y 2) se ha concebido con el deseo intenso de contribuir a la historiografía de la museología en Chile a partir del estudio de las exposiciones museográficas realizadas durante un tiempo histórico fundacional, entre 1845 y 1859, a partir de cuatro ejes específicos: i) identificar las formas de sociabilidad intervinientes en la organización y desarrollo de esos eventos museográficos; ii) establecer, mediante la construcción de una biografía colectiva, los perfiles intelectuales y las relaciones entre los individuos que conformaron la *sociabilidad efímera especializada*; iii) determinar las condicionantes materiales que entorpecieron las labores emprendidas por dicha sociabilidad en clave de comisión organizadora, y iv) demostrar los vínculos entre las exposiciones museográficas inauguradas en dicho lapso y dimensiones como las mentalidades y las materialidades, que las dotan de profundidad histórica.

VITALIDAD DE LOS CONCEPTOS

Si estamos de acuerdo con la premisa según la cual los conceptos “son los elementos últimos de todos los pensamientos” (Ferreter Mora, 1975, pp. 320-322), también debemos estarlo con que son la unidad mínima de sentido. Esto quiere decir que son el punto de partida del conocimiento, la estructura primera del pensamiento, que se forma por medio de la organización racional de los datos obtenidos desde la dimensión empírica y que se constituyen en una unidad (Bautista-Bautista, 2021). Si bien es cierto que en el ámbito académico en el que fue concebido esta obra elaborar conceptos es propio de la investigación científica, también lo es que rehacerlos, nutrirlos, problematizarlos, incluso, construir nuevos conceptos a partir de viejas premisas es una labor didáctica. Es didáctica no porque enseñe lo que se debe saber, sino más bien porque se trata de una autorreflexión crítica que rivaliza con los hábitos de pensamiento y las formas de conocer.

El concepto es criticado por la filosofía por operar como “marcas de sentido” en virtud de las cuales se afirman, relacionan y distribuyen un conjunto de “cosas”, al mismo tiempo que se desmarcan y se suprimen

otras (Cordero, 2019), virtualmente¹ marcables por cierto, pero tal crítica no hace sino reafirmar su sentido orgánico. No por nada Adorno (2013) señaló en su momento: “Hay vida que prevalece en el concepto”, en razón de que no está condenado a muerte ni encadenado a la definición, sino que está, más bien, vivo, hermanado con el objeto, con los datos, con los nuevos descubrimientos sobre una clase de objeto.

Sociabilidades museográficas

Existe un relativo consenso en torno a que los conceptos son esenciales para la disciplina de la historia porque proporcionan las herramientas intelectuales necesarias para entender, analizar y comunicar los eventos y procesos del pasado. Sin los conceptos, la historia se reduciría a una mera colección de datos sin conexión ni significado profundo, de tal manera que le dan sentido al pasado y permiten a los historiadores no solo narrar lo que ocurrió, sino también entender por qué y cómo sucedió, y qué implicaciones tiene para el presente y el futuro. De aquí en adelante trataremos brevemente dos conceptos clave sobre los que se basa este libro: *sociabilidad* y *exposición*, además de otros anexos, no principales, pero útiles para el análisis, tales como *opinión pública* y *complejo exhibicionario*.

Se suele afirmar que Maurice Agulhon, Philippe Ariès, Norbert Elias y Jürgen Habermas son los referentes del estudio de las sociabilidades. Para la historiadora Pilar González Bernaldo el término remite a Agulhon, quien, no obstante, pone sobre aviso de esa suerte de paternidad putativa sobre el concepto apuntando a Ariès y sus estudios sobre las mentalidades como los trabajos que “estaban mucho más cercanos de acuñar el término ‘sociabilidad’ que las suyas” (2009, p. 23).

Como fuere, mientras que el primero analiza la sociabilidad formal burguesa a través de la figura del *círculo*, el segundo se interesa por resolver “cómo se pasa de un tipo de sociabilidad en la que lo privado y lo público

¹ En el sentido de que tiene virtud para producir un efecto, en este caso, ser objeto de una marca de sentido.

se confunden, a una sociabilidad en la que lo privado se halla separado de lo público e incluso lo absorbe o reduce su extensión” (Ariès, 1990, p. 25). En su estudio, Agulhon propone una tipología de sociabilidades: *formal*, *informal*, *popular* y *burguesa* (2009), en tanto que Ariès observa, para el siglo XIX, ciertos “indicios de privatización” que se manifestaron en la emergencia de “grupos de convivencia social” en una “cultura de ‘pequeñas sociedades’” (Ariès, 1990, pp. 22-25).

Respecto de la disputa entre la “sociedad” y los “individuos”, Elias sostiene que el devenir del ser humano se despliega *en* y *a través* de las relaciones con sus pares (1983, p. 39). Para este autor, se requiere de una visión global y de modelos *mentales* a partir de los cuales

comprender cómo la reunión de muchas personas individuales forma algo distinto, algo que es más que la suma de muchas personas individuales, cómo forma una “sociedad” y cómo esa sociedad es capaz de cambiar de manera determinada, cómo es que posee una historia cuyo curso efectivo no ha sido premeditado, dirigido ni planeado (1990, p. 21).

Su estudio de la sociedad cortesana, extrapolable a sociedades más contemporáneas, deja ver un modelo mental, un sistema social de normas y valoraciones, de coacciones sociales, de formas de interdependencias coactivas a las que se ven sometidos todos los miembros de un grupo y de las cuales solo pueden sacudirse si, llegado el caso, renuncian al trato de su círculo y a su pertenencia a dicho grupo; valoraciones y normas que solo pueden volverse inteligibles en su relación con la configuración específica que los miembros de una sociedad forman entre sí y con las específicas interdependencias que los unen (Elias, 1983, p. 91). A partir de estas relaciones, de estas interdependencias valóricas, se hace inteligible una *sociabilidad*, una “racionalidad” que, como toda racionalidad, implica la interiorización y la transformación de coacciones externas en autoacciones como constante para la producción de formas de comportamiento (Elias, 1983, p. 125; 1990, p. 44; 1997, p. 170). Con el ascenso de la burguesía, la corte perdió “su posición central en la publicidad, perdió posición *como* publicidad” (Habermas, 1997, p. 69) para dar paso a una “cultura de la sociabilidad y del gusto

[que] se alimenta de la herencia del siglo XVIII. Las nuevas tareas que hay que dominar ahora se sitúan en esferas distintas” (Elias, 1983, p. 109): en vida pública y la privada.

En términos de Habermas, la pérdida de gravitación de esa forma de sociabilidad cortesana, o más bien *publicidad* o *sociabilidad representativa*, es la manifestación de una sociedad que se separa del Estado y que favorece la escisión de las esferas pública y privada en el sentido moderno. Para él, “lo público” se constituye no solo porque la vigilancia y el poder oficiales han sido impugnados, sino también porque los asuntos antes propios de las autoridades ahora son de interés general. En este contexto, la prensa es uno de los medios para polemizar con la publicidad estatal, “una esfera del poder público, pero que ahora se separaba de él como tribuna sobre la cual las personas privadas, reunidas en calidad de público, se disponían a forzar al poder público a su legitimación ante la opinión pública” (Habermas, 1997, p. 63). Esto quiere decir que las personas privadas debaten con el poder la publicidad normada por este, para concertar con él las reglas generales del tráfico en las esferas económica y social, dimensiones públicamente relevantes, de ahí la conocida definición del concepto de *publicidad burguesa*: la esfera en la que las personas privadas se reúnen en calidad de público; lo que, en términos de asociacionismo, manifiesta el interés de los particulares por acoplar voluntades para enfrentar los problemas que surgen con el transcurrir de la vida colectiva (Amate, 2007).

Es a lo que se refiere Habermas con la noción de “pérdida del aura” de aquellos elementos que antes representaban la publicidad eclesiástica o cortesana. Ahora, las personas privadas, haciendo uso de la razón, es decir, conversando entre sí, se manifiestan sobre algo que antes les estaba vedado. De la mano de esta pérdida se produjo un “desenclaustramiento del público” en el sentido de que aquellos habilitados para consumir productos culturales asumieron el rol de portavoces del *gran* público, dando paso a una nueva forma de representación burguesa: el público interesado. A partir de esas dos variables, en los museos se institucionalizó la pérdida del aura del arte y se comenzó a formar el juicio profano a través de la discusión y del uso de la razón como medios para apropiárselo sin intermediarios; las hojas impresas que debatían teorías artísticas, los salones en los que se discutían

esas teorías y las exposiciones públicas de arte e industria fueron instancias donde la crítica era palabra, era conversación; las exhibiciones atraían a otros círculos sociales, lo que propició el contacto de la obra-mercancía con un público mucho más amplio sin la mediación de los entendidos. De ahí la legitimidad de estos “museos efímeros” (Haskell, 2002): brindaban las condiciones de visibilidad y de estudio que favorecían la observación, la comparación, el debate y la síntesis (Poulot, 2011, p. 21). En última instancia, de lo que se trata es de la presencia del “efecto de modernidad”, es decir, del encuentro directo, sin mediadores, entre el artista y el público (De la Maza, 2014, p. 45).

Aunque interesantes, estas clasificaciones no ayudan a caracterizar la *práctica asociativa* que deriva de la organización de las exposiciones nacionales chilenas, como las comisiones directivas y los subgrupos asociados a ella. Asumimos que las reuniones llevadas a cabo por las personas particulares nombradas en comisión y que todas las actividades que su designación involucró resultan en un tipo de *sociabilidad* con un fin establecido: la planeación y la ejecución de dicho evento. Queda por resolver a qué tipo de sociabilidad podría corresponder.

Contribuye a ello el estudio del historiador Juan Carlos Zoffo, quien afirma que “los espacios sociales surgen o se contraen como respuesta a las condiciones de existencia de los actores” (2002, p. 137). Según este autor, la trashumancia de la corte española favoreció la comunicación y los lazos de sociabilidad entre los artesanos regios y los artesanos locales de las ciudades que la corte visitó. Esta idea de sociabilidad momentánea la comparte el historiador Ludolf Pelizaeus, quien, en su trabajo sobre la sociabilidad urbana y la sociabilidad cortesana señala que, a pesar de las diferencias entre los grupos de la sociedad urbana, existía un espíritu de unión cuando se trataba de enfrentar a la Corona y a la sociedad cortesana; sin embargo, y a pesar de esas resistencias, “se forma un tipo de sociabilidad, aunque *efímera* por ser durante un corto periodo” (Pelizaeus, 2013, p. 123). En esta línea, la historiadora Arlette Farge afirma que la vecindad, esto es, el “estado de proximidad de un lugar o una persona con respecto a una cosa o un lugar”, el “gesto caminatorio” y el nomadismo implican formas específicas de sociabilidad cuyos códigos han de conocerse y cultivarse, sobre todo

en el caso del nomadismo, puesto que entraña “una sociabilidad tan repentina como *efímera*” (Farge, 2008, pp. 79-103; el énfasis es nuestro). Además, se dice que el sociólogo Georges Gurvitch propuso una sociabilidad espontánea (informal) y una sociabilidad organizada (formal) (Chapman, 2015).

Entonces, una práctica asociativa parcial o momentánea para fines específicos —como la reunión semanal de las personas nombradas en comisión, organizadas en grupos responsables de organizar las exposiciones nacionales entre 1845 y 1859, a quienes se convocaba semanalmente, en un lugar predeterminado y a lo largo de un lapso de tiempo— es lo que podríamos denominar *sociabilidad efímera especializada*, pues se crea específicamente para alcanzar un objetivo concreto: lograr un acuerdo racional para luego desvanecerse.

La idea de comisión asociada a una forma de sociabilidad efímera obliga a hacer mención al sociólogo francés Pierre Bourdieu, para quien “es una forma de organización social”, “una invención organizativa”, “una invención histórica”. En efecto, las comisiones se forman y operan para tratar un problema que merece ser tratado pública y oficialmente, en cuyo caso se escoge un “conjunto de personas reconocidas como habilitadas, socialmente designadas para realizar una función determinada; después, la designación de un problema digno de ser tratado por personas dignas de tratar los problemas públicos”. Desde este punto de vista, las comisiones públicas devienen en “escenografías, operaciones que consisten en sacar a escena a un grupo de personas destinadas a representar una especie de drama público, el drama de la reflexión sobre los problemas públicos” (Bourdieu, 2014, pp. 42-43).

Con esto a la vista es irrenunciable comentar, al menos, dos cosas: la pertinencia de la discusión planteada por el sociólogo para comprender, a lo largo de esta investigación, el perfil que los futuros miembros de esta sociabilidad efímera debían cumplir para ser dignos comisionados, y la coincidencia conceptual entre el francés y el alemán Habermas en términos de cómo las personas privadas son reconocidas como habilitadas para discutir asuntos de importancia pública.

Exposición como concepto

Retomamos la idea según la cual la exposición se puede abordar como concepto de la historiadora Marta Filipova y su colega Paul Greenhalgh. Es difícil definir la paternidad de la institución, si fue en Gran Bretaña o en Francia, pero lo cierto es que en paralelo a la revolución industrial se formaron entidades en ambos países con el objetivo de promover el principio de la exhibición.

Si los conceptos son útiles para entender, analizar y comunicar los eventos y procesos del pasado, Greenhalgh advierte tres momentos en los que la noción fue ampliando sus sentidos. En primer lugar, en un contexto marcado por las Guerras de Coaliciones (1792-1802), el objetivo de los galos con un inaugural evento celebrado en 1797 era simple: vender y mostrar que la industria estaba intacta y que era capaz de competir a nivel internacional. Del otro lado del canal, la británica Sociedad para el Fomento de las Artes, las Manufacturas y el Comercio organizó en 1760 una exhibición de artes, artesanías e inventos destinada a la ilustración de sus miembros, de los agricultores, fabricantes y hombres de negocios; de ahí que tuviera “la ventaja intelectual de no haber nacido de la desesperación económica, sino de un curioso diletantismo” (Greenhalgh, 1988, p. 7).

En segundo término, sobre la base de una política permanente de exposiciones surgida por la necesidad de estimular el comercio en el período posrevolucionario, el ministro del Interior francés François de Neufchâteau gestó un plan para “ampliar el concepto” de la exposición: aunque las preocupaciones que la motivaron fueron, económicamente hablando, internacionales, en la lógica del evento penetró un elemento instructivo. No obstante, el temor a la industria inglesa entre los fabricantes y políticos galos se agudizaba y las exposiciones nacionales eran una prueba temprana de la lucha pacífica que se debía librar. En efecto, los productos exhibidos por más de cien participantes en la exposición de 1798 representaban verdaderos “trofeos no sangrantes, elevados por el genio de las artes y de la paz” (Benjamin, 2005, p. 207).

Debido a esta marcada referencia a lo económico, el historiador Henri Pirenne establece un vínculo con las ferias europeas del siglo ix, verdaderos

centros de intercambio donde se reunía el mayor número de personas y de productos. Se las podría comparar con las decimonónicas exposiciones, dice, en la medida en que en aquellas no se excluía “nada ni a nadie; se puede tener seguridad de que cualquier individuo, sea cual fuere su patria, cualquier objeto negociable, sea cual fuere su naturaleza, será bien recibido” (Pirenne, 1975, pp. 76-80). Las ferias de Champaña que analiza Pirenne tuvieron su contraparte por toda Europa e, independientemente de su ubicación, se organizaban conforme una estructura bien definida: unos días se destinaban a las reuniones de comerciantes; otros, a la “exhibición”; unos más para la contratación y finalmente los reservados a las operaciones de pago (Serena Mazzi, 2018, p. 63 y p. 337).

Tal como queda en evidencia, la decisión de celebrar exposiciones de forma regular fue otro paso significativo. Cualquier exhibición por separado tiene una importancia limitada, pero cuando forma parte de una política permanente que prevé la realización de eventos a intervalos regulares, surge la oportunidad de desarrollo y crecimiento. La importancia que tuvieron para el gobierno francés de la época es evidente: no eran meras ferias comerciales o celebraciones festivas, sino manifestaciones externas de una nación que intentaba mostrar su poder económico, militar y cultural. Los británicos tampoco se quedaron atrás a este respecto. Inspirados por el ejemplo de la Royal Society, aunque interesados por el ocio y la educación de las clases trabajadoras, los institutos de mecánica comenzaron a organizar grandes muestras de arte e industria después de 1837 con el objetivo principal de estimular la conciencia de la clase trabajadora y promover la cultura industrial en general. Considerados en conjunto, los logros de estas exposiciones fueron conseguir que el entorno urbano-industrial fuera menos despreciable a los ojos de las clases educadas y estimular el debate sobre la naturaleza de la cultura de la clase trabajadora.

Las exposiciones nacionales francesas y británicas mostraron una amplia gama de productos que se exhibieron en entornos cada vez más suntuosos. Sin embargo, hasta mediados del siglo XIX no existía una lógica común sobre lo que debía constituir una exposición en sí misma ni una visión de lo que como medio debía incluir. De hecho, la idiosincrasia de tales exposiciones les restó un efecto generalizado. Al decir de Greenhalgh, “tuvieron

que pasar varias etapas de crecimiento conceptual y físico antes de que dichos eventos pudieran ejercer una auténtica influencia cultural” (1988, p. 9). Por el número de países participantes, por el majestuoso Crystal Palace construido *ex profeso*, por su magnitud en términos de producción y por el alcance global del acontecimiento, junto a la primera Gran exposición de las obras de industria de todas las naciones en 1851 desembarcó el concepto de “gran exposición internacional”, el tercer gran hito.

En términos materiales-organizativos, podría argumentarse que, a partir de ella, y en el marco de una lógica común de operación, subyacen a la organización de exhibiciones posteriores similitudes en los procesos de planeación en los que se distinguen cinco grupos de actores: los impulsores de la exposición, que a veces actúan como individuos privados, aunque también como delegados gubernamentales; los organizadores oficiales, o sea, los comisionados y representantes encargados de la realización de la exposición; los participantes nacionales y extranjeros, incluidos empleados que trabajan en el lugar; los revisores, críticos y observadores que informaron sobre el evento, y los propios públicos y visitantes (Geppert, 2010, pp. 5-6).

En paralelo a la materialización en sinnúmero de muestras internacionales “apareció también un aparato conceptual para justificarlas y explicarlas” (Greenhalgh, 1988, p. 16): las nociones de paz, comercio, progreso y educación de las masas. Paz, puesto que la comprensión entre las naciones fue el aspecto más elaborado dentro del discurso de las exposiciones, aunque era ridiculizado con exhibiciones de tecnología militar, conquista imperial y racismo. Debido a que el comercio había creado el poder occidental, este se encontraba en el centro teórico de las exposiciones. Aunque, en todo caso, la idea del comercio transitó desde el intercambio simple de bienes por ganancias a un concepto con dimensiones metafísicas: para la mentalidad victoriana, la belleza del comercio permitía que lo místico y exótico se mezclaran con lo práctico y material. No hay que olvidar que las exhibiciones siguieron siendo el escenario para que las potencias decimonónicas —y los países periféricos— satisficieran su orgullo nacional y desplegaran su poder y su posición en el juego por el control de la economía mundial y del mundo; “disputa entre naciones [que] solía encubrir la competencia capitalista”, desplegada a través del “simbolismo de los enseres exhibidos” (Quizá Moreno, 2007, p. 38). A fin

de cuentas, las exposiciones museográficas decimonónicas fueron expresión de hechos económicos y “la esencia de la producción capitalista se ha de poder captar en las formas históricas concretas en las que la economía encuentra su expresión cultural” (Tiedemann, 2005, pp. 24-25).

En lo relativo al progreso, se compartía la visión de que el mundo transitaba, en términos de flujo gradual, hacia un futuro estable e inevitable de abundancia. De ahí que una de las prioridades de la sociedad occidental fuera el adelanto o, al menos, la apariencia de que se estaba en movimiento (Nisbert, 1998). En esa lógica, para la mayoría de los organizadores el objetivo de una exposición era indicar que la civilización avanzaba en una dirección conocida. Especialmente para la nación anfitriona era una celebración del pasado como preparación para un futuro mejor cuyo vehículo privilegiado era la tecnología, la maquinaria. Por último, señala Greenhalgh, la educación era el fetiche de las exposiciones. Si se exponían ideas a un público ignorante en un lenguaje que pudiera entender, se tendría influencia sobre él. Estas primeras exposiciones tenían varios objetivos: mejorar el gusto de las clases medias, informar a los fabricantes sobre las mejoras mecánicas y educar moralmente a las clases trabajadoras. Por lo tanto, la proyección de la educación como justificación de las exposiciones no fue un gesto vacío, ya que implicó una inversión de tiempo y dinero. A diferencia del tema de la paz, la educación, decía, era una causa que podía promoverse sin perjudicar al *statu quo* establecido (Greenhalgh, 1988, pp. 17-24). Sobre el binomio exposición-educación volveremos en breve.

Para Marta Filipová, en tanto, comprender las exhibiciones como concepto implica centrar la atención en el desarrollo histórico de las exposiciones nacionales e internacionales inauguradas en diferentes geografías, y examinar cómo y de qué manera se transfiere el “medio expositivo” a contextos políticos y culturales diversos. Entendidas como una práctica multisituada, las exposiciones no pueden reducirse a una relación centro-periferia, original-copia, ya que muchas de ellas, emplazadas por fuera de los centros metropolitanos, como en América Latina, desarrollaron una versión original con un programa localizado y bien definido, independiente de ciertos puntos de convergencia con sus hermanas mayores europeas, en aspectos tales como los discursos civilizatorios, de modernidad, de educación y de progreso (Filipová, 2016).

Con este telón de fondo, es decir, con la idea de una producción museográfica propia y original, se puede establecer un vínculo provechoso con la noción de *tecnología criolla* (Edgerton, 2007, p. 77) en tanto que dicha producción es tributaria de ajustes, acomodaciones y adaptaciones locales de una práctica importada. La adopción de este tipo de prácticas pasa por una lucha de saberes que enfrenta al conocimiento local con el extranjero. Así como sucede con los sistemas y las teorías, el modelo de exposiciones no se instala en el vacío cognoscente, sino en una tierra labrada por los saberes e intereses locales. Por eso es válido hablar de *transferencia cultural* antes que de *influencia*, ya que da cuenta de la emergencia de producciones museográficas originales a partir de referentes foráneos, lo que permite sostener la idea de permeabilidad de los sistemas culturales que adoptan y reinterpretan modelos extranjeros a partir de los cuales emergen modelos propios (Bergot y Drien, 2017).

La “red de redes nacionales e internacionales” (Geppert, 2010, p. 3) de exposiciones no comprende las realizadas en los centros metropolitanos en exclusiva, sino que es mayor y más amplia de lo que se cree, dado que integra también aquellas inauguradas en los “márgenes políticos” (Filipová, 2016, p. 3), como Chile. Aunque consideradas más pequeñas y menos conocidas, la importancia de estas “exhibiciones periféricas” (Murillo, 2015, p. 247) radica en que informan de la creciente conciencia de modernidad en los países de la región, aunque no sin contradicciones, como tratar de mostrarse civilizados y modernos, pero sin la capacidad ni la infraestructura para presentar “avances industriales autóctonos” (Alvarado y Alvarado, 2020, p. 15) de relevancia. Consideradas como herramientas ideológicas, sus ambiciones pueden equipararse a las de dichos centros, al tiempo que su organización exterioriza un conjunto de atributos compartidos que las sitúa en un nivel de análisis similar que permite observarlas no como casos aislados, sino como parte integrante de un mismo movimiento (Murillo, 2015). En este sentido, son parte de una cultura expositiva mundial que, entendida en un sentido amplio, se refiere a

las circunstancias políticas, sociales y económicas que configuraron el acontecimiento y sus secuelas, la cultura visual, popular y material que se vinculó

con las exposiciones a través de la exhibición o la representación, así como los principios locales y globales de exhibición que siguieron los organizadores (Filipová, 2016, p. 5).

El complejo exhibicionario y la opinión pública

Un “concepto síntesis” que relaciona las nociones de *sociabilidad*, *exposición* y *educación* es el acuñado por el sociólogo Tony Bennett: complejo exhibicionario, término que tiene relación con el conjunto de instituciones civiles como museos, exposiciones, bibliotecas y salones recreativos cuyo propósito era fomentar en la ciudadanía del siglo XIX nuevas maneras de autoconstrucción cívica. Aunque para el historiador Alexander C. T. Geppert tal noción debería ajustarse a la de conjunto superpuesto de redes de exposiciones que evolucionan con el tiempo, con el fin de hacer una historización adecuada y explicar las razones por las cuales las exhibiciones se mantuvieron, incluso, después de que su capacidad para expresar la última versión de “lo moderno” disminuyó (Geppert, 2010, p. 4).

Desde una mirada foucaultiana, Bennett identifica la emergencia de los museos de arte con otras instituciones modernas de fines del siglo XVIII como espacios donde se articulan relaciones de saber-poder. En los museos de arte convergieron una serie de instituciones (museos de ciencia, exhibiciones internacionales), de formaciones discursivas (antropología, historia, historia del arte) y de nuevas tecnologías de la visión que desplegaron representaciones de objetos y cuerpos como vehículos para inscribir y transmitir mensajes desde las elites en el poder a la sociedad. Como una respuesta al problema del orden en la modernidad, el autor sostiene que el complejo exhibicionario permitió que las masas accedieran al conocimiento. En efecto, asistiendo a esos espacios se pretendió que el pueblo se conociera y se autorregulara de tal manera que, viéndose a sí mismo desde las alturas del poder, se convirtiera “tanto en sujeto como objeto del conocimiento, conociendo el poder y lo que el poder conoce y conociéndose a sí mismo (idealmente) lo conoce el poder, interiorizando su mirada como principio de autovigilancia y, por consiguiente, de autorregulación” (Bennet, 1988, p. 76). Por cierto, una de las máximas de la sociabilidad, que, como toda racionalidad, implica

la interiorización y la transformación de coacciones externas en autocooacciones como constante para la producción de formas de comportamiento (Elias, 1983, p. 152; 1990, p. 44; 1997, p. 170).

La función educativa y reguladora del Estado moderno operaba en el complejo exhibicionario incorporando a sus habitantes en procesos civilizatorios. Es, por decirlo de alguna manera, la respuesta cultural a la “ordenación” de la sociedad, visualizando los principios del orden en la exposición. Siguiendo a Bennett, el curador y crítico Simon Sheik, citado por los investigadores María Fernanda Cartagena y Christian León, sostiene que el museo es un espacio de disciplina y pedagogía, simultáneamente panóptico, panorama y espectáculo, que ejerce su poder no por coerción, sino por persuasión; en este sentido, el discurso del museo es de cultivación y de corrección de la visión (Cartagena y León, 2014, pp. 43-44).

Al consentir que en las exposiciones y en los museos las clases obreras se mezclaran con las capas medias y superiores, devinieron en espacios privilegiados para la adopción de nuevas formas de comportamiento a través de la emulación, convirtiéndose en herramientas de instrucción pública (Bennet, 1995, pp. 94-95). En este marco, los visitantes redefinían su identidad política y los objetos expuestos, debidamente explicados e identificados, cambiaban de significado al transmutar en instrumentos de reforma social. Precisamente, a través de ellos se celebraba una nueva relación a tres bandas entre el público, la cultura y el Estado, de tal manera que el visitante que penetrara en las salas de un museo o de una exhibición de artes e industria se encontraba con un contexto en el que la cultura lo pondría en contacto con otros ciudadanos, fuere cual fuere su posición social, y con el Estado, el cual emergía como benefactor y guardián de lo más elevado que había podido alcanzar el espíritu humano a lo largo de la historia (Jiménez-Blanco, 2014, p. 87).

La visita a las exhibiciones y a los museos de la segunda parte del siglo XIX formó parte de una cultura pública (Morales, 1996, p. 92) y fomentó la formación de grupos de estudiosos (Achim, 2018, p. 101); eran espacios donde “podía ejercerse libremente la crítica al contrastarse distintos puntos de vista” (Morales, 2000, p. 73). Es más, fueron —¿y son?— parte de la esfera pública toda vez que desplegaron una serie de manifestaciones

estéticas que produjeron un conjunto de polémicas (Iregui, 2008, p. 12). En “la sociabilidad republicana moderna, el museo operó como el espacio del punto de vista público” (Morales, 2005), y allí la mirada gubernamental adquirió espacialidad histórica al servicio de las identidades. Acontece que las exposiciones y los museos funcionaron como un espacio de sociabilidad típicamente urbano, ya que a la circulación de los saberes sobre el pasado se sumaron otras acciones comunicativas, como las implementadas en los rituales cívicos republicanos. Por eso, los procesos de consolidación del Estado-nación convirtieron a esas instituciones en espacios de construcción de sociabilidades modernas (Morales, 2009, pp. 51-52). En este sentido, “los museos se constituyeron en reflejo de los valores de la razón, la civilización y el nuevo espíritu científico” (Podgorny, 2010, p. 69).

Desde este punto de vista, museos y exhibiciones forman parte de las tradiciones inventadas de las naciones modernas y son esenciales para su proceso de formalización y ritualización, cuyos efectos son perceptibles nada más que mediante diversos mecanismos de repetición. Dichos mecanismos, llamados “conmemoraciones rituales”, “ceremonias cívicas” o “fiestas patrióticas” (Vargas, 2015), apostados en el ámbito público, transforman prácticas tradicionales, convenciones y rutinas con el propósito de modificarlas, ritualizarlas e institucionalizarlas con maquinaciones nacionalistas. Así, “en la base de tales nociones se encuentra el sentido constructivo de los grupos elitarios, quienes, a partir de un verdadero ejercicio de ingeniería social, logran la cohesión de la población desde un proceso generado y producido desde arriba” (Sanhueza, 2006, pp. 31-32).

Para terminar, dedicaremos algunas palabras a la efimeridad del complejo exhibicionario. Desde mediados del siglo XIX, el gesto de organizar exposiciones fue considerado una manifestación de facto de lo moderno; un emblema de la modernidad urbana comprensible en tanto conjunto de prácticas representacionales que abarcaron “lo efímero, lo fugitivo, lo contingente”. No obstante, su carácter efímero no impidió que adquirieran significado, que fundaran tradiciones o que crearan legados en la arquitectura, el desarrollo urbano y la historia de los medios que las sobrevivieron. Compuestas por elementos similares, tanto materiales como conceptuales, las exposiciones pueden considerarse *isomorfas* y *metamedios transitorios* pero recurrentes de comunicación.

En tanto que medios específicos de comunicación que abarcan e incorporan otras tecnologías comunicativas, se presta especial atención a la mediación, visualización y virtualización. Mientras que como texturas densas que se extienden a lo largo del tiempo y en distintas geografías, las exposiciones requieren tanto una lectura hermenéutica minuciosa como un análisis espacial amplio. Solo así es posible examinar su funcionamiento interno y, al mismo tiempo, analizar las interacciones entre ellas y con el entorno social en que temporalmente se situaron (Geppert, 2010).

Se dijo más arriba que la prensa era uno de los medios para polemizar con la publicidad estatal. En este apartado la observaremos en clave de opinión pública. Para Jürgen Habermas, la noción significa, por un lado, “una instancia crítica en relación a la notoriedad normativamente lícitada del ejercicio del poder político y social” y, por otro, “una instancia receptiva en relación a la notoriedad pública, ‘representativa’ o manipulativamente divulgada, de personas e instituciones, de bienes de consumo y programas” (Habermas, 1997, p. 261), de manera que cada una comporta una expectativa de actuación distinta de público: la opinión pública y la *opinión no pública*. Nos interesa particularmente la primera, dado que el concepto hace referencia al espacio en el que los ciudadanos debaten y discuten cuestiones de interés común de manera libre y racional, con el objetivo de influir en la toma de decisiones políticas, espacio que denomina *esfera pública burguesa*. En dicha esfera, materializada en lugares tales como cafés, salones literarios y en la prensa escrita, los individuos, apelando a su racionalidad crítica, participan en discusiones sobre asuntos de interés colectivo, ajenos a las influencias directas del Estado o del mercado. Precisamente, la opinión pública sería el resultado de un proceso de deliberación crítica colectiva donde el poder del mejor argumento prevalece sobre el poder de la autoridad o la coerción.

En el marco de este debate racional, la prensa operó como medio para el funcionamiento de la esfera pública burguesa, proporcionando información relevante sobre temas políticos, económicos y culturales. Los periódicos, las hojas sueltas y demás papeles permitían que el “público interesado” tuviera acceso a las discusiones sobre cuestiones que afectaban a la vida colectiva, lo que facilitaba la formación de una opinión pública informada que, eventualmente, se podía enfrentar a otra opinión pública igualmente informada, pero,

esta vez, “inclinada”. Aunque la comunicación facilitada por las hojas sueltas no iba tan solo en un solo sentido. También actuaron como foro donde se articulaban y compartían argumentos y contraargumentos racionales sobre temas de interés colectivo, lo que fomentaba una deliberación crítica entre ciudadanos y contribuyó al desarrollo de una opinión pública autónoma e independiente del Estado y del poder económico.

Para Habermas, la opinión pública comenzaba en los instruidos para luego extenderse a los otros grupos, que, actuando como masa, podían operar como un verdadero contrapeso al poder (1997, p. 135). En este sentido, la prensa cumplía una función crítica esencial al actuar como un contrapoder frente al Estado y a las instituciones políticas. Los ciudadanos informados podían evaluar y criticar las acciones del gobierno y participar activamente en la vida política. De este modo, la prensa era una herramienta para fortalecer la democracia y asegurar que los intereses de la ciudadanía fueran tenidos en cuenta en las decisiones políticas. ¿Operó así la prensa del periodo que estudiamos?

Antes que todo, cabe acotar que la temporalidad de este estudio abarca entre 1845 y 1859. Durante la primera fase de la vida republicana, las guerras independentistas y las posteriores pugnas por el control de las nuevas realidades políticas crearon el escenario para que los periódicos y otras publicaciones impresas de las primeras décadas del siglo XIX se erigieran en herramientas esenciales de los conflictos que golpearon a las oligarquías republicanas. Teniendo a la vista el orden de la estructura socioeconómica chilena, depositaria de un monopolio político y educativo, el desarrollo periodístico favoreció la evolución de un espacio público propio de la elite criolla con características particulares. El afán por intervenir en el naciente y restringido espacio de debate político e ideológico engendró, desde la propia práctica, un tipo de periódico que se constituyó en una tipología denominada *prensa doctrinaria*, que, en pocas palabras, puede entenderse como “la que contiene un conjunto orgánico de ideas compartidas por un grupo de individuos” (Álvarez y Martínez, citado en Santa Cruz, 2010, p. 17).

Al alero de esta noción coexisten, al menos, tres formatos de periódicos: aquellos devenidos en instrumentos efímeros de caudillos y grupos, producto de las luchas políticas coyunturales; otros cuyos contenidos podrían

calificarse de culturales, donde su “empeño doctrinario” consistía en divulgar los ideales ilustrados, y los periódicos oficiales voceros de los gobiernos, aunque la emergencia de esta prensa no supuso la subsistencia de un espacio de reflexión maduro y al que esta se postuló para representar. Como señala el historiador Eduardo Santa Cruz citando a su colega Elías Palti, dicha prensa doctrinaria no se remitió a maniobrar como vehículo para la difusión de ideas o, conforme el presupuesto detrás del modelo habermasiano deliberativo de espacio público, como dispositivos valorados por sus atributos persuasivos para con sus lectores, sino que era “más decisiva su capacidad material para generar ‘hechos’ políticos (sea orquestando campañas, haciendo circular rumores, etc.), en fin, ‘operar’ políticamente, ‘intervenir’ sobre la escena partidaria sirviendo de base para los diversos intentos de articulación (o desarticulación) de redes políticas” (Elías, citado en Santa Cruz, 2010, p. 17).

En síntesis, en Latinoamérica la prensa apareció de la mano de los conflictos políticos e ideológicos que enmarcaron la independencia, y si bien es cierto que informaba, también lo es que continuó siendo, a lo largo del siglo XIX, una de las principales formas de “discutir” y de “hacer” política.

Sin embargo, a partir de 1870 la difusión y propaganda doctrinaria, característica de mediados del siglo XIX, comenzó a quedar relegada a las páginas editoriales. Esos años presenciaron el ascenso del liberalismo a la hegemonía política, económica, social y cultural en Chile, y el ámbito de la prensa fue uno de los primeros en los que se hizo sentir el peso del proyecto modernizador liberal al aprobarse, en 1872, la nueva Ley de imprenta. A partir de entonces comenzó a configurarse el llamado *periodismo liberal moderno*, cuya principal característica fue “su pretensión informativa y, consecuente con esto, por la generación de un mercado noticioso y de empresas suficientemente capaces para competir en él y desarrollarlo” (Ossandón y Santa Cruz, 2001, p. 23). Surgió así un periodismo informativo enfocado en la primicia noticiosa; una prensa inserta y definida por las reglas de la competencia y el mercado.

En suma, en el último tercio del siglo XIX se formó un sistema de comunicación social ya no como expresión del poder, sino con cierto grado de autonomía, que informa de lógicas distintas o de fuerzas sociales en competencia, pero que ya no tiene ese carácter instrumental distintivo del periodo anterior.

Dicho sistema, que es tal no solo por las dinámicas que lo distinguen, sino también por su propia capacidad de elaboración o de construcción de artefactos comunicacionales, se nombra con lo que clásicamente se conoce como periodismo liberal o moderno (Alvarado, 2016, p. 23).

EL LIBRO EN LOS TIEMPOS DEL COVID

La gestación de esta obra estuvo signada por la pandemia de covid (2020-ca. 2022) y por los condicionantes materiales que, en tanto emergencia sanitaria, obligó: limitación en el transporte, restricciones en el acceso a los archivos en un primer momento y, luego, el ingreso bajo sinnúmero de requisitos, tales como el agendamiento de citas conforme aforo, estrechos horarios de atención, accesos reducidos a las fuentes, por mencionar algunas. Todo esto sin agregar las limitaciones en la movilidad internacional necesaria para realizar el acopio documental en las bibliotecas y archivos chilenos en Santiago. En este restringido marco de operación, la red informática mundial que funciona a través de internet fue fundamental para iniciar el trabajo heurístico en centros de recursos digitales, sitios web de bibliotecas gubernamentales y universitarias, bases de datos especializadas, entre otras. En términos de documentos primarios estuvo limitado el acceso a diccionarios biográficos, libros de boletines oficiales y decretos, revistas y libros contemporáneos al periodo de estudio, prensa periódica, memorias, comunicaciones oficiales del gobierno, entre otros recursos. Lo mismo respecto de las fuentes secundarias, investigaciones monográficas acerca de las exhibiciones decimonónicas realizadas en Chile, aparecidas en revistas especializadas, en ponencias, libros, capítulos de libros y catálogos de exposiciones, que fueron el sustento de esta publicación.

Levantadas las restricciones o amortiguadas, al menos, se inició el acopio documental en la Biblioteca Nacional y en el Archivo Nacional de Chile. En la biblioteca, donde cada sección resguarda y gestiona un tipo particular de documento, se consultó la de Periódicos y microformatos, que conserva una colección de periódicos chilenos del siglo XIX; la Sala Medina, cuyo fondo bibliográfico resguarda, en parte, textos del siglo XIX; el Salón Investigadores, que preserva materiales reservados de los diferentes fondos y colecciones

de la biblioteca. Para el acopio de fuentes documentales secundarias se visitaron las secciones Fondo General y Referencia y bibliografía. En tanto, en el Archivo Nacional se hizo un levantamiento exclusivo de documentos primarios extraídos de los fondos Ministerio de Educación e Intendencia.

Si la premisa de Aróstegui fuera cierta, es decir, que “la falta de tratamiento de un asunto (...) puede reflejar una carencia de datos decisiva” (2001, p. 364), agregaríamos que lo desperdigado de las fuentes podría disuadir a cualquier analista no motivado a abandonar la empresa. La investigación hemerográfica implicó la revisión de, al menos, treinta periódicos, entre 1845 y 1859, cuyas existencias fueron muy variadas: desde largos periodos de supervivencia hasta vidas efímeras de no más de un par de números. Fuera en unos más que en otros, en distintos momentos encontramos indicios del gesto expositivo nacional. Ayudó a estos propósitos el Catálogo de periódicos microfilmados, disponible en la sección Periódicos y microformatos. Sorpresa causó a nuestros ojos encontrar una pequeña sección del Fondo Ministerio de Educación dedicada a los oficios intercambiados entre las comisiones directivas de las exposiciones y las autoridades centrales del periodo 1854-1859, que, en complemento con la prensa, ofreció un panorama bien documentado del devenir de la institución museográfica nacional en ese periodo.

A propósito de comisiones directivas, el método prosopográfico resultó fundamental para establecer las relaciones entre los actores-miembros de dichas comisiones y entender cómo las características personales y las conexiones sociales influyeron en las dinámicas socioculturales de las cuales las exposiciones nacionales chilenas son tributarias. Para construir esta biografía colectiva fueron útiles los diccionarios biográficos descargados a través de internet, así como las consultas realizadas en la sección Referencia y bibliografía de la Biblioteca Nacional.

En términos de temporalidades, el estudio se sitúa entre 1845 y 1859. El primero de esos años por tratarse de un momento en que una sociabilidad formal religiosa interviene directamente en lo que se comprende como la exposición inicial realizada en periodo republicano y el último, toda vez que, según algunos autores, las exposiciones dejaron de estar de moda hasta florecer a fines de la década de 1860 y principios de la siguiente.

El desenvolvimiento de este trabajo es cronológico para dar cuenta de la manera como el gesto museográfico nacional se complejiza de la mano del interés que anualmente suscitaba. Esta diversidad se observa tanto en el número de personas involucradas en la comisión directiva como en la cantidad de participantes premiados, pero también en el modo en el que a través de la exposición se observa la emergencia de campos culturales y de nuevas formas de sociabilidad, y cómo la vida asociativa de algunos de sus dignatarios transita entre distintos tipos de asociaciones. Solo así se entiende la composición del evento: no tan solo por el estudio de sí mismo, sino en relación con su contexto, con su época.

Como queda en evidencia, este es un trabajo de largo aliento que repasa cerca de quince años ininterrumpidos de una práctica que congregó a un sinnúmero de actores involucrados en la planeación, organización, dirección y puesta en escena de un gesto que buscaba, mediante la materialidad de los objetos expuestos, informar el estado de avance espiritual y tangible del país.

En el afán por hacer inteligible la complejidad de tales eventos, esta obra se ha dividido en dos volúmenes, ambos complementarios, ambos protagonistas de un solo gran relato museo-histórico, aunque no exento de pormenores. El tomo que el lector tiene ante sí abarca el periodo 1845-1848 y contempla dos gruesos capítulos. El primero, titulado “Una sociabilidad formal religiosa en los orígenes de las primeras exposiciones nacionales, 1845-1847”, examina la génesis de las exhibiciones chilenas a la luz de la Cofradía del Santo Sepulcro; por cierto, un ciclo imbuido por la virtud de la caridad cristiana, de la cual las exhibiciones del momento no se desentendieron. En el siguiente, y sin alejarse del influjo de la fe católica, designado “La exposición de 1848: ¿una ‘empresa verdaderamente social!’”, nos detenemos en el decreto supremo de ese año y observamos su operación en la muestra de ese lapso, destacando, entre otros aspectos, el ánimo conciliador de un canónigo, que, en su afán por asegurar instrucción científica a unos e instrucción popular en las artes y los oficios a otros, no olvidaba la necesaria instrucción religiosa.

Además de las necesarias conclusiones capitulares que subrayan algunos elementos abordados en cada sección y que, al mismo tiempo, operan como puente de entre uno y otro capítulo y de los irrenunciables comentarios

finales, este volumen, y el que le da continuidad, ofrece al lector un índice onomástico, con la aspiración de facilitarle la búsqueda de información específica, como herramienta de estudio y, en fin, para dar contexto y visibilidad a los personajes que aparecen en el teatro museográfico de las decimonónicas exposiciones nacionales chilenas.

Inaugurado este volumen, no queda más que reiterar el ánimo que orientó su desarrollo: una voluntad por contribuir a la historiografía de la museología chilena en su variante que ha dado en llamarse *exhibition studies* patrios. La muestra queda abierta.

CAPÍTULO 1.

UNA SOCIABILIDAD FORMAL RELIGIOSA EN LOS ORÍGENES DE LAS PRIMERAS EXPOSICIONES NACIONALES, 1845-1847

En este capítulo se aborda un momento germinal de la práctica exhibicionaria chilena. Ofrece un acercamiento a los orígenes de las exposiciones nacionales y destaca el rol que asumieron algunos miembros representativos de la burguesía ilustrada criolla, quienes, aquilatando su espacio de experiencia museográfico transeuropeo, buscaron contribuir a la regeneración y civilización del pueblo. La temporalidad propuesta es fundamental para comprender las acciones emprendidas por los católicos ilustrados Pedro Palazuelos, José Miguel de la Barra y José Gandarillas, los iniciadores de esta tradición museográfica: 1845 es el año en el que por primera vez se distribuyen estímulos en orden a contribuir al progreso de la industria y las artes nacionales, con todo el ritual civil que lo acompañó, y 1847 es el último periodo en que tuvo vigencia lo que hemos denominado decreto de la Cofradía del Santo Sepulcro.

El texto se propone i) identificar las formas de sociabilidad intervinientes en la organización y desarrollo de esos primeros eventos museográficos; ii) establecer los perfiles intelectuales y las relaciones entre los individuos-actores que participaron en lo que hemos denominado sociabilidad efímera especializada, o sea, las comisiones organizadoras y, por último, iii) demostrar los vínculos de las exposiciones museográficas inauguradas entre 1845-1847 con otras dimensiones que, como la cultura material, contribuyen a dotarlas de una mayor profundidad histórica. Con tal de alcanzar esos fines, el capítulo se ordena así: la primera parte ofrece un panorama de la década de 1840 destacando el afán educacional del Estado docente, su marco ideológico ilustrado y las instituciones educativas creadas con ese objetivo durante esos años. Hemos llamado a esta primera parte “Estrategias institucionales civilizatorias”. En la segunda sección, denominada “La Cofradía del Santo Sepulcro en la génesis de las exposiciones nacionales”, se explicita el origen de este tipo de sociabilidad formal religiosa y su relación con las primeras exhibiciones nacionales, las polémicas que su reorganización provocó entre el clero secular y la dirección de la hermandad y, por último, los nombres propios asociados; a nuestros ojos, burgueses ilustrados. En seguida, en el aparte “Las exposiciones públicas organizadas por la Cofradía del Santo Sepulcro, 1845-1847”, se revisan, primero, los discursos públicos que en el marco de esos eventos se emitieron en elogio a personajes

históricos recientemente fallecidos, a la beneficencia pública y a la caridad cristiana y, luego, la recepción que tuvieron en la prensa dichos eventos. A continuación, se pasa revista al Decreto Supremo de 1846, que da vida jurídica a esta práctica cuyo contenido estuvo a cargo de la Cofradía del Santo Sepulcro y se da cuenta de las resistencias que ese reglamento generó. Esta sección la hemos intitulado “El decreto de la Cofradía del Santo Sepulcro”. En el último apartado, “Condicionantes materiales como oportunidad para un acercamiento histórico profundo”, afirmamos que detenerse en el análisis de los objetos presentados en las primeras exposiciones nacionales abre una ventana desde la cual informar aspectos materiales más amplios que el de los objetos mismos, lo que permite dar cuenta de un imaginario, del devenir de una ciudad, de una industria, de un tipo de arte, etc.

A lo largo del capítulo comentamos algunos aspectos relacionándolos con los objetivos planteados y otros a modo de conclusiones parciales. En la última sección del capítulo redondeamos algunas ideas y subrayamos algunos hallazgos en función de una de las hipótesis de arranque planteada en la introducción de este trabajo.

ESTRATEGIAS INSTITUCIONALES CIVILIZATORIAS

La prosperidad económica que experimentó Chile entre fines de la década de 1830 y principios de la siguiente reafirmó la percepción de control social de quienes se encontraban a la cabeza del Estado. “Terminada la sicosis conspiracional” (Stuven, 2000, p. 53)¹ y cesado el temor a una supuesta anarquía, pilares discursivos sobre los que se construyó el orden portaliano y gran parte de la institucionalidad, el régimen del presidente José Joaquín Prieto (1831-1841) experimentó una atmósfera de mayor tolerancia que se explica

¹Aunque para Simon Collier y William F. Sater las conspiraciones fueron bastante reales (Collier, 2005, pp. 87, 92-93 y 103; Collier y Sater, 1998, pp. 58 y 68). De hecho, “a partir de 1830 se produjeron once confabulaciones que pretendían cambiar el curso de los acontecimientos, pero fallaron porque ‘los planes sediciosos eran improvisados y las medidas rigurosas para perseguir a los culpables’. El posterior asesinato de Portales también desmiente esta supuesta tranquilidad” (Gillet del Solar, 2022, pp. 209-210).

por la emergencia de un sentimiento de orden —un clima de confianza²— y del sentido de identidad nacional, sentimiento reforzado por el arsenal simbólico del que podía disponer el Estado (Berríos et al., 2009, p. 47). Es decir, por los “ritos patrióticos anuales, por elementos como las imágenes patrióticas en las monedas del país (...), y por los visibles o audibles signos de nacionalidad como la bandera, el escudo de armas y el himno nacional” (Collier, 2005, p. 79). El conjunto, en definitiva, facilitó la apertura hacia un diálogo en torno a la libertad.

A fines de la década de 1830 y durante gran parte de la siguiente se encuentran la tradición y la modernidad, la legalidad autoritaria y la libertad como inspiración política. La confianza depositada en “una cultura jurídica” (Serrano y Jakšić, 2011) tendía un puente de plata entre la autoridad necesaria para gobernar y la república posible, cuya condición de posibilidad se desplazó desde el interés por el orden público hacia otros aspectos de la cultura ligados íntimamente al orden social. Lograda una calma momentánea en la vida política del país, “otro tipo de vida se estaba agitando debido a que en las nuevas condiciones establecidas se había generado un espacio para la búsqueda de nuevas aspiraciones culturales” (Collier, 2005, p. 109), todo lo cual coincidió con el ascenso del general Manuel Bulnes (1799-1866) a la primera magistratura del país.

Durante el inicio del gobierno de Bulnes (1841-1851) hubo consenso acerca de la premura de educar a la nación y de que las instituciones debían ser consecuencia de un proceso civilizador inserto en el interior del paradigma axiológico del progreso cuyos valores eran la razón, la ciencia y la libertad (Iglesias, 2009, p. 42). La educación, entendida como “el proceso formal por medio del cual se difunde el conocimiento” (Serrano, 1993, p. 23), era el vínculo que enlazaba al hombre prerrepblicano, incivilizado, con el del siglo de las luces, toda vez que facilitaba la transmutación del súbdito en un ciudadano libre moralmente virtuoso (Conejeros, 1999, p. 22; Iglesias, 2009, p. 42; Silva, 2008, p. 24) gracias a distintos “canales de formación cívica” (Peralta, 2007, p. 37).

² Stuenkel establece una filiación anterior de la palabra *orden* con el término *confianza* (2000, p. 46).

De hecho, todo aquel que fuera dueño de su opinión, como Antonio Varas (1817-1886), rector del Instituto Nacional entre 1842 y 1845, afirmaba que la instrucción pública era el recurso más valioso para edificar “ciudadanos ilustrados que defiendan los derechos de la república” (Varas, 1843, p. 245); un nuevo tipo de hombre cívico —capaz “de defender la libertad mediante las leyes y las virtudes” (Peralta, 2007, p. 83)—, civilizado e industrioso acorde a la visión de progreso y a las necesidades de orden y organización del Estado (Stuven, 2000, p. 170). Producto de la instrucción, dirá un periódico de la capital, el colono se transforma en ciudadano y el ciudadano en héroe, en un guerrero invencible (*El Progreso*, 18 de septiembre de 1848). Así, la educación se posicionó como el “pilar fundamental del nuevo tiempo que se inauguraba, de la nueva nación que comenzaba a construirse” (Serrano, 1993, p. 30), aunque en determinadas ocasiones las esperanzas puestas en la educación eran nada más que puras utopías (Collier, 2005, pp. 160-162; Iglesias, 2009, p. 56)³. Aun así, la clase política favoreció la promoción de la educación “como un todo” (Collier, 2005, p. 151). Sin embargo, surgieron desacuerdos respecto de la naturaleza de la instrucción misma, entre la educación humanista y la técnica, entre las artes liberales y las mecánicas, así como un desdén hacia los oficios heredados del periodo colonial⁴.

La educación humanística liberal entendía que el cultivo de la lectura era la única forma de formar ciudadanos e ingresar a la vida cívica nacional, por lo que en principio la enseñanza se inclinó hacia las carreras liberales —la abogacía principalmente⁵—, favoritismo que da cuenta de “las limitadas prioridades educacionales de la clase alta” (Collier, 2005, p. 47)⁶ y que explica “lo fácil que era encontrar literatos y abogados distinguidos (...), pero lo difícil

³ Retomando el tratado *De la Instrucción Pública en Chile* (1856), de José Días Prado, Collier señala “siete problemas serios” en la educación: “falta de profesores adecuados, falta de textos de estudio, bajos salarios para los profesores, la tendencia de algunos profesores a negarse a admitir alumnos más pobres, la naturaleza dispersa de la población, la falta de deseo de los pobres por adquirir educación y la falta de financiamiento adecuado” (2005, p. 162).

⁴ La tensión entre las artes liberales y las artes mecánicas es bien abordada por el profesor Eduardo Castillo (2015, 2016).

⁵ Una explicación de su valorización se encuentra en la sección “Leyes: la carrera del poder”, del libro de Sol Serrano (1993, pp. 168-178).

⁶ Para preceptos similares, ver Collier y Sater (1998, p. 100) y Serrano (1993, pp. 31 y 176).

de encontrar ‘ilustrados agricultores, ingenieros, financistas’” (Collier, 2005, p. 162). Todo lo anterior era efecto, según alguna prensa, de la reacción revolucionaria independentista (*El Progreso*, 21 de abril de 1847). Incluso podría decirse que la “orientación desarrollista”, caracterizada por el recurso de las matemáticas aplicadas como asiento para el progreso nacional en las áreas de agricultura, industria, comercio y artes, fue opacada a partir de la década de 1820 con la imposición de un modelo conservador enfocado en la educación política, moral y cultural de las elites.

Sin embargo, estas ideas en torno al conocimiento aplicado se fueron recuperando a mediados de siglo (Peliowski, 2022) y ya para 1879 otras profesiones fueron ganando terreno (Serrano, 1993, p. 166). Si bien la impugnación de las clases dirigentes a la educación científica-técnica fue un proceso dinámico y no algo inmutable que conspiró desde un comienzo contra del desarrollo tecnológico, demuestra que su aprobación era necesaria para establecer la educación superior en el país (Serrano, 1993, pp. 220-221) y que había “un notable grado de consenso dentro de la clase política acerca del *control* de la educación” (Collier, 2005, p. 161).

Con el proyecto de educación nacional como telón de fondo, a mediados de la década de 1840 salieron a escena las exposiciones museográficas promovidas por un grupo de intelectuales que compartían preceptos civilizadores similares. En la siguiente sección nos adentraremos en un tipo de sociabilidad muy particular a través de la cual se direccionó su creación y desarrollo.

LA COFRADÍA DEL SANTO SEPULCRO EN LA GÉNESIS DE LAS EXPOSICIONES NACIONALES

Las cofradías, cuyo origen se remonta al medioevo europeo, fueron una práctica asociativa que mantuvo su importancia en la organización de la vida social alrededor del cura párroco, especialmente desde el Concilio de Trento (1545-1563), cuando las parroquias se convirtieron en verdaderos centros para la vigilancia de la feligresía a través de la administración de los sacramentos y el catecismo, aunque con mayor énfasis a partir de mediados del siglo xvii, cuando los párrocos comenzaron a fungir como defensores del orden público y moral. Así, las cofradías, en tanto manifestaciones de una religiosidad

militante contrarreformista que va más allá de la jerarquía de la Iglesia, aumentaron su número por todo el Imperio español.

En Chile, la creación de cofradías, entendidas como “una asociación de fieles cristianos con el objeto de practicar virtudes cristianas bajo la dirección de sus pastores” (“Cofradía del Santo Sepulcro”, 30 de julio de 1847, p. 635), respondió a motivos diferenciales, tales como secundar la evangelización, fortalecer la fe y la doctrina entre los cristianos “nuevos” y “viejos”, controlar el espacio público que convocaba el ámbito festivo y ritual, etcétera. Entre fines del siglo XVIII y principios del XIX varias de estas corporaciones de laicos fueron creadas por sus asociados para dar cuenta de su condición de cristianos, para controlar la producción y los mercados, y para obtener prestigio social y poder, entre otros fines. Para la segunda década del XIX, mientras algunas cofradías gremiales disminuían el espesor cultural de sus actividades, otras, como las fundadas por artesanos negros, seguían pujantes hasta bien entrada esa centuria (Aliaga, 2014; Contreras, 2013; Cordero, 2019, 2020; Ovalle, 2018; Sánchez, 2013).

En este marco, a comienzos de 1844 el doctor en Teología, abogado y diputado conservador Pedro Palazuelos Astaburuaga (1800-1851) resucitó a la Cofradía del Santo Sepulcro, que, originalmente, fomentaba prácticas devotas y de caridad y organizaba la procesión del Viernes Santo, una de las fiestas religiosas más populares de la capital. Sin embargo, para ese momento contaba veintiún años de receso en sus actividades (“Cofradía del Santo Sepulcro”, 31 de mayo de 1847; Vergara, 1885). Palazuelos, quien había residido en Europa sirviendo como secretario del obispo José Ignacio Cienfuegos (1762-1845) durante su misión en Roma (1824), como encargado de negocios en los Países Bajos y como cónsul general en Francia (1829-1832), perseguía con ese reflote organizar una experiencia que acercara al pueblo a las ideas que compartían algunos miembros de la elite en cuanto a mejorar las condiciones de vida de los grupos menos favorecidos de la sociedad.

En principio, su idea consistía en recurrir a cofradías gremiales, no religiosas, para darles un nuevo empuje a través de la incorporación de prácticas devotas, su inscripción en el registro en la Caja de Ahorros de los Pobres, la oferta de clases de dibujo lineal y la organización de exposiciones de arte

e industria. En específico, pensaba fundar en la capital una “lonja de las artes”, esto es, un lugar donde se mantuviera un registro de los artesanos de Santiago y se exhibiera toda clase de objetos, tales como máquinas, instrumentos, obras de arquitectura, diarios industriales, periódicos y colecciones de dibujos (Grez, 2007, pp. 253-255). Desde ese mismo espacio proyectaba expresiones que contribuyeran a la celebración de las fiestas patrias de septiembre, con lo que se convirtió en el primer ciudadano en incorporar a esas festividades diversiones morales e instructivas (Figueroa, 1897a, pp. 439-440). Fue pionero en

celebrar el aniversario de la patria, no con espectáculos estériles, con fiestas desordenadas donde solo imperan las malas costumbres y el vicio; sino con espectáculos dignos de ella, con fiestas que fuesen la expresión de la cultura y civilización que alcanzamos y que trajesen en pos algún beneficio a la comunidad (Torres, 1860, pp. 103-104).

Con el objetivo de plantar la semilla de espectáculos útiles, se encargaría a algunos estudiantes hacer elogio público de patriotas distinguidos o de hombres que se habían destacado por su caridad y filantropía y se concedería, tal como había podido ver en Francia, premios a la moralidad y a la virtud, especialmente a los maestros de primeras letras que más se encumbraran por su labor (Barros Arana, 1906, pp. 52 y 402-443). Sin embargo, la época de las cofradías gremiales había acabado, por lo cual Palazuelos se vio obligado a recurrir a la del Santo Sepulcro, de existencia secular, pero sin ninguna base gremial (Grez, 2007, p. 254), cuya reinstalación y actividades no estuvieron exentas de polémicas.

Polémicas

En la instalación de la cofradía

Más de un centenar de curiosos, que no hermanos, cuyo número ni siquiera superaba los diez, se presentó en la primera reunión de reinstalación de la cofradía, celebrada el 27 de febrero de 1844 en la capilla de la Soledad. En esa ocasión, Palazuelos Astaburuaga, autodesignado representante de los

cofrades, acusó a los administradores de los fondos de la asociación, Reyes y Larraín, hermano mayor y mayordomo, respectivamente, “de haberlos robado y deduciendo la necesidad de proceder a nueva elección”. Luego de una intervención del vicario capitular delegado, Bernardino Bilbao (1788-1844, septiembre), quien habló a favor de la presentación de los estados financieros impugnados, Palazuelos propuso como hermano mayor al intendente de Santiago en ejercicio, José Miguel de la Barra (1799-1851). Aunque el intendente era de la confianza del vicario, este “rechazaba el nombramiento y el modo como se hacía” (“Cofradía del Santo Sepulcro”, 31 de mayo de 1847), quedando Palazuelos como mayordomo. El suceso fue ampliado por De la Barra en la memoria de su gestión, que elevó en 1845 al ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública, Antonio Varas (1817-1886). En el aparte “Cofradías” de dicho informe se argüía que los recursos captados por esa hermandad no se destinaban a objetivos de devoción ni de piedad, por lo que en el ejercicio del vicepatronato, la Intendencia, en 1844, “entró a perseguir el robo en la Cofradía del Santo Sepulcro” (*El Araucano*, 19 de septiembre de 1845; *El Progreso*, 21 de septiembre de 1846)⁷.

En las procesiones y en las misas

Hacia poco más de treinta años las procesiones diurnas y nocturnas de Semana Santa habían sido proscritas por los raptos, salteos y otros desórdenes (*El Progreso*, 19 de marzo de 1845), ya que eran utilizadas por los “trastornadores del orden público” como escudos sacrílegos para sus infamias (*El Progreso*, 31 de marzo de 1847) y ahora Palazuelos Astaburuaga las revivía sin siquiera pensar —rezaba en la Sección Correspondencia de un diario de la capital— en las consecuencias de la fiesta que preparaba (*El Progreso*, 17 de marzo de 1845) porque

⁷ De la Barra era incisivo cuando se trataba de perseguir el fraude en nombre de la fe. En enero de 1844 advirtió al vicario capitular de la existencia de falsos demanderos y de licencias caducas para recoger limosnas, por lo que solicitó a la autoridad eclesiástica “la total abolición de las licencias”. Bernardino Bilbao coincidía con el diagnóstico del intendente, por lo cual decretó que “todas las licencias que hasta esta fecha se hallen expedidas por el ordinario eclesiástico para demandar limosna de los fieles en esta provincia de Santiago se presentarán ante Nos para continuarlas o denegarlas”, para lo cual otorgó un rol fiscalizador clave a la policía. (*La Revista Católica*, 1 de febrero de 1844, pp. 170-171).

creía de muy buena fe que con públicos espectáculos dominaba a su antojo al pueblo y los distraía completamente de las malas pasiones y de los vicios. El pueblo es novedoso, decía, hagámosle función y lo tendremos esclavo por todo el tiempo y en el lugar que nos acomode (Torres, 1860, p. 103).

Alguna prensa capitalina dio como triunfador en el forcejeo entre Palazuelos y la Iglesia al primero, puesto que si en años anteriores se había prohibido organizar procesiones, para 1845 poco menos que había cooptado las funciones de la Iglesia instituyendo durante la cuaresma romerías todos los días viernes. Ello en razón de que vio en la fórmula de las procesiones “una ocasión magnífica para congregar al pueblo, para impresionarlo religiosamente por medio de un grande espectáculo” (Torres, 1860, p. 102). Este pensamiento era compartido por Vicente Pérez Rosales (1807-1886), Hermógenes Irisarri Trucíos (1819-1886), Manuel Blanco Cuartín (1822-1890) y José Luis Borgoño (1811-1876) (Briseño, 1862, p. 225), los editores del periódico semanal *El Mosaico*, quienes eran de la opinión de que “pensar que los pueblos puedan ser felices y moralizados sin diversiones públicas, sería un absurdo; permitir las y prescindir de la influencia que ellas puedan tener en sus ideas y costumbres; sería una indolencia tan vituperable como cruel y peligrosa” (Sarmiento, 1885, p. 142).

Si bien Palazuelos deseaba “restablecer las procesiones en todo el candeloso esplendor de los tiempos pasados”, como si de un medio de civilización se tratara, lo cierto era que, para algunos, “el proyecto de procesiones de Semana Santa, es pues, un verdadero anacronismo sin resultados, y sin otra importancia que la de una mascarada religiosa” (Sarmiento, 1885, p. 142). En este escenario, *El Progreso* esperaba “ver los resultados que alcanza nuestro entusiasta con la realización de su idea favorita” —las procesiones— y concluía: “Él cree valerse del sentimiento religioso, despertado por estos medios, como de un elemento civilizador!” (1 de marzo de 1845). En esa misma línea, otros se preguntaban, irónicamente, por “sobre tan extraño

modo de civilizar rotos” (Cid, 2009, p. 223)⁸, aludiendo a la práctica trashumante de la fe. La estrategia civilizatoria de Palazuelos consistía en explicar a la muchedumbre el sentido de las figuras que se exhibían en el transcurso de la procesión, de manera que comprendieran lo que valían *per se*. En consecuencia, la peregrinación organizada por la hermandad del Santo Sepulcro no fue considerada “uno de aquellos espectáculos vanos con que se entretiene la curiosidad, sino una lección palpitante dada al pueblo bajo sobre varios puntos cuyo conocimiento es indispensable a los que profesan nuestra religión” (*El Progreso*, 31 de marzo de 1847).

Más allá de estas apreciaciones a favor o en contra, la procesión de Semana Santa de 1844, organizada por la hermandad, fue “la ceremonia más notable de todas las de la Semana Santa, y en la que el pueblo de Santiago hizo manifestación indudable de la religiosidad de que la caracteriza”. La prensa católica coincidía con Palazuelos respecto del recurso de los “espectáculos religiosos”, puesto que los sentimientos píos de las gentes del pueblo eran precarios si no se anclaban a “signos exteriores”, si se considera la poca resonancia social que tenían las declamaciones piadosas.

En cuanto a los supuestos desórdenes que las procesiones favorecían, *La Revista Católica* era de la opinión de que se había “declamado sobremana contra los desórdenes de tales ceremonias cuando se hacen de noche (...). Las declaraciones, repetimos, contra los abusos del culto exterior no son frecuentemente sino exageraciones de espíritus prevenidos” (“Fiestas de Semana Santa”, 1 de abril de 1845, pp. 68-70). Aunque alguna prensa no era adicta a las procesiones nocturnas, reconocía que “hasta hoy no hemos tenido por qué arrepentirnos de la que tiene lugar el viernes santo. Orden, moderación y compostura han sido las cualidades que han distinguido a la concurrencia” (*El Progreso*, 31 de marzo de 1847).

⁸ “El *roto* en Chile representaba al mestizo, considerado como la base étnica de la población del país. (...) podemos afirmar que a lo largo del siglo XIX se fue construyendo una representación del roto caracterizada por su negatividad, en que palabras como el desorden, el despilfarro, la intemperancia y el desenfreno iban vinculadas a su imagen. Por estas mismas condiciones, si el vocablo *roto* estaba definido por su marginalidad social, económica y moral, también lo era por su marginalidad en la configuración del incipiente imaginario nacional chileno previo a la Guerra del Pacífico” (*El Progreso*, 25 de marzo de 1845).

En el programa de actividades para las fiestas cívico-religiosas de 1845, la cofradía planeó una misa en el paseo público y añadió una procesión con los retratos de próceres nacionales recientemente fallecidos, además de una procesión de mujeres portando cirios encendidos, a todas luces una innovación. La jerarquía sometió el programa de las festividades a la inspección de dos canónigos, quienes prohibieron prácticas como la procesión y demás actos religiosos dado que “no les es permitido a las congregaciones religiosas entablar nuevos usos, prácticas, ceremonias, o insignias sin precedente aprobación del Prelado”, además de que “chocaban con las leyes de la Iglesia, o alteraban la majestad del culto y los usos de nuestra diócesis”. Una censura similar se impuso a la procesión del Viernes Santo de 1846 con el argumento de que la incorporación de nuevos signos “no siendo usados por la Iglesia podría dárseles por el vulgo una significación supersticiosa” (“N.º 1”, 31 de mayo de 1847).

En consecuencia, se prohibió la procesión del libro de la Constitución de 1833, del primer emblema patrio, así como la participación de mujeres o niñas trayendo velas porque “la presencia de las mujeres era el más alto y público menosprecio que se hacía al Prelado” (“Cofradía del Santo Sepulcro”, 22 de junio de 1847, p. 613). Lo que sí se autorizó, previa revisión, fue mostrar el escudo de la hermandad.

En síntesis, las críticas de la jerarquía se hacían sentir porque “en el catolicismo todo es tradicional, constante e invariable; y el intento solo de adoptar un camino nuevo es una formal protesta contra los principios eternos en que estriba la divinidad de su origen” (“Cofradía del Santo Sepulcro”, 31 de mayo de 1847). De hecho, “en el oficio divino las prácticas, los cánticos, los candelabros y hasta la disposición de las luces, todo lleva impreso el sello de la venerable antigüedad” (“Semana Santa”, 1 de abril de 1843, p. 16). En definitiva, era ese pasado el que remitía a los tiempos de los cristianos primitivos, “al Calvario y a aquellos tiempos felices en que cuasi podían contarse los santos por el número de los fieles” (“Semana Santa”, 10 de abril de 1847).

Si era la tradición y la antigüedad lo que se defendía, en otras palabras la salvaguarda de la historia eclesiástica, señalaba el corresponsal de *El Alfa* de Talca, la jerarquía había olvidado que dicha historia estaba signada por la labor piadosa de Jesús, de Gregorio VII, ambos hijos de carpinteros, y, sin ir

más lejos, de los presbíteros Francisco Balmaceda, Manuel Vicuña Larraín y ahora era Palazuelos, y no el clero, quien había tomado el relevo puesto que, aunque sus representantes

eran los depositarios, los herederos naturales de su pensamiento no han hecho nada para llevarlo adelante, para fecundarlo; y esto, porque su espíritu se les ha escapado; porque no han comprendido lo que quería decir todo eso porque ellos se agitaban y el modo del cumplimiento de su misión. Ellos han renegado así la más bella tradición, la más grande y la que estaba preñada de más porvenir. (...) Así es que el lugar que en esa tradición debían ocupar ellos, han dejado impunemente se les usurpe (*El Progreso*, 7 de junio de 1847).

La manera de actuar y pensar de Palazuelos Astaburuaga se explica porque fue un “discípulo del clero revolucionario”, por lo que se preocupó de difundir un cristianismo democrático entre los trabajadores urbanos: el del clérigo y patriota José Ignacio Cienfuegos, buen representante del pensamiento católico republicano e ilustrado, y el del franciscano José María Bazaguchiasúa. Para fortalecer este tipo de cristianismo se debía asumir la religiosidad de los pobres y preocuparse por el clero regular, más cercano al pueblo, que por el aristocrático clero secular, de ahí que le confiriera importancia a la procesión del Santo Sepulcro (Salinas, 1987, p. 147).

En síntesis, a pesar de su catolicismo, varios miembros de la Sociedad Chilena de Agricultura y Colonización, creada en 1838, se mostraban en constante tensión con la Iglesia. A pesar de que provocaban disgustos en el arzobispado, se continuaba con las prácticas rituales que fusionaban símbolos nacionales, religiosos, populares, políticos y alegóricos a la industria. Aunque eran criticados de buena gana por su irreverencia, se observa en el laicado un intento de modernización “que permuta el templo por el paseo y expresa en el espacio una pugna de poder cultural que hasta entonces la Iglesia evitaba, resguardada al interior de sus edificios” (Montealegre, 2012, p. 39).

Las constituciones de la Cofradía del Santo Sepulcro

Quizá la mayor de las controversias fue suscitada por las constituciones (*Constituciones de la Cofradía del Santo Sepulcro*, 1846). La jerarquía afirmaba haber nombrado a un grupo reducido de cofrades para su redacción, aunque no les dieron las facultades para sancionarlas. Con su publicación en noviembre de 1846, realizada supuestamente por Palazuelos, su secretario, la autoridad eclesiástica acusó a la dirección de la hermandad de haber “querido que su emancipación fuese absoluta y para siempre, estableciendo todas las precauciones necesarias para que jamás pudiera el Ordinario de la Diócesis reformar o corregir los estatutos” (“Cofradía del Santo Sepulcro”, 22 de junio de 1847, p. 613). Mientras tanto, en una comunicación pública, todos quienes aparecían como firmantes⁹ manifestaban no haberlas refrendado porque no tenían “facultad alguna para aprobar constituciones religiosas, sino la autoridad a quien esto corresponde, y que nuestros nombres así como los demás que allí se ven, fueron puestos al tiempo de imprimir las constituciones dichas” (*La Revista Católica*, 1847, p. 605)¹⁰.

En resumen, todas estas polémicas se explican por las relaciones entre la Iglesia y el Estado, que experimentaban una creciente tensión a partir de 1843, cuando la autoridad civil, basada en un nuevo espíritu de adhesión a visiones no cristianas, encaró a su contraparte eclesiástica, con lo que socavó la confianza en el influjo de una visión católica del mundo. Si bien los sectores más conservadores que criticaban a la Iglesia por asuntos vinculados al Patronato no lo hicieron como testimonio del declive de la fe, las actitudes que adoptó la clase dirigente para afianzar la superioridad civil del Estado con una finalidad hegemónica contribuyeron a debilitar uno de sus tres

⁹ Manuel R. Ocón, hermano mayor; Ángel Prieto y Cruz, Domingo Correa, Juan Silva, Manuel Barros, Antonio Banda, Domingo Pozo, Juan de Dios Mena, Rafael Aldunate, José Antonio Palazuelos, fray Santos Drago, José Pinto, José Antonio Román, José Gandarillas, Gerónimo García, Andrés Durán y Pedro Palazuelos, secretario.

¹⁰ Una crítica de la jerarquía a estas *Constituciones* se encuentra en “Cofradía del Santo Sepulcro” (22 de junio de 1847, pp. 611-615; 30 de julio de 1847, pp. 635-638).

soportes —los otros dos elementos de una triada valórica eran el republicanismo y la noción de orden—, lo que coadyuvó a la laicización de la sociedad. No obstante, la laicización de las instituciones no implicó un rechazo a la religión católica ni menos un esfuerzo de secularización social. De hecho, buena parte de los políticos liberales continuaron siendo católicos devotos. Es más, para la defensa y conservación del orden “era funcional una Iglesia que en nombre de Dios impusiese el respeto a la ley, que hiciese exigencias de moralidad equivalentes a la virtud cívica, y que reforzase la adhesión al orden público de la clase dirigente” (Stuven, 2008, p. 485).

Dos casos dan cuenta del enfrentamiento de visiones conflictivas del mundo. Por un lado, se pensaba que la doctrina de la soberanía popular era incompatible con el poder de la Iglesia y, por otro, que la validez de las jerarquías superiores estaba anclada a un poder sobrenatural. Este enfrentamiento se expresa en la promulgación de la Ley de régimen interior, que, entre otras cosas, sometía a los párrocos a la autoridad del intendente y en el decreto del 28 de marzo de 1845, del Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública, que impedía la profesión de votos antes de los veinticinco años de edad y que trasladaba la fiscalización de su cumplimiento a los intendentes (*El Progreso*, 8 de abril de 1845)¹¹.

Para Ana María Stuven, la actitud prevenida del clero no derivaba tanto de los esfuerzos del Estado por apuntalar las condiciones del Patronato ni del afán de responder a las críticas contra la fe católica como del mismo republicanismo (Stuven, 2000, pp. 129-135). En resumen, parte de las disputas descritas las resolvió el Consejo de Estado, que ratificó el derecho

¹¹ Como era de esperarse, el decreto no estuvo exento de controversias. El arzobispo electo de Santiago, José Alejo Eyzaguirre (1783/4-1850), envió un oficio al Gobierno en el que advertía “que respetaba la ley; pero que no la obedecía; que dicha ley era un atentado directo al sacerdocio” (*El Progreso*, 19 de abril de 1845). La prensa, por su lado, sostenía que a lo largo de la historia no había “Estado que no haya tomado precauciones para evitar los abusos que nacen del espíritu de proselitismo de que están animadas las corporaciones, y que las haría reclutar sus miembros aún en la infancia, si les fuese posible, a fin de asegurarlos de un modo irrevocable” (*El Progreso*, 15 de abril de 1845), por lo que insistía en que el Ministerio debía “sostener su dignidad a todo trance, [pues] su honor y el de la nación se hayan comprometidos en esta polémica; es menester que se haga respetar. Cualquier debilidad suya daría un ejemplo funesto que traería consecuencias para el porvenir” (*El Progreso*, 19 de abril de 1845).

del intendente a fiscalizar el funcionamiento de la hermandad (*El Araucano*, 19 de septiembre de 1845).

Una burguesía ilustrada

La cofradía, encabezada por Palazuelos, José Miguel de la Barra (1799-1851) y José Gandarillas Gandarillas (1810-1853), inauguró una Escuela de Dibujo Lineal durante las fiestas patrias de 1845 y una Escuela de Música y Canto (1849) a cargo del francés Adolfo Desjardins Ganbars (1826-1871), antecedente directo del Conservatorio Nacional de Música (1851).

José Miguel de la Barra compartió un espacio de experiencia similar al de Palazuelos Astaburuaga. Con diecinueve años, participó en la batalla de Maipú y entre 1822-1823 fue nombrado secretario del vicealmirante del Perú y de la legación peruana en las Provincias de la Plata. En 1824 ocupó el cargo de secretario de la primera legación chilena en Londres, a cargo de Mariano Egaña, y entre 1829 y 1835 fue cónsul general de Chile en Londres y París, transformándose en uno de los primeros diplomáticos que el gobierno chileno tuvo en Europa. De vuelta en el país en 1835, asumió labores de diputado, intendente de la provincia de Santiago (1843-1849), decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades (1843-1851) y director de la Oficina de Estadística (1849). Como decano prestó especial atención a la educación pública al crear un sistema estructurado de premiación de excelencia para los preceptores de enseñanza. Se decía que como intendente era un “funcionario progresista que quería aplicar a Santiago los adelantos que él mismo había observado en las importantes ciudades de Europa” (Hidalgo y Sánchez, 2006). Además, durante sus múltiples viajes a Europa se interiorizó en los beneficios económicos ligados a las “asociaciones gremiales” e impulsó, junto a otros, la que se ha reconocido como la primera entidad gremial de Chile: la Sociedad Chilena de Agricultura y Colonización (1838).

A José Gandarillas Gandarillas, por su lado, se lo suele reconocer más por su labor artística y social que política, aunque, para la época, resulta difícil separar intereses intelectuales, políticos, sociales, artísticos e, incluso, confesionales. Católico ferviente, pintor, dibujante, coleccionista de arte y miembro de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad

de Chile desde 1851, su pensamiento puede encontrarse, resumirse y proyectarse a sus cofrades desde 1843. Sobre la base de la racionalidad utilitarista de Jeremy Bentham (1748-1832), que, a partir del cálculo¹² persigue el bienestar y la felicidad de la mayoría de los miembros de la sociedad, Gandarillas buscó proteger el “espíritu de asociación” que empezaba a descollar en Chile entre los artesanos y a fomentar los distintos ramos de la industria en la que participaban. En sus propios términos, se preguntaba:

Si es cierto que la sociedad debe cooperar al bienestar y felicidad de sus miembros, si este es el único objeto con que se han reunido los hombres (como dice Bentham), ¿por qué los más favorecidos en ella no deben empeñarse con ardor en mejorar la clase más desgraciada, si las prerrogativas de que gozan solo pueden nacer de los miembros de esta misma sociedad que tanto sufren? (Gandarillas, 1843, p. 46).

Era común en la época pensar que la inteligencia, el corazón, el patriotismo y la voluntad de los ciudadanos ilustrados y de los hombres públicos se organizaba para cooperar en beneficio del pueblo. La libertad que este había obtenido con la independencia no significaba nada sin la mejora de sus intereses materiales, que le permitieran sacudirse del “yugo de la miseria”; era el trabajo el que sostenía y acrecentaba dichos intereses y permitía al hombre mejorar su naturaleza física e intelectual, es decir, civilizarse. Por lo tanto, era el mejor agente de moralización y de engrandecimiento al que podía recurrir el gobierno y era su obligación velar por “el desarrollo constante y progresivo de los intereses materiales”, que, reflejados en la educación y el bienestar, eran las mejores armas “contra el embate de las pasiones”. En resumen, lo que se perseguía era promover la mejora material para conseguir la mejora social del pueblo (*El Progreso*, 16 de abril de 1847, 17 de abril de 1847, 21 de abril

¹² “Todos los individuos, con mayor o menor exactitud, realizan un cálculo en el que evalúan la tendencia de sus acciones a contribuir con la mayor felicidad. (...) No obstante, los individuos pueden equivocarse en su cálculo; en ocasiones, no consideran todos los placeres y penas asociados a una acción y, por lo general, prefieren un placer inmediato que un placer mayor a más largo plazo. En este caso, un error en el cálculo individual conlleva que no se maximice ni la felicidad individual ni la social” (Rivera-Sotelo, 2011, p. 61).

de 1847, 24 de abril de 1847, 28 de abril de 1847, 4 de mayo de 1847), para lo cual “se necesitaba, pues, una política enteramente nueva, basada en los cálculos de la conveniencia individual y pública” (*El Progreso*, 21 de junio de 1847; el destacado es nuestro).

A partir de una triada conceptual que ataba la religión, el *Reglamento para la prosperidad de las artes en Chile* y la banca, con la recién fundada Caja de Ahorros (1842) (Cordero, 2000), Gandarillas no solo esperaba darle el impulso y la protección que requerían los artesanos y sus industrias, sino también aumentar la población y mejorar sus costumbres mediante el control ejercido por una estructura organizativa bien definida¹³. Este pensamiento se proyecta y concuerda con el de sus cofrades, puesto que encontramos notables coincidencias entre ese reglamento y las preocupaciones de Palazuelos. Tómese el caso de los premios a las artes que semestralmente, según Gandarillas, debían entregarse a los artesanos que más destacaban en su labor y los reconocimientos a la buena conducta, los cuales podrían equipararse a los de moralidad de Palazuelos, o el registro de artesanos de la ya mencionada lonja de las artes, pero que en términos del *Reglamento para la prosperidad...* de Gandarillas hace referencia a “llevar un libro o matrícula de todos los artesanos cualquiera que sea su clase o profesión” (Gandarillas, 1843, pp. 45-46; pp. 57-58; pp. 64-65; pp. 90-91)¹⁴.

A nuestro modo de ver, estos personajes representan una “burguesía ilustrada”, un sector de la elite gobernante que, imbuida por el espíritu ilustrado, creía contribuir a la solución de los problemas de la república mediante el uso de la razón y los principios del progreso; visión de mundo construida, por cierto, a través de sus viajes y la ocupación de distintos cargos políticos. Además se inclinaban por los conocimientos científicos naturales para apuntalar el desarrollo de la agricultura y confiaban en que las ciudades podrían ofrecer una vida más civilizada a la población (Hidalgo y Sánchez, 2006). Desde la trinchera que les otorgaba la dirección de la hermandad, este triunvirato no solo

¹³ Una Junta de jueces regidores, artesanos mayores (uno por cada arte) y empleados, llamados centuriones y decuriones.

¹⁴ Aunque el artículo no está firmado por Gandarillas, varias fuentes secundarias y primarias le atribuyen su autoría.

fundó las ya mencionadas escuelas, sino que también organizó exposiciones, polémicas procesiones e impulsó los así denominados premios a la virtud.

Si bien se puede criticar la adopción del término *burguesía ilustrada*, sobre todo si nos cuestionamos la real existencia de una burguesía chilena, es decir, de un grupo definido de propietarios de los medios de producción. Lo que encontramos más bien es un conjunto de propietarios absentistas, terratenientes que viven de la renta del suelo. Lo cierto es que en este lapso Chile experimenta un “tiempo burgués” que se advierte, conforme al historiador Maximiliano Salinas, con el advenimiento del sistema republicano y con el arribo al país de inmigrantes provenientes de Inglaterra, entre ellos Andrés Bello (1829), aunque con mayor claridad después de la Guerra del Pacífico (1879-1884), momento a partir del cual la elite criolla siguió a tranco firme el paso de la burguesía europea. El proyecto de futuro del sujeto burgués consistía en convertir el tiempo en un objeto bajo su control, a disposición, cuyo ritmo estaba signado por “la velocidad de los seres vivos convertidos en objetos y mercancías a altísima aceleración”, con lo cual se “descarta[n] las huellas y las marcas del pasado” (Salinas, 2019, pp. 50-52).

En esta lógica, se entiende el gesto civilizatorio del progresista funcionario De la Barra por transformar la cara de Santiago, a partir de cual pretendía dejar atrás la ciudad colonial y por consiguiente abandonar el “tiempo colonial” (Subercaseaux, 2017) o, si se quiere, “el tiempo antiguo de los ibéricos, del Mediterráneo” (Salinas, 2019, p. 55). Lo mismo que con la realización de exposiciones, toda vez que este gesto de Palazuelos y compañía no hacía sino adoptar el lenguaje museográfico burgués, cuyo mensaje informaba del tránsito del mundo hacia un futuro constante e ineludible de abundancia y progreso. Para el caso de la nación anfitriona del evento, implicaba la celebración del pasado como preparación para un futuro mejor cuyo vehículo privilegiado era la tecnología.

Si uno de los objetivos de este capítulo consiste en identificar los perfiles intelectuales subyacentes a los impulsores de las primeras exposiciones, tenemos, en el caso de estos tres personajes, que sus acciones estaban iluminadas por el pensamiento ilustrado en boga en el Chile de mediados del siglo XIX. Es admisible que durante sus residencias en el

exterior se vieran empapados de esta filosofía y que una vez en el país tomaran las medidas para materializar sus principios. No obstante, hay que reconocer también que, previo a ellos, el despliegue de las ideas ilustradas en el país se debió a la labor iniciada por otros connacionales, como Manuel de Salas, y por la llegada al país de extranjeros notables que, en conjunto, lograron darle una impronta nacional a un movimiento intelectual-cultural global que, en términos muy generales, podríamos explicar como de reacción al aristotelismo ortodoxo y a la filosofía escolástica, cuyas bases se fueron construyendo desde la razón para ser aplicadas luego en los diversos campos del saber, que hasta ese momento eran de potestad de quienes detentaban el poder: la economía, la educación, la religión y la administración de justicia. Así las cosas, fue la razón, en contraposición a la autoridad, el medio más seguro para alcanzar el progreso y la felicidad nacional (Barrera, 2016; Loreto, 2019).

Es notable el ejercicio de este trío de acudir al recurso de una sociabilidad formal religiosa para alcanzar fines laicos y republicanos, pero no por eso lejanos a objetivos propios de la caridad cristiana. En efecto, las exposiciones operaron como sociabilidades urbanas entre cuyas funciones destacaba la comunicación tal como la que se encontraba en los rituales cívicos republicanos; de hecho, por eso el proceso de afianzamiento del Estado-nación transfiguró a esa institución museográfica en reflejo de los valores de la civilización, la razón, del nuevo espíritu científico y de la fe.

El historiador decimonónico Diego Barros Arana señaló en su momento que Palazuelos y sus cofrades no lograron ver establecidas las exposiciones y los premios a la virtud sino hasta un par de años más tarde: 1848 y 1849, respectivamente, aunque dichos premios dejaron de tener vigencia y fenecieron en 1854 porque “habían ido desprestigiándose, y no tardaron en caer en desuso y en olvido. Pero debe advertirse también que por muerte de Palazuelos, ocurrida a fines de 1851, faltó quien diera valor y vida a esas instituciones” (Barros Arana, 1906, p. 404). En todo caso, de aquí en adelante nos concentraremos en la consecución de las exposiciones museográficas previas a esos años.

EXPOSICIONES PÚBLICAS ORGANIZADAS POR LA COFRADÍA DEL SANTO SEPULCRO, 1845-1847

Comisionados

Las actividades planeadas por la hermandad del Santo Sepulcro para las fiestas cívicas de 1845 consistían en celebrar la virtud reina de las virtudes teológicas y del cristianismo: la caridad¹⁵, en elogiar a nacionales y extranjeros difuntos que se hubieran distinguido por impulsar la mejoría material y moral del pueblo, y en exhibir “los mejores productos de nuestras nacientes artes”. En adición, y con autorización del Gobierno y bajo su vigilancia, la Cofradía anunciaba el establecimiento de una Caja de Caridad que recibiría las erogaciones destinadas al “fomento de la educación industrial de las clases pobres”. En definitiva, lo que perseguía su directiva con la ejecución de esas labores era “dar a la memoria de nuestra emancipación política la expresión del pensamiento que es llamada a realizar —la mejora moral y material del hombre y la sociedad” (*El Araucano*, 19 de septiembre de 1845).

Esto no quiere decir que el proyecto estuvo exento de querellas. En la sección cartas al editor de un diario capitalino “unos artesanos” llamaban a la cordura a Palazuelos puesto que, según denunciaban en su comunicación, había amenazado con la expulsión y la persecución a los cofrades que se mezclaran con las sociedades de artesanos; los firmantes no hallaban cómo justificar su “extravagancia de querer reducir a esclavos a los propios *hermanos*, violentando sus honestas inclinaciones contra la tiranía por medio de ridículas amenazas que no tiene derecho, ni tendrá ocasión de ejercitar” (*Diario de Santiago*, 29 de octubre de 1845).

Con todo, para ese año el Gobierno designó un comité responsable de examinar y premiar los discursos de elogios y las obras que se presentarían a concurso. A nuestro modo de ver, esta comisión especial es otro buen ejemplo de burguesía ilustrada. Dicha comisión estuvo compuesta, además de Pedro Palazuelos y José Gandarillas, por Pedro García de la Huerta

¹⁵ Las virtudes teológicas son tres: la caridad, la fe y la esperanza.

Saravia, Ignacio Reyes Saravia y Domingo Arlegui. García de la Huerta (1788-1861), quien participó desde temprano en las batallas por la independencia de Chile al lado del general patriota José Miguel Carrera, fue un exitoso agricultor y como político fue elegido diputado en múltiples ocasiones entre 1827 y 1852, lapso en el que integró distintas comisiones parlamentarias, como la de Educación y Beneficencia, y la de Hacienda e Industria. Además, fue regidor de la Ilustre Municipalidad de Santiago y miembro de una comisión nombrada por Bulnes para tratar las consecuencias del gran incendio en Ancud, ocurrido en enero de 1847 (*El Progreso*, 2 de febrero de 1847).

Reyes Saravia (1812-1873) estudió Humanidades y Matemáticas en el Instituto Nacional, luego de lo cual se dedicó a la carrera mercantil y a la política, actividades que no le impidieron asumir el cargo de tesorero de los Establecimientos de Beneficencia de Santiago (1832) ni que ocupara, en distintos periodos, el puesto de presidente de la Junta de Beneficencia.

Arlegui (?-1846), por su lado, fundó, junto a José Miguel de la Barra, Pedro Palazuelos y otros¹⁶, la Sociedad Chilena de Agricultura y Colonización (1838). En el seno de dicha sociedad, Arlegui formó parte de la Comisión de Artes y Oficios ligados a la agricultura (1843) y como importante agricultor de Rancagua alegaba que, ante a la ineficiencia de los barbechos, había que inclinarse por la rotación de cultivos, una práctica recomendada por los agrónomos europeos.

Si nuestro interés es determinar las formas de sociabilidad que intervinieron en la génesis de las exposiciones nacionales chilenas, vale la pena detenerse en esta sociedad en tanto forma de sociabilidad formal y observarla a la luz de la noción de *sociabilidad efímera especializada*. Las comisiones calificadoras de las primeras exhibiciones chilenas operaron durante un lapso breve pero suficiente para convocar esos eventos, evaluar los productos y asignar los premios. Desde este punto de vista, emergen como una sociabilidad efímera que se organiza conforme a un fin: el adelantamiento material y espiritual del ser humano y la sociedad, para lo cual apelaron a la exhibición

¹⁶ Andrés Bello, Manuel de Salas, José Santiago Aldunate, José Gabriel Palma, Manuel Carvallo, Juan Manuel Cobo, Buenaventura Marín y Rafael Larraín Moxó.

pública de objetos y al pronunciamiento de elogios de personajes célebres como elementos mediadores.

Ahora bien, el hecho de que las comisiones fueran efímeras no significa que sus miembros dejasen de relacionarse. Con el caso de la Sociedad Chilena de Agricultura y Colonización queda en evidencia que sus integrantes compartían otros espacios sociables por fuera del proyecto museográfico nacional, como las organizaciones de beneficencia y caridad, el Parlamento, en el interior de las familias, etc., lo que coincide con la máxima según la cual los espacios sociales se reducen o expanden como contestación a las circunstancias de vida de los actores. En términos racionales esto quiere decir que esas formas sociables se organizaban conforme a objetivos, cálculos y resultados. Así, es interesante constatar que, fueran efímeras o más duraderas, ambos tipos de sociabilidades coincidían en sus intenciones caritativas, aunque tales propósitos variarían con el paso del tiempo, metamorfosis que examinaremos en los capítulos subsiguientes.

Discursos de elogios

Al mediodía del 17 de septiembre de 1845 tres jóvenes ciudadanos de la república de las letras proclamaron sendos discursos dedicados al primer arzobispo de Santiago, Manuel Vicuña Larraín (1778-1843), al presbítero Francisco Balmaceda (1772-1842) y al intelectual Manuel de Salas (1754-1841): Francisco Astaburuaga Cienfuegos, Juan Bello y Silvestre Ochagavía.

En sus elogios, estos jóvenes coincidían en una máxima: “¡Luz y pan para los hombres!” (Discurso pronunciado por el Sr. Dn. Silvestre Ochagavía, 1845, p. 237); para Astaburuaga y Bello, quienes rendían homenaje a Vicuña y Balmaceda, respectivamente, dicha luz era irradiación divina materializada en una caridad cristiana que se ocupaba de la salvación de la sociedad y del mejoramiento material y moral de los hermanos en esa fe, mientras que para Ochagavía, en directa alusión al sabio De Salas, esa luz era la del entendimiento, la del saber y la de la beneficencia que, aplicados, inauguraban una era de alivio y conocimiento: la de la regeneración moral del pueblo (“Discurso pronunciado el 17 de setiembre por don Francisco”, 1845, pp. 221-222; “Discurso pronunciado el 17 de setiembre por don Juan Bello”, 1845,

pp. 222-223; “Discurso pronunciado por el Sr. Dn. Silvestre Ochagavía”, 1845, p. 237; *El Tiempo*, 20 y 23 de septiembre de 1845). Los elogiadores del primer evento museográfico republicano informan que sus lisonjeados coincidían en otro postulado: el de la caridad.

Para el científico De Salas, influenciado por el ilustrado Conde de Campo- manes, la educación coadyuvaba al progreso moral y material de los pueblos, aunque su apuesta para dar solución a la problemática social resultaba de alguna manera tradicional por cuanto insistía en la creación de hospicios y demás instituciones de beneficencia (Grez, 1995, p. 12). Era de pensamiento general, en todo caso, que las sociedades de beneficencia resultaban “en nuestros pueblos el más grande y trascendental de todos los bienes” porque preparaban sus costumbres y porque mediante sus acciones podían despertar “en los corazones fríos, el deseo y el placer de la imitación” (*El Progreso*, 24 de septiembre de 1847).

De hecho, mientras De la Barra ocupó el cargo de intendente (1843-1849) impulsó la creación de varias corporaciones de beneficencia, tarea en la que fue secundado por el Gobierno y distintos particulares¹⁷. Un pensamiento científico de avanzada entrelazado a propuestas “tradicionales” católicas respecto de la solución de la cuestión social¹⁸ no debería extrañar por cuanto buena parte de la década de 1830 y de 1840 atestiguó el encuentro entre las mentalidades vieja y nueva (Stuven, 2000, p. 68); fue un periodo de incompatibilidades, de discordancias, y, en ese sentido, Domingo Faustino Sarmiento diría: “Nuestra época es desgraciadamente una época de lucha, de transición y de escepticismo. Ideas, intereses, tendencias, todo está en contradicción” (Sarmiento, 1885, p. 144). Como fuere, la ciencia y el

¹⁷ Tal es el caso, por ejemplo, del Asilo del Salvador y de la Sociedad Cristiana para el Socorro de los Pobres Vergonzantes.

¹⁸ Para nominar el creciente proceso de pauperización que aquejaba a las ciudades, Robert Castel señala que la noción de *cuestión social* vio la luz en la década de 1830: “Se planteó a partir de la toma de conciencia de las condiciones de vida de poblaciones que eran a la vez agentes y víctimas de la revolución industrial” (1995, p. 20). Según Juan Pablo Couyoumdjian, la “pobreza era un tema importante en Chile antes del proceso de industrialización de mediados del siglo XIX. Esto incluye pobreza rural en torno a los latifundios [haciendas], así como la pobreza en las ciudades asociadas a procesos migratorios tempranos a centros urbanos. (...) La existencia de la miseria y el pauperismo en las ciudades es reconocida por muchos escritores a mediados del siglo XIX” (2020, p. 385).

binomio fe-caridad eran dos imaginarios contruidos a partir de un solo cuadro: el de una sociedad que, en términos de Gandarillas, cooperaba para alcanzar el bienestar y la felicidad de sus miembros (1843).

En esa misma lógica cooperativa, en su discurso en honor a la beneficencia pública de 1846, el joven discípulo de José Victorino Lastarria (1817-1888) y uno de los cofundadores de la Sociedad Literaria de 1842, Santiago Lindsay (1825-1876), no sin algo de candor, declamaba que la democracia de la que gozaba el país era fruto de la Providencia, que había inspirado a la aristocracia criolla a desprenderse de sus títulos y a decirle “a un pueblo ignorante, débil y avasallado ‘sé libre, sube hasta mí, quiero ser tu igual, yo hasta aquí he sido tu señor’” (*El Progreso*, 23 de septiembre de 1846a). La caridad cristiana, en definitiva, sabía hacer justicia al distribuir por igual derechos y obligaciones en el interior de la sociedad. Este carácter democrático de las instituciones, concluía Lindsay, era “un hecho importante y constitutivo talvez de nuestra nacionalidad.”

Al año siguiente, en 1847, el escritor Salustio Cobo Gutiérrez (ca. 1815-1867), inspirado en el teólogo español Jaime Balmes (1810-1848), cuya apuesta filosófica apuntaba a la asistencia y ayuda al ser humano para conseguir su perfección y felicidad (Forment, 1998), diría que en la asociación, “en la reunión de fuerzas individuales”, se hallaba “el secreto de la fuerza social” (*El Progreso*, 22 de septiembre de 1847a)¹⁹. Aunque era más importante aún la labor que las comunidades religiosas debían realizar en pos de la industria en tanto que “canal por donde corren los intereses de la vida material, nuestro elemento de engrandecimiento social” (*El Progreso*, 9 de octubre de 1847). Era el claustro, afirmaba en ese

¹⁹ En específico, Cobo cita la obra de Balmes *El protestantismo comparado con el catolicismo en sus relaciones con la civilización europea* (1844, p. 62). Pero en dicho discurso, publicado por partes en *El Progreso* entre el 22 de septiembre y el 9 de octubre de 1847, Cobo citará también a Émile de Girardin, Charles de Montalembert, Enrique Lacordaire, Girolamo Savonarola, José Victorino Lastarria y, por supuesto, a la Biblia.

mismo evento el protorradical²⁰ Ricardo Claro Cruz (1827-1890), el “gran taller de hombres nuevos”, el lugar donde “el reino de la caridad principiará sobre la tierra” (*El Progreso*, 20 de septiembre de 1847)²¹.

Sus palabras no estuvieron exentas de polémica y fueron latamente respondidas por “Uno” en la sección “Correspondencia” de *El Progreso*, especialmente este último precepto: si la caridad “principiaría” recién sobre la Tierra, ¿acaso eso quiere decir que “aquella caridad que alaba S. Pablo y que en todos los siglos han practicado los santos, esa virtud la más elevada en su objeto, esa caridad no ha sido hasta hoy más que una palabra vacía, un simulacro de virtud, una sombra que desaparecerá cuando principie a reinar la caridad salida del crisol revolucionario”? (9 de octubre de 1847).

Detengámonos en los discursos de elogios y observémoslos a la luz de uno de los objetivos propuestos, esto es, identificar las formas de sociabilidad intervinientes en la organización y desarrollo de esos eventos museográficos. A nuestro modo de ver y conforme a la premisa según la cual los espacios sociales afloran o se encogen como contestación a las circunstancias de vida de los actores, se tiene que la exposición, en relación con los discursos, es crucial para comunicar valores, objetivos y significados asociados a la muestra. Estos discursos no solo marcan el inicio formal de una nueva institución, sino que también sirven para construir y reforzar narrativas públicas, para establecer una conexión emocional con la audiencia y para legitimar la importancia del evento en cuestión.

Desde este punto de vista, siguiendo a la historiadora Mechthild Albert, los discursos devienen en “una reflexión sobre la sociabilidad desde dentro de la sociabilidad” (Albert, 2020; Janik, 2013) que socializa valores

²⁰ El historiador Cristián Gazmuri entiende por *protorradicales* a todos aquellos que participaron “en reuniones o gestiones anteriores a la fundación de las asambleas radicales santiaguinas o provincianas en 1863 y 1864 o que luego se integrarían en ellas” (1998, pp. 125-126). A Claro Cruz se lo identifica con el liberalismo extremo, radical o rojo durante la década de 1860; en 1863 es distinguido como una de las cinco figuras liberales “radicales” o partícipes de la “Unión Liberal” que ostentaba el cargo de diputado.

²¹ Sobre las prácticas de beneficencia y caridad en Santiago, consultar Ponce de León (2011). Una crítica reciente al sistema de beneficencia desde la perspectiva de la economía política clásica se encuentra en el ya citado artículo de Couyoumdjian (2020).

con miras a su adopción y posterior influencia en las conductas. Si se está de acuerdo con que en el siglo XIX la conceptualización de sociabilidad estuvo sujeta a la racionalidad y civilidad (Chapman, 2015), habría que estarlo, también, con que la metasociabilidad de los discursos es el espejo-reflejo de una mentalidad, de una “racionalidad religiosa” compatible y no interdicta, ya que, como se adelantó más arriba, en este periodo conviven viejas y nuevas mentalidades.

Recepción en la prensa

El evento del 45 arrancó “a una numerosa concurrencia gritos de entusiasmo!” (*El Tiempo*, 20 de septiembre de 1845); esta había sido “numerosísima, y dio a conocer con expresivas aclamaciones la parte que tomaba en este interesante espectáculo” (*El Araucano*, 19 de septiembre de 1845). No obstante la algarabía, parecía que los retratos de De Salas, Balmaceda y Vicuña guardaban cierto ascendiente ante los espectadores: “Imponían a la multitud, pues no se oía grito alguno, y el pueblo se hallaba conmovido y respetuoso en la presencia de sus imágenes” (“Función del 17 de septiembre”, 1845, p. 220). Amigos de los tres jóvenes alocutores, Astaburuaga, Bello y Ochagavía, llamaban la atención sobre las positivas consecuencias que un espectáculo como ese podía dejar “en los espíritus, y principalmente en los espíritus de los jóvenes”: la historia patria, la música, el canto, en resumen, el genio creativo criollo en su conjunto “puesto en armonía por un hombre inspirado —Palazuelos Astaburuaga, por cierto— formaba algo grande y solemne”; ese no era un acontecimiento de todos los días y, como tal, había que aquilatar en la memoria ese momento de entusiasmo común (*El Tiempo*, 20 de septiembre de 1845).

En términos generales, la opinión pública aplaudía “como el que más la institución recién planteada” (*El Progreso*, 23 de septiembre de 1846b); celebraba la ocurrencia de “un acto nuevo entre nosotros” (*El Tiempo*, 20 de septiembre de 1845); loaba que las fiestas nacionales, caracterizadas por la embriaguez y la deshonestidad de la plebe, adquirieran “un aire religioso y moral, llamando la atención del pueblo a objetos de provecho” (“Función del 17 de septiembre”, 1845, p. 220).

La crítica a las fiestas cívicas de septiembre se dejaba sentir a partir de las actividades realizadas después del 19 en un llano ubicado al sur de la Cañada, a cierta distancia del centro urbano y que hacían parte de las celebraciones oficiales. La prensa católica era alcalina en su crítica a las actividades populares, tales como el palo encebado, rompecabezas, alcancías, carreras a pie y a caballo, y otros juegos de destrezas que, junto a tabernas ambulantes y otro comercio establecido para la ocasión, era una expresión más de la “fiesta dionisiaca”²², En tanto que “fiestas inmorales y tumultuosas”, solicitaba a la autoridad municipal la supresión de los paseos a dicho llano por considerarlos “altamente perjudiciales” para la sociedad. No así, en cambio, el nuevo acto museográfico que se inauguraba:

Muy lejos de formar el mismo juicio de los demás espectáculos, de aquellos que se celebran en la plaza pública, bajo el ojo vigilante de las autoridades y de las personas honradas, y en los que el vicio tendría vergüenza de presentarse. ¿Quién osaría vituperar la función del 17 de septiembre en la que jóvenes oradores, recomendando la memoria de algunos de nuestros ilustres compatriotas, y exaltando el valor, el desprendimiento y la caridad, sacuden el corazón mezquino del poderoso y encienden el fuego sagrado de los corazones nobles? ¿Quién osaría vituperar esta función, en que por medio de las recompensas de la gloria, se procura dar un nuevo impulso a la elocuencia y a todas las artes útiles? ¡Cuánto placer disfrutamos en ella y cuán puro no es este placer! (...). Estos espectáculos, sí, corresponden a las miras de la patria: sencillos a la par de útiles, divierten inocentemente al pueblo, y no como los otros, que dejan siempre tras de sí el más agudo de todos los dolores y la más cruel indudablemente de todas las penas. ¿Por qué no habían de ser todos de la misma especie, o por qué no se ha de dar más solemnidad a estos ya establecidos? (“Ojeada retrospectiva...”, 1846, p. 466).

²² Para Gabriel Salazar, la “fiesta dionisiaca se dio en las faenas productivas (chancado de minerales, vendimia, trilla, etc.), en las fiestas y entreteniciones públicas (juego de chueca, challas, carreras de caballo, etc.), en las cañadas y ferias donde se vendían productos populares, y en las chinganas suburbanas administradas por mujeres de pueblo” (2009, p. 224).

La prensa en general visaba el hecho de que, por fin, se diera protección a la industria y a las artes, puesto que, si se invertiera en ellas lo que anualmente se hacía con los fuegos artificiales y con las carreras de caballos, “se conseguiría dar a las artes un grande impulso y movimiento, mejorando al mismo tiempo en gran parte la condición moral y material de los que la profesan” (“Función del 17 de septiembre”, 1845). Era la industria manufacturera la llamada a estimular por cuanto no se habían “removido los poderosos obstáculos que en la actualidad detienen su marcha, convirtiendo de este modo en estacionario un elemento tan poderoso para el desarrollo material de un pueblo, y tan civilizador para masas inertes” (*El Progreso*, 23 de septiembre de 1846b), y ya que no se les había dado ningún tipo de impulso, se aplaudía el hecho de que la exposición de los productos de la industria y las artes nacionales hubieran surtido efecto.

Si bien es cierto que la celebración del 17 de septiembre de 1845 había sido un esfuerzo germinal, se esperaba que tuviera una proyección en los años sucesivos, ya que “el modo como ha[bía] sido acogida la idea del señor Palazuelos manifiesta que son muy pocos ya los que miran con indiferencia este culto público que se trata de rendir al talento y a todas las virtudes sociales” (*El Tiempo*, 23 de septiembre de 1845). Aunque también se criticaba la falta de solemnidad en la entrega de los premios y se proponía que fuera “el Presidente de la República en persona [quien] debería poner en manos de los agraciados el galardón de sus progresos” (*El Progreso*, 23 de septiembre de 1846b), y no el intendente.

Algunos periódicos de oposición se resistían a inscribir en sus páginas alguna noticia de las celebraciones, ya que, antes que recordar las glorias nacionales, lo que hacían esas celebraciones era encubrir las intenciones de un gobierno tirano. En sus palabras, dichas fiestas nacionales no eran más que “nuevos planes liberticidas disfrazados, como siempre, bajo la capa del bien público” (*Diario de Santiago*, 25 de septiembre de 1845).

Antes de continuar es necesario definir sucintamente la noción de *industria* para saber qué entendían por ese concepto los protagonistas de este relato. En su estudio sobre la situación económica, política y social del país en el periodo 1850-1880 Luis Ortega define la *industria* como “planta industrial”, el establecimiento que ocupa a más de diez personas en su proceso

productivo, que emplea maquinaria a vapor como fuente principal de energía y cuyas relaciones de producción se dan en forma de salario monetario (Ortega, 2005, p. 216). Por su parte, Patricio Bernedo, en su trabajo sobre los industriales alemanes de Valdivia y situado temporalmente entre 1850 y 1914, entiende que la actividad industrial se caracteriza por el empleo de máquinas a vapor (y posteriormente eléctricas), por la concentración de la producción en un solo lugar, por la puesta en práctica del principio de división del trabajo y la utilización de técnicas productivas cada vez más refinadas, por pagar un salario en dinero y por su orientación a la ganancia (Bernedo, 1999).

A mediados de la década de 1840 había que distinguir entre industria minera, industria fabril e industria a secas. Esta última hacía referencia a un oficio, al trabajo de una persona. En la “Memoria que el Intendente de la Provincia de Santiago, José Miguel de la Barra” presentaba anualmente al Gobierno se refería a los cinturones de pobreza que en 1846 rodeaban la ciudad como lugares de “gentes miserables y sin una industria para procurarse medios honrados de subsistencia” (*El Progreso*, 12 de septiembre de 1846), mientras que una crónica titulada “Aspecto político e industrial que presenta la república de Chile” clasificaba a los “rotos” en dos grupos: los que tenían oficio, jornal o industria, y los que no lo tenían (*El Progreso*, 15, 16, 17, 21, 22 y 24 de septiembre de 1846).

El historiador Gabriel Salazar es de la opinión de que “los empresarios pobres” de la primera mitad del siglo XIX tenían conciencia de su actividad industrial, de ahí que se refirieran a sí mismos como una “clase industrial o empresarial”; las industrias populares del siglo XIX que estudia estaban compuestas por pequeños talleres, rústicos, equipados con aparatos e instrumentos de fabricación casera operados por grupos de familiares y allegados, más que por trabajadores a contrata (Salazar, 2009, pp. 217-221).

De industria fabril hay muy poco que decir. Conforme Sergio Grez, el único emprendimiento calificable como industrial en la capital consistió en “una usina creada en Santiago en 1842 por el francés Agustín Picolet, que era a la vez refinería de azúcar y fábrica de ron, de velas de estearina y ácido sulfúrico” (1995, p. 97). Tal como queda en evidencia, la industria era una necesidad sentida.

En la prensa se discutía latamente sobre el mal pie en el que se encontraba la industria manufacturera, acerca de la falta de espíritu y de la extrema e inmovilizante reflexividad de los emprendedores capitalistas chilenos, que los hacía dormir frente a sus pares peruanos (*El Orden*, 14 de enero de 1846; *El Progreso*, 23 de septiembre de 1846b, 2 de junio de 1847, 10 de noviembre de 1847): “Reflexionando —se decía— vegetamos”.

El gesto expositivo se encontraba subsumido en las festividades cívicas, que se oficializaron mediante el Decreto Presidencial del 16 de enero de 1846, rubricado por Manuel Bulnes y secundado por Antonio Varas (1817-1886), ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública (1845-1846). Aquí es innegable la participación de la hermandad del Santo Sepulcro, puesto que esa normativa, en la práctica, suscribía los “temas presentados a nombre de la Cofradía (...), sobre los cuales deberán hacerse los trabajos de composición y de industria nacional que se presenten al concurso que se forme para obtener los premios del 17 de septiembre del presente año” (*Boletín de leyes órdenes y decretos del Gobierno*, 1846, p. 341). Este edicto tendrá validez hasta 1848, cuando se publique una nueva regulación.

DECRETO DE LA COFRADÍA DEL SANTO SEPULCRO

El decreto en cuestión daba luz verde a un concurso en el que se recompensarían “los trabajos de composición y de industria nacional” en los rubros de elocuencia, bellas artes (poesía, música y pintura), industrias y artes, y educación. Para resolver el de oratoria se premiaría a quienes mejor atendieran dos asuntos: el primero dando respuestas a preguntas tales como “¿Qué cosa debe hacer la caridad cristiana para reinar completamente en las instituciones y las costumbres de nuestra sociedad? ¿Qué parte toca a los ministros de la religión y cual a los gobiernos en la resolución de este gran problema?”. Y el segundo realizando un elogio a la caridad “considerada 1º, en sus relaciones y tendencias sociales; 2º, en el carácter peculiar de los hombres que se han mostrado más poseídos de esta virtud, comprendiendo en el número de ellos a los hombres públicos que han servido bien a la Patria” (*Boletín de leyes órdenes y decretos del Gobierno*, 1846, pp. 341-342).

En el rubro de bellas artes se reconocería, en poesía y música, un himno religioso dedicado a la Divina Providencia fácilmente cantable por el pueblo y una obra que pudiera ser ejecutada por una banda de música militar; en pintura se haría lo propio con el mejor modelo de adornos para el anfiteatro en el que se celebrarían las fiestas patrias y con “la pintura o dibujo en escala mayor de un hecho notable y ejemplar de la historia civil de la República en los últimos veinte años” (*Boletín de leyes órdenes y decretos del Gobierno*, 1846, p. 342). La temática y la temporalidad de la pintura y el dibujo no estuvieron exentas de controversia, de hecho, el editor principal del *Diario de Santiago*, el coronel Pedro Godoy Palacios (1801-1883), se hacía dos preguntas en el editorial del 11 de febrero de 1846: “¿Por qué el suceso que se indica ha de ser civil y no militar?”, “¿Por qué ese suceso civil ha de ser de los ocurridos desde veinte años atrás solamente?”. A sus ojos, no había justificación para excluir a quienes habían ofrecido su vida por Chile y resultaba inexcusable, en cambio, escoger a hombres “que en un tumulto no corrieron quizá más peligros que el de oír algunas desvergüenzas de parte de sus opositores”. Los últimos veinte años de vida republicana, decía, habían sido los más estériles en cuanto a hechos memorables. Si se hubiera ampliado ese lapso desde 1810 en adelante un sinnúmero de sucesos notables podrían ser transmitidos a la posteridad por algún artista. Desde su tribuna Godoy Palacios concluía:

Nos admira que el Sr. Palazuelos, contemporáneo de todo lo que hemos dicho, y autor casi exclusivo de la función de que se trata, no haya hecho al programa los reparos que dejamos indicados. El Ministro de Justicia tiene disculpa; D. Pedro Palazuelos no la tiene (*Diario de Santiago*, 11 de febrero de 1846).

Sin abandonar la referencia a la pintura y el dibujo, Berríos destaca la actualidad y civilidad del hecho representado en ellas, expresiones que hoy llamaríamos *pintura histórica*, cuyo fin apuntaba a dar ejemplos de virtud y patriotismo a la clase artesana, y a ofrecer narraciones ejemplarizantes (Jiménez-Blanco, 2014, p. 66). De hecho, por su contenido narrativo y moralizante, el género histórico ocupó un lugar preponderante dentro del campo de la jerarquización pictórica, lo cual se constata al examinar

las obras presentadas en las exposiciones que se desarrollaron, al menos, hasta 1875 (Alvarado y Alvarado, 2020, p. 24). Estas acciones hacían parte de “un estatuto pedagógico que puede articular todas las iniciativas de la Cofradía y, de una proyección, mostrarnos la naturaleza del *proyecto pedagógico* de la República Conservadora” (Berríos et al., 2009, p. 67).

En el rubro de las artes y la industria, concluía el decreto, se adjudicarían tres premios: uno al objeto de artes mecánicas que diera cuenta de los adelantos alcanzados en el ramo al que pertenecía, otro a las artes manufactureras en el que por primera vez o con más provecho se hubiera utilizado un insumo nacional, y al establecimiento donde se hubiera cultivado la morera y se hubiera empezado a criar el gusano de la seda. En lo que compete a la educación, se premiaría al colegio de niñas que “expusiere un cuadro más perfecto de obras trabajadas en el último año escolar” y a otro en donde “se haya adoptado el sistema o plan más conducente a la mejora moral y material de las mujeres” (*Boletín de leyes órdenes y decretos del Gobierno*, 1846, p. 342; *El Araucano*, 23 de enero de 1846; *El Orden*, 14 de enero de 1846).

Ilustrada circular mastodóntica

Días antes de la promulgación de este decreto, el ilustrado Palazuelos recurrió a un tipo especial de escritura del orden²³ para socializar el objetivo de la Cofradía: la circular²⁴. A través de ella la hermandad oficializaba sus propósitos, que, aunque algo conocidos por la prensa, recién ahora asomaban a la luz pública y se les daba íntegra publicidad. La circular, fechada el 12 de enero de 1846 y firmada por el hermano menor Pedro Palazuelos, buscaba,

²³ Las escrituras del orden hacen referencia a distintas clases de manuales, guías médicas para parejas, encuestas, censos, mapas, reglamentos, circulares que surgen para coadyuvar a la construcción y afirmación de un nuevo orden nacional, para ejercer un dominio sobre el territorio y la población que lo ocupaba, y para reglamentar los comportamientos individuales y colectivos (Loaiza, 2017, pp. 467-494).

²⁴ Según el *Diccionario de autoridades* (1726-1739), la circular es “la que se escribe a muchas personas o comunidades, para darles aviso u orden...”, mientras que para el *Diccionario de la lengua castellana* se comprende como la “orden que una autoridad superior dirige a todos o mucha parte de sus subalternos”, o bien, como “cada una de las cartas o avisos iguales dirigidos a diversas personas, para darles conocimiento de alguna cosa” (1884, p. 246).

con base en el artículo 2° de sus Constituciones, “la mejora moral y material del pueblo” (*Constituciones de la Cofradía del Santo Sepulcro*, 1846, p. 1)²⁵.

Para impulsar el trabajo y las industrias entre las clases menos favorecidas se instalaría en el inmueble con que contaba la congregación un salón en el cual se exhibirían los prototipos de maquinarias y herramientas para que los estudiaran los artesanos de los distintos rubros. Además, se llevaría un registro de los talleres, sus especialidades y los nombres de los artesanos empleados en ellos.

Ya que la hermandad no contaba con los recursos suficientes para impulsar por sí misma el proyecto, la circular en cuestión solicitaba a sus destinatarios un aporte en materiales de construcción o en dinero en efectivo. Para captar en profundidad las intenciones y las motivaciones de la directiva de la hermandad, vale la pena transcribir *in extenso* dicha circular:

Señor D. N. N. La congregación del Santo Sepulcro, hallándose hoy exclusivamente consagrada en virtud de sus constituciones, a promover la industria y el trabajo entre las clases pobres, ha determinado establecer en el centro de la capital una lonja de las artes o sea un salón donde esté depositado el registro general de los talleres y se dé puntual noticia de los maestros que trabajen en ellos; donde estos últimos, sus oficiales y aprendices pueden consultar los mejores modelos de las máquinas e instrumentos que han menester en su respectiva profesión, y saber cómo proporcionarse sin pérdida de tiempo los materiales que necesiten para sus obras. La congregación ofrece el local para dicho establecimiento en el mismo sitio que está ocupando el edificio inmediato a su capilla en la plazuela de San Francisco y se encargará de conservarlo e ir sucesivamente enriqueciéndolo de objetos nuevos de conocida utilidad. No tiene fondos con qué costear esta obra y confiados en la bondad del pensamiento que se propone realizar ocurre a los piadosos y benéficos sentimientos de Ud. en solicitud de un corto auxilio en dinero o en materiales de construcción, suplicándole

²⁵ *In extenso*, el artículo 2 reza así: “Las obras de beneficencia pública que con el fin de llenar los deberes de su Instituto praticare o promoviere el gobierno de la Cofradía, se encaminarán precisa e indispensablemente a la mejora moral y material del pueblo.”

se sirva indicar al pie de esta esquila lo que hallare por conveniente contribuir. Dios guarde a Ud. muchos años. Santiago enero 12 de 1846. Pedro Palazuelos, Hermano menor (*Diario de Santiago*, 25 de febrero de 1846).

El documento —creemos que publicado originalmente en *El Mastodonte Americano*—, un papel redactado por Palazuelos Astaburuaga entre 1843 y 1847 aproximadamente (Briseño, 1862, pp. 216 y 417; *El Progreso*, 10 de junio de 1847, 22 de junio de 1847, 30 de julio de 1847), fue criticado por la prensa de oposición, que irónicamente reconocía los “sentimientos piadosos y filantrópicos” del hermano, no obstante que estos arranques de fraternidad hacia los artesanos le florecían nada más que en momentos de aprietos electorales. Denunciaba al mentado registro general de talleres como un instrumento del que se valía Palazuelos para enviar a la cárcel el día de las elecciones a los artesanos que no suscribieran sus “locuras y ridiculeces”, y al proyecto de la lonja como un centro de conspiraciones contra el pueblo, como un ardid para espiar a los artesanos (*Diario de Santiago*, 25 de febrero de 1846).

Es interesante constatar respecto de dichas acusaciones que en la sección “Correspondencia artesana” de *El Artesano Opositor* un autodenominado “espía revelado” se arrepintiera de sus actos y denunciara a sus cómplices en la tarea de acechar al artesanado a cambio de la apreciable suma de seis mil pesos. Según él, su remordimiento se fundaba en que no había “visto ni sospechado el más pequeño desliz a la cobardía en el decidido Republicanismo de estos virtuosos hombres, plegados con la mejor voluntad a la poderosa y fuerte columna del partido liberal, noble y religioso en todas sus disposiciones”. Luego de criticar la oportunidad en la que se proponía crear la lonja, en un contexto electoral, el espía arrepentido le solicitaba a Palazuelos que intercediera ante las autoridades para que dejara al artesanado en libertad para instalar sus talleres en donde estimaran más conveniente, incluso en las puertas de sus habitaciones (Ortega, 2005, p. 63), el lugar habitual en donde ejercían su oficio (*El Artesano Opositor*, 4 de marzo de 1846)²⁶.

²⁶ Sobre el afán de la autoridad por sacar del centro los talleres de los artesanos y sus fraguas, ver Salazar (2009), especialmente el capítulo 4.

Para Pedro Godoy la estrategia financiera para sostener el establecimiento, esto es las donaciones en metálico o en especies, era un absurdo. El militar-periodista se preguntaba: “¿De dónde se figura el Dr. Palazuelos que nuestros pobres artesanos encerrados todo el año en los cuarteles, y sujetos al férreo yugo de la ordenanza militar hayan de tener con que proveer a sus diversiones” (Herrera Rivera, 1947), a lo que se respondía que el hermano menor debía contentarse con especies antes que con dinero, con ropas antes que con plata, “con *prendas a falta de dinero*, pero ahí es nada para un pobre artesano tener que desprenderse de sus calzones o camisas a fin de corresponder dignamente a las invitaciones de la congregación”. Más bien, la directiva de la hermandad debía tomar otro camino si su verdadero interés era fomentar las artes: obtener para los artesanos becas en los “establecimientos de educación pública, de donde han sido arrojadas las hijas del Sr. Fedriani, el joven Santa Cruz, y otros muchos sin más razón que ser hijos de actores o artesanos”; destinar los recursos empleados en espiar al pueblo en la instalación de “una verdadera lonja o ya en algún otro establecimiento de provecho para esa clase desgraciada”; en fin, conseguir del gobierno algunas prerrogativas “para aligerar las pesadas cargas que gravitan sobre la clase trabajadora” (*Diario de Santiago*, 25 de febrero de 1846).

En todo caso, no eran los particulares los únicos convocados a sostener la iniciativa de la hermandad. Para establecer la lonja de las artes, la directiva de la Cofradía del Santo Sepulcro también buscó el apoyo de la Sociedad de Agricultura y Beneficencia, a cuyo Consejo sometió el proyecto. Este lo aprobó y designó una comisión especial de entre sus miembros para que, junto con los delegados de dicha hermandad, proyectara un edificio, presentara sus planos y la estrategia financiera para cristalizar el proyecto. Consentimiento que no debería extrañar, puesto que José Gandarillas ocupaba una de las vicepresidencias de esa sociedad. Por la importancia del suceso, creemos relevante darle la voz a esta comisión mixta, para la cual

el recomendado establecimiento llenará indudablemente los fines benéficos que se ha propuesto. Admitida la oferta del sitio que tiene el consejo de la hermandad del Santo Sepulcro, para edificar en él un salón de 6 varas de ancho y 20 de largo, dividido en dos secciones y aposentos de los

cuales el uno servirá de depósito de máquinas, librería y residencia de la comisión encargada del Gobierno del establecimiento; y el otro para el público. Habrán dos registros, el primero donde se hallen apuntados los nombres de todos los artesanos de la capital, su oficio, lugar de habitación y obras que tengan en venta, agregando a más; una noticia sobre sus actitudes y moralidad. El segundo dará a conocer los lugares del pueblo en que se hallen a venta los materiales necesarios para toda clase de obras, expresando igualmente el nombre de los comerciantes, los precios y calidad de los objetos. Se hallarán también en el establecimiento una colección de dibujos, instrumentos, máquinas y edificios; otra colección de estos mismos objetos en madera y los diarios y periódicos industriales, donde se encuentren los conocimientos que más importe generalizar en el país para el progreso de las artes. Teniendo a la vista el costo del edificio, el valor total de los demás objetos ya expresados y el de los premios que habrá anualmente; podrá fijarse la contribución que debe pagar el público y los artesanos que concurran a la casa por los servicios que esta les prestare (*El Progreso*, 17 de noviembre de 1846).

El proyecto de inmueble, de unos cinco metros de ancho por otros diecisiete de fondo, se financiaría a través de un préstamo de mil quinientos pesos solicitado al Gobierno, pagadero a dos años, cuyos fiadores serían los miembros de la Sociedad de Agricultura y Beneficencia. De ahí en adelante se recurriría al Parlamento para todo lo que tuviera que ver con la mantención del establecimiento. Dicha comisión concluía su informe señalando que el Consejo de la sociedad debía “insistir por la finalización de un pensamiento tan fácil y necesario para el adelanto de la industria nacional” (*El Progreso*, 17 de noviembre de 1846).

Volvamos a uno de los objetivos de este capítulo, sobre todo aquel relacionado con establecer el perfil intelectual de los actores, en este caso, de los iniciadores del proyecto museográfico nacional: Gandarillas, De la Barra y Palazuelos, y observémoslos a la luz de su espacio de experiencia europeo en relación con la génesis de las exposiciones nacionales. Durante la década de 1830, De la Barra y Palazuelos estuvieron destinados como agentes gubernamentales en París. Es posible que durante su estadía en la

ciudad luz hayan conocido las exposiciones. Es cuestión de recordar las tres fases de ampliación conceptual de la noción de *exposición* que en su momento propuso Greenhalgh: una primera anclada fuertemente a la idea de comercio (1797-ca. 1803), otra en la que al elemento comercial se agregó otro instructivo, que transformó la práctica exhibicionaria en una política sistemática de exposiciones (ca. 1803-1849), y una tercera fase de internacionalización a partir de 1851.

Este par de ilustrados burgueses convivieron en París con las exposiciones nacionales francesas en un momento en que se observaban como un elemento reconocido y regular del calendario cultural, lo que provocó que otras naciones europeas replicaran la iniciativa. Pero no solo en Europa, sino que con las exposiciones realizadas entre 1845-1847 en Chile se informa que esa “moda” llegó al país más o menos a la par que desembarcó en otros países del Viejo Continente, con todos los elementos comunes que en su momento Geppert destacó, a saber: individuos-Estado como impulsores, los comisionados como organizadores, los participantes, la prensa como opinión pública crítica y los públicos. En Chile, esa tendencia cristalizó en breve en una política exhibicionaria formalizada mediante sucesivos decretos supremos, como el ya analizado y otros posteriores.

Si la construcción del edificio para la lonja de las artes planeada por la hermandad tardó algunos años, es válido preguntarse, entonces, dónde, en qué punto físico de la ciudad tuvieron lugar estas primeras experiencias museográficas. Por otro lado, y en esta misma línea, vale la pena interrogarse acerca de las materialidades que favorecieron la organización de este ejercicio expositivo y cuestionarse sobre la manera en la que la idea de caridad se expresó físicamente en estos eventos. Tales asuntos son los que trataremos de resolver ahora.

CONDICIONANTES MATERIALES COMO OPORTUNIDAD PARA UN ACERCAMIENTO HISTÓRICO PROFUNDO

En este apartado se intentan demostrar los vínculos entre las exposiciones museográficas del periodo 1845-1847 y dimensiones tales como las materialidades, relación que, a nuestro juicio, dota a este objeto de estudio de una mayor profundidad histórica.

Los lugares

La ciudad puede concebirse como “la expresión material por excelencia del proceso histórico cultural de una determinada sociedad” (Bannen, 2013, p. 11). Desde ese punto de vista, resulta fundamental estudiarla, toda vez que opera como telón de fondo sobre el cual se materializaron las exposiciones nacionales chilenas.

La primera fase del proyecto modernizador latinoamericano estuvo signada por oligarquías liberales-conservadoras que buscaron transmutar en burguesías europeizadas y seculares mediante un programa progresista para rejuvenecer el aspecto colonial de las ciudades capitales, en el afán de convertirlas en urbes patricias. En ese lapso tuvo lugar el proceso constitutivo de cada país y en su esfera se consolidó la nueva clase dirigente; “hombres nuevos” con sus inconfundibles maneras de vivir y pensar. Con la creencia de que sobre la base de la intervención estatal se daría un progreso colectivo hacia la libertad individual, en adición a un protocolo urbano y al decoro moral, los gobernantes y las elites latinoamericanos construyeron sus proyectos afrancesados de nación a lo largo de todo el siglo XIX: mientras que el Imperio británico era el referente tecnológico y económico de las incipientes repúblicas latinoamericanas, Francia era investida como su “madrina cultural”, de ahí que se adoptara como canon de las bellas artes, la civilización, el refinamiento y la urbanidad (Almandoz, 2013; De Ramón, 2000; Romero, 2001).

Durante la década de 1840 irrumpió en Santiago un nuevo modelo cultural urbano que favoreció un cambio paulatino que no afectó en exclusiva a la fisonomía urbana de la ciudad, sino que también impactó en las formas de vida de sus habitantes. Tales transformaciones, o si se quiere factores de modernización de la sociedad urbana, pueden explicarse a partir de la influencia cultural extranjera y de los chilenos que venían llegando del exterior y, en resumen, de la desacralización en el espíritu de la sociedad criolla, además de los cambios psicológicos en la población producto de la Revolución Industrial, del aumento del comercio, de las nuevas concepciones de una sociedad liberal orientada al progreso material, del sentido práctico y progresista propios de la filosofía positivista,

y del proceso de expansión territorial iniciado en 1842 (De Ramón, 2000, pp. 164-166; Méndez, 1994-1995).

Aunque para Armando de Ramón un primer intento de “renovación urbana”, de “rehabilitación”, que no “remodelación”, se dio a fines del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX. Durante ese lapso el Estado, a su propio coste, inició un amplio plan de reformas que le dio una apariencia nueva a la ciudad de Santiago, proporcionándole al trazado urbano y a los edificios públicos características que se mantendrían por más de un siglo. Debido a que ese conjunto de obras y cambios se hicieron en un periodo de cincuenta años, entre 1770 y 1820 aproximadamente, y que no se basó en un plan único referido a fines específicos, resulta más pertinente, señala el autor, hablar de una acción de “renovación urbana” antes que de una remodelación (De Ramón, 2000, p. 118).

Cuando el burgués ilustrado José Miguel de la Barra asumió el cargo de intendente de Santiago (1843-1848) vio la posibilidad de operar en la capital los nuevos aires de “racionalidad higienista” (Almandoz, 2013, p. 81) que respiró durante su estadía como plenipotenciario en Europa. Mientras residía en el Viejo Continente fue testigo de los nuevos cánones de urbanismo y de vuelta en el país vio la necesidad que tenía la ciudad de aplicarlos.

A mediados de la década de 1840 Santiago era un polo de atracción para la población migrante, “de campesinos sin tierras, de peones desocupados, de artesanos rurales en crisis y de todo tipo de personas deseosas de mejorar su suerte en la capital” (Grez, 1995, p. 90), una muchedumbre sin industria que se había agolpaba alrededor de la capital. La ciudad pasó de tener una población de cuarenta a cuarenta y cinco mil habitantes en 1820, a setenta y cinco mil en la década de 1830, para alcanzar los ochenta y cinco mil en 1845 (Grez, 1995, p. 90). Así las cosas, las intervenciones urbanas de De la Barra abarcaron actuaciones sociales y culturales que bien pueden ser vistas hoy como estrategias de control social tendientes a resolver problemas *de la* ciudad y problemas *en la* ciudad (Hidalgo y Sánchez, 2006). No obstante, el proceso de urbanización siempre se produjo de manera desordenada, sin arreglo a ningún tipo proyecto urbano.

El óvalo

Para la década en cuestión, la Alameda o paseo de la Cañada, comenzado a construir en 1817, se había consolidado como la principal rambla de la capital, en desmedro del abandonado Tamarit inaugurado en la primera década del siglo XIX. La Cañada de la Alameda era una larga y ancha franja de tierra que de este a oeste iniciaba en la actual calle Enrique Mac Iver y terminaba rematada, según unos mapas de 1841²⁷, 1854²⁸ y 1856²⁹, con un gran óvalo por donde, conforme Richard Longeville Vowell, citado por Armando de Ramón, “podían pasar los carruajes y desde donde, en los meses de verano, se ejecutaban piezas musicales por las bandas de los diferentes regimientos” (2000, pp. 101-102), más o menos, entre las contemporáneas calles Cienfuegos y Almirante Barroso. Más allá, más hacia el poniente de la plazuela de San Lázaro, la Cañada pasaba a denominarse Cañada de Saravia por los terrenos que poseían los marqueses de Pica Bravo de Saravia (Zañartu, 1975, p. 20).

²⁷ “Plano de la Ciudad de Santiago Capital de la República Chilena, levantado por el señor Herbage, arquitecto francés, 1841”, www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl; “Plano de la ciudad de Santiago de Herbage, 1841”, www.memoriachilena.gob.cl

²⁸ “Plano de Santiago de Chile: dedicado a Don José Tomás Urmeneta”, www.memoriachilena.gob.cl

²⁹ “Plano topográfico de la ciudad de Santiago de Chile por Pedro Dejean”, www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl

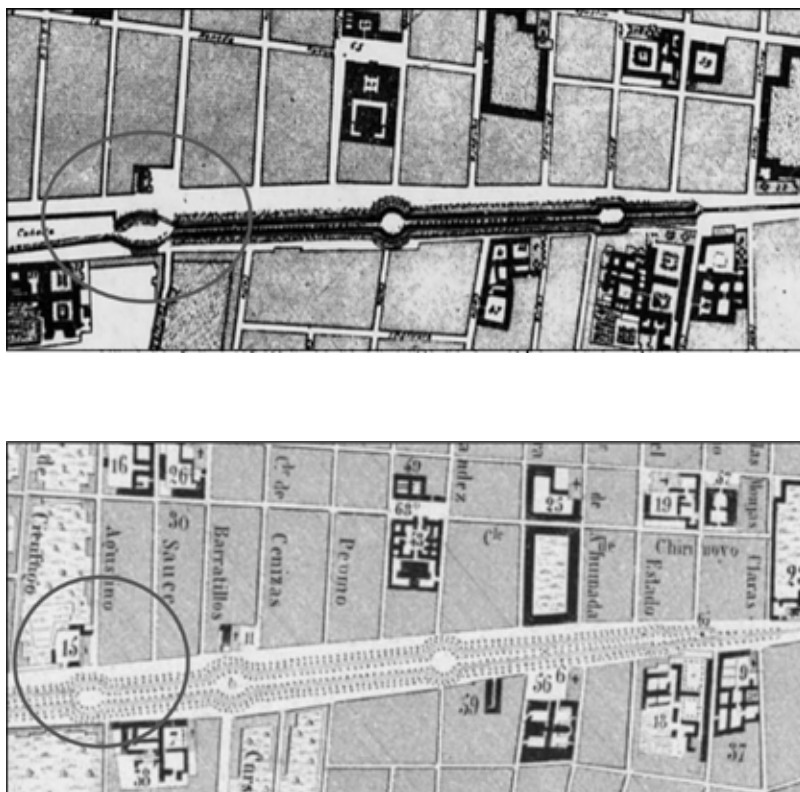


Figura 1. Óvalo de la Cañada de la Alameda, 1841 y 1856.

Arriba: Detalle del plano topográfico de Santiago de Chile, por Pedro Dejean, 1856. Óvalo oeste. Fuente: www.bibliotecanacionaldigital.gob

Abajo: Detalle del plano del arquitecto francés Herbage, 1841. Óvalo oeste. Fuente: www.biblioteca-nacionaldigital.gob.cl

Con el fin de identificar el espacio material donde tuvo lugar la distribución de premios de la primera exhibición nacional, importa el óvalo oeste, ubicado al frente de la antigua y ya demolida iglesia de San Lázaro, en la esquina de la moderna calle Almirante Barroso, pues ahí tuvo lugar una parte del experimento museográfico republicano, aunque otros estudios ubican, erróneamente, dicha iglesia entre las actuales vías San Martín

y Manuel Rodríguez (Martínez y Díaz, s.f.)³⁰. Nuestros hallazgos son ratificados por la *Revista del Pacífico*, en cuya sección de efemérides se reconoce que, por influencia de Palazuelos Astaburuaga, “se instala popular y solemnemente, en el óvalo de la alameda que da frente a San Lázaro, la exposición nacional de artes y oficios, y este es el primer día en que Chile da un premio a las artes” (“Efemérides o fastos chilenos”, 1861, p. 374).

A las doce y media del 17 de septiembre de 1845 los hermanos de la Cofradía del Santo Sepulcro se dirigieron desde su sede en la capilla de la Soledad, ubicada al costado poniente del templo de San Francisco, hacia el convento de San Agustín, donde se inauguró la Escuela de Dibujo Lineal para artesanos, ceremonia que concluyó con un solemne Te Deum en la iglesia principal de dicho convento. A las dos de la tarde se abrió al público una feria ubicada en la Alameda que permanecería abierta hasta el anochecer del 22 (*El Tiempo*, 18 de septiembre de 1845), y a las cuatro y media la comisión especial designada, con el intendente De la Barra como autoridad a la cabeza, se presentó en un tabladillo —estratégicamente colocado en el medio del óvalo oeste, frente a San Lázaro—, el cual estaba coronado por un dosel y a cuya sombra se encontraban los retratos del intelectual Manuel de Salas (1754-1841), del presbítero Francisco Balmaceda (1772-1842) y del primer arzobispo de Santiago, Manuel Vicuña Larraín (1778-1843), a quien se podía ver representado en actitud de oración.

La jornada la iniciaron las bandas de música de los cuatro cuerpos cívicos de la ciudad, que tocaron una apoteósica obertura, tras la cual Silvestre Ochagavía pronunció su discurso de elogio dedicado a Manuel de Salas. A continuación, se interpretó la primera pieza del certamen de música militar, que luego dio pie a la arenga dedicada al presbítero Balmaceda declamada por Juan Bello. En seguida, setenta y siete estudiantes de los colegios de las hermanas Cabezón y de las hermanas Pineda, dirigidas al piano por el maestro de capilla de la Catedral (1840-1846), Enrique Lanza (1810-1869) (Cabrera, 2016; Izquierdo y Rojic, 2013; Marchant, 2013), cantaron un himno dedicado a la Divina Providencia, piano que, señalan las fuentes, había sido construido

³⁰ En todo caso, un mapa de Santiago de 1875 la sitúa más o menos a la altura de la avenida Ejército.

íntegramente en Chile por un artista chileno. Luego fue el turno de Francisco Astaburuaga, quien rindió homenaje al recientemente fallecido primer arzobispo de Santiago, Manuel Vicuña. Las condiciones materiales ambientales, la hora, la noche, la brisa, la ubicación del evento mismo obligaron a dejar la fiesta de distribución de premios para el día siguiente en la Plaza de Armas, después de la misa de gracias en la Catedral de Santiago (*El Araucano*, 19 de septiembre de 1845; *El Tiempo*, 18 de septiembre de 1845; “Función del 17 de septiembre” 1846).

La Plaza de la Independencia

En ese mismo espacio, en la Plaza de la Independencia, tuvo lugar la entrega de premios de la exhibición de 1846. A pesar de que los proyectos modernizadores urbanos perseguían dotar de una nueva faz a la ciudad colonial, la Plaza Mayor o de Armas (Calderón, 2005, pp. 69-88; Museo Histórico Nacional, 2008) siguió siendo el lugar simbólico por antonomasia de los proyectos nacionales. Lo que mutó, en cambio, fue la preponderancia que poseía respecto de la importancia vecinal según la proximidad residencial. En efecto, uno de los primeros cambios modernizadores observables a mediados del siglo XIX fue el quiebre de la centralidad de la Plaza de la Independencia en relación con la vivienda y la notabilidad, cuando, a principios de la década de 1840, “se generaron vectores centrífugos, por así decir, que resquebrajarían esa primacía residencial del centro histórico” (Almandoz, 2013, p. 69). Esto se observa, en Santiago, en lo que Armando de Ramón definió como “el problema de la renta del suelo o renta de la tierra” y que ejemplifica con la compra por parte del Estado de terrenos agrícolas lejanos del centro, pero con fines de proyección urbana: el actual barrio Yungay y el Parque O’Higgins (De Ramón, 2000, pp. 166-174; Márquez, 2012).

Sin perder su calidad de centro ceremonial de la religión cívica del Estado, la Plaza de Armas de Santiago operó como la segunda estación material, en una suerte de itinerancia museográfica por la ciudad. Para septiembre de 1846 las autoridades mandaron construir temporalmente una gran plataforma en el centro de dicha plaza sobre la cual, el 17 de ese mes, a partir de las cuatro de tarde, se pronunciaron los discursos en honor a la beneficencia pública, se distribuyeron los premios a las artes y se interpretó un programa sinfónico

a cargo de las cuatro bandas de música de los cuerpos cívicos de la capital (*El Progreso*, 17 de septiembre de 1846). ¿Por qué es materialmente importante la instalación de un tablado, tabladillo o plataforma durante este tipo de eventos? ¿Qué función se les otorgaba? El tablado es significativo porque, dada su capacidad para ejercer atracción en los asistentes, “respondía a la necesidad de solemnizar ciertos actos relevantes para la historia de la república, como lo era la jura del Acta de la Independencia o de una nueva constitución”, porque realizaba “ciertos eventos en los cuales participaban activamente las autoridades, como lo eran las juras” y, de manera más prosaica, porque se pensaba “como el escenario sobre el cual se instalaban los músicos contratados para amenizar el ambiente con sus interpretaciones” (Peralta, 2007, pp. 98-99).

La Universidad de San Felipe

Se dijo más arriba que la primera rehabilitación urbana ocurrió entre fines del siglo XVIII y la década de 1820, lapso durante el cual se dotó de una nueva impronta a la ciudad mediante la traza urbana y la construcción de edificios públicos. Dentro del plano urbano, las instituciones de educación más importantes se situaron en el área central, tal como aconteció con el edificio de la Universidad de San Felipe. Aunque creada por cédula del 28 de julio de 1738, se instaló recién en la capital en 1747 para comenzar a ofrecer sus cátedras a partir de enero de 1758. Para su operación se construyó un inmueble en el solar donde actualmente funciona el Teatro Municipal de Santiago. “De modesta pero sólida construcción”, como diría De Ramón (2000), se construyó alrededor de un gran patio y frente a una pequeña plaza, denominada hoy Patricio Mekis, a la que daba el salón de grados empleado para los actos solemnes. Para mediados de la década de 1840 la sede de la antigua universidad era utilizada por la recién creada Universidad de Chile y por la Cámara de Diputados, que sesionaba en horarios en que no se impartía clase. Así las cosas, el edificio de la antigua Universidad de San Felipe constituye, entonces, la tercera estación de una suerte de trashumancia museográfica.

Según la prensa de la época, el 17 de septiembre de 1847 a la una de la tarde, la banda de música del batallón Yungay se encontraba formada

y dispuesta en la plazuela de la antigua universidad. A esa misma hora, el salón de la Cámara de Diputados abrió sus puertas para apreciar los objetos de artes y oficios que se postulaban a ser premiados, entre los cuales destacaba un cuadro denominado *De la caridad* pintado por Gregorio Torres (1819-1879), ampliamente comentado en la prensa, y otra obra del francés Raymond Monvoisin (1794-1870), una de sus *grand oeuvre* (*De la Maza*, 2014, p. 48), que representaba a Aristómenes arrojado con sus tropas en un precipicio (*Aristmène dans la Céada*, 1824), trabajo que después de exhibido fue publicitado en la prensa para su venta por el primer tenor de la Compañía Lírica Italiana Alejandro Zambaiti (Cánepa, 1985, p. 16) “a un módico precio” (*El Progreso*, 9, 10, 12, 18, 19, 20, 22, 23, 24 y 25 de noviembre de 1847), obra adquirida por Matías Cousiño (Rodríguez, 1992, p. 282). A continuación, a la una y media de la tarde, se pronunciaron los discursos conforme los temas propuestos por la Cofradía del Santo Sepulcro y aprobados por el Gobierno, esto es, proclamas en honor al cuadro *La caridad*, pronunciados, como ya vimos, por Salustio Cobo Gutiérrez y Ricardo Claro Cruz (*El Progreso*, 15 y 16 de septiembre de 1847).

Como queda en evidencia, entre 1845-1847 la práctica expositiva chilena no tuvo un lugar físico ni estable para desplegarse en el escenario público de la capital. Lo intempestivo del proyecto de Palazuelos y compañía, la rápida adopción y su anuencia por algunos particulares, por la prensa, por distintas sociabilidades formales y por el Gobierno, obligó a una rápida selección de espacios y lugares significativos que acogieran, en el interior de la trama urbana de la ciudad, un evento que resultaba a todas luces novedoso en el país. Aunque la puesta en escena museográfica del evento inició en uno de los óvalos que lindaba con el paseo de la Cañada, al poco andar ocupó puntos de la ciudad altamente simbólicos, que apuntalaban el significado y la importancia del evento: la Plaza de Armas y el edificio de la antigua Universidad de San Felipe. En adición, los objetos analizados en clave de sus materialidades confirman y complementan la carga simbólica de estos eventos en sus primeros años. El análisis de estos aspectos es el que ofrecemos a continuación.

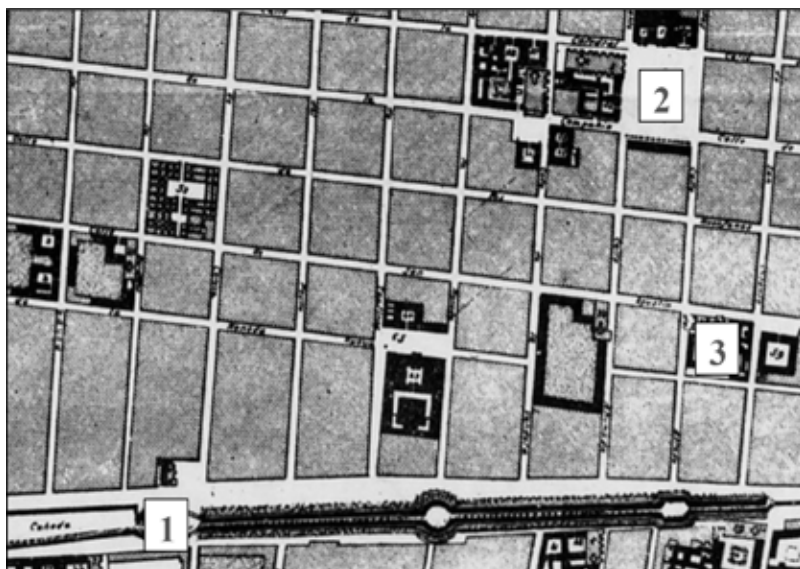


Figura 2. Itinerancia museográfica, 1845-1847.

Detalle del plano del arquitecto francés Herbage, 1841. 1. Óvalo de la Alameda: discursos de elogios, 1845. 2. Plaza de la Independencia: premiación de 1845 y discursos de elogio y premiación en 1846. 3. Edificio de la antigua Universidad de San Felipe: muestra oficial de 1847. Fuente: www.biblioteca-nacionaldigital.gob.cl

Las materialidades hablan: los objetos exhibidos

El 18 de septiembre de 1845, después de la misa de mediodía en la Catedral, se entregaron las primeras tres medallas de oro republicanas destinadas a las artes y a la industria: al músico José Zapiola Cortés (1802-1885), al pintor Francisco Sánchez (¿? - ¿?) —discípulo de quien sería el primer director de la Academia de Pintura, Alejandro Cicarelli (1808-1879)— y al diputado de principios de la década de 1820 Francisco Silva (¿? – 1868) por su trabajo en seda, una industria naciente (Barros Arana, 1906, p. 52; “Función del 17 de septiembre”). Aunque los premios se adjudicaron de antemano por “la opinión pública”, rezaba la prensa, se esperaba que las actividades de septiembre fueran formalizadas en un programa solemne del aniversario.

Al año siguiente se premió a Francisco Javier Mandiola, “a un señor Jofré que ha presentado un piano que nada tiene que envidiar a los mejores que vienen de Europa, y a otro joven ebanista que exhibió una talla cuya finura y delicadeza causa asombro” (*El Progreso*, 23 de septiembre de 1846): Andrés Caviedes (*El Araucano*, 22 de septiembre de 1849; *La Tribuna*, 28 de septiembre de 1849). Para 1847 el mismo Mandiola obtuvo una medalla de oro por sus copias de *Vírgenes* (Pereira Salas, 1992, p. 80), sin embargo, las fuentes directas son esquivas como para informar de más trabajos exhibidos y a través de ella hemos podido identificar solo dos obras, pertenecientes al francés Monvoisin y al argentino Torres, ya mencionados.

Como estrategia metodológica de análisis, agrupamos estos materiales conforme la clasificación a la que alude el Decreto de la Cofradía del Santo Sepulcro del 16 de enero de 1846, es decir, i) elocuencia; ii) bellas artes, que reúne poesía, música y pintura; iii) industrias y artes, y iv) educación. Dejaremos fuera el rubro de elocuencia, toda vez que lo abordamos cuando nos referimos a los discursos de elogio dedicados a Vicuña, Balmaceda y De Salas, a la beneficencia pública y al cuadro *La caridad*.

Con el decreto a la vista se entiende que las obras aceptadas para su exhibición y premiadas deberían ser, en bellas artes, una canción religiosa consagrada a la Divina Providencia, una obra musical interpretable por una banda de música militar, un modelo de adorno para el anfiteatro, y una pintura o dibujo de un hecho de la historia reciente de la república. En artes e industria, un objeto de artes mecánicas que informara de los avances del ramo al que pertenecía, otro proveniente de las artes manufactureras que por primera vez o con mejor provecho haya utilizado materias primas nacionales y, finalmente, al establecimiento que hubiera comenzado a cultivar el árbol de morera y a criar el gusano de la seda. En el ramo de educación se aceptaría la postulación de los colegios de niñas siempre y cuando presentaran a concurso los trabajos efectuados en el último año escolar, y el plan de desarrollo que condujera a la mejora moral y material de las educandas.

Bellas artes

Con esta hoja de ruta como referencia, tenemos que en pintura las obras de Francisco Sánchez, discípulo de Alejandro Cicarelli; de Francisco Javier

Mandiola y de Gregorio Torres, discípulos de Raymond Monvoisin, constituyen, por así decirlo, una primera muestra del avance material del espíritu artístico nacional. Desconocemos la mayoría de las obras expuestas y premiadas, salvo las ya mencionadas de Monvoisin, Mandiola y Torres: *Aristómenes*, *Virgenes* y *La caridad*, respectivamente.

Raymond Quinsac Monvoisin (1790-1870) llegó a Chile a fines de enero de 1843, luego de haber iniciado viaje desde el puerto de Le Havre el año anterior. En Santiago, y luego de ver truncado el objetivo por el cual se le invitó a Chile³¹, fue responsable, con apoyo del Gobierno, de la primera exposición de arte realizada en el país, inaugurada en el edificio de la antigua Universidad de San Felipe el 4 de marzo de 1843. Materialmente, muchos de sus trabajos expuestos eran telas monumentales que contrastaban a golpe de vista con las dimensiones de las pinturas acostumbradas a ver por el público nacional. Además de la novedad del formato, sus obras compartían el espacio que favorecía el encuentro entre la pintura de historia y el nuevo género de pintura historicista que se estaba desarrollando en el momento, y que privilegiaba la representación de momentos íntimos extraídos de la historia universal. En síntesis, las obras expuestas por Monvoisin en 1843, entre las que se encontraba *Aristómenes*, fueron consideradas la prueba material de la supremacía artística francesa, que, finalmente, daría pie a la creación del mito de origen del arte nacional chileno³².

Con la presencia del francés en Chile comenzó su labor pedagógica en el colegio de las hermanas Cabezón, Dámasa y Manuela, y en su taller particular, donde tomó como alumnos a Francisco Javier Mandiola (1820-1900) y a Gregorio Torres (ca. 1819-1879). Se suele decir que Mandiola es el más representativo de los iniciales pintores costumbristas chilenos (Pereira Salas, 1992, p. 80) y se lo llegó a clasificar como costumbrismo del harapo, ya que representó a través de su arte “el arquetipo de la mendicidad santiaguina” (Álvarez, 1928, pp. 23-25; Lira, 1902, pp. 235-238; Romera, 1969, p. 40).

³¹ Según sus biógrafos, Monvoisin se propuso tres objetivos al viajar a Chile: Fundar y dirigir, a solicitud del gobierno de Bulnes, una escuela de dibujo aplicado y una escuela de pintura; exponer sus obras creadas en Europa en la capital y retratar a la sociedad santiaguina (De la Maza, 2014, p. 70).

³² La crítica a este mito fundacional es bien abordada por De la Maza (2014).

Materialmente, la técnica de la copia empleada por Mandiola, mediante la cual obtuvo medalla de oro en 1847 por sus *Virgenes*, era utilizada desde antaño como estrategia relacionada con la estética de la imitación (Roque, 1995); réplicas, reproducciones, duplicados y copias de las obras artísticas se inventaron en épocas remotas y en diferentes civilizaciones debido al voluble significado social tanto de lo que se considera arte como del valor de la obra duplicada (Torres, 1995, p. 13). De ahí que dicha práctica material fuera —¿y es?— la base de la educación artística, por cuanto ha sido empleada como recurso pedagógico para aprender a esculpir, pintar o dibujar (García, 1995, p. 22). Es más, fue ese fin formativo por el cual la práctica de la copia obtuvo su legitimidad en la tradición académica (Gallardo, 2015, p. 10). Así las cosas, la copia se entiende, desde la perspectiva de imitación, como “práctica creadora secundaria, subordinada a la consideración de un original de creación independiente” (Molinié, 1995, p. 11) y aunque ha disminuido, sobre todo en los primeros niveles de la enseñanza artística, se continúa financiando y desarrollando trabajos cuyo objetivo es estudiar e investigar las obras plásticas mediante el principio de copiar a los clásicos del arte (Chávez, 1995, p. 47; Iriondo, 2011; Tejeda, 2012).

En la *École des Beaux-Arts*, donde Monvoisin se formó, esta práctica era concebida como estrategia para adquirir “el dominio de la mano”, divulgar el conocimiento visual y artístico del período, y para que los estudiantes comprendieran la historia del arte y los procedimientos técnicos de los grandes maestros. Sin embargo, todas las funcionalidades otorgadas a esta práctica fueron desnaturalizadas por Monvoisin para el contexto chileno. En efecto, en relación con sus estudiantes del colegio de las Cabezón, en donde tomaban clases la hermana de Domingo Faustino Sarmiento, Procesa Sarmiento (1818-1899), y Vicente Pérez Rosales (1807-1886), el francés se refería a la copia como si fuera la única habilidad del indio: “La copia es el talento del indio” dirá. Con ello, a dicha práctica material se le “aisló de su marco referencial artístico y cultural y la cargó de un nuevo sentido: copia el que no sabe, el que no tiene herramientas, el que, desde su punto de vista, no puede crear ni entiende lo que ve” (De la Maza, 2014, p. 57).

Sobra decir que no es la intención acabar con el tópico de las copias, las reproducciones o las imitaciones, y mucho menos abrir el campo a la discusión filosófica en torno a la doctrina platónica de la imitación artística. Nos basta con subrayar cómo esta práctica material es legitimada en un evento expositivo con la entrega de un reconocimiento de primera clase: una medalla de oro. De aquí en adelante, serán innumerables los eventos en los que se expongan, con beneplácito de coleccionistas privados, copias de pinturas y esculturas paradigmáticas de la historia del arte universal, exposiciones que, por cierto, tendrán los más diversos fines. Desconocemos el título de la obra presentada por Francisco Sánchez y los datos biográficos de este artista, no así, en cambio, el cuadro denominado *La caridad* presentado por Gregorio Torres, el cual será analizado más adelante, en el aparte dedicado a la materialización de la virtud.

Composiciones musicales

En música se premió una composición presentada por el adánico “músico letrado” José Zapiola Cortés (1802-1885). Nos referimos a él como “adánico” porque sus recuerdos de infancia coincidieron con los inicios de la república y con el mote de “músico letrado” en tanto que compositor e intérprete musical alfabetizado que leía, escribía música, y era competente para hablar y escribir sobre ese mismo arte (Guerra, 2013). Zapiola fue hijo ilegítimo del abogado argentino Bonifacio Zapiola y la chilena Carmen Cortés. Sus circunstancias económicas le impidieron completar sus estudios en la escuela, por lo que su formación musical debió ser autodidacta. A pesar de ello, su obra musical tuvo una amplia repercusión en el ámbito público y el compositor se las arregló para trabajar como músico en Buenos Aires y en Lima (Merino, 2013a, p. 46; Pedemonte, 2008, pp. 71-76)³³.

Con el objeto de obtener una mejor perspectiva histórica sobre este asunto, puede decirse que en la etapa que se extiende entre 1830 y la primera mitad de la década de 1840 el compositor Zapiola prevaleció públicamente como creador en la medida en que logró insertar su obra en el circuito

³³ Es variada y bien conocida la biografía de Zapiola, por lo que no profundizaremos en ella.

patriótico-político chileno, el cual cobró relevancia en el ideario de los gobiernos conservadores del periodo, de tal manera que su música circuló de manera presencial e impresa (Merino, 2013b, pp. 80-81). Un ejemplo material del circuito musical patriótico es la oportunidad que le otorgó el triunfo bélico de Chile sobre la Confederación Perú-Boliviana, que le permitió musicalizar dos himnos creados *ex profeso*, el *Himno a la espléndida batalla de Yungay* y el *Himno de Yungay*. Este último, escrito por Ramón Rengifo, hermano de Manuel Rengifo, ministro de Hacienda entre 1830-1835 y 1841-1844, apareció primero como hoja suelta y luego como partitura publicada por la Imprenta y Litografía del Estado, con cuya aparición, en 1837, aumentó notoriamente el número de impresiones de libros y periódicos en Chile. Pues bien, materialmente, es notable el evento señalado toda vez que dicho himno arreglado para piano por Zapiola fue “la primera pieza musical impresa y publicada en Chile”, en 1839 (Pedemonte, 2008, pp. 77-78); además, vio la luz en una imprenta ligada estrechamente a los orígenes del grabado en el país. Por fuera del nicho político-patriótico, es decir, en el civil, entiéndase por ellos el teatro y el salón, la obra de este artista circuló más bien de manera presencial que impresa (Merino, 2013b, pp. 80-81).

Siempre en el marco de esta perspectiva histórica, entre mediados de la década de 1840 hasta 1855, aproximadamente, buena parte de las obras musicales interpretadas públicamente pertenecieron a creadores extranjeros, tales como Enrique Lanza y el compositor y pianista francés Adolfo Desjardins Ganbars (1826-1871), quienes llegaron a Chile debido a la apertura económica patrocinada por los gobiernos conservadores. Será recién a mediados de siglo cuando artistas chilenos creen la música que será interpretada y comunicada públicamente (Merino, 2013b, p. 81). Ese es, más o menos, el escenario en el cual tuvo lugar la vida musical de Zapiola.

En lo relativo a su participación en los primeros eventos museográficos nacionales, las fuentes son escurridizas. Podríamos señalar que, dentro del nicho político-patriótico, el artista pudo haber postulado una partitura fácilmente interpretable por una banda de música militar, pero, hasta no tener documentos que lo demuestren, esa afirmación es nada más que pura especulación. Seguramente, buceando en las oquedades del Fondo Ministerio

de Educación del Archivo Nacional Histórico de Chile podremos tropezar con pruebas fehacientes de la participación de este adánico músico letrado en las exhibiciones chilenas.

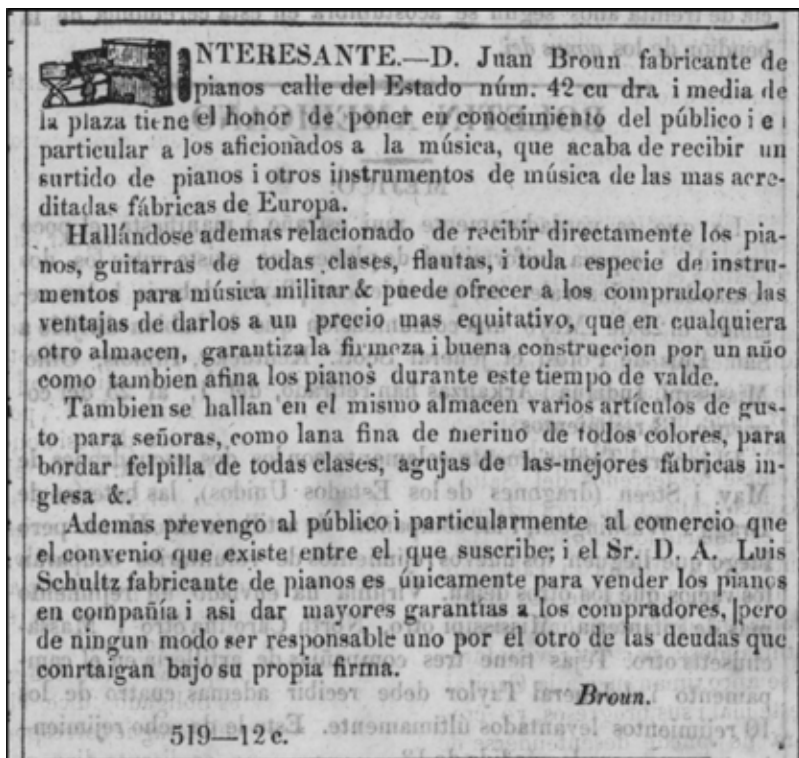
Industria y artes

En el rubro de la industria y las artes, Isidro Jofré presentó a concurso un piano, otro ebanista hizo lo propio con una talla en madera y Francisco Silva (?-1868) expuso unas muestras de seda. Es materialmente significativa la presentación de Jofré, cuyo piano, se decía, “nada tiene que envidiar a los mejores que vienen de Europa” (*El Progreso*, 23 de septiembre de 1846). Esto es así porque, si concebimos que la manufactura de un instrumento de precisión como este es la expresión máxima de la ciencia aplicada, tenemos que para el caso chileno sus fabricantes lograron hermanar materias primas “aparentemente incompatibles porque no tienen relación uno con el otro —madera, fierro, fieltro, marfil— sin embargo, (...) lograron en el instrumento, crear la ilusión de que eran perfectamente armoniosos” (Concha, 2022a, p. 49).

No nos detendremos en el devenir de este instrumento en Chile, puesto que el tema ha sido bien tratado en una publicación más o menos reciente (Concha, 2022b). Nos interesa, en cambio, la concepción material de este instrumento cordófono percutado con teclado. Como se aprecia en la cita de más arriba, Jofré era un hábil constructor de pianos cuyo conocimiento técnico le hizo acreedor del reconocimiento público de su oficio en tanto que artesano altamente especializado, ecos de un quehacer que aún resonaban a principios de la década de 1860, cuando en la prensa se anunciaba como fabricante, afinador y componedor de pianos (Milanca, 2000).

No obstante estas halagüeñas noticias, la historiadora Carmen del Río Pereira pone paños fríos a la discusión puesto que, aunque en la prensa aparecen ciertos nombres asociados a la fabricación de pianos, tales como el de Jofré, lo que en realidad sucedía era que los propietarios de esos establecimientos eran afinadores, restauradores y vendedores de pianos europeos. En la práctica material esas “fábricas de piano” operaban como depósitos, como almacenes de música a donde el público asistía a “comprar las partituras, papel pautado, libros acerca de músicos, manuales y métodos de aprendizaje, además de poder adquirir un instrumento musical e implementos para diversos

instrumentos, como cuerdas y otros” (Del Río, 2022, p. 44)³⁴. Es posible que sea así, pues en nuestra búsqueda hemerográfica hemos descubierto exactamente a lo que alude Del Río para mediados de la década de 1840. Todo lo anterior no impide que Jofré y un tal “Broun” sean fabricantes legítimos de pianos; esa duda solamente podrá despejarse, una vez más, penetrando en las fojas del Archivo Histórico Nacional. Aquí el recorte de prensa aludido:



INTERESANTE.—D. Juan Broun fabricante de pianos calle del Estado núm. 42 en dra i media de la plaza tiene el honor de poner en conocimiento del público i particular a los aficionados a la música, que acaba de recibir un surtido de pianos i otros instrumentos de música de las mas acreditadas fábricas de Europa.

Hallándose además relacionado de recibir directamente los pianos, guitarras de todas clases, flautas, i toda especie de instrumentos para música militar & puede ofrecer a los compradores las ventajas de darlos a un precio mas equitativo, que en cualquiera otro almacén, garantiza la firmeza i buena construccion por un año como tambien afina los pianos durante este tiempo de valde.

Tambien se hallan en el mismo almacén varios artículos de gusto para señoras, como lana fina de merino de todos colores, para bordar felpilla de todas clases, agujas de las mejores fábricas inglesa &.

Ademas prevengo al público i particularmente al comercio que el convenio que existe entre el que suscribe i el Sr. D. A. Luis Schultz fabricante de pianos es únicamente para vender los pianos en compañía i así dar mayores garantías a los compradores, pero de ningún modo ser responsable uno por el otro de las deudas que contraigan bajo su propia firma.

Broun.

519—12 e.

Figura 3. Aviso de la fábrica de pianos de Juan Broun, publicado en *El Progreso* entre el 30 de septiembre y el 14 de octubre de 1847. Fuente: www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl

³⁴ La autora señala a vendedores, que no constructores, de pianos, como al ya mencionado Isidro Jofré, y a Augusto Romey, Henrique Harms, José Knapen y Teodoro Brun.

De lo que no se tiene duda es de lo avanzado del rubro de la ebanistería, representado por el joven artesano especializado Andrés Caviedes, quien exhibió una fina talla. La circulación constante de productos manufacturados norteamericanos y europeos que llegaron al país una vez se abrieron las puertas al comercio internacional, y la renuencia de los mercaderes criollos de exportar productos nacionales y abrir así el campo a los artesanos locales en el exterior, cuestión que sí ocurrió en Europa (Salazar, 2009, pp. 222-238), profundizó la crisis de ciertos sectores artesanales, incapaces de competir con los productos importados. Hasta mediados del siglo XIX la producción urbana nacional se distinguió por su rezago tecnológico, por su fragmentación y por la inexistencia de un sector fabril. Aunque se hicieron algunos esfuerzos por desarrollar pequeñas fábricas, especialmente textiles y de alimentos, mediante ayudas y privilegios fiscales, resultaron infructuosos, lo mismo que para fundar fábricas de vidrios y de lozas finas.

Si a la falta de maquinarias, útiles y trabajadores suficientemente especializados se agrega que a mediados de la década de 1840 Valparaíso concentró las actividades manufactureras, comerciales y artesanales en desmedro de Santiago, se tiene que la capital se transformó en un centro político y administrativo con una industria reducida a modestas actividades de tipo artesanal. Con todo, y a pesar de que el atraso del sector artesanal y manufacturero se mantuvo sin mayores variaciones hasta más o menos la década de 1860, y de las profundas tensiones y desencuentros entre el “empresariado popular industrial” y la “oligarquía mercantil-financiera” (Salazar, 2009, pp. 222-238), lo cierto es que uno de los pocos rubros en los que se lograron avances significativos fue, por su calidad, el de la fabricación de muebles (Grez, 1995, pp. 94-124).

El grado de avance material y de la evolución en el oficio era advertido en la prensa, en cuyos editoriales se comentaban los progresos en el rubro durante los últimos veinte años. Se reconocía que en el país había “artesanos superiores de ebanistería, extranjeros y nacionales, bien capaces de ofrecernos las obras más pulidas de su arte” (*El Progreso*, 4 de septiembre de 1847) y que “las fábricas de Santiago surtían abundantemente todas las demandas de este mercado, y al mismo tiempo que proveían también las necesidades de muchas de nuestras provincias” (“Protección a las fábricas”, 1847). No obstante estas

lisonjeras observaciones, tanto la prensa sacra como la secular coincidían en un solo y dramático diagnóstico: mientras que, por un lado, los especuladores extranjeros importaban muebles de Alemania y Francia a un precio difícil de resistir por los compradores nacionales y de competir para los fabricantes chilenos, por otro, estos últimos estaban sufriendo continuas bancarrotas producto de los altos precios por los jornales y por las materias primas importadas. Si a esto se suma que el público chileno, por moda, por el bajo precio o por un mérito no merecido, prefería los muebles importados, se tiene que los mobiliarios chilenos quedaban en los talleres sin salir a la venta, con lo que se engrosaba la deuda del dueño del establecimiento.

En consecuencia, los maestros de ebanistería de Santiago elevaron una petición a las Cámaras legislativas, ampliamente difundida, discutida y apoyada por la prensa local, en la que se solicitaba el aumento de los derechos de importación de muebles extranjeros y disminuyeran, en cambio, los relativos al ingreso de las materias primas necesarias para ejercer el oficio. De hecho, la demanda de protección a la actividad manufacturera constituyó desde temprano una de las banderas de lucha de los artesanos nacionales (Grez, 1995, p. 226). Para *El Progreso* dicha petición era a todas luces “reclamada urgentemente por las circunstancias, y una medida de gran trascendencia para el progreso de esta industria arruinada casi por la competencia extranjera” (4 de septiembre de 1847), mientras que para *La Revista Católica* una decisión en favor del aumento de los derechos de importación a los muebles extranjeros “no traería grave perjuicio ni a las rentas nacionales, ni a los consumidores en general” (“Protección a las fábricas”, 1847).

El plano de la política arancelaria no era el único flanco de conflicto entre los industriales pobres y el Estado mercantil. Materialmente hablando, la otra banda era la que enfrentaba la tecnología local con la industrial que se importaba: el campo de la tecnología productiva. La noción de *tecnología popular* puede entenderse como el empleo creativo de recursos locales y de bajo costo para la elaboración de instrumentos y aparatos cuyo objetivo era allanar el proceso social de producción y comercialización. En términos materiales, esa tecnología empleó como materias primas la piedra, la madera y el cuero y, como insumos energéticos, la fuerza bruta de animales y hombres por igual, las corrientes de agua y la leña. El resto, dice el historiador Gabriel

Salazar, era ingenio colectivo aprovechado en el proceso de producción. Según él, en la “ingeniería tecnológica popular” para la acumulación de los insumos, para la construcción de los aparatos, para el diseño de los procedimientos y para la realización del trabajo productivo era un factor fundamental y concluyente la cooperación de la comunidad. Esta suerte de “sinergia social” fue el componente que decidió la identidad social del “emprendedor popular”, su adaptación tecnológica, su índice de productividad y su tesón como movimiento social más allá de la opresión de la que fue objeto (Salazar, 2009, pp. 232-235) de parte de los mercaderes, del Estado mercantil y de la tecnología industrial que introducían.

Resulta interesante detenerse en la noción de *tecnología popular* y observarla a la luz de lo que antropólogos como Daniel Miller y Sandra H. Dudley denominan *enfoque de interacción mutua*. Como acabamos de ver, esta tecnología apela al saber del grupo de referencia y a los recursos locales para la modificación, adaptación y elaboración de herramientas destinadas al proceso de producción. Desde este punto de vista, más que un añadido sujeto-objeto, o más bien, artesano-herramienta, lo que se produce es un *compromiso* entre el artefacto físico inanimado y el grupo social que lo anima, lo interviene, lo metamorfosea. Prestando atención a la forma en que los instrumentos y las personas interactúan mutuamente se puede constatar que los primeros son la encarnación de la cultura, de la inventiva de un grupo de artesanos. De ahí que no sea posible sostener que las herramientas e instrumentos de trabajo de los artesanos chilenos de mediados del siglo XIX sean neutrales en el sentido de que se emplean de la misma forma en su lugar de origen y en las fraguas de los ebanistas locales. La tecnología popular adaptaba los pocos instrumentos y herramientas de la tecnología industrial a la que los artesanos pobres podían acceder; este proceso de apropiación fue ineludible y dinámico en la medida en que el uso se adaptaba al instrumento y al mismo tiempo, junto con su contexto, lo modificaba (Valderrama y Sanhueza, 2019).

No está de más apuntar que material y económicamente ni los ebanistas independientes ni los talleres contaban con el capital suficiente como para introducir al país, por su propia cuenta, las materias primas necesarias para practicar su oficio. Probablemente, quienes importaban eran almaceneros que vendían en Santiago, Valparaíso o Concepción esos bienes primarios,

fuera para la fabricación de muebles o para la construcción de edificios. Además de la madera chilena, a la que los ebanistas podían acceder, en la prensa local se anunciaba la venta de tablas y tablones de caoba, cedro, laurel, roble, pino de Prusia, alerce en tablones, tablas, postes y vigas, caoba en chapas, madrinas de ciprés, lumas, pértigos, ejes y guiones, fierro, clavazón surtido, alquitrán y otras clases de maderas para edificios. Además de pintura, aguarrás y aceite para pintura, papel pintado para empapelar y, por supuesto, muebles extranjeros. Muebles de caoba o de madera chilena “a precio muy bajo” se podían comprar en la casa de Corrección de la calle Agustinas (sin mencionar otros bienes no relacionados con el rubro de la ebanistería, tales como pianos, máquinas para limpiar trigo, tílburis, sillas inglesas, sombreros de paja de Guayaquil, vino burdeos, vino mosto en barriles, entre otros) (*El Progreso*, 1-29 de abril de 1846, 5-26 de julio de 1847, 10 al 19 de agosto de 1847, 16-31 de agosto de 1847, 1 de septiembre-11 de diciembre de 1847, 21 de octubre-16 de noviembre de 1847, 13 al 31 de diciembre de 1847).

Industria sericícola

Se dice que fue Manuel de Salas quien promovió la industria de la cría del gusano de seda y su cultivo a gran escala en Chile. En el contexto de las exposiciones museográficas chilenas, Francisco Silva Borges (?-1868) obtuvo una medalla de oro por sus muestras de seda en 1845. Con su trabajo respondía a una de las condiciones del evento: premiar al establecimiento que hubiera comenzado a cultivar el árbol de morera y criar el gusano de la seda. Silva Borges, comerciante y diputado por Colchagua en la Asamblea Provincial de Santiago de 1823 y en el Congreso Constituyente de 1826, solicitó a comienzos de la década de 1840 privilegio exclusivo para explotar una máquina que tejía fajas de punto de la China. Según algunos diccionarios biográficos, para 1845 había implantado el cultivo de los gusanos de seda, construido unas máquinas de su invención para el procesamiento del producto y elaborado los primeros textiles de seda del país. El conjunto no solamente le hizo acreedor de la medalla de oro en el evento de 1845, sino también de un diploma que recibió del intendente de Santiago, José Miguel de la Barra, en 1846, por lo cual se ganó el apelativo de “padre de la industria sérica en Chile” (Figueroa, 1897a, p. 253; Figueroa, 1931, p. 831).

En todo caso, Silva no se encontraba solo en este esfuerzo de aclimatación. Para esos años el cónsul chileno en Francia, Francisco Javier Rosales Larraín, decano de los diplomáticos en París (Fernández, 2013), había remitido al Chile el árbol morera blanca (*Morus alba*) (Montealegre, 2012, p. 44). La Sociedad de Agricultura y Beneficencia había hecho lo propio con un pedido de morera hoja ancha (*Morus alba multicaulis*) desde Mendoza, Argentina. Con ello, dicha sociedad esperaba que para 1846 la cosecha de sus hojas, único alimento de los gusanos de seda, fuera suficiente para iniciar su cría y obtener un par de kilos de ese material para evaluar la calidad del producto. En esa lógica, se planeaba reimprimir en la capital la obra del español Santiago Luis Dupuy titulada *Apuntes sobre la industria de la seda y cría del gusano que la produce dedicados a la Sociedad de amigos del país de Valencia*, mediante suscripción encabezada por Manuel Bulnes, Manuel Montt, José Miguel de la Barra, Pedro García de la Huerta Saravia, Domingo Arlegui y Fernando Luco, entre otros (*El Progreso*, 2 de octubre de 1845). Esta obra era la referencia para la experimentación que un tal F. L. G. —¿acaso Fernando Luco?— había iniciado en Mendoza y cuyos resultados compartía en la prensa nacional chilena (*El Progreso*, 13 de junio de 1846).

Los esfuerzos por apoyar a esta naciente industria se hicieron sentir en el interior de la Sociedad de Agricultura y Beneficencia. Su directiva solicitó la donación de hojas de morera para un tal señor Larrea, quien, por no contar con ese alimento, planeaba trasladarse a Mendoza. La misma sociedad, gracias al donativo realizado por José Gandarillas y por el reverendo Rafael Cifuentes, había entregado “semillas” a la Sociedad Económica de Talca, a la Quinta Normal de Agricultura, al Asilo del Salvador y a muchos particulares que para obtenerla tenían que acercarse a Casimiro Mena, secretario de la entidad (*El Progreso*, 1 de mayo de 1846, 17 de noviembre de 1846, 4 de octubre de 1847, 10 de noviembre de 1847). Por su lado, el intendente de Aconcagua, Ramón García, informaba que las doscientas plantas de morera que solicitó su antecesor, Domingo Arlegui, a la Quinta Normal de Agricultura se habían distribuido entre los vecinos interesados y pedía a Santiago el envío de otros dos o tres mil vástagos más, así como doscientos ejemplares de la obra de Dupuy (*El Progreso*, 25 de agosto de 1846).

No está de más señalar que el intendente Arlegui había fallecido intempestivamente mientras visitaba la provincia en su afán por recopilar los antecedentes necesarios para enviar su informe anual al ministro del Interior. Junto a ello, en la prensa se publicaban editoriales y se reproducían artículos especializados en torno la propagación y mejora de esta naciente industria (*El Progreso*, 10 y 17 de julio de 1846).

La importancia del cultivo de la morera y de la crianza del gusano de seda consistía en que no requería del desembolso de capitales por adelantado, sino trabajo y cuidado, por ende, podía influir positivamente en la mejora social y material de las clases pobres a través de la labor sencilla que implicaba su explotación. Por ello era necesario “generalizar los conocimientos y métodos más oportunos para criar este útil insecto, por medio de cartillas en que se expongan con brevedad, sencillez y claridad las prácticas que la experiencia haya acreditado ser mejores” (*El Progreso*, 2 de octubre de 1845). Así las cosas, el propietario o el arrendador de tierra cultivaba la morera y entregaba sus hojas, por venta o entrega a medias, a los criadores de gusanos, quienes obtenían el hilo final. A contrapelo de la industria del mueble, afectada como vimos por políticas arancelarias y diferenciales tecnológicos, la industria sericícola, dirá Domingo Faustino Sarmiento, “pone en ejercicio aquellas fuerzas de producción que deja inactivas el progreso y la internación de los artefactos europeos” tales como la fuerza de trabajo del anciano, del niño y de la mujer que, tanto en las zonas rurales como en la ciudad, carecen de objetos en qué ocuparse con utilidad (Sarmiento, 1851; Sociedad Sericícola Americana, 1848, p. 6).

No se debe pasar por alto el mote de “padre de la industria sérica” que los autores de diccionarios biográficos le otorgan a Francisco Silva Borges. A pesar de la importancia del apelativo con el que lo cargan los autores de esos índices, llama la atención que su nombre no aparezca con la asiduidad que un apelativo como ese merecería. Hemos constatado en las fuentes examinadas que no se le menciona ni como suscriptor de una obra tan importante para el rubro como la de Dupuy ni como miembro de la Sociedad Sericícola Americana, fundada en 1848, cuya mesa directiva estaba liderada por Domingo Faustino Sarmiento, presidente; Evaristo Gandarillas, vicepresidente; Marcial González, tesorero; José Francisco de la Cerda, comisionado;

Fray Rafael Cifuentes, comisionado, y el imprentero Julio Belín como secretario. Somos de la opinión de que hay que tomar con distancia las afirmaciones que Virgilio Figueroa y Pedro Pablo Figueroa efectúan sobre el personaje hasta no hallar otras fuentes con las cuales enfrentar tales dichos.

Finalmente, ninguna obra se postuló en el ramo de educación, por lo que a continuación abordaremos la *materialidad de la virtud*, esta vez en relación con el así conocido cuadro de *La caridad*, expuesto en 1848 en el edificio de la antigua universidad.

La materialidad de una virtud

Hemos dejado para el final la obra conocida como *Cuadro de la caridad*, del mendocino Gregorio Torres Parada, puesto que es útil para estudiar el modo en que la virtud encarna en la forma, se materializa. Entendida como la “propensión, facilidad y prontitud para conocer y obrar el bien”, la virtud es la base sobre la cual se erigen las tres virtudes teologales infusas por Dios en el alma de los seres humanos: la fe, la esperanza y la caridad. Tener fe, supone, sobre el principio de autoridad, someter la inteligencia y la voluntad a la verdad revelada y a la palabra de Dios porque se admite que “tiene conocimiento sobre lo que dice y posee integridad” (Gracia, 2020, p. 132); tener esperanza implica “el deseo confiado de obtener un bien futuro que se reconoce que es difícil de alcanzar” (Gracia, 2020, p. 93), mientras que la caridad es un don a través del cual “amamos a Dios sobre todas las cosas y a nuestro prójimo como a nosotros mismos, por amor a Dios” (Gracia, 2020, p. 224) y, a diferencia de las otras dos virtudes, solo puede alcanzarse por gracia celestial.

En resumidas cuentas, la aceptación, el deseo y la voluntad divina son vectores morales que sustentan creencias y convicciones que operan en el ámbito de lo ideal. Aunque se desenvuelven en la esfera de lo abstracto, de lo intangible, la religiosidad, o, dicho de otra forma, la puesta en práctica de estas virtudes, tal como lo atestigua Huizinga para la última Edad Media y como se puede ver hoy en el interior y en los exteriores de los centros de devoción cristiana, el contenido de la vida espiritual busca su expresión sensible en objetos y formas porque “existe una necesidad ilimitada de prestar *forma* plástica a todo lo santo, de dar *contornos* rotundos a toda representación

de índole religiosa” (Huizinga, 1982, pp. 213-214; las cursivas son nuestras), con lo cual se puede concluir que la vida cristiana, tanto la de ayer como la de hoy, está penetrada y saturada de formas físicas cargadas de sentido. El conjunto permite concebir al *Cuadro de la caridad* de Torres Parada como cristalización de esta virtud.

Gregorio Torres Parada (1819-1879), el “mulato”, fue el artista más importante y prolífico que vio nacer la provincia de Mendoza en el siglo XIX, hasta la llegada de Fernando Fader y uno de los pocos aprendices que Monvoisin dejó en Argentina. Por el conflicto entre unitaristas y federalistas, la familia Torres Parada se expatrió en Chile, donde el hijo comenzó su etapa de formación entre 1836 y 1842. Bajo la protección de su compatriota Domingo Faustino Sarmiento y la instrucción de Monvoisin, Torres inició la “etapa chilena de producción” (1843-1855), caracterizada por retratar a miembros de la sociedad santiaguina y por pintar cuadros de historia (Sevilla, 2012, p. 42).

La prensa anunciaba la apertura de su taller especializado en retratos, los cuales ofrecía a “precios muy moderados”, al tiempo que lo reconocía como aventajado alumno del francés (*El Progreso*, 1-30 de enero de 1845; 1-27 de febrero y 1-19 de marzo de 1847; 1 de febrero de 1847). En paralelo Torres Parada dictaba cursos de dibujo y pintura en distintos colegios de la capital, como el de la señora Fagalde, el del argentino Manuel Zapata, donde estudió en su etapa de formación, y el Colegio de Santiago (*El Progreso*, 13 y 15 de marzo de 1847; Figueroa, 1900, p. 221; Lira, 1902, p. 391).

Durante la etapa chilena, Torres Parada pintó *Sitio de La Serena en la Revolución de 1851*, *Retrato de caballero, coronel Juan de Rosas*, *El tigre de los llanos Facundo Quiroga* y *La Beneficencia* (Sevilla, 2012, p. 42) este último el título con el cual el Museo Histórico Nacional de Chile identifica al *Cuadro de la caridad*, actualmente en exhibición en la sala Consolidación del Orden Republicano.

La obra se la había encargado Pedro Palazuelos Astaburuaga (*El Progreso*, 2 de septiembre de 1847, 15 de septiembre de 1847) a Torres Parada en 1847, en el afán del primero por ver materializada la caridad y la religión en figuras históricas reconocidas a ese propósito en el interior de la sociedad. Parece que para él no eran suficientes los discursos en elogios a los próceres De Salas, Vicuña y Balmaceda; tenía que ver plasmadas en las dos dimensiones

imperecederas del lienzo las formas y los contornos de estos y otros insignes personajes de la historia reciente de la caridad en el país: Paula Jaraquemada, Domingo Eyzaguirre y Mariano Egaña. La concepción de esta obra corresponde a otra más de las estrategias adoptadas por Palazuelos para contribuir a la civilización del pueblo.

Las tácticas regeneradoras empleadas por Palazuelos Astaburuaga eran las peregrinaciones, los espectáculos y las exposiciones, que, entendidas como práctica de exhibición pública de objetos, buscaban contribuir al adelantamiento material y espiritual de la sociedad. Ahora, con el cuadro de la caridad buscaba darle corporalidad, personificar la virtud en miembros de la sociedad que hasta hacía muy poco tiempo eran vistos y reconocidos en las calles de la capital. Nos atrevemos a decir que con un objetivo más imperecedero que con el que se argumentó la realización de espectáculos públicos, se justificó la concepción del cuadro, esto es, fijar en la memoria de la sociedad a través de un objeto material permanente —y no efímero, como las procesiones y las fiestas anuales— la inclinación a obrar el bien.

El cuadro, un óleo sobre tela de 2,64 metros de alto por 3,17 metros de ancho, retoma las dimensiones monumentales de las *grand oeuvre* de Monvoisin. El lugar físico donde se exhibió fue la sala de la Cámara de Diputados y el momento histórico en el que por primera vez se dejó ver en sociedad fue la fiesta cívica de 1847. En términos panofskyanos, un análisis preiconográfico-material de la obra, a partir del cual se describen y se clasifican sus formas y contornos, informa cuándo y dónde ciertos asuntos recibieron una representación visible a través de unos u otros motivos específicos. En este caso, cómo se materializó la virtud teologal de la caridad. A partir de allí, podemos darles sentido a esos “síntomas” visibles para descubrir e interpretar los valores simbólicos presentes en ella, es decir, para develar la iconología que informa de los imaginarios de la época (Panofsky, 1987).

Por lo que se ve, la escena transcurre en uno de los pasillos del Asilo del Salvador; el color azul plata empleado por Torres Parada da cuenta de que el suceso ocurre al descollar el día. En lontananza, la capilla del hospicio, seguida de algunos frondosos árboles y, como imponente telón de fondo, los cerros infinitos de la cordillera de los Andes (Valdés, 2012). El cuadro está

protagonizado por dos grupos bien distinguidos: uno integrado por los próceres de la caridad y el otro por los beneficiarios de las acciones impulsadas por ellos. Frente al cuadro, de izquierda a derecha, de pie, se ve a Vicuña Larraín (1778-1843) leer a unos niños el libro de las sagradas escrituras; enseña, la filántropa Paula Jaraquemada Alquizar (1768-1851) examina, junto a Domingo Eyzaguirre Arechavala (1775-1854), un fino tejido, en tanto que el político y constitucionalista Mariano Egaña (1793-1846), de brazos cruzados, observa la escena general. Cierra este paneo de los próceres de pie el presbítero Balmaceda, quien, en actitud pensativa, dirige su mirada a un grupo de residentes del asilo. En el medio de la pintura, “sentado para representar entre los demás la idea de la fundación de esa casa de caridad” (*El Progreso*, 15 de septiembre de 1847), se ve al sabio De Salas (1754-1841) recibir de las manos de un niño mapuche un par de hojas de morera. De los beneficiarios, se ven el niño en cuestión y su madre, quien le ofrece al sabio un canasto de capullos de gusanos de seda. Sentados a su derecha, una mujer con su hijo de unos pocos meses. Mientras ella se ocupa en observar a De Salas revisar las hojas de morera y los capullos de gusano, su hijo se entretiene tomando con una mano un haz de cáñamo en tanto que con la otra sostiene y presenta al observador la cruz dorada que su madre carga al cuello. Al otro lado, a la izquierda de De Salas, sentado sobre una estera, seguramente el producto de su trabajo, un lisiado de brazos cruzados cuyo bastón se encuentra en el suelo mira atento la escena principal; sobre su cabeza, un ciego de pie vestido con un poncho verde lanza su mirada gris directo al observador, mientras que un grupo de jóvenes discapacitados se esconde detrás de él cerrando finalmente el cuadro³⁵.

³⁵ Otra interpretación de los protagonistas del cuadro es la que presenta el Museo Histórico Nacional en la cédula de objeto que acompaña a la obra: “De Salas es acompañado por el obispo Manuel Vicuña, Antonia Salas de Errázuriz, Domingo Eyzaguirre, Mariano Egaña, el presbítero Francisco Balmaceda y posiblemente Paula Jaraquemada. Todos ellos comparten escena con otros personajes que representan la heterogeneidad social de entonces, entre quienes destaca un niño mapuche que ofrece hojas de mora al sabio humanista entronizado, representando así la ‘feliz conjunción’ social que se buscaba”.



Figura 4. *La Beneficencia* (1847). Gregorio Torres Parada. Fuente: Museo Histórico Nacional. N.º registro Surdoc: 3-2172.

¿Qué se puede concluir de esta descripción iconográfica-material del cuadro? O más bien, si consideramos al mecenas Palazuelos Astaburuaga personaje representativo de la burguesía ilustrada nacional, ¿qué nos puede decir una síntesis iconológica-significativa de la obra respecto de ese grupo social? No hay que olvidar que aspectos tales como el republicanismo criollo, el ordenamiento institucional y la visión católica del mundo se consolidaron como las variables consensuales de la cultura política chilena de mediados de la década de 1840, aunque otros valores tales como “un concepto de autoridad política inatacable, sacralizada, propio de la concepción de Estado monárquica”, “la aceptación de una estructura social jerarquizada como algo ‘natural’” y el “apego al orden y temor a toda situación político-social de incertidumbre” también se llegaron a considerar constitutivos del “alma nacional” (Gazmuri, 2006, p. 43).

En todo caso, y a pesar de las polémicas culturales y políticas de la década, dicha visión católica continuó siendo uno de los pilares sobre los que se sostuvo el constructo social, toda vez que para mantener el orden institucional era fundamental el rol que cumplía la Iglesia en el sentido de que en nombre de Dios se acatará la ley y, por extensión, se mantuviera el orden público.

En este contexto, católicos ilustrados como Palazuelos, De la Barra y Gandarillas, en clara tensión con la jerarquía eclesiástica, mas no con los valores cristianos, tuvieron una actuación decisiva en lo referente a la fundación de distintos tipos de sociabilidades formales que, surgidas al alero de la Iglesia, eran motivadas por el espíritu que animaba al laicado católico y por los imperativos de la caridad cristiana y de fidelidad al mensaje evangélico.

La lectura que se hace de los valores simbólicos presentes en *La Beneficencia*, de su iconología, permite afirmar que detrás de las actuaciones de estos y otros nombres de filántropos pervive un imaginario de hombres de Iglesia fuertemente influenciados por el catolicismo ilustrado. Comprendido como un género del catolicismo que, en la aspiración por alcanzar un mejor conocimiento de la creación divina distingue entre las nociones aceptables y las que impiden alcanzar ese saber (Viejo, 2021), purgó a la Iglesia de sus monolíticos rituales para llevarlos y acercarlos al pueblo a través de espectáculos públicos de regeneración, premisa del cristianismo democrático. Para la opinión pública de la época,

el cuadro es el trasunto sensible de un *hecho sicológico*, lo que el símbolo es a la idea: Jesús y el Verbo, la transustanciación en la Hostia, la Cruz y el porvenir. Comprenderéis la caridad como hecho de *pensamiento*, sabéis en que consiste esa especulación de la inteligencia que designamos con ese nombre; y si sabéis esto, comprenderéis todo lo que tiene de impalpable y misterioso ese vuelo del alma, lleno de amor y abnegación, hacia el hermano en el prójimo, hacia la humanidad en el hombre. Dios hace allí de anillo intermediario. El cuadro es la realización sensible de todo eso, llena de colorido, con esa vida que solo el pincel sabe dar, palpitante y simpática como la realidad. (...). La caridad, arma poderosa y conquistadora del cristianismo, germen rico y fecundo del Evangelio, aquí como en todas partes ha tenido grandes apóstoles, dignas

manifestaciones: hermosas fisonomías que llevan impreso en la frente el sello del soplo divino que las vivificaba (*El Progreso*, 9 de junio de 1847; las cursivas son nuestras)³⁶.

En síntesis, el cuadro es una doble materialización: de una virtud teologal y de un pensamiento humano, el “símbolo de un pensamiento” (*El Progreso*, 23 de diciembre de 1847), junto con espectáculos, procesiones, elogios, exposiciones y toda una puesta en escena material, visible, en lugares como plazas, inmuebles icónicos, tablados y bandas de música incluidas. El conjunto puede leerse como un verdadero dispositivo creado y dispuesto para que el mensaje del avance espiritual y material de Chile, de sus adelantos en la carrera de la civilización, penetrara en la memoria del espectador y se instalara como un recuerdo vívido y perpetuo de la fe, la ciencia y la razón.

CONCLUSIONES

A lo largo de este capítulo hemos adelantado algunos comentarios relacionados con la existencia, en el interior de aquellos que impulsaron las primeras exposiciones, de un imaginario burgués ilustrado y de otro católico ilustrado: José Gandarillas, José Miguel de la Barra y Pedro Palazuelos. Fácilmente podemos proyectar ambos imaginarios en los otros miembros de la primera comisión responsable de organizar el evento de 1845: Pedro García de la Huerta Saravia, Ignacio Reyes Saravia y Domingo Arlegui, aunque con grados diferenciales. Unos más ilustrados que otros, unos más comerciantes que intelectuales, pero en su mayoría permeados por la virtud de la caridad. En esta misma línea sacra, los seis oradores entre 1845 y 1847, Francisco Astaburuaga Cienfuegos, Juan Bello, Silvestre Ochagavía, Santiago Lindsay, Salustio Cobo Gutiérrez y Ricardo Claro Cruz, entre intelectuales y políticos —vimos que es difícil de separar para

³⁶ En la prensa diaria de la capital el cuadro fue ampliamente comentado y publicitado en editoriales, correspondencia a los editores y avisos comerciales (*El Progreso*, 7, 8 y 9 de junio de 1847, 2 de septiembre de 1847, 15 de septiembre de 1847, 18 de septiembre de 1847, 22 de septiembre de 1847b, 21 de diciembre de 1847, 23 de diciembre de 1847).

la época intereses confesionales, sociales, artísticos— rindieron homenaje a dicha virtud mediante declamaciones públicas destinadas a tres personajes de la historia reciente de Chile, a la beneficencia pública y a la pintura de Gregorio Torres conocida como *Cuadro de la caridad*.

Esta obra es parte de las estrategias regeneradoras del pueblo empleadas por Palazuelos y sus cofrades. Espectáculos públicos en Semana Santa, exposiciones museográficas en el aniversario de la patria y una pintura monumental cargada de simbolismos constituyen, especialmente esta última, esfuerzos por ver materializada la fe, toda vez que en el pueblo el sentimiento religioso tenía una existencia fugitiva si no se anclaba a manifestaciones concretas, materialmente significativas, que impresionaran sus sentidos. Los discursos para ese fin, en tanto metasociabilidades, tienen mucho de imperecederos. En ese sentido, ondas sonoras, espectro visual, objetos bidimensionales y tridimensionales, telas, música escrita, plataformas, espacio urbano, en fin, todo hacía parte de una gramática en cuya escritura se dejaba ver el esfuerzo por posicionar un cristianismo democrático.

Hemos ejemplificado el proceso de objetivación que implica la constitución de toda cultura material en el ajuste y fabricación de herramientas que realiza la tecnología popular del artesanado santiaguino, porque si la cultura se entiende en el sentido más amplio del proceso mediante el cual los grupos humanos se construyen a sí mismos y se socializan, la cultura material se convierte en un aspecto de la objetivación en que el proceso cultural adopta formas materiales. Creemos que dicho proceso se podría ilustrar con otros oficios manuales de la época, pues incluso en el ramo de las bellas artes, cada uno de los artesanos y artistas deja algo de sí en su obra: su fuerza de trabajo, la manifestación misma de su existencia. ¿Es posible aplicar las nociones de ajuste, modificación, adaptación tecnológica de herramientas al rubro de la fabricación de pianos, eminentemente instrumentos de precisión? Creemos que sí, aunque también es factible que este tipo de artesanado técnico empleara en su oficio utillaje especializado.

Detenerse en el análisis de los objetos presentados en las primeras exposiciones nacionales permite observar aspectos materiales más amplios que los objetos mismos y dar cuenta de un imaginario, del devenir de una ciudad, de una industria, de un tipo de arte, etc. Así, por ejemplo, el estudio de los

espacios en donde se desarrollaron esos eventos revela el proceso de urbanización de Santiago a mediados de la década de 1840, la manera en que se empleaban sus lugares y los edificios más emblemáticos y sus problemas sociales. En el caso del arte, apreciar el estado germinal en el que se encontraba la pintura y el nacimiento de un género pictórico, así como el tipo de música que se comunicaba públicamente enmarcada dentro de un circuito político-patriótico y sus modos de circulación. En el caso de la industria, advertir la alta especialización en el rubro de la fabricación de muebles, pero, al mismo tiempo, las dificultades que enfrentaba en tanto gremio; la polémica en torno a si se fabricaban pianos en Chile o si solo se vendían, o al rol de un tipo de sociabilidad formal en el fomento del cultivo de la morera y de la cría del gusano de seda. Todos aspectos a los que hemos llegado estudiando objetos puntuales.

¿Qué se puede decir de esta primera experiencia museográfica cuya aparición le debe mucho a un tipo de sociabilidad formal? ¿Qué grupos sociales se encontraron en ese esfuerzo de organización? Quizá lo primero tenga que ver con la máxima habermaseana que dice que ciertos asuntos antes propios de las autoridades pierden el aura al momento de convertirse en cuestiones de interés general. Claro ejemplo de esa pérdida se observa en el decreto de enero de 1846, puesto que, como advierte en su preámbulo, fueron los privados reunidos en un tipo de sociabilidad formal religiosa, como la Cofradía del Santo Sepulcro, quienes propusieron al gobierno los temas sobre los cuales debería tratar el concurso nacional de septiembre de ese año, asumiendo de esa forma una labor pública. Así las cosas, observamos un tipo de asociacionismo en que particulares acoplan voluntades para enfrentar problemas que surgen con el transcurrir de la vida nacional.

Estos primeros esfuerzos museográficos republicanos reunieron a autoridades e intelectuales de primera línea, a la par de ellos, artistas de renombre que en música y pintura tenían un lugar más o menos asegurado en la voz de la opinión pública. No tan conocidos son los nombres propios de otros artistas y artesanos cuyos datos biográficos se han extraviado en el tiempo y de los que, por el momento, no podemos dar cuenta. Lo importante, en todo caso, es destacar cómo un grupo privado de burgueses católicos ilustrados recurrieron a un tipo de sociabilidad formal religiosa para atender

asuntos de carácter público, conformando a partir de allí lo que hemos denominado una forma de asociacionismo parcial, momentánea, pero altamente especializada, como fue la comisión responsable de organizar la primera exposición chilena.

Algo sobre una de las hipótesis de arranque. Según hemos planteado, en la organización de exhibiciones intervino un tipo particular de práctica sociable caracterizada por su especialización y por su efímera existencia —las comisiones—; no obstante este supuesto, nuestros hallazgos nos permiten ampliar esa afirmación y destacar la intervención de sociabilidades formales a ese efecto: un tipo de sociabilidad formal religiosa y otra sociabilidad formal ilustrada, a saber, la Cofradía del Santo Sepulcro y la Sociedad de Agricultura y Beneficencia. Ambas, con grados diferenciales de intervención, soportaron el museográfico proyecto burgués-católico que propusieron Gandarillas, De la Barra y Palazuelos. La primera actuando como el motor de un conjunto de acciones ilustradas dirigidas hacia los menos favorecidos: las procesiones de Semana Santa; la creación de la Escuela de Dibujo Lineal (1845); la Escuela de Música y Canto (1849), antecedente del Conservatorio Nacional de Música (1851); la realización de exposiciones, por supuesto, y la Sociedad de Agricultura (1838), entidad que brindó su apoyo formal a la instalación de la lonja de las artes. Esta última forma de sociabilidad podría considerarse un tipo de “sociabilidad madre”, por decirlo de alguna manera, toda vez que en ella se reunieron por primera vez y formalmente otros burgueses ilustrados que buscaron la mejora de las condiciones espirituales y materiales de los pobres, una actitud propia del cristianismo y de la huella que había dejado la Ilustración en el país.

Finalmente, ¿qué se puede decir de la relación entre discursos de elogios, exposición y religión? Si se entiende que la piedra angular de una forma de sociabilidad es la interiorización de valores, en este caso valores católicos, se tiene que los discursos pronunciados en el marco de la entrega de premias, en tanto que metasociabilidad, favorecen la aprehensión de dichos valores que son, en última instancia, los de la nación. El hecho de que sus impulsores, laicos conservadores, se manifestaran en contra de la jerarquía de la Iglesia no quiere decir que hubieran ido en contra de los valores del catolicismo, sino que da cuenta de la coexistencia de una vieja y una nueva

mentalidad. Lo anterior ratifica lo señalado por Stüven en su momento, esto es, la aceptación del catolicismo como base de la cohesión social de la cultura política chilena de la década de 1840; valor consensual que emerge, esta vez, desde la perspectiva museográfica con los discursos de elogios pronunciados en el marco de las exposiciones del periodo.

CAPÍTULO 2.

LA EXPOSICIÓN DE 1848: UNA “¡EMPRESA VERDADERAMENTE SOCIAL!”

Sobre la base de que hay que observar las problemáticas en las que las dinámicas sociales *revelan* la emergencia de ciertos tipos de sociabilidad y no tratar de encajar dichas formas de asociación en la realidad social misma, en este capítulo se plantean las siguientes preguntas: ¿Qué formas de sociabilidad intervinieron en la organización de la exposición de 1848? ¿Cuáles fueron los perfiles intelectuales de los actores-individuos que participaron en lo que hemos denominado una sociabilidad efímera especializada? ¿Qué determinantes condicionaron las labores emprendidas por la efímera comisión organizadora? ¿Qué vínculos se pueden establecer entre esa exposición y dimensiones asociadas tales como las mentalidades y las materialidades? Esta última interrogante ayuda a darle profundidad histórica al estudio, puesto que somos unos convencidos de que abordar las exposiciones museográficas habilita para reflexionar acerca de aspectos con los que en primera instancia no pareciera relacionarse, pero que a poco andar develan interesantes articulaciones.

El capítulo se ordena en cuatro partes. En la primera se establece una relación entre el suceso revolucionario francés de febrero de 1848 y el decreto presidencial de julio de ese año, el cual autorizaba la realización de esos eventos en Chile. Al mismo tiempo se perfila al ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública, Salvador Sanfuentes, responsable de dicha normativa, y su vínculo con Pedro Palazuelos Astaburuaga. Hemos titulado ese aparte “Breves y no concluyentes relaciones entre la exposición y la Revolución francesa de 1848”. En la segunda sección, “La batería jurídica de la práctica museográfica chilena”, se pasa revista al conjunto de normativas que da cuerpo jurídico a la práctica museográfica nacional y se afirma que la mayoría los miembros de la comisión directiva nombrada por uno de los decretos analizados hacen parte de una burguesía ilustrada. Asimismo, se sostiene que tales normativas inscriben jurídicamente una época en la que se comienza a hablar de exposiciones. A continuación, en la sección “La lógica de la práctica museográfica nacional, 1848”, se estudia la exposición propiamente tal: los elogios enunciados en la ocasión y los objetos enviados al evento por rubro. Para finalizar, en el apartado de conclusiones redondeamos las reflexiones realizadas en el cuerpo central del capítulo.

LA EXPOSICIÓN Y LA REVOLUCIÓN DE 1848

El punto de arranque de este capítulo se encuentra en el suceso revolucionario francés de febrero de 1848, acontecimiento que, según se dice, “marcó el devenir político y social chileno de mediados del siglo XIX” y que realizó importantes “aportes que permanecieron y fueron incorporados a la historia de Chile, en forma de instituciones y valores” (Gazmuri, 2006, p. 37), lo que patentiza que “la crisis de 1848-1852 constituyó para Chile una etapa importante de su evolución hacia la modernidad” (Abramson, 1999, p. 47) que, como fenómeno multidimensional (León, 2018, p. 12)¹, involucró aspectos culturales (Subercaseaux, 1997, p. 347) tales como las formas de asociación.

De momento no analizaremos las nóveles formas de sociabilidad política formal, tales como la Sociedad de la Igualdad, el Partido Radical y el segundo Club de la Reforma, de los cuales dicha sociedad dictó sus patrones organizativos, ni en otras asociaciones filantrópicas y doctrinarias como bomberos, los clubs sociales y la masonería (Gazmuri, 2006, pp. 107-108). Estas dos últimas formas de asociación, los clubs y la masonería ocuparon un importante lugar en la génesis de las exposiciones en provincias y de las que no hablaremos en este trabajo. En todo caso, ambas tipologías de asociación, políticas y sociales, reunían características que las conectaban con una “época” y en conjunto cooperaron, según Gazmuri, “en la misma labor difusora y consolidadora de la cultura moderna que las caracterizaba” (2006, p. 112).

La Revolución francesa es relevante a la luz del decreto presidencial de julio de ese año, que formalizó jurídicamente, por segunda vez, la realización de exhibiciones en Chile, toda vez que las preocupaciones en torno a los efectos de la revuelta en el país se hacían sentir en la normativa. En breve, tal como se demostró en el capítulo anterior, la primera tentativa de regulación de dicha práctica fue el Decreto Supremo del 16 de enero de 1846, que reconocía la participación de una sociabilidad formal religiosa en sus

¹ “Multidimensional, en la medida que generó no sólo nuevas prácticas y formas institucionales (urbanización, producción industrial, tecnología), renovados modos de vida (individualismo, secularización), y también experiencias y formas de malestar individual y colectivo (alienación, ausencia de sentido)” (Subercaseaux, 1997, pp. 347-348).

arranques: la Cofradía del Santo Sepulcro. Hay que recordar que el decreto, titulado “Cofradía del Santo Sepulcro”, suscrito por el presidente Bulnes y por el ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública del momento (1845-1846), Antonio Varas, observó cuatro categorías de premiación: a la elocuencia, que debía rendir homenaje a la caridad cristiana; a las bellas artes, que en música y pintura debía ofrendar honores a la Divina Providencia y a la historia civil de la República; a las industrias y a las artes, que debía reconocer, entre otros, los avances en el cultivo de morera y de gusanos de seda; y a la educación, rubro en el que se debían premiar los establecimientos educacionales que se habían destacado por la instrucción de niñas y mujeres.

Sin alejarse en demasía de los principios caritativos planteados en su momento por la cofradía, el presidente Manuel Bulnes, secundado esta vez por Salvador Sanfuentes Torres (1817-1860) como ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública (1847-1849), aprobó por Decreto Supremo del 21 de julio de 1848 el “Programa de los discursos que deben pronunciarse y de las obras que deben ser premiadas el 17 de setiembre en el aniversario de la caridad cristiana”.

Sanfuentes Torres y Pedro Palazuelos Astaburuaga coincidían espiritualmente: el primero “era un católico sincero” (Amunátegui, 1892, p. 378), “pero nada fanático ni intolerante” (Amunátegui, 1892, p. 537), lo que lo convertía en un católico crítico de la jerarquía eclesiástica, al igual que Palazuelos. Además, se habían encontrado en otra forma de sociabilidad formal no política, la Sociedad Literaria (1842), de la cual fueron expulsados por no asistir regularmente a sus sesiones (Pinilla, 1943, pp. 112-113). Se conocían bien y estaban al tanto de sus labores mutuas. Así, por ejemplo, Sanfuentes, en su calidad de ministro de Estado, reconocía en Palazuelos ser “el primero que concibió la idea de una distribución de premios (...) en el gran día de la patria; me refiero al aniversario titulado de la Caridad Cristiana” (*El Progreso*, 16 de septiembre de 1848a).

Sanfuentes se educó en el Colegio de Santiago, dirigido por Andrés Bello, con quien realizó sus estudios literarios. Colaboró con un sinnúmero de publicaciones y realizó otras varias traducciones. Inició sus estudios de Derecho en 1834, de los que egresó como abogado en 1842. Desempeñó el puesto de oficial de la legación chilena en Lima (1836) y el de oficial

mayor del Ministerio de Justicia (1842-1844); fue miembro de la junta revisora del proyecto de Código Civil (1843), integrante de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile (1843), así como secretario general de la universidad (1843-1853) e intendente de la provincia de Valdivia (1845-1847), al igual que superintendente de la Escuela de Artes y Oficios de Santiago (1849). Ocupó los cargos de presidente de la Sociedad de Reforma (1849), el de ministro de la Corte de Apelaciones (1855) y el de decano de la Facultad de Humanidades (1856), que desempeñó hasta su muerte en 1860 (Amunátegui, 1892; Figueroa, 1901, pp. 211-212).

Sanfuentes, así como otros miembros de su generación, compartió sus intereses intelectuales con el compromiso con la vida pública y el periodismo. Suele decirse que sus escritos estaban guiados por un espíritu romántico, aunque, cuando se trató de polemizar, más bien “temperó esa influencia romántica con un pragmatismo propio de su compromiso público” con posturas más tradicionalistas o derechamente conservadoras respecto del cambio social. Junto a sus cofrades compartía la función utilitaria dada a la literatura, ya que a través de ella se podía “educar al pueblo y proporcionarle al mismo un medio sano y cívico de expansión, impidiendo falsas expectativas y controlando todo exceso que pudiera parecer revolucionario” (Stuven, 2000, p. 84). Es probable que a partir de su espacio de experiencia haya propuesto al presidente Bulnes una nueva versión de ordenanza que iría a normar las exposiciones nacionales en este periodo.

El decreto presidencial de julio de 1848 implicó la evacuación de otras normativas que contribuyeron a formalizar procedimentalmente la novel práctica museográfica nacional. A continuación revisaremos estas reglamentaciones en el afán por brindar al lector el marco legal que reguló dicha práctica.

LA BATERÍA JURÍDICA DE LA PRÁCTICA MUSEOGRÁFICA CHILENA

Decreto Supremo del 21 de julio de 1848

El conjunto de acciones legales que dio cuerpo jurídico a la práctica museográfica nacional fue inaugurado por el decreto presidencial del 21 de julio de 1848, “Programa de los discursos que deben pronunciarse y de las obras

que deben ser premiadas el 17 de setiembre en el aniversario de la caridad cristiana”, que regló dos dimensiones: los temas de las disertaciones que habrían de pronunciarse y las obras que se podría premiar.

El desarrollo de los temas de composición para los discursos giró en torno a preguntas que reflejaban la mentalidad y las preocupaciones de la época. En primer término, la autoridad preguntaba: “Qué debe hacerse en Chile y en la América del Sud para que la instrucción pública sea proporcionada a las aptitudes y exigencias de la clase más extendida y menesterosa de nuestra sociedad.” A partir de allí, las alocuciones del día 17 debían versar acerca de “la clase de conocimientos que más convengan proporcionar al pueblo y en qué forma distribuirse estos conocimientos para que aprovechen al mayor número” (*El Araucano*, 4 de agosto de 1848; *El Progreso*, 8 de agosto de 1848). A nuestro modo de ver, esta temática refleja el interés que Sanfuentes tenía por el desarrollo de “la enseñanza industrial del pueblo” (Amunátegui, 1892, p. 407), pensamiento que, según Amunátegui, retomó de uno de sus antecesores en la cartera de Justicia, Culto e Instrucción Pública, Manuel Montt (1841-1845), para quien era “preciso que a la instrucción primaria siga una instrucción de aplicación, que proporcione medios de subsistir a los que la adquieran” (Amunátegui, 1892, p. 406).

En una alocución en el Congreso de la república en 1847, Sanfuentes subrayaba un vacío en la materia y abogaba por colmarlo, “pues según ya se ha dicho en otras ocasiones, la ilustración del entendimiento de las masas podría llegar a ser perjudicial, si simultáneamente no las habilitásemos para asegurarse la satisfacción de las nuevas necesidades que aquella ilustración hace nacer” (Amunátegui, 1892, p. 407). Es posible que, en el afán por posicionar dicha problemática en el interior de la sociedad, el primer tema de composición se dedicara a dar luces sobre cómo acercar los esfuerzos de instrucción pública al pueblo.

La segunda temática tenía que ver con los espectáculos y las fiestas populares. Al adjudicarles una influencia bienhechora en los progresos de la civilización, los organizadores planteaban dos interrogantes más como temas de composición: “1° Cuáles deben ser nuestros espectáculos y fiestas populares. 2° Qué parte toca al poder público y cuál corresponde al clero y al pueblo en la realización de programa de dichos espectáculos” (*El Araucano*,

4 de agosto de 1848; *El Progreso*, 8 de agosto de 1848). Un par de años antes, la prensa local discutía, precisamente, la función y la naturaleza de la institución social de los “espectáculos públicos” versus los “actos públicos”. Dirigidos a una fracción de la sociedad, los espectáculos y las fiestas populares debían apuntar al grueso de ella por cuanto resultaban una efectiva válvula de escape de la vida social; en ellos afloraba el “sentimiento”, en su puesta en escena era donde “todos los hombres se confunden en un entusiasmo general” (*El Tiempo*, 20 de septiembre de 1845), se decía.

Esa idea de sentimiento, de entusiasmo general, podría explicar la “parte que toca” al pueblo en el programa de los entretenimientos públicos. Su participación era fundamental en este tipo de espectáculos populares puesto que “hombres frecuentemente congregados a solazarse y divertirse en común, formarán siempre un pueblo unido y afectuoso, conocerán un interés general; y estarán más distantes de sacrificarle a su interés particular”. Bajo la lógica según la cual mientras este “más goce, tanto más tendrá que perder, tanto más temerá el desorden, y tanto más respetará la autoridad destinada a reprimirle”, la responsabilidad del poder público, de un buen gobierno, descansaba, entonces, en su fomento. A fin de cuentas, “lo que se llama prosperidad pública ¿es acaso otra cosa que el resultado de la felicidad individual, la cual depende de este objeto?” (*El Mosaico*, 23 de agosto de 1846, pp. 7-8).

Por su parte, la prensa descubría la pertinencia de realizar bailes populares en el teatro, puesto que, a partir de la comparación, “las clases humilladas de un pueblo grande se enaltecen y se elevan, cuando han podido aproximarse al teatro en que campea esa parte de la sociedad más favorecida por la fortuna” (*El Progreso*, 5 de febrero de 1848). Reconociendo que “la inmoralidad cunde en la cuaresma”, la opinión pública bregaba, mediante licencia de Pío IX que autorizaba a los artistas a trabajar durante este periodo, para que los “teatros de aficionados para la gente del pueblo” abrieran sus puertas. Al fin y al cabo, a la autoridad le constaba “el orden que se mantenía en los entre actos, la atención que se prestaba a lo representado, y aun el gusto para aplaudir los pasajes más bellos de la representación” (*El Progreso*, 4 de marzo de 1848). En este cuadro, la Intendencia de Santiago, en manos de Juan Mariano Egaña desde el 20 de enero de 1848

por la renuncia de su antecesor, Máximo Mujica Echaurren (1812-1872) (*El Progreso*, 21 de enero de 1848), concedió su autorización para tales efectos (*El Progreso*, 16 de marzo de 1848).

En resumen, comprender la naturaleza de los espectáculos, fiestas y diversiones populares era un interés común entre la opinión pública y las autoridades, de ahí el afán de estas últimas por inscribirla en los discursos. Vimos en el capítulo anterior que la táctica regeneradora privilegiada por la directiva de la Cofradía del Santo Sepulcro eran los “espectáculos religiosos”, es decir, polémicas procesiones de Semana Santa impulsadas *motu proprio* por la hermandad y que operaban como recurso para congregar al pueblo, para impresionarlo, para formarlo religiosamente y para distraerlo de los vicios y las malas pasiones. Pues bien, pareciera ser que, detrás de la realización de este concurso literario, la autoridad pretendía fijar una suerte de tipología de diversiones públicas. Desde su tribuna, el intendente Egaña contribuyó a ello. En efecto, mediante un decreto de esa gobernación, reglamentó en un artículo único lo siguiente:

Ninguna procesión que en el departamento de Santiago haya de celebrarse fuera del recinto de una Iglesia, o que no se limite a salir por una de sus puertas y entrar por otra, podrá llevarse a efecto sin que por la competente autoridad eclesiástica se dé previo aviso a esta Intendencia, noticiándole la calle o calles por donde haya de transitar la procesión, a fin de que, si ocurriese algún obstáculo de policía u orden público, se suspenda, o se tomen las otras disposiciones que para los mismos objetos pareciesen convenientes (*El Progreso*, 21 de julio de 1848).

A través de este recurso se fijaron las procesiones religiosas, en tanto “espectáculos religiosos”, como resorte exclusivo de la jerarquía eclesial, mientras que las demás diversiones no devotas eran privativas de la dimensión secular.

Por último, en el marco de “los acontecimientos que hoy agitan y conmueven la sociedad en todo el mundo cristiano”, la autoridad preguntaba, esta vez: “¿Tendrán o no alguna influencia sobre la constitución social del continente sud-americano? ¿Cuál sería probablemente esta influencia y cómo deberían

prepararse los pueblos y los gobiernos para recibirla?” (*El Araucano*, 4 de agosto de 1848; *El Progreso*, 8 de agosto de 1848). Seguramente, aquellos sucesos hacían referencia a los eventos europeos de febrero de 1848, cuyas primeras noticias llegaron a Santiago a fines de mayo y que fueron ampliamente comentados en la prensa local. Respecto de estas interrogantes nos quedaremos con las reflexiones del abogado, periodista, político y parlamentario Marcial González Ibieta (1819-1887) publicadas en el diario capitalino *El Progreso*. El también coleccionista de arte, llamaba la atención de la autoridad y del Congreso nacional para aprovechar la coyuntura y allegar al país industriales, artesanos, artistas, literatos y agricultores europeos. En sus palabras, “las repúblicas americanas deben apresurarse a idear proyectos que tiendan a sacar provechos del estado de inseguridad y alarma comercial e industrial en que se encuentran la Francia que agita a todo al mundo” (*El Progreso*, 12 de julio de 1848).

Sus pensamientos estaban guiados por la idea de emigración. Aprovechando la contingencia política, social y tecnológica en la que la Revolución, el aumento de la población, el incremento del precio de la tierra y el vapor habían enterrado en la miseria al proletariado europeo (*El Progreso*, 15 de julio de 1848), la sociedad sudamericana, principalmente la chilena, debía abrazar la llegada de colonos en toda su variedad: capitalistas, banqueros, mercaderes y todos aquellos que odiaran las revoluciones debían ser objeto de comisionados hábiles que estimularan su emigración. A fin de cuentas, ni la industria que necesitaba el país ni las buenas costumbres con las que se podía civilizar al pueblo viajaban solas, sino que eran los emigrantes sus mensajeros. En este marco, insistía, las naciones sudamericanas debían usufructuar del estado de inestabilidad política, social y económica de la vieja Europa.

González Ibieta no se encontraba solo en este pensamiento. *El Progreso* de Santiago era de la misma línea. La crisis europea de 1848, que había “incendiado todo ese continente” y que obligaba a abandonar la patria a comerciantes, banqueros, fabricantes, artistas y obreros, comprometía a los gobiernos americanos, pero principalmente al chileno, a “sacar más ventajosos resultados de la turbulencia amenazante del mundo europeo” (*El Progreso*, 27 de junio de 1848) debido a la paz interior y al prestigio internacional alcanzado a un par de décadas de lograr su independencia política.

Sin embargo, cuando se trataba de los intelectuales argentinos residentes en el puerto de Valparaíso, el diario de Santiago temperaba sus apreciaciones al considerar la ácida crítica de esos intelectuales a los hombres públicos chilenos (*El Progreso*, 1 de enero de 1849). Alegaba “que un extranjero no puede mezclarse en las disputas internas de una nación, en sus apasionadas luchas electorales, sino como un mediador pacífico, como un razonador frío de los principios y nada más” (*El Progreso*, 17 de enero de 1849), en razón de que “no debe suponerse en ellos ese sentimiento de patria, esa pasión de nacionalidad, que conduce a los hombres a un extravío hasta cierto punto justificable por el interés sagrado que los afecta” (*El Progreso*, 2 de abril de 1849). Este debate no debería extrañar, pues a fin de cuentas se puede comprender “al intelectual como un exiliado, un marginal, un aficionado y, finalmente, el autor de un lenguaje que trata de decirle la verdad al poder” (Alvarado, 2016, pp. 198-199).

Hemos especulado acerca de los juicios respecto de los temas de los elogios de 1848. Penetrar profundamente en la mentalidad de la época implica analizar las disertaciones mismas, lo que haremos más adelante en este mismo capítulo.

El decreto del 21 de julio reguló, además de los temas de composición, las obras que se premiarían, aunque no determinó cuáles serían esos premios, o sea, si serían medallas de oro, plata o bronce, u otro tipo de reconocimiento. El concurso de 1848 debía premiar “un retrato alegórico” del papa Pío IX; al “establecimiento mejor organizado y más costoso” para la producción de seda; a “una obra de superior mérito en su línea entre las que se presentaren en cada ramo de industria fabril”; a los estudiantes más adelantados de la Escuela de Dibujo Lineal dependiente de la Cofradía del Santo Sepulcro; al director o directores de establecimientos educacionales que se hubieran destacado por “la educación moral y religiosa de los alumnos” y, por último, “al profesor de música que se encargare de hacer ejecutar el día de este aniversario un himno a Dios según la letra que se le dará por el Gobierno, y otro a Ntro. Smo. P. Pío IX según la letra y música que eligiere el mismo profesor” (*El Araucano*, 4 de agosto de 1848; *El Progreso*, 8 de agosto de 1848).

Decreto Supremo del 5 de septiembre de 1848: privilegios anexos

El decreto del 5 de septiembre de 1848 instituyó privilegios anexos a dichas recompensas. Su articulado dejaba ver la expresión material de los premios que se asignarían: medallas de oro, plata y bronce, mientras que en su único considerando justificaba el recurso de las preeminencias. La autoridad afirmaba que, mientras los premios sirvieran de “mayor honra y estímulo a las personas que los obtuviesen”, se justificaba establecer otras distinciones asociadas. De tal forma, el decreto en cuestión les permitía a quienes hubieran obtenido un medalla ostentarla colgada del cuello con una cinta blanca durante “las fiestas públicas a que fueren invitados”, a emplearla “como distintivo de sus talleres, fábricas o establecimientos, exponiendo en sus puertas un trasunto (...), y debiendo siempre expresarse si la medalla obtenida ha sido de oro, plata o bronce”, a “fijarlas en las obras o artefactos que produjeron” y a emplearlas en avisos impresos publicitarios (*Anales de la Universidad de Chile*, 1848a, p. 24; *El Araucano*, 4 de agosto de 1848).

Adherir copias de las medallas a un producto y autorizar su aprovechamiento en avisos publicitarios informa de un interesante proceso estudiado por las historiadoras Solène Bergot y Marcela Drien para el caso de las preesas distribuidas durante la Exposición Internacional de Santiago de 1875. Sostienen que dichas preesas experimentaron un proceso de intermedialidad, es decir, que transitron desde su materialidad original en metal a su representación en papel, pero que, además, y quizá más importante aún, circularon desde dimensiones oficiales, políticas y culturales hacia otra en que su significado se asoció al empleo mercantil, de tal manera que terminaron operando como recurso para jerarquizar productos comerciales. Para las autoras, “este tránsito de un uso a otro, que permitió a la medalla adquirir un estatus de símbolo como objeto, es decir, trascendiendo su iconografía” (Bergot y Drien, 2017), se produjo a partir de las medallas emitidas en el marco de la Exposición Nacional de Agricultura de 1869, pero que se consolidó en la de 1875. Sin embargo, con el señalamiento del decreto presidencial del 5 de septiembre podemos constatar que dichos procesos tuvieron su génesis mucho antes, en 1848.

LA LÓGICA DE LA PRÁCTICA MUSEOGRÁFICA NACIONAL, 1848

En cuanto a la exposición de 1848, la prensa informaba de la transferencia de fondos realizada desde el Gobierno central hacia la municipalidad, de la participación de la Sociedad Filarmónica y de la “sociedad privada” en el evento, así como la de Palazuelos, quien preparaba la glorificación de Pío IX. Con estos antecedentes a la vista, la prensa no hacía más que “invitar a nuestros amables hermanos de las provincias a que vengan a solazarse con nosotros en el día en que con más placer nos acordamos de que formamos parte de la familia chilena” (*El Progreso*, 30 de agosto de 1848).

Un anuncio firmado por el secretario de la comisión presidencial, José Miguel de la Barra, convocaba a fabricantes, artesanos y artistas para que enviaran “sus obras a los salones de la Oficina de Estadística, en el Palacio de la Moneda, los días martes, miércoles y jueves de la presente semana desde las diez de la mañana hasta las tres de la tarde” (*El Progreso*, 11 de septiembre de 1848). La opinión pública celebraba el hecho de que las fiestas septembrinas estuvieran impregnadas de un “carácter social y altamente digno de una época civilizada”; la fiesta del día 17, decía, “*dedicada a la caridad y a la paz* dirigida por el siempre inspirado socialista D. Pedro Palazuelos” se aunaba a la repartición de galardones en los ámbitos de la religión, la moral, la industria y las costumbres, y resultaban la expresión material “de la gloriosa revolución de nuestra independencia” (*El Progreso*, 15 de septiembre de 1848a).

Aunque a esa celebración estaban convidados “todos los individuos de otras naciones que residen en esta Capital, llevando las banderas de sus respectivos países en señal de fraternidad entre ambos mundos” (*El Progreso*, 5 de septiembre de 1848b), gesto considerado “complemento de la función preparada con tanto acierto por el señor Palazuelos” (*El Progreso*, 15 de septiembre de 1848), dicho llamamiento pronto fue retirado por la auto-ridad (*El Progreso*, 16 de septiembre de 1848b).

Decreto Supremo del 9 de septiembre de 1848: la comisión

A los días de haber evacuado el decreto del 5 de septiembre de 1848, Bulnes y Sanfuentes emitieron una nueva normativa, el 9 del mismo mes, en torno

a la comisión responsable de asignar los premios. Para cumplir sus propósitos, esta forma de sociabilidad efímera especializada debía tomar razón tanto de los establecimientos de educación “más útiles y benéficos para la enseñanza del pueblo” como de los que hubieran aportado al desarrollo de la industria de la seda. De igual forma, le competía la tarea de distinguir a “los alumnos de la escuela de dibujo lineal que se hubiesen hecho acreedores a los premios ofrecidos, dividiéndolos en tres clases según sus adelantamientos” (*Anales de la Universidad de Chile*, 1848b, pp. 25-26).

En correspondencia a este último asunto es de suponer que la comisión sostenía sus decisiones en el decreto presidencial del 12 de diciembre de 1846, rubricado por Bulnes y el subrogante ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública, Manuel Camilo Vial Formas (1804-1882), que reglamentaba los premios otorgados a los estudiantes más sobresalientes de la Escuela de Dibujo Lineal, sostenida por la Cofradía del Santo Sepulcro. En su articulado, esta normativa asignaba un presupuesto de treinta y cuatro pesos y cuatro reales para “la compra de cuatro estuches de instrumentos de dibujo, con que se premiaría a los cuatro alumnos de la escuela que fueren calificados de más sobresalientes”, y mandataba al intendente de Santiago a designar una junta especial para la resolución de los premios, a presidir los exámenes públicos de la escuela, a determinar el día en que tendrían lugar y, una vez concluidos, sería el encargado de distribuirlos, así como de entregar al director de la escuela, Luis Prieto Cruz, “el obsequio que se acuerde al efecto” (*El Araucano*, 18 de diciembre de 1846).

Para que la comisión presidencial de premios procediera “con el necesario acierto e imparcialidad” en el examen de las obras presentadas, se nombraron cinco ciudadanos: a los ya conocidos José Miguel de la Barra, José Gandarillas, se sumaron Francisco García- Huidobro Aldunate, José Zégers Montenegro y el ebanista José del Tránsito Cárdenas.

Cárdenas no solo fue responsable de fabricar el mobiliario que dotó la sala del Gabinete de Historia Natural de Santiago destinada a los objetos recolectados por el naturalista francés Claudio Gay en 1839 o de presentar un presupuesto para la compostura de los arcos de la nave principal de la Catedral de Santiago en 1853, sino que también tuvo una activa participación en la vida gremial de los ebanistas de Valparaíso y Santiago y de los artesanos

en general, pues fue parte del primer consejo de la Sociedad de Artesanos La Unión (Grez, 1995, pp. 271, 383 y 440; Iglesias y Porte, 1955, p. 19; Serra, 2019a, pp. 294-295, 2019b, p. 62).

Nacido en Madrid, Zegers Montenegro (1809-1901) realizó sus primeros estudios en París. Por oposición obtuvo la cátedra de Dibujo Natural en el Instituto Nacional, donde se dice que inauguró “el estudio del dibujo lineal industrial”, redactó el primer texto en la materia y ofreció dos cursos *ad hoc*. Hasta 1830 fue miembro del Cuerpo de Ingenieros Militares y hasta la década del 60 profesor en el mismo instituto. A la fecha de su muerte, en 1901, Zegers era el agrimensor general y el más antiguo de los miembros de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas (Figueroa, 1931, p. 1124; Figueroa, 1900, pp. 242-243).

García-Huidobro Aldunate (?-1853), en tanto, estudió filosofía escolástica, latín, griego y hebreo, y llegó a ser considerado uno de los personajes más instruidos de su tiempo en lo que correspondía a las ciencias físicas y naturales. Fue director de la Biblioteca Nacional entre 1825 y 1852, y miembro de la comisión científica nombrada por Diego Portales, en 1830, para evaluar las competencias, preparación y conocimientos del francés Claudio Gay para liderar un estudio científico del país (Figueroa, 1929, p. 294; Figueroa, 1897a, p. 37; Serra, 2019a, pp. 294-295, 2019b, p. 62).

Como queda en evidencia en el perfil de los integrantes de la comisión presidencial, sus miembros poseían conocimientos especializados conforme los requerimientos del concurso, lo cual no debería de extrañar. A fin de cuentas, siguiendo al sociólogo Pierre Bourdieu cuando analiza el origen de las comisiones destinadas a tratar asuntos públicos, debían estar compuestas por personas socialmente reconocidas para tratar “un problema digno de ser tratado por personas dignas de tratar los problemas públicos” (Bourdieu, 2014, pp. 41-45). Con ello se cumple con una de las máximas habermaseanas, esto es, la esfera en que las personas privadas se reúnen en calidad de público, lo que, en términos de asociacionismo, manifiesta el interés de particulares por acoplar voluntades y enfrentar los problemas que surgen con el transcurrir de la vida colectiva. En este caso, a excepción de José de Tránsito Cárdenas, podríamos decir que la mayoría eran representantes de una burguesía ilustrada.

¿Qué se puede concluir de esta batería jurídica, incluyendo el decreto del 16 de enero de 1846, revisado en el capítulo anterior? Quizá lo que tenga que ver con la formalización forense de una “época discursiva” en la cual, en términos del filósofo Michel Foucault, se *comienza a hablar* de exposiciones. En efecto, en la medida en que existen condiciones de posibilidad que toleran el advenimiento de un enunciado (Foucault, 2002, pp. 146-177) en un momento determinado del tiempo histórico —“no se puede hablar en cualquier época de cualquier cosa” (Foucault, 2002, p. 73), porque “uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa” (Foucault, 2005, p. 15)—, se entiende que los hechos discursivos

ocupan un tiempo y un espacio, hacen parte de lo que ha podido hablarse en una época según unas reglas o regularidades. (...) los conjuntos de enunciados nos muestran momentos discursivos históricamente situados y, en consecuencia, pueden orientar la comprensión de etapas históricas que se distinguieron por lo que pudo enunciarse y por lo que no pudo enunciarse (Loaiza, 2020, pp. 305-306).

Desde este punto de vista, es válido sostener que el triunvirato Palazuelos, De la Barra y Gandarillas inauguró una época a partir de la cual se comenzó a hablar sobre exposiciones y que fue propiciada, tal como vimos en el capítulo anterior, por su espacio de experiencia museográfico transeuropeo. También vimos que la prensa actuó como una suerte de caja de resonancia de la propuesta de la hermandad del Santo Sepulcro en términos de poner en voz de la opinión pública un nuevo enunciado: la “exposición”. Identificamos, así, el origen de una época, toda vez que especificamos un espacio y un tiempo con sus propias regularidades, que habilitaron la aparición de un momento en el que se comenzó a hablar de una cosa. De tal manera, la emergencia de dicho enunciado da cuenta de una instancia discursiva históricamente situada que permite comprender el tránsito entre dos tiempos históricos: el fundacional y el de integración (Subercaseaux, 2017), donde dicho tránsito se distingue por lo que pudo enunciarse.

A partir de lo anterior se confirma la máxima según la cual a ciertos momentos históricos pertenecen determinadas prácticas discursivas. Así, la dirección de la cofradía tuvo éxito si de lo que se trató fue de volver a poner en boca de todos un comentario museográfico de antigua data que Benjamín Vicuña Mackenna establece en 1556, cuando identifica la génesis de “nuestras primitivas exposiciones” (Vicuña Mackenna, 1884, p. 421). En síntesis, las polémicas suscitadas en la prensa, fueran a favor o en contra de la realización de las primeras exposiciones nacionales chilenas, implicó, en última instancia, la inauguración de una época en la cual *se comenzó a hablar* del evento, y la batería legal recién analizada no hace más que fijar en el texto jurídico esa discusión (Duarte, 2024).

Los elogios

Se dijo que el Decreto Supremo del 21 de julio de 1848 reglamentó el aniversario de la caridad cristiana en dos dimensiones: los términos de referencia de los elogios públicos y la premiación. Adelantamos más arriba nuestras impresiones respecto de los temas de composición; ahora los examinaremos con la pretensión de rastrear, en tanto metasociabilidad, los valores de la época de la cual son representativos. Las fuentes hablan de dos anunciantes: el conocido literato Salustio Cobo y el presbítero Ramón Valentín García (1815-1867). Educado en el Seminario Conciliar, donde se ordenó sacerdote, García se recibió de licenciado en Leyes en 1850 y antes, en 1846, fue designado miembro de la Facultad de Teología y Ciencias Sagradas de la universidad, misma facultad que le otorgó en 1849 un premio por la memoria titulada *Las misiones*. Durante esos años no tan solo “colaboró con las iniciativas de Pedro Palazuelos”, sino que también se ocupó de “conocer las doctrinas socialistas y de profundizar en la identidad entre cristianismo y trabajadores” (Salinas, 1987, p. 147).

En el marco de la revolución del 20 de abril de 1851, se dice que “salvó de la persecución política al ilustre filósofo Francisco Bilbao, disfrazándolo con el hábito de su ministerio sacerdotal” (Figueroa, 1897a, p. 33). El también canónigo penitenciario de la Catedral (Martinic, 2004-2005, p. 130) era un protagonista de primera línea en el interés de la Iglesia por “compatibilizar

la idea de progreso con el cristianismo” (Stuven, 2015, p. 211). Durante el discurso de incorporación a dicha facultad sostenía, en distintos pasajes de su alocución, el papel rector del catolicismo sobre todo progreso científico y social:

El elemento divino, eterno y sobrenatural, es principio progresista, de adelanto y de civilización. Él es necesario a las ciencias, a las artes, a la religión, a la historia, a la poesía y a las mismas ciencias físicas: fue necesario en el pasado, lo será en el porvenir, y su necesidad se advierte aún en el progreso científico y social de una época tan avanzada como la presente (García, 1847, p. 119).

Es interesante observar el elogio del canónigo a la luz de una máxima que apoyaba la idea, conforme la cual “el hombre necesita de religión y de filosofía, y solo la inspiración sagrada le proporciona pensamientos elevados, meditaciones sublimes, e ideas sobrenaturales y divinas” (García, 1847, p. 113). El domingo 17 de septiembre de 1848 García afirmaba que la religión ennoblecía y valoraba las creaciones de la industria fabril, de las ciencias y de las artes, y que tanto el artesanado como los artistas podían “representar todas las inspiraciones del pensamiento y del sentimiento católico”. Si bien es cierto que había necesidad de trabajo en la humanidad, también había una “necesidad sagrada, necesidad religiosa y moral”, sin la cual “todo titubea”. Para satisfacer dicha carencia, “los hombres de labor, los artesanos, las compañías y asociaciones obreras, los gremios trabajadores deben ser instruidos en la religión, de tal manera de avanzar acordes al progreso moral y material”.

Respecto de los temas de composición, en específico respecto de ¿qué debía hacerse en la región para que la instrucción pública fuera proporcionada a las aptitudes y exigencias del pueblo?, era de su parecer que, así como el Gobierno se ocupaba de la instrucción científica, debía hacer lo propio fomentando la “instrucción popular de artes y oficios”, puesto que si ambas marchaban a la par podían disponer “al país al engrandecimiento y prosperidad”. En ese afán, concluía: “Al lado de los colegios y de las universidades, al lado de las bibliotecas y las prensas deben aparecer las escuelas politécnicas, los museos y los talleres públicos, las academias de artes y oficios”, aunque

sin olvidar que ambas debían estar dominadas por “la instrucción religiosa, y los encargados del poder tienen a su cargo la formación del hombre bajo su doble aspecto de ciudadano y católico” (*El Progreso*, 5 de octubre de 1848).

La alocución de Cobos transitaba por esa misma ruta. Conforme al tópico ¿cuáles debían ser los espectáculos y fiestas populares?, argumentaba que en el contexto de “los progresos de la civilización” tales expresiones “contribuían a desarrollar, mantener y fortificar el espíritu religioso y nacional, afianzando así el poder y la unidad de los pueblos”, y entre estos y la idea de religión. En consecuencia, argüía, “los espectáculos en América tienen que ser eminentemente democráticos y por lo tanto eminentemente religiosos”. Es más, para acercarse y “entrar en comercio directo con el mundo de los espíritus”, el literato loaba al *símbolo* toda vez que a través de su gracia “se deslizan y comunican entre sí las realidades invisibles”; “lo invisible —continuaba— despojado del símbolo material que nos lo revela, jamás llegaría a producirnos la emoción estética; y que, cuanto más exacta y saliente sea la expresión asumida en el símbolo, tanto más vivo y determinado será el sentimiento [que] producirá”. Precisamente, la concepción del símbolo como ropaje de lo invisible, como expresión del alma, como recurso de adhesión a la doctrina cristiana, como materialización y encarnación del dogma distinguía al catolicismo del protestantismo, cuyo “culto descarnado” sometía las verdades religiosas a la crítica de la razón del individuo. En esa lógica, “los protestantes no tienen fe porque no tienen culto, y no tienen culto porque no tienen fe. La fe, señores, es el gran foco de actividad donde el arte elabora sus creaciones” (*El Progreso*, 23 de septiembre y 3 de octubre de 1848), decía Cobo.

Observemos esta alocución en detalle. A los extranjeros residentes se les convidó a participar del evento enarbolando sus colores patrios, aunque dicho llamamiento rápidamente se retiró. Es admisible explicar esta acción a partir de lo expresado por Cobo en su alocución en referencia a los disidentes²: señalar a los protestantes como faltos de culto, de fe, de artes, era una afrenta al cuerpo diplomático que el Gobierno no se podía permitir, menos todavía

² *Disidente* es un “concepto que es atribuido desde el mundo católico (los otros) hacia protestantes.” León (2019, p. 28).

cuando algunos de los potenciales asistentes representaban a países que desde temprano habían reconocido la independencia de Chile en 1823 y con el que se había firmado el primer Tratado de Amistad y Comercio, como acontece con los Estados Unidos de Norteamérica.

Por otro lado, la referencia al “símbolo” como mediador entre el mundo de los sentidos y el de los espíritus resulta digna de subrayar. En su estudio sobre el coleccionismo, el historiador cultural Krzysztof Pomian acuñó un término que entra en diálogo con esta idea mediadora del símbolo³. En él adelanta que objetos fúnebres, ofrendas, regalos, botines, reliquias, objetos sagrados, tesoros reales fueron dotados de la capacidad de establecer una relación entre el ser humano y sus deidades; entre el presente y el pasado; entre el aquí y otro lugar geográfico distante; en definitiva, entre lo visible y lo invisible (Pomian, 1990).

En esa línea argumental, se pregunta por las características comunes que podrían tener los objetos antedichos y los que se presentan en una exposición, en un museo o los que se encuentran en colecciones privadas o de instituciones. Bajo el alero del estructuralismo antropológico, la fenomenología y la lingüística, acuñó la noción de *semióforo*. Para él, textos, imágenes, insignias, objetos, sonidos e incluso personas se componen de un soporte y de un signo que, sin ser un lenguaje, actúan como tal; Chartier dirá que “no existe texto fuera del soporte” (Chartier, 1992, p. 55). Todos tienen una cara material (física) y una cara significativa (semiótica), por lo que pueden llegar a ser “un objeto visible cargado de significación” (Serna y Pons, 2013, p. 213), es decir, productores de sentido. Aunque para adquirir esa cualidad deben recorrer el complejo proceso de musealización favorecido por el evento exhibicionario, puesto que han sido “fabricados o expuestos con el fin de dirigirse a la mirada” (Pomian, 2007, p. 110). En ese momento todas las propiedades visibles del objeto —materiales y formas— se convierten en signos que remiten a lo invisible.

³ No ahondaremos en las características distintivas del ícono, del índice y del símbolo, ya estudiadas por Charles S. Pierce.

Según Pomian, el semióforo, en tanto “objeto-signo” (Morales, 2002), siempre se remite a algo que se encuentra invisible. En los términos del autor,

sólo de manera derivada y secundaria los semióforos remiten a algo presente aquí y ahora. En la medida en que sustituye algo invisible, lo muestra, lo indica, lo recuerda o conserva su huella, un semióforo está hecho para ser mirado, si no es que escrutado en sus menores detalles, para imponer a sus destinatarios la actitud de espectadores (Pomian, 1998, p. 80).

Desde este punto de vista, los objetos-signos del culto cristiano son una “vía intermedia”, en vista de que “el contacto de los espíritus puros siendo pues una quimera, todas las verdades han tenido que pagar su tributo al símbolo para hacernos accesible y llegar hasta nosotros” (*El Progreso*, 23 de septiembre de 1848).

Aunque salta a la vista el empleo de dos términos, *signo* y *símbolo*, aquí los consideramos intercambiables⁴ toda vez que son parte de “la relación de representación” en la cual una imagen presente “vale por” un objeto ausente “porque es homólogo” (Chartier, 1992, p. 58). A fin de cuentas, representar no es otra cosa que “hacer visible algo que no está, desempeñar un papel, mostrar algo que está ausente” (Serna y Pons, 2013, p. 170). De hecho, “comprender la invisible verdad de las relaciones entre las cosas invisibles es ahora [en el siglo XIX], por lo tanto, una forma de saber mirar” (González-Stephan y Anderman, 2006, p. 10) que se sostiene en el supuesto de “que una forma material pone de manifiesto alguna presencia subyacente que da cuenta de aquello por lo cual es aparente” (Miller, 2005, p. 29). Esta idea de la forma material es fundamental para esta investigación, ya que, sea signo o símbolo, debe encarnar en una materia y a través de una

⁴ Conforme al *Diccionario de la lengua castellana* de la época, tanto un signo como un símbolo representan una cosa, dan a conocerla. “Signo: Señal, indicio, nota o representación de una cosa. Señal que se hace por modo de bendición; como las que se hacen en la misa. (...) Símbolo: Nota señal o divisa que da a conocer una cosa. Cualquier cosa que por representación, figura o semejanza nos da a conocer o nos explica otra” (Real Academia Española, 1884, pp. 976-977).

forma; para el caso aquí expuesto los adelantos del espíritu de una nación encarnan en formas materiales y en materialidades. De ahí que sea pertinente la pregunta que formula el historiador Peter Burke: “¿De qué materiales se construyen las nuevas entidades tales como las naciones?” (2014, p. 18).

Acerca de la alocución del presbítero García, es de notar la novedad que significaba el afán de la Iglesia por allegar a su haber conceptos propios de la filosofía de las luces, asunto que retomaba del debate francés en torno a la idea de progreso. *La Revista Católica*, órgano de difusión de la jerarquía eclesiástica, hizo suya una interpretación del concepto de *filosofía*, compatible con la noción de *progreso* —distante de la noción filosófica dieciochesca—, y la concilió con la acción de la Providencia para reafirmar el valor de la razón. El asunto de fondo tras esta posición era asignar a la religión un papel activo en la sociedad y reivindicar la razón y el concepto de filosofía como dependientes histórica y conceptualmente de la teología. Empero, la desaprobación del papa Pío IX de todos aquellos que exaltaban el progreso humano “selló la alianza de la Iglesia chilena con el ultramontanismo, y dejó al liberalismo en la trinchera contraria. Llevando al apogeo su tono negativo hacia las ideas del siglo” (Stuven, 2015, p. 214), aunque a lo largo del XIX hubo facciones del clero que no renunciaron a la defensa de la armonía y complementariedad entre fe y razón, entre filosofía y teología, tal como lo hizo García en su alocución septembrina.

Los objetos por rubros

Conforme la apreciación de Pedro Palazuelos replicada por *El Progreso*, la fiesta de la Caridad Cristiana había sido la ocasión primera en la que “la democracia se eleva hasta el poder” (22 de septiembre de 1848), ascensión que se explica por la concepción de las exposiciones como parte de un conjunto complejo y matizado de correlaciones a través de las cuales se ejercía el poder y se transmitía al pueblo el complejo exhibicionario (Bennet, 1988, 1995; Kirshenblatt-Gimblett, 2006). Mediante “lecciones objetivas de poder”, la autoridad ordenaba tanto los objetos de una exhibición para su inspección visual y pública como al público que los inspeccionaba. Con ello se intentó, señala el sociólogo Tony Bennett, que el

pueblo se conociera y se autorregulara para que, viéndose a sí mismo *desde las alturas* del poder, se convirtiera en sujeto-objeto de conocimiento, para que así adoptara los principios de autovigilancia y autorregulación: una de las máximas de la sociabilidad, es decir, la suscripción de coacciones externas como condición para la producción de nuevas formas de comportamiento.

Un tipo de ascensión del pueblo hacia las vecindades del poder se dio durante la tarde del 17 de septiembre de 1848, sobre el tablado de tres cuerpos levantado en el óvalo de la Alameda de las Delicias, adornado convenientemente para la ocasión. En ese lugar significativo, “los artesanos que han entrado en el reciente concurso a pedir un aplauso, después de haberse entregado a las más rudas tareas, para alcanzar la perfección que reluce en sus trabajos” (*El Progreso*, 29 de septiembre de 1848) recibieron de parte del detentador máximo del poder, el presidente Manuel Bulnes, medallas de oro, plata y otros reconocimientos, quien “estrech[ó] la mano del ingenio, proclam[ó] el nombre del pobre y ciñ[ó] sobre sí una corona!” (*El Progreso*, 22 de septiembre de 1848).

Otro tipo de ascensión ocurrió cuando los trabajos de artesanos, las obras de arte, y las artes mecánicas y de dibujo lineal irrumpieron en las salas que ocupaba la Oficina de Estadística (1843), ubicadas en la sede de gobierno y residencia del jefe de Estado⁵, el Palacio de Moneda, y cuando el público penetró en ellas para realizar su inspección y verse reflejado en el fruto del trabajo de sus pares. Entre el jueves 14 y el sábado 16 de septiembre de 1848, la exposición había “atraído numerosos e inteligentes espectadores” (*El Araucano*, 22 de septiembre de 1848). En ese instante, afirmamos, el pueblo ocupó un espacio al lado del poder. En efecto, en el marco de “un hermoso espectáculo”, los chilenos habían podido “contemplar con orgullo las obras que algunos de sus compatriotas han ejecutado casi sin maestros y solo a impulso de sus talentos” (*El Progreso*, 26 de septiembre de 1848),

⁵ “A partir de 1846, por decisión del Presidente de la República Manuel Bulnes Prieto, el edificio de la Real Casa de Moneda de Santiago se constituyó también en sede gubernamental y residencia de los mandatarios. Antes, la casa de gobierno estaba en el Palacio de la Real Audiencia de Santiago, actual edificio del Museo Histórico Nacional, ubicado frente a la Plaza de Armas”. Ver “La Moneda”, en www.patrimoniolamoneda.cl

aunque la opinión pública escrita señalaba respecto del “teatro de la exposición” que “convendría que fuese extenso y capaz de contener bastante gente” (*El Progreso*, 29 de septiembre de 1848).

Institucionalizar una práctica cuyo primer ensayo había tenido lugar tres años antes se justificaba en razón de que operaba como recurso de reconocimiento social de los artesanos y artistas y sus agotadoras labores cotidianas. Ese gesto tendría importantes consecuencias para las artes de Chile, puesto que, habiendo recibido odas por sus obras, era de esperarse que año a año “cada uno se empeñará en aventajar a los demás, y la emulación encenderá una noble lucha provechosa al vencedor y vencido”. Junto con ello, el reconocimiento obtenido, fuera una medalla de oro, plata, una cinta o un aplauso, “atraerá indudablemente la concurrencia y la abundancia en la venta de los productos” siendo ese el verdadero premio que retribuiría la capacidad del artesano. Incluso, era el parecer de la opinión pública que debía premiarse “a los que fabriquen mejor y más barato” por encima “de los que presenten trabajos curiosos y no de gran provecho”, y que la cantidad de los productos debía tomarse en cuenta a la par de su cualidad (*El Progreso*, 29 de septiembre de 1848).

Pues bien, si la aspiración era formalizar ese tipo de eventos en el país, no podía ser una “exposición improvisada”, como lo había sido por haberse anunciado apenas unos días antes de su premiación. Por eso, la comisión de evaluación de los premios se manifestaba “angustiada por los pocos días en que debía desempeñar su cargo” (*El Araucano*, 22 de septiembre de 1848). Tampoco podía designarse los temas de composición intempestivamente. Al contrario, al conjunto de artesanos, artistas y autores se le debía dar el tiempo suficiente para la concepción y ejecución de sus creaciones sin trabas de ninguna especie. Llegado a este punto había que evitar dos extremos: dejar en libertad de acción a los creadores para que *motu proprio* definieran el tema de composición, con el consecuente riesgo de que las obras presentadas no tuvieran relación ni con las costumbres del país ni con su historia, y fijar fichas temáticas de antemano, con lo cual “se reduciría a muy estrechos límites el certamen y las consecuencias serían funestas”. Como media, los editores de *El Progreso* sugerían que los artistas plásticos se inspiraran en algún pasaje de la historia nacional, mientras que respecto de la ausencia

de la agricultura en el evento, “la primera de las industrias” nacionales, señalaban que su presencia se justificaría por cuanto era “la mejor arma para atacar la rutina que ha preparado en ella fuertes trincheras”. En síntesis, ampliada a todos los rubros de la industria, con temáticas propias chilenas, “la exposición sería cada año como un inventario de las riquezas nacionales” (*El Progreso*, 26 de septiembre de 1848).

A pesar de las circunstancias que rodeaban al evento, es decir, el “estado apenas naciente de nuestras artes”, de haber sido “el primer ensayo en línea de exposiciones y concursos” y del “cortísimo plazo que ha podido darse a los artistas y artesanos para la confección y presentación de sus obras”, la comisión de evaluación, conformada finalmente por José del Tránsito Cárdenas, José Zegers Montenegro, José Gandarillas y José Miguel de la Barra, creía que el resultado había sido “sumamente satisfactorio, y aún inesperado”, por lo que insistía que su institucionalización llevará “entre nuestros artistas y obreros un nuevo espíritu de mejora y adelantamiento” (*El Araucano*, 22 de septiembre de 1848).

Se presentaron a concurso diversos objetos de la cultura material de la época: cuadros de pintura, obras musicales, trabajos de ebanistería, talabartería, instrumentos musicales de cuerda y viento, un carruaje, libros empastados, etc., que serían reconocidos con preseas de oro y plata y “*accessit*”, es decir, menciones honoríficas, en los rubros de pintura, música, dibujo lineal, artes mecánicas y el premio de una caja de oro que se otorgó a un establecimiento de educación gratuita.

Asesorados por “los conocimientos especiales de personas de conocida imparcialidad y circunspección” (*El Araucano*, 22 de septiembre de 1848), la comisión elevó un informe a la autoridad sobre el cual fundó la elección de sus decisiones, reporte que permite penetrar la racionalidad detrás de sus determinaciones.

Pintura

En el rubro de pintura se distinguió a Gregorio Torres con una medalla de oro porque “ha llenado el programa con su retrato alegórico de Pío IX”, mientras que a Gregorio Mira Ñíguez (1820-1905) se le reconoció con una presea de plata por sus “sobresalientes disposiciones artísticas, de aquellas

que cultivadas con la contracción, juiciosidad y buen gusto (...), no pueden menos de elevarle al primer rango en breve tiempo” (*El Araucano*, 22 de septiembre de 1848). Agricultor asociado al puerto de San Antonio, filántropo y hombre público, Mira Ñíguez no ejerció la pintura como profesión, aunque sí fue uno de los primeros alumnos que el francés Monvoisin tuvo a su cargo y sus hijas, Magdalena y Aurora, fueron las primeras exponentes femeninas que se dedicaron con vocación a la pintura en Chile, incluso en Latinoamérica (Figueroa, 1931, p. 278; Pereira Salas, 1992, p. 74). Mientras tanto, a Francisco Valenzuela, el “Puntete” (ca. 1801/1804-¿?), Manuel Mena y Francisco Javier Mandiola se les otorgaron menciones honoríficas. Para el caso de Mandiola, la comisión justificaba su decisión en el entendido de que en versiones anteriores había sido reconocido con una medalla de oro.

Lo que señalábamos más arriba respecto de lo intempestivo de la convocatoria tuvo consecuencias prácticas. Aunque la norma que reglamentó las obras que se premiaría y los temas de las disertaciones estaba fechada el 21 de julio de 1848, se le dio publicidad en los diarios de la capital dos semanas después y recién el 11 de septiembre se realizó la convocatoria pública como tal. Estas circunstancias podrían explicar la razón por la cual solo Torres cumplió con el programa del evento de 1848, es decir, con presentar un retrato alegórico de Pío IX. La prensa pensaba similar: fue la premura del tiempo la que impidió a los otros artistas dedicarse a la obra solicitada, de ahí que, para que el evento perdiera su “carácter precario”, debía publicarse “con bastante anticipación los temas y las condiciones del certamen (...). Solo así podrá ofrecer a los artistas chilenos un teatro, en que puedan lucir su habilidad” (*El Progreso*, 26 de septiembre de 1848).

Un interesante debate desarrollado a través de la sección “Correspondencia” de *El Progreso* obliga a detenernos, brevemente, en Gregorio Torres y Francisco Javier Mandiola, quienes en distintos momentos recibieron una presea dorada. “Un aficionado a la pintura”, luego de observar los trabajos en el taller de Mandiola, aseguraba que había llegado al culmen de sus adiestramientos y que de ahí en adelante el Gobierno debía tomarlo bajo su protección, pensionarlo y enviarlo a Europa, donde, al lado de importantes maestros y teniendo a los grandes museos como fuente de inspiración, acabaría perfeccionando su arte para volver al país y entregar a sus habitantes

todo lo experimentado (*El Progreso*, 10 de agosto de 1848). Entre tanto, un tal “Z”, señalaba respecto de un cuadro terminado por Torres, *La Virgen de la peña*, que un talento como el suyo no precisaba saltar al Viejo Continente; al contrario, había requerido nada más que de un par de años de instrucción al alero de un maestro como Monvoisin para explotar sus capacidades naturales, ya que a su lado había descubierto los secretos del arte y del método artístico (*El Progreso*, 18 de agosto de 1848). “Unos artistas” pensaban distinto a “Z”. Señalaban como ejemplo a Monvoisin, quien, para alcanzar su maestría, había tenido que itinerar por Europa. En consecuencia, esos artistas anónimos invitaban a Mandiola y a Torres a perfeccionar sus estudios en el Viejo Continente y conminaban al Gobierno a apoyar tales iniciativas puesto que ambos habían dado prueba material de sus habilidades sobre el lienzo. Afirmaban, suponemos que desde su experiencia, que no era

suficiente que un joven estudie dos o tres años al lado de un buen maestro, aunque tenga muy bellas disposiciones, pues en tan poco tiempo solo se puede adquirir conocimiento del dibujo, mas no formarse un método, para lo cual es preciso estudiar como lo han hecho los grandes maestros, que con la constancia y un estudio continuado de grandiosos modelos, han logrado immortalizar sus nombres (*El Progreso*, 5 de septiembre de 1848).

Atendiendo al llamado realizado por el sociólogo Pierre Bourdieu respecto de aplicar el modo de pensamiento relacional al microcosmos social en el que se producen las obras culturales en tanto espacio de relaciones objetivas entre posiciones que se hace inteligible situando en él a cada agente en sus vínculos objetivos con todos los demás (Bourdieu, 1997a), observaremos el debate bajo el supuesto de que estamos ante los primeros atisbos de configuración del campo artístico de las artes pictóricas.

Conformado por agentes que ocupan posiciones diferenciales en distintos niveles, que luchan por apropiarse y producir un capital con base en las reglas del juego de ese campo, siguiendo ciertos intereses y determinadas creencias (Lahire, 2002), el capital en disputa en el campo artístico de las obras pictóricas, es, precisamente, el capital artístico, cuya particularidad es ser

un “capital simbólico”, o sea, basado en un reconocimiento, institucionalizado o no, que supone la certidumbre en ese capital por parte de los agentes del campo, toda vez que “se basa en la creencia, es decir, en las categorías de percepción y de valoración en vigor en el campo” (Bourdieu, 1997a, p. 186): el nombre del autor, su firma o, en nuestro caso, el maestro que lo instruyó.

A partir de la argumentación del señor “Z”, Torres, en tanto discípulo de Monvoisin, contaría —en comparación con la educación artística recibida por Mandiola— con un capital simbólico que lo situaba en una posición dominante en la lucha por la colocación en el campo. No obstante, pareciera que dicho capital, y por tanto su ubicación, era relativizado a la luz de lo señalado por “Unos artistas”, es decir, que su percepción y valoración no se había consolidado, quizá, por lo que recordaba otro pintor, Pedro Lira, muchos años después: que Mandiola y Torres “fueron los discípulos más aventajados, podría decirse los únicos que dejó el artista francés en América” (Lira, 1902, p. 391) y que tal vez el primero haya sido el “principal de todos” (Álvarez, 1928, p. 20).

En síntesis, aunque estamos en presencia de un maestro y de una firma, todo apunta a que todavía no se constituían en valores susceptibles de ser percibidos como elementos diferenciadores. Otra explicación podría ser que ambos ocupaban igual posición en el campo: mismo reconocimiento y misma valoración, lo que demuestra la Comisión al argumentar el motivo por el cual otorgarle la medalla de oro de 1848: a Mandiola ya se le había entregado un reconocimiento similar años antes.

Conforme los postulados de Bourdieu, con este examen hemos querido plantear que en el campo artístico comienzan a emerger polémicas que a lo largo del siglo XIX se observan con más claridad como verdaderas luchas por el posicionamiento⁶.

De los pintores Francisco Valenzuela y Manuel Mena, quienes recibieron menciones honoríficas, hay poco que decir. Francisco Valenzuela

⁶ Por ejemplo, la polémica entre Alejandro Cicarelli y Ernesto Charton, o entre Pedro Lira y José Miguel Blanco (De la Maza, 2012; Herrera, 2014).

(ca. 1801/1804-¿?), conocido como “Puntete”, obtuvo una mención honrosa en la exposición de 1846⁷ y en 1849 se adjudicó una medalla de tercera clase y una recomendación de la Comisión de Evaluación de premios para entrar a la Academia de Pintura de Santiago⁸ (1849) (*Anales de la Universidad de Chile*, 1849, pp. 48-49, Pereira Salas, 1992, pp. 83-84). Discípulo del primer director de esa academia, el napolitano Alejandro Cicarelli (1808-1879) se dedicó principalmente al retrato. Al igual que el Puntete, Mena, otro retratista, conformó la primera cohorte de alumnos de la institución dirigida por el italiano (Álvarez, 1928, p. 31; Robles, 1920) y obtuvo del Gobierno una pensión mensual de diez pesos por su buena conducta, aplicación y buenas disposiciones para su arte (*El Araucano*, 15 de octubre de 1852). En 1862 postuló al primer concurso de pintura de la institución, cuyo premio sería una beca para concluir estudios en Europa y al que se debía presentar una obra “original”⁹. Al final, ni Mena obtuvo el primer lugar ni el premio se concretó. Quien sí se marchó al Viejo Continente, sin concurso mediante, fue Nicanor Plaza (1844-1918) (Pereira Salas, 1992, p. 92).

De acuerdo con la historiadora Josefina de la Maza, “Puntete” y Mena “pasaron, junto a muchos otros de los estudiantes de las primeras generaciones de la Academia, al olvido”, ambos, junto a esos otros, “se convirtieron, de a poco, en símbolos del fracaso del proyecto académico; en artistas menores, recordables más por sus desilusiones del mundo del arte que por sus éxitos en la pintura” (De la Maza, 2022, pp. 123-124). Ese mismo destino señala el historiador Eugenio Pereira Salas: “Fue triste la suerte de la primera hornada de egresados, que soñaron con ser artistas y la realidad los hizo morir en el desamparo y el olvido” (Pereira Salas, 1992, p. 70).

⁷ Antecedente que no nos consta, pero que menciona el historiador Eugenio Pereira Salas.

⁸ La academia se inauguró el jueves 8 de marzo de 1849 en las dependencias de la Cámara de Diputados (*El Progreso*, 6 de marzo de 1849).

⁹ “Una pintura ‘original’ es, en el contexto de un concurso de pintura académica, el primer intento de un estudiante por realizar una composición propia (debemos recordar que durante sus años de formación el estudiante solo había realizado copias y, hacia el final de sus estudios, dibujos y pinturas de modelos al natural). Este era, por lo mismo, un momento crucial en el que el joven artista debía examinar el camino andado, revisar lo aprendido y ponerlo en práctica” (De la Maza, 2022, p. 122).

Música

En el rubro de música se premiaría al profesor que ejecutara un himno a Dios conforme la letra que le entregara el Gobierno y otro al papa según la letra y música que eligiera ese mismo profesor. Pues bien, el músico Francisco Oliva y el presbítero Miguel Mendoza recibieron una medalla de plata cada uno. Oliva (¿?-1872) fue un adelantado profesor de instrumentos de viento que por más de una década fue director del Conservatorio Nacional de Música (1858-1872), cargo que ocupó, primero, en subrogación de José Zapiola y luego en propiedad a partir de 1860. Durante la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana (1836-1839) concurrió como músico mayor de la banda del buque comandado por Manuel Blanco Encalada y como director a cargo de la banda de música del batallón Colchagua, donde participó en distintas campañas, lo que le granjeó el grado de subteniente. De regreso a Chile en 1839, continuó su carrera como maestro de las bandas de música de los cuerpos de línea y de la Guardia Nacional, aunque no sin polémicas (*El Progreso*, 16, 23, 25 y 29 de abril de 1846, 4 de mayo de 1846). Ofrecía lecciones de flauta y de cualquier otro instrumento de viento en su domicilio de la calle de las monjas Agustinas (*Diario de Santiago*, 3 de diciembre de 1845; *El Progreso*, 2 de diciembre 1845). En 1852 fundó y editó junto a Zapiola, Isidora Zegers y José Bernardo Alzedo *El Semanario Musical* y al año siguiente se le nombró profesor de instrumentos de viento del Conservatorio Nacional de Música, del cual no se desligó sino hasta el año de su muerte.

De Oliva podría decirse algo similar de lo que señalamos respecto de Zapiola en el capítulo anterior, esto es, que en el marco del nicho político-patriótico chileno de interés para el ideario de los gobiernos conservadores, su trabajo circuló preferentemente de manera presencial, aunque destaca por la amplia y dedicada labor en la formación de reconocidos músicos nacionales de la mitad del siglo XIX (Sandoval, 1911, p. IX, y pp. 10-12)¹⁰. Uno de los razonamientos de la comisión para otorgarle su presea se fundamentó en que había participado en el conflicto mencionado como “músico, y de

¹⁰ Ver “Semanario Musical” en el minisitio “Publicaciones periódicas sobre música en Chile (1852-2000)”, www.memoriachilena.gob.cl y “Francisco Oliva”, en www.encyclopediacolchagua.cl

haberse formado en poco tiempo un hábil artista en varios instrumentos, de lo que ha dado relevantes pruebas en las bandas militares, que ha formado, y en varias ocasiones que ha ejecutado delante del público” (*El Araucano*, 22 de septiembre de 1848).

Del clérigo Mendoza no hay mucho que añadir puesto que los diccionarios biográficos consultados no lo registran como entrada. Solo queda subrayar los méritos por los cuales dicha comisión lo reconoció, esto es, “por su cultivo y contracción a la música sagrada, en la que ha formado a varios discípulos, y contraído otros méritos que le harían sin duda digno de mejores distribuciones” (*El Araucano*, 22 de septiembre de 1848).

Artes mecánicas

En el rubro de las artes mecánicas se distribuyeron preseas de oro a los artesanos José María Osorio, Ambrosio Guamán (¿Guzmán?) y Joaquín Díaz, y de plata a Evaristo González y Clemente Damanes. La comisión se mostraba satisfecha por los trabajos presentados por los menestrales capitalinos y, aunque confesaba que podría haber entregado *accessit* a varios otros artesanos por su calidad, se decantó por “no atribuir recompensas o mención alguna honrosa en favor de individuos, de cuya moralidad y buena conducta no se tuviese datos seguros”, principalmente porque no había podido comprobar sus antecedentes dado que “el tiempo era demasiado limitado” (*El Araucano*, 22 de septiembre de 1848).

José María Osorio era un conocido talabartero cuyo taller se ubicaba al frente de la Catedral y que operaba, a la par, como “una escuela que ha formado discípulos que no lo deshonrarán” (*El Progreso*, 29 de septiembre de 1848); la formación ofrecida allí a “los muchos y distinguidos discípulos que ha formado” (*El Araucano*, 22 de septiembre de 1848) y la calidad de las sillas de montar presentadas, que “se confunden con las que vienen de Inglaterra” (*El Progreso*, 29 de septiembre de 1848), le granjearon una presea dorada. En todo caso, este proyecto de enseñanza quedó trunco por el fallecimiento de Osorio y el remate de su talabartería (*El Progreso*, 18 de febrero de 1849 y ss., 4 de junio de 1849 y ss.).

Las guitarras de Ambrosio Guamán o Guzmán, dependiendo de la fuente, dieron una nota alta en el evento. Sus obras, una industria “casi abandonada

entre nosotros”, eran “perfectas, al menos la muestra que ha hecho expresamente por la exposición; y se sabe que ha hecho otras obras que han excitado la admiración entre los inteligentes” (*El Araucano*, 22 de septiembre de 1848) equiparándose “a las celebradas guitarras españolas” (*El Progreso*, 29 de septiembre de 1848). Algo parecido se dice del trabajo de ebanistería presentado por el hábil menestral Joaquín Díaz: “una urna en forma de templo griego” (*El Araucano*, 22 de septiembre de 1848).

Los instrumentos de viento de Evaristo González hubieran obtenido una medalla de oro si no fuera por los límites impuestos a la comisión, esto es: nada más que tres medallas de oro y dos de plata. González, considerado un creador tanto por la prensa como por la comisión, presentó “instrumentos de viento que ha, se puede decir, inventado” (*El Progreso*, 29 de septiembre de 1848); “sin aprendizaje ni útiles indispensables —destacaban los comisionados—, empezó por hacer reparaciones en los instrumentos de las bandas militares, y ha acabado por fabricar hasta los más complicados de entre ellos” (*El Araucano*, 22 de septiembre de 1848).

Clemente Damanes, por su parte, era un joven oficial ebanista “que en pocos meses de aprendizaje ha presentado obras de tallas en madera de muy bella ejecución” (*El Araucano*, 22 de septiembre de 1848) que le valieron una medalla de plata.

Entre los *accesit* destacaron el oficial ebanista Esteban Laínez, el fabricante de carros Federico Gabler y el empastador de *El Progreso* Federico Benelicha, Benelisha o Benlishe, dependiendo de la fuente consultada. Al primero se le valoraba por su aplicación, mientras que al segundo, además de la calidad de sus carruajes, se le reconocía el mérito “de formar útiles artesanos en los diversos ramos que contribuyen a la carrocería”, en tanto que al tercero se le distinguía por haber “presentado muy bellas muestras de encuadernaciones y pastas de lujo, que acreditan su habilidad sobresaliente y le hacen digno de fomento” (*El Araucano*, 22 de septiembre de 1848) y que, conforme “la opinión pública, no estará muy lejos de obtener el premio el año próximo, sobre todo, si enseña a algunos chilenos” (*El Progreso*, 29 de septiembre de 1848).

Lo primero que salta a la luz en este rubro es la especialización de los menestrales ebanistas, una tendencia observada en el capítulo anterior:

son ellos, en cabeza del activo dirigente José del Tránsito Cárdenas, secundado esta vez por Díaz, Damanes y Laines, los representantes de un gremio que, a pesar de su movilización, sufría bloqueos a sus iniciativas de bienestar por parte del Ejecutivo y del Legislativo. Con la fabricación de guitarras sucedía lo mismo que con la fabricación de pianos o, mejor dicho, con la no fabricación de ese instrumento en el país, tal como se demostró en la primera parte de esta investigación. Esta tendencia es continuada aquí por el abandonado arte de fabricar guitarras e instrumentos de viento, que, retomando lo señalado por la comisión evaluadora, pareciera que se encontraban en la orfandad absoluta si no fuera por los esfuerzos de Ambrosio Guamán/Guzmán y Evaristo González¹¹.

Dibujo lineal

En lo que respecta al dibujo lineal, fueron premiados con una medalla de plata los jóvenes Fermín Vivaceta Rupio (1829-1890) y Manuel Salvatierra (¿?-¿?). Desde los trece años, Vivaceta trabajó como aprendiz en un taller de ebanistería y en 1846 ingresó a la clase de Dibujo Lineal que se abrió en el Instituto Nacional y que estaba a cargo de José Zegers Montenegro, quien la dirigió hasta 1854. Allí fue incentivado por Zegers para que asistiera al curso de Arquitectura, a cargo del arquitecto francés Claude-François Brunet de Baines (1799-1855). Vivaceta Rupio, considerado el continuador de la obra de Brunet de Baines y de Lucien Ambrose Hénault (1823-1908), también destacó como promotor de la sociabilidad obrera en Chile y del ideario cooperativista y mutualista. En esta labor se le distinguió, entre otros asuntos, por haber fundado, a comienzos de 1862, la Sociedad de Artesanos La Unión y la Escuela Nocturna de dicha sociedad, de la que fue presidente y el primer profesor de Arquitectura, respectivamente (Blanco, 1924; Figueroa, 1901, pp. 490-491; Figueroa, 1931, pp. 1074-1075)¹².

¹¹ Luego de revisar los 240 números de la *Revista Musical Chilena* (1945-2023) y los 53 de *Resonancias: revista de investigación musical* (1997-2023), pareciera que tal abandono también se proyecta al ámbito de la curiosidad académica.

¹² Ver también Consejo de Monumentos Nacionales, “Fermín Vivaceta”, www.monumentos.gob.cl y Memoria Chilena, “Fermín Vivaceta Rupio (1829-1890)”, www.memoriachilena.gob.cl

En esas mismas instituciones Manuel Salvatierra fungió, en ese orden, como vicepresidente y como profesor de Dibujo Lineal. En el marco de la guerra contra España, en 1865, ocupó el puesto de capitán de la compañía de Cazadores del Batallón “4to. de voluntarios”, mientras que Vivaceta el de capitán de la compañía de Granaderos de ese mismo batallón (Blanco, 1924; Grez, 1995, p. 440). Salvatierra era alumno de la Escuela de Dibujo Lineal de la Cofradía del Santo Sepulcro (1845) y profesor de ella a partir de 1848. Una vez que Luis Prieto Cruz dejó su puesto de director en 1850, Salvatierra fue nombrado profesor oficial, lapso en el que implementó el curso de Dibujo Práctico para los alumnos más adelantados; probablemente fue el último profesor de la escuela antes de su clausura (Berríos et al., 2009, p. 66; Blanco, 1924, pp. 20-25; Grez, 1995, p. 440).

La importancia del dibujo lineal radica en que es la base de la enseñanza industrial; era la ruta que tenían que transitar todos aquellos interesados en aprender algún oficio. En efecto,

el dibujo lineal es indispensable a los artesanos, pues para poder ejecutar con precisión un mueble, una máquina o cualquier otro objeto complicado, necesitan primero hacer el trazado o delineación geométrica del todo y de cada una de las partes, sea del tamaño natural, o reducido a una proporción cualquiera (Bianchi, 1863, p. 5).

Su enseñanza se ofreció en varias escuelas y al alero de distintas sociedades de artesanos.

A lo largo de la segunda parte del siglo XIX dos esferas diferenciadas adquirieron gran visibilidad, aunque se relacionaban a través de la enseñanza del dibujo: por un lado, la dimensión artística —las bellas artes—, inclinada a la producción de objetos únicos predestinados al consumo y a los deseos estético-representativos de la elite local y, por otro, la artesanal, el dibujo industrial, que participó en la génesis de la industria local desde distintas actividades productivas. El dibujo lineal no solamente contribuyó a la visualización del volumen a través de rectilíneas, curvilíneas y mixtilíneas, sino que, más importante todavía, en clave de relacionar lo visible con lo invisible, esto es, en clave de semióforo, “el dibujo lineal fue más allá, para visualizar

contenidos ajenos a lo visible mediante gráficos, esquemas o diagramas que respondían al desarrollo técnico con base científica, es decir, a la tecnología” (Castillo, 2006, 2016, p. 88).

A pesar de la importancia evidente de este arte para la industria chilena y “de haberse dictado sucesivos decretos que eximían a los alumnos de Dibujo Lineal, o a cierto número de ellos, de realizar este servicio” —el de Guardia Cívica—, los comandantes de los Batallones Cívicos insistían en perseguir a varios de los artesanos que asistían a estos cursos. Es más, para Berrios et al., entre las causas que explican el declive de la Escuela de Dibujo Lineal de la Cofradía del Santo Sepulcro se encontraba, de un lado, la falta de un local idóneo y, del otro, la llamada Revolución de 1851 y el afán de la autoridad por tener el control del orden público, lo que implicó la suspensión de los concursos públicos del ramo y, por último, la susodicha persecución y el desconocimiento del derecho de exención de servicio (Berríos et al., 2009, p. 69).

La autoridad estaba al tanto de esta situación, que comentaba el ministro Sanfuentes en su informe al Congreso Nacional el 11 de septiembre de 1848. En uno de los párrafos de su cuenta afirmaba:

La enseñanza del dibujo lineal se propaga y perfecciona diariamente en algunas provincias, pero con especialidad en Santiago. Decaída a un extremo deplorable la concurrencia a las clases de este ramo que sostiene el Instituto Nacional y la Cofradía del Santo Sepulcro, a consecuencia de haberse suspendido a sus alumnos artesanos la exención del servicio en las milicias de que gozaban durante su aprendizaje, el restablecimiento de esa gracia, que *hace poco* ha tenido lugar, les restituirá sin duda su prosperidad anterior (*El Progreso*, 20 de septiembre de 1848; las cursivas son nuestras).

Manuel Salvatierra, en su cargo de profesor de la Escuela de Dibujo Lineal de la Cofradía del Santo Sepulcro, elevó un reporte al Gobierno en el que afirmaba que un Decreto Supremo del 14 de marzo de 1848, gestión de Pedro Palazuelos, había dispuesto que a la escuela podían concurrir hasta ocho artesanos de los cinco batallones que había en Santiago. Con eso, decía, “el obstáculo expresado se creyó salvado por este decreto, pero no tuvo término,

la persecución no cesó, sino un año después hasta que el finado Palazuelos hizo respetar perfectamente el referido decreto” (Salvatierra, 1852, p. 49).

El “hace poco” de Sanfuentes hacía referencia al decreto del 19 y no del 14 de marzo del 48, como afirmaba Salvatierra. Tampoco es que fuera una normativa destinada a los menestrales interesados en dominar el arte del dibujo lineal, sino que más bien buscaba dotar de mano de obra al mercader José Tomás Ramos Font, quien había recibido del Gobierno el privilegio exclusivo para producir azúcar refinada (*Boletín de leyes órdenes y decretos del Gobierno*, 1848a, pp. 78-79). El artículo 1º del decreto de marzo 19 señalaba: “Se exceptúan del servicio en la Guardia Cívica ocho individuos en cada una de las provincias de Santiago y Valparaíso, siempre que fueren empleados por el empresario en las fábricas de refinar azúcar” (*Boletín de leyes órdenes y decretos del Gobierno*, 1848b, p. 81). Con semejantes antecedentes a la vista no podemos sino que pensar que, así como ocurría con los ebanistas, y en la lógica de que el dibujo lineal era imprescindible para aprender cualquier oficio y perfeccionar los saberes de cualquier artesano, los menestrales en general se encontraban bajo ataque artero y a muerte por parte de los mercaderes y del Estado, del cual, como señala el historiador Gabriel Salazar, estaban muy conscientes (Salazar, 2009).

Para el intelectual José Victorino Lastarria (1817-1888), también miembro de la Sociedad Literaria junto a Palazuelos y Sanfuentes, los objetos de arte expuestos para la ocasión en la Oficina de Estadística daban “a conocer un nuevo tesoro y auguran esplendor y fama a las artes chilenas”, mientras que las demás obras de artes y oficios eran “de buen gusto y sobre todo dignas de ser las primeras que ensayan entre nosotros este género de concursos”. Distinguía en su cofrade Palazuelos el desinterés y el fervor de un ciudadano convencido de impulsar una “¡empresa verdaderamente social!” que reconocía y premiaba la labor de artesanos y artistas distinguidos. Y en los elogios pronunciados¹³ veía una innovación, puesto que, según él, expresaban no solo el avance social del país, sino que también lo que le faltaba “para completar

¹³ Apunta a los apellidos Cobo, Velesmoro, Torres y a un padre “Vadilla”, pero las fuentes no arrojan los datos necesarios como para comparar esta información, más allá del discurso de Salustio Cobo ya analizado.

la revolución”. Asimismo, coincidía con la comisión de evaluación en la necesidad de hacer de esta práctica algo permanente, sobre todo si se consideraba la oportunidad que significaba para infundir en los ánimos de obreros y artistas un espíritu de superación y progreso (Lastarria, 1848, p. 83).

En esa línea, una vez concluidas sus labores y en el entendido de que a los concursos públicos de artes, oficios e industria había que darles “una existencia permanente, arreglada a nuestras circunstancias”, ya que eran evidentes las ventajas sociales que acarreaban, la comisión de 1848 ofreció a la autoridad sus oficios para adelantar todo tipo de ordenanzas que contribuyeran a normar este tipo de prácticas (*El Araucano*, 22 de septiembre de 1848), propuesta que fue aceptada por la autoridad, que entendía que había que darle “estabilidad y arreglo a la exposición de objetos y asignación de premios” (*Anales de la Universidad de Chile*, 1848c, p. 27; *El Araucano*, 22 de septiembre de 1848). Asunto que comentaremos en el capítulo siguiente.

Binomio exposición-estadística

Para terminar, cabe preguntarse por qué la exposición tuvo lugar en los salones de la Oficina de Estadística. ¿Qué podría explicar el binomio exposición-estadística? Aventuraremos una hipótesis. Ya se dijo que el sociólogo Tony Bennett acuñó la noción de *complejo exhibicionario*, término que aplica al conjunto de instituciones civiles, como museos y exposiciones, cuyo propósito era fomentar en la ciudadanía del siglo XIX nuevas maneras de autoconstrucción cívica. Desde una mirada foucaultiana, Bennett identifica la emergencia de los museos de arte con otras instituciones modernas de fines del siglo XVIII como espacios donde se articulan relaciones de saber-poder. En los museos de arte convergieron una serie de instituciones, de formaciones discursivas y de nuevas tecnologías de la visión que desplegaron representaciones de objetos y cuerpos como vehículos para inscribir y transmitir mensajes desde las elites en el poder a la sociedad. Como respuesta al problema del *orden* en la modernidad, el autor sostiene que el complejo exhibicionario permitió que las masas accedieran al conocimiento. Idealmente, estas masas, al verse desde el lado del poder, como sujetos y objetos de conocimiento, interiorizaron su mirada como principio de autovigilancia y autorregulación.

La función educativa y reguladora del Estado moderno operaba en el complejo exhibicionario incorporando a sus habitantes en procesos civilizatorios; es, por decirlo de alguna manera, la respuesta cultural a la “ordenación” de la sociedad, visualizando los principios del orden en la exposición.

Siguiendo a Bennett, el curador y crítico Simon Sheik, citado por los investigadores María Fernanda Cartagena y Christian León, sostiene que el museo es un espacio de disciplina y pedagogía, simultáneamente panóptico, panorama y espectáculo, que ejerce su poder no por coerción sino por persuasión; en este sentido, el discurso del museo es uno de *cultivación* y de *corrección* de la visión (Cartagena y León, 2014, pp. 43-44).

Desde esa misma perspectiva foucaultiana, cuando se trata de comprender la noción del *arte de gobernar* la triada conceptual población-economía política-seguridad emerge como explicación. En efecto, las nuevas racionalidades políticas de gobierno reconocen en la población un fenómeno social *per se* que “tiene sus propias regularidades”, cuya agregación entraña efectos propios y cuyas actividades tienen efectos económicos específicos. Desde esta perspectiva, el gobierno de la población debe apoyarse en formas de saber particulares que, como la estadística, permitan conocer dichas regularidades en términos de esperanza de vida, tasas de mortalidad, morbilidad, nacimientos, por mencionar algunas. Aunque pareciera que conoce de sus intereses y que se encuentra consciente de lo que quiere frente al gobierno, en realidad la población ignora lo que se le hace hacer: se la observa, se la mide, se la cuantifica, se la estimula y se la dirige sin que lo advierta demasiado, tal como opera el complejo exhibicionario. Precisamente, dirá este filósofo, “el interés como conciencia de cada uno de los individuos componentes de la población y como interés de esta, cualesquiera sean los intereses y aspiraciones individuales, será (...) el blanco y el instrumento fundamentales del gobierno de las poblaciones” (Foucault, 2006, pp. 131-132).

A nuestro modo de ver, detrás de la autoconstrucción cívica de la población asociada al complejo exhibicionario y de la idea según la cual dicha población está consciente de sus intereses y de lo que pretende del gobierno, pero inconsciente respecto de lo que se le hace hacer, se encuentran los preceptos relacionados con el ejercicio de gobierno a través

de las prácticas de libertad. En esa línea, el filósofo Santiago Castro-Gómez señala que los estudios realizados por Foucault en relación con el liberalismo y el neoliberalismo se pueden tomar como apuntes que ayudan a hacer inteligible la manera en que la libertad es parte constitutiva de una tecnología de conducción de la conducta, cuyo objetivo es la autorregulación de los individuos y de paso explicar la emergencia de “condiciones de aceptabilidad” a través de las cuales aquellos “se *experimentan* a sí mismos como libres, aunque los objetivos de su conducta sean puestos por otros” (Castro-Gómez, 2010, p. 10) En sus palabras, esta tecnología persigue

que el gobernado haga coincidir sus propios deseos, decisiones, esperanzas, necesidades y estilos de vida (*Lebensführung*) con objetivos gubernamentales fijados de antemano. Por eso gobernar no significa *obligar* a que otros se comporten de cierta forma (y en contra de su voluntad), sino lograr que esa conducta sea vista por los gobernados mismos como buena, honorable, digna y, por encima de todo, como *propia*, como proveeniente de su libertad (Castro-Gómez, 2010, p. 43).

Otra interpretación de la relación exposición-estadística se encuentra en el hecho de que, conforme los historiadores de la ciencia y la técnica, las exhibiciones impulsaron disciplinas emergentes como la estadística. Leoncio López-Ocón, por ejemplo, afirma que durante la segunda mitad del siglo XIX se forjó en el espacio museográfico un profundo vínculo entre “el imperio de la ciencia y la ciencia del imperio”. De hecho, darle un orden al cada vez más complejo sistema de clasificación de objetos presentados en una exposición, todavía más si era universal, internacional o mundial, dice, motivó el trabajo de los estadísticos, siempre ocupados en hacer balances de los distintos ramos de la producción que se mostraban en los escaparates de esos eventos. De hecho, el ingeniero, economista y pionero de la recolección de información sobre las industrias, Pierre Guillaume Frédéric Le Play (1806-1882), imaginó para la Exposición Universal de París de 1867 “una clasificación estadística que hizo visible gracias a la ayuda de los arquitectos, de manera que el principio de clasificación tuvo su transcripción en el espacio expositivo” (López-Ocón, 2002, pp. 109-110).

Es posible que la instalación de la exhibición de 1848 en los salones de la Oficina de Estadística estuviera relacionada con la producción, la industria y objetivos mercantiles, pues, a fin de cuentas, su fomento era parte de los propósitos de su organización. No hay que olvidar que, como se adelantó en la introducción de este volumen, las ferias del temprano medioevo europeo operaban como centros de intercambio comercial con una temporalidad y una estructura bien definidas (Pirenne, 1975; Serena Mazzi, 2018) y ya en el siglo XIX se les reconocía como instancias que favorecían el desarrollo de la industria, aunque también como escenario sobre el cual las potencias decimonónicas desplegaban su poder y su posición en el juego por el control de la economía mundial y del mundo.

CONCLUSIONES

Para responder a la interrogante acerca de los posibles vínculos entre la exposición y sus dimensiones asociadas, hemos comentado algunos tópicos que contribuyen a darle profundidad histórica al estudio, más allá de sus preguntas centrales. Tal convencimiento se funda en el interés por demostrar la manera como el estudio de las exposiciones museográficas permite observar otras instancias con las que a primera vista no parecieran estar tan relacionadas, pero que, sin ahondar demasiado, devela interesantes vínculos. Sucede con las medallas distribuidas, las cuales, trascendiendo su iconografía, alcanzaron un estatus de símbolo conforme el proceso de intermedialidad; al asociar la lucha por la representación en la prensa con la génesis del campo artístico de las obras pictóricas o al inscribir al binomio exposición-estadística en su relación con el ejercicio del gobierno a través de las prácticas de libertad que desemboca, en última instancia, en la autorregulación de los individuos.

Con el objeto de identificar las condicionantes de las labores emprendidas por la efímera comisión organizadora, vale la pena mencionar la variable temporal. La premura de la convocatoria impidió que artesanos, artistas y jueces cumplieran a cabalidad con sus tareas, sea concibiendo, ejecutando y presentando la obra conforme a los parámetros exigidos, o realizando los estudios necesarios para otorgar los *accessit*. A todas luces fue una

condición limitante, aunque no determinante, para el desarrollo del evento, advertida por la prensa y por la comisión. También destacamos las condiciones de posibilidad material para el desarrollo de la disciplina del dibujo lineal. A pesar de su importancia para el perfeccionamiento de los oficios, como base para la enseñanza industrial y sustento para el desarrollo tecnológico nacional, la ausencia de un espacio físico adecuado y la falta de garantía para asistir a los cursos de formación dan cuenta de un obstáculo evidente que implicó, en su momento, una mengua significativa en la concurrencia a dichos cursos. En esta misma lógica, según la cual el estudio de un objeto abre las puertas para conocer su contexto material, dimos cuenta de cómo talabarteros y ebanistas eran artesanos altamente especializados y cotizados por el medio local, al mismo tiempo que de otros menestrales eruditos en el arte de manufacturar instrumentos, aunque sus oficios venían en decadencia no tanto por sus habilidades como por la competencia extranjera.

En términos de los perfiles intelectuales de los actores involucrados, se puede volver sobre lo dicho en el capítulo anterior, esto es, que la mayoría de los comisionados comparten rasgos atribuibles a lo que se denominó *burguesía ilustrada*, es decir, un sector de la elite gobernante que creía contribuir al desarrollo de la incipiente república a través del recurso de la razón y los principios del progreso. Visión de mundo construida mediante sus viajes al extranjero y la ocupación de distintos cargos políticos; además de su afición por los conocimientos científicos naturales en tanto estrategia para apuntalar el desarrollo de la agricultura. No obstante, el nombre propio de José del Tránsito Cárdenas abre la puerta para observar otro perfil, asociado, esta vez, a los que podríamos denominar *artesanos altamente calificados*, quienes ocupaban un sector intermedio entre los profesionales de clase media y el amplio universo plebeyo.

Si se está de acuerdo con que en el siglo XIX la noción de *sociabilidad* estuvo sujeta a la de racionalidad, o sea, con una *burguesía ilustrada*, es válido observar cómo se expresó en la distribución de los premios. Si la exposición era un recurso para impulsar un oficio, una industria, la obtención de una presea dorada estaba condicionada, además de a la calidad del producto, a la enseñanza de discípulos. Otros criterios detrás de la decisión de premiar a un concursante, o de entregarle un *accessit* a cambio de una presea, eran haber

obtenido premios o reconocimientos en eventos anteriores, convertirse en un lapso relativamente breve en artista o artesano con proyección, sobresalir en su arte u oficio sin haber tenido un aprendizaje formal y, quizá lo más importante, haber destacado por su buena conducta y moralidad.

Los temas de composición de los elogios presentados, así como los elogios mismos, son un interesante barómetro para tantear la presión del ambiente intelectual de la época. Llama la atención el señalamiento que realizaba un impetuoso ciudadano de la república de las letras respecto de los disidentes, pero todavía más el ánimo conciliador de un canónigo que, en su afán por asegurar instrucción científica a unos e instrucción popular en las artes y los oficios a otros, no olvidaba la necesaria instrucción religiosa, pues el conjunto aseguraba la formación integral del ser humano: católico y ciudadano.

En relación con las formas de sociabilidad intervinientes en la organización de la exhibición, se mantiene lo expresado en el capítulo anterior, esto es, que sus integrantes circulaban entre distintas asociaciones más formales, como la Sociedad Literaria, la Sociedad de Agricultura y Beneficencia, al tiempo que pertenecían a otra más efímera, como la comisión. El tránsito entre una y otra no debería extrañar porque cada una de ellas es una estación más dentro del itinerario sociable de sus miembros que les concede cierto capital simbólico representado en conocimiento, reconocimiento social, prestigio y honor, a fin de cuentas, en el espacio social en el que se desenvolvían, el Chile de medianías del siglo XIX, eran pocas las personas socialmente reconocidas y dispuestas a sumar voluntades para enfrentar y resolver las contrariedades que surgen con el devenir de la vida en sociedad.

En fin, ambas formas de sociabilidad, permanente o efímera, así como las exhibiciones en las que participan, son fenómenos específicos de la modernidad. En este orden de ideas, la exposición que acabamos de estudiar se caracteriza, así como por sus comisiones, por “su paradójica condición de monumentalidad transitoria” (González-Stephan y Anderman, 2006, p. 19).

CONCLUSIONES GENERALES

En términos amplios, este volumen se planteó la tarea de contribuir a la historiografía de la museología en Chile a partir del estudio de las exposiciones museográficas realizadas durante un periodo germinal, 1845-1848, en tanto que formas de sociabilidad. Este fin se formuló sobre el entendido de que problematizando las dinámicas sociales es posible revelar las formas de asociación a las que los individuos apelan para desenvolverse en el transitar de su vida colectiva. Solo así es dable entender que las exposiciones museográficas del siglo puedan considerarse formas de sociabilidad.

A partir de esa premisa, uno de los objetivos fue identificar las formas de sociabilidad intervinientes en la planeación y posterior desarrollo de las exposiciones realizadas en dicho lapso. Al respecto hay que señalar, primero, que dichas formas de sociabilidad no son entes abstractos, sino que, al contrario, resultan materializaciones de las maneras en las que personas con nombres y apellidos concretos se reúnen. De ahí en más, son esos individuos quienes dotan de vida a las distintas tipologías de asociacionismo.

Con ese antecedente a la vista, se tiene que, desde temprano, integrantes de sociedades formales burguesas, siguiendo la clasificación de Agulhon, fungieron como miembros de las comisiones organizadoras de exposiciones que, a nuestros ojos, responden a una forma de sociabilidad efímera por tratarse de un tipo de asociación que se da durante un corto periodo con fines calculados y específicos. Sociabilidades formales burguesas, como la Cofradía del Santo Sepulcro, la Sociedad de Agricultura y Colonización, la Sociedad Literaria, son algunas de las “sociedades madres” de las cuales provienen varios de los “comisionados museográficos” mencionados en esta parte, pero no son las únicas. En efecto, antes de ser nombrados comisionados y después de haber concluido sus deberes, varios continuaron fundando e interviniendo en diversos tipos de asociaciones, lo que evidencia que los espacios sociales se crean, se expanden y se constriñen hasta desaparecer conforme las necesidades sociales de los actores.

No se puede dejar pasar la oportunidad de mencionar la manera como los discursos pronunciados en el marco de las exposiciones, fueran de elogios, en las inauguraciones o en las clausuras, se transforman en efectivas meta-sociabilidades, toda vez que se vuelven razonamientos sobre la sociabilidad desde dentro de la sociabilidad misma, los cuales procuran proyectar en la

sociedad ciertos valores en el afán de que sean interiorizados con el propósito de afectar las conductas. Esto quiere decir que el espacio museográfico “exposición” provee, precisamente, sus propios lugares para la divulgación-aprehensión de los valores de civilidad, progreso, nación, gusto, cuyo fin último apunta, como se dijo, a su apropiación por parte de los visitantes, con lo cual se alcanza la máxima del complejo exhibicionario, esto es, la autoconstrucción cívica de la ciudadanía.

Los nombres propios de los integrantes de la sociabilidad efímera “comisión”, como los de Palazuelos, Gandarillas o De la Barra, entre muchos otros, obliga a atender a otro fin propuesto: delinear sus perfiles intelectuales. Es clara la intervención de representantes de la burguesía ilustrada, imbuida de una mentalidad racionalizadora y homogeneizadora que, sobre la base del uso de la razón y los principios del progreso, buscó reproducir en el nivel local un nuevo paradigma cultural modernizador y civilizador, de manera de integrar al país al sistema económico mundial y a la revolución científica y técnica. Decimos, desde nuestra perspectiva, para sumar a Chile a la red universal de exposiciones.

Cabe observar cómo dos maneras de pensar el mundo, una burguesa ilustrada y otra católica ilustrada, intersectan con el objetivo común de regenerar al pueblo mediante distintas estrategias, tales como la organización de espectáculos públicos en Semana Santa, la producción de una pintura monumental cargada de simbolismos y la inauguración de exposiciones museográficas signadas por la virtud de la caridad. Todas materializaciones de la fe necesarias para adoctrinar a un pueblo que precisaba de manifestaciones concretas, significativas, que impresionaran sus sentidos y que sirvieran para anclar su fugitiva fe. Con ello queda demostrado que, si bien es cierto se suele asociar la formación de la nación a un asunto político y cultural, también lo es que la dimensión social asociada a la religión es igualmente relevante para esos fines.

En efecto, desde la perspectiva museológica hemos contribuido a reafirmar la tesis de que la visión católica del mundo era uno de los pilares de la cultura política nacional durante la década de 1840. Es cuestión de detenerse en los discursos de elogios pronunciados por hombres de letras y hombres de la cruz. Los temas presentados en la ocasión, así como

los elogios mismos —metasociabilidades—, son un barómetro para medir la presión del ambiente intelectual de la época. En este sentido, llama la atención el señalamiento que realizaba un impetuoso ciudadano de la república de las letras respecto de los disidentes, pero todavía más el ánimo conciliador de un canónigo que, en su afán por asegurar instrucción científica a unos e instrucción popular en las artes y los oficios a otros, no olvidaba la necesaria instrucción religiosa; según él, el conjunto aseguraba la formación integral del ser humano como católico y ciudadano.

El perfil intelectual de los integrantes de la comisión museográfica invita a detenerse en otro de los propósitos de este trabajo: indagar en las condicionantes que entorpecieron las labores emprendidas por esta novedosa forma de sociabilidad efímera especializada. En efecto, en el marco de las tareas adelantadas por las comisiones directivas y de jueces identificamos una serie de condicionantes asociadas a la cuestión temporal, en específico, el escaso tiempo disponible entre la convocatoria y la inauguración de las exposiciones, dimensión que incidió en el devenir de esos eventos. Es más, dicha estrechez temporal llevó a la opinión pública escrita a advertir lo improductivo, en términos de productos en muestra, de una “exposición improvisada”, mientras que la misma comisión directiva acusaba sus angustias por no poder cumplir con sus deberes por causa, precisamente, de los envíos a destiempo y del escaso lapso disponible para la recepción, evaluación y evacuación de un informe de premios. Tal como queda en evidencia, condicionantes materiales que, con todo y eso, no impidieron la llegada a puerto de los primeros ensayos museográficos nacionales.

Como se dijo al principio de este aparte, el volumen que el lector tiene ante sí se ocupó de un periodo inicial de la práctica museográfica chilena. Si hay un momento fundante, por naturales razones habría de haber otro instante en el que tal costumbre adquiera ribetes de madurez y de continuidad; en que las condicionantes materiales-temporales, en tanto que identificadas, fueran, por el solo hecho de advertirlas, superadas. El volumen II de este trabajo se ocupa, precisamente, del análisis de un esperado momento de consolidación

de dicha práctica que se extiende por buena parte de la década de 1850, transcurso durante el cual se evidencia la maduración de ciertos procedimientos, la inclusión de una diversa gama de nuevos actores y, como debería de esperarse, de ciertas polémicas, incluso, en el interior de la comisión museográfica. Con estas palabras clausuramos el actual periodo de estudio para abocarnos de lleno, en el siguiente tomo, al estudio de toda una década de afianzamiento, a saber, desde 1849 a 1859.

BIBLIOGRAFÍA

- Abramson, P-L. (1999). *Las utopías sociales en américa latina en el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- Achim, M. (2014). Los años de prueba. La historia inédita de un origen. En A. Saborit y C. Zarebska (eds.). *Museo Nacional de Antropología. 50 aniversario* (pp. 72-93). Edicions de L'Eixample.
- (2018). Colecciones de papel: hacia una ciencia de las antigüedades mexicanas en el siglo XIX. En L. Cházaro, A. Miruna y N. Valverde (eds.). *Piedra, papel y tijera: instrumentos en las ciencias en México* (pp. 97-138). UAM-Unidad Cuajimalpa.
- Adorno, T. (2013). *Introducción a la dialéctica*. Eterna Cadencia.
- Agulhon, M. (2009). *El círculo burgués*. Siglo XXI.
- Albert, M. (2020). La sociabilidad reflejada a través de los discursos de la Academia de los Nocturnos (Valencia, 1591-1594). *Edad de Oro*, 39, 145-157.
- Aliaga, F. (2014). La acción católica en Chile. En M. Sánchez (dir.). *Historia de la Iglesia en Chile. Tomo IV. Una sociedad en cambio* (pp. 227-276). Universitaria.
- Almandoz, A. (2013). *Modernización urbana en América Latina. De las grandes aldeas a las metrópolis masificadas*. Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales.
- Alvarado, M. (2016). La ciencia en la prensa. El caso del proyecto modernizador del periódico el *Correo de la Exposición*. *Revista de Literaturas Modernas*, 2(46), 9-31.
- Alvarado, M., y M. Alvarado (2020). El impacto del *Correo de la Exposición* en arte, ciencia, prensa y modernización. *Aisthesis*, 68, 11-30.
- Álvarez, L. (1928). *La pintura en Chile. Colección Luis Álvarez Urquieta*. Imprenta La Ilustración.
- Amate, M. del C. (2007). Espacios de sociabilidad: Alhama de Almería, 1889-1923. Desde “El Círculo de Amigos” a “La Tertulia”. *El Eco de Alhama*, 7.
- Amunátegui, M. L. (1892). *Don Salvador Sanfuentes. Apuntes biográficos*. Imprenta Nacional.
- Anales de la Universidad de Chile* (1848a). Privilegios anexos a los premios que se distribuyan en el aniversario de la caridad cristiana, 24.
- (1848b). Comisión para el discernimiento de los premios antedichos, 25-26.

- Anales de la Universidad de Chile* (1848c). Discernimiento de los antedichos premios, 26-27.
- Ariès, P. (1990). Para una historia de la vida privada. En P. Ariès y G. Duby (dirs.). *Historia de la vida privada. El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI-XVIII* (vol. 5, pp. 13-28). Taurus.
- Aróstegui, J. (2001). *La investigación histórica: teoría y método*. Crítica.
- Balmes, J. (1844). *El protestantismo comparado con el catolicismo en sus relaciones con la civilización europea*. Imprenta de Antonio Brusi.
- Barros Arana, D. (1906). *Un decenio de la historia de Chile (1841-1851)* (tomo II). Imprenta Universitaria.
- Bannen, P. (2013). A manera de prólogo: En busca del destino de la aldea masificada latinoamericana. En A. Almandoz. *Modernización urbana en América Latina. De las grandes aldeas a las metrópolis masificadas* (pp. 11-14). Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales.
- Barrera, C. (2016). La Ilustración: impacto sobre América Latina. *Heurística*, 19, 174-189.
- Bautista-Bautista, G. (2021). El concepto (definición, extensión y contenido). *Vida Científica*, 9(17), 15-16.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Akal.
- Bennet, T. (1995). *The Birth of the Museum*. Routledge.
- (1998). The exhibitionary complex. *New Formations*, 4, 73-102.
- Bergot, S., y M. Drien (2017). El arte de las medallas en la Exposición Internacional de Santiago de Chile de 1875: un fenómeno de transferencia cultural en el espacio euro-americano. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*.
- Bernedo, P. (1999). Los industriales alemanes de Valdivia, 1850-1914. *Historia*, 32, 5-42.
- Berrios, P., E. Cancino, C. Guerrero, I. Parra, K. Santibáñez y N. Vargas (2009). *Del taller a las aulas. La Institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Lom.
- Bianchi, J. (1863). *Tratado elemental de dibujo lineal*. Imprenta Nacional.
- Blanco, A. (1924). *Vida y obras del arquitecto don Fermín Vivaceta*. Talleres Gráficos.
- Boletín de leyes órdenes y decretos del Gobierno* (1846). Cofradía del Santo Sepulcro.
- Libro XIV. Imprenta de la Independencia, pp. 341-342.
- (1848a). Azúcar refinada. *Libro XVI*(3). Imprenta de la Independencia, pp. 78-79.

- (1848b). Guardia Cívica de Santiago y Valparaíso. *Libro XVI(3)*, Imprenta de la Independencia, p. 81.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama.
- (2014). *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*. Anagrama.
- Briseño, R. (1862). *Estadística bibliográfica de la literatura chilena*. Imprenta Chilena.
- Bruno, P., y S. Schuster (dirs.) (2023). *Mapamundis culturales. América Latina y las Exposiciones Universales, 1867-1939*. Prohistoria.
- Burke, P. (2014). Fortalezas y debilidades de la historia cultural. *Magallánica*, 1(1), 8-25.
- Cabrera, V. (2016). Efectos del conflicto Iglesia-Estado en la capilla musical de la Catedral Metropolitana de Santiago: destitución, sustitución y reforma (1846-1882). *Resonancias*, 20(38), 71-93.
- Calderón, A. (2005). *Memorial de Santiago*. Ril.
- Cánepa, M. (1985). *El Teatro Municipal en sus 125 años de sufrimiento y esplendor*. Artimpres.
- Cartagena, M., y C. León (2014). *El museo desbordado. Debates contemporáneos en torno a la musealidad*. Abya-Yala.
- Castel, R. (1995). *La metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del salariado*. Paidós.
- Castillo, E. (2006). Precedentes del diseño en la instrucción pública chilena (1849-1968) Escuela de artes y oficios, escuela de artes aplicadas. *Revista Chilena de Diseño*, 1, 67-105.
- (2015). *EAO. La Escuela de Artes y Oficios*. Ocho Libros.
- (2016). El camino de la lectura en la Escuela de Artes y Oficios de Santiago (EAO). *Taller de Letras*, 58, 77-100.
- Castro-Gómez, S. (2010). *Historia de la gubernamentalidad. Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*. Siglo del Hombre, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Universidad Santo Tomás de Aquino.
- Chapman, W. (2015). El concepto de sociabilidad como referente del análisis histórico. *Investigación & Desarrollo*, 23(1), 1-37.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa.
- Chávez, E. (1995). Copiar para aprender, aprender para copiar. *De la creación a la copia. Siglos XVI-XX* [catálogo] (pp. 47-49). Conaculta, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de San Carlos.
- Cid, G. (2009). Un ícono fundacional: la invención del *roto* como símbolo nacional, 1870-1888. En G. Cid y A. San Francisco (eds.). *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX* (vol. 1, pp. 221-254). Centro de Estudios Bicentenario.

- Cofradía del Santo Sepulcro (31 de mayo de 1847). *La Revista Católica*, 125(III), 587-592.
- (22 de junio de 1847). *La Revista Católica*, 127(III), 613.
- (30 de julio de 1847). *La Revista Católica*, 130(III), 635.
- Collier, S. (2005). *Chile: La construcción de una república 1830-1865. Política e ideas*. Ediciones de la Universidad Católica.
- Collier, S., y W. F. Sater (1998). *Historia de Chile, 1808-1994*. Cambridge University Press.
- Concha, O. (2022a). El piano y su historia en Chile. En O. Concha (ed.). *El piano en Chile republicano. Volumen I* (pp. 49-64). Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- (ed.) (2022b). *El piano en Chile republicano. Volumen I*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- Conejeros, J. P. (1999). *La influencia cultural francesa en la educación chilena, 1840-1880*. Ediciones Universidad Católica Raúl Silva Henríquez.
- Constituciones de la Cofradía del Santo Sepulcro* (1846). Imprenta de la Opinión.
- Contreras, H. (2013). Oficios, milicias y cofradías. Éxito económico, prestigio y redes sociales afromestizas en Santiago de Chile, 1780-1820. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 17(2), 43-74.
- Cordero, M. (2020). Cofradías en Santiago de Chile: espacio de devoción y control social. En F. Labarga (ed.). *"Para la reforma del clero y pueblo cristiano..." El Concilio de Trento y la renovación católica en el mundo hispánico* (pp. 179-206). Sillex.
- (2019). Vinculaciones afectivas con los bienes de las cofradías. *Historia Social y de las Mentalidades*, 23(2), 199-214.
- Cordero, R. (2000). *Historia de la Caja Nacional de Ahorros*. Banco del Estado de Chile.
- (2019). The negative dialectics of law: Luhmann and the sociology of juridical concepts. *Social & Legal Studies*, 29(1), 3-18.
- Couyoumdjian, J. P. (2020). Economía política clásica y pauperismo: debates maltusianos en Chile en el siglo XIX. *Historia*, 2(53), 375-405.
- De la Maza, J. (2012). Duelo de pinceles: Ernesto Charton y Alejandro Ciccarelli. Pintura y enseñanza en el siglo XIX chileno. En F. Guzmán y J. M. Martínez (eds.). *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico* (pp. 218-220). Universidad Adolfo Ibáñez, Museo Histórico Nacional, CREA.
- (2014). *De obras maestras y mamarrachos: notas para una historia del arte del siglo XIX chileno*. Ediciones Metales Pesados.

- (2022). Entre modelos y copias: reconstruyendo la cultura visual y material de los primeros años de la Academia de Pintura de Santiago en el siglo XIX. En D. Dorotinsky y R. Lozano (coords). *Culturas visuales desde América Latina* (pp. 111-126). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- De Ramón, A. (2000). *Santiago de Chile (1541-1991). Historia de una sociedad urbana*. Sudamericana.
- Del Río, C. (2022). Chile: país de destino de pianos viajeros. En O. Concha (ed.). *El piano en Chile republicano. Volumen I* (pp. 39-46). Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- Diario de Santiago* (25 de septiembre de 1845). El Diario.
- (29 de octubre de 1845). Correspondencia .
- (3 de diciembre de 1845). Aviso.
- (11 de febrero de 1846). El Diario, p. 2
- (25 de febrero de 1846). Circular mastodóntica.
- Discurso pronunciado el 17 de setiembre por don Francisco S. Astaburuaga en el elogio del señor Arzobispo don Manuel Vicuña (1845). *La Revista Católica*, 76(II), 221-222.
- Discurso pronunciado el 17 de setiembre por don Juan Bello en elogio del Presbítero Balmaceda (1845). *La Revista Católica*, 76(II), 222-223.
- Discurso pronunciado por el Sr. Dn. Silvestre Ochagavía, en elogio del Sr. Dn. Manuel Salas en la función del 17 de setiembre (1845). *La Revista Católica*, 78(II), 237.
- Duarte, D. (2023). El laberinto museográfico de las exposiciones nacionales chilenas: un estado de la cuestión (1845-1888). *Historia*, 1(56), 389-410.
- (2024). Génesis de una época: el discurso y la sociabilidad museográficos en la prensa chilena, 1845-1847. *Culturales*, 12(1).
- Edgerton, D. (2007). *Innovación y tradición. Historia de la tecnología moderna*. Crítica.
- Efemérides o fastos chilenos (1861). *Revista del Pacífico*, V, 374.
- Elias, N. (1983). *La sociedad cortesana*. Fondo de Cultura Económica.
- (1990). *La sociedad de los individuos*. Península.
- (1997). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Económica.
- El Araucano* (19 de septiembre de 1845). “Interior Memoria que el Intendente de Santiago presenta al Supremo Gobierno sobre el estado de la provincia a su mando, pp. 3-4

- (19 de septiembre de 1845). “Fiesta cívica del 17”, p. 2.
- (23 de enero de 1846). “Departamento de Justicia, Culto e Instrucción Pública, p. 1.
- (18 de diciembre de 1846). Chile. Departamento de Justicia, Culto e Instrucción Pública , p. 2.
- (4 de agosto de 1848). Temas de composición para los discursos que se pronunciarán el 17 de septiembre del presente año en el aniversario de la Caridad Cristiana, p.2.
- (22 de septiembre de 1848). Departamento de Justicia, Culto e Instrucción Pública, pp. 3-6.
- (22 de septiembre de 1849). Departamento de Justicia, Culto e Instrucción Pública. Relación de los objetos de artes y manufacturas presentados a la exposición hasta la fecha. p. 2
- (22 de septiembre de 1849). Departamento de Justicia, Culto e Instrucción Pública . Informe de la comisión”, p. 2..
- (15 de octubre de 1852). Informe de la comisión nombrada para examinar las obras presentadas a la exposición de artes y manufacturas nacionales. P. 3
- El Artesano Opositor* (4 de marzo de 1846). Correspondencia artesana.
- El Mosaico* (23 de agosto de 1846). Remitido. 11, 7-8.
- El Orden* (14 de enero de 1846). Editorial. Industria Nacional.
- El Progreso* (1-30 de enero de 1845). Anuncio. Retratos.
- (1 de marzo de 1845). “El Progreso a última hora”, p. 3 .
- (17 de marzo de 1845). “Sección correspondencia. Procesiones de semana santa”, s/p..
- (25 de marzo de 1845). “Correspondencia”..
- (8 de abril de 1845). “Sección Oficial”.
- (15 de abril de 1845). “El Progreso”.
- (19 de abril de 1845). “Correspondencia”.
- (2 de octubre de 1845). “El Progreso”.
- (2 de diciembre 1845). Aviso.
- (1 al 29 de abril de 1846). Aviso.
- (16, 23, 25 y 29 de abril de 1846). Correspondencia.
- (1 de mayo de 1846). Correspondencia.
- (4 de mayo de 1846). Aviso. A los aficionados a la música.

- (13 de junio de 1846). Industria de la seda.
- (10 y 17 de julio de 1846). Apuntes para la propagación y mejora de la industria de la seda.
- (25 de agosto de 1846). Intendencia de Aconcagua.
- (17 de noviembre de 1846). Sección General de la Sociedad de Agricultura y Beneficencia.
- (12 de septiembre de 1846). Memoria que el Intendente de Santiago presenta al Supremo Gobierno sobre el estado de la provincia a su mando.
- (17 de septiembre de 1846). Programa de las fiestas y regocijos con que se solemnizará el 36° Aniversario de nuestra Independencia política, y la instalación del Presidente de la República.
- (15, 16, 17, 21, 22 y 24 de septiembre de 1846). Aspecto político e industrial que presenta la república de Chile.
- (23 de septiembre de 1846a). Discurso en honor de la beneficencia pública, pronunciado por don Santiago Lindsay el 17 de setiembre en la plaza de la independencia.
- (23 de septiembre de 1846b). Editorial. Premios a las artes y a la industria.
- (17 de noviembre de 1846). Memoria del Secretario General D. Santiago Lindsay. Relación de los trabajos de la Sociedad de Agricultura y Beneficencia.
- (1 de febrero de 1847). Editorial.
- (1 al 27 de febrero y 1 al 19 de marzo de 1847). Avisos. Retratista.
- (2 de febrero de 1847). Boletín oficial.
- (13 de marzo de 1847). Correspondencia.
- (15 de marzo de 1847). Avisos.
- (31 de marzo de 1847). Procesiones del Viernes Santo.
- (16 de abril de 1847). Mejoras sociales I.
- (17 de abril de 1847). Mejoras sociales II.
- (21 de abril de 1847). Mejoras sociales III.
- (24 de abril de 1847). Mejoras sociales IV.
- (28 de abril de 1847). Mejoras sociales V.
- (4 de mayo de 1847). Mejoras sociales VI.
- (2 de junio de 1847). Editorial. Industria.
- (7 de junio de 1847). Correspondencia. Palazuelos y el Club de la Revista.
- (8 de junio de 1847). Correspondencia. Palazuelos y el Club de la Revista.

- (9 de junio de 1847). Correspondencia. Palazuelos y el Club de la Revista.
- (10 de junio de 1847). Avisos.
- (16 de junio al 31 de agosto de 1847). Aviso.
- (21 de junio de 1847). Intereses materiales.
- (22 de junio de 1847). Correspondencia.
- (5 al 26 de julio de 1847). Aviso. Maderas y ferretería.
- (9 de junio de 1847). Correspondencia. Palazuelos y el Club de la Revista.
- (30 de julio de 1847). El Progreso.
- (10 al 19 de agosto de 1847). Aviso. Maderas por mayor y menor en el depósito de Yungay.
- (1 de septiembre al 11 de diciembre de 1847). Ojo, ojo, ojo.
- (2 de septiembre de 1847). Correspondencia. Al cuadro de la caridad.
- (4 de septiembre de 1847). Protección a las fábricas.
- (15 de septiembre de 1847). Editorial. El cuadro de la caridad.
- (15 de septiembre de 1847). El Progreso.
- (16 de septiembre de 1847). El Progreso.
- (18 de septiembre de 1847). Aviso importantísimo!!
- (20 de septiembre de 1847). Discurso pronunciado por D. Ricardo Claro el 17 de septiembre en honor al Cuadro de Caridad.
- (22 de septiembre de 1847a). Discurso pronunciado por D. Salustio Cobo el 17 de septiembre en honor al Cuadro de la Caridad.
- (22 de septiembre de 1847b). Editorial.
- (24 de septiembre de 1847). Sociedades de Beneficencia.
- (1 de octubre de 1847). Editorial. Fábrica de papel.
- (4 de octubre de 1847). Avisos. Sociedad de Agricultura y Beneficencia.
- (9 de octubre de 1847). Discurso pronunciado por D. Salustio Cobo el 17 de septiembre en honor al Cuadro de la Caridad.
- (21 de octubre al 16 de noviembre de 1847). Aviso importante.
- (9, 10, 12, 18, 19, 20, 22, 23, 24 y 25 de noviembre de 1847). Aviso interesante.
- (10 de noviembre de 1847). Editorial. Industria fabril.
- (21 de diciembre de 1847). Correspondencia.
- (23 de diciembre de 1847). Editorial. Cuadro de la caridad.
- (13 al 31 de diciembre de 1847). Aviso. Interesante a los fabricantes de edificios.

- (21 de enero de 1848). Despacho de la Intendencia.
- (5 de febrero de 1848). Editorial. Diversiones populares.
- (4 de marzo de 1848). Editorial. Representaciones teatrales.
- (27 de junio de 1848). Editorial. Revolución Francesa.
- (12 de julio de 1848). La Revolución europea y sus resultados para las repúblicas de América.
- (15 de julio de 1848). La emigración europea en sus relaciones con el engrandecimiento de los países de América.
- (21 de julio de 1848). Intendencia de Santiago.
- (8 de agosto de 1848). Temas de composición para los discursos que se pronunciarán el 17 de septiembre del presente año en el aniversario de la Caridad Cristiana.
- (10 de agosto de 1848). Correspondencia. Visita a un artista.
- (18 de agosto de 1848). Correspondencia. La virgen de la Peña. Nuevo cuadro del joven pintor don Gregorio Torres.
- (30 de agosto de 1848). Editorial.
- (5 de septiembre de 1848). Correspondencia. Al señor Z.
- (11 de septiembre de 1848). Aviso oficial.
- (15 de septiembre de 1848a). Editorial.
- (15 de septiembre de 1848b). Programa de las fiestas cívicas del aniversario de setiembre, celebradas en Santiago en 1848.
- (16 de septiembre de 1848a). Memoria que el Ministro de Estado en los Departamentos de Justicia, Culto e Instrucción Pública presenta al Congreso Nacional de 1848.
- (16 de septiembre de 1848b). Editorial. Modificaciones hechas al programa de las funciones cívicas que insertamos en nuestro número de ayer.
- (20 de septiembre de 1848). Memoria que el Ministro de Estado en los Departamentos de Justicia, Culto e Instrucción Pública presenta al Congreso Nacional de 1848.
- (22 de septiembre de 1848). Editorial.
- (23 de septiembre y 3 de octubre de 1848). Discurso pronunciado por D. Salustio Cobo en el aniversario del 17 de septiembre.
- (26 de septiembre de 1848). Editorial. Exposición de los productos de la industria y Bellas Artes en Chile.

- (29 de septiembre de 1848). Editorial. Exposición de los productos de la Industria y Bellas Artes.
- (5 de octubre de 1848). Discurso pronunciado por el presbítero Ramón García en el aniversario del 17 de septiembre. La religión y la industria.
- (1 de enero de 1849). Editorial. Los extranjeros en Chile.
- (17 de enero de 1849). Editorial. Los escritores extranjeros.
- (18 de febrero de 1849 y ss.). Ojo al aviso.
- (6 de marzo de 1849). Editorial.
- (2 de abril de 1849). Editorial. Teoría del Comercio sobre los extranjeros agitadores.
- (4 de junio de 1849). Aviso judicial.
- El Tiempo* (18 de septiembre de 1845). Programa de las fiestas y regocijos con que se solemnizará el XXXV aniversario de la libertad política de Chile.
- (20 de septiembre de 1845). Sección correspondencia .
- (20 de septiembre de 1845). Discurso pronunciado el 17 de setiembre por don Francisco S. Astaburuaga en el elogio del señor Arzobispo don Manuel Vicuña.
- (23 de septiembre de 1845). Discurso pronunciado el 17 de setiembre por don Francisco S. Astaburuaga en el elogio del señor Arzobispo don Manuel Vicuña.
- Farge, A. (2008). *Efusión y tormento. El relato de los cuerpos. Historia del pueblo en el siglo XVIII*. Katz.
- Fiestas de Semana Santa (1 de abril de 1845). *La Revista Católica*, 59(II), 68-70.
- Filipová, M. (2016). Introduction. The Margins of Exhibitions and Exhibitions Studies. En M. Filipová (ed.) *Cultures of International Exhibitions 1840-1940. Great Exhibitions in the Margins* (pp. 1-20). Routledge.
- Fernández, B. (2012). Lo colonial según Benjamín Vicuña Mackenna. Cultura material, prácticas mortuorias y alteridad en el proyecto republicano. En S. Palominos, L. Ubilla y A. Viveros (eds.). *Pensando el Bicentenario. Doscientos años de resistencia y poder en América Latina* (pp. 77-99). Universidad de Chile.
- Fernández, R. (2013). *Francisco Javier Rosales Larraín. Personaje irreverente e ilustrado, decano de los diplomáticos en París*. Ril, Adica.
- Ferreter Mora, J. (1975). *Diccionario de filosofía Tomo I*. Sudamericana.
- Figueroa, P. P. (1897a). *Diccionario biográfico de Chile. Tomo I*. Imprenta y Encuadernación Barcelona.

- (1897b). *Diccionario biográfico de Chile. Tomo II*. Imprenta y Encuadernación Barcelona.
- (1900). *Diccionario biográfico de extranjeros en Chile*. Imprenta Moderna.
- (1901). *Diccionario biográfico de Chile. Tomo III*. Imprenta, litografía y encuadernación Barcelona.
- Figueroa, V. (1929). *Diccionario histórico biográfico y bibliográfico de Chile. Tomo III. 1800-1928*. Establecimientos gráficos Balcells & Co.
- (1931). *Diccionario histórico biográfico y bibliográfico de Chile. 1800-1930. Tomos IV y V*. Establecimientos Gráficos Balcells.
- Forment, E. (1998). Jaime Balmes (1810-1848): en favor de la filosofía. *Espíritu*, XLVII, 197-215.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- (2005). *El orden del discurso*. Tusquets.
- (2006). *Seguridad, territorio, población*. Fondo de Cultura Económica.
- Función del 17 de septiembre (1845). *La Revista Católica*, 76(II), 220.
- Gallardo, X. (2015). *Museo de copias: El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglos XIX y XX*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Gandarillas, J. (1843). Necesidad de Proteger las Artes en Chile, y medios de conseguirlo. *La Revista Católica*, 6(I), 46.
- (1843). Necesidad de Proteger las Artes en Chile, y medios de conseguirlo. *La Revista Católica*, 7, 57-58.
- (1843). Necesidad de Proteger las Artes en Chile, y medios de conseguirlo. *La Revista Católica*, 8, 64-65.
- (1843). Necesidad de Proteger las Artes en Chile, y medios de conseguirlo. *La Revista Católica*, 11, 90-91.
- García, E. (1995). La copia en San Carlos: una trayectoria de afirmación de encuentro y de homenaje". *De la creación a la copia. Siglos XVI-XX* [catálogo] (pp. 22-34). Conaculta, Instituto nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de San Carlos.
- García, R. (1847). "Discurso pronunciado por el presbítero don Ramón Valentín García a su incorporación solemne en la universidad, como miembro de la Facultad de Teleología, el 1° de agosto de 1847". *Anales de la Universidad de Chile*, 108-119.
- Gazmuri, C. (1998). *El "48" chileno. Igualitarios, reformistas radicales, masones y bomberos*. Editorial Universitaria, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

- (2006). *La historiografía chilena (1842-1970). Tomo I (1842-1920)*. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Taurus.
- Geppert, A. (2010). *Fleeting cities. Imperial Expositions in Fin -de-Siècle Europe*. Palgrave Macmillan.
- Gillet del Solar, C. (2022). *Las agrupaciones familiares de Concepción y su influencia política: 1808-1851*. Ediciones del Archivo Histórico de Concepción.
- González Bernaldo, P. (2009) Presentación. Maurice Agulhon, un historiador de las mentalidades políticas. En M. Agulhon. *El círculo burgués* (pp. 9-26). Siglo XXI.
- González-Stephan, B., y J. Anderman (2006). Introducción. En B. González-Stephan y J. Anderman (eds.) *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina* (pp. 7-25). Beatriz Viterbo.
- Gracia, M. (2020). *Diccionario de términos religiosos y litúrgicos. Volumen I (A-C)*. Centro de Estudios Borjanos, Instituto Fernando el Católico.
- Greenhalgh, P. (1988). *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*. Manchester University Press.
- Grez, S. (1995). *La “cuestión social” en Chile: ideas y debates precursores (1804-1902)*. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- (2007). *De la “regeneración del pueblo” a la huelga general: génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)*. Ril.
- Guerra, C. (2013). José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile. En L. Merino, R. Torres, C. Guerra y G. Marchant. *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en la cultura del país* (pp. 119-141). Ril.
- Habermas, J. (1997). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Gustavo Gili.
- Haskell, F. (2002). *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Crítica.
- Hernández, C. (2006). Chile a fines del siglo XIX: exposiciones, museos y la construcción del arte nacional. En J. Andermann y B. González-Stephan (eds.) *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina* (pp. 261-294). Beatriz Viterbo.
- Herrera, P. (2014). Pedro Lira y José Miguel Blanco: Sus “luchas artísticas” y la articulación de un sistema del arte en Chile. En R. Abella, Á. Brandão, F. Guzmán, C. Miranda y A. Tavares (eds.). *El sistema de las artes. VII Jornadas de Historia del Arte* (pp. 61-70). Museo Histórico Nacional.

- Herrera Rivera, D. (1947). Un civilista con espada: Don Pedro Godoy Palacios, militar y periodista. *Anales de la Universidad de Chile*, 65-66(4), 327-412.
- Hidalgo, R., y R. Sánchez (2006). La ciudad con ojos de autoridad. El plan de reforma de Santiago del intendente José Miguel de la Barra, 1843-1849. *Scripta Nova*, X(218).
- Huizinga, J. (1982). *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Alianza.
- Iglesias, A., y E. Porte (1955). *La Catedral de Santiago de Chile*. Publicaciones del Instituto de Historia de la Arquitectura.
- Iglesias, R. (2009). El papel de la educación en la construcción del Estado nacional chileno en el siglo XIX. En G. Cid y A. San Francisco. *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX* (vol. 2, pp. 39-72). Centro de Estudios Bicentenario.
- Iregui, J. (2008). Las esferas de lo público. *Cuadernos Grises. Museo y Esfera Pública*, 3, 9-24.
- Iriondo, M. (2011). Copias del arte y arte de la copia. En M. J. Alcaraz, M. Carrasco y S. Rubio. *Art, Emotion, and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics* (pp. 240-252). Universidad de Murcia, Universidad Politécnica de Cartagena.
- Izquierdo, J. M., y L. Rojic (2013). Henry Lanza: música, ópera, modernidad y religiosidad en la construcción cultural de la república chilena temprana (1840-1860). *Neuma*, 1, 10-29.
- Janik, D. (2013). La sociabilidad humanística de la *Academia de los nocturnos*: modalidades expositivas y comunicativas de los discursos leídos. En M. Albert (ed.). *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro* (pp. 165-177). Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert.
- Jiménez-Blanco, M. D. (2014). *Una historia del museo en nueve conceptos*. Cátedra.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2006). Exhibitionary Complexes. En I. Karp, C. Kratz y T. A. Ybarra-Fausto (eds.). *Museum Frictions. Public Cultures-Global Transformations* (pp. 35-45). Duke University Press.
- Lahire, B. (2002). Campo, fuera de campo, contracampo. *Colección Pedagógica Universitaria*, 38-39, 1-37.
- La Revista Católica* (1 de febrero de 1844).. I(21), 170-171.
- (1847).. 126, 605.
- La Tribuna* (28 de septiembre de 1849).
- Lastarria, J. V. (1848). Crónica. *Revista de Santiago*, II, 83.

- León, M. A. (2018). *Estudios sobre la "Capital del Sur": Ciudad y sociedad en Concepción. 1835-1930*. Ediciones del Archivo Histórico de Concepción.
- León, C. (2019). *El cementerio de disidentes de Concepción. Una lectura cultural 1883-1929*. Historia Chilena.
- Lira, P. (1902). *Diccionario Biográfico de Pintores*. Imprenta, Encuadernación y Litografía Esmeralda.
- Loaiza, G. (2017). Las escrituras del orden. Tentativa de interpretación del siglo XIX en Colombia. *Araucaria*, 19(38), 467-494.
- (2020). La arqueología del saber. Relectura, 50 años después, de un método olvidado. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 47(2), 283-308.
- López-Ocón, L. (2002). La América Latina en el escenario de las Exposiciones Universales del siglo XIX. *Procesos*, 18, 103-126.
- Loreto, O. (2019). La Ilustración. Impacto de las nuevas ideas en América Latina. En P. Riberi et al. *Derecho y política en la encrucijada: problemas y perspectivas* (pp. 544-558). Advocatus.
- Marchant, G. (2013). La música en la Catedral de Santiago de Chile. En L. Merino, R. Torres, C. Guerra y G. Marchant. *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en la cultura del país* (pp. 141-166). Ril.
- Márquez, F. (2012). Santiago de Chile: Ciudad propia, ciudad bárbara. *Bitácora Urbano Territorial*, 1, 21-30.
- Martínez, L., y C. Díaz (s.f.). Iglesia de San Lázaro. Lo que no vemos. Iglesias de Santiago: Un lugar de encuentro con nuestro patrimonio. www.iglesiaspatrimoniales.cl
- Martinic, Z. (2004-2005). El caso Taforo. Preámbulo de leyes laicas. *Notas Históricas y Geográficas*, 15-16, 109-139.
- Méndez, L. M. (1994-1995). El espacio urbano en Chile. Tradición y cambio, 1840-1900. *Notas Históricas y Geográficas*, 5-6, 255-268.
- Merino, L. (2013a). Isidora Zegers y José Zapiola: convergencias y diferencias en el advenimiento de la modernidad en la sociedad civil del Chile republicano, 1810-1855. En L. Merino, R. Torres, C. Guerra y G. Marchant. *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en la cultura del país* (pp. 35-63). Ril.

- (2013b). Presencia pública de la creación musical en los inicios del Chile moderno, 1830-1855. En L. Merino, R. Torres, C. Guerra y G. Marchant. *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en la cultura del país* (pp. 65-91). Ril.
- Milanca, M. (2000). La música en el periódico chileno *El Ferrocarril* (1855-1965). *Revista Musical Chilena*, 54(193), 17-44.
- Miller, D. (2005). Materiality: An introduction. En D. Miller (ed.). *Materiality* (pp. 1-50). Duke University Press.
- Molinié, G. (1995). En torno a la imitación. *De la creación a la copia. Siglos XVI-XX* [catálogo] (pp. 11-12). Conaculta, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de San Carlos.
- Montealegre, P. (2012). *La figuración de un jardín público. Urbanismo y agricultura en la construcción del Santiago moderno (1838-1875)* (tesis de doctorado). Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Morales, L. G. (1996). Qué es un museo. *Cuicuilco*, 3(7), 59-104.
- (2000). Transfiguraciones de la mirada devota. *Historia y Gráfica*, 14, 53-80.
- (2002). De la historia cultural como objeto-signo. En V. Torres Septién (coord.). *Producciones de sentido. El uso de las fuentes en la historia* (pp. 119-131). Universidad Iberoamericana.
- (2005). El auto-retorno de “lo público” en los museos de México. *M: Museos de México y el Mundo*, 1(3).
- (2009). Límites narrativos de los museos de historia. *Alteridades*, 19(37), 43-56.
- Murillo, J. D. (2015). De lo natural y lo nacional. Representaciones de la naturaleza explotable en la Exposición Internacional de Santiago de Chile de 1875. *Historia*, 1(48), 245-267.
- Museo Histórico Nacional (2008). *Plaza de Armas, Santiago de Chile*. Museo Histórico Nacional, Origo.
- N.º 1 (31 de mayo de 1847). *La Revista Católica*, 125(III), 590-591.
- Nisbert, R. (1998). *Historia de la idea de progreso*. Gedisa.
- Ojeada retrospectiva a las funciones de setiembre (1846). *La Revista Católica*, 105(II), 466.
- Ortega, L. (2005). *Chile en ruta al capitalismo. Cambio, euforia y depresión 1850-1880*. Lom, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

- Ossandón, C., y E. Santa Cruz (2001). *Entre las alas y el plomo: la gestación de la prensa moderna en Chile*. Lom, Universidad Arcis.
- Ovalle, A. (2018). *Devoción, prestigio y sociabilidad. Cofradías en Santiago de Chile (1700-1779)*. Ediciones Centro de Estudios Bicentenario.
- Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales*. Alianza.
- Pedemonte, R. (2008). *Los acordes de la patria. Música y nación en el siglo XIX chilenos*. Globo.
- Peliowski, A. (2022). ¿Arte o técnica? Disputas en torno a la enseñanza de la arquitectura en Chile a mediados del siglo XIX. En J. de la Maza y A. Peliowski (eds.). *Historias en conflicto: la institucionalización de las artes y los oficios en Chile entre los siglos XIX y XX*. Ediciones Universidad Mayor.
- Pelizaesus, L. (2013). Sociabilidad cortesana y sociabilidad urbana. La visita de Carlos V a Zamora en 1534. En M. Albert (ed.). *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro* (pp. 117-139). Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert.
- Peralta, P. (2007). *¡Chile tiene fiesta! El origen del 18 de septiembre (1810-1837)*. Lom.
- Pereira Salas, E. (1992). *Estudios sobre historia del arte en Chile republicano*. Ediciones de la Universidad de Chile.
- Pinilla, N. (1943). *La generación chilena de 1842*. Manuel Barros Borgoño.
- Pirenne, H. (1975). *Historia económica y social de la Edad Media*. Fondo de Cultura Económica.
- Podgorny, I. (2010). Naturaleza, colecciones y museos en Iberoamérica (1770-1850). En A. Castilla (comp.). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (pp. 53-70). Paidós.
- Pomian, K. (1990). *Collectors and Curiosities. Paris and Venice, 1500-1800*. Polity Press.
- (1998). Historia cultural, historia de los semióforos. En J.-P. Rioux y J. F. Sirinelli (coords.). *Para una historia cultural* (pp. 79-107). Taurus.
- (2007). *Sobre la historia*. Cátedra.
- Ponce de León, M. (2011). *Gobernar la pobreza. Prácticas de caridad y beneficencia en la ciudad de Santiago, 1830-1890*. Editorial Universitaria, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Poulot, D. (2011). *Museo y museología*. Abada.
- Protección a las fábricas (1847). *La Revista Católica*, 133(III), 661-662.
- Quizá Moreno, R. (2007). Babel revisitada: exposiciones, globalización y modernidad (1851-1905). *Hispania Nova*, 7, 29-50.

- Real Academia Española (1884). *Diccionario de la lengua castellana* (duodécima edición). Imprenta de D. Gregorio Hernando.
- Rivera-Sotelo, A. (2011). El utilitarismo de Jeremy Bentham, ¿fundamento de la teoría de León Walras? *Cuadernos de Economía*, 30(55), 55-76.
- Robles, A. (1920). La pintura en Chile. *Anales de la Universidad de Chile*, 147, 169-208 y 335-362.
- Rodríguez, H. (1992). Exposiciones de arte en Santiago, 1843-1887. En M. Agulhon (ed.). *Formas de sociabilidad en Chile, 1840-1940* (pp. 279-314). Fundación Mario Góngora.
- Roque, G. (1995). Estética de la copia. *Artes de México, la falsificación y sus espejos*, 28, 26-31.
- Romero, J. L. (2001). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Siglo XXI.
- Romera, A. (1969). *Asedio a la pintura chilena. (Desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand)*. Nascimento.
- Salazar, G. (2009). *Mercaderes, empresarios y capitalistas (Chile, siglo XIX)*. Sudamericana.
- Salinas, M. (1987). *Historia del pueblo de Dios en Chile. La evolución del cristianismo desde la perspectiva de los pobres*. CEHILA, Rehue.
- (2019). Dilemas e invenciones del tiempo lineal burgués en Chile, siglos XIX-XXI. *Tabula Rasa*, 30, 47-66.
- Salvatierra, M. (1825). Escuela de dibujo lineal. *Monitor de las escuelas primarias*, I(2), 47-50.
- Sánchez, M. (2013). Desde el Mundo Hispano al Cono Sur americano. Una mirada a las Cofradías desde la historiografía en los últimos 50 años. *Revista de Historia y Geografía*, 28, 59-80.
- Sandoval, L. (1911). *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. 1849 a 1911*. Imprenta Gutenberg.
- Sanhueza, C. (2006). *Chilenos en Alemania y alemanes en Chile. Viaje y nación en el siglo XIX*. Lom, Dibam.
- Santa Cruz, E. (2010). *La prensa chilena en el siglo XIX: Patricios, letrados, burgueses y plebeyos*. Universitaria.
- Sarmiento, D. F. (1851). *Memoria sobre el cultivo de la seda*. Imprenta de Julio Belín y Cía.
- (1885). *Obras de D. F. Sarmiento. Tomo II. Artículos críticos y literarios, 1842-1853*. Imprenta Gutenberg.

- Schuster, S. (2023). Pasado y futuro de los *exhibition studies* en perspectiva latinoamericana. En P. Bruno y S. Schuster (dirs.). *Mapamundis culturales. América Latina y las Exposiciones Universales, 1867-1939* (pp. 287-303). Prohistoria.
- Semana Santa (1 de abril de 1843). *La Revista Católica*, 1, 16.
- (10 de abril de 1847). *La Revista Católica*, 120(III), 537-540.
- Serena Mazzi, M. (2018). *Los viajeros medievales*. Machado Libros.
- Serna, J., y A. Pons (2013). *La historia cultural. Autores, obras, lugares*. Akal.
- Serra, D. (2019a). *De la naturaleza a la vitrina. Claudio Gay, la práctica naturalista en Chile y la formación del Gabinete de Historia Natural de Santiago (1800-1843)* (tesis de Doctorado). Pontificia Universidad Católica de Chile.
- (2019b). La configuración de un espacio para el saber natural en Chile. El gabinete de historia natural de Santiago, 1830-1842. En C. Valenzuela (ed.). *Tendencias y perspectivas de la cultura científica en Chile y América Latina* (pp. 51-76). Siglos XIX-XXI. Ril, Universidad Autónoma de Chile.
- Serrano, S. (1993). *Universidad y nación. Chile en el siglo XIX*. Universitaria.
- Serrano, S., e I. Jaksic (2011). El gobierno y las libertades. La ruta del liberalismo chileno en el siglo XIX. En I. Jaksic y E. Posada (eds.). *Liberalismo y poder. Latinoamérica en el siglo XIX* (pp. 177-206). Fondo de Cultura Económica.
- Sevilla, A. (2012). Gregorio Torres: otro perfecto NN para la historia nacional. *Cuadernos de Historia del Arte*, 22, 37-82.
- Silva, B. (2008). *Identidad y nación entre dos siglos. Patria Vieja, Centenario y Bicentenario*. Lom.
- Sociedad Sericícola Americana (1848). *Exposición de los fines que se propone, sus sesiones y estatutos*. Imprenta de Julio Belin.
- Stuven, A. M. (2000). *La seducción de un orden. Las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX*. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- (2008). El “Primer Catolicismo Social” ante la cuestión social: un momento en el proceso de consolidación nacional. *Teología y Vida*, XLIX, 483-497.
- (2015). La Iglesia católica chilena en el siglo XIX. Encuentros y desencuentros con la modernidad filosófica. *Teología y Vida*, 56(2), 187-217.
- Subercaseaux, B. (1997). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo I*. Editorial Universitaria.
- (2017). Escenificación del tiempo histórico (nacionalismo e integración). *Cuadernos de Historia*, 22, 185-202.

- Tejeda, I. (2012). La copia y la reconstrucción: un recurso visual en las exposiciones de historia del arte moderno desde los años 60 del siglo xx. *Arte, Individuo y Sociedad*, 24(2), 211-226.
- Tiedemann, R. (2005). Introducción del editor. En W. Benjamin. *El libro de los pasajes* (pp. 7-33). Akal.
- Torres, J. A. (1860). *Oradores chilenos. Retratos Parlamentarios*. Imprenta de la Opinión.
- Torres, A. (1995). Réplicas, copias, duplicados y reproducciones: de la antigüedad al Museo Nacional de San Carlos. *De la creación a la copia. Siglos XVI-XX* [catálogo] (pp. 13-21). Conaculta, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de San Carlos.
- Valderrama, L., y C. Sanhueza (2019). Historia de vida de los instrumentos astronómicos en Chile. Circulaciones, adaptaciones y apropiaciones (1855-1886). En C. Valenzuela (ed.). *Tendencias y perspectivas de la cultura científica en Chile y América Latina. Siglos XIX-XXI* (pp. 105-121). Ril, Universidad Autónoma de Chile.
- Valdés, C. (2012). La medida de lo sublime. La cordillera de los Andes vista desde Chile durante el siglo XIX. *Concinnitas*, 2(21), 139-168.
- Varas, A. (1843). Observaciones a la Memoria sobre instrucción pública inserta en los números 26 y 27. Art. 2. *El Semanario de Santiago*, 30, 245-248.
- Vargas, S. (2015). La investigación sobre las conmemoraciones rituales en Colombia (siglos XIX-XXI): balance historiográfico. *Años 90*, 22(42), 207-235.
- Vergara, R. (1885). Biografía. Vida y obras del Itmo. y Rmo. Señor Don Rafael Valentín Valdivieso y Zañartu. Segundo Arzobispo de Santiago. *Anales de la Universidad de Chile*, 1(67), 407-1158.
- Vicuña Mackenna, B. (1884). El arte nacional y su estadística ante la Exposición de 1884. *Revista de Artes y Letras*, 3, 418-448.
- Viejo, J. (2021). El caso Climent. ¿Ilustración católica o catolicismo ilustrado? *Hispania*, LXXXI(269), 651-681.
- Zañartu, S. (1975). *Santiago: calles viejas*. Gabriela Mistral.
- Zofío, J. (2002). *Las culturas del trabajo en Madrid 1500-1650. Familia, ocio y sociabilidad en el artesanado preindustrial* (tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid, España.

Se terminó de imprimir esta primera edición,
de doscientos ejemplares, en el mes de junio de 2026
en Andros Impresores.
Santiago de Chile.

