

# LOS ÚLTIMOS MOMENTOS DE PEDRO DE VALDIVIA (1875) DE NICOLÁS GUZMÁN: RECONSTRUYENDO LA HISTORIA DE UNA PINTURA\*

LOS ÚLTIMOS MOMENTOS DE PEDRO DE VALDIVIA (1875)  
BY NICOLÁS GUZMÁN: RECONSTRUCTING THE HISTORY  
OF A PAINTING

JOSEFINA DE LA MAZA\*\*

**RESUMEN:** Este artículo explora la pintura de historia *Los últimos momentos de Pedro de Valdivia* (1875) del artista chileno Nicolás Guzmán Bustamante, a la luz de su contexto de producción y recepción crítica en la Exposición Internacional de 1875. Se identifican algunas de las fuentes primarias que permitieron la creación de esta obra y se reconstruye la producción de la pintura, destruida en el bombardeo de La Moneda en 1973. Asimismo, se introducen las principales voces que identificaron en esta tela un ejemplo notable de pintura de historia chilena. El artículo propone que la atención puesta en el tema de los últimos momentos de Valdivia está relacionada de modo sutil con el contexto sociopolítico de la época: la “ocupación de la Araucanía”.

**PALABRAS CLAVE:** pintura de historia, Pedro de Valdivia, Caupolicán, Exposición Internacional de 1875

**ABSTRACT:** This article explores the history painting *The Last Moments of Pedro de Valdivia* (1875) by Chilean artist Nicolás Guzmán Bustamante, in the light of its context of production and critical reception at the International Exposition of 1875. Some of the primary sources that allowed the creation of this work are identified and the production of the painting, destroyed in the bombing of La Moneda in 1973, is reconstructed. It also introduces the main voices that identified this canvas as a remarkable example of Chilean history painting. The article proposes that the attention paid to the

\* Este artículo fue elaborado en el contexto del proyecto Anid, Fondecyt Regular 1211999, “La chilenuzación paisajística del Wallmapu/Araucanía: arte, ciencia y técnica en la colonización visual del sur de Chile, 1830-1930”. Investigador responsable: Rodrigo Booth, FAU, Universidad de Chile. La autora agradece los comentarios de Rodrigo Booth, Catalina Valdés, Álvaro Bello, Florencia San Martín y Federico Brega. Un especial agradecimiento a San Martín y Brega por su asistencia en el proceso de investigación.

\*\* Doctora en Historia y Crítica de Arte. Profesora asistente de la Universidad Adolfo Ibáñez, Centro de Estudios del Patrimonio, Facultad de Artes Liberales, Santiago, Chile. Correo electrónico: josefina.delamazac@uai.cl. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4094-9558>

theme of Valdivia's last moments is subtly related to the socio-political context of the time: the "occupation of Araucanía".

KEYWORDS: History painting, Pedro de Valdivia, Caupolicán, 1875 International Exhibition

Recibido: 06.11.23. Aceptado: 27.08.24.

## INTRODUCCIÓN

EN 1875, EL ARTISTA CHILENO Nicolás Guzmán Bustamante expuso en la Exposición Internacional de Santiago –el evento más importante del año y tal vez uno de los más relevantes de la década–, *Los últimos momentos de Pedro de Valdivia* (también conocida como *La muerte de Pedro de Valdivia*, 1875). La obra, una pintura de historia de grandes proporciones y hoy desaparecida, introducía el momento tras la captura del conquistador Pedro de Valdivia en la Batalla de Tucapel el 25 de diciembre de 1553. Rodeado por un grupo mapuche compuesto por hombres, mujeres y niños, Valdivia se enfrenta como prisionero de guerra ante el toqui Caupolicán en un paraje rocoso. La escena representa el momento previo a su ejecución, a través de un golpe en la cabeza asestado por la espalda por el guerrero Leocato –según lo descrito por Alonso de Ercilla en *La Araucana* (1569). En un segundo plano, Lautaro, otro de los grandes héroes mapuche del periodo de la conquista, se acerca a la escena a caballo portando victorioso la espada de Valdivia. Enmarcando la escena, y en cada extremo de la composición, observamos a la izquierda a una pareja mapuche abrazada y, a la derecha, el estrago causado por la guerra representado por un indígena muerto acompañado por dos mujeres y dos niños.

La descripción de esta obra, sobre la que volveré más adelante en detalle, es una tarea compleja. Los únicos registros que se tienen de esta pintura son una fotografía antigua en blanco y negro algo difusa y un grabado iluminado en metal que, comparado con la fotografía, revela leves modificaciones en su composición (figs. 1 y 2).



Figura 1. Los últimos momentos de Pedro de Valdivia, ca. 1920, negativo sobre vidrio, 18 x 13 cm. N° inventario PFB-1839, Col. Fotográfica MHN. Imagen de dominio público. Fuente: <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-77178.html>



Figura 2. Últimos momentos de Pedro de Valdivia. Grabado en metal, copia de un original de Nicolás Guzmán. Imagen de dominio público. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:%C3%9Altimos\\_momentos\\_Valdivia.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:%C3%9Altimos_momentos_Valdivia.jpg)

Complementando estos registros, contamos con un par de fotografías de época que permiten apreciar las dimensiones de la obra (aproximadamente 2 x 3 metros) y prestar atención tanto a su montaje en el Palacio de la Exposición como a su posterior instalación en el Museo de Bellas Artes (MNBA) de Santiago en los últimos años del siglo XIX, en su sede de Quinta Normal (figs. 3 y 4).



Figura 3. Palacio de la Exposición, Quinta Normal, 1875, negativo sobre vidrio, 13 x 18 cm. Colección Fotográfica MHN. N° inventario PFB-774. Fuente: <https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/6399>



Figura 4. Museo de Bellas Artes, Quinta Normal, ca. 1900, papel positivo monocromo, 17,3 x 11,3 cm. Colección Fotográfica MHN. N° inventario AF-13-0039  
Fuente: <https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/12231>

El original tuvo un dramático final, pues fue una de las tantas obras destruidas tras el bombardeo del Palacio de Gobierno, La Moneda, el 11 de septiembre de 1973<sup>1</sup>. No sería equivocado sugerir que la escasa (por no decir nula) atención crítica que esta obra ha recibido en los siglos XX y XXI está asociada con su retiro del ojo público: primero, por el traslado temprano de la obra desde el MNBA a La Moneda, en donde debió haber tenido un acceso restringido, y su posterior destrucción. Es indudable, sin embargo, que esta obra gozó de popularidad en su tiempo: sus reproducciones y los comentarios en la prensa de la época son un indicio de ello. Si, además, hacemos una búsqueda rápida en internet sobre el tema de la muerte de Pedro de Valdivia, las imágenes a las que se hace inmediatamente referencia son reproducciones de la pintura de Guzmán. A pesar de su destrucción, es una obra que ha sobrevivido a contrapelo del paso del tiempo.

<sup>1</sup> Es importante destacar que la documentación sobre la historia institucional de la obra es escasa (Santibáñez, 2017). Es posible constatar su presencia en los catálogos del MNBA desde 1896 (*Salón...*, 1889; 1890; 1891; 1892; 1893; 1896; 1897; 1898; 1899), año en que fue adquirida por la Comisión de Bellas Artes para el museo en 3.000 pesos, “el [precio] más alto que hasta la fecha han alcanzado las obras nacionales i extranjeras” (El Taller Ilustrado, 1887), hasta el catálogo de 1922, cuando probablemente fue trasladada a La Moneda.

En términos generales, son escasas las pinturas de historia producidas en el contexto chileno y todo parece suponer que Nicolás Guzmán fue uno de los pocos artistas locales tempranamente comprometidos con el género<sup>2</sup>. *Los últimos momentos de Pedro de Valdivia* obtuvo, en la Exposición Internacional, una mención honrosa y una recomendación del jurado de la exposición para que el artista fuese enviado a “Europa a continuar sus estudios como pensionista del Estado” (*El Mercurio*, 1875, p. 2). La opinión del jurado fue secundada por diversas voces en la prensa de la época, quienes destacaron la elección del tema, su habilidad para crear la escena y la caracterización de los personajes, entre otros asuntos. También, y como es de esperar, se celebró su juventud –veinticinco años tenía Guzmán a la fecha–, y su promisorio futuro. Los elogios recibidos eran significativos, puesto que el pintor estaba exponiendo con artistas experimentados: por una parte, y en el mismo salón de artistas nacionales, Manuel Antonio Caro, quien obtuvo una medalla de primera clase y 500 pesos con su *Abdicación de O’Higgins* (1875). Por otra parte, en el salón de artistas extranjeros, se encontraba la obra del uruguayo Juan Manuel Blanes, quien recibió una medalla de segunda clase por su obra *Últimos momentos de José Miguel Carrera* (1875)<sup>3</sup>.

Más allá del éxito de Nicolás Guzmán en la Exposición Internacional de 1875 y la importancia de relevar las fuentes asociadas a este significativo evento que buscaba impulsar la capacidad productiva del país (industria, tecnología, comercio, agricultura, ganadería) junto con mostrar el desarrollo del arte local e internacional<sup>4</sup>, este artículo se propone identificar algunas de las fuentes que permitieron la creación de esta obra, poniendo especial atención a la representación de Valdivia como el único personaje europeo en escena, en contraste con Caupolicán y el grupo mapuche. Me gustaría sugerir que la atención puesta en este tema está de algún modo

<sup>2</sup> El género de la pintura de historia era, dentro de la jerarquía de los géneros pictóricos, el más importante —en el contexto chileno, la pintura de historia era el objetivo principal de la enseñanza artística de la Academia de Pintura, fundada en 1849 por el napolitano Alessandro Ciccarelli. Su repertorio abarcaba grandes temas históricos y mitológicos y su objetivo era representar grandes y complejas pasiones. La bibliografía sobre pintura de historia a nivel latinoamericano ha crecido mucho en las últimas décadas. Algunos autores fundamentales para pensar la producción regional son: Jorge Coli, Maraliz Christo, Laura Malosetti, Roberto Amigo, Natalia Majluf, Ricardo Kusunoki y Luis Eduardo Wuffarden.

<sup>3</sup> Es curioso que tanto la obra de Blanes como la de Guzmán introduzcan “últimos momentos”, cuestión que no fue tematizada por la crítica de la época (*Exposicion...* 1876, p. 76).

<sup>4</sup> En los últimos años se han desarrollado distintas aproximaciones a la Exposición Internacional de 1875, en un marco general asociado al estudio de exposiciones y de la crítica de arte en la década de 1870. Ver, al respecto, los artículos consignados en la bibliografía.

relacionada con el contexto sociopolítico en el cual la obra fue conceptualizada y producida: me refiero a la ofensiva militar desplegada por el Estado chileno para correr la frontera del país al sur del río Biobío, diezmando y desplazando a las comunidades indígenas históricamente arraigadas en la zona, principalmente mapuche. Este proceso, conocido como la “ocupación de la Araucanía”, fue una estrategia estatal, militar y civil que se desarrolló con distintas intensidades entre 1861 y 1883, y que transformó las relaciones políticas, económicas y socioculturales en el hoy sur de Chile y cuyas repercusiones pueden observarse hasta el día de hoy (Correa, 2021). Como hemos notado en otra parte, es curioso el escaso número de obras e imágenes que refieren a esta ofensiva militar, ocurrida de modo programático y sistemático entre 1861 y 1883 (de la Maza y Valdés, 2022). Por eso mismo, la obra de Nicolás Guzmán resulta sugerente. Una pintura que, si bien no alude de modo directo al contemporáneo enfrentamiento bélico ocurrido en el sur, apuntaba a un momento pregnante de la histórica Guerra de Arauco: la muerte de Pedro de Valdivia, la figura principal de la avanzada española, narrada, entre otros, por Alonso de Ercilla en su célebre poema *La Araucana* (Se usará siempre la ed. de 2006, de Porrúa).

Al contexto de la “ocupación” es necesario sumar un aspecto adicional. La pintura de Guzmán se nutrió –y al mismo tiempo fue funcional– de una sensibilidad histórica en formación, en donde se estaba produciendo una articulación de la idea misma de la historia chilena a partir de la materialización y visualización –en formato expositivo– del pasado colonial y de la modernidad republicana (Alegría, 2007; Acuña, 2013; Faba, 2018; Cinelli, 2019; Alegría y Acevedo, 2023). Es posible, entonces, enmarcar la obra de Guzmán entre dos hitos: la inauguración del Museo Indígena en el Castillo Hidalgo del Cerro Santa Lucía de Santiago en septiembre de 1874, museo que recogía varios de los objetos y piezas artísticas y artesanales exhibidos en la Exposición del Coloniaje realizada el año anterior (los que pueden haber sido insumos materiales para la concepción de la obra), y la Exposición Internacional de Santiago, que promovía el progreso a través del desarrollo de la industria y de la introducción de nuevas tecnologías y en donde el mismo Guzmán había expuesto su obra (Vicuña Mackenna, 1873; 1875). A ese marco se hace necesario agregar un aspecto adicional: la remodelación y hermoejamento del cerro Santa Lucía en 1872, proyecto liderado por el Intendente de Santiago –y uno de los grandes impulsores de la “ocupación”–, Benjamín Vicuña Mackenna, quien se propuso transformar un cerro rocoso, hito geográfico de la capital, en un parque urbano. Si consideramos que fue a los pies de ese mismo cerro donde Pedro de Valdivia fundó

Santiago el 12 de febrero de 1541, y que ahí se encontraba ubicado el Museo Indígena, este renovado espacio pudo haber sido relevante para Nicolás Guzmán a la hora de elegir el tema de su obra y, después, en el proceso de investigación para desarrollar la composición de su pintura. Situada entre el pasado colonial y el futuro asociado a la ideología del progreso, la obra de Guzmán resulta particularmente interesante.

A partir de los elementos ya comentados, este artículo explorará *Los últimos momentos de Pedro de Valdivia* a la luz de su contexto de producción y recepción crítica, proponiendo una constelación de imágenes, textos y lugares que pueden haber contribuido a la concepción de la obra. Si bien existen escasas fuentes para dibujar una biografía de Nicolás Guzmán –una de las pocas reseñas que existen es M.C., 1875, p. 165–, y para dar indicios sobre su obra, este artículo intentará reconstruir la producción de esta pintura, hoy desaparecida, preguntando: ¿a qué imágenes, libros, objetos y experiencias pudo haber tenido acceso el artista? ¿qué fuentes estaban disponibles para la construcción de la escena y de sus principales personajes?, ¿cuáles eran los modelos posibles para la representación de Valdivia, Caupolicán y el mundo indígena? y, especialmente, ¿por qué representar este tema dentro del repertorio posible ofrecido para la pintura de historia?

#### COMPONER UNA ESCENA, CONTAR UNA HISTORIA

... maltratado trajeron a Valdivia ante el senado.  
Caupolicán, gozoso en verle vivo  
y en el estado y término presente,  
con voz de vencedor y gesto altivo  
le amenaza y pregunta juntamente:  
Valdivia como mísero cautivo  
responde, y pide humilde y obediente  
que no le dé la muerte, y que le jura  
dejar libre la tierra en paz segura.

Cuentan que estuvo de tomar movido  
del contrito Valdivia aquel consejo;  
mas un pariente suyo empedernido,  
... apuntando a Valdivia en el cerebro,  
descarga un gran bastón de duro enebro.

(Ercilla, 1569/2006, p. 55)



Las estrofas citadas provienen de *La Araucana*, un poema épico de largo aliento escrito por Alonso de Ercilla a mediados del siglo XVI. Este poema, que enfrentó heroicamente al pueblo mapuche y a los españoles en la Guerra de Arauco, revelando las dinámicas del proceso de colonización europeo fue, probablemente, el documento más significativo al que un artista como Nicolás Guzmán pudo tener acceso para imaginar la muerte del conquistador Pedro de Valdivia. Guzmán también pudo haber revisado otros textos, pero es probable que la notoriedad de *La Araucana* eclipsara otras fuentes (Calderón de Puelles, 2003). Escrito en octavas reales y organizado en tres partes, el poema fue originalmente publicado en Madrid en 1574, 1578 y 1589. Este poema nunca perdió popularidad, siendo continuamente reimpresso. Por ejemplo, un breve recuento de la primera mitad del siglo XIX permite identificar diversas ediciones españolas en 1803, 1828, 1840, 1844, 1852 y 1866<sup>5</sup>. *La Araucana* ha sido además objeto de múltiples lecturas contemporáneas centradas en el imaginario del poema (Huidobro, 2017; Mac-Millan, 2020).

La muerte de Valdivia, descrita en el canto tercero de la primera parte del poema, se condensa en tres estrofas. Este episodio es precedido por la batalla de Tucapel, un sangriento enfrentamiento en el cual Lautaro, otro héroe mapuche, hasta entonces un cautivo al servicio de Valdivia que tras aprender las costumbres españolas y escapar, tuvo un rol destacado. Ante la derrota y muerte de los españoles, Valdivia es llevado prisionero ante un “senado” liderado por Caupolicán. En línea con la recuperación de la tradición clásica grecorromana, introducida por la idea del senado, Ercilla introduce al toqui como un hombre ecuánime, satisfecho con la victoria, pero dispuesto a escuchar al español. Su petición de clemencia y su intento de negociación no alcanzan a ser respondidos, debido a la rápida acción de Leocato, un mapuche mayor que, ante la desconfianza generada por las palabras de Valdivia, decide tomar la justicia por sus propias manos y ejecuta al prisionero.

La pintura de Nicolás Guzmán recoge la descripción de Ercilla y representa el momento en que Leocato decide hacer justicia. Este es un pasaje difícil de representar, por la complejidad de las emociones desplegadas, que abarcan desde la sorpresa, la incredulidad y la ira, hasta la resignación.

<sup>5</sup> La de 1852 es particularmente significativa, porque es una edición ilustrada de corte popular cuyas viñetas fueron posteriormente reutilizadas, como en la edición de 1884 de J. Gaspar.

Volvamos, entonces, a la descripción de la pintura. La tela se divide en dos grupos: el de la izquierda, liderado por Valdivia, y el de la derecha, en donde destaca Caupolicán. Ambos se encuentran de pie, uno frente al otro. Valdivia, como el personaje central de la pintura, sobresale por su porte, pero especialmente por su armadura, impecable y sin rastros de la batalla, lo que representa una clara falta de verosimilitud con respecto a las fuentes del periodo y al sentido común. Valdivia fue capturado en un “paso cenagoso” (Ercilla, 1569/2006, p. 55); de ello se desprende que fue llevado ante Caupolicán embarrado, sucio, desarmado y, probablemente, sin su pechera. Si bien el contexto en el que ha sido representado nos indica su condición subyugada, su postura y su rostro no evidencian ni la derrota ni el gesto de un diálogo conciliatorio que pudiese, eventualmente, salvar su vida. Por lo que se observa en la pintura, el Valdivia de Guzmán parece conocer su suerte y se presenta, en sus últimos momentos, estoico.

Una de las preguntas que podemos formular a partir de la representación de Valdivia refiere a las fuentes iconográficas utilizadas por el artista, las que debían servir como puente entre la pintura y el reconocimiento, por parte del público, de esta figura histórica. En el caso de esta la genealogía que permite identificar el modelo a partir del cual Guzmán pintó al conquistador es clara, y no es de extrañar lo conectada que estaba con la producción artística de esos años. En 1873, la Exposición del Coloniaje incluyó una serie de retratos históricos de los gobernadores del Reino de Chile. Entre ellos se encontraba el de Pedro de Valdivia (fig. 5). En el catálogo de la muestra, organizado y editado por Benjamín Vicuña Mackenna, este escribía: “Pedro de Valdivia. Retrato enviado por la Reina Isabel II a la ciudad de Santiago i que se conserva en la capilla la Vera Cruz, en el sitio en que se supone tuvo el primer gobernador de Chile su pajiza habitación provisoria en la capital” (Vicuña Mackenna, 1873, p. 2).

Distintas fuentes identifican esta pintura, fechada en 1860, con dos artistas de la órbita de la reina Isabel II: Federico Madrazo y Eugenio Lucas y Padilla<sup>6</sup>. El retrato tuvo como fuente iconográfica un retrato anterior del conquistador publicado en la *Histórica relación del Reino de Chile* (1646) por el jesuita Alonso de Ovalle –aunque es necesario destacar las diferencias fisionómicas que existen entre ambas imágenes. Al observar la pintura es imposible no identificar en ella la fuente de la pintura de Guzmán, en

<sup>6</sup> Si bien algunas fuentes en línea, incluyendo el registro de autoridad de la obra en Wikipedia, atribuyen la obra a Madrazo, los diarios de este artista correspondientes a 1859 y 1860 –en los cuales se registra minuciosamente el inicio y la conclusión de cada obra comisionada– no sustentan esta hipótesis.

donde se observa a Valdivia en una pose de tres cuartos, portando su armadura y haciendo despliegue de todos los atributos del poder asociados a su posición como conquistador y gobernador de Chile. A pesar de la imposibilidad de examinar la pintura original del joven artista chileno, es posible identificar en el Valdivia de Guzmán los mismos rasgos fijados por Padilla.



Figura 5. Eugenio Lucas y Padilla. Pedro de Valdivia, 1860, óleo sobre lienzo. Colección Municipalidad de Santiago de Chile. Imagen de dominio público. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Pedro\\_de\\_Valdivia#/media/File:Pedro\\_de\\_Valdivia.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Pedro_de_Valdivia#/media/File:Pedro_de_Valdivia.jpg)

En 1875, tras la inauguración del Museo Histórico del Santa Lucía, Vicuña Mackenna le solicitó a Pedro León Carmona, un artista egresado de la Academia de Pintura, que hiciera una copia de la obra que se mantenía en la Capilla de la Vera Cruz para que acompañara la serie de retratos históricos que ya habían sido pintados (algunos por él mismo) con antelación y que habían sido mostrados en la Exposición del Coloniaje (fig. 6). La nueva versión de Carmona incluye en el fondo un cortinaje que deja entrever, a la distancia, el cerro Santa Lucía, identificando aún más el retrato con la ciudad de Santiago –una modificación significativa, probablemente sugerida por Vicuña Mackenna<sup>7</sup>.



Figura 6. Pedro León Carmona, Retrato del Gobernador Pedro de Valdivia, 1874, óleo sobre tela. Colección Museo Histórico Nacional, ID 3-327. Fuente: <https://www.surdoc.cl/registro/3-327>

<sup>7</sup> Esta idea es pertinente, sobre todo si consideramos los dos retratos de Vicuña Mackenna pintados por Luis Eugenio Lemoine en la década siguiente, hoy ubicados en el Museo Benjamín Vicuña Mackenna de Santiago, en donde el intendente de Santiago aparece representado de la misma forma que Pedro de Valdivia, indicando, también, al fondo, el cerro Santa Lucía.

Si Nicolás Guzmán pudo observar detenidamente la pintura original en 1873 –y puede que también haya tenido acceso a la obra en su lugar original en la capilla de la Vera Cruz–, a partir de 1875 pudo estudiar de modo continuo la iconografía del conquistador en el Museo Histórico gracias a la copia. Desde ese punto de vista, y si bien para ello sería necesario observar con detenimiento el original hoy destruido, se podría sugerir que, en su representación del conquistador, *Los últimos momentos de Pedro de Valdivia* es una obra que incluye la copia (y tal vez la copia de la copia) de una pintura anterior que ya había fijado, a los ojos del público local, la efigie del fundador de Santiago. De un modo sutil, Guzmán parece estar dialogando con su propia formación como pintor al interior de la Academia de Pintura. Por una parte, en su obra hacía referencia a la copia de Carmona, quien también participaba en la Exposición Internacional con un boceto titulado *Mártires cristianos* (ca. 1875), pieza que había obtenido una medalla de segunda clase, generando así una pequeña red que los vinculaba a ambos como exalumnos de la academia (*El Mercurio* de Valparaíso,

17 de diciembre de 1875, p. 2), (ver en SURDOC, registro 2-2215). La copia, además, daba cuenta de las habilidades desarrolladas por Guzmán en sus años de formación. Más importante aún, esa copia se insertaba en una composición original, cuestión que revelaba el nivel alcanzado por el artista en su formación como pintor de historia. En una sola pintura, entonces, se condensaban sus años de estudio en la academia.

Si bien la representación de Pedro de Valdivia –el único sobreviviente de la batalla de Tucapel– era un desafío abordable, pintar al grupo mapuche que lo enfrentaba constituía una tarea más compleja. El personaje principal de este grupo era Caupolicán, quien se encuentra de pie, frente a Valdivia. Hacia la fecha de la obra, la iconografía de Caupolicán estaba menos definida que la de Valdivia y la pintura da cuenta de ello. Siguiendo la idea del “senado” introducida por Alonso de Ercilla, el pintor representa al mapuche como un senador romano, envuelto en su toga y con su mano derecha sobre su pecho, en un gesto que puede ser leído como respeto por el enemigo derrotado y como una intención declarada por parlamentar —sobre todo si observamos el gesto en escorzo de su mano izquierda. Su frente, rodeada por un cinto, y su pelo descuidado son, sin embargo, elementos disonantes con respecto a su lenguaje corporal y vestimenta. En la pintura, Guzmán representa a Caupolicán siguiendo una estrategia común del arte académico de la región, que era asociar las historias locales con elementos provenientes de la antigüedad clásica. El toqui se diferencia del resto del grupo pues es el único que presenta una distinción asociada a su postura y atuendo. El resto, hombres, mujeres y niños son representados con el torso

desnudo (con una sola excepción) y sus acciones distan de la medida de Caupolicán. Debido a la imposibilidad de observar en detalle el original y la dificultad de identificar iconografías específicas en las reproducciones que existen de la obra, copio una breve descripción de los personajes que acompañan a Valdivia y Caupolicán, publicada en el *Correo de la exposición*:

Por el fondo se ve llegar al joven Lautaro, a caballo i trayendo, con otros indios de a pié, la espada del conquistador, que quieren presentar a Caupolicán como trofeo de su victoria. A la izquierda, Fresia, con su niño en los brazos i mostrando el cadáver de su indio i una olla quebrada con lingotes de oro, hace cargos a Valdivia por los estragos de la conquista que achaca principalmente a la codicia española. A su lado, en primer término, se ve una india que llora con su pequeño hijo la muerte de su esposo tendido en tierra, i al lado opuesto aparecen otros indios con trofeos de guerra i especialmente uno que, con semblante risueño, abraza a su esposa i lleno de júbilo se entrega a las satisfacciones del triunfo. (M.G., 1875, pp. 66-67)

Las decisiones iconográficas tomadas por Guzmán para pintar a Caupolicán –y por extensión, al resto de los personajes de la obra– pueden estar asociadas a la dificultad de acceder a fuentes visuales y materiales que permitieran dar forma a la representación histórica del mundo mapuche. Si consideramos las fuentes disponibles para un artista como Guzmán (de quien no se tienen documentados viajes exploratorios a las zonas en disputa al sur del río Biobío), es necesario destacar que, en la capital, era relativamente limitado el acceso a la cultura material mapuche. Al respecto, el mismo Vicuña Mackenna (1875), comentaba en el catálogo del Museo Histórico la necesidad de reunir un conjunto representativo de piezas, vinculando de modo directo la futura creación de una robusta “sección indígena” con la ocupación de la Araucanía:

Comenzando por el grupo aboríjen, el primero en orden de épocas... Un hacha de piedra i una imaginada masa del toqui Caupolicán, es todo lo que existe por ahora. Pero esta descarnada sección está llamada a adquirir una riqueza considerable tan luego como los propósitos del museo indígena se hagan camino en los puntos más remotos de la república, especialmente en los pueblos de la frontera que en el día desaterran a la par el pico i la bayoneta, como Angol, Cañete i Puren. (p. 6)

El comentario de Vicuña Mackenna permite tener una idea de la limitada existencia de piezas arqueológicas, más allá de que en Santiago y hacia

el sur circularan objetos de distintas materialidades de corte etnográfico en colecciones privadas. Para Guzmán, entonces, había una clara complicación asociada a la composición de un personaje histórico mapuche y es probable que el único modelo disponible en la época fuese *Caupolicán* (1868), la reconocida escultura realizada en París por Nicanor Plaza, obra que se distanciaba de la prestancia senatorial que Guzmán quería proyectar en su *Caupolicán*. La obra de Plaza, que también se alejaba de cualquier convención histórica en la representación de lo mapuche, apuntaba más bien a una representación ideal, romantizada, exotizada y académica de lo indígena (Drien, 2013)<sup>8</sup>. Tomando distancia de Plaza, me gustaría sugerir que Guzmán resolvió su propia composición observando otras pinturas y grabados a los que pudo haber tenido acceso y a partir de los cuales consolidó una imagen del mundo mapuche que ya circulaba en el país —una imagen que contenía todos los prejuicios de un otro bárbaro e incivilizado. Los autores de esas obras son dos extranjeros que pasaron largo tiempo en Chile en la primera mitad del siglo XIX: el bávaro Johann Moritz Rugendas y el francés Raymond Quinsac Monvoisin.

Las obras a las que Nicolás Guzmán pudo haber tenido acceso corresponden a los diversos óleos de pequeño formato que Rugendas realizó en torno al tema de la cautiva en la década de 1840, las publicadas en el *Atlas de la historia física y política de Chile* (1854) de Claude Gay, y un grupo de cuatro pinturas de mediano y gran formato realizadas por Monvoisin en la década de 1850. Dos de ellas aluden también al tema de la cautiva a partir del naufragio de un barco chileno en la costa de Toltén en 1849 y el posterior rapto de una mujer chilena, Elisa Bravo. Las otras pinturas de gran formato introducen la captura y el posterior cautiverio de *Caupolicán*. Si bien es imposible constatar si Guzmán pudo haber visto *La captura de Caupolicán* (1854) debido a su ubicación en el Fundo Santa Adriana (lugar donde estuvo expuesta hasta la década del 70 del siglo XX), es altamente probable que Guzmán haya tenido acceso a las reproducciones del díptico sobre Elisa Bravo publicadas por Recaredo Santos Tornero (1872) en *Chile ilustrado* (fig. 7). Si observamos el díptico en relación con *Los últimos momentos de Pedro de Valdivia*, podremos constatar que el grupo de la esquina derecha de la pintura de Guzmán está libremente basado en la representación de las mujeres y los niños de *El naufragio del joven Daniel y Elisa Bravo Jaramillo de Bañados, mujer del cacique* (ambas de 1859), mientras

<sup>8</sup> La escultura representaba una academia masculina que fue, en primera instancia, pensada por Plaza en alusión a la novela de James Fenimore Cooper, *El último de los mohicanos* de 1826.

que los indígenas que se encuentran detrás de Elisa Bravo en *El naufragio del joven Daniel* pueden haber sido fuente de inspiración para el resto de las figuras masculinas de la obra de Guzmán. Más allá de las variaciones en los gestos y las poses, la pintura de Guzmán comparte con las de Monvoisin las fisionomías, los modos de portar (descuidadamente) el cabello, la desnudez parcial y los gestos distanciados de las fórmulas de decoro occidental. El reconocimiento y la alta circulación de una publicación como *Chile ilustrado*, en donde los grabados de las obras de Monvoisin habían sido incluidos como un recordatorio de la violencia mapuche, no pueden haber pasado desapercibidos para un joven pintor como Guzmán (De la Maza, 2013).



Elisa Bravo en la ruca del cacique.  
(Cuadro del Sr. Monvoisin.)



Elisa Bravo en el momento del naufragio.  
(Cuadro del Sr. Monvoisin.)

Figura 7. Recaredo Santos Tornero. Chile ilustrado: guía descriptiva del territorio de Chile, de las capitales de Provincia, de los puertos principales. París: Impr. Hispano-Americana de Rouge Dunan i Fresne, 1872. Fuente: [http://www.biblioteca-nacionaldigital.gob.cl/visor/BND:8381#MC0012105\\_pdf](http://www.biblioteca-nacionaldigital.gob.cl/visor/BND:8381#MC0012105_pdf)

Las obras e imágenes que orbitaban alrededor de la concepción de *Los últimos momentos de Pedro de Valdivia* parecían, de este modo, confirmar las palabras de Vicuña Mackenna (1875, p. 4), quien señalaba: “...lo cierto es que las artes plásticas han sido llamadas al campo de las investigaciones, no solo como los mas incansables apoyos de la verdad histórica sino como sus mas grandes i luminosos divulgadores”. Estas palabras reclamaban al arte –y en este caso a la pintura– como ilustración de la historia, desdi-



bujando procesos complejos que, en el caso de esta y otras obras de esta naturaleza, oscilaban entre el dato histórico, lo verosímil y la ficción. Entre el dato histórico y sus relatos, estas obras se validaban, entonces, en la construcción de cadenas de imágenes de imágenes y desde ese lugar construían el repertorio visual de la nación. En este caso, Guzmán contribuía con la cristalización de una escena del pasado que resonaba fuertemente en el presente.

## UNA PINTURA EN CONTEXTO

Una pintura de largo alcance como la de Nicolás Guzmán, con un tema que claramente apelaba a la historia de Chile antes de Chile y que daba luces sobre uno de los momentos más significativos de la guerra de Arauco era una obra destinada a capturar la atención de la crítica y el público. En términos generales, en primer lugar, sorprendió el nivel alcanzado por los egresados de la Academia de Pintura, en este caso singularizados en Guzmán. No es menor, por ejemplo, considerar que la celebración de *Los últimos momentos de Pedro de Valdivia* también estaba asociada a la trayectoria del pintor:

Guzman, como pintor chileno que no ha tenido otros modelos que los escasos que pueden hallarse en el país, no ha tenido otra escuela que la nacional. Su único estímulo han sido los aplausos que le han tributado sus amigos por algunos de los retratos i copias que ha producido su delicado pincel. Con estos antecedentes, ya puede el público preveer cuan justos son los elojios que se le han tributado por su cuadro de Valdivia. (M.C., 1875, p. 165)

Ver las obras de los exestudiantes de la academia expuestas –no solo las de Guzmán sino también, por ejemplo, las de Carmona– era un modo de evaluar a la institución y de sopesar sus cambios y transformaciones tras la salida de su primer director, Alessandro Ciccarelli, en 1869 (De la Maza, 2012). Si bien, tras el largo periodo de Ciccarelli en el cargo la academia había perdido popularidad, el solo hecho de que jóvenes como Guzmán exhibieran pinturas de historia era una señal positiva que permitía imaginar una escuela nacional de pintura, como comentaba Ambrosio Letelier (1875), al reseñar la exposición:

Parece un sueño; pero es una realidad abrumadora: hasta hoy nuestra naciente escuela nacional se halla tan bien o mejor representada en la

Esposicion, que las de los grandes maestros de la vieja Europa. Si es verdad que hai pocos cuadros en este grupo, no es lo menos que, por lo general, son de un mérito incontestable, i algunos mui sobresalientes. (p. 15)

A continuación, Letelier se refería a *Los últimos momentos de Pedro de Valdivia* como una:

... obra de mucho valor histórico i de una ejecución bastante acabada, [que] ha despertado general interés entre los concurrentes. Es un cuadro que tiene un largo trabajo i no pocas dificultades, las cuales ha sabido el artista vencer con una facilidad que le honra.

....

Por lo general, los personajes están bien representados. En sus fisonomías i aptitudes, hai verdad, colorido i espresion bien marcada. Los araucanos son verdaderos indios, tanto en sus semblantes como en los trajes i armas que llevan. Debemos felicitar al joven autor por la concepción i ejecución de su obra; esperando que, con ese amor al arte que le distingue, i con su característica afición a las escenas dramáticas i grandes, llegará a darnos en sus lienzos los mejores cuadros de nuestra epopeya nacional. (1875, pp. 18-19)

Otro autor, que firmaba en la prensa como “un amante del progreso”, comentaba la obra en los mismos términos de Letelier, si bien tenía una posición un poco más crítica. Para este autor la pintura era “orijinal y grandiosa” y apreciaba que el “dibujo es correcto, el partido de luz bien tomado, y el colorido mui natural, aunque un poco monótono” (*Esposicion internacional...*, 30 de septiembre de 1875, p. 2). Asimismo, escribía que la “perspectiva nada deja que desear, y [junto con] la buena elección del fondo contribuyen a formar un conjunto admirable, existiendo en todo la unidad general” (p. 2). Por último, establecía que:

en cuanto a la ejecucion, se nota que en algunas partes es franca, pero en otras algo tímida. Sin embargo, estos pequeños defectos son dignos de disculparse en una obra tan complicada como la que el valor decidido y conocimientos del señor Guzman han podido realizar. (p. 2)

Todas las críticas que pueden leerse en la prensa, revistas y publicaciones especiales realizadas a propósito de la Exposición Internacional se refieren en términos similares a la obra de Guzmán. Se celebra la gran tarea a la que el artista se ha dedicado, se comenta la relevancia del tema, la verosimilitud de la composición y la calidad en la ejecución, y se disculpan

–como menores– los errores de forma y contenido en los que Guzmán haya podido incurrir, apelando tanto a su juventud como a la dificultad del tema. Lo importante era, en términos generales, no desincentivar al artista sino estimular su compromiso con el género de la pintura de historia.

Con la perspectiva que da el tiempo, uno de los aspectos que más llama la atención en la crítica de la época es la opinión común sobre la representación del mundo mapuche. Como comentaba “un amante del progreso”, “las diversas expresiones marcadas en el tipo de los indios, así como también en sus diversas actitudes, son las de verdaderos araucanos” (*El Mercurio* de Valparaíso, 30 de septiembre, 1875, p. 2). Salvo algunos comentarios elogiosos sobre Caupolicán y Lautaro, que daban cuenta de un examen detenido de la obra, la mayoría asumía que la representación de los indígenas era apropiada y no hubo comentarios que se preguntaran sobre las fuentes utilizadas en la composición de hombres, mujeres y niños mapuche ni tampoco hubo intentos por tratar de establecer vínculos con otras pinturas de la época que también representaban al mundo indígena. La única excepción, escrita con un tono irónico y superficial, fue formulada por Ramón Pacheco (1875), en un diálogo ficticio entre Enrique y Ofelia, en las *Aventuras de Enrique en la Exposición ...*:

–Ya le he dicho a Ud. que no le daré mi opinión me contestó Ofelia.

–Sin embargo, será necesario que lo haga. ¿Cómo pasar con los labios cerrados ante tantas imágenes que ha animado el jénio?

–Tiene Ud. Razón; i ese cuadro, a pesar de que los indios están demasiado feos, demasiado recargados de un color que choca a la vista, me ha llamado bastante la atención. ¿Qué es?

–Pedro Valdivia, le contesté, en el acto de ser inmolado por los indios. Su autor es el joven artista Don Nicolás Guzmán.

–Si Ud. lo conoce, me dijo Ofelia con esa sonrisa picaresca que suelen usar las jóvenes para mostrar sus lindos dientes; si ud. lo conoce, felicítelo en mi nombre, pero dígame que los indios no son tan feos.

–Siento no ser emisario de la reina del arte, le contesté adoptando su mismo tono de jocosidad. No tengo el gusto de conocer al señor Guzmán. (p. 18)

Ahora bien, a diferencia de la opinión común con respecto a la representación indígena, la figura de Pedro de Valdivia fue discutida a profundidad y es posible observar en ella la identificación y el sentido de pertenencia del público chileno con el único personaje español de la obra. De algún modo u otro, y a riesgo de sobre interpretar, se podría sugerir –al igual que lo que sucedió años atrás con el díptico sobre Elisa Bravo de Monvoisin– que, al

pintar a Valdivia cautivo, la obra de Guzmán introducía una advertencia, asociada, siglos después de la guerra de Arauco, al enfrentamiento continuo entre chilenos y mapuches. En otras palabras, le recordaba al público chileno lo que podría llegar a ocurrir en el caso de que el Estado de Chile no mantuviese y consolidase su ofensiva militar.

Además de tener un rol central en la pintura de Guzmán, lo que suponía que los críticos y el público centrarían de modo especial su atención en la representación de Pedro de Valdivia como personaje histórico, al ser expuesta en la Exposición Internacional de 1875 se sumó un elemento adicional que instó a los críticos a un examen más acucioso de la pintura: la instalación, en el frontis del Palacio de la Exposición, de una escultura del conquistador, encargada al escultor italiano Aristodemo Costoli, y cuyo destino final era ser instalada en el remozado cerro Santa Lucía (fig. 8).



Figura 8. Aristodemo Costoli. Pedro de Valdivia, 1875. Inaugurada el 1 de enero de 1877 en la plazoleta del Cerro Santa Lucía (la escultura llega a Chile en 1875). Fotografía de Enrique Mora Ferraz. Fondo Enrique Mora Ferraz, archivo Cultura Digital UDP, N° de registro PLB-001119- Fuente: <https://culturadigital.udp.cl/dev/wp-content/uploads/2021/07/PLB-001119-e1627258255203.jpg>

Uno de los aspectos interesantes de la escultura en relación con la pintura era que ambos compartían un mismo origen iconográfico. Roco Roque (1875) –el seudónimo de un autor del que hoy desconocemos su nombre–, quien no ocultaba su disgusto con la escultura, comentaba que “sirvió de modelo al señor Costoli para ejecutar su trabajo una fotografía sacada del retrato que existe en la capilla de la Vera Cruz i con que obsequió a Chile la Reina doña Isabel II” (p. 77). Si bien Costoli y Guzmán compartían un mismo punto de partida, los resultados percibidos por la crítica —más allá de las diferencias en su naturaleza, materialidad, técnica y función— eran divergentes. Para algunos, el problema principal de la escultura era la expresión de las pasiones: su actitud era “impropia”, tal y como lo resumió en una palabra el cronista Liborio Brieba, mientras que el ya citado Roco Roque lo tildó de mamarracho (1875, p. 77). La crítica de Roque era, de hecho, la más extensa:

El gran conquistador me parece un hombre que acaba de dejar el lecho del reposo i que se pone de pié en el umbral de su dormitorio, dominado todavía por la pereza, vencido por el sueño, arrugada la frente, fruncido el entrecejo, vaga i estúpida la mirada, pesado el cuerpo i aturdida el alma. Ni una idea brilla en ese rostro i el aspecto de aquel hombre de mármol convida a bostezar. ... Comparad ese mármol con la gran figura que ocupa el primer término en el cuadro de *La muerte de Valdivia*. Aquí, si, que aparece el guerrero con todo su vigor i su bizarro porte: audaz es su mirar i marcial es su apostura. Desafíale el indio sanguinario con insultante mirada, i Valdivia, tranquilo, reposado, pero lleno de fiereza i altivez, descubierta la frente, casi desdeñoso, parece reír de su propia suerte i de los peligros que le rodean. Allí está el valiente i como que brilla el fuego de las batallas en esa mirada de águila. No es posible establecer siquiera comparación entre la noble figura trabajada por el pincel vigoroso del señor Guzmán, que tan buenos días promete para el arte nacional, i la estatua de Costoli ... el gran cuadro asombra i anula a la escultura que se ha querido colocar a la entrada de la Exposición... (1875, pp. 77-80)

La presencia de la escultura de Costoli reforzó la observación atenta a la pintura de Guzmán y le dio también, a su autor, una mayor visibilidad en el contexto de la exposición. La recepción crítica de la obra fue positiva, y gestos como la fotografía de la obra tomada por Clodomiro del Sol (*El Ferrocarril*, 14 de octubre de 1875), con el objetivo de difundir la pintura a través de su copia “que en nada desmerece de las que se hacen en el extranjero i que da una idea completa de los méritos del cuadro” (p. 3) ayudó, de a poco,

a afianzar su presencia pública en los meses de desarrollo de la exposición. Por otro lado, la escultura de Costoli, encargada por Vicuña Mackenna, también capturó a la obra en una costelación de referencias que se escapaba temporalmente de la guerra de Arauco, trasladándola al presente, puesto que las condiciones de la inauguración de su nuevo emplazamiento la situaban en el contexto de la ocupación de la Araucanía (*La estatua...*, 1875, p. 7). Los encargados de descubrir la escultura y quienes estuvieron a cargo de la ceremonia del 1 de enero de 1877 fueron Cornelio Saavedra, Francisco de Paula Figueroa, Manuel Baquedano y Carlos Walker Martínez. Asimismo, participaron José Manuel Balmaceda, Justo Arteaga Aлемparte, Zorobabel Rodríguez, Crescente Errázuriz y Benjamín Vicuña Mackenna, quien fue uno de los oradores (*El Independiente*, 2 de enero de 1877, p. 2; *El Ferrocarril*, 2 de enero de 1877, p. 2; *El Mercurio de Valparaíso*, 2 de enero de 1877, p. 3; *El Estandarte Católico*, 2 de enero de 1877, p. 2). Ante la presencia de este grupo de militares y políticos, en donde se encontraban figuras clave de la ocupación, como Saavedra, Baquedano y el mismo Vicuña Mackenna, y un público que bordeó entre los 1.500 y los 2.000 asistentes, es imposible no considerar algunas obras del periodo –como la escultura de Costoli y la pintura de Guzmán–, como catalizadoras de una sensibilidad alineada con la “causa chilena” en relación con la ofensiva militar desplegada hacia el sur. Obras como estas y, en particular, para la pintura de este periodo, *Los últimos momentos de Pedro de Valdivia*, recogen conjuntos de referencias visuales y textuales en procesos que son complejos y que se mueven entre repertorios abiertos de imágenes y textos que se superponen y que construyen sentido a partir de los usos y funciones que cumplen en contextos determinados. Si bien Guzmán, con el paso de los años, fue perdiendo interés en la pintura de historia por falta de apoyo estatal, no sería equivocado sugerir que por un breve momento su obra tuvo un lugar, un lugar significativo en donde se cruzaba el arte, la historia y la política.

## REFERENCIAS

- Acuña, C. (2013). *Perspectivas sobre el coloniaje*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Alegría, L. (2007). Las colecciones del Museo Histórico Nacional de Chile: ¿‘invención’ o ‘construcción patrimonial’? *Anales del Museo de América*, 15, 237-248.
- Alegría, L. y Acevedo, P. (enero-junio de 2023). Para el arte no, para la historia sí: Benjamín Vicuña Mackenna y las copias de obras de arte en la Exposi-

- ción del Coloniaje (1873). *Sur y tiempo. Revista de historia de América*, 7, 35-56. <https://doi.org/10.22370/syt.2023.7.3639>
- Alvarado, M. y Alvarado, M. (2020). El impacto del *Correo de la exposición* en arte, ciencia, prensa y modernización. *Aisthesis*, 68, 11-30. <http://dx.doi.org/10.7764/68.1>.
- Bergot, S. (2019). Conformación y devenir de la colección de arte de Maximiano Errázuriz Valdivieso (1870-1941). Un capital familiar entre lo económico y lo socio-cultural, *Intus-Legere Historia*, 13(2), 75-103.
- Bergot, S., Vergara, E. y Garrido, C. (2018). Paradigma estético y artes decorativas en el Chile republicano. Una aproximación a través de las exposiciones de 1873 y 1875, *Aisthesis*, 64, 179-200. <http://dx.doi.org/10.7764/aisth.64.9>.
- Briebe, L. E. (1875). *Mis visitas a la Exposición Internacional de Chile en 1875*. Imprenta Franklin.
- Calderón de Puelles, M. (2003). Relatos de una muerte. La muerte de Pedro de Valdivia en la historiografía chilena de los siglos XVI y XVII. *Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada*, 9, 215-224.
- Catálogo de la Exposición Nacional Artística de 1887 en Santiago*. (1877). Imprenta Cervantes.
- Catálogo de la Exposición Nacional Artística de 1888 en Santiago*. (1888). Imprenta Cervantes.
- Catálogo de la exposición de cuadros a beneficio de la Cruz Roja*. (1877). Imprenta Cervantes.
- Catálogo de la exposición extraordinaria. Museo Nacional de Bellas Artes, cincuentenario de su fundación 1880 – 1930*. (1930). Imprenta Siglo XX.
- Catálogo de las obras exhibidas en la exposición de pinturas del Palacio del Congreso*. (septiembre de 1877). Imprenta de la República.
- Catálogo del Salón de 1885. Sociedad “Unión Artística”*. (1885). Imprenta de la Época.
- Catálogo. Museo Nacional de Bellas Artes*. (1896). Imprenta i librería Ercilla.
- Catálogo. Museo Nacional de Bellas Artes*. (1900). Imprenta Aurora.
- Catálogo. Museo Nacional de Bellas Artes*. (1922). s/i.
- Cid, G. (2011). Arte, guerra e imaginario nacional. La Guerra del Pacífico en la pintura de historia chilena, 1879-1912. En C. Donoso y G. Serrano (eds.), *Chile y la Guerra del Pacífico* (pp. 75-113). Universidad Andrés Bello/Centro de Estudios Bicentenario.
- Cinelli, N. y Marrero, A. (2019). Benjamín Vicuña Mackenna y la exposición del coloniaje de 1873. Planteamientos historiográficos en torno a una colección temporal decimonónica en Santiago de Chile. En A. Holguera, E. Prieto y M-. Uriondo (coords.), *Actas del III Congreso Internacional: Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: ámbitos europeo, americano y asiático* (pp. 351-361). Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías.
- Correa, M. (2021). *La historia del despojo*. Pehuén.
- Cortés, G. (noviembre-diciembre de 2009). “Monumento al roto... piojento”: la

construcción oligárquica de la identidad nacional en Chile. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV(740), 1231-1241. <https://doi.org/10.3989/arbtor.2009.740n1087>

- De la Maza, J. (2012). Duelo de pinceles. Ernesto Charton y Alejandro Ciccarelli. Pintura y enseñanza en el siglo XIX chileno. En F. Guzmán y J. M. Martínez (eds.), *Vínculos artísticos entre Italia y América: silencio historiográfico, VI Jornadas de Historia del Arte* (pp. 219-228). Universidad Adolfo Ibáñez; Museo Histórico Nacional – Crea.
- De la Maza, J. (2013). Del naufragio al cautiverio: pintores europeos, mujeres chilenas e indios Mapuche a mediados del siglo XIX. En D. Dorotinsky y A. P. Simioni (eds.), *Dossier Arte y género: mujeres creadoras en América Latina. Artelogie, Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique Latine*, 5. <https://doi.org/10.4000/artelogie.5208>
- De la Maza, J. y Valdés, C. (octubre de 2022). *Cuestión de fondo. Imágenes elípticas de la 'Pacificación de la Araucanía'* ponencia presentada en el seminario internacional *El 19 hoy. Nuevas perspectivas sobre el arte y la cultura visual del siglo XIX en Latinoamérica*, CIAP, UNSAM, Buenos Aires. (“Texto inédito”).
- Drien, M. (2013). Caupolicán: imagen e identidad en la estatuaria pública chilena. *Revista de Historiografía*, 19, 101-111.
- El Estandarte Católico*. (2 de enero de 1877). p. 2.
- El Ferrocarril*. (14 de octubre 1875). p. 3.
- El Ferrocarril*. (2 de enero de 1877). p. 2.
- El Independiente*. (2 de enero de 1877). p. 2.
- El Mercurio de Valparaíso*. (17 de diciembre de 1875). *Premios a los pintores y escultores nacionales*.
- El Mercurio de Valparaíso*. (30 de septiembre de 1875). *Exposicion internacional de Chile*.
- El Mercurio de Valparaíso*. (2 de enero de 1877). p. 3.
- El Taller Ilustrado*. (14 de noviembre de 1887). p. 106.
- Ercilla, A. (2006). *La Araucana*. Editorial Porrúa. (Obra original publicada en 1569).
- Exposicion internacional 1875. Premios acordados i premios propuestos por las distintas secciones de la exposicion*. (1875). Imprenta Agrícola de E. Ahrens I CA.
- Exposicion internacional de Santiago de Chile en 1875. Primera lista de premios*. (1876). Imprenta de la Librería del Mercurio.
- Faba, P. (2018). Paradoxes of the Museification of the Past in Nineteenth-Century Chile: the Case of the Coloniaje Exhibition of 1873, *Journal of Latin American Studies*, 50(4), 951-975. <https://doi.org/10.1017/S0022216X18000305>
- Huidobro, M. G. (2017). *El imaginario de la guerra de Arauco*. Fondo de Cultura Económica; Universidad Andrés Bello.
- La estatua de Pedro de Valdivia*. (16 de septiembre de 1875). *El Correo de la Exposición*, p. 7.



- Letelier, A. (1875). *Esposicion Internacional de Chile en 1875*. Imprenta Franklin.
- M.C. (19 de diciembre de 1875). El autor de “Los últimos momentos de Valdivia”. *Correo de la Exposición*, 5, p. 165.
- M.G. (30 de octubre de 1875). Los pintores chilenos. II. Historia i jénero. *Correo de la Exposición*, 5, pp. 66-67.
- Mac-Millan, M. (2020). *La Araucana revisitada: representaciones visuales*. RIL, CEPA.
- Madrazo, F. (s/f). *Agendas-Diario de Federico de Madrazo*. Fondo Archivos Personales del Museo del Prado. [https://archivo.museodelprado.es/ms-opac/search?q=\\*&fq=mssearch\\_hyn27&fv=%22Agendas-+diario+de+Federico+de+Madrazo.%22](https://archivo.museodelprado.es/ms-opac/search?q=*&fq=mssearch_hyn27&fv=%22Agendas-+diario+de+Federico+de+Madrazo.%22)
- MALI. (2011). *Los Funerales de Atahualpa*. Asociación Museo de Arte de Lima, MALI.
- Pacheco, R. (1875). *Aventuras de Enrique en la Esposición Internacional de Chile en 1875*. Santiago: Imprenta Franklin.
- Peliowski, A. y Valdés, C. (2018). Santa Lucía. Imágenes de un cerro que mira a una ciudad, *Urbana*, 10(1), 232-249. <https://doi.org/10.20396/urbana.v10i1.8648813>
- Pereira Salas, E. (1992). *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano*. Ediciones de la Universidad de Chile.
- Robles, A. (1922) *La pintura en Chile. Memoria de Prueba presentada por D. Armando Robles Rivera para optar al título de profesor de estado en la asignatura de historia y geografía*. Imprenta Lit. Universo.
- Roco, R. (1875). *Alrededor de la exposición. Apuntes críticos i descriptivos. Publicados en “El Estandarte Católico”. Primera Parte*. Imprenta de El Estandarte Católico.
- Salón de 1889. *Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarelas, dibujos y grabados*. (1889). Imprenta de los debates.
- Salón de 1890. *Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarelas, dibujos y grabados*. (1890). Imprenta Cervantes.
- Salón de 1891. *Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarelas, dibujos y grabados*. (1891). Imprenta Cervantes.
- Salón de 1892. *Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura*. (1892). Imprenta Cervantes.
- Salón de 1893. *Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura*. (1893). Imprenta i Librería Ercilla.
- Salón de 1896. *Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura*. (1896). Imprenta i Librería Ercilla.
- Salón de 1897. *Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura*. (1897). Imprenta i Librería Ercilla.
- Salón de 1898. *Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura*. (1898). Imprenta i Librería Ercilla.

- Salón de 1899. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura.* (1899). Imprenta i Librería Ercilla.
- Santibáñez, K. (2017). *Aprender de la pérdida.* <http://archivospresidenciales.archivonacional.cl/index.php/aprender-de-la-perdida-1973>
- Santos Tornero, R. (1872). *Chile ilustrado: guía descriptiva del territorio de Chile, de las capitales de Provincia, de los puertos principales.* Impr. Hispano-Americana de Rouge Dunan i Fresne.
- Smith, S. (1876). *Catálogo de la Exposición de Pinturas del Santa Lucía el 17 de setiembre de 1876.* Imprenta de la Librería del Mercurio.
- Sosa, M. S. y de Jesús Silva, R. (2017). La pintura histórica en la construcción de proyectos nacionales: las “primeras misas” en América Latina, 19-20, XII(2). <https://doi.org/10.52913/19e20.xii2.01b>
- Vicuña Mackenna, B. (1873). *Catálogo razonado de la exposición del coloniaje celebrada en Santiago de Chile en setiembre de 1873.* Imprenta del Sud-America, de Claro i Salinas.
- Vicuña Mackenna, B. (1874). *Álbum del Santa Lucia: colección de las principales vistas monumentos, jardines, estatuas i obras de arte de este paseo: dedicado a la Municipalidad de Santiago por su actual presidente B. Vicuña Mackenna.* Imprenta de la Librería del Mercurio.
- Vicuña Mackenna, B. (1875). *Catálogo del Museo Histórico del Santa Lucía.* Imprenta de la República.