

El impacto del *Correo de la Exposición* en arte, ciencia, prensa y modernización¹

The Impact of *Correo de la Exposición* on Art, Science, Press, and Modernization

Marina Alvarado Cornejo
Universidad Católica Silva Henríquez
malvarado@ucsh.cl

Manuel Alvarado Cornejo
Museo Nacional de Bellas Artes
manuel.alvarado@mnba.gob.cl

Resumen

El objetivo del trabajo es demostrar que el periódico *Correo de la Exposición* (1875), surgido como suplemento de la Exhibición Internacional de Chile de 1875, fue un “aparato estético” (Déotte), superando su carácter complementario. La novedad de este trabajo radica en que se descubre el discurso científicista y artístico que profundiza los avances obtenidos en ambas materias hacia 1875. Las conclusiones del trabajo señalan que *Correo de la Exposición* impuso sus propias reglas exhibitivas y mecanismos de aparición especialmente de las Bellas Artes, por lo cual es un periódico relevante para la historia de la crítica artística chilena.

Palabras clave: *Correo de la Exposición*, revistas, modernización, dispositivo de exposición, aparato estético.

Abstract

The objective of this work is to demonstrate that the newspaper *Correo de la Exposición* (1875), that emerged as a complement of the International Exhibition of Chile in 1875 (Exhibición Internacional de Chile), was an “aesthetic apparatus” (Déotte). The novelty of this work lies in the discovery of the scientific and artistic discourse that deepened the advances obtained in both subjects around 1875. The conclusions of the study indicate that the newspaper *Correo de la Exposición* imposed its own exhibited rules and mechanisms of appearance in the fine arts, becoming a relevant newspaper for the analysis of Chilean history and artistic critique.

Keywords: *Correo de la Exposición*, journals, modernization, exposure device, aesthetic apparatus.

¹ Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt Regular 1170993 del cual Marina Alvarado Cornejo es la Investigadora Responsable.

Introducción

En el “Prospecto” del primer número de la *Revista de Santiago*, de 1848, José Victorino Lastarria justificaba las razones del surgimiento de dicho periódico:

Si no estuviéramos seguros de que la perfección de las sociedades procede del desarrollo simultáneo de las artes i las ciencias: si no viésemos que su ilustración i el bienestar material por que combaten son un resultado necesario del desenvolvimiento de la inteligencia: si no conociéramos que la prensa es el mas formidable i casi el único modo de este desarrollo intelectual, de ese progreso paralelo en la ciencia i en las artes [...] (s. p.).

Veintisiete años después, en 1875, la propuesta de Lastarria para promover las ciencias y las artes tuvo el resultado que esperaba: Chile sería la sede de la Exposición Universal, la cual, además, se difundiría a través del periódico el *Correo de la Exposición*. La relevancia de este evento, novedoso y moderno para la época, fue retratada en la presentación del primer número del medio escrito:

Con toda exactitud puede asegurarse que jamas, en la historia de Chile, desde aquellos días de glorias i peligros comunes al continente americano, nunca una idea, semejante ni extraña a la de nuestra Exposición, había identificado intereses i opiniones hasta confundir razas i civilizaciones bajo una bandera común.

La culta Europa, la primera que brindó a los pueblos una fiesta de progreso en sus grandiosas ferias de Londres, Paris i Viena, envía a sus mensajeros trayendo el granito, el mármol, el bronce, el hierro, la seda, el lino, el arte, todo elaborado i perfeccionado, i hasta el libro, admirable síntesis del trabajo (*Correo de la Exposición*, “Ojeada Jeneral” 13).

La grandiosidad de la Exposición se debió a que al encuentro acudieron los países europeos que encabezaban el proceso de modernización y progreso de ese entonces, y también a la diversidad de artículos que trajeron para demostrar por qué ostentaban dicho lugar: desde maquinarias para distintas áreas de la industria hasta objetos de arte. No obstante, la notoriedad alcanzada por el evento se debió a la difusión que logró por medio del periódico ya nombrado. En ese sentido, la pregunta central de este trabajo es: ¿de qué modo el periódico *Correo de la Exposición* superó a la Exposición misma, convirtiéndose en agente periodístico clave para comprender los alcances que tuvo el relato sobre el progreso en el país?

El objetivo general, por su parte, es estudiar los mecanismos estéticos empleados por el *Correo de la Exposición* para abordar tanto temáticas científicas como artísticas, identificando aquellas estrategias que lo llevaron a superar ampliamente el mote de “periódico de la Exposición”, para constituirse en un medio que la sobrepasó. La hipótesis, en tanto, señala que la Exposición marcó una época para el arte chileno gracias a la revista *Correo de la Exposición*, razón por la cual se propone que esta se

constituyó en un “aparato estético” (Déotte) que transgredió y dinamizó tanto por la forma de disponer del papel en un periódico como por la manera en que se aproximó tanto a los discursos científicistas y, en especial, a los artísticos. Un antecedente clave para el supuesto planteado se observa en la siguiente cita: “El Correo no tiene, pues, por única i exclusiva misión descomponer i explicar la maquinaria, enumerar la manufactura, i referir i extasiarse ante la estatuaria i la pintura: irá mas allá” (*Correo de la Exposición*, “Ojeada Jeneral”, 14).

El *Correo de la Exposición* fue una publicación semanal, cuyo primer número apareció el día 16 de septiembre de 1875, y el último, el 26 de enero de 1876, y alcanzó un total de 12 ediciones. El periódico contó con agentes de venta en Santiago, Valparaíso, San Felipe y Concepción, aunque también se hacían envíos especiales a las provincias y al extranjero. Las informaciones publicadas fueron diversas, por ejemplo: las ceremonias realizadas durante la feria, los expositores y su disposición en los pabellones, los avances científicos y tecnológicos presentados, las muestras de obras de arte y los avisos económicos, las cuales iban acompañadas por artículos traducidos al francés, en clara alusión a las exposiciones de París y Filadelfia, junto a fotografías y grabados que reproducían los planos de la muestra, las maquinarias y las piezas artísticas.

El lugar de este periódico respecto de la demás prensa chilena de la época, explica Marina Alvarado (“La ciencia en la prensa”),

se ubicó dentro del grupo de periódicos que abogó por la independencia intelectual del país. Sin embargo, este medio superó ampliamente los propósitos de sus contemporáneos, ya que, pese a haber perdurado solo por un año, fijó su atención en la necesidad de mostrar al país como una nación que ya había superado todos los resabios de la Colonia y, no solo eso, además, que ya estaba muy distante de las guerras y batallas independentistas [...] (23).

La atención que el *Correo de la Exposición* concita se apoya en su singularidad y complejidad respecto a otros periódicos de la época, debido a que no fue un suplemento promocional, un tríptico o un catálogo informativo de la Exposición, sino que una propuesta escritural que aglutinó a intelectuales locales foráneos de la talla de Diego Barros Arana, Daniel Barros Grez y Rodulfo Philippi, entre otros. Por lo tanto, las expectativas iniciales de los productores fueron superadas debido a la calidad gráfica (rico uso de imágenes), temática (difusión y vulgarización de avances científicos e industriales) e informativa (uso de dos idiomas: español y francés; diversificación de las secciones tanto para lectores entendidos o legos en todo lo relativo a modernización, progreso y ciencia).

Respecto del abordaje teórico-metodológico de este artículo, se operacionaliza la noción de “abordaje estético” planteado por Jean-Louis Déotte (137) quien señala que un “aparato estético” corresponde a una configuración técnica de la sensibilidad. Explica, además, que se trata de una especie de dispositivo técnico que define el modo en que aparecerá el acontecimiento, provocando así la vivencia y experiencia del mis-

mo. La revista *Correo de la Exposición* descubrió al discurso científicista y artístico que profundiza los avances obtenidos en ambas materias hacia 1875 mostrados en la Exposición, pero a través de un lenguaje moderno, adecuado a un ritmo de lectura semintensivo que permitió que los receptores de dicha información fueran muchísimos más sujetos que quienes asistieron a la muestra.

Exhibiciones Universales, trayectorias del progreso en Latinoamérica y Chile

El siglo XIX,² época de la eclosión industrial y del imperialismo europeo, vio el surgimiento de un modelo de exhibición inédito que celebraba el dominio de Europa y demostraba su capacidad para transformar cualquier cosa en una mercancía: este fue el nacimiento de las Exposiciones Universales, las cuales se constituyeron en una de las manifestaciones más nítidas de la modernización. Según Patricia Dossio,

las exposiciones universales, microcosmos celebratorios del orden mundial propio de la época imperial, conformaron la prueba intelectual y tangible de la noción de civilización occidental en tanto faro del progreso para los pueblos y sectores no-pertenecientes a la sociedad burguesa de los centros imperiales. Funcionaron como espacios de intercambio científico y comercial, indicadores del desarrollo capitalista de la sociedad, y de confrontación de nacionalismo; fueron asimismo espacios a través de los cuales la metrópoli representaba a los otros ante sí misma (295).

Latinoamérica comenzó a participar en esta clase de eventos de manera permanente desde su instancia inaugural, la Exhibición de Artes e Industria de Londres, en 1851. Esto por diversas razones: la estabilidad política alcanzada; el crecimiento económico obtenido gracias al modelo económico agro/minero-exportador; la expansión del ideario positivista³ entre las élites americanas; el interés que generó América entre los países organizadores de las exhibiciones; el afán de los latinoamericanos por aprender de los países civilizados; y mostrar los logros alcanzados.

María Herrera, quien estudia el caso de las exposiciones mexicanas, sostiene que: las exposiciones universales durante el siglo XIX fueron agentes de un doble proceso: uno de la mundanización de la idea de progreso y modernidad, esto

2 Bernardo Subercaseaux explica que “en el marco de una semántica de los tiempos históricos, podemos distinguir cuatro modalidades de experiencia colectiva del tiempo en el ámbito de la nación: el tiempo fundacional a comienzos del siglo XIX, desde el período de la Independencia hasta la crisis en la década final del siglo; el tiempo de integración, desde fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX; el tiempo de transformación, desde la década del treinta hasta la década del setenta, y finalmente, el tiempo globalizado, entre 1980 y el presente” (208).

3 Teoría filosófica formulada en el siglo XIX por Auguste Comte, que considera que el único medio de conocimiento es la experiencia comprobada o verificada a través de los sentidos.

es, desde el punto de vista de su expansión cultural y de sus variantes nacionales y locales; y dos de la mundialización de la idea de progreso y modernidad,⁴ en atención a la recepción social y a la participación del público en la conformación de los propios objetos en los que se materializa ese progreso (26).

A los gobiernos latinoamericanos no les bastó con participar de estas muestras en el extranjero, y decidieron replicar estas ferias en sus propios países. Con ello quedaron en evidencia las múltiples contradicciones que por ese entonces experimentaban las naciones latinoamericanas, entre ellas: la necesidad por mostrarse “civilizadas” y modernas, aun cuando no contaban ni con los recursos ni con la infraestructura necesaria para llevar a cabo esta clase de eventos,⁵ a lo que se sumaba la imposibilidad de presentar avances industriales autóctonos equiparables a los europeos. Segundo, estimular las inversiones e intercambios económicos e intelectuales, de la mano del afianzamiento de vínculos con las potencias europeas. Tercero, “inventar” sus propias naciones, para autorrepresentarse e inventariar su producción. Cuarto, instalarse en el concierto de naciones civilizadas y obtener reconocimiento por parte de las metrópolis. Sobre el último punto, Dossio sostiene que:

la presencia de la metrópoli [nosotros diríamos de las metrópolis] en la periferia era relevante para constatar cómo era representada por el centro y cómo éste era representado; juegos que convierten a la exposición internacional en un espacio de circulación de versiones autorizadas de la otredad, o de la refiguración de las imágenes del propio y del Otro, que provee un lugar para la elaboración de estrategias identitarias (297).

La genealogía de estos eventos en Chile se remonta a la segunda mitad del siglo XIX, a pocos años de la realización de la célebre “Gran Exhibición” (*Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*) de Londres en 1851. De acuerdo con la información recopilada por la propia Carmen Hernández, antes de la Exposición Internacional de 1875 tuvieron lugar en Santiago tres eventos similares, que fueron antecedentes directos de la muestra inaugurada por el presidente Federico Errázuriz Zañartu.

4 El subrayado es nuestro.

5 En este sentido, es interesante el caso de la Exposición de 1875, ya que con un gran esfuerzo público logró levantarse en la Quinta Normal un pabellón para la exhibición, el que a diferencia de las ciudadelas “desarmables” que se instalaban en las metrópolis, se pretendía que fuera sólido para que posteriormente cumpliera otras funciones frente a la falta de construcciones adecuadas para otros fines: “atendida la marcha progresiva del país, es necesario que haya un lugar cómodo i espacioso en que anualmente se celebren esposiciones provinciales i con intervalos de uno o dos años, otras de un carácter nacional. Una buena parte del Museo Nacional, tal vez la de zoología, reclama espaciosos salones próximos a lo que mas tarde o mas temprano, ha de ser jardín de plantas, jardín botánico i jardín zoológico . No hai en Santiago un edificio en que pueden celebrarse fiestas verdaderamente cultas e instructivas como distribuciones de premios u otras ceremonias oficiales... Todas estas necesidades sentidas ya i con urgencia, vendrá a satisfacer el edificio que por breve tiempo ocuparía la esposicion segun el plano que hemos formado. Hemos creído por tanto, que esos edificios deberian ser de un material sólido i que el desembolso para el fisco no sería tan sensible, pues estas construcciones tendrian que servir mas tarde para objetos de utilidad i aun de necesidad inmediata” (Bezanilla y Nuñez).

El 5 de mayo de 1869 se inauguró la Exposición Nacional de Agricultura en la Quinta Normal, organizada por la Sociedad Nacional de Agricultura. Esta feria buscaba dar cuenta de la economía agrícola local, fomentado su mecanización. Según la información consignada en el medio oficial de la Exhibición de 1875,

la Exposición de 1869, no fue otra cosa que un prólogo afortunado de este grandioso libro, cuya primera hoja vemos hoy abierta i en cuyas doradas páginas encontrará el país la más fructífera enseñanza. Si, transcurridos unos pocos años hemos podido recoger con admiración indefinible, caudal inmenso de honra i de provecho, producto de aquel ensayo feliz limitado a una sola manifestación de las conquistas de la ciencia ¿cuánto más gigantesco será el resultado de este solemne i magnífico concurso, que comprende todas las grandezas de todos los países ocultos del universo? (*Correo de la Exposición*, “Algunos Antecedentes sobre la Exposición Internacional” 2)

El 15 de septiembre de 1872, el intendente Benjamín Vicuña Mackenna inauguró la Exposición de Artes e Industria, más conocida como la “Exposición del Mercado” por llevarse a cabo en las dependencias del entonces nuevo edificio del Mercado Central de Santiago. Luego, a casi un año de la Exposición del Mercado, Vicuña Mackenna impulsó la realización de la Exposición del Coloniaje, que posteriormente originaría la colección del actual Museo Histórico Nacional, la cual fue inaugurada el 17 de septiembre de 1873 en el Palacio de los Gobernadores, ubicado frente a la Plaza de Armas de Santiago. Esta muestra, a diferencia de las ya reseñadas, tuvo un carácter más bien histórico y estético antes que abiertamente industrial, ya que la élite capitalina exhibió los vestigios materiales de su pasado reciente que los convirtió en símbolos de la historia nacional y en una oda a las glorias de sus antepasados.⁶

Modernización e industria en el *Correo de la Exposición*

La realización de la Exposición de 1875 y la publicación del periódico homónimo se enmarcan dentro de las estrategias esperables y recurrentes utilizadas durante el siglo XIX para ser parte del proyecto conocido ampliamente como “modernización”, el cual, de acuerdo con Hervé Carrier,

se trata de un proceso históricamente perceptible en sus signos y en sus sociedades humanas [...] los cambios éticos de la revolución industrial, seguida de la revolución urbana, han afectado el alma más profunda de las poblaciones que han sido sus testigos, sus actores, sus beneficiarios, pero también muchas veces sus víctimas (318-319).

6 Para ahondar en este punto, véase Paulina Faba (en Referencias).

El *Correo de la Exposición* dedicó parte importante de su publicación a difundir las novedades tecnológicas, industriales y científicas que expuso la feria; sin embargo, el periódico profundizó y complementó la información expuesta en el evento, ya fuera por medio de artículos que daban cuenta del recorrido histórico del artefacto destacado, o bien con publicidad llamativa. Ejemplo de lo anterior es el vasto reportaje sobre la máquina de coser:

LAS MÁQUINAS DE COSER EN LA EXPOSICIÓN

Con las máquinas de coser las mujeres cristianas pueden mantenerse fuertes, sanas, libres i puras i al hacerlo así influirán a que se apresure la división exclusiva del trabajo femenino, i la separación rigurosa de las distintas apreciaciones industriales.

La historia de las grandes invenciones sirve simultáneamente para apreciar con exactitud la marcha de la civilización i del progreso realizado en cada siglo. Como los relámpagos iluminan el horizonte, así las conquistas del jenio humano marcan las eras distintas desde la antigüedad mas remota hasta la época presente.

En el siglo xv la invención de la imprenta iluminaba de repente la edad media; en el xix la aplicación del vapor i de la electricidad han cambiado [...]

La Exposición ha de manifestar los innumerables sistemas adoptados en la construcción del utensilio más indispensable en cada hogar bien acomodado. Las máquinas de coser mas acreditadas han sido remitidas por los fabricantes norte-americanos, ingleses, belgas, alemanas, para entrar en competencia noble en un mercado no solo poco explotado todavía hasta ahora sino que tampoco ha podido formarse un juicio certero sobre la superioridad absoluta o relativa de cada sistema de construcción [...] (*Correo de la Exposición*, “Las máquinas de coser en la Exposición” 24-25).

Otro caso interesante lo constituye el artículo y el grabado dedicados a la “trilladora”:

LA TRILLADORA

Con armazón de fierro

Entre las máquinas que funcionan en la galería correspondiente, llama la atención una que, aunque conocida en el país i de cuya variedad han sabido sacar grandes provechos nuestros agricultores, se presenta al concurso con innovaciones dignas de ser tomadas en consideración. Los inconvenientes del empleo de la madera, en las antiguas máquinas, en aquellas partes en que la fuerza o el roce las inutilizaba en poco tiempo, obligaba a sus propietarios a gastar en frecuentes i costosas composturas, han sido subsanadas por planchas, filetes o revestimientos de fierro, cuyo peso no excede del de la madera (*Correo de la Exposición*, “La Trilladora” 44).

Solène Bergot y María José Correa, a propósito de la preponderancia de las máquinas en eventos como este, y al tipo de discurso construido en torno a ellas, señalan que “así como la educación en los procesos de funcionamiento de la máquina buscaba posiblemente sincronizar su potencia con la actividad humana, constatamos una tercera estrategia de exhibición que buscó fomentar el culto a la mecánica” (67). Este culto forma parte de la espectacularización de la ciencia, es decir, el despliegue de mecanismos visuales y escriturales que provoquen al público, desde los hombres y mujeres que pretendiesen mejorar su quehacer doméstico (la máquina de coser), hasta el empresario interesado en invertir en la compra de tal o cual máquina (la trilladora).

En cuanto a la forma de introducir aparatos tecnológicos nuevos o avances científicos, el discurso operado por este periódico mantuvo una estructura retórica uniforme, la cual consistía en los siguientes pasos: primero, establecimiento del problema; segundo, historia de la máquina que hasta ese entonces solucionaba parcial o defectuosamente dicho problema; tercero, presentación de la nueva máquina que superaría los contratiempos e imperfecciones de su predecesora. Según se observa, la redacción responde al modelo propio del método positivista. Ejemplo aún más claro de esto lo constituye el siguiente caso:

EL GRAN MOTOR HORIZONTAL

Máquina de extracción de metales

Este aparato, representado por el grabado de la página de frente, es exhibido por los señores Balfour Lyon i Ca., de Valparaíso, en el gran anexo de máquinas, i viene a llenar una de las imperiosas necesidades de nuestra minería, en particular de las provincias del Norte, en donde tan importante ramo de industria tiene las proporciones de las mas adelantadas, en su jénero , de las europeas [...]

Este motor ha sido construido para economizar el tiempo en las operaciones mineras i para facilitarlas en cuanto ha sido posible (*Correo de la Exposición*, “El gran motor horizontal” 44).

En síntesis, en lo que a avances tecnológicos refiere, el *Correo de la Exposición* mantuvo la regularidad descrita, llamando la atención que, pese a que uno de los grandes propósitos del evento y del periódico mismo era incentivar y acelerar la industria del país, no fueron estos contenidos los que primaron en la publicación, sino que fue el arte, es decir, tanto producciones como artistas, el que se tomó tres cuartas partes del periódico, razón por la cual se abordará este asunto en los siguientes puntos del artículo.

Exposiciones internacionales y las artes

Las artes, tempranamente, formaron parte de las disciplinas representadas en las exposiciones, por lo que se difundían convocatorias y se disponían galardones y jurados especializados en ellas. Estas instancias, según Patricia Dossio, sirvieron para ponderar

a las escuelas de arte nacionales, ampliar el comercio del arte, resignificar la posición social de los artistas, conformar y fijar el gusto, resignificar las formas y categorías artísticas y, finalmente, refrendar el programa positivista al ser el arte un indicador de progreso y civilización.⁷ Laura Malosetti, quien estudia el desarrollo del arte finisecular en Argentina, señala que “el binomio arte[estética]/civilización fue esgrimido con frecuencia con el valor de un argumento en favor del progreso no solo de la esfera específica de las actividades artísticas sino también de la nación en su conjunto” (40); es decir, el arte se transformó en prueba y en resultado de la modernización.

Los comentarios aparecidos en el *Correo de la Exposición*, herederos de las reflexiones que personajes como José Victorino Lastarria⁸ enarbolaban a mediados de siglo, dan cuenta de la transposición del ideal positivista y las fórmulas lingüísticas propias de la ciencia al análisis de las bellas artes:

una de las cosas que mas llaman la atencion del nacional o del extranjero que visitan nuestra Exposicion es el progreso tan extraordinario i tan rápido que han alcanzado las bellas artes en Chile. No hai para qué decir aquí las causas de ese progreso, ni sería posible enumerarlas todas en un ligero artículo de diario, porque ellas son múltiples i complejas i sus efectos notorios i jenerales en todo el país. Bástenos recordar que en el arte como en la industria, en la literatura como en la ciencia, en la sociabilidad de la política, hoi es Chile el reverso de lo que era hace veinte años. Todas nuestras esferas de adelanto marchan paralelas i es de creer que no concluya el siglo XIX sin que la civilizacion chilena se haga célebre i sin que nuestro Santiago se llame con justicia “la Aténas de la América” (*Correo de la Exposición*, “Los pintores chilenos” 57).

Carlos Reyero (276), quien ha estudiado el caso de los escultores españoles pensionados en Roma, señala que las exposiciones universales se convirtieron en las instancias consagratorias para los artistas, no solo por la visibilidad que adquirirían sus obras, sino también por la posibilidad de obtener galardones, los que eran mucho más valorados que los que otorgaban las propias academias de arte. Consideramos que esta situación cobra particular importancia en Chile, ya que los espacios que tenían los artistas para exponer eran prácticamente inexistentes durante el siglo XIX,⁹ por lo que las muestras

7 “Por otro lado, desde la perspectiva evolucionista y positivista los logros artísticos conformaron uno de los indicadores del lugar que las naciones ocupaban dentro del orden mundial, al ubicarse las artes como manifestación última de su progreso y grado de civilización; pero su importancia creciente también respondió a la necesidad de ampliar el comercio de arte, especialmente, a fines del siglo XIX y principios del XX. En esta vía, los certámenes internacionales aportaron tanto a la resignificación de la posición social de los artistas, la conformación del gusto y preferencias del público, las formas y categorías artísticas, como a la colocación de los productos artísticos y promoción de su comercio” (Dossio 299).

8 El propio Benjamín Vicuña Mackenna sostenía en la década de 1870 la importancia que tenía el arte como medida de progreso y dispositivo moralizante. Para ahondar en este punto, véase Benjamín Vicuña Mackenna; Manuel Vicuña (en Referencias).

9 En este punto vale recordar que el Salón Oficial de Bellas Artes, instancia de exhibición inspirada en los salones de arte parisinos, fue impulsado por Pedro Lira en la década de 1880.

de arte en las exhibiciones agrícolas e industriales fueron la ocasión perfecta para presentar sus trabajos, adquirir cierto reconocimiento y vender sus obras.

Es relevante, también, lo que sostuvieron Berríos et al. acerca de las exposiciones realizadas en Chile durante el último cuarto del siglo XIX:

a pesar de sus distintos caracteres, todas formaban parte de un momento fundamental para la institución del arte moderno en Chile, primero, porque lograron ubicar a las bellas artes al mismo nivel que las ciencias o la industria en su aporte al progreso —algo que se intentó realizar desde los inicios de la enseñanza artística en Chile de la mano del modelo ilustrado— y, segundo, porque las bellas artes comenzarían a destacarse dentro de esas mismas instancias expositivas, adquiriendo a la vez una mayor visibilidad en la esfera pública (276).

La relación de la prensa con este tipo de eventos fue de gran relevancia, pues tanto en sus versiones europeas como latinoamericanas, la única manera de dar a conocer masivamente los sucesos asociados a las exposiciones era mediante diarios y revistas.¹⁰ Parafraseando a Solange Hibbs-Lissorgues, el papel jugado por los diversos medios escritos fue central en el proceso de recepción y de interpretación de estos fenómenos, no obstante, una de las particularidades del caso chileno es que la Exposición de 1875 contó con un periódico oficial, con independencia de la aparición de informaciones asociadas en otros medios ajenos a la organización del evento. Aquel aportaba más información que la misma muestra sobre los objetos expuestos.

El *Correo de la Exposición* se constituyó, entonces, en una segunda exposición de arte debido al trabajo curatorial específico que realizó, independiente y distinto del modo en que los objetos estaban dispuestos y a la información que sobre ellos figuraba en la muestra. Haciendo uso de las mismas técnicas modernas que promocionaba, el *Correo* organizó un relato escritural y visual que nos obliga a leerlo como una exposición, según explica Geraldine Rogers, como si se tratara de una sábana que se lee en vertical y no en horizontal, superando así lo que muestran con lo que anuncian, ya que, por medio de los anuncios, las imágenes, la publicidad, los cambios de letras, el tratamiento diversificado de los temas, entre otros, ya se supone la existencia de quienes visitarán ese espacio debido a que incluso se propone un recorrido orientado. De allí, entonces, que sostengamos que el periódico superó ampliamente las expectativas originales (suplemento de la Exposición) y que se convirtió, en la práctica, en nada más que un producto escritural específico que surgió a propósito del evento.

10 En este sentido vale destacar la labor de Charles Baudelaire, quien escribió sobre la Exposición Universal de París de 1855 en los periódicos *Le Pays* (26 de mayo y 3 de junio de 1855) y *Le Portefeuille* (12 de agosto de 1855), donde comentó tanto la idea de progreso que sustentaba a esta clase de eventos, y los aspectos plásticos y simbólicos de las obras presentadas por los pintores J. D. Ingres y E. Delacroix. Para ahondar en este punto, véase Charles Baudelaire (en Referencias).

Discursos sobre arte, pintura y escultura en el *Correo de la Exposición*

Los contenidos sobre arte publicados en el *Correo de la Exposición* son, sin duda, donde con mayor nitidez se aprecia el avance del periódico debido al trabajo estético y a las disposiciones realizadas.

En primer lugar, cabe señalar que, en términos comparativos, las notas sobre arte aparecen en menor proporción y son más breves que aquellas relativas a temas estrictamente científicos; sin embargo, ocupan sitios destacados dentro del *Correo de la Exposición*, como la primera página o las páginas centrales, en tanto que las reproducciones gráficas (principalmente grabados¹¹ y fotografías) de las piezas artísticas aparecen en la portada o en el centro del periódico.

El periódico tuvo una sección permanente, a partir del segundo número (2 de octubre de 1875), que incluía la reproducción de alguna obra, generalmente escultórica, en la portada del diario. En la primera página había un breve comentario sobre ella, que en la mayoría de los casos aparecía sin firma. En ocasiones, estos comentarios se publicaban bajo el título de “Impresiones de un Neófito” y estaban a cargo de Isidoro Becerra. Cuando se trataba de la presentación de alguna pintura, la reflexión ofrecida era mucho más extensa y llevaba la firma del crítico, como se observa en la segunda edición del *Correo*, en la que se entrega un vasto análisis de la pintura *La Abdicación de O'Higgins*, de Manuel Antonio Caro, la que aparece firmada por M. A. V. J.¹² Junto a esta sección, aparecía de manera intermitente otra titulada simplemente: “Bellas Artes”, en la que se entregaba, principalmente, información práctica sobre la génesis y los participantes de las muestras de arte. A lo anterior, se suman reseñas biográficas de los artistas cuyas obras estaban siendo presentadas en la exhibición (Alejandro Rossi, Manuel A. Caro, Nicolás Guzmán y Pedro León Carmona).

En relación con la procedencia de las obras comentadas y reproducidas gráficamente en el *Correo de la Exposición*, la presencia de esculturas italianas es avasalladora, cubriendo alrededor del 70 % de los comentarios sobre arte cotejados en los 12 números del periódico. Esto resulta particularmente llamativo, pues el espacio otorgado al arte nacional es muy inferior, y se reduce simplemente a la pintura. A ello se suma la inexistencia de menciones *in extenso* a obras de otras procedencias.¹³ La lista de escultores destacados por la publicación es extensa, e incluía a Donato

11 Estos grabados fueron realizados por el artista Luis Fernando Rojas (LFR), formado en la Academia aunque se retiró de esta debido a rencillas con el director Giovanni Mochi, quien dio sus primeros pasos en el ámbito de la litografía y la ilustración periodística en el *Correo de la Exposición*.

12 Iniciales de Manuel A. Vallejo J., editor del periódico.

13 Ponemos esto de relieve, ya que sería esperable que en la época existiera un gran interés por el arte galo, como destacan autores como Francisco Javier González y Rosario Willumsen. Este hallazgo marca un contrapunto con la extendida tesis del afrancesamiento de la oligarquía chilena durante la *Belle Époque* (1870-1914), haciendo patente que el “gusto” local tuvo otras influencias, y la circulación de objetos artísticos otras vías de acceso.

Barcaglia (1849-1930), Francesco Barzaghi (1839-1892), Pietro Bernasconi (1826-1912), Pietro Calvi (1833-1884), Aristodemo Costoli (1803-1871), Pietro Magni (1817-1877), Andrea Malfatti (1832-1917), Alessandro Rossi (1820-1891) y Ugo Zannoni (1836-1919).

La sobresaliente presencia italiana, más allá de las circunstancias objetivas que la definieron y que son abordadas en los párrafos siguientes, se debe a un hecho fundamental del arte nacional decimonónico: la enseñanza del arte en Chile y la fundación de la Academia de Pintura —devenida desde 1880 en Escuela de Bellas Artes— estuvo marcada por la influencia ejercida por su primer director: el napolitano Alejandro Ciccarelli (1811-1879), quien instaló en el país el modelo educativo que se cultivaba en las academias europeas y fomentó el gusto por la herencia grecorromana, expresado principalmente en la escultura. Esta impronta neoclásica fue profundizada en los años posteriores a la dirección de Ciccarelli (1849-1869), en primer lugar, por los demás profesores europeos que estuvieron a cargo de la Academia; en segundo lugar, por el modelo pedagógico vigente y, finalmente, por los propios estudiantes. En este sentido, vale señalar que la escultura italiana del siglo XIX satisfacía a la perfección el canon clásico y la preferencia por este estilo artístico entre los chilenos.

Ahora bien, el modo en que se gestó este importante envío italiano a la Exposición Internacional de 1875 es comentado en el propio periódico del evento:

... seríamos injustos si no diésemos una palabra de aliento al mismo tiempo que de reconocimiento al H. Signore Alejandro Rossi,¹⁴ quien tan pronto como tuvo conocimiento de que iba a tener lugar nuestra Exposición Internacional, puso en juego su valioso influjo i excelentes relaciones en la ciudad de Milan, secundado activamente por el inteligente jóven señor Matias Pizarro, hijo de Copiapó, el cual durante su residencia en Italia ha cumplido con sus deberes de chileno, haciendo conocer i sirviendo a nuestra patria en el extranjero; los combinados esfuerzos de esos caballeros han sido felizmente realizados, pues Chile, mediante esto, puede contemplar una bella seccion del arte, en esculturas enteramente orijinales i recrear asimismo la vista en hermosas inspiraciones de notables artistas italianos... Las esculturas i pinturas que de la sección de *Exposicion permanente de Bellas Artes de Milán* tenemos actualmente a la vista en la Exposicion, no son mas que el prólogo de aquéllas, pues se espera el pronto arribo de mas de doscientas piezas que completarán la colección que los mas distinguidos artistas italianos han resuelto enviarnos. Tan pronto como lleguen a nuestra Exposicion nos haremos un deber en ilustrar nuestro periódico con grabados de las principales de aquéllas (*Correo de la Exposición*, “Bellas Artes” 24).

14 Escultor y profesor italiano formado en la Academia de Brera y en Milán, galardonado con diversos premios en Europa.

En el sexto número de la publicación, el propio Alejandro Rossi, autor de la ya mencionada sección de “Bellas Artes”, entrega un recorrido histórico del arte europeo, particularmente del italiano, frente al interés que la exhibición de obras de arte de dicho país suscita en la prensa chilena:

perdonesenos que mui breves palabras nos permitamos llamar la atención a los grandes nombres del arte, como homenaje al jenio, ya que la prensa de la República se ocupa de las principales obras del arte italiano que figuran en los salones de la Exposicion Internacional (*Correo de la Exposición*, “Bellas Artes” 82).

Esta revisión está encaminada a instalar a Italia como una nación con una vasta tradición escultórica, que se remonta a la Antigüedad:

todos conocen, aunque sea de nombre, las admirables obras grecosroaman [sic] luz de la antigüedad, que a traves del polvo de los siglos han llegado hasta nosotros para servirnos de modelo i llenarnos de admiracion (*Correo de la Exposición*, “Bellas Artes” 82).

Además, caracteriza a las escultoras contemporáneas y reflexiona sobre las temáticas que tratan y sobre la resignificación de la herencia clásica:

sin desdeñar las sublimes inspiraciones clásicas, inagotable materia de estudio i justa admiracion, entraron tambien en la via de representar objetos i adoptar argumentos mas conformes al jenio i al espíritu de los tiempos actuales, los que realizan la naturaleza en sus formas mas sencillas i familiares. Hoy, sobre la majestuosa i severa simplicidad greco-romana, domina la gracia pulida y correcta. Ellos levantaban templos soberbios a sus dioses de mármol e inmortalizaban a sus héroes lejanos, nosotros rendimos culto al hogar i dignificamos las virtudes de la familia. En vez del atleta vencedor en el estadio o del gladiador agonizante sobre la arena del circo, cuya última palabra es para el César, a quien divierte, reproducimos los idilios de Plablo i Virginia o eternizamos a la madre velando al lado de su hijo en la cuna i meditando hondamente en le [sic] porvenir que le aguarda (*Correo de la Exposición*, “Bellas Artes” 82-83).

Al revisar las críticas¹⁵ referidas a las obras, se hace evidente que existe una referencia permanente, así como una abierta preferencia, por el arte (neo)clásico. Un primer ejemplo de ello se encuentra en el comentario realizado por Isidoro Becerra sobre la escultura titulada *Sócrates*, de Pietro Magni. En este caso, lo clásico no solo se refleja en el personaje representado, cuya biografía es ampliamente reseñada por Becerra, sino que también en el modo en que se alude a la técnica de Magni:

¹⁵ Hacer un análisis pormenorizado del modo en que se articula la crítica de arte durante este periodo excede a los objetivos de este trabajo, pero de manera general podemos señalar que el modo en que se valoraba la escultura en el *Correo de la Exposición* decía relación con el tema, expresividad, ejecución y otros aspectos vinculados con el artista.

el comendador Magni nos ha enviado en él la más hermosa de sus obras: la obra a la cual debe su celebridad. Magni ha robado a Fídias su cincel inspirado i al arte griego la severidad del mas puro estilo clásico... Magni, como Delaroch, ha cultivado con igual éxito el estilo clásico de los griegos i el estilo familiar moderno; en toda la fuerza de la vida, tiene todavía tiempo para agregar nuevas joyas su corona de artista i aumentar la gloria i los aplausos tributados a la patria de Canova i de Miguel Anjel (*Correo de la Exposición*, “Impresiones de un Neófito” 50-51).

Otra referencia, animada por las mismas motivaciones, se presenta en un comentario anónimo sobre la escultura *David*, de Magni:

Bastaría esta sola obra para que su autor fuese considerado, como lo es un gran artista. En ella se representa el arte griego en toda su grandeza, uniendo a él el sentimiento i lo [sic] expresión de la época del Renacimiento, a la cual debe agregarse una ejecución perfectísima (*Correo de la Exposición*, “David” 182).

En relación con la exhibición de pintura, a ojos de “M. G.”¹⁶ esta habría destacado por su carácter heterogéneo, por lo que le parecía difícil emitir un juicio de conjunto, nada de escuelas ni de familias, nada de lazos ni de vínculos entre los artistas. Franceses o italianos, alemanes o belgas, chilenos o peruanos, todos están mezclados i confundidos. No hai relaciones ni puntos de contacto entre los autores, ni en su estilo, ni en la elección de los asuntos, ni ménos en su forma. Cada pintor se presenta aislado i no solo cada pintor, sino en ocasiones cada cuadro de un mismo pintor (*Correo de la Exposición*, “Los Pintores Chilenos” 66).

Otro aspecto interesante es que mientras las notas sobre escultura se concentraron en aquellas obras traídas a la exposición desde Italia, los textos relativos a pintura fueron dedicados casi en su totalidad a artistas chilenos,¹⁷ entre ellos: Manuel Antonio Caro (1835-1903), Nicolás Guzmán Bustamante (1850-1928), Pedro León Carmona (1853-1899), Alberto Orrego Luco (1854-1931), Antonio Smith (1832-1877) y Francisco Ramón Undurraga Vicuña (1856-1948); o a representaciones de acontecimientos de la historia de Chile. Este último punto es de vital importancia, pues el género pictórico mayormente abordado por los críticos del *Correo de la Exposición* fue la pintura histórica,¹⁸ lo que se expresa en que los únicos artículos sobre obras específicas estuvieron consagrados a las obras *La Abdicación de O’Higgins*, de Manuel Antonio Caro;

16 Se trata de Marcial González, un “intelectual destacado de la época... fue un gran defensor de las funciones del Estado orientadas hacia la instrucción pública y la mejora de las condiciones de la clase obrera. Su discurso ilustrado y positivista, sobre el desarrollo de las Bellas Artes en Chile, tiende a rescatar nuevamente, la visión oficial del Estado treinta años antes” (Cortés 18).

17 La exposición nacional de pintura se habría compuesto por un total de 58 cuadros

18 Al interior de la pintura existió una jerarquización, sancionada por la Academia, en torno a las temáticas representadas en la que el género histórico ocupó el lugar preponderante, precisamente por su contenido narrativo y moralizante. Para ahondar en este punto, véase Francisco Calvo (en Referencias).

Los últimos momentos de Carrera, de Juan Manuel Blanes (1830-1901); *Los últimos momentos de Valdivia*, de Nicolás Guzmán; y *La Batalla de Maipú*, de Manuel Tapia. A ello se suma que las dos pinturas reproducidas gráficamente en este medio fueron las obras de M. A. Caro, aparecidas en la portada del segundo número del periódico, y la de Blanes, reproducida a página completa en el cuerpo central del octavo número. Es relevante, por tanto, referirse al tipo de lecturas que se hacen de estas obras, cuyo eje es la representación de un acontecimiento verídico. Según Marcial González: “el arte no es otra cosa que la expresión fiel de la verdad histórica” (67), idea que Manuel Vallejo complementa con posterioridad:

es un hecho universalmente admitido que para poder apreciar i en su consecuencia fallar a cerca del mérito de un cuadro de pintura, es de todo punto indispensable el estar instruido sobre el asunto que se representa el cuadro al que el artista da vida por medio del pincel. I esto es tanto mas necesario cuanto que tratándose del que ahora nos ocupamos, hai alguna pequeña diverjencia en los detalles que precedieron al hecho mas no en el conjunto, segun se desprende de la relación de los historiadores que han narrado el suceso, juntamente con la tradición i la relación de personas que presenciaron aquel acto i que aun sobreviven (*Correo de la Exposición*, “La abdicación del Supremo Director Don Bernardo O’Higgins” 18).

La importancia asignada a la narrativa de la pintura es tal, que el autor M. C. señala, en alusión a la obra *La Batalla de Maipú*, de Manuel Tapia, que el “asunto” del cuadro debe ir de acuerdo con el talento del artista, enfoque a partir del cual evalúa el lienzo de Tapia, señalando que:

el pintor no puede decir, como el poeta antiguo, “he hallado mi argumento; solo me falta hacer las figuras”. Pues si el uno es inferior a las fuerzas propias, la obra que se ejecute irá a aumentar el crecido número de tantas otras que al matar la indiferencia hacen sucumbir con ellas al autor mismo. Si las figuras, es decir, el talento del artista, es superior al argumento hallado, sucede lo que con la *Revista de Rancagua*,¹⁹ que quien la contempla con mirada inteligente siente pena por el artista que tan a inmensa altura se colocó en su cuadro de Carrera (*Correo de la Exposición*, “La Batalla de Maipú” 101).

Más adelante, agrega el origen de las fuentes que fueron revisadas para analizar la narrativa del cuadro:

debemos advertir que todo lo que concierne a la relacion histórica del cuadro que nos ocupamos lo hemos bebido tanto en la obra del señor Miguel L. Amunátegui: *La Dictadura de O’Higgins*, como en las fuentes de la tradicion

19 La obra del pintor uruguayo Juan Manuel Blanes también formó parte de la Exposición pese a que aparentemente no habría sido el gusto del autor de esta columna; no obstante, los lienzos de Blanes tuvieron gran éxito.

i de la relacion que nos han hecho algunas respetables personas de aquel tiempo i que aun sobreviven (*Correo de la Exposición*, “La abdicación del Supremo Director Don Bernardo O’Higgins” 19).

El mismo procedimiento de evaluación se aplicó al cuadro de Manuel Tapia, sobre el que se dice: “El campo de la batalla de Maipú está a la vista, cual lo describen Barros Arana, Sanfuentes i la tradicion recojida de algunos de los actores de aquel sangriento drama” (*Correo de la Exposición*, “La Batalla de Maipú” 101).

A segundo plano pasan todas las obras de paisajes, no obstante, igualmente se reconoce la labor de los artistas locales consagrados a dicho género. Lo anterior queda de manifiesto en la apreciación que se hace de él, cuando se señala que:

el paisaje necesita la luz discreta de nuestras habitaciones domésticas i no puede emplearse como cuadro de aparato, salvo el caso en que esté concebido con un objeto puramente decorativo, porque su encanto es mas recojido i mas íntimo i no se manifiesta sino en la medialuz del escritorio o del gabinete de trabajo, como que es el compañero de retiro i el confidente de la meditacion solitaria i tranquila (*Correo de la Exposición*, “Los Pintores Chilenos” 58).

Y si en el caso anterior se valoraba la fidelidad a la narrativa, en las críticas a las obras de paisaje se destacaba su proximidad a la realidad (naturalismo), lo que se pone de manifiesto cuando “M. G.” critica una de las obras de A. Smith:

¡Oh, qué naturalidad i qué verdad! Todas las líneas de esos cuadros tienen gracia i movimiento. Las perspectivas como los accidentes del terreno o del agua, toman en ocasiones un desarrollo i una amplitud que alcanza muchas veces a lo que se titula en el paisaje: grande estilo! (*Correo de la Exposición*, “Los Pintores Chilenos” 59).

Estos criterios para evaluar la “calidad” de las obras de arte, ya fueran esculturas o pinturas de género histórico o paisajes, dan cuenta de la transposición a la realidad local del gusto academicista, propio de la burguesía europea decimonónica, lo que viene a ser una muestra de la colonización.

Conclusiones

De acuerdo con la hipótesis propuesta para esta investigación, es posible afirmar que el periódico *Correo de la Exposición*, pensado originalmente como un órgano o “el brazo de papel” de la Exposición Universal de 1875, superó ampliamente al evento, y se constituyó en un “aparato estético” que impuso sus propias reglas exhibitivas y mecanismos de aparición de las ciencias y las artes —así como también de su experimentación—, al punto de dar mayor relevancia a temas que, dentro de la exposición

misma, no concitaron el mismo interés, como lo fue la crítica a las obras de arte expuestas y a la trayectoria de sus autores. Esto imprimió de novedad e independencia al medio escrito, respecto de su tema original: la difusión de la Exposición de 1875.

Este artículo puso de relieve y corroboró, a partir de un análisis novedoso que incorporó a la ciencia y el arte, que ambas materias fueron abordadas con profundidad, para un público originalmente letrado. Sin embargo, gracias a las estrategias gráficas y publicitarias de las cuales se valió el *Correo de la Exposición*, promovió una lectura semintensiva, abordable por un público alfabeto (pero no necesariamente letrado), y también analfabeto, que podría seguir al periódico gracias a las imágenes que lo conformaron.

Si bien los espacios que el periódico dedicó a los asuntos vinculados con la ciencia, la tecnología y la industria fueron extensos y llamativos debido a los complementos gráficos y a la regularidad en la construcción de los discursos, fue esta misma regularidad la responsable de la pérdida de novedad y sorpresa. Por el contrario, los contenidos cuyo eje eran las Bellas Artes alcanzaron una mayor madurez analítica, demostrando claros indicios de la profesionalización de un campo aún en ciernes.

Por otro lado, es posible concluir que las Bellas Artes se insertaron dentro de los discursos civilizatorios propios de las ciencias, replicando los modelos academicistas y el gusto de la burguesía europea, dando cuenta de la colonización ocurrida en el ámbito artístico a nivel local. A ello se suman los comentarios sobre pintura, que pese a no ser tan numerosos como los que versaban sobre escultura, eran más extensos y se concentraron casi exclusivamente en las obras de artistas nacionales o en lienzos que representaban sucesos de la historia nacional.

Las formas, por tanto, que el periódico tuvo de exhibir las ciencias y las bellas artes, muestra la claridad que este tuvo sobre el público que lo leería y los posibles recorridos que este podría hacer a través del texto.

En cuanto a las proyecciones de este trabajo, es posible seguir extrayendo información de las notas sobre las muestras de arte presentes en el *Correo de la Exposición* y realizar nuevas lecturas que vinculen su desarrollo con el tipo de crítica de arte que se hacía en el periodo. Además, queda pendiente el análisis pormenorizado de los artistas extranjeros que enviaron sus obras a Chile, y la relevancia que tuvieron en sus países de origen. Finalmente, otra proyección posible de este trabajo es “seguirle la pista” a las obras destacadas para conocer cuántas de ellas se quedaron en nuestro país y dónde se encuentran actualmente.

Referencias

Fuentes primarias

- “Algunos Antecedentes sobre la Exposición Internacional”. *Correo de la Exposición*, n° 1, 16 sept. 1875.
- “Bellas Artes”. *Correo de la Exposición*, n° 2, 6 nov. 1875.
- “Impresiones de un Neófito”. *Correo de la Exposición*, n° 4, 23 oct. 1875.
- “David”. *Correo de la Exposición*, n° 12, 26 ene. 1876.
- “El gran motor horizontal”. *Correo de la Exposición*, n° 7, 14 nov. 1875.
- “La abdicación del Supremo Director Don Bernardo O’ Higgins”. *Correo de la Exposición*, n° 2, 2 oct. 1875.
- “La Batalla de Maipú”. *Correo de la Exposición*, n° 7, 14 nov. 1875.
- “La Trilladora. Con armazón de fierro”. *Correo de la Exposición*, n° 3, 16 oct. 1875.
- “Las máquinas de coser en la Exposición”. *Correo de la Exposición*, n° 2, 2 oct. 1875.
- “Los pintores chilenos”. *Correo de la Exposición*, n° 4, 23 oct. 1875.
- “Los Pintores Chilenos”. *Correo de la Exposición*, n° 4, 23 oct. 1875.
- “Los Pintores Chilenos. II Historia i Jénero”. *Correo de la Exposición*, n° 5, 30 oct. 1875.
- “Ojeada Jeneral”. *Correo de la Exposición*, n° 1, 16 sept. 1875.

Fuentes secundarias

- Alvarado, Marina. “Revistas Culturales y Literarias chilenas 1894-1920: Instancias legitimadoras para autonomización del campo literario nacional”. Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2010.
- . “La ciencia en la prensa. El caso del proyecto modernizador del periódico *El Correo de la Exposición*”. *Revista de Literaturas Modernas*, n.º 2, 2016, pp. 9-31.
- Baudelaire, Charles. “Exposición Universal – 1855 – Bellas Artes”. *Salones y otros escritos sobre arte*, Comp. Guillermo Solana. Madrid, Machado Libros, 2005, pp. 197-219.
- Benjamin, Walter. “París, Capital del Siglo XIX”. *Libro de los pasajes*, Madrid, Ed. Rolf Tiedemann, 2011, pp. 37-63.
- Bergot, Solène y María José Correa. “Chile y la escenificación de su modernidad. Ciencias y técnicas en las exposiciones universales”. *Ciencia y espectáculo. Circulación de saberes científicos en América Latina, siglos XIX y XX*. Eds. María José Correa, Andrea Kottow y Silvana Vetö. Santiago de Chile, Ocho Libros, 2016.
- Berrios, Pablo, Eva Cancino, Claudio Guerrero, Isidora Parra y Kaliuska Santibáñez. *Del taller a las aulas. La institución del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago de Chile, LOM, 2009.
- Bezánilla, Domingo y José Abelardo Nuñez. *Decreto de Aprobación de los planos i presupuestos del edificio destinado a la esposicion*. Santiago, 14 mar. 1873.

- Brandariz, Gustavo. "Argentina. Arquitectura para un siglo de exposiciones 1829 a 1933". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n.º 2, 2015, pp. 191-203.
- Calvo, Francisco. *Los géneros de la pintura*. Madrid, Taurus, 2005.
- Carrier, Hervé. "Modernidad". *Diccionario de la cultura para el análisis cultural y la inculturación*. Navarra, Verbo Divino, 1994.
- Cortés, Gloria. "De plumas y pinceles: texto y visualidad en la crítica de arte en Chile, en la Segunda mitad del siglo XIX". *Estudios de Arte*, Eds. Marcela Drien y Juan Manuel Martínez. Santiago de Chile, Altazor, 2007, pp. 13-24.
- Déotte, Jean-Louis. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2012.
- Di Filippo, Josefina. *La sociedad como representación. Paradigmas intelectuales del siglo XIX*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Dossio, Patricia. "Juego de miradas: el arte en las exposiciones internacionales argentinas (1882-1910)". *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Eds. Beatriz González y Jens Andermann. Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, pp. 295-330.
- Errázuriz, Federico. *Decreto de Organización*. Santiago, 2 ene. 1873.
- Faba, Paulina. "Los 'personajes y sus cosas'. Museificación, patrimonialización y memoria en el Chile del S. XIX". XXIX Congreso Latinoamericano de Sociología, ALAS Chile 2013. Santiago de Chile, 4 oct. 2013; ponencia.
- González, Francisco. *Aquellos años franceses, 1870-1900: Chile en la huella de París*. Santiago de Chile, Taurus, 2003.
- Hernández, Carmen. "Chile a fines del siglo XIX: exposiciones, museos y la construcción del arte nacional". *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Eds. Beatriz González y Jens Andermann. Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, pp. 261-294.
- Herrera, María de Lourdes. "La puesta en escena de la modernidad y el progreso: la participación de México en las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX". *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, n.º 5, 2005, pp. 25-33.
- Hibbs-Lissorgues, Solange. "Imágenes y representaciones de las Exposiciones Universales de París (1878-1889) en las ilustraciones españolas: tradición y modernidad". *París y el mundo ibérico e iberoamericano. Actas del XXVIII Congreso de la Sociedad de hispanistas franceses (París, 21, 22 y 23 de marzo de 1997)*, Comps. Jacques Maurice y Marie-Claire Zimmermann. Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 1998, pp. 135-149.
- López, Leoncio. "La América Latina en el escenario de las exposiciones universales del siglo XIX". *ProcesoS, Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 18, 2002, pp. 103-126.
- Malosetti, Laura. *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

- Montealegre, Jorge. *Historia del humor gráfico en Chile*. Lleida, Milenio, 2008.
- Murillo, Juan David. "De lo natural y lo nacional: representaciones de la naturaleza explotable en la Exposición Internacional de Chile de 1875". *Historia*, n.º 48, 2015, pp. 245-276.
- Quiza, Ricardo. "Babel revisitada: exposiciones, globalización y modernidad (1851-1905)". *Hispania Nova*, n.º 7, 2007, pp. 29-50.
- Renan, Ernest. "¿Qué es una nación?". *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Ed. Álvaro Fernández Bravo. Buenos Aires, Manantial, 2000, pp. 53-66.
- Revista de Santiago*. Santiago, Chile, n.º 1, abr. 1848, s. p.
- Reyero, Carlos. "Del Gianicolo al Champ de Mars. Los escultores pensionados en Roma y las Exposiciones Universales de París, 1855-1900". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, n.º 14, 2002, pp. 275-288.
- Rogers, Geraldine. "Las revistas como dispositivo de exposición". Universidad de Talca. Coloquio Internacional. Revistas Literarias en América Latina: Prácticas intelectuales, literatura y espacio público. Talca, 27 oct. 2017; conferencia.
- Subercaseaux, Bernardo. "Políticas culturales en Chile: una perspectiva histórica". *Estudios Públicos*, n.º 144, 2016, 205-232.
- Vicuña, Manuel. *El París americano: La oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1996.
- Vicuña Mackenna, Benjamín. *Album del Santa Lucía. Colección de las principales vistas, monumentos, jardines, estatuas i obras de arte de este paseo*. Santiago de Chile, Imprenta de la Librería del Mercurio, 1874.
- Willumsen, María Rosario. "La colección Cousiño Goyenechea. Una aproximación al arte y el gusto de la época. Chile, segunda mitad del siglo XIX". Tesis para optar el grado de Magíster en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013.
- Zamorano, Pedro y Claudio Cortés. "Pintura chilena a comienzos de siglo: hacia un esbozo de pensamiento crítico". *Aisthesis*, n.º 31, 1998, pp. 89-107.

Enviado: 13 de diciembre de 2018

Aceptado: 19 de marzo de 2020