

## Realismo en la pintura de Pedro Lira. Los canteros (ca. 1878) y su recepción crítica

*Realism in Pedro Lira's Paintings.  
Los canteros (ca. 1878) and its Critical Reception*

XIMENA GALLARDO SAINT-JEAN

Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile

✉ [ximena.gallardo@gmail.com](mailto:ximena.gallardo@gmail.com)

[[orcid.org/0000-0001-9525-9397](https://orcid.org/0000-0001-9525-9397)]

### RESUMEN

*Los canteros* (ca. 1878) de Pedro Lira (1845-1912) es la obra de mayor formato que se conoce del artista y, paradójicamente, una de las pinturas menos comentadas y difundidas en las publicaciones de historia del arte nacional. En parte, esto se debe a que la pintura estuvo guardada por más de tres décadas en los depósitos del Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago, institución a la cual pertenece desde 1889.

El presente artículo revisa las condiciones de creación de esta obra y profundiza en las circunstancias que llevaron a su falta de visibilidad y atención, a diferencia de la positiva recepción que ésta obtuvo en Francia. Asimismo, se abordan algunas características del realismo que están presentes en la obra y se propone su temática como un rasgo de gran importancia y continuidad a lo largo de la producción pictórica del artista, que, a su vez, se desmarca de la mirada convencional que su pintura ha ocupado hasta hoy en el imaginario nacional chileno.

Palabras clave: Pedro Lira, crítica de arte, pintura de gran formato, *Los canteros*, realismo.

### ABSTRACT

*Los canteros* (ca. 1878) by Pedro Lira (1845-1912) is the largest painting that is known of the artist and, nonetheless, one of the works that has been less commented and included in national publications of art history. This is in part due to the painting being stored for more than three decades in the warehouse of the National Museum of Fine Arts in Santiago, institution which has owned it since 1889.

This article reviews the conditions for the creation of this work and delves into the circumstances that led to its lack of visibility and attention, unlike the positive reception it received in France. Likewise, this study explores some characteristics of Realism that are present in his work and proposes its theme as a feature of great importance and continuity throughout the artist's pictorial production, which distances itself from the conventional look that his painting has occupied until today in the Chilean national imaginary.

Key words: Pedro Lira, Art critic, Large painting format, *Los canteros*, Realism.

## INTRODUCCIÓN

Pedro Lira Rencoret (1845-1912) es considerado uno de los pintores más importantes del arte chileno, y uno de los principales impulsores y organizadores de la actividad artística nacional de fines del siglo XIX. A esto se agrega que una buena parte de su quehacer profesional la dedicó a la enseñanza, teniendo, también, un rol protagónico como traductor, escritor, crítico de arte y director de la Escuela de Bellas Artes en Santiago, cargo que ocupó hasta su fallecimiento.

Al revisar los numerosos estudios y biografías dedicados al artista, la mayoría coincide a lo menos en dos aspectos que permitirían caracterizar su obra pictórica. El primero está vinculado a la versatilidad estilística y temática de su producción, en la cual abarcó asuntos históricos, costumbristas, sociales, bíblicos, mitológicos, paisajes y retratos, como se comprueba al revisar su extensa obra, ubicada en los principales museos e instituciones nacionales. El segundo aspecto apunta, en cambio, al carácter “convencional”<sup>1</sup> que tendría su pintura. Por este término, varios críticos e historiadores del arte han aludido a la falta de innovación que existiría en su obra, señalando que el artista no incorporó a las vanguardias y tendencias artísticas europeas del momento, tales como el impresionismo. Dicha afirmación, sin embargo, no deja de ser atendible o discutible luego de profundizar en su producción artística.

En este contexto, se podría decir que *Los canteros* (ca. 1878) (Fig. 1) aporta otra dimensión al estudio de su obra. Se trata de un óleo sobre tela de grandes dimensiones (300 x 505 cm) que fue donado por el artista al Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) hacia el año 1889, luego de su participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año<sup>2</sup>. La escena recrea una cantera o un sitio de construcción donde se aprecian, en un primer plano,

<sup>1</sup> Por ejemplo, en *Historia de la pintura chilena* (1951), Antonio Romera tilda a Lira de “animador”, contraponiendo este término al de un “innovador” y en *Asedio a la pintura chilena* (1969) señala que el artista “Pasó junto a los grandes innovadores sin enterarse del todo” (p. 59). Otros autores como Bindis, R. (2006, p. 86) y Orrego Luco, L. (1984, p. 254) también describen sus obras como convencionales.

<sup>2</sup> El ingreso de la obra al MNBA aparece por primera vez mencionado en: Exposición Artística Nacional. Salón de 1889. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarelas, dibujos y grabados (noviembre 1889). *Revista de Bellas Artes*, (2), p. 58. En el número 126 se registra la obra *Los canteros* como obsequio de Pedro Lira.



Fig. 1. *Los canteros* (ca. 1878) durante su proceso de restauración. Óleo sobre tela, 300 x 505 cm. Colección MNBA. Fotografía: Ximena Gallardo.

a cuatro hombres trasladando un gran bloque de piedra sobre un carro de dos ruedas. En un plano secundario, en el sector derecho de la obra, se ve a dos hombres con sombreros que estudian con detención unos planos.

La creación de esta pintura se enmarca en un momento particular del arte europeo de la segunda mitad del siglo XIX, donde algunos artistas, principalmente de países como Inglaterra y Francia, se dedicaron a producir grandes pinturas en las que retrataban a personas de escasos recursos económicos desempeñando labores cotidianas, las que por su temática se alejaban de aquel arte pomposo y tradicional de la Academia. Este tipo de pintura, denominada realista o naturalista<sup>3</sup>, por su énfasis en la veracidad y en la observación directa y meticulosa de la realidad del momento, fue considerada por muchos artistas y teóricos como el movimiento dominante en Europa entre 1840 y 1880.

<sup>3</sup> Las diferencias entre naturalismo y realismo son sutiles y “dependen de las concepciones que cada quien tenga de la «naturaleza» y la «realidad»” (la traducción es mía) (Munro, 1960, p. 133). En ocasiones se afirma que el naturalismo es una representación de la vida aún más exacta que el realismo; otras veces, se atribuye su distinción a una especificidad del vocabulario de sus creadores o, incluso, se usa el concepto de naturalismo como una forma de diferenciar el estilo de las obras producidas por la generación de pintores que le siguieron a los primeros realistas. Para el propósito de esta investigación seguiré los planteamientos de la historiadora del arte Linda Nochlin, quien aborda ambos términos como sinónimos. Para una completa definición y estudio sobre la historia y las distintas características del movimiento realista, se recomienda ver la publicación de Nochlin, L. (1991). *El realismo*. Madrid: Alianza Editorial.



Fig. 2. Fotografía del Salón de 1889. En la imagen se aprecian *La Quimera* de Nicanor Plaza y al fondo *Los canteros*. En: *Revista de Bellas Artes*, (2) noviembre de 1889. Colección Biblioteca Nacional de Chile, disponible en Memoria Chilena (<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124411.html>).

De la contemporaneidad de esta pintura daba cuenta tempranamente, aunque de manera aislada<sup>4</sup>, el pintor y crítico de arte Ricardo Richon-Brunet (1866-1946), quien, en una nota realizada a propósito de la muerte de Lira, en 1912, celebraba a *Los canteros* señalando que el cuadro respondía a una época de evolución y mezcla entre la escuela naturalista y las nuevas teorías sobre la luz y el *plein air*. A esto agrega:

*(la obra) resume admirablemente, á todos puntos de vista, este momento del arte francés. Por eso, no solamente como obra artística de gran aliento y llena de hermosas cualidades, sino también como documento artístico sintetizando una época este cuadro tiene y tendrá cada vez más, una gran importancia* (1912, p. 61).

Lamentablemente, la predicción de Richon-Brunet en cuanto al éxito que llegaría a tener esta pintura no se cumpliría. A pesar de su tamaño y de tratarse de una de las obras nacionales que ha recibido mayores elogios de la crítica europea, *Los canteros* es, paradójicamente,

<sup>4</sup> Es importante señalar que, si bien la etapa del realismo en la producción pictórica de Lira es mencionada por algunos autores, ninguno llega a profundizar en ella; varios parecen referirse a ésta, como una parte menos sustancial de su obra.

camente, uno de los cuadros menos conocidos de la producción pictórica de Lira e, incluso, del siglo XIX chileno. La poca visibilidad que esta gran pintura ha tenido en Chile, así como la dificultad que, como veremos, existe para aproximarnos históricamente a esta obra, está directamente relacionada con las tres décadas en que permaneció enrollada y guardada en los depósitos del MNBA. A esto se agrega el lugar menor que ha ocupado en las biografías, artículos de prensa, libros y catálogos dedicados al pintor, donde incluso es difícil encontrar imágenes completas de la obra (Fig. 2). Ha sido en el último año que el equipo del MNBA en conjunto con el Laboratorio de Pintura del Centro Nacional de Conservación y Restauración, dieron inicio a un proyecto de restauración de la pintura<sup>5</sup>. Los avances de esta intervención y la investigación que acompañó este proceso fueron presentados en las Jornadas de Declaración de Significado de 2021, constituyendo un importante esfuerzo de la Institución por rescatar esta obra<sup>6</sup>.

La escasa información que existe sobre esta pintura ha contribuido, también, a una serie de confusiones y errores respecto a su origen, año de creación e, incluso, al nombre y tema del cuadro. Por ejemplo, en el libro *Historia de la pintura chilena* (1951) el crítico e historiador del arte Antonio Romera menciona a *Los canteros* del MNBA y *El trabajo*, confundiendo como dos obras distintas. Otros investigadores sostienen que Lira pintó la obra a su regreso a Chile, y no durante su estadía en Europa, y que la pintura daría cuenta de los trabajos de canalización del río Mapocho, todas aseveraciones que develan parte de los problemas y malentendidos que han girado en torno a la obra.

Para aclarar estas y otras interrogantes prestaré atención tanto a la historia de producción y circulación de esta obra, como al periodo comprendido por el primer viaje del pintor a Europa, entre 1873 y 1883<sup>7</sup>, y al ambiente artístico y cultural de la capital francesa en ese momento. Es necesario advertir que –aunque los estudios y la experiencia de Lira en París parecen haber sido decisivos para su posterior orientación artística y, en especial, en el interés que, como veremos, el artista manifestó por la representación de temáticas sociales– una de las principales dificultades de esta investigación ha sido constatar la falta de documentación que existe en Chile sobre este periodo, cuestión que, sin duda, abre futuras líneas de estudio.

A continuación, intentaré también examinar las circunstancias que posiblemente determinaron la fortuna crítica de la obra, para así comprender mejor el devenir de esta pintura en el contexto nacional, poniendo atención a los cambios de gusto y a los modos de ver y entender el arte por la sociedad chilena del cambio de siglo.

<sup>5</sup> Tanto en el año 2014 como en el 2018 existieron intentos de parte del equipo del MNBA por restaurar la pintura. Sin embargo, tanto la falta de presupuesto, como otras razones externas a la institución, hicieron que esto no se pudiese llevar a cabo hasta fines del año 2020 cuando se dio inicio a los trabajos de restauración.

<sup>6</sup> Las Jornadas de Declaración de Significado 2021 fueron transmitidas en formato on-line y están disponibles en el canal de YouTube del Museo Nacional de Bellas Artes, en: <https://www.youtube.com/user/MNBACHILE>

<sup>7</sup> Hasta el momento no hay real coincidencia sobre la fecha en que Lira habría regresado a Chile. De acuerdo a Ana Francisca Allamand, en *Pedro Lira, el maestro fundador* (2008), el artista volvió en 1882; sin embargo, otros investigadores como Antonio Romera y Luis Álvarez Urquieta sitúan su retorno en 1883. Por su parte, en “De géneros y obras maestras: La Fundación de Santiago (1888) de Pedro Lira” (2013), Josefina de la Maza establece su regreso en 1884. Lo mismo hace Ricardo Bindis en *Pintura chilena 200 años* (2006).

En particular, mediante esta investigación buscaré recuperar una extensa faceta de la biografía y producción de Lira que, hasta ahora, había sido subestimada en los relatos oficiales sobre el pintor, estableciendo, con esto, nuevos antecedentes que contribuirán a relativizar la comprensión generalizada de su obra bajo un sesgo tradicional y, al mismo tiempo, desarrollar nuevas miradas críticas sobre su producción.

Para esto fue fundamental la revisión de fuentes documentales nacionales y extranjeras, en su mayoría inéditas, que permitieron recomponer una buena parte de la historia y trayectoria de la obra, así como comprender su recepción contemporánea. Éstas incluyen, principalmente, crónicas y críticas, catálogos de exposiciones, así como bibliografía referente al artista y a su obra. Al mismo tiempo, como se podrá ver, varias de las imágenes que se han reunido son recortes de prensa, debido a que no hay muchas obras de Lira, de este tipo, expuestas en museos; la mayoría se halla dispersa en colecciones privadas, lo que ha incidido en su escasa difusión y visibilidad.

#### EL ORIGEN DE LOS CANTEROS Y OTRAS OBRAS DE GRAN FORMATO: EL VIAJE A PARÍS

Pedro Lira pintó *Los canteros* en Francia, cuando se encontraba hacia la mitad de un largo viaje de estudios que inició en 1873, en compañía de su mujer Elena Orrego Luco (1851-s.f.) y de su cuñado y amigo, el pintor Alberto Orrego Luco (1854-1931)<sup>8</sup>. A diferencia de otros artistas que a partir de esa época comenzaron a viajar intermitentemente a Europa mediante becas de estudio promulgadas por el Estado, Lira, quien provenía de una familia acomodada, pudo contar con el financiamiento de su padre, José Santos Lira, quien le otorgó una pensión para seguir con su vocación artística (Orrego Luco, 1984). Fue más o menos por esta época y contrariamente a lo esperado por su familia, que Lira tomó la decisión de abandonar su profesión de abogado, por lo que este viaje podría comprenderse, también, como una manifestación concreta de su intención de dedicarse por completo al arte<sup>9</sup>.

Durante los diez años que vivió en París, el pintor se formó y trabajó en los talleres de Évariste Luminais (1821-1896) y de Jules Élie Delaunay (1828-1891), este último conocido principalmente por sus retratos y la realización de grandes pinturas murales. En efecto, la estadía de Lira coincide con los murales que el pintor francés estaba realizando para decorar la Ópera de París hacia 1874, así como también con los de la sala de la asamblea general del

<sup>8</sup> Si bien París fue el destino elegido por Lira para completar sus estudios, se sabe, por una nota que realiza el crítico de arte Vicente Grez, en 1872, que originalmente el artista pensaba viajar a Italia. Este cambio de opinión se condice con la importancia que comenzó a adquirir la ciudad francesa como centro artístico moderno del arte europeo, hacia el último cuarto del siglo XIX. Ver Grez, V. (1872). En el taller de Pedro Lira. *Revista de Santiago*, p. 993.

<sup>9</sup> Lira se recibió de abogado en 1867. La ruptura con una larga tradición familiar en la cual la mayoría de sus parientes habían participado en el poder legislativo y parlamentario, junto con su incorporación en la masonería en 1870, dan cuenta de la marcada orientación liberal, progresista y laica, que el artista manifestó durante su vida. Cfr. Herrera, P. (2013). *Imagen, imaginario, indígenas y nación: nosotros y los otros en la obra pictórica de Pedro Lira y Victor Meirelles de Lima* (Tesis para optar al grado de Magister en Estudios Latinoamericanos). Universidad de Chile, Santiago, Chile.



Figs. 3 y 4. *Danse Antique*, 1881. En: Robinson, M. (1904). *The Republic of Chile. The Growth, Resources, and Industrial Conditions of a Great Nation*, p. 185. Detalle de ronda en uno de los murales del Teatro Grez.  
Fotografía: Francisca Cheyre.

Consejo de Estado, entre 1873 y 1876, proyectos en los que el chileno pudo haber participado o, a lo menos, conocido de cerca<sup>10</sup>. De acuerdo con lo expresado por Carlos Orrego Barros (1961), sobrino de Elena y Alberto Orrego Luco<sup>11</sup>, fue precisamente Delaunay quien enseñó a Lira a componer pinturas de gran formato, una técnica que debió ser especialmente útil para el artista al momento de realizar *Los canteros* y otras obras.

Así, a partir de esta época y a su regreso a Chile, se puede observar que el pintor tiende a alejarse de las pinturas de pequeña escala y se inclina con mayor frecuencia a la elaboración de grandes telas<sup>12</sup> e incluso de algunos murales. Estos últimos constituían, en realidad, obras bastante novedosas para los artistas nacionales del periodo, si consideramos que su enseñanza fue implementada en el país recién en 1933, en el programa de estudios de la Escuela de Bellas Artes, gracias a la Cátedra de Pintura Mural impartida por Laureano Guevara (1889-1968). Probablemente, el mural más conocido de Lira es *Cristo sanando a los enfermos* (1906), de 700 x 300 cm, el cual fue realizado en la antigua capilla de la Casa de

<sup>10</sup> Años más tarde, en su libro *Diccionario biográfico de pintores* (1902), el artista chileno daba cuenta de su admiración por el trabajo de Delaunay, al dedicarle extensas líneas. A esto se suma la adquisición de un conjunto de pinturas decorativas sobre papel y tela, de su autoría; una de éstas corresponde a *Apolo*, la cual tiempo más tarde, Lira donaría a la colección del MNBA.

<sup>11</sup> Carlos Orrego Barros fue hijo de la escritora Martina Barros Borgoño y del psiquiatra Augusto Orrego Luco, hermano mayor de Elena, Alberto y Luis Orrego Luco.

<sup>12</sup> Este es el caso de obras como *Felipe II y el gran inquisidor* (1880), *La mala nueva* (1882), *Cain* (1882), *Prometeo encadenado* (ca. 1883), *La fundación de Santiago* (1888), *Giotto pastor* (1898), *La muerte de Colón* (1884) y *Sisifo* (1893), entre las más conocidas.

Orates de Santiago (hoy, Instituto Psiquiátrico José Horwitz Barak) y trasladado, posteriormente, a la Iglesia de la Vicaría General Castrense, en Providencia<sup>13</sup>.

Asimismo, al interior del Teatro Grez, ubicado en la misma institución psiquiátrica, existen doce murales de grandes dimensiones creados en 1904, los cuales por años han sido atribuidos al artista<sup>14</sup>. Sobre estos murales publiqué el año 2014 –junto a la historiadora Alejandra Fuentes– una primera investigación histórico-estética del inmueble, donde se aborda su autoría y una serie de antecedentes que permiten relacionar estos murales con Lira<sup>15</sup>. Si bien, en esa oportunidad, no pudimos llegar a resultados conclusivos, la participación del artista en este conjunto pictórico resulta hoy mucho más evidente a la luz de un nuevo antecedente que surgió en el proceso de esta investigación; esto es, la identificación de uno de los motivos representados en los murales con el de la obra *Danse Antique* que Lira realiza en 1881, cuestión que hace suponer que el propio artista pudo reproducir esta escena (Figs. 3 y 4)<sup>16</sup>.

Si bien estos murales son posteriores a *Los canteros* propongo pensar su elección como parte de la misma noción de monumentalidad<sup>17</sup> que el autor utilizó cuando creó esta obra en Francia, y con la cual varios artistas buscaban dar visibilidad a algunos temas problemáticos del momento, que eran ignorados o considerados carentes de interés. A diferencia de las pinturas de historia, donde el uso de la gran escala estaba determinado por la importancia que la tradición académica daba a este género, los murales del Teatro Grez debieron implicar, en ese momento y contexto, una declaración artística y un desafío a las normas y valores tradicionales académicos, que solamente luego de casi tres décadas vendrían a tomar forma bajo la cátedra de Guevara.

En el caso de *Los canteros*, es de suponer que el enorme óleo causó un gran contraste con las dimensiones de las obras a las que el público chileno estaba acostumbrado e, incluso, que éste pudo ser el cuadro más grande existente en Chile para esa fecha. Asimismo, es probable que el aspecto de mayor monumentalidad de la obra se diera principalmente en relación al tratamiento del tema, el cual el pintor asume como un asunto importante -incluso

<sup>13</sup> De acuerdo con Carlos Lanza (2012), la Iglesia de San Lázaro, incendiada en 1928, también contenía cuadros y frescos pintados por Lira y otros artistas, como Onofre Jarpa y Alfredo Valenzuela Puelma. Al parecer no se conservan registros visuales de estas pinturas.

<sup>14</sup> Éstos incluyen dos pinturas de paisajes, ocho retratos de artistas clásicos con representaciones de Homero, Virgilio, Dante, Lope de Vega, Shakespeare, Calderón de la Barca, Molière y Goethe, y dos alegorías de musas griegas.

<sup>15</sup> Para mayor información sobre la historia del Teatro Grez y sus murales, se sugiere revisar el catálogo *Teatro Grez. Locura y Arte* (2014). Una segunda investigación sobre este mismo tema se publicó en la revista *Nouveau Monde Mondes Nouveaux* (2015) bajo el título *Locura, arte y cambio de siglo: el caso del Teatro Grez y sus murales, Santiago de Chile (1897/1910)*.

<sup>16</sup> *Danse Antique*, se encuentra reproducida en el libro *The Republic of Chile. The Growth, Resources, and Industrial Conditions of a Great Nation* (1904), de la cronista norteamericana Marie Robinson Wright (1853-1914). Esta imagen se trata posiblemente del único registro visual que existe sobre esta obra que el pintor realizó durante su estadía en Francia y que de acuerdo al *Dictionnaire Verón, ou mémorial de l'art et des artistes de mon temps* (1882), habría recibido muy buenas críticas.

<sup>17</sup> Por monumentalidad no sólo me refiero a las dimensiones físicas de una obra, sino especialmente a la existencia de una intencionalidad por expresar en la imagen cierta grandeza, así como en el uso de la técnica en función de ello (Cfr. Zamorano, P. & Cortés, C., 2007). Es preciso señalar que, si bien la pintura mural se distingue de otras pinturas de gran formato por ser inseparable del espacio urbano y arquitectónico que la contiene, ambas comparten, en ocasiones, aquella característica de monumentalidad.



Figs. 5 y 6. *Le repas des ouvriers*, ca. 1878. Óleo sobre tela, 90,2 x 115,5 cm. Colección privada. En: WikiGallery.org.; *Los marmolistas*, s/f. Óleo sobre tela, 160 x 190 cm. Colección Pinacoteca de Concepción y Área de Documentación.

majestuoso- y digno de ser llevado a una obra maestra monumental. Para ello, Lira sustituye a los tradicionales personajes históricos y mitológicos por trabajadores, que representa en escala de 1:1, obligando, así, a que el espectador fije su mirada en ellos.

Ahora bien, la realización de *Los canteros* no solamente debe comprenderse en relación con la formación pictórica del artista, ni tan solo con su predilección por lo monumental. La pintura también coincide con otras obras que Lira pintó en Francia y que abordan un motivo común: el trabajo de la piedra. Estas son *Le repas des ouvriers* (*La comida de los trabajadores*) (90,2 x 115,5 cm) actualmente perteneciente a una colección particular y *Los marmolistas* (160 x 190 cm) de la Pinacoteca de Concepción (Figs. 5 y 6)<sup>18</sup>. Las tres pinturas demuestran el interés que, por ese entonces, el artista tenía por explorar y documentar minuciosamente este oficio como, por ejemplo, se observa en la clara identificación de diferentes instrumentos de trabajo, tales como escuadras, cinceles, martillos y chuzos, entre otros. De hecho, es muy probable que su elección por este tema estuviese inspirada en *Los picapedreros* (1849) del pintor francés Gustave Courbet, obra que luego de su exhibición en el Salón de París de 1850 se convirtió en un referente indiscutible para aquellos artistas interesados en crear una imagen del trabajador rural<sup>19</sup>.

En la primera obra, *Le repas des ouvriers*, Lira utiliza el mismo escenario de *Los canteros*, pero representa sólo a tres obreros en su jornada de descanso, probablemente

<sup>18</sup> *Le repas des ouvriers* fue subastada por la casa de remates Christie's el 12 de octubre de 2000 (Lot 115). Actualmente es propiedad del chileno Esteban Canata. En 2015 se exhibió en la Galería de Arte de la Universidad de Talca, como parte de la muestra *Clásicos de la pintura chilena* que incluyó más de un centenar de obras del coleccionista. Por su lado, la información de *Los marmolistas* se encuentra registrada y disponible en el sitio web [www.surdoc.cl](http://www.surdoc.cl)

<sup>19</sup> Aunque es posible que Lira se haya inspirado en esta pintura, al parecer el pintor no alcanzó a ver la obra en vivo, ya que hacia la década de 1870 esta fue vendida a un coleccionista privado. Años más tarde, en febrero de 1945, durante la Segunda Guerra Mundial, una bomba destruyó el vehículo que transportaba a *Los picapedreros*, y otras pinturas, al Castillo de Königstein, cerca de Dresden, por lo que hoy sólo existen registros visuales de ésta.

después del almuerzo, reposando en una zona sombreada con pasto, que no se incluye en el encuadre de la obra principal. Asimismo, ambas pinturas comparten elementos comunes en el trabajo de la luz y el color. Aunque no hay información exacta sobre la fecha de creación de esta pintura, es probable que responda a un estudio preparatorio al óleo de la escena de *Los canteros*, pero en menor formato o, incluso, a una versión posterior. En *Los marmolistas*, en cambio, vemos una escena de interior donde varios hombres trabajan concentradamente puliendo y cortando grandes planchas de mármol. Si consideramos la cercanía de este oficio con el campo del arte y, en particular, con la práctica escultórica, no es de extrañar el interés que Lira pudo tener, en este caso, por destacar los distintos procesos, etapas y actores relacionados con el trabajo de este material en particular.

Se podría argumentar que, de las tres telas, *Los canteros* es la que alcanza un mayor protagonismo. Al gran tamaño del lienzo se suma la atención que el pintor ha puesto en la interacción del grupo central, ubicado en el primer plano de la composición. En éste, sobresalen los cuerpos de los trabajadores que realizan fuerza física, sus distintas posturas y gestos corporales, especialmente en la tensión de brazos y piernas, así como la acrecentada curvatura de sus espaldas. Los movimientos y la dirección de la fuerza que ellos emplean se proyectan, a su vez, en la horizontalidad del cuadro, y se contraponen, en cambio, con la escena de los dos trabajadores, posiblemente arquitectos o constructores que, con una actitud mucho más pasiva, ocupan una posición periférica de la composición.

Lira retrata a estos hombres en pleno trabajo. Si bien en la escena se aprecian las difíciles condiciones físicas a las que estaban sujetos, así como algunos detalles que revelan el desgaste de la vestimenta, como se aprecia en la ropa parchada y sus escasas herramientas y métodos de trabajo, el pintor elige representar a estos trabajadores con una apariencia fuerte y dignificada. La atención de la obra está puesta en la labor que ellos realizan, así como en el sentido de compañerismo y compromiso que se observa en la coordinación de las faenas y la interacción casi coreográfica de sus cuerpos. Es importante señalar que, aunque muchos artistas realistas optaron por acentuar las características de crudeza, miseria y sacrificio del trabajo manual, otros, como es el caso de Lira, en esta obra, decidieron abordar a las clases trabajadoras, destacando especialmente el virtuosismo y nobleza de su trabajo<sup>20</sup>.

Otro aspecto importante refiere al proceso de creación. Como comenté al principio de este texto, en 1912, el crítico Richon-Brunet señalaba que la obra había sido realizada al *plein air* -es decir, enteramente al aire libre-, una técnica que, si bien comúnmente ha estado asociada a los impresionistas, era al mismo tiempo compartida por los realistas de las décadas

<sup>20</sup> Dentro del realismo es posible encontrar obras que representan con menor o mayor dramatismo y exactitud los efectos del hambre, la pobreza, la miseria y las malas condiciones de trabajo. Un muy buen estudio sobre la representación visual de la miseria, particularmente, en medios de difusión de carácter popular es el libro de Nochlin, L. (2018). *Misère. The Visual Representation of Misery in the 19th Century*. London: Thames & Hudson.

de 1870 y 1880. Sin embargo, por el gran tamaño de la obra, no deja de ser una interrogante si este fue el único método de creación empleado por el autor<sup>21</sup>. Otra posibilidad –que más adelante comentaría un conocido artista y crítico chileno– es que Lira se hubiese apoyado en la fotografía<sup>22</sup>. Lo cierto es que ambas técnicas estaban muy vinculadas al programa realista y, en especial, a la actitud comprometida que caracterizaría, especialmente, a los artistas de este movimiento. Como explica Nochlin (1991), el *plein air* o *pleinairisme* era fiel reflejo de la entrega de los pintores al medio y su circunstancia, es decir, con el trabajo duro. Por su parte, la fotografía se convirtió en un recurso central de la renovación estética del realismo, al funcionar como un medio de documentación que permitía captar el instante de acción y alcanzar una observación meticulosa y directa de la realidad, consiguiendo que los artistas no sólo se distanciaran de la visión subjetiva del romanticismo, sino, a la vez, que desarrollaran una mirada “moderna”.

En cuanto al colorido, la paleta de la obra oscila entre colores cálidos y neutros –que permiten una descripción más cercana a la tierra y a la piedra–, y tonalidades verdes que cobran mayor intensidad al fondo de la obra. Destacan, especialmente, las experimentaciones con la luz que el artista utiliza como un elemento determinante de la composición, iluminando los cuerpos de los trabajadores ubicados en la escena principal, así como su mayor libertad en el uso de la pincelada, que se vuelve más rápida, amplia (posiblemente con la ayuda de una espátula) y cargada de materia. El uso de esta técnica, mucho más próxima a la mancha, como se aprecia especialmente en el tratamiento de las piedras, los muros y la vestimenta de los trabajadores, seguramente respondía a las innovaciones que los *macchiaioli* introducirían en la segunda mitad del siglo XIX, las cuales están directamente relacionadas con el realismo y la búsqueda de veracidad de los medios pictóricos (De Micheli, 2000).

Como he señalado, el interés de Lira respondía al naturalismo o realismo de fines de siglo y a una temática que, aunque venía desarrollándose desde 1840 como consecuencia de la Revolución Industrial y de la Revolución de 1848<sup>23</sup>, tuvo una importante presencia en los salones europeos del último cuarto del siglo XIX, principalmente en Francia. Reconocidos artistas como Gustave Courbet (1819-1877), Honoré Daumier (1808-1879), Jean-François Millet (1814-1875) y pintores urbanos como Gustave Caillebotte (1848-1894) captaron, en grandes

<sup>21</sup> Son conocidas las complejidades y desafíos que involucraba el *plein air* en obras de gran formato. Casos como el del pintor Claude Monet (1840-1926) con su obra *Mujeres en el jardín*, recordado por Nochlin en su libro *El realismo*, sirven para vislumbrar las dificultades técnicas, mecánicas y humanas que se debían considerar a la hora de realizar una obra de estas características.

<sup>22</sup> Si bien no hay claridad sobre si Lira ocupó la fotografía en esta pintura, sí existe certeza de que lo hará en otras obras elaboradas posteriormente en Chile. La posibilidad de que *Los canteros* fuese realizada a partir del uso de la fotografía es planteada por José Miguel Blanco (1839-1897) en la nota del 17 de diciembre de 1888: En la exposición, *El taller ilustrado. Periódico artístico, semanal*, (159), s/p.

<sup>23</sup> La Revolución de 1848 consistió en una insurrección popular de la clase obrera socialista y de burgueses liberales que tuvo lugar en París entre el 23 al 25 de febrero de 1848, y que se extendió a continuación por gran parte de Europa. Uno de los logros más notables de las demandas obreras fue que se garantizó el derecho al trabajo y se ordenó redactar su legislación. Asimismo, los procesos revolucionarios alcanzaron profundas transformaciones ideológicas y estéticas, entre ellas, el realismo, donde surgió la idea de un arte que debía tomar conciencia de su rol social (Antigüedad & Aznar, 1998).

telas, las condiciones de vida de los trabajadores y la marginalización, así como escenas dramáticas de miseria e injusticias económicas y sociales, por medio de una mirada crítica. Sólo unos años antes de *Los canteros*, el artista francés Caillebotte presentaba en el Salón de París de 1875 su obra *Les raboteurs de parquet (Los cepilladores de parquet)*, la que sería rechazada por el jurado al considerar que se trataba de un tema vulgar. Al año siguiente, Caillebotte vuelve a exponer su obra en el *Salón alternativo*, la segunda exposición impresionista de 1876, donde Edgard Degas (1834-1917) presentará su primera versión de la serie *Las planchadoras*. En la literatura, Émile Zola (1840-1902) publicaba en 1877 la novela *L'Assommoir*, en la que retrata la lavandería de Gervaise como reflejo de la miseria del pueblo de París.

Me parece importante repasar brevemente estos acontecimientos para comprender mejor el revolucionario y bullente escenario cultural que enmarcó la estadía de Lira en París y sobre el cual el pintor chileno no quedó indiferente, como se comprueba en su temprana y rápida adherencia a este movimiento artístico. Teniendo por antecedente la fuerte oposición que aún encontraban estos temas desde un espacio oficial como el Salón, llama la atención que Lira igualmente decidiera realizar esta ambiciosa obra y que la presentara en el Salón de París de 1878. Cabe considerar, por lo demás, que esta pintura no era un encargo del gobierno chileno, sino que fue realizada con los propios recursos del pintor, cuestión que no parece menor al saber que, al momento de realizar *Los canteros*, Lira ya llevaba algunos años solventando gastos en la capital francesa y que para esa fecha estaba pasando por varios problemas económicos. De esto da testimonio su cuñado, Luis Orrego Luco quien, en *Memorias del tiempo viejo*, recuerda el viaje que realizó a Europa junto a su madre en 1877 y la impresión que les causó ver a su hermana Elena y a sus hijos en difíciles condiciones<sup>24</sup>.

Así, si tomamos en cuenta las complejidades asociadas al gran formato de la obra, no sería arriesgado decir que ésta debió revestir un gran interés personal para Lira. La sensibilidad que, como luego veremos, el artista parece haber tenido por estos temas, contrasta y se opone al poco interés que, según distintos historiadores del arte, el pintor habría tenido hacia las vanguardias artísticas que emergían en Europa. Es más, como manifesté al inicio de este texto, una crítica habitual que se le ha realizado al artista apunta a su falta de adhesión al impresionismo; sin embargo, a diferencia de estas opiniones, no sería equivocado considerar que su elección por abordar estos asuntos era igualmente, para la época, una postura bastante atrevida respecto de las problemáticas del arte y de la sociedad<sup>25</sup>. Tal elección será, además, una constante a lo largo de toda su producción, reflejando una preocupación o, al menos, una inquietud del artista por la cuestión de la pobreza rural y urbana de las clases trabajadoras, cuestión que retomaré más adelante.

<sup>24</sup> Aun cuando esta apreciación puede resultar subjetiva, la descripción del autor “mi madre lloró al ver la modesta, pequeñísima y fría casa en que vivía mi hermana Elena, junto con sus hijos. Era pleno invierno y carecían de calefacción” (Orrego Luco, 1984, p. 253) permite dimensionar el sacrificio que debió soportar el pintor junto con su familia, si se compara con las condiciones de vida que tenían en Chile.

<sup>25</sup> Esto se hace incluso más patente al constatar que en Chile y otros países de América, el desarrollo del realismo se dio con un leve desfase del europeo.



Fig. 7. Travail. Aguafuerte. En: *L'illustration nouvelle...* (1879), imagen 464. Bibliothèque Nationale de France.

Por su parte, la figura de Caillebotte es un buen ejemplo de cómo un pintor proveniente de la clase alta se interesó por retratar los detalles cotidianos de la vida de la clase obrera. En el caso de Lira, se podría argumentar que tanto su posición social, como sus influencias y conexiones en los distintos círculos culturales, políticos y sociales, –junto con el tono autoritario que se devela en muchos de sus escritos– fueron continuamente marcando y encasillando de manera negativa los relatos y críticas hacia el pintor<sup>26</sup>. No obstante, aun cuando el artista claramente ocupó un lugar preferente en la élite oligárquica chilena, no sería aventurado suponer que sí ensayó un discurso reflexivo acerca de algunos de los problemas sociales que existían a su alrededor. Los mismos murales realizados al interior de la antigua Casa de Orates, su gran tamaño y ubicación en un lugar socialmente marginado como fue, por mucho tiempo, el sector norponiente del Mapocho, son un claro ejemplo de la sensibilidad que tuvo el artista por otras capas más desfavorecidas.

Desde un punto de vista formal, el realismo tampoco implicaba necesariamente una afiliación política o actitudes sociales específicas, como comúnmente se ha señalado. Según Linda Nochlin:

<sup>26</sup> Se podría decir que, durante su vida, Lira despertó tanta admiración como oposición. Entre las opiniones que existen en contra del pintor, llama la atención un artículo publicado en el periódico *El San Lunes* (1885), de propiedad de José Miguel Blanco, donde se le critica en duros términos haciendo especial alusión a la procedencia del artista. El tono crudo de la crítica, escrita bajo el pseudónimo de Vasari, es un buen ejemplo para comprender lo controversial que fue su figura en el ámbito artístico nacional, y cómo en ciertas ocasiones su personalidad y biografía afectaron la visión que se tuvo sobre su producción. Ver Vasari (11 de mayo de 1885). El pintor don Pedro Lira. *El San Lunes*, (1); Vasari (18 de mayo de 1885). El pintor don Pedro Lira. *El San Lunes*, (2).

*El compromiso social del realismo no implicaba ninguna proclamación abierta de metas sociales ni una franca protesta contra las condiciones políticas intolerables. Pero la sola intención de «reflejar las apariencias, las costumbres» de la época implicaba ya un compromiso significativo con la situación social del momento y podía constituir de este modo para los valores existentes y las estructuras de poder una amenaza tan aterradora como una bomba (1991, p. 43).*

En este sentido, aunque a Lira no se le pueda atribuir un discurso político y/o social explícito respecto a los problemas sociales, no deja de ser pertinente visitar su producción y, en particular, la obra en estudio.

#### DE EUROPA A AMÉRICA. CIRCULACIÓN Y RECEPCIÓN DE LOS CANTEROS

Las primeras y más importantes noticias que se tienen de la obra se encuentran en diarios y publicaciones francesas. En *L'illustration nouvelle* de 1879<sup>27</sup>, el grabador Alfred Cadart (1828-1875), conocido por ser uno de los principales recuperadores del aguafuerte en Francia en el siglo XIX y fundador de la *Société des Aquafortistes* (1862-1867), publicaba un grabado de una obra realizada por Lira bajo el título *Travail (Trabajo)*, tras su participación en el Salón de París de 1878 (Fig. 7). Aunque las circunstancias en que esta imagen se incorporó en la publicación no son del todo claras, su hallazgo durante el transcurso de esta investigación permite despejar varias confusiones que, como vimos, han existido por décadas en torno a la obra. En primer lugar, la imagen nos permite confirmar que la pintura en la cual se basa este grabado es la misma que conserva el MNBA con el actual título de *Los canteros*, nombre que, como luego veremos, abre otras interrogantes sobre el contexto de la obra y su significado. En segundo lugar, el hecho de que Lira fuese admitido con esta pintura en el Salón de 1878 no sólo da cuenta de una primera validación de esta obra por parte del círculo académico francés, sino que, a la vez, nos permite establecer de manera definitiva que la fecha de creación de esta pintura es, a lo menos, once años anterior a lo que consta en algunos registros<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> De acuerdo a The British Museum, *L'illustration nouvelle* fue publicada por primera vez en 1868 por Cadart y Léandre Luce. No obstante, desde 1872 las series comenzaron a ser firmadas únicamente bajo el nombre de "A. Cadart". Tras su temprana muerte en 1875, la publicación quedó a cargo de su viuda, Celonie-Sofie Cadart, quien comenzó a firmar como "Vve A. Cadart". Las ediciones continuaron hasta 1881, ya que al año siguiente la empresa fue declarada en bancarrota. Se ha contabilizado que sólo entre 1874 a 1881 *L'illustration nouvelle* publicó un conjunto de más de 250 grabados originales creados por artistas del siglo XIX, constituyendo uno de los medios de difusión más importantes en lo que ha sido denominado como "the etching revival" (el resurgimiento del aguafuerte). Para una extensa investigación sobre Cadart, se sugiere revisar también el sitio web [www.artoftheprint.com](http://www.artoftheprint.com)

<sup>28</sup> *Travail* no fue la única obra que Lira expuso en esta ocasión. En el *Catálogo* del Salón titulado *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, et lithographie des artistes vivants: exposés au Palais des Champs-Élysées le 25 mai 1878* (p. 125) y en la *Indication-plan du Salon de peinture et de ses annexes* de ese año

Este dato es especialmente relevante, si consideramos que la datación de la pintura había permanecido hasta ahora sin poder ser confirmada, incluso, por el propio Museo<sup>29</sup>.

El grabado de la obra debió jugar, a su vez, un importante papel, en la circulación y difusión de esta imagen hacia otros lugares de Europa y América, e incluso a Chile. Así es como, por lo menos, Orrego Barros (1961) recuerda que la obra se hizo conocida en un inicio en el país. Al respecto, es necesario hacer notar que, si bien para este tiempo la fotografía ya había reemplazado al grabado como el principal medio para reproducir una obra de arte original, la publicación de esta imagen se daba en medio de una serie de discusiones en torno a la importancia del grabado como un medio popular, capaz de democratizar el acceso del arte a las masas. Es más, uno de los principales impulsores de esta idea fue Cadart, quien durante la década de 1860 y 1870, promovería al grabado como un medio altamente replicable, en oposición a quienes preferían limitar el número de impresiones y favorecer las cualidades de unicidad y singularidad, asociadas tradicionalmente a una obra de arte (Burlingham, 2016). La contemporaneidad de estas reflexiones me parece fundamental para comprender otro antecedente que nos entrega esta publicación: esto es, que el autor del grabado sería en realidad el propio Lira, como se puede ver en la inscripción que aparece en la esquina inferior de la lámina<sup>30</sup>. Esto último resulta significativo al saber que aun cuando Lira aprendió grabado en París, éste tendió a ser un medio bastante inusitado en la producción del artista. Su elección más bien se explica si consideramos que, junto con la pintura en gran formato, el grabado era el medio reproductivo que mejor lograba expresar el motivo de la obra. No por nada, algunos artistas como Gustave Doré (1832-1883) y James Mahony (1810-1879) prefirieron emplear esta técnica para representar escenas de mayor dramatismo (Nochlin, 2018). En este sentido, junto con buscar difundir la obra a un público más amplio, la decisión de Lira probablemente apuntaba a querer “imprimirle”, de su propia mano, un carácter más próximo y “verdadero” al asunto tratado, como se aprecia en la gruesa trama de trazos y la textura áspera que el autor consigue en esta imagen. Algo que estaba en sintonía, además, con el pensamiento de ciertos autores como el poeta Charles Baudelaire (1821-1867) y Cadart, para quienes el grabado era la manifestación más directa del temperamento creativo del artista (Burlingham, 2016).

Volvamos ahora al Salón de París de 1878. Un aspecto que ha sido mencionado por algunos historiadores e, incluso, por la prensa de la época es que la Exposición Universal de París, que también se realizó ese año, tendió a desviar la atención del público y de los

---

(el plano con las obras y su distribución), figura también una segunda obra: *Détresse (Angustia)*, de la cual hasta ahora no se tienen registros.

<sup>29</sup> Por largo tiempo el MNBA fechó la obra hacia 1890. Si bien el reciente estudio realizado por el equipo de dicha institución ha comenzado a situar su producción en 1878; de acuerdo a lo expresado en las Jornadas de Declaración de Significado realizadas en 2021, no tendrían datos que puedan confirmar esta fecha. Las fuentes recientes, encontradas en el transcurso de esta investigación, permitirían entregar mayor certeza de esta información.

<sup>30</sup> Esto se encuentra expresado con la nomenclatura: “*pinx et sc*” (pintado y grabado).

críticos del Salón<sup>31</sup>. No obstante, a pesar de este escenario menos favorable, *Los canteros* no pasó inadvertida. Al revisar algunos comentarios sobre el Salón en diarios franceses no deja de sorprender que de las 2.330 pinturas que se presentaron ese año, la de Lira fuese continuamente distinguida por la crítica, a pesar de no haber sido premiada por el jurado<sup>32</sup>. Un ejemplo de esto es la nota que Jules-Antoine Castagnary (1830-1888), crítico de arte francés del diario *Le Siècle: journal politique, littéraire et d'économie sociale*, realizaría en junio de 1878, haciendo explícito su asombro y admiración por el artista y su obra:

*¿Cómo pasar delante del cuadro del Sr. Lira, Trabajo (Travail), sin detenerse? Tenemos aquí un desconocido que se aproxima a la vida real por sus lados más abruptos. Fue en un sitio de construcción que encontró su temática; es poniendo a trabajar al hombre en la labor más dura que logra emitir poesía. Estos obreros, concentrados intensamente y maniobrando rocas pesadas, tienen grandeza. La luz que los envuelve es justa. En todas estas líneas y movimientos, nada consensuado, nada académico: el modelado es robusto, el color es armónico. El sujeto es trivial, dirán los refinados; es sano y real, responderé yo. Este joven debe seguirse; veremos lo que hace el próximo año.*

*El Sr. Destrem, al igual que el Sr. Lira, se aproxima a la vida real y la trata en las dimensiones de la naturaleza (s/p)<sup>33</sup>.*

Resulta especialmente significativo que sea Castagnary el autor de esta crítica. No sólo acuñó el término naturalismo en 1863, sino que también se convirtió en uno de los principales defensores y promotores de Courbet. Mediante expresiones como “nada académico”, Castagnary hacía notar un asunto no menor: si bien algunos celebraban el cuadro de Lira, éste no se ajustaba ni satisfacía el gusto artístico del Salón. Su temática tampoco era bien vista por un sector más tradicional del público y la crítica francesa, que aún consideraba el tema como algo trivial. Aquello podría explicar por qué la obra no fue premiada por el jurado, a pesar de que contó con el reconocimiento general de la crítica, como se confirma en la edición de 1882 del *Dictionnaire Verón, ou mémorial de l'art et des artistes de mon temps*. En efecto, en esta publicación se destaca el gran éxito que Lira alcanzó con su monumental obra, recibiendo elogios de distinguidos críticos y pintores franceses, entre ellos, A. Sylvestre<sup>34</sup>, Gonzague Privat (1843-1917) y Eugène Verón (1825-1889). Este último era, por lo demás, especialista en temas sociales<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Ver, por ejemplo, (1878, 31 de agosto). The Paris Salon of 1878, *The Argus*, p. 4.

<sup>32</sup> Ambas exposiciones se realizaron en el Palais des Champs-Élysées. El Salón de París incluyó un total de 4.985 obras, entre las que participaron pinturas, esculturas, dibujos, grabados, piezas arquitectónicas, medallas y piedras grabadas, porcelanas, entre otras.

<sup>33</sup> Agradezco a mi amiga María José Parga por la traducción.

<sup>34</sup> Posiblemente se trate del escritor, novelista, poeta y crítico de arte francés Armand Sylvestre (1837-1901), quien fue muy cercano a los impresionistas.

<sup>35</sup> En 1864, Eugène Verón publicó el libro *Las asociaciones de trabajadores para el consumo, el crédito y la producción* y, al año siguiente, *Las instituciones obreras de Mulhouse y alrededores*.



Fig. 8. Vista de una de las salas de la Sección de Bellas Artes del Pabellón chileno en la exposición Pan-Americana de Buffalo. Al fondo se aprecia la pintura *Los canteros*. En: Laso J., J. T. *La exhibición chilena...*, pp. 238-239.

En Chile, en cambio, la recepción de *Los canteros* no llegó a contar con el mismo éxito que había obtenido en Europa. El retorno de Lira al país, hacia 1884, se dio en medio de una serie de circunstancias que no resultaban precisamente favorables para la valoración de la obra. Durante los primeros años de funcionamiento del Museo Nacional de Bellas Artes, la adquisición de obras de arte se vio entorpecida por continuas restricciones presupuestarias, en parte por las dificultades económicas que implicó el comienzo de la Guerra del Pacífico en 1879. Cabe tener en cuenta, además, que desde el estallido de la guerra la producción artística estuvo orientada preferentemente a promover la creación de obras que revistiesen un carácter nacional. Ante este escenario, era difícil que el Estado chileno llegase a comprar esta obra que, como veremos, tampoco se ajustaba al gusto artístico nacional de ese entonces.

Si bien no está claro cuándo fue la primera vez que Lira presentó *Los canteros* al público chileno, a partir de una nota publicada por el escultor José Miguel Blanco (1839-1897) en el periódico *El Taller Ilustrado* -del cual Blanco era su director y editor-, se tienen las primeras noticias de su exhibición. En su comentario, el autor menciona que la pintura participó de la exposición de bellas artes de 1888 en la Quinta Normal, manifestando además un abierto rechazo a la obra y al artista:

*¡Jesús! ¡Otra vez Los Canteros de Pedro Lira! ¿Qué pretende ese hombre con exhibir constantemente su enorme mamarracho? ¿Pertenece este cuadro al Museo? (si pertenece ¿por qué no se le remitió a Chillán?)*



Fig. 9. Sala de exhibición Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca. En: El Museo de Bellas Artes (11 de julio de 1931). *Revista Zig-Zag*, 135, p. 94.

*-Silencio, amigo, que ese cuadro es el caballo de batalla del artista.  
-Así será; pero yo no montaría en él. Es caballo mui pesado...(1888, s/p)*

La crítica de Blanco hacía referencia a un episodio ocurrido el año anterior, cuando la Comisión de Bellas Artes decidió dismantlar más de la mitad de la colección fundacional del museo para enviarla a la ciudad de Chillán, bajo el argumento de que éstas eran “malas pinturas”<sup>36</sup>. Tras esta decisión se encontraba la Unión Artística, un grupo de artistas acomodados en cuya cabeza estaba Pedro Lira. Esta situación que había sido denunciada unos meses antes por el propio autor le servía ahora para cuestionar, no solamente la figura de Lira, sino también para enfrentarse a su obra, desde un punto de vista artístico e incluso temático<sup>37</sup>. De hecho, sólo unos días después, Blanco escribiría un segundo texto en el cual sostiene que Lira habría construido la escena fotografiando del natural y copiando por medio de cuadrículas, al igual como lo habría realizado en *La fundación de Santiago* (1888)<sup>38</sup>. Es interesante constatar cómo el autor asocia el uso de la fotografía a la poca capacidad del

<sup>36</sup> Este episodio conocido como la “polémica de los mamarrachos” es tratado extensamente por Josefina de la Maza en su libro *De obras maestras y mamarrachos* (2014).

<sup>37</sup> Hacia 1883 y 1884 la relación de amistad entre Lira y Blanco comenzó a deteriorarse, dando paso a un permanente antagonismo entre ambos artistas. Los pormenores de estas polémicas y el impacto que ellas tuvieron en la trama del arte nacional son abordados por Patricia Herrera Styles (2014).

<sup>38</sup> Blanco, J. M. (17 de diciembre de 1888). En la exposición. *El Taller Ilustrado. Periódico artístico, semanal*, (159), s/p.



Fig. 10. *La fundación de Santiago*, 1888. Óleo sobre tela, 250 x 400 cm. Colección MNBA, Santiago. En exhibición permanente MHN.

artista para dibujar las figuras de la escena, una característica que, además, concibe como la piedra fundamental del arte<sup>39</sup>.

Volviendo a la cita anterior, otro aspecto interesante es que permite constatar que *Los canteros* había sido exhibida anteriormente en más de una ocasión. La insistencia que, de acuerdo con Blanco, Lira habría tenido por exhibir su pintura, a la que tilda de manera irónica como su “caballo de batalla”, sirve justamente para dimensionar el significado que esta obra debió tener dentro de su producción. Es más, no sería aventurado pensar que una vez pasados los años y tras muchos intentos de parte de Lira para que las autoridades adquirieran su obra, éste finalmente se decidiera por obsequiar la pintura al MNBA en 1889.

Así, desde el mismo año de su incorporación al acervo del museo, la pintura comenzó a figurar en los catálogos oficiales de la institución. Tanto en la publicación de 1889, como en la de 1890 y luego entre 1895 a 1899<sup>40</sup>, ésta aparece registrada como parte de las piezas

<sup>39</sup> Si bien, desde mediados del siglo XIX, la fotografía se fue popularizando progresivamente en Chile, este comentario hace preguntarse por el tipo de recepción que ésta tuvo en el ámbito artístico chileno hacia fines del siglo XIX.

<sup>40</sup> *Exposición Nacional Artística. Salón de 1890. Comisión de Bellas Artes*. (1890). Santiago: Imprenta Cervantes, p. 25; *Catálogo Museo de Bellas Artes 1895*, (1895), p. 23; *Catálogo Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile*. (1896). Santiago: Imprenta i Librería Ercilla, p. 10; *Exposición Nacional Artística. Salón de 1897. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura*. (1897). Santiago: Imprenta i Librería Ercilla, p. 28; *Exposición Nacional Artística. Salón de 1898. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura*. (1898). Santiago: Imprenta i Librería Ercilla, p. 33; *Exposición Nacional Artística. Salón de 1899. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura*. (1899). Santiago: Imprenta Ercilla, p. 32.

que se encontraban exhibidas de forma permanente en el Museo, ubicado en el edificio conocido como el “Partenón” de la Quinta Normal. Un hecho significativo ocurriría en 1901, cuando la pintura fue elegida para formar parte del envío de la sección chilena a la exposición Pan-Americana de Buffalo, en Estados Unidos. Esta era la exhibición de arte americano más grande e importante de los últimos tiempos y mediante su participación, Chile aspiraba a convencer a los demás participantes del progreso y adelanto material del país en todas sus áreas<sup>41</sup>. En el catálogo de la muestra, publicado ese mismo año, se incluye una fotografía de una de las salas del pabellón chileno donde aparece la pintura de Lira junto con cuadros y esculturas de otros artistas, entre ellos, *La cosecha de trigo* de Rafael Correa (1872-1959) y *El mendigo* de Simón González (1859-1919) (Fig. 8)<sup>42</sup>. A diferencia de la dura crítica realizada por Blanco en 1888, la decisión de incorporar a *Los canteros* en este envío puede ser leída como parte de una voluntad institucional por posicionar esta obra en el extranjero y, con ello, de una positiva señal acerca de la recepción que la obra posiblemente alcanzó en otras esferas artísticas, aunque tampoco se puede descartar que Lira haya tenido cierta influencia en esa decisión. De los chilenos que participaron en la muestra, el pintor fue uno de los cuatro artistas que recibió una medalla de plata por sus obras. Este “positivo”<sup>43</sup> resultado contrasta, sin embargo, con el comentario del periódico norteamericano *The Buffalo Courier* (1888-1926), en el cual se advierte que aun cuando la obra era bastante buena, sobre todo en el colorido, el tema elegido era vulgar (como se citó en Laso, 1902, p. 241). Este término que se ha repetido reiteradamente a lo largo de este texto (junto con el de trivial), fue comúnmente utilizado en la crítica y prensa especializada del siglo XIX, para referirse a obras cuya temática era considerada un asunto menor y relacionada con las clases más bajas. Una opinión que no estaría muy alejada de la recepción que la obra obtuvo en el ámbito cultural chileno<sup>44</sup>.

Los primeros años del siglo XX estuvieron marcados por la construcción del Palacio de Bellas Artes en el Parque Forestal, en respuesta a la necesidad de ampliar los espacios de exhibición y dar cabida a nuevas obras. Una vez que los trabajos habían finalizado y se trasladó casi la totalidad de la colección patrimonial, el Museo fue inaugurado en su ubicación

<sup>41</sup> Un estímulo importante en los preparativos y el peso que tomaría esta exposición para Chile fue el discurso realizado por el senador por Valparaíso, Manuel Ossa Borne, en la sesión del 1 de noviembre de 1900 del Senado de Chile. Según Ossa, la decisión sobre lo que convenía enviar a la exposición era de suma importancia, puesto que en ella estaba en juego el ámbito comercial, industrial, moral, intelectual e internacional de Chile. El discurso del senador Ossa se encuentra reproducido en: Laso J., J. T. (1902). *La exhibición chilena en la exposición Pan-Americana de Buffalo, E.U. 1901*. Santiago: Imprenta y encuadernación Barcelona, pp. 33-38.

<sup>42</sup> Laso J., J. T. *op. cit.*, pp. 238-239.

<sup>43</sup> Como señala Michele Bewley (2003), la premiación de la sección de bellas artes fue recibida con bastante sorpresa y enojo por parte de los comisarios y autoridades chilenas, puesto que ninguno de los pintores ni escultores chilenos recibió una medalla de oro del jurado.

<sup>44</sup> Lira tampoco quedó ajeno al uso de este término. En el elogio que dedica a la obra *Playeras* de su discípula Celia Castro -a propósito del triunfo de esta obra en el Salón de 1889- el artista también hace alusión a lo vulgar del tema, aun cuando sólo destaca las cualidades artísticas y el efecto conmovedor de la escena. Su comentario, bien podría dar cuenta de cierta ambigüedad en el uso del término o de una suerte de contradicción de parte del artista. Ver Lira, P. (diciembre 1889). El Salón de 1889. *Revista de Bellas Artes*, (3), p. 69. Hacia esta misma época, *El Taller Ilustrado* reproducía una lectura del pintor Enrique Swinburn (1859-1929) en el Ateneo, quien se demuestra contrario a estos temas, refiriéndose a ellos como vulgares, triviales, corruptores e incluso anormales. Ver Swinburn, E. (29 de octubre de 1888). En el Ateneo. *El Taller Ilustrado*, (153), s/p.



Fig. 11. *El niño enfermo*, 1902. Óleo sobre tela, 111,6 x 151,2 cm. Colección MNBA.



Fig. 12. *Muchacha del pueblo*, s.f. Óleo sobre tela. En: *Revista Chile Ilustrado*, (19) febrero de 1904. Colección Biblioteca Nacional de Chile, disponible en Memoria Chilena (<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-132319.html>).

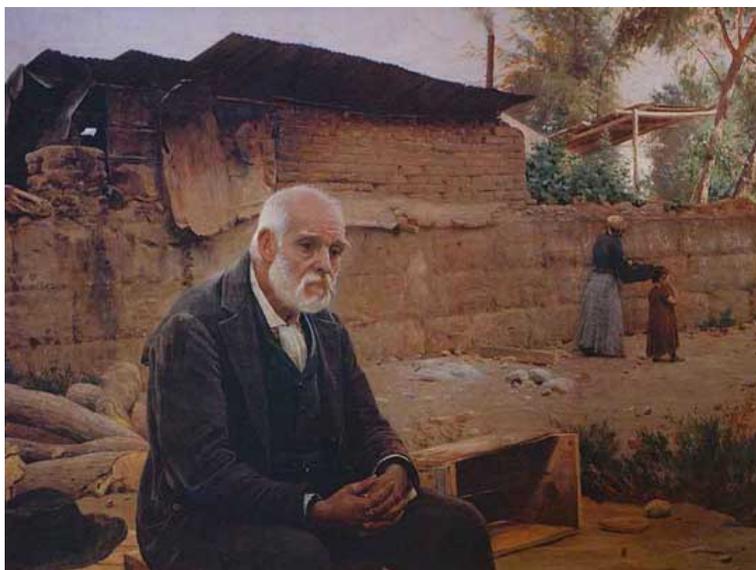


Fig. 13. *El golondrinero*, s/f. Óleo sobre tela, sin medidas. Colección particular. En: Calendario Colección 1988. Portaldelarte.cl

definitiva en 1910. Sin embargo, al contrario de lo que se podría esperar, *Los canteros* no se expuso en las salas del nuevo recinto, como se comprueba al revisar el catálogo de 1911. Es muy probable que la ausencia de esta pintura respondiera al gran crecimiento que tendría la colección durante esos años<sup>45</sup>, así como al préstamo de algunas salas del edificio que estuvieron ocupadas provisoriamente con obras del recién fundado Museo Histórico Nacional. El nuevo edificio, rápidamente, se hacía insuficiente para contener todo su acervo patrimonial.

Asimismo, la dificultad que debió implicar el traslado de este gran lienzo para el cambio de local, así como los consiguientes problemas de espacio ya mencionados, hacen pensar que *Los canteros* no volvió a ser expuesta en el Museo luego de este traslado. De hecho, unos años después, en el catálogo de 1922, se menciona que la pintura se encontraba guardada provisoriamente en la Escuela de Bellas Artes, es decir, en el sector poniente del edificio del Palacio de Bellas Artes de Santiago (Cousiño Talavera). Si bien se desconoce cuánto tiempo permaneció en este lugar, por los registros de inventario del MNBA, sabemos que hacia 1930 la pintura fue retirada del Museo y entregada en préstamo al recién inaugurado Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca por casi sesenta años. Esto, seguramente, como parte del conjunto de obras que durante esa época fueron donadas y prestadas a diversas instituciones regionales en formación<sup>46</sup>. La fotografía de este museo (ca. 1930) y la imagen presente en la nota "El Museo de Bellas Artes", en la revista *Zig-Zag* de 1931, permiten con-

<sup>45</sup> Entre las nuevas adquisiciones se cuenta con la llegada de más de 500 reproducciones de esculturas y piezas decorativas de la colección del Museo de Copias, entre 1901 y 1905, y la compra de un grupo no menor de obras extranjeras que participaron en la Exposición Internacional de 1910. Para más información sobre la colección de vaciados, ver Gallardo, X. (2015). *Museo de Copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile siglos XIX y XX. Estudio introductorio, presentaciones y notas de Ximena Gallardo*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

<sup>46</sup> A partir de la década de 1930, se registra un número creciente de obras originales y copias que son traspasadas de manera temporal o permanentemente a los nuevos museos regionales, como al Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca.

firmar su exhibición al interior de uno de los muros del edificio, al parecer, junto a otras obras del artista (Fig. 9).

Durante este largo tiempo *Los canteros* alcanzó su mayor deterioro. En 1986, la pintura fue devuelta al MNBA; sin embargo, a causa del mal estado de conservación en que ésta se encontraba, la obra fue trasladada primeramente a la Coordinadora Nacional de Museos y luego al local del MNBA<sup>47</sup>. Luego de esto y debido a la complejidad en restaurar esta obra de gran formato, la falta de presupuesto, así como el desinterés de parte de algunas autoridades, la pintura permaneció enrollada en los depósitos del Museo por más de treinta años.

Como he comentado con anterioridad, la omisión historiográfica y la falta de exposición de esta pintura serían las principales causas que llevaron a su desconocimiento y consecuente olvido. El gran tamaño de la obra también debió ser una limitante ante los constantes problemas de espacio que enfrentaba permanentemente la infraestructura artística de ese entonces, pero sólo hasta cierto punto. A diferencia de *Los canteros*, el cuadro de *La fundación de Santiago* de 250 x 400 cm, realizado por Lira en 1888, terminó siendo considerado una obra maestra nacional y el tamaño del lienzo, que por ese entonces fue elogiado por el público y la crítica, no resultó un impedimento para exhibirla (Fig. 10). Como sostiene la historiadora del arte Josefina de la Maza, el éxito alcanzado por esta obra, debió estar vinculado a la importancia que tenía la pintura de historia en la enseñanza académica y en el Museo de Bellas Artes que, desde la fundación de la Academia de Pintura, tuvo como especial preocupación el desarrollo de este género pictórico. Así y tras el “triumfo” del cuadro en la Exposición Universal de París de 1889, donde obtuvo la segunda medalla, la pieza fue rápidamente adquirida por parte del gobierno chileno<sup>48</sup>.

Teniendo esto por antecedente, podríamos convenir que la falta de interés por *Los canteros* hacía visible un problema mayor. Me refiero al lugar incómodo que la obra ocuparía para un sector de la población, cuyo tema seguramente se alejaba del “gusto burgués”. La representación de una actividad habitual, común, en este caso, de trabajadores en una faena debió ser visto, por algunos, como un motivo desagradable y cotidiano, un “gran mamarracho”, según Blanco. Para otros, el asunto del cuadro probablemente fue considerado como un problema lejano y poco claro. ¿A quiénes o qué retrataba Lira en su obra?

Las diferentes interpretaciones y significados que, con el pasar de los años, se le han ido asignando a la pintura, en oposición al sentido original que le dio su autor hacia 1878, dan cuenta, justamente, de este efecto contradictorio que produjo la obra. Si bien el título conferido inicialmente por Lira (*Trabajo*), aludía de manera simple y directa al tema central del cuadro, a partir de 1888 comienzan a aparecer las primeras referencias a la obra bajo el

<sup>47</sup> El traslado se realizó mediante el Oficio Ordinario N°78. Hasta la fecha de este artículo, desconozco las funciones e importancia de la Coordinadora Nacional de Museos y si la obra fue sometida a algún tipo de intervención en este lugar.

<sup>48</sup> De acuerdo a la autora, si bien la obra obtuvo una segunda medalla en la Exposición Universal de París, el éxito de este premio podría relativizarse si se considera que, en realidad, ni Chile ni ningún otro país latinoamericano participaron en la sección internacional de bellas artes (*De obras maestras y mamarrachos*, p. 215). De hecho, tal como relata el propio Lira (1889), el envío chileno fue exhibido en el Pabellón Nacional, en medio de artículos y objetos no artísticos. Para un detallado análisis de esta obra y los pormenores de su participación en París, ver el ya citado libro *De obras maestras y mamarrachos*.

nombre de *Los canteros*<sup>49</sup>. Y es que, si consideramos que el asunto del cuadro no fue relevante para, por lo menos, una parte del público y la crítica, se podría pensar que mediante un nuevo título Lira buscaba acercar la obra al público chileno. El nombre *Los canteros* permitía conectar la escena representada con un oficio artesanal de gran importancia y trayectoria en el contexto de la historia nacional, el cual, por lo demás, había cobrado especial relevancia en el último cuarto del siglo XIX, cuando los canteros participaron activamente de la elaboración de grandes obras públicas para la modernización de Santiago<sup>50</sup>. Sin embargo, no sólo fue este contexto el que permitió que el cuadro adquiriera un nuevo significado. Me gustaría conjeturar que este nombre iría cobrando aún más fuerza a propósito de la ya mencionada exposición de Buffalo, en la cual el Estado chileno buscaba demostrar y reflejar el progreso nacional de las bellas artes, como uno de los mejores entre el resto de las repúblicas sudamericanas<sup>51</sup>. Junto con sus cualidades artísticas, la pintura desplegaba un conjunto de referencias locales que permitían articular un discurso que situaba a Chile como un país productivo y “moderno”, al mismo tiempo que inscribía al pueblo chileno con el carácter de trabajador y progresista. Este mensaje de carácter promocional encontraba un correlato en otras de las obras presentadas en la muestra, particularmente, en una segunda obra de Correa titulada *La canalización del Mapocho*<sup>52</sup>, en la cual un grupo de obreros trabaja en las faenas de canalización de este río<sup>53</sup>. Esta cuidadosa selección de obras daría cuenta, también, del interés del Estado por potenciar esta obra civil de gran magnitud que había sido realizada durante la presidencia de José Manuel Balmaceda (1886-1891). Así, a raíz de la participación de *Los canteros* en la Exposición de Buffalo, el nuevo significado de la escena terminó por asentarse, derivando años más tarde en un tercer título que pondría aún más el acento en la trama local: *Los canteros del Mapocho*, con el cual Marco Aurelio Bontá (1898-1974) refería a la obra de Lira en su estudio sobre el arte en Chile, publicado en 1947. Si bien es cierto que ni el tema del cuadro ni los trabajadores retratados por Lira indican de modo explícito su pertenencia a un lugar en particular, la contextualización realizada en esta obra resultaba, por decir lo menos, anacrónica. En los intentos por dotar a la pintura de una dimensión histórica local y tradicional, pareciera que el cuadro terminó siendo privado de su identidad y de aquel sentido

<sup>49</sup> Ver los Catálogos del MNBA y la publicación realizada en *El Taller Ilustrado* de 1888, citados anteriormente.

<sup>50</sup> Como relata el historiador Joseph Gómez (2012), la propia comunidad de los Canteros de Colina ha establecido una línea de continuidad histórica, situando los primeros trabajos de canteras a partir de la colonización de América con la llegada de los españoles a Chile.

<sup>51</sup> De acuerdo a *The Buffalo Courier*, Chile era el único país de Sudamérica que le daba tanta importancia al arte y a sus artistas. No sólo habían gastado grandes sumas para la exposición, sino que también destinaron un piso completo del edificio para exhibir las obras (Como se citó en Bewley, M., 2003, p. 197).

<sup>52</sup> Algunos años más tarde, en 1904, Carlos Alegría (1882-1954), quien también fue discípulo de Lira, realizó la obra *El cantero* por la que obtuvo la medalla de 1ª clase en el Salón Oficial. También existe un dibujo de José Miguel Blanco, publicado en la portada del periódico *El Taller Ilustrado* de 1888, bajo el título de *Puente de Cal y Canto*, en el cual se aprecia a un grupo de obreros trabajando enormes bloques de piedra. La elección de Blanco coincide con el derrumbe que ese año afectó a este icónico puente de Santiago, construido en 1782, mientras se realizaban trabajos para la canalización del río.

<sup>53</sup> *La canalización del Mapocho*, propiedad del Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, se encuentra en la exposición permanente del Museo Histórico Nacional desde 1992. Junto a esta pintura se presentó en Buffalo *La cosecha de trigo* (de la colección del MNBA), que Correa dedica a la representación del trabajo en el campo, permitiendo dar cuenta de la optimización del tiempo y los métodos de trabajo agrícolas.

de verdad y sinceridad que promovía el movimiento realista, para el cual la realidad social debía estar enraizada a un lugar y momento histórico específicos (Nochlin, 1991).

Tal como se mencionó anteriormente, *Los canteros* no fue la única obra de esta temática desarrollada por Lira durante su vida. Al revisar la producción del artista que se encuentra en colecciones públicas y privadas, en especial, en registros de prensa y sitios de subasta, destaca un número relevante de pinturas de marcado realismo social. Cuadros como *El niño enfermo* (Fig. 11), *Los marmolistas*, *La vuelta del trabajo*<sup>54</sup>, *Le repas des ouvriers*, *Canasteros*, *Niña tomando agua*<sup>55</sup>, *Muchacha del pueblo* (Fig. 12)<sup>56</sup> y *El golondrinerero*<sup>57</sup> (Fig. 13), son algunos ejemplos de una extensa etapa artística donde el pintor representó otras realidades sociales, dejando de lado, por momentos, la elaboración de paisajes, retratos de la élite y asuntos mitológicos e históricos. Aunque por la falta de fechas en muchas de estas obras no ha sido posible precisar el periodo al cual corresponden, sí se puede establecer que éstas están presentes desde la primera hasta la última etapa de producción del pintor.

Asimismo, si bien es importante mencionar que el tema del trabajo y la representación de la pobreza en Chile no estuvo restringida únicamente a este pintor, considero necesario situar a Lira como uno de los primeros representantes de este tipo de pintura en el país. Reflejo de esto es la marcada influencia que el artista tuvo en una buena parte de sus discípulos, a fines del siglo XIX y principios del XX, quienes abordaron el tema realista en su producción. De hecho, esta suerte de continuidad entre la obra de Lira y estos artistas fue en su momento advertida por algunos críticos de arte como Augusto Thomson (1882-1950), el que, sin embargo, se refirió a esto de manera negativa<sup>58</sup>. Estos aspectos, sin duda, abren nuevas aristas de investigación que permitirían dar cuenta de este vínculo temático y la importancia que aquello tuvo en el desarrollo de la historia del arte nacional.

## REFLEXIONES FINALES

Si bien la intención de este artículo no ha sido eludir el origen aristócrata del pintor, como tampoco pasar por alto el conjunto de obras de corte tradicional y académico que abundan en su producción, la investigación realizada sobre *Los canteros* (o *Trabajo*) permite repensar la obra y trayectoria de este artista desde otra faceta.

Es curioso que, aunque varios críticos e historiadores del arte reconocen “el paso” de Lira por el realismo o naturalismo, ninguno profundiza en este aspecto e, incluso, agregan, que el artista habría llegado tarde a este movimiento, cuestión que como se ha podido comprobar no sería cierta. Ante esto y retomando las palabras de Romera, ¿fue, entonces, Pedro Lira un inno-

<sup>54</sup> La imagen de esta obra se encuentra publicada el 29 de abril de 1900 en *Instantáneas. Semanario Festivo, Literario, Artístico y de Actualidades*, (5), s/p.

<sup>55</sup> Colección particular. Ver Allamand, *op. cit.*, p. 39.

<sup>56</sup> La imagen de esta obra se encuentra publicada en febrero de 1904, en la revista *Chile Ilustrado*, (19), s/p.

<sup>57</sup> Un “negocio” que camina (24 de octubre de 1985). *Revista Qué Pasa*, s/p.

<sup>58</sup> Thomson, A. (1903). El Salón de 1903. *La Lira Chilena*, (44), s/p.

vador? Tiendo a pensar que sí. Como he querido demostrar, si bien el realismo duró por varias décadas en Europa, a la fecha de la creación de la pintura, éste continuó suscitando opiniones divergentes que se mantuvieron bastante al margen del gusto artístico establecido y aceptado en los círculos académicos; una cuestión que también se vio en la recepción que la obra obtuvo en Chile. Asimismo, las constantes transformaciones y renovaciones que este movimiento fue teniendo con el paso del tiempo, ya sea mediante la incorporación de otras temáticas como son las escenas de trabajo urbano, o en la exploración de un nuevo lenguaje pictórico, hacen del realismo un movimiento absolutamente vigente hacia fines del siglo XIX. De hecho, no es casual que tanto el *plein air*, como la fotografía, fueran técnicas empleadas también por los impresionistas, quienes, además, muchas veces transitaron entre ambos movimientos.

Mediante la recopilación de diversas fuentes primarias, esta investigación ha querido demostrar que, hacia 1878, sí existió un atrevimiento en la decisión del artista de realizar esta obra, así como un cuestionamiento y replanteamiento, de su parte, sobre la función social del arte y del estatuto de lo bello. Cabe destacar, además, que *Los canteros* no fue un hecho aislado, ni tampoco respondió únicamente a un impulso juvenil del artista por “ser moderno”<sup>59</sup>. De hecho, como da cuenta el considerable grupo de cuadros que ha sido mencionado en este texto, Lira nunca abandonó por completo la iconografía naturalista de tema social, lo que permite establecer que el artista mantuvo permanentemente un interés por este tipo de obras.

Finalmente, y considerando los vacíos que aún faltan por completar dentro de la trayectoria y vida del artista, la presente investigación se enmarca en los recientes intentos y experiencias por “rescatar” y dar a conocer a *Los canteros*, al mismo tiempo que busca ser una invitación a mirar la producción del artista desde nuevas perspectivas.

## REFERENCIAS

- Allamand, A. F. (2008). *Pedro Lira, el maestro fundador*. Santiago: Origo Ediciones.
- Álvarez, L. (1928). *La pintura en Chile. Colección Luis Álvarez Urquieta*. Santiago: Impr. La Ilustración.
- Antigüedad, M. D. & Aznar, S. (1998). *El siglo XIX. El cauce de la memoria*. Madrid: Ediciones ISTMO.
- Bewley, M. R. (2003). The New World in Unity: Pan-America Visualized at Buffalo in 1901. *New York History*, 84(2), 179–203. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/23183322>
- Bindis, R. (2006). *Pintura chilena 200 años*. Santiago: Origo Ediciones.
- Blanco, J. M. (10 de diciembre de 1888). En la exposición de bellas artes. *El Taller Ilustrado. Periódico artístico, semanal*, s/p.

<sup>59</sup> De acuerdo a De la Maza (2014), el interés de Lira no fue el de la “modernidad de la pintura», sino, más bien, la condición «moderna del pintor»” (p. 209). Si bien esto podría aplicarse en parte de su obra y trayectoria, a mi modo de ver, la continuidad de obras vinculadas a temáticas realistas da cuenta, más bien, de un real interés del artista por este movimiento.

- Blanco, J. M. (17 de diciembre de 1888). En la exposición. *El Taller Ilustrado. Periódico artístico, semanal*, s/p.
- Bontá, M. A. (mayo 1947). Cien años de pintura chilena. *Revista Atenea*, (263), 186-209.
- Burlingham, C. (2016). Revivals and Modernity: The Printed Image in Nineteenth-Century France. En L. Hendrix (Ed.), *Noir: The Romance of Black in 19<sup>th</sup>-Century French Drawings and Prints* (pp. 5-15). Estados Unidos: Getty Publications.
- Burnand, E. (1879). *l'illustracion nouvelle par une société de peintres-graveurs à l'eau-forte: deuxième partie*. Vve A. Cadart. (Ed.), 11, p. 464. Recuperado en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8527606k>
- Castagnary, J.A. (15 de junio de 1878). Salón de 1878. *Le Siècle: journal politique, littéraire et d'économie sociale*, s/p. Recuperado en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7349069/f1.item.r>
- Catálogo Museo de Bellas Artes 1895*. (1895). Santiago: Imprenta i Librería Ercilla.
- Catálogo Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile*. (1896). Santiago: Imprenta i Librería Ercilla.
- Chile Ilustrado*. (febrero 1904), (19), s/p.
- Cousiño, L. (1922). *Catálogo del Museo de Bellas Artes*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes/ Sociedad Imprenta i Litografía Universo.
- De la Maza, J. (2013). De géneros y obras maestras: la Fundación de Santiago (1888) de Pedro Lira. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA) (3), 1-14.
- De la Maza, J. (2014). *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo XIX chileno*. Santiago: Metales Pesados.
- De Micheli, M. (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Direction des Beaux-Arts. (1878). *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, et lithographie des artistes vivants: exposés au Palais des Champs-Élysées le 25 mai 1878*. Paris: Imprimerie Nationale.
- El Museo de Bellas Artes. (11 de julio de 1931). *Revista Zig-Zag*, 135, 94-95.
- Exposición Nacional Artística. Salón de 1898. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura*. (1898). Santiago: Imprenta i Librería Ercilla.
- Exposición Nacional Artística. Salón de 1899. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura*. (1899). Santiago: Imprenta Ercilla.
- Exposición Artística Nacional. Salón de 1889. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarelas, dibujos y grabados. (noviembre 1889). *Revista de Bellas Artes*, (2), pp. 55-59.
- Exposición Nacional Artística. Salón de 1890. Comisión de Bellas Artes*. (1890). Santiago: Imprenta Cervantes.
- Exposición Nacional Artística. Salón de 1897. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura*. (1897). Santiago: Imprenta i Librería Ercilla.
- Fuentes, A. & Gallardo, X. (2014). *Teatro Grez. Locura y Arte*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

- Fuentes, A. & Gallardo, X. (1 de diciembre de 2015). Locura, arte y cambio de siglo: el caso del Teatro Grez y sus murales, Santiago de Chile (1897/1910). *Nouveau Monde Mondes Nouveaux*, Colloques, s/p. doi: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.68658>
- Gallardo, X. (2015). *Museo de Copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile siglos XIX y XX. Estudio introductorio, presentaciones y notas de Ximena Gallardo*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Gómez, J. (2012). ¡Pueblo típico ahora!... El oficio de los canteros como Patrimonio Cultural de la Nación. (Canteras de Colina, Santiago de Chile, 1998-2010). *Cátedra de Artes*, (11), 77-101.
- Grez, V. (1872). En el taller de Pedro Lira. *Revista de Santiago*, pp. 989-993.
- Herrera, P. (2013). *Imagen, imaginario, indígenas y nación: nosotros y los otros en la obra pictórica de Pedro Lira y Víctor Meirelles de Lima* (Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos). Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- 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, A. Brandao, F. Guzmán, C. Mirana, & A. Tavares (Eds.), *El sistema de las artes. VII Jornadas de Historia del Arte* (pp. 61-70). Valparaíso, Chile: MHN.
- Instantáneas. Semanario Festivo, Literario, Artístico y de Actualidades*. (febrero 1904), (5), s/p.
- Lanza, C. (2012). *Libro Catástrofes de Chile. Álbum de prensa de antaño*. Santiago: Ril Editores.
- Laso J., J. T. (1902). *La exhibición chilena en la exposición Pan-Americana de Buffalo, E. U. 1901. Historia y documentación oficial de la parte que cupo á Chile en aquel torneo industrial, acompañada de algunas descripciones de los productos premiados en ella*. Santiago: Imprenta y Encuadernación Barcelona.
- Lira, P. (diciembre 1889). El Salón de 1889. *Revista de Bellas Artes*, (3), pp. 65-71.
- Lira, P. (1902). *Diccionario biográfico de pintores*. Santiago: Litografía Esmeralda.
- Munro, T. (1960). Meanings of “Naturalism” in Philosophy and Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 19(2), 133-147. <https://doi.org/10.2307/428278>
- Nochlin, L. (1991). *El realismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nochlin, L. (2018). *Misère. The Visual Representation of Misery in the 19th Century*. London: Thames & Hudson.
- Orrego, C. (1961). *Bosquejos y perfiles*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Orrego, L. (1984). *Memorias del tiempo viejo*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Richon-Brunet, R. (mayo 1912). Conversando sobre arte. Don Pedro Lira. *Selecta. Revista mensual, literaria y artística*, (2), pp. 60-62.
- Robinson, M. (1904). *The Republic of Chile: the Growth, Resources, and Industrial Conditions of a Great Nation*. Philadelphia: Printed and published by George Barrie & Sons.
- Romera, A. (1951). *Historia de la pintura chilena*. Santiago: Editorial del Pacífico S.A.
- Romera, A. (1969). *Asedio a la pintura chilena. (Desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand)*. Santiago: Editorial Nacimiento.

- Salvador, B. (1878). *Le Salon de 1878. Indication-plan du Salon de peinture et de ses annexes.../dressé par B. Salvador*. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530856696>
- Swinburn, E. (29 de octubre de 1888). En el Ateneo. *El Taller Ilustrado*, (153), s/p.
- The Paris Salon of 1878. (31 de Agosto de 1878). *The Argus*. Recuperado de: <http://nla.gov.au/nla.news-article5946544>
- Thomson, A. (1903). El Salón de 1903. *La Lira Chilena*, (44), s/p.
- Un negocio que camina. (24 de octubre de 1985). *Revista Qué Pasa*, s/p.
- Vasari (11 de mayo de 1885). El pintor don Pedro Lira. *El San Lunes*, (1), s/p.
- Vasari (18 de mayo de 1885). El pintor don Pedro Lira. *El San Lunes*, (2), s/p.
- Verón, T. (1882). *Dictionnaire Verón, ou mémorial de l'art et des artistes de mon temps*. Paris: Poitiers. Recuperado en: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32757279d>
- Zamorano, P., & Cortés, C. (2007). Muralismo en Chile: texto y contexto de su discurso estético. *Revista Universum*, 2(22), pp. 254-274.