



**UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO**

FACULTAD DE HUMANIDADES

INSTITUTO DE HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES

Tesis para optar al

Título de Profesor de Historia y Ciencias Sociales

Grados académicos de Licenciado en Historia y Licenciado en Educación.

**LA INSERCIÓN DE LAS MUJERES PINTORAS  
EN EL CAMPO CULTURAL CHILENO  
1850-1914**

Presentado por: Camila Fuentes Olea.

Profesor Guía: Dr. Claudia Montero Miranda.

Profesor Informante: Dr. Marcela Cubillos Poblete.

Valparaíso. Enero, 2019.

A mi amada abuela.

"Son invisibles. Para muchas sociedades la invisibilidad y el silencio de las mujeres forma parte del orden natural de las cosas(...) Ellas mismas destruyen, borran sus huellas porque creen que esos rastros no tienen interés. Después de todo, sólo son mujeres, cuya vida cuenta poco. Hay incluso un pudor femenino que se extiende a la memoria. (...) Porque se las ve poco, se habla poco de ellas"

Michelle Perrot<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Michelle Perrot. "Escribir la historia de las mujeres" en *Mi Historia de las Mujeres* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006). 9-10.

## **Agradecimientos**

La presente tesis es fruto de largas horas de investigación y, que, sin duda, no habría sido posible sin el apoyo y ayuda de personas que fueron fundamental en esta etapa. Ante lo cual, quisiera agradecer a todas las personas que participaron de ella.

A Claudia Montero, le agradezco por permitirme aprender a su lado; aceptar ser mi guía en esta investigación y acercarme a la disciplina histórica. También por invitarme a conocer nuevas visiones a través de los espacios de discusión y siempre tener una palabra de aliento. Además, por confiar en mí para ser parte de un proyecto que me ha llevado a descubrir nuestra historia y la necesidad de seguir trabajando en visibilizar y contar la Historia de las Mujeres.

A Marcela Cubillos, le agradezco por ser parte del proceso inicial de esta investigación. Por orientar en la búsqueda de un tema de investigación que ha permitido poner en acción sueños y metas. Además, por siempre estar dispuesta a escuchar y ayudar.

A mi familia, les agradezco por el apoyo incondicional y la confianza depositada en mí. A mis padres, por respetar mis decisiones y siempre ser los principales pilares de mi proceso de aprendizaje, tanto en la Universidad y en la vida. A mi abuela, por el apoyo y amor, por las largas conversaciones de planes y sueños, y, simplemente, por siempre estar en el momento indicado.

A mis amigos, por la paciencia y apoyo incondicional. Por tener una palabra de aliento y ser los principales motivadores de esta investigación, además, por siempre estar dispuestos a escucharme y ayudarme a resolver dudas.

Así también, agradecer a todas aquellas personas que me orientaron, ayudaron y dieron nuevas ideas para esta investigación.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	6
<b>Capítulo I. El campo cultural en Chile.</b> .....	30
Antecedentes en la formación del campo cultural en Chile.....	30
El campo cultural chileno .....	35
Las instituciones culturales.....	42
La Academia de Pintura.....	45
El Salón de Exposición Artística Nacional.....	48
El campo cultural y las mujeres .....	51
<b>Capítulo II. Mujeres pintoras en el siglo XIX en Chile.</b> .....	61
Las mujeres artistas en la Historia del Arte.....	62
El desafío de ser mujer, artista y pintora.....	68
La pintura en la educación femenina en el siglo XIX.....	71
Mujeres pintoras antes del Salón de 1883.....	74
Mujeres en el Salón de Exposición Artística Nacional.....	80
Las pintoras de los Salones .....	86
Mujeres recompensadas en los Salones.....	95
<b>Capítulo III. Mujeres pintoras en el campo cultural.</b> .....	100
La Academia de Pintura y la educación artística femenina.....	100
La incorporación de las mujeres en el Salón.....	108
Mujeres en una cultura masculina .....	113
Mujeres pintoras y/o mujeres aficionadas a la pintura.....	121
Ganarse la vida como pintora profesional en el siglo XIX.....	125
La Sociedad Artística Femenina 1914.....	129
<b>Conclusión</b> .....	132
<b>Bibliografía</b> .....	136
<b>Anexos</b> .....	149

## Introducción

La presente investigación tiene como objetivo analizar las mujeres pintoras durante siglo XIX, poniendo atención al lugar que se les ha dado en la Historia de la Pintura en Chile. Por ello se propone abordar a las mujeres artistas, los estereotipos y normas de género, las prácticas culturales y el desarrollo de la pintura femenina en el campo cultural chileno. Con el propósito de visibilizar a las mujeres pintoras y su historia, además, aportar al desarrollo de la Historia de las Mujeres.

Este estudio surge a partir de la lectura y revisión de la Historia del Arte en Chile y la Historia de la Pintura, donde se plantea la presencia de mujeres artistas en los espacios institucionalizados bajo la denominación de musas, aficionadas y discípulas de los Grandes Maestros del Arte nacional. Desde dichos registros, esta investigación tiene por objetivo analizar la inserción de las mujeres pintoras en el campo cultural chileno durante 1850 a 1914.

Esta investigación considera los postulados de Linda Nochlin en su ensayo “¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?”<sup>2</sup>, especialmente con relación a los obstáculos que han vivido las mujeres a lo largo de la Historia. Ante lo cual, la presente tesis propone estudiar a las artistas a partir de los elementos que permitieron y/o dificultaron la inserción de las mujeres pintoras en el campo cultural chileno, aquel campo dominado y monopolizado por los intelectuales varones en el período de consolidación de la Nación. En este contexto, el campo cultural chileno era un espacio en torno a la homosociabilidad<sup>3</sup> que favorecía la posición dominante de los hombres como agentes culturales y políticos, en cambio, las mujeres fueron recluidas en los espacios y roles asignados por las normas de género: lo

---

<sup>2</sup> Linda Nochlin “Why Have There Been No Great Women Artists?” in *Women, Art and Power and Other Essays*, Westview Press (1988): 147- 158

<sup>3</sup> Andrea Robles. “Hombres de letras. Masculinidad en el campo intelectual chileno a comienzos del siglo XX”. *Revista Al sur de todo. Revista multidisciplinaria de estudios de género* N°8 (2014): 3.

doméstico y privado<sup>4</sup>, a la reproducción de la vida y a la formación de los ciudadanos. Ante esto, es necesario hacerse algunas preguntas: ¿cómo estas mujeres lograron ser reconocidas como pintoras? ¿Cómo las mujeres ingresaron a la Academia? o ¿Cómo hacían las mujeres para participar en el Salón?

Debido a todo esto, se propone como objetivo general analizar la inserción de las mujeres pintoras en el campo cultural durante 1850 a 1914; como objetivos específicos se considera caracterizar el campo cultural chileno, definir a las pintoras, identificar a las mujeres que se desempeñaron como pintoras y determinar los elementos del campo cultural que permitieron y/o dificultaron la inserción de las mujeres. Además, se plantea como hipótesis, que, a pesar de acceder a los espacios de los varones, los nombres de estas mujeres han sido mantenidas en el margen de la Historia del Arte o en casos excepcionales algunas de ellas han sido presentadas como aficionadas o pioneras del arte femenino, desconociendo que el acceso y desempeño de la pintura por parte de las mujeres era un quiebre al estatus quo de la época.

La metodología utilizada corresponde al análisis de contenido, para observar e interpretar los distintos textos, escritos y pintados, para poner énfasis en la relación del texto y contexto. que permitirá analizar la inserción de las mujeres pintoras en el campo cultural con relación al contexto del país y la situación de las mujeres en el siglo XIX.

Esta investigación se posiciona desde la Historia Cultural y los Estudios de Género para estudiar el campo cultural, los estereotipos de género, las relaciones sociales y las prácticas culturales con el fin de aportar a un nuevo análisis sobre la Historia de las mujeres pintoras en Chile.

---

<sup>4</sup> María Gabriela Hurtado. *De heroínas, fundadoras y ciudadanas. Mujeres en la historia de Chile*. (Chile: Ril Editores, 2015). 9-10

## Problema de investigación

El problema de esta investigación es la inserción de las pintoras en el campo cultural chileno desde 1850 a 1914. La pregunta que guía es ¿Cuáles son los elementos que permiten o dificultan la inserción de las mujeres pintoras en el campo cultural chileno?

Durante el siglo XIX las naciones latinoamericanas -en este caso Chile- buscaron consolidar y cultivar una identidad nacional. La necesidad de cohesionar a las naciones emergentes conllevó el desarrollo de una historia nacional, lengua y símbolos; cuya intención era identificar al nuevo cuerpo social con una cultura propia. En este contexto, la cultura se asentó como prioridad en el proceso de formación de un sentimiento nacional<sup>5</sup> y para las creaciones de los intelectuales, quienes a través de la literatura y la pintura representaron el escenario político y social de la nueva Nación.

Las pretensiones por una cultura nacional permitieron el surgimiento de los intelectuales, sujetos que se desempeñaban en la cultura y política. Se caracterizaban como varones de la élite que tenían en sus manos el dominio del capital cultural<sup>6</sup>, a través del acceso y monopolio de la educación- en el saber, las letras, arte y política-, los espacios culturales y de sociabilidad. Dichas posiciones permitieron que los intelectuales fueran los agentes culturales y políticos en el proceso de construcción de una identidad nacional<sup>7</sup> y en la constitución del campo cultural chileno.

El campo cultural fue el espacio de las prácticas culturales, discursos y relaciones de poder, que forjaron la figura del intelectual como un político que se dedicó a la producción de bienes simbólicos culturales<sup>8</sup> y creación de políticas gubernamentales que buscaron

---

<sup>5</sup> Miguel Rojas, “El imaginario nacional latinoamericano” en *Relatos de la nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Francisco Colom (Madrid-Frankfurt: Editorial Iberoamericana, 2005),1155-1175.

<sup>6</sup> José J. Brunner y Ángel Flisfisch, “Los intelectuales en el campo cultural: los aparatos formativos y de comunicación” en *Los intelectuales y las instituciones de la cultura*. (Chile: Ediciones Ainavillo. 1983) 97-98

<sup>7</sup> José J. Brunner. “Cultura y crisis de la hegemonía” en *Cinco estudios sobre Cultura y Sociedad*. José J. Brunner y Gonzalo Catalán (Chile: Ediciones Ainavillo,1985) 27

<sup>8</sup> Andrea Robles. “Hombres de letras. Masculinidad en el campo intelectual chileno a comienzos del siglo XX”. *Revista Al sur de todo. Revista multidisciplinaria de estudios de género* N°8 (2014) 3.

consolidar la identidad nacional y fortalecer el naciente campo cultural<sup>9</sup>. Los intelectuales ocuparon los espacios asociados al desarrollo del intelecto, ya sea desempeñándose como escritores, pintores, músicos, científicos y/o políticos y; a la vez, siendo participe en prácticas culturales y la creación de instituciones y organizaciones educacionales y culturales<sup>10</sup> que tenían por objetivo la creación, circulación y difusión de conocimientos y herramientas para el progreso del país.

En Chile, el campo cultural reflejó a una comunidad social exclusiva, conformada por intelectuales varones de la elite que en torno a la homosociabilidad<sup>11</sup> ocuparon una posición dominante en las relaciones sociales y de poder. Esta posición se favoreció por las normas de género, donde los varones estaban ligados al espacio público y las mujeres al espacio privado<sup>12</sup>. Estos espacios de interacción permitieron representar las relaciones sociales dadas a partir de la construcción cultural de lo masculino y femenino, donde los varones al estar en los espacios de sociabilidad tuvieron el privilegio de acceder a la educación, opinión pública y bienes culturales, en cambio, las mujeres fueron recluidas en el hogar familiar.

Las normas de género les asignaron a las mujeres el papel del ángel del hogar, también como reproductoras de la vida, formadoras de los futuros ciudadanos y en su posición en el espacio doméstico y privado<sup>13</sup>. En la Historia decimonónica están presentes en relatos biográficos, novelas, y crónicas escritas por varones. Esto último permite plantear que las mujeres han sido representadas por hombres y ellos han decidido que lugar tienen ellas en el relato, pues, como planteó Carlos Altamirano “el dominio de la escritura era un privilegio

---

<sup>9</sup> Joyce Contreras. “La resistencia al libro. Mujeres, escritura y exclusión en el siglo XIX en Chile” en *Vestigio y especulación. Textos anunciados, inacabados y perdidos de la literatura chilena*. Nivaldo Acero y edit. (Chile: Chancacazo, 2014) 109-110

<sup>10</sup> Biblioteca Nacional (1813), Escuela Normal de Preceptores (1842), la Universidad de Chile (1842), la Escuela de Artes y Oficio (1849), la Academia de Pintura (1849), el Conservatorio Nacional de Música (1850), el Teatro Municipal (1853), la Sociedad de Instrucción Primaria (1856), Universidad Católica (1888) y el Instituto Pedagógico (1889). Biblioteca Nacional de Chile. “Instituciones, entidades y establecimientos educacionales”, en: *Inicios y desarrollo del pensamiento pedagógico en Chile*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94706.html>. (Consultado el 11/7/2017).

<sup>11</sup> Andrea Robles. “Hombres de letras. Masculinidad en el campo intelectual chileno a comienzos del siglo XX”. *Revista Al sur de todo. Revista multidisciplinaria de estudios de género*. N°8 (2014) 3.

<sup>12</sup> María Gabriela Hurtado. *De heroínas, fundadoras y ciudadanas. Mujeres en la historia de Chile*. (Chile: Ril Editores, 2015). 9-10

<sup>13</sup> Paulina Zamorano. “Ganarse la vida en la Colonia. Mujeres y oficios”. en *Mujeres chilenas: fragmentos de una historia*. Sonia Montecino (Santiago: Cátedra de Género UNESCO, 2008), 63-75.

masculino”<sup>14</sup>. En tanto, la Historia del Arte decimonónico abordó a las mujeres desde un paternalismo intelectual, es decir, eran “hijas de”, “musas de”, “alumna de” y “amante de”<sup>15</sup>. En este caso, eran alumnas de los maestros de la pintura nacional<sup>16</sup>, aficionadas de la pintura y alumnas de escuelas femeninas<sup>17</sup>, que en ocasiones recibieron una educación artística en el hogar bajo la tutela de un pintor<sup>18</sup> o en las escuelas femeninas a través de cursos de labores para el hogar y dibujo aplicado al tejido de lanas<sup>19</sup>.

En un contexto dónde los varones tenían el acceso a la educación del saber, las letras y la pintura se infiere que el monopolio cultural se vio favorecido por su posición dominante y privilegiada dentro de la estructura social. El lugar de las mujeres en la sociedad decimonónica respondió a un sistema cultural que definió lo femenino y masculino a partir de sistemas simbólicos, es decir, valores y determinadas formas de prestigio y poder que mediante discursos legitima ciertos roles, estereotipos y posiciones<sup>20</sup>.que han sido naturalizados en la Historia decimonónica. Sin embargo, la historiografía decimonónica - historia de los grandes hombres y héroes<sup>21</sup>, - no ha estado exenta de críticas; pues, se cuestiona la historia oficial como construcción de la mirada masculina y exclusión de sujetos históricos

---

<sup>14</sup> Carlos Altamirano. “Introducción” en *Historia de los intelectuales en América Latina* (Buenos Aires: Katz Ediciones, 2008) 42

<sup>15</sup> Museo Nacional de Bellas Artes, *Desacatos, prácticas artísticas femeninas 1835-1938*. Colección MNBA (Chile, Dibam, 2017) 16.

<sup>16</sup> La pintura en Chile de Luis Álvarez Urquieta (1928) en torno al siglo XIX, menciona a las pintoras como discípulas de maestros de la pintura. Destaca las discípulas de Mochi: Aurora y Magdalena Mira, Carolina Orrego, Luisa Lastarria, Carlota Rossi de Orrego y Luisa Scofield, y la discípula de Cosme San Martín: Albina Elguin. Antonio R. Romera (1951) en *Historia de la Pintura Chilena*, aborda a tres pintoras: Aurora Mira y Magdalena Mira en el capítulo III: La Academia de Pintura y la generación del medio siglo, haciendo referencia a lo que pintaron, naturaleza muerta y pintura de inspiración social. El capítulo V: Los cuatro maestros y sus seguidores, señala a Celia Castro como seguidora de Pedro Lira, acompañándolo a Francia y más tarde, su radicalización en Francia y participación en los salones parisinos. Eugenio Pereira Salas (1992) en *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*, dedica el capítulo XVII: el desarrollo de la pintura femenina, Magdalena Mira, Aurora Mira y Celia Castro. En él analiza la incorporación de la mujer en la actividad artística a inicios del siglo XIX, la participación en los salones y exposiciones nacionales y el triunfo de las pintoras aficionadas en la exposición de 1884.

<sup>17</sup> Gloria Cortés. *Modernas: Historias de Mujeres en el arte chileno 1900-1950*. (Santiago: Origo, 2013) 41

<sup>18</sup> Colecciones Origo, *Pintura chilena del siglo XIX: Magdalena y Aurora Mira: pioneras del arte femenino* (Chile: Origo Ediciones, 2008) 4-9

<sup>19</sup> Macarena Rojas. Estudio de las percepciones de la obra de Magdalena y Aurora Mira Mena en la pintura chilena del siglo XIX. (Tesis de licenciatura en Arte con mención en teoría e Historia del arte, U. de Chile, 2006)17

<sup>20</sup> Sonia Montecino, “Hacia una antropología del género en Chile” en *Mujeres. Espejos y fragmentos. Antropología del género y salud en el Chile del siglo XXI*. Coords. Sonia Montecino, René Castro, Marco Antonio de la Parra. (Santiago: Catalonia, 2004) 22-23

<sup>21</sup> María Gabriela Huidobro. *De heroínas, fundadoras y ciudadanas. Mujeres en la historia de Chile* (Chile, Ril Editores, 2015)9-11

presentes en el mismo período, como son las mujeres.

Las críticas a la historia decimonónica han permitido que corrientes historiográficas como la Historia de la Cultura<sup>22</sup> reflexione sobre la historia oficial, incluyendo a los sujetos marginados, sus representaciones y relaciones sociales. Como las relaciones sociales que se dan dentro del campo cultural, es decir, en el campo constituido por un sistema de relaciones objetivas que están determinadas por la posición de los agentes sociales<sup>23</sup>, en este caso, por relaciones de dominación y sumisión dadas entre varones y mujeres, lo masculino y femenino; y lo público y privado. En tanto, la Historia de las Mujeres en su objetivo de hacer una historia que permita un lugar para las mujeres ha instalado el concepto de género para abordar la construcción cultural y social de lo femenino y masculino.

Además, las nuevas interpretaciones sobre la Historia del Arte decimonónico han permitido visibilizar a las mujeres que se dedicaron a la pintura, es decir, aquellas mujeres que desde el espacio privado se posicionaron como creadoras culturales en un contexto donde las actividades intelectuales y culturales era un privilegio de los varones. Autoras de la Historia del Arte como Nena Ossa, Isabel Cruz de Amenábar y Gloria Cortés han llevado a cabo un trabajo enfocado en la recuperación de biografías y acontecimientos de las mujeres artistas del siglo XIX. Por ejemplo, el libro *Modernas: Historias de Mujeres en el arte chileno 1900-1950*<sup>24</sup> de Gloria Cortés da cuenta de la presencia femenina en la pintura, y tiene por objetivo rescatar a las mujeres que pintaron y sus discursos, como hacer una reinterpretación de la historia del arte nacional. Por otro lado, las investigaciones de Carol Arcos, Damaris Landeros, Claudia Montero, Darcie Doll y Manuel Vicuña permiten establecer que las mujeres en el siglo XIX desarrollaron mecanismos para insertarse en los espacios culturales y de exclusividad masculina<sup>25</sup>, ya sea a través del rol de las salonières y el desarrollo del ejercicio escritural femenino. En este sentido, con los autores expuestos, se puede considerar

---

<sup>22</sup> Peter Burke, *¿Qué es la Historia Cultural?* (España: Paidós, 2006) 13-19

<sup>23</sup> Pedro Castón, *La sociología de Pierre Bourdieu*. (España: Universidad de Granada) 82

<sup>24</sup> Gloria Cortés. *Modernas: Historias de Mujeres en el arte chileno 1900-1950*. (Santiago: Origo, 2013)

<sup>25</sup> Manuel Vicuña. "Salones y Salonières" en *La belle époque chilena* (Chile: Edit. Sudamericana, 2001) 77-127

que la incorporación de las mujeres en la Academia de Pintura en 1866<sup>26</sup> y en los salones de la Exposición Artística Nacional no fueron acontecimientos aislados, sino que fueron respuestas ante la exclusión de las mujeres de lo cultural, político y público. Por lo tanto, es necesario abordar los elementos que permitieron o dificultaron que las mujeres incursionaran en las actividades artísticas del siglo XIX.

Considerando los antecedentes de la presencia de mujeres en los espacios institucionalizados del arte y el desarrollo de la actividad artística femenina, es posible asentar esta investigación en torno a las mujeres pintoras a través del análisis de contenidos de los catálogos de los salones oficiales, prensa, diarios de vidas y obras pictóricas, con las pretensiones de identificar y definir a las mujeres pintoras del período a estudiar. Permitiendo distinguir a distintas mujeres e historias de vidas para analizar la inserción de las mujeres pintoras en el campo cultural, especialmente estableciendo los elementos que permitieron su incorporación a la Academia de Pintura y al Salón de Exposición Artística Nacional.

A partir de lo cual, analizar la inserción de las mujeres pintoras en el campo cultural tiene por objetivo visibilizar a todas las mujeres que se dedicaron a la pintura y fueron participes en el período de la consolidación de la Nación.

La pregunta que guía esta investigación es ¿Cuáles son los elementos que permiten o dificultan la inserción de las mujeres pintoras en el campo cultural chileno?

### **Objetivo general**

Analizar la inserción de las pintoras en el campo cultural chileno entre 1850 a 1914.

### **Objetivos específicos**

1. Caracterizar el campo cultural chileno.
2. Definir a las pintoras.

---

<sup>26</sup> Agustina Gutiérrez Salazar (1851-1886), la primera mujer en recibir clases de Alejandro Cicarelli en la Academia de Pintura en 1866.

3. Identificar a las mujeres que se desempeñaron como pintoras.
4. Determinar los elementos del campo cultural que permitieron y/o dificultaron la inserción de las mujeres.

### **Hipótesis**

En un período de cambios históricos, sociales, políticos, culturales y económico en torno a las mujeres a fin del siglo XIX, la inserción de las mujeres que pintaron en el campo cultural habría respondido a las dificultades que tenían las mujeres a la hora de tener presencia en los campos considerados masculinos debido a las normas de género que las recluía en el espacio privado. Sin embargo, las mujeres habrían encontrado formas alternativas de participar o insertarse en el campo cultural. Aun así, habrían quedado fuera de la historia de la pintura chilena como precursoras del arte nacional.

### **Metodología**

La metodología de esta investigación busca analizar la inserción de las mujeres pintoras en el campo cultural chileno durante 1850 a 1914 con el objetivo de identificar y definir a las mujeres pintoras, como también determinar los elementos que permitieron que las mujeres se insertaran en el campo cultural. Se plantea desarrollar este estudio a partir del método histórico, como el método que tiene por objeto estudiar la sociedad en relación con el sujeto y la estructura social.<sup>27</sup>; Además de la utilización de la técnica de análisis de contenido.

El análisis de contenido es la interpretación de textos, escritos o pintados, que usa la observación o lectura como instrumento de recolección de información, poniendo énfasis en la relación de texto y contexto<sup>28</sup>. En este caso, permitirá abordar las distintas fuentes, primarias y secundarias, para analizar la inserción de las mujeres en el campo cultural y a la vez, una comprensión global de las mujeres en la cultura y sociedad del siglo XIX.

---

<sup>27</sup> Julio Aróstegui. *La investigación histórica, teoría y método*. (Barcelona, Crítica, 2001)348

<sup>28</sup> Jaime Andréu, "Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada". *Fundación Centro Estudios Andaluces*, Universidad de Granada, v.10, n. 2, (2000). 1-34.

El corpus de esta investigación lo componen los catálogos del Salón Oficial y Exposición Artística Nacional. Este documento registraba la participación de artistas en los salones oficiales de las bellas artes, con el fin de evidenciar la presencia de las mujeres en los espacios institucionalizados de la época. Además, se estudia el Libro Mayor que es documento oficial de los primeros matriculados de la Universidad de Chile entre 1851 a 1884 con el objetivo de identificar mujeres en la sección de bellas artes. Por otra parte, se analizaron los diarios de vida de las hermanas Morlas<sup>29</sup> y las cartas entre los hermanos Dolores y Benjamin Vicuña Mackenna<sup>30</sup>. También se considero la Revista de Artes y letras, Revista semanal Luz i Sombra, y Revista Selecta; periódicos como El Taller Ilustrado, El Salón, El Correo de la Exposición, El Mercurio de Valparaíso, El Ferrocarril, El Diario Ilustrado y La Época para analizar la posición que ocuparon las mujeres pintoras en la sociedad decimonónica. Además, se consideran los escritos sobre las mujeres artistas, particularmente con relación a la participación y visibilización femenina en la historiografía, historia del arte y discursos históricos, como los trabajos de Gloria Cortés, Georgina Gluzman, Ana Paula Cavalcanti, Isabel Cruz, Claudia Montero, Damaris Landeros, Joyce Contreras, María Gabriela Hurtado y otros presentes en la discusión bibliográfica de la investigación.

Por otra parte, se identifica a las mujeres pintoras en presentes en la Historia de la Pintura Nacional. En una segunda etapa se revisan los catálogos del Salón Oficial de Pintura disponibles (1884 a 1913) y el Libro Mayor, para evidenciar la participación femenina en los espacios institucionalizados del campo cultural y, más tarde, revisar prensa en la búsqueda de información sobre el Salón de 1883 y sobre lo que se decía de las pintoras. Con el fin de identificar a las mujeres que estuvieron vinculadas a la práctica artística durante el siglo XIX.

A partir de la cuantificación y clasificación de las mujeres pintoras en categorías

---

<sup>29</sup> Wenceslao Díaz. *Las Morlas. Diarios y dibujos de Carmen y Ximena Morla, edición y notas de* (Chile: ediciones Universidad Católica de Chile, 2016)

<sup>30</sup> Benjamín Vicuña. *Dolores: homenaje a la mujer chilena en la siempre dulce y querida memoria de mi tiernamente amada hermana Dolores Vicuña de Morandé.* (Valparaíso: Impresiones de la Patria. 1883)

establecidas, se busca analizar prensa y revistas de la época, con el objetivo de establecer la presencia de las mujeres en los medios de comunicación y espacios culturales, con el fin de obtener información sobre el reconocimiento y posición que ocupan las mujeres pintoras respecto a los espacios del campo cultural.

- a) “Mujeres alumnas” de la Academia de Pintura.
- b) “Mujeres participantes” en Salones de Pintura.
- c) “Mujeres premiadas y reconocidas” en los Salones de Pintura.
- d) “Artistas aficionadas” que se dedicaron a la pintura como pasatiempo.
- e) “Artistas profesionales” que se ganaron la vida a través de la pintura.

Se aborda el campo cultural tras el trabajo de las fuentes históricas, específicamente con los planteamientos teóricos de campo, habitus y capital; como también el concepto género en el análisis de las normas y estereotipos de género en la sociedad decimonónica. A partir de los conceptos teóricos se desarrolla el análisis de la inserción de las mujeres pintoras en el campo cultural como creadoras culturales y los mecanismos que permitieron o dificultaron su inserción.

### **Marco Teórico**

El estudio tiene por objetivo analizar la inserción de las mujeres pintoras en el campo cultural 1850-1914 a partir de la corriente historiográfica de la Historia de la Cultura. A partir de esta corriente, esta investigación estudia a las mujeres pintoras, sus prácticas culturales, relaciones sociales y simbólicas. Además, abordándolo desde la Historia de las Mujeres y el concepto de género para analizar las relaciones que se dan entre las mujeres y los varones, y lo femenino y masculino. Además de reflexionar sobre el lugar de las mujeres pintoras y la necesidad de visibilizarlas en la Historia.

## Historia Cultural

La Historia como ciencia tiene como objeto de estudio a las personas como parte de un grupo social organizado a lo largo del tiempo, específicamente el pasado y su relación con el presente, donde la tarea de los historiadores y las historiadoras es preguntar por el pasado e interpretar<sup>31</sup>. Edward H. Carr<sup>32</sup> señaló que la Historia es una disciplina donde el historiador es el encargado de valorar los datos y relacionar el pasado y presente; por tanto, historiar significa interpretar. El historiador pertenece a su época y está vinculado a ella por las condiciones de la existencia humana, por lo tanto, la historia responde a la subjetividad del historiador

Peter Burke<sup>33</sup> planteó que la tarea del historiador cultural es estudiar la cultura y las actividades humanas a partir de la interpretación de los distintos sujetos y temas. Poniendo atención a la interpretación como forma de hacer historia, a partir de la interacción continua y la comprensión imaginativa. De esta forma, la Historia Cultural se instaló como una nueva reflexión en torno a la Historia, incluyendo las distintas visiones de mundo, sistemas de valores sociales y representaciones colectivas; las que se encarnan las prácticas culturales; aspectos simbólicos, vida cotidiana, el estudio de los marginados de la Historia y las expresiones culturales como actividad histórica.<sup>34</sup>

En tanto, Johan Huizinga<sup>35</sup> indicó que la Historia Cultural busca estudiar los patrones de la cultura, los pensamientos y sentimientos que caracterizan a una época. Postulando por una Historia más abierta a los estudios culturales y sociales, ya que la historia al ahondar en la cultura estudia un todo. La tarea del historiador e historiadora sería comprender la cultura y su tiempo histórico.

---

<sup>31</sup> Jacques Le Goff. “La Historia: paradojas y ambigüedades de la historia” en *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. (España, Paidós, 2005) 26-29

<sup>32</sup> Edward H. Carr. “El historiador y los hechos” en *¿Qué es la Historia?* (España, Ariel, 1984) 9-40

<sup>33</sup> Peter Burke. “Obertura: nueva Historia, su pasado y su futuro” en *Formas de hacer Historia Cultural* (España. Alianza Editorial, 1991) 11-37

<sup>34</sup> Peter Burke. *¿Qué es la Historia Cultural?* (España, Paidós, 2006) 13-19

<sup>35</sup> Johan Huizinga. “Problemas de Historia de la Cultura” en *El concepto de la Historia* (México, Fondo de Cultura Económica, 1946) 8-83

Roger Chartier<sup>36</sup> definió por objeto de estudio de la Historia Cultural a los lenguajes, las representaciones y las prácticas y que, con el surgimiento de la Nueva Historia Cultural, se propone conectar las relaciones entre las formas simbólicas y el mundo social. Donde el deber del historiador y la historiadora será comprender en sus significantes simbólicos los conductos individuales o los ritos colectivos.

La Historia Cultural desde la década de 1970 se planteó como una nueva lectura de la historia, es decir a la interpretación cultural. Avanzando desde los estudios de la Historia Cultural clásica que se centraba en las obras maestras, los cánones y el contexto histórico; que evocaba al pasado en generalizaciones y en un enfoque morfológico. De esta forma, la Nueva Historia Cultural al centrarse en la cultura, comenzó a distanciarse de la Historia Social, la Historia de las Ideas y de las Mentalidades. Surgiendo la teoría cultural, que se enfocó en las representaciones y las prácticas a partir del sustento teórico de cuatro autores: Mijail Bajtin, Norbert Elias, Michel Foucault y Pierre Bourdieu<sup>37</sup>.

Mijail Bajtin fue un teórico del lenguaje y la literatura, poniendo atención al uso del lenguaje y los discursos. En tanto los teóricos sociales pusieron atención a la sociedad y la cultura. Norbert Elias centró sus estudios en torno a la cultura y civilización. Michael Foucault en los sistemas de pensamiento, las rupturas de la relación histórica y a las prácticas de poder. En tanto, Pierre Bourdieu no escribió historia, pero sí profundizó en conceptos para los historiadores culturales. Desarrolló el concepto de campo, teoría de la práctica, la idea de la reproducción cultural y la noción de distinción<sup>38</sup>.

Las nuevas pretensiones en el estudio de la cultura como expresión de la sociedad y dio cabida la necesidad de expandir los temas de estudios. Respecto a lo último, surgió un nuevo paradigma enfocado en la cultura y su teoría, que se planteó desde el "giro

---

<sup>36</sup> Roger Chartier. "La nueva historia cultural" en *El presente del pasado: Escritura de la historia, historia de lo escrito*. (México, Universidad Iberoamericana, 2005)13

<sup>37</sup> Peter Burke. "¿Un nuevo paradigma?: cuatro teóricos" en *¿Qué es la Historia Cultural?* (España: Paidós, 2006) 69-76

<sup>38</sup> Ibid. 76-78

antropológico"<sup>39</sup> y su interés por la cultura y los estudios culturales. Como también la incorporación de nuevas disciplinas como la sociología y la antropología al estudio de la cultura y su relación con la sociedad.

### **Historia de las Mujeres y Género**

La Historia de las Mujeres se ha planteado como reflexión hacia la historia oficial, para dar cabida al estudio a las mujeres como sujetos históricos. A partir de los años sesenta con el movimiento feminista se fue posicionando a la mujer como objeto de estudio de la Historia. Además, se cuestionó que la Historia de las Mujeres mantuviera una posición descriptiva, sin considerar que debía ser escrita y analizada por mujeres o replantearse la construcción social del rol de la mujer.<sup>40</sup> La historia debía pensar y reflexionar nuevos escenarios, conceptos y problemáticas que manifiestan reconstruir las categorías sociales y a la vez, entender que las categorías sexuales son posicionamientos simbólicos.

Gisela Bock<sup>41</sup> planteó que las mujeres debían comprenderse como un grupo sociocultural, donde el término género sea el cruce para abarcar todas las áreas de la sociedad. Una historia que solo podrá ser comprendida en su variedad; para lo cual se plantea el uso del plural para hablar de todas las mujeres, aquellas que fueron mayoría y minoría, y que estuvieron presentes y ausentes en los distintos espacios de la sociedad.

Joan W. Scott definió “género” como construcciones culturales. Es una creación social de ideas sobre los roles apropiados para mujeres y hombres, es decir, género es una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado<sup>42</sup>. La utilización del concepto de género permitió

---

<sup>39</sup> Mónica Bolufer. “De la historia de las ideas a la de las prácticas culturales: reflexiones sobre la historiografía de la Ilustración” en *La Ilustración y las ciencias. Para una Historia de la objetividad*. Josep Lluís Barona y edits. (Valencia, Universitat de Valencia, 2003) 21-53

<sup>40</sup> Mary Nash. *Invisibilidad y presencia de la mujer en la historia*. 101-107. [http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias\\_10\\_101-120.pdf](http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_10_101-120.pdf)

<sup>41</sup> Gisela Bock, *La Historia de las mujeres y la historia del género. Aspectos de un debate internacional*. (España: Universidad de Valencia, 1991)2-23

<sup>42</sup> Mabel Bellucci. “De los estudios de la mujer a los estudios de género: han recorrido un largo camino...” en *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencias* (Argentina: Paidós, 1992)48-49

un análisis social sobre las mujeres<sup>43</sup>, respecto a las relaciones sociales y las construcciones culturales como forma primaria de relaciones simbólicas de poder.

Estos sistemas permiten construir valores y determinadas formas de prestigio y poder dentro de las sociedades. A través de un discurso que legitima ciertos roles y posiciones<sup>44</sup>. “Cada uno (a) de nosotros(as) experimentará su género de acuerdo con la clase social, a la generación y a su pertenencia étnica. Del mismo modo, las posiciones que ocupemos en las distintas estructuras sociales estarán marcadas por esas diferencias”<sup>45</sup>

La necesidad de integrar el concepto de género en el análisis histórico permitió hacer referencia a una construcción cultural de las relaciones sociales. En este sentido, las sociedades que se han organizado en torno a un sistema de relaciones que atribuye posiciones y comportamientos a partir de bases biológicas, daría cabida a abordar las relaciones sociales como normas establecidas y categorías sociales impuestas<sup>46</sup>. En concreto, utilizar el concepto género como categoría de análisis, permitiría comprender que los roles femeninos y masculinos está mediados por factores culturales y sociales<sup>47</sup>; también que las relaciones sociales deben comprenderse desde las mujeres con los hombres y los hombres con las mujeres<sup>48</sup>.

La Historia debe permitir interpretar y valorar los nuevos posicionamientos que otorgaba la conceptualización de género con relación a la diferencia entre hombres y mujeres. Donde las relaciones sociales construidas respondían a relaciones simbólicas sobre lo biológico. Simone de Beauvoir<sup>49</sup> planteó que no se nace mujer, una llega a serlo. La mujer

---

<sup>43</sup> Joan W. Scott. “El género: una categoría útil para el análisis histórico” en *Género e Historia*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2008) 48-67

<sup>44</sup> Sonia Montecino, “Hacia una antropología del género en Chile” en *Mujeres. Espejos y fragmentos. Antropología del género y salud en el Chile del siglo XXI*. Coords. Sonia Montecino, René Castro, Marco Antonio de la Parra. (Santiago: Catalonia, 2004) 22-23

<sup>45</sup> Sonia Montecino, “Hacia una antropología del género en Chile” en *Mujeres. Espejos y fragmentos. Antropología del género y salud en el Chile del siglo XXI*. Coords. Sonia Montecino, editores (Santiago, Catalonia, 2004) 22.

<sup>46</sup> Paco Roda. “La Historia de las mujeres: la mitad desconocida”. *Gerónimo de Uztariz nº11*, (1995). 47-70

<sup>47</sup> Ibid. 53

<sup>48</sup> Ibid. 54

<sup>49</sup> Simone de Beauvoir. *El segundo sexo*. 66 <http://users.dsic.upv.es/~pperis/El%20segundo%20sexo.pdf> (Consultado 13 de diciembre, 2018)

es una construcción sociocultural que está condicionada a la cultura y la sociedad y particularmente, la mujer como la “otra” frente al varón y las condiciones sociales<sup>50</sup>.

Interpretar desde el concepto de género permite un nuevo análisis de la realidad y a la sociedad, como también posicionar sujetos que fueron marginados por la Historia tradicional. Permite repensar la Historia, a los sujetos y las relaciones sociales. De esta forma, la idea de la mitad de la historia<sup>51</sup> ayuda a un nuevo análisis histórico y de la realidad, al plantear que la Historia es una construcción de identidad y por lo mismo debe referirse a los distintos sujetos de estudio y sus interpretaciones. Dichos estudios permiten estudiar a distintos actores y a la vez, posicionándolo como un sujeto fundamental para comprender la realidad social y su construcción.

### **Campo, habitus y capital**

Pierre Bourdieu fue un sociólogo francés que enfocó sus estudios a la investigación del sistema escolar, el sistema cultural y sus relaciones con la reproducción y el cambio social<sup>52</sup>.

Bourdieu definió a los campos como espacios estructurados de posiciones cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios<sup>53</sup>. Caracterizándolos como campos de lucha<sup>54</sup>, donde la estructura del campo es un estado de relación de fuerzas entre agentes o instituciones trabadas en la lucha de la distribución del capital específico y las relaciones de poder que las constituyen. En este sentido, el campo constituye un sistema de relaciones objetivas, por lo tanto, toda interacción dentro del campo está determinada por la posición de los distintos agentes sociales<sup>55</sup>.

“¿Qué es lo que constituye a un campo? Dos elementos: la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. A lo largo de la historia, el campo científico o el

---

<sup>50</sup> Aída Araújo en *Introducción en 50 aniversario de El segundo sexo de Simone Beauvoir* (Gijón, Tertulia feminista Les Comadres, 2002) 7-8

<sup>51</sup> “Han dejado invisible a la otra mitad de la historia. Es decir, a la mujer. O, mejor dicho, a la mayoría de las mujeres (chilenas)” Gabriel Salazar. “La mujer de “bajo pueblo” en Chile: bosquejo histórico”. *Proposiciones* 21, (1992). 89

<sup>52</sup> Dasein R. Flores, *El arte a través de la mirada de Bourdieu*. (Universidad Autónoma de Puebla) 1

<sup>53</sup> Pierre Bourdieu, “Algunas propiedades de los campos”, en *Sociología y Cultura*. Traducción Martha Pou (México D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990) 107

<sup>54</sup> El campo de lucha del pensamiento científico y no solo como campo de lucha de clases.

<sup>55</sup> Pedro Castón, “La sociología de Pierre Bourdieu” en *Revista Reis*. (España, Universidad de Granada) 82

artístico han acumulado un capital (de conocimiento, habilidades, creencias, etc.) respecto del cual actúan dos posiciones: las de quienes detentan el capital y la de quienes aspiran a poseerlo”<sup>56</sup>.

Bourdieu hizo referencia al campo del poder para establecer las relaciones de poder, ya sean de dominación, subordinación y homología<sup>57</sup> respecto a la posición de los agentes en el campo. Donde los dominadores buscarán mecanismos para preservar el monopolio del capital y los dominados los mecanismos de resistencia.

En tanto, el habitus forma parte del campo como un mundo de significado<sup>58</sup> y/o sistema de disposiciones inconscientes producido por la interiorización de estructuras objetivas<sup>59</sup>. Es decir, “actuar, sentir y pensar” de una determinada manera es un proceso de interiorización social e histórica, donde participan las condiciones sociales, culturales y económicas en su constitución. El capital surgió cuando un determinado bien que toma valor dentro de un mercado, el que se constituye en las relaciones objetivas y de fuerzas establecidas entre los agentes del campo<sup>60</sup>. El capital solo funciona con relación al campo y depende de las relaciones existentes entre los agentes para su circulación.

## **Campo Cultural**

La cultura abarca un conjunto de prácticas, creencias, valores e interacciones comunicativas que van construyendo significaciones representadas por símbolos, y, además, realidades sociales que se organizan a través de un ordenamiento simbólico<sup>61</sup>. Este se constituye por agentes o sujetos -hombres y mujeres- que intervienen a través de posiciones dentro de la sociedad.

---

<sup>56</sup> Pierre Bourdieu. “Introducción: la sociología de la cultura” en *Sociología y Cultura*. Traducción Martha Pou (México D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990) 13

<sup>57</sup> Pierre Bourdieu y Loic Wacquant. “El propósito de la sociología reflexiva (Seminario de Chicago)” en *Una invitación a la sociología reflexiva* (Argentina, Siglo XXI Editores, 2005) 157-158

<sup>58</sup> Bourdieu señala que el habitus dota al campo de sentido y valor. Siendo el habitus lo social encarnado.

<sup>59</sup> I. Boso, “Habitus, campo y prácticas del conocimiento”. *Argonautas* N°2, 2012. 72-79

<sup>60</sup> Pedro Castón. “La sociología de Pierre Bourdieu” en *Revista Reis*. (España, Universidad de Granada) 83

<sup>61</sup> José J. Brunner. “Estudio 1: Cultura y crisis de la hegemonía” en *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*- Flasco. J. J Brunner y G. Catalán (Santiago de Chile, Ediciones Ainavillo, 1985) 9

Las interacciones comunicativas son un proceso comunicativo que nace de las relaciones históricas, económicas y sociales entre los sujetos y la relación con el poder<sup>62</sup>. Estas interacciones comunicativas y posiciones se organizan en instituciones que orientan la producción y el mercado del consumo de símbolos<sup>63</sup>. Así pues, “la cultura conforma un campo dotado de autonomía social y caracterizado por procesos específicos de producción, circulación, transmisión y consumo o reconocimientos de símbolos”<sup>64</sup>, que a través del campo cultural los distintos sujetos y grupos sociales buscarán impulsar una concepción de mundo y expresar el predominio de su posición en el campo.

El campo de la cultura está compuesto por el mercado de los bienes simbólicos o de producción cultural; donde la distinción cultural es una forma de dominación con relación al habitus y campo. Bourdieu señaló que los artistas, escritores o intelectuales son una fracción dominada de la clase dominante porque están subordinados por lo económico y político. En la que los intelectuales se insertan como sujetos en virtud del capital que poseen, de acuerdo con las situaciones de poder y del mercado. Especialmente por el capital cultural recibido por vía familiar y vía educacional, donde la familia es un aparato para la formación y preservación del capital cultural característico del grupo social<sup>65</sup>.

El campo cultural se caracteriza por la relación del creador y la obra, condicionada por las relaciones sociales, por la posición del creador y el tipo de legitimidad que se le atribuya; donde los agentes lucharán por el monopolio del capital simbólico y el reconocimiento y posicionamiento dentro del campo<sup>66</sup>. Este campo comprende el campo artístico, campo literario y campo intelectual, los cuales pueden relacionarse entre sí y a la vez, tienen directa relación con el campo del poder.

---

<sup>62</sup>Mabel Bellucci, “De los estudios de la mujer a los estudios de género: han tenido un largo camino...” en *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencias*. (Argentina, Paidós, 1992)40-44

<sup>63</sup>José J. Brunner. “Estudio 1: Cultura y crisis de la hegemonía” en *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*-Flacso. J. J Brunner y G. Catalán (Santiago de Chile, Ediciones Ainavillo, 1985) 9

<sup>64</sup>Ibid. 9

<sup>65</sup>José J. Brunner y Ángel Flisfisch. *Los intelectuales y las instituciones de la cultura*. (Flacso, Chile, 1983)97-117

<sup>66</sup>Pierre Bourdieu: *El campo del poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. (E. Montessor, 2002) 9

## Estado de la Cuestión

Esta investigación tiene por objetivo analizar la inserción de las mujeres pintoras en el campo cultural desde 1850 a 1914. Para el estudio de las mujeres se pretende reflexionar con relación a la situación de las mujeres en el siglo XIX, como sujetos históricos regidos por normas de género que dentro de la estructura social tuvieron una posición subordinada y recluida en el espacio privado; al contrario de los varones que se situaban en el campo cultural y tuvieron una posición de dominación y privilegio.

En el escenario nacional, las investigaciones sobre el campo cultural y las mujeres pintoras son inexistentes. No obstante, se pueden hallar investigaciones sobre el campo cultural y los intelectuales varones que participaron como agentes políticos y culturales en la conformación de la Nación, además de estudios sobre la inserción de las mujeres escritoras en el campo cultural y campo literario.

Al estudiar el campo cultural chileno es necesario considerar los aportes de José Joaquín Brunner<sup>67</sup>, quién ha dedicado los primeros estudios teóricos respecto al campo cultural a partir de las concepciones teóricas del sociólogo francés Pierre Bourdieu. Brunner describió el campo cultural en relación con los intelectuales e implícitamente como el espacio de los varones; al caracterizar el campo como el lugar de los agentes portadores de determinadas funciones y posiciones de poder que ejercían alguna actividad intelectual, donde lo cultural y político era indiferente. Facilitando el surgimiento de los grandes intelectuales provenientes de la elite, que desde su posición en el campo cultural ejercieron su hegemonía y visión de mundo. Lo que permitiría comprender que el campo cultural mantiene las características del siglo XIX, los varones ocupando las posiciones políticas,

---

<sup>67</sup>José J. Brunner y Ángel Flisfisch. "Los intelectuales en el campo cultural: los aparatos formativos y de comunicación" en *Los intelectuales y las instituciones de la cultura*. (Chile, Flacso. 1983)

José J. Brunner. "*Cultura y crisis de la hegemonía*" en *Cinco estudios sobre Cultura y Sociedad*. José Joaquín Brunner y Gonzalo Catalán (Chile, Ediciones Ainavillo, 1985)

José J. Brunner. "La mujer y lo privado en la comunicación social". *Material para discusión*, n°51. Chile, Flacso, 1983.

sociales y culturales en los espacios de sociabilidad, mientras que las mujeres se encuentran excluidas de él y recluidas en el espacio doméstico y privado.

En este contexto, los intelectuales varones desde su posición dominante en las relaciones de poder y poseedores del capital cultural se caracterizaron como creadores culturales que tuvieron en sus manos el monopolio de los bienes culturales y educacionales. Esta situación tuvo una mutación con el surgimiento de nuevos sujetos que pretendían poseer los mismos privilegios. Gonzalo Catalán<sup>68</sup> al analizar las transformaciones del campo literario en Chile, consideró la inserción de las mujeres en el campo cultural desde su incorporación al consumo y a la vida literaria activa; además fortalecido por las pretensiones del Estado por cohesionar a la sociedad civil mediante la creación de aparatos hegemónicos como fue la universidad y la prensa. Desde mitad del siglo XIX a inicios del XX, la educación femenina fue parte de las solicitudes de las mujeres al Estado para acceder a las mismas oportunidades que los varones<sup>69</sup>, mientras que la prensa fue la principal herramienta y estrategia de expresión de las mujeres para insertarse en el campo cultural<sup>70</sup>. En las que se va asentando un sentir femenino que comenzaba a cuestionar el lugar de las mujeres.

La escritura y la prensa fueron los principales temas de estudio en relación con la inserción de mujeres en el campo cultural chileno. Siendo los mecanismos usados que les permitió ir posicionándose desde el espacio privado al espacio público y de opinión. Estas condiciones permitieron desempeñar funciones de producción cultural que favorecieron la autonomización del campo literario y cultural. Donde las mujeres comienzan a consumir y buscan participar en la política y prensa, produciendo bienes literarios que marcaran las líneas para la incorporación de las mujeres escritoras y poetas en el campo literario chileno.

Las mujeres al posicionarse como creadoras culturales permitieron evidenciar la

---

<sup>68</sup> Gonzalo Catalán. "Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920" en *Cinco estudios sobre Cultura y Sociedad*. José Joaquín Brunner y Gonzalo Catalán (Chile, Ediciones Ainavillo, 1985)

<sup>69</sup> Karin Sánchez. "El ingreso de la mujer chilena a la Universidad y los cambios en la costumbre por medio de la ley 1872-1877". *Historia*. Santiago, v. 39, n. 2, dic. 2006, 497-529,

<sup>70</sup> Claudia Montero. "Figuras femeninas en el campo intelectual del Chile de la modernización". *Polimpseto* Vol. VIII, n°11 (enero, junio 2017) 42

situación de las mujeres y su lugar en la sociedad a través de sus escritos y discursos. El cambio en la situación de las mujeres fue recogido por la crítica literaria feminista, la que ha profundizado sobre las condiciones de las mujeres y la construcción de lo femenino. El trabajo de autoras como Carla Ulloa<sup>71</sup>, Joyce Contreras<sup>72</sup> y Carol Arcos,<sup>73</sup> permite comprender el objetivo de la crítica feminista al reconstruir la historia de las mujeres del Chile decimonónico, desde el sentir femenino en los discursos y cartas y su exposición pública a través de la literatura y la prensa. Donde el lugar de las mujeres responde a la construcción cultural de lo femenino, donde las mujeres están ligadas a la naturaleza y los hombres a la cultura. Como definió Joan W. Scott, el género como una construcción cultural sobre un cuerpo sexuado, ha permitido estudiar lo femenino y masculino con relación a las relaciones sociales y simbólicas de poder, que, en el marco del campo cultural, las mujeres estarían en una posición subordinada y buscarían mecanismos para insertarse en el espacio que las excluía.

Darcie Doll<sup>74</sup> al analizar la inserción de las mujeres en el campo cultural lo vincula a los mecanismos que desarrollaron las salonières para participar en los espacios culturales y de sociabilidad. El salón habría sido el espacio donde las mujeres habrían buscado consolidar su capital cultural, esto enmarcado en un período en que la educación femenina no era para todas. También permite distinguir a las creadoras culturales como mujeres que se dedicaban a la escritura principalmente.

---

<sup>71</sup> Carla Ulloa. “Lucrecia Undurraga y el periodismo liberal de mujeres en el Chile decimonónico: La Brisa de Chile (1875-1876) y La Mujer (1877)” en *Escritoras chilenas del siglo XIX: su incursión pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Joyce Contreras, Damaris Landeros y Carla Ulloa (Chile: RIL Editores.2017)

<sup>72</sup> Joyce Contreras “La resistencia al libro. Mujeres, escritura y exclusión en el siglo XIX en Chile” en *Vestigio y especulación. Textos anunciados, inacabados y perdidos de la literatura chilena*. Nibaldo Acero y edit, (Chile: Chancacazo, 2014) 109-110

“Carmen Arriagada, una letrada de avanzada: su demanda por la instrucción femenina desde la provincia.” en *Escritoras chilenas del siglo XIX: su incursión pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Joyce Contreras, Damaris Landeros y Carla Ulloa (Chile: RIL Editores.2017)

<sup>73</sup> Arcos. Carol “Musas del hogar y la fe: la escritura pública de Rosario Orrego de Uribe”. *Revista Chilena de literatura*. número 74, (abril 2009) 5-28

“Novelas-folletín y la autoría femenina en la segunda mitad del siglo XIX en Chile”. *Revista chilena de literatura*. Chile, U. de Chile, abril 2010 número 76, 27-42

<sup>74</sup> Darcie Doll Castillo. “Desde los salones a la sala de conferencia: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile”. *Revista Chilena de Literatura* (noviembre 2007).

Por lo tanto, los estudios sobre la inserción de mujeres en el campo cultural son en relación con el desarrollo intelectual de la escritura y las pretensiones por acceder a mejores oportunidades. No obstante, la conformación del campo cultural se dio a mediados del siglo XIX y en Chile recién en la década del ochenta se comenzó a profundizar teóricamente con los aportes de Brunner y Catalán, este último también aborda el campo literario. Entonces para estudiar a las mujeres pintoras en el campo cultural es necesario revisar sus registros en el arte nacional y su irrupción en la sociedad santiaguina en un período que una mujer independiente era considerada una amenaza al estatus quo.

En Chile, la Historia del Arte ha registrado la participación artística femenina del XIX bajo las categorías del paternalismo intelectual, mujeres aficionadas y alumnas de los grandes maestros. Historiadores como Luis Álvarez Urquieta, Antonio Romera, Gaspar Galaz, Milán Ivelic, Ricardo Bindis y Eugenio Pereira compartieron dichas categorías, donde las mujeres pintoras se desarrollaron entre los pinceles bajo la guía de un padre pintor, amigo de la familia o educación privada.

Los autores de la historia del arte nacional comparten ciertas consideraciones, todos concluyen que las pintoras pioneras son Magdalena y Aurora Mira y Celia Castro del arte nacional. Sin embargo, esta investigación busca abordar a todas las mujeres pintoras que se desempeñaron en la época o que de las que se cuenta con algún registro de ellas. Con el fin de reflexionar sobre los mecanismos para definir lo qué es una pintora. También comparten ciertas características las mujeres aficionadas a la pintura, tenían su educación en manos de un pintor reconocido ya sea como discípulas, alumnas y ayudantes.

Las mujeres pintoras en el hogar decimonónico debían enfrentar los propios desafíos de la condición femenina en el espacio privado. Dentro de un sistema simbólico y de normas de género que situaban a las mujeres como sujeto que debía alcanzar el ideal del ángel del hogar y como reproductora de la vida. Lo que guarda relación con las trayectorias de las mujeres en los salones, donde el mayor desarrollo de la pintura era proporcional al tiempo disponible, edad de las mujeres y su estado de soltería lo que se reafirma con la idea que la

actividad pictórica se consideró como un simple pasatiempo o extensión de las habilidades femeninas. Linda Nochlin<sup>75</sup> desde la crítica feminista en la historia del arte, sentó los puntos básicos para abordar la situación de las mujeres artistas: ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? manifestando que las mujeres han sido excluidas y olvidadas de los discursos oficiales, y que el parámetro de genio nace desde una concepción masculina. Siendo inverosímil comparar al artista femenino y masculino cuando han tenido desiguales oportunidades para acceder a las bellas artes. De esta manera, para hacer historia de las mujeres artistas es necesario situarse en el análisis de las relaciones de género como respuesta a las desigualdades entre hombres y mujeres, así lograr nuevas interpretaciones para la Historia del Arte.

En tanto en América Latina, a partir de los registros de mujeres pintoras y sus obras, ha surgido un cuestionamiento a la historia del arte nacional, principalmente con el objetivo de hacer historia desde los márgenes para recuperar y visibilizar sujetos olvidados. En el caso de Brasil, Argentina y Chile, las historiadoras del arte comparten características en común, buscan visibilizar y divulgar las creaciones de artistas femeninas que han sido relegadas o menospreciadas por la Historia del Arte.

En Brasil, Ana Paula Cavalcanti<sup>76</sup> ha estudiado la participación de las artistas brasileñas bajo el alero de la exclusión de las mujeres en la Historia del Arte y en las fuentes oficiales; llegando incluso a recurrir a los documentos de salones franceses para señalar la exclusión femenina en la academia brasileña. Asimismo, a lo largo de sus trabajos señala el título de aficionadas a las mujeres que se dedicaron a la pintura; lo que implica la mirada academicista que se tenía hacia las artistas mujeres, como mujeres aprendices de un maestro o netamente la pintura como un pasatiempo.

---

<sup>75</sup> Linda Nochlin "Why Have There Been No Great Women Artists?" in *Women, Art and Power and Other Essays*, Westview Press (1988), 147- 158

<sup>76</sup> Ana Paula Cavalcanti. "As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exlusoos", *Labrys, estudos feministas* (junio 2007)  
"O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX". Sao Paulo, *Sumaré*, (2002)  
Editorial: mujeres creadoras en América Latina: el desafío de sintetizar sin singular

En el caso de Argentina, la historiadora Georgina Gluzman<sup>77</sup> se ha dedicado al estudio de las artistas femeninas desde sus producciones femeninas y sus capacidades intelectuales para el desempeño de la pintura como profesión, incluyendo en su estudio el paso de musa a creadora y el ejercicio de la pintura profesional con relación a la emancipación y progreso de la mujer durante el siglo XIX y XX.

En Chile, la historiografía del arte ha afirmado la presencia de mujeres que se desempeñaron en la pintura, pero solo con las investigaciones de la historiadora del arte y curadora del Museo Nacional de Bellas Artes, Gloria Cortés Aliaga<sup>78</sup>, es que se posiciona a las mujeres artistas en el análisis de las ausencias. La autora ha sido pionera en el estudio de las pintoras decimonónicas desde la mirada de la historia de los márgenes, la recuperación de la memoria y la reinterpretación de la historiografía del arte para incluir y visibilizar sujetos y discursos artísticos que ponen en relieve las historias de las mujeres artistas. Bajo estos lineamientos, surge la investigación de Abigail González<sup>79</sup> sobre la marginalización del arte pictórico femenino en la sociedad e historiografía, en la que la marginalización de las mujeres en la escritura respondería a las desigualdades sociales y de género que vivían las mujeres en el período. Estas dos autoras permiten asentar los antecedentes en el estudio de las mujeres pintoras desde una mirada femenina para la visibilización de sujetos olvidados o marginados.

En este sentido, el estado de la cuestión presentado busca asentar las bases que guiaran esta tesis, primordialmente, con el propósito de reflexionar sobre los estudios sobre las mujeres artistas; permitiendo observar que las mujeres sólo son comprensibles con relación

---

<sup>77</sup> Georgina Gluzman. “El trabajo recompensado: mujeres, artes y movimientos femeninos en la Buenos Aires de entresiglos”. *Artelogie*, (octubre 2013).

“Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: Prácticas y discursos. Vol. 1”. (Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes. Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2015).

<sup>78</sup> Gloria Cortés. *Modernas: Historias de Mujeres en el arte chileno 1900-1950*. (Santiago, Origo, 2013)

<sup>79</sup> Abigail González. “Un pincel muy creativo y una pluma muy selectiva. El rol de la historiografía en la marginación femenina del arte pictórico de la segunda mitad del siglo XIX en Chile”. (Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia con mención en Ciencia Política. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2016)

a elementos como la educación, los estereotipos de género, las relaciones sociales, y su lugar en la sociedad decimonónica.

## **Capítulo I. El campo cultural en Chile.**

El presente capítulo tiene como objetivo caracterizar el campo cultural chileno del siglo XIX. Para ello será útil comprender el proceso de formación del campo cultural a mediados de siglo, la influencia de Francia en Chile, los intelectuales varones como agentes dominantes y la creación de las instituciones ligadas a las bellas artes.

Es necesario considerar la configuración del campo cultural como un espacio para la homosocialidad, donde las relaciones sociales e instituciones estaban bajo el dominio masculino. De esta manera, el campo cultural debe ser entendido como un “campo de lucha” donde se dieron diferentes formas de poder y posiciones entre varones y mujeres, y lo masculino y lo femenino. Especialmente, estudiando el campo cultural chileno desde el género, es decir, desde la construcción cultural y social de lo femenino y masculino.

En este capítulo se propone caracterizar los espacios culturales del período y, a la vez, describir la posición de las mujeres ocupaban en ellos, específicamente, en la Academia de Pintura y la Exposición Artística Nacional.

### **Antecedentes en la formación del campo cultural en Chile.**

El Chile del siglo XIX se enmarcó en el albor de la Nación y la búsqueda de una nueva identidad nacional. Tras los sucesos acontecidos en 1810, la Independencia de Chile de España, el país vivió una evolución, paso de ser una colonia pobre del Imperio Español a ser uno de los países más ricos de Latinoamérica<sup>80</sup>. El inicio de este proceso conllevó la instauración de nuevos objetivos por parte de la clase dominante para la modificación de la estructura colonial, sus tradiciones jurídicas, políticas, económicas y culturales con el fin de alejarse de la herencia española.

“(la oligarquía) partidarios de reformar la estructura político-social del país,

---

<sup>80</sup> Origo Ediciones, *Pintura chilena del siglo XIX: Magdalena y Aurora Mira: pioneras del arte femenino* (Chile, Origo Ediciones, 2008) 6

modernizar la sociedad chilena y, en lo político, afianzar una forma de república democrática genuina. (...) se debió al afán de romper con el pasado colonial, español y monárquico, pero también a una admiración por la evolución de las ideas políticas liberales, republicanas y democráticas, existente en las sociedades europeas occidentales, a partir de la Revolución Francesa, y la de los Estados Unidos a partir de su Independencia”<sup>81</sup>.

La declaración de Independencia de 1810 significó el surgimiento e instalación de diversos proyectos políticos de la clase dirigente -ya sean estos liberales y conservadores- que en los inicios del siglo XIX tuvieron como objetivo erigir y consolidar la Nación<sup>82</sup> y construir una institucionalidad e identidad alejada de la tradición española. Durante este proceso surgieron intelectuales varones que buscaron la emancipación política y cultural respecto a España<sup>83</sup>, como también el desarrollo de un modelo externo motivado por la influencia europea. Así Francia se asentó como modelo a imitar por la intelectualidad, especialmente en la sociedad, educación, artes y espacios de sociabilidad; ante lo que la intelectualidad “aspiraba reformar gradualmente una sociedad tradicional y ordenarla de acuerdo con los cánones de la razón”<sup>84</sup>.

En relación con la influencia francesa en Chile, Juan Pablo Conejeros señaló que:

“Hispanoamérica se ha dejado seducir por las «luces» que proceden del esplendor de la Francia ilustrada, liberal, revolucionaria. Su fascinación la dejó cautiva de un legado intelectual y cultural, social y político que trastocó el viejo orden colonial por un nuevo orden por construir, por un nuevo paradigma civilizador, por un nuevo horizonte utópico que hará suyo la clase política emergente. Esa ha sido la herencia francesa recibida a través de un largo y complejo proceso de transferencia cultural”<sup>85</sup>

En este escenario, Ana María Stiven indicó que la denominada clase dirigente manifestó que la Nación requería de una organización política, social, económica, cultural y del conocimiento del país. Donde ellos ejercieran como autoridad del Estado, además de

---

<sup>81</sup> Cristian Gazmuri, “El “48” chileno. Igualitarios, reformistas, radicales, masones y bomberos. (Santiago de Chile. Editorial universitaria., 1999) 17

<sup>82</sup> Miguel Rojas, “El imaginario nacional latinoamericano” en *Relatos de la nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Francisco Colom (Madrid-Frankfurt, Editorial Iberoamericana, 2005),1155-1175.

<sup>83</sup> Joyce Contreras Villalobos, “Mercedes Marín del Solar y su participación en la empresa de construcción de la Nación” en *Escritoras chilenas del siglo XIX: su incorporación pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Joyce Contreras, Damaris Landeros y Carla Ulloa (Chile: RIL Editores, 2017) 20

<sup>84</sup> Sol Serrano, “Universidad y nación en el siglo XIX” (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1994) pág., 15 Andrea Robles. “Hombres de letras. Masculinidad en el campo intelectual chileno a comienzos del siglo XX”. *Revista Al sur de todo. Revista multidisciplinaria de estudios de género*. N°8, 2014, 4

<sup>85</sup> Juan Pablo Conejeros, “La influencia cultural francesa en la educación chilena 1840-1880” (Chile, Ediciones U. Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez, 1999) 31

portadores de los valores y normas que debían regir a la sociabilidad política<sup>86</sup>. Siendo primordial el papel de la clase dirigente en la consolidación de la Nación, ya que fueron el grupo que poseía el dominio y acceso a los bienes educacionales, culturales y políticos, facilitando la formación de varones que se desempeñaron como intelectuales y que más tarde, serían parte activa de las políticas gubernamentales<sup>87</sup>, es decir, participes en el desarrollo de una cultura nacional.

Tanto en Chile como en otras naciones independizadas, la necesidad de cohesionar a las naciones emergentes y consolidar una identidad nacional conllevó el desarrollo de una historia, lengua y símbolos; cuya intención era identificar al nuevo cuerpo social con una cultura propia. En este contexto, la cultura se asentó como prioridad en el proceso de formación de un sentimiento nacional<sup>88</sup> y para las creaciones de los intelectuales y la clase dirigente, como también de los distintos programas de gobiernos durante el período de 1830 a 1850.

Las nuevas discusiones respecto a la cultura nacional, conllevó un posicionamiento de los intelectuales varones en los distintos espacios de sociabilidad de la época, considerando en sus discusiones posibles cambios sociopolíticos, especialmente dentro de un ambiente de tensión entre la tradición y la modernidad<sup>89</sup>. En tanto, el Estado fue posicionándose como promotor de medidas en pro del desarrollo cultural, ya sea el fomento de la lectura para que las nuevas ideas fecundaran entre los ciudadanos y las gestiones para la llegada de profesores extranjeros al país<sup>90</sup>. Todo esto enmarcado en un período donde los varones eran los “ciudadanos”, ya que las mujeres no tuvieron derecho a la ciudadanía hasta entrado el siglo

---

<sup>86</sup> Ana María Stiven, “Una aproximación a la cultura política de la elite chilena: concepto y valoración del orden social (1830-1860)” *Estudios Públicos* N.º 66, 1997.261

<sup>87</sup> Andrea Robles. “Hombres de letras. Masculinidad en el campo intelectual chileno a comienzos del siglo XX”. *Revista Al sur de todo. Revista multidisciplinaria de estudios de género* N°8, (2014). 5

<sup>88</sup> Miguel Rojas, “El imaginario nacional latinoamericano” en *Relatos de la nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Francisco Colom (Madrid-Frankfurt, Editorial Iberoamericana, 2005),1155-1175.

<sup>89</sup> Ana María Stiven, “Una aproximación a la cultura política de la elite chilena: concepto y valoración del orden social (1830-1860)” *Estudios Públicos* N.º 66, 1997. 277

<sup>90</sup> *Ibid.* 277

XX<sup>91</sup>.

Durante la década de los 30 y 40, las discusiones en torno a la cultura fueron posicionándose como tema fundamental para la acción del Estado. Éste ejerció como promotor de la educación en la tarea de civilizar a la Nación y sus ciudadanos. Destacó la creación del Ministerio de Instrucción Pública tras la Constitución de 1833 del régimen portaliano y más tarde con el gobierno del presidente Bulnes, la creación de instituciones como la Universidad de Chile y la Escuela Normal de Preceptores en 1842, la Escuela de Artes y Oficios, la Escuela de Música y Canto, la Escuela de Bellas Artes en 1849, entre otras. Además de la proliferación de actividades y publicaciones culturales, como la de la Sociedad Literaria de 1842. Esto último en un contexto de fuerte influencia francesa, especialmente en el proceso de formación de jóvenes, que encontraron en el terreno literario y cultural una forma de expresar una conciencia liberal y republicana.

Estas discusiones y políticas permitieron asentar en un rol protagonista dentro del panorama político y cultural de Chile, a intelectuales como el venezolano Andrés Bello, los chilenos José Victorino Lastarria y Francisco Bilbao<sup>92</sup>, entre otros. De esta manera los intelectuales fueron posicionándose como figuras vinculadas al poder<sup>93</sup>, quienes abordaban temas políticos, sociales y culturales. Stuvén señala que los intelectuales se anticipaban como grupo de cohesión alternativo<sup>94</sup> y que participaran de un proceso de cambios para formar los pilares de una identidad nacional.

A partir del decenio de 1840, los intelectuales y los jóvenes aprendices dieron auge a un período de cambios y predominio de una cultura republicana y liberal que sería fundamental para la Nación. Comenzaron a ocupar espacios y medios de comunicación para transmitir y plasmar sus ideas; a través de diarios, revistas, discursos políticos, agrupaciones

---

<sup>91</sup> Joyce Contreras Villalobos, “Mercedes Marín del Solar y su participación en la empresa de construcción de la Nación” en *Escritoras chilenas del siglo XIX: su incorporación pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Joyce Contreras, Damaris Landeros y Carla Ulloa (Chile: RIL Editores.2017) 15-16

<sup>92</sup> Ana María Stuvén, “Una aproximación a la cultura política de la elite chilena: concepto y valoración del orden social (1830-1860)” *Estudios Públicos* N.º66, 1997. 280

<sup>93</sup> *Ibid.* 287

<sup>94</sup> *Ibid.* 287

políticas, novelas, obras de teatro y otras expresiones culturales. Estas producciones poco a poco permitieron identificar a los intelectuales con un oficio o profesión de productores culturales, desligándolos de la esfera política.<sup>95</sup>

En este período se consolidan las pretensiones de construir una cultura nacional, existiendo una diversificación y especialización de bienes culturales y de productores culturales locales<sup>96</sup>. También se estabilizaron las instituciones republicanas que a partir de la década de los 50 se vieron consolidadas con el desarrollo económico del país, potenciando el desarrollo de un mercado que estuvo compuesto por las diversas manifestaciones culturales y de creaciones literarias y artísticas. Así, la producción literaria de los intelectuales tomó gran importancia como manifestación de su dominio político y cultural.

La expansión económica del país permitió el desarrollo del comercio, la banca y las finanzas y con ello, un mayor vínculo con otras naciones, enfatizando los lazos con Europa. Esto trajo consigo el desarrollo cultural bajo el estandarte de progreso y civilización inspirado del modelo francés<sup>97</sup> y que este período visibilizó con las nuevas tendencias que fueron modelando el modo de vida de la clase dirigente y la cultura que el país.

Con la llegada de intelectuales extranjeros- fomentado por el propio gobierno desde la década del 1930- tomó importancia la consolidación y asentamiento de lo francés por sobre el resto, especialmente en la forma de vivir. Francia se convirtió en un modelo de sociedad y cultura, lo que conllevó que los intelectuales y a la clase dominante viviera un “afrancesamiento”; donde la lengua, educación, ciencia, arte y la moda fueron espacios culturales de la sociedad chilena<sup>98</sup>, “los chilenos llaman a su metrópoli el París americano. En realidad, Santiago no es sino un pequeño trozo de París, injertado en una aldea de indios”<sup>99</sup>. Produciendo un cambio

---

<sup>95</sup> Gonzalo Catalán. “Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920” en *Cinco estudios sobre Cultura y Sociedad*. José J. Brunner y Gonzalo Catalán (Chile, Ediciones Ainavillo,1985) 72-73

<sup>96</sup> Ibid. 73.

<sup>97</sup> Ibid. 75

<sup>98</sup> Juan Pablo Conejeros, *La influencia cultural francesa en la educación chilena 1840-1880* (Chile, Ediciones Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez, 1999) 32

<sup>99</sup> Gonzalo Catalán. “Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920” en *Cinco estudios sobre Cultura y Sociedad*. José J. Brunner y Gonzalo Catalán (Chile, Ediciones Ainavillo,1985) 78

en los distintos planos de la sociedad: por ejemplo, en las formas de sociabilidad, la tertulia dio paso al Salón. Este último más tarde, dio inicio al cultivo de las artes y las letras que permitirán lentamente la presencia femenina en las actividades culturales y sus variadas manifestaciones.

De esta manera, el afrancesamiento se manifestó en la producción literaria, en las tendencias artísticas y los cánones estéticos de la época<sup>100</sup>. Se comenzaron a especializar los campos del saber, se crearon y consolidaron instituciones culturales; se crearon certámenes y asociaciones ligadas a la literatura y las artes; conllevando la consolidación de productores culturales y un público, además de la integración de nuevos actores que ya no eran necesariamente parte de la elite. Pues, el gobierno creó becas de estadía para cursar estudios en el extranjero, con el objetivo que los intelectuales trajeran nuevas ideas para el desarrollo de la cultura nacional, como también con la invitación de intelectuales y artistas para que ejercieran la enseñanza en las distintas instituciones del Estado<sup>101</sup>.

Todo esto permitió el proceso de formación del campo cultural en Chile a mediados de siglo que mediante la inspiración del modelo francés dio a luz una producción de bienes culturales y de un mercado local con los intelectuales como productores culturales. Donde los intelectuales ejercían desde lo político a lo cultural y el Estado fue el principal emisor de las políticas educativas, culturales y económicas en pro del fomento y desarrollo de la Nación.

### **El campo cultural chileno**

La formación del campo cultural surgió ante los cambios políticos, sociales y culturales que vivió Chile frente a influencia del modelo francés. Los intelectuales comenzaron a disponer de su posición política y cultural para asentarse en los espacios de producción de

---

<sup>100</sup> Juan Pablo Conejeros, *La influencia cultural francesa en la educación chilena 1840-1880* (Chile, Ediciones Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez, 1999) 35

<sup>101</sup> Pablo Berrios y edit. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. (Santiago: LOM Ediciones. 2009) 59-61

bienes simbólicos y culturales de la época. Éstos durante el período de 1830 a 1850 dieron origen a un escenario intelectual que proclamó las ideas del progreso y la civilización como bandera de lucha para la construcción de la Nación e identidad nacional.

De acuerdo con esto, la formación del campo cultural tuvo sus antecedentes con el surgimiento de los intelectuales dentro de la clase dirigente y de una producción de bienes simbólicos y culturales que permitieron la constitución de un mercado. Como planteó Pierre Bourdieu, la implicancia con el concepto de campo se debe a que, los intelectuales como creadores están insertos en una posición dominante, y como agentes culturales estarán en lucha por el monopolio del capital simbólico y al mismo tiempo estarán subordinados por lo económico y político en cuanto al tipo de legitimidad y posicionamiento que se les atribuya dentro del campo<sup>102</sup>.

Asimismo, el concepto de intelectual considera a los agentes procedentes del mundo de la cultura que adquieren cierto reconocimiento público y autoridad moral. Todo esto era conseguido con el desarrollo de una disciplina artística, literaria, científica y filosófica; que tenía por propósito el reconocimiento intelectual, donde se lucha por el capital simbólico<sup>103</sup>. Respecto a esto, los agentes de la cultura están inmersos en un campo de interacción en que juegan y luchan las relaciones de poder, donde dichas relaciones se esconden en las prácticas y creencias cotidianas. A lo que Pierre Bourdieu definió a los poseedores del capital cultural como la “fracción dominada de la clase dominante” porque los intelectuales están subordinados al campo económico y político.<sup>104</sup>

El campo cultural chileno, como señaló José Joaquín Brunner, era un complejo de prácticas, instituciones y organizaciones, donde los intelectuales se insertaban como sujetos, configurando el campo a través de sus actividades<sup>105</sup> y creaciones. En él estaban contenidos los discursos políticos, filosóficos, artísticos y científicos de manera conjunta, distinguiendo

---

<sup>102</sup> Pierre Bourdieu: *El campo del poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. (E. Montessor, 2002) 9

<sup>103</sup> Juan Recourt, “El intelectual y el campo cultural. Una variación sobre Bourdieu” en *Revista internacional de Sociología (RIS)* Volumen LXV. España, Universidad Católica de Valencia, 2007. 24-28

<sup>104</sup> *Ibid*, 29-30

<sup>105</sup> José J. Brunner y Ángel Flisfisch. *Los intelectuales y las instituciones de la cultural*. (Chile, Flacso, 1983)97

el campo con un fuerte carácter ideológico de los propios intelectuales y de su clase social, donde las características prevalecientes obedecían a la hegemonía de la elite y su producción económica, política y simbólica<sup>106</sup>:

“es a través del campo cultural que diversos grupos sociales buscan expresar su peso en la sociedad, impulsando sus concepciones del mundo, desarrollando sus identidades sociales, construyendo para sí y para los demás un mundo de sentidos, de tradiciones, de normas y de expectativas<sup>107</sup>”

La clase dirigente y los intelectuales expresaron su hegemonía dentro del campo cultural, manifestándose de esta forma la indiferenciación entre lo político y cultural. Pues los intelectuales participaban sobre las propias orientaciones del Estado chileno como agentes culturales y políticos; como creadores y participantes de las instituciones estatales, como maestros y artistas, incluso como parte de las discusiones sobre la dirección de la Nación. Ante esto, Pierre Bourdieu señaló:

“Los campos de producción cultural ocupan una posición dominada en el campo del poder; en otros términos: los artistas y los escritores constituyen una fracción dominada de la clase dominante. Los escritores y los artistas son dominantes porque detentan un capital cultural que les confiere un poder y privilegios”<sup>108</sup>.

De este modo, el campo cultural se caracterizaba en su composición por varones de la élite y clase dirigente que tenían en sus manos el dominio del capital cultural<sup>109</sup>. A través del acceso y monopolio de la educación- en el saber, las letras, arte y política-, los espacios culturales y de sociabilidad, lograron demostrar una posición dominante. Dichas posiciones facilitaron que los intelectuales varones fueran los agentes culturales y políticos en el proceso de construcción de una identidad nacional<sup>110</sup> y la constitución del campo cultural chileno, además de su importancia en la producción de bienes culturales y simbólicos del período decimonónico.

---

<sup>106</sup> Darcie Doll Castillo. “Desde los salones a la sala de conferencia: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile”. *Revista Chilena de Literatura*, noviembre 2007. Pág.84

<sup>107</sup> José J. Brunner. “Cultura y crisis de la hegemonía” en *Cinco estudios sobre Cultura y Sociedad*. José J. Brunner y Gonzalo Catalán (Chile, Ediciones Ainavillo,1985) 9

<sup>108</sup> Joseph Jurt, “La teoría de los campos desde el prisma de la literatura” en *Revista del Museo de Antropología* 8 Argentina, Universidad Nacional de Córdoba, 2015. 226.

<sup>109</sup> José J. Brunner y Ángel Flisfisch, “Los intelectuales en el campo cultural: los aparatos formativos y de comunicación” en *Los intelectuales y las instituciones de la cultura*. (Chile: Flacso. 1983)

<sup>110</sup> José J. Brunner. “Cultura y crisis de la hegemonía” en *Cinco estudios sobre Cultura y Sociedad*. José J. Brunner y Gonzalo Catalán (Chile: Ediciones Ainavillo,1985) 27

El papel de los intelectuales se vio consolidado por las características propias de la clase dirigente, pues, controlaban la producción del capital económico, político y simbólico y los aparatos formativos y de comunicación de la época. Fueron quienes recibieron educación y participaron en los espacios de discusión y toma de decisiones. En este sentido, es fundamental remarcar que durante el siglo XIX la condición de ciudadanía era un privilegio de unos pocos varones, primordialmente porque era necesario participar en el espacio cultural y ser parte de la comunidad política, siendo participe a la vez de la construcción política y social de la época<sup>111</sup>.

Los intelectuales, al ocupar una posición privilegiada dentro del campo cultural y la sociedad decimonónica, se situaron como los sujetos portadores y ejecutores de ciertas funciones que respondieron a su posición de poder y prestigio. El desempeño de una actividad intelectual estuvo favorecido en su inicio por el capital cultural que poseían, ya sea recibida por la familia y/o la educación.

Al consolidar un capital cultural, los intelectuales se presentan en el campo cultural como sujetos que articulan su dominio a través de posiciones que permitieran desempeñar la actividad intelectual, es decir, su formación tiene como objetivo desempeñar cierta posición en la práctica intelectual. Gonzalo Catalán en su estudio sobre el campo cultural y campo literario, manifestó que “en 1875 el número de letrados no sobrepasa el 20% y en 1885 no alcanza a llegar al 30%, que asegura un acceso y un control monopólico de los bienes culturales a las clases dominantes (..) a través de un aparato educacional reducido y extremadamente selectivo desde el punto social”<sup>112</sup> Esto quiere decir, que en el campo cultural participan sujetos en posición dominante, que ya son parte de una clase dominante.

Además, al indicar el capital cultural de los intelectuales, es útil hacer referencia al

---

<sup>111</sup> Guillermo Lizama, “La Fundación de la villa de San Antonio del Mar: la emergencia de la ciudadanía y la comunidad no imaginada, 1810-1830” en *Elite, Estado y ciudadanía en Chile 1750-1850*. Seminario para optar al grado de Licenciado de Historia. Marcos Espinoza, Guillermo Lizama y Gonzalo Maira. (Chile, Universidad de Chile, 2005) 64-65

<sup>112</sup> Gonzalo Catalán. “Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920” en *Cinco estudios sobre Cultura y Sociedad*. José J. Brunner y Gonzalo Catalán (Chile: Ediciones Aina, 1985) 78.

proceso de formación que poseían. Sea esta que adquirirían a través de aparatos formativos, ya sea conocimientos recibidos por vía familiar y educacional. Brunner explicó que la familia como aparato formador, es capaz de transmitir el capital cultural de una clase o grupo social; donde dicha clase o grupo buscara valorizar escolarmente a “los herederos” y mantener el control sobre la educación y formación de los grupos intelectuales.<sup>113</sup> Ante esto, los postulados de Bourdieu planteó que esta formación responde a la formación de un habitus de clase, en la que los niños se adquieren a una “estructura estructurada” que luego concluye en prácticas y estrategias que reproducen la sociabilidad familiar y de clase.

Para la comprensión de la familia como aparato formador dentro del espacio del campo cultural durante el siglo XIX, es útil considerar los registros en la historiografía decimonónica de hombres y mujeres que fueron descendientes de intelectuales y políticos de la época y que más tarde buscaron participar de la escena intelectual y artística. Ejemplo de esto y en concordancia en esta investigación, es posible encontrar a: Dolores Vicuña, hermana de Benjamín Vicuña Mackenna; Rebecca Matte, descendiente de Andrés Bello; Luisa Lastarria, hija de José Victorino Lastarria y Rosa Aldunate de Waugh, nieta del General Carrera; por mencionar algunas.

Al posicionar a los intelectuales en los espacios asociados al desarrollo del intelecto, es posible identificarlos con el oficio y profesión de escritores, pintores, músicos, científicos y/o políticos y; que, a la vez, fueron participe en las prácticas culturales y la creación de instituciones y organizaciones educacionales y culturales<sup>114</sup> que tenían por objetivo la creación, circulación y difusión de conocimientos y herramientas para el progreso del país. Como el caso del intelectual Andrés Bello vinculado con la educación y la creación de la Universidad de Chile y el intelectual, político y escritor José Victorino Lastarria con el

---

<sup>113</sup> José J. Brunner y Ángel Flisfisch. *Los intelectuales y las instituciones de la cultura*. (Chile: Flacso, 1983)99-100

<sup>114</sup> Biblioteca Nacional (1813), Escuela Normal de Preceptores (1842), la Universidad de Chile (1842), la Escuela de Artes y Oficio (1849), la Academia de Pintura (1849), el Conservatorio Nacional de Música (1850), el Teatro Municipal (1853), la Sociedad de Instrucción Primaria (1856), Universidad Católica (1888) y el Instituto Pedagógico (1889). Biblioteca Nacional de Chile. "Instituciones, entidades y establecimientos educacionales", en: *Inicios y desarrollo del pensamiento pedagógico en Chile*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94706.html>. (Consultado el 11/7/2017).

surgimiento de la Sociedad Literaria. En el caso de la Pintura en Chile, la llegada del pintor francés Raymond Monvoisin en 1842 evidenció el interés del Estado en la construcción y consolidación de la educación artística en el país. Siendo parte de proceso que conllevó la institucionalización de las artes través de la participación pintores como el italiano Alejandro Cicarelli y el chileno Pedro Lira; y también de políticas educacionales como la formalización de la educación academicistas del arte, que se consolidó en 1849 con la creación de la Academia de Pintura.

Se debe indicar que en el campo cultural se reprodujo el patriarcado, esto significa que el orden social funcionó como un sistema simbólico que ratificó la dominación masculina<sup>115</sup> a través de la autoridad y dominación del varón mediante privilegios<sup>116</sup>, específicamente, ocupando la posición de intelectual en un contexto donde el dominio de la elite se encontraba en la política y cultura. De esta forma, el orden social se manifestó mediante la diferenciación sexual en las actividades, lugares, estereotipos y división del trabajo, pues, los varones estaban ligados a la cultura y las mujeres a la naturaleza. El sistema patriarcal perduró bajo el triple andamiaje que mencionó Darcie Doll: “la familia, la religión y la esfera sociolaboral”. Donde las costumbres, prácticas sociales y culturales respondieron al cultivo del buen tono<sup>117</sup> y el deber ser, es decir, los hombres y las mujeres ocupaban distintas posiciones en un mismo espacio, además de poseer condiciones diferentes en su incorporación y participación; donde los varones estaban ligados a lo político y cultural y las mujeres a la naturaleza.

Las mujeres en el contexto de la dominación masculina fueron relegadas a las funciones considerada adecuadas para ellas y que eran una prolongación de las funciones domésticas, la casa fue su espacio reservado y de exclusión, donde debían dedicarse a la reproducción de la vida y al cuidado de la familia.

---

<sup>115</sup> Pierre Bourdieu. *La dominación masculina*. Trad. J. Jordá. (Barcelona, Editorial Anagrama, 2000) 22.

<sup>116</sup> Julieta Kirkwood. *Feminarios* (Chile, Ediciones documentales, 1987) 48.

<sup>117</sup> Darcie Doll Castillo. “Desde los salones a la sala de conferencia: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile”. *Revista Chilena de Literatura*, (noviembre 2007). 84

En este sentido, se puede indicar que la historiografía decimonónica permitió definir al campo cultural como el espacio de las prácticas culturales, discursos y relaciones de poder de los “intelectuales” dando a entender que su ejercicio responde a una práctica masculina. Esto permite vislumbrar que la figura del intelectual estuvo marcada por las normas de género, ya que son los varones los que ocuparon los espacios sociales y culturales, caracterizando al intelectual como un político que se dedicó a la producción de bienes simbólicos culturales<sup>118</sup> y a la creación de políticas gubernamentales que buscaron consolidar la identidad nacional y fortalecer el naciente campo cultural<sup>119</sup>.

Por lo tanto, el campo cultural habría reflejado a una comunidad social exclusiva, conformada por intelectuales varones de la elite en torno a la homosociabilidad<sup>120</sup>. Estos intelectuales ocuparon una posición dominante en las relaciones sociales y de poder. Lo que significa que el intelectual está situado histórica y socialmente en el campo, en la medida en que comunica y dirige su obra; incluso apelando a códigos que tenga en común con su “público”, ya sean temas y problemas que solucionar, formas de percepción, etc.<sup>121</sup> Así el intelectual se define en la relación del poder y el saber<sup>122</sup>. Además, como indicó Andrea Robles, el campo cultural chileno reforzó el poder simbólico de lo masculino a través de la homosociabilidad. Manifestando que el campo cultural habría sido una construcción de prácticas, discursos y subjetividades dentro del marco de oposición entre lo masculino y lo femenino<sup>123</sup>

La posición dominante de los varones se vio favorecida por las normas de género y su construcción cultural, debido a que los varones sociabilizaban entre pares y construían

---

<sup>118</sup> Andrea Robles. “Hombres de letras. Masculinidad en el campo intelectual chileno a comienzos del siglo XX”. *Revista Al sur de todo. Revista multidisciplinaria de estudios de género* N°8, (2014). 4

<sup>119</sup> Joyce Contreras. “La resistencia al libro. Mujeres, escritura y exclusión en el siglo XIX en Chile” en *Vestigio y especulación. Textos anunciados, inacabados y perdidos de la literatura chilena*. Nivaldo Acero y edit. (Chile: Chancacazo, 2014) 109-110

<sup>120</sup> Andrea Robles. “Hombres de letras. Masculinidad en el campo intelectual chileno a comienzos del siglo XX”. *Revista Al sur de todo. Revista multidisciplinaria de estudios de género* N°8, (2014). 4

<sup>121</sup> Pierre Bourdieu: *El campo del poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. (E. Montessor, 2002) 41

<sup>122</sup> Andrea Robles. “Hombres de letras. Masculinidad en el campo intelectual chileno a comienzos del siglo XX”. *Revista Al sur de todo. Revista multidisciplinaria de estudios de género* N°8, (2014). 3

<sup>123</sup> *Ibid.* 2-3

relaciones de poder en un espacio de exclusividad masculina<sup>124</sup>. De esta forma, los espacios de interacción permitieron representar las relaciones sociales dadas a partir de la construcción cultural de lo masculino y femenino, donde los varones al estar en los espacios de sociabilidad tuvieron el privilegio de acceder a la educación, opinión pública y bienes culturales. En cambio, las mujeres estuvieron recluidas a lo doméstico y privado.

Sobre las mujeres en el campo cultural, estas habrían estado fuera del “espacio de los asuntos de hombres”<sup>125</sup> y su tardía participación respondió a los propios mecanismos en los que se posicionaron las mujeres para lograr el acceso a los espacios de sociabilidad del naciente Estado- nación.

### **Las instituciones culturales.**

La necesidad de consolidar la Nación y la identidad del país conllevó la difusión de medios para su construcción, como las instituciones culturales y educativas. Para estudiar el campo cultural es útil considerar los aparatos formativos creados durante el siglo XIX, especialmente para comprender que fueron creadas para cumplir cierta función, en ese caso como parte de un proyecto social, político y cultural de carácter modernizador. Que además “generó una dinámica de comunicación estableciendo lazos e influencias entre las organizaciones y los individuos. Su presencia y acción son parte de esa vida común que transforma a un grupo de personas en sociedad”<sup>126</sup>.

Respecto de los intelectuales del siglo XIX y las instituciones, estos eran descendientes de europeos y criollos. Tras lo acontecido en 1810, se afianzó en la escena social, política y cultural la cultura francesa por sobre la hispánica.

Durante el gobierno de O’Higgins (1817-1823) se fundó la Biblioteca Nacional y el Instituto Nacional en 1813, además el liceo de Chile y el colegio de Santiago; también

---

<sup>124</sup> Ibid., 3.

<sup>125</sup> Ibid., 3

<sup>126</sup> Francisco González, La influencia francesa en la vida social de Chile de la segunda mitad del siglo XIX. 11.

surgieron periódicos y se constituyeron sociedades filantrópicas. En este período el esfuerzo estuvo enfocado en la “formación y aprendizaje de lo político”<sup>127</sup>. En 1822 Bernardo O’Higgins contrató a profesores europeos, algunos franceses, para dirigir el jardín botánico; también en 1825 se dio inicio formalmente a una educación vinculada con Francia. El gobierno francés facilitó la llegada de jóvenes estudiantes de la oligarquía para que estudiaran en el país franco; quienes, a su regreso, traían consigo libros, objetos de arte y una profunda admiración por la cultura francesa<sup>128</sup>.

La Ilustración fue penetrando lentamente la sociedad chilena, específicamente en la capa dominante. La cultura francesa inspiraba la base y los objetivos de la clase dirigente, con la que el Estado se fue orientando la formación de los agentes culturales y políticos, la mantención del control sobre los procesos de producción y de transmisión simbólica<sup>129</sup>, con el fin de llevar al país por el camino de la razón, cohesionar la Nación y formar una clase dirigente capaz de conducir al país a la modernidad<sup>130</sup>.

El surgimiento de las instituciones modernizadoras en Chile durante el período de construcción de la Nación, se originaron especialmente tras el orden portaliano y con el auge de los liberales y sus ideas, quienes abogaron por una mayor libertad para los ciudadanos y el culto religioso, y el impulso de la educación como herramienta para el progreso del país<sup>131</sup>. Se postulaba que la incipiente nación debía cultivar la civilización y las ideas ilustradas, para dejar el pasado colonial y la barbarie<sup>132</sup>.

Los intelectuales a través de la creación de las instituciones buscaron mantener la hegemonía, al ocupar un lugar propio crearon estrategias para reproducir prácticas y resguardar el habitus de clase; pues la conformación de una educación nacional estuvo

---

<sup>127</sup> Ibid, 27

<sup>128</sup> Cristian Gazmuri, “El “48” chileno. Igualitarios, reformistas, radicales, masones y bomberos. (Santiago de Chile: Editorial universitaria., 1999) 26

<sup>129</sup> José J. Brunner, “Estudio 1: Cultura y crisis de la hegemonía” en *Cinco estudios sobre la cultura y sociedad*. Flacso. José J. Brunner y Gonzalo Catalán (Santiago de Chile: Ediciones Ainavillo, 1985) 10-11

<sup>130</sup> Sol Serrano, *Universidad y nación*. (Santiago de Chile: editorial universitaria, 1994) 15

<sup>131</sup> Origo Ediciones. *Pintura chilena del siglo XIX: Magdalena y Aurora Mira: pioneras del arte femenino* (Chile, Origo Ediciones, 2008) 6

<sup>132</sup> Sol Serrano, *Universidad y nación. Chile en el siglo XIX* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1994) 15

“centrada en la especialización y civilización de los jóvenes varones provenientes de la misma capa dirigente”<sup>133</sup>. Ante esto, la clase dominante pretendió implantar características modernizadoras en el país, especialmente desde el modelo francés de la Ilustración.

Progresivamente el escenario cultural de Chile se fue fortaleciendo con nuevos valores, inspirados en la Ilustración y liberalismo, mediante la creación de escuelas primarias e instituciones educativas para la formación de los varones. Es fundamental la fundación de la Universidad de Chile en 1842, inspirada del modelo del Institut de France<sup>134</sup> y simbolizó el espacio para el cultivo del intelecto y la difusión del saber y la cultura. La creación de la universidad simbolizó el surgimiento de una entidad en que los agentes culturales se posicionaron como intelectuales profesionales al ocupar una posición dominante dentro de la producción cultural.

Ante este panorama la instrucción de los chilenos, dicese la clase dominante y los varones exclusivamente, fue uno de los temas a ahondar por la clase dirigente e intelectualidad especialmente a partir del decenio de 1840. Tras la fundación de la Universidad de Chile, nació la Academia de Pintura en 1849 y más tarde, la clase de escultura y de arquitectura<sup>135</sup>. Se debe destacar las instituciones educacionales permite comprender el proceso de institucionalidad de la nación y, particularmente, la educación formal de los intelectuales que a mediados de siglo dio paso a un incipiente campo cultural en Chile.

Con relación al escenario artístico del período, este se caracterizó por ser un espacio hegemonizado por la institucionalidad académica y por el rol tutelar del Estado.<sup>136</sup> Teniendo por objetivo transformar a Chile en una civilización moderna<sup>137</sup>, para ello era una necesidad contar la creación de un espacio que permitiera el desarrollo de un sistema de enseñanza,

---

<sup>133</sup> Jorge Olguín. *Del bullicio al silencio. Hacia una historia de los comportamientos y prácticas de lectura al interior de la naciente opinión pública chilena, a principios del siglo XIX*. (Chile: Universidad de Chile, 2012) 4

<sup>134</sup> Cristian Gazmuri, “El “48” chileno. Igualitarios, reformistas, radicales, masones y bomberos. (Santiago de Chile: Editorial universitaria., 1999) 27

<sup>135</sup> Origo Colecciones, *Pintura chilena del siglo XIX: Magdalena y Aurora Mira: pioneras del arte femenino* (Chile, Origo Ediciones, 2008) 6

<sup>136</sup> Pedro E. Zamorano y Patricio Herrera. “Institucionalidad y bellas artes en Chile: el rol tutelar del Estado en el sistema de gestión de la enseñanza, la difusión y el patrimonio”. *Revista Quintana N°15*, (2016). 269.

<sup>137</sup> Ibid. 269

producción y difusión<sup>138</sup> de las artes, en este caso, la Academia de Pintura y el Salón de Exposición Artística Nacional.

### **La Academia de Pintura.**

La Academia de Pintura en Chile fue creada el 4 de enero de 1849<sup>139</sup>. Surgió como parte del proyecto modernizador del Estado chileno, en el que se pretendió impulsar las artes, tanto en su desarrollado academicista como a través de exposiciones y certámenes. A partir de su creación las autoridades chilenas impulsaron el desarrollo artístico con el objetivo de construir una imagería con los hechos históricos que construyeron la independencia del país, todo bajo una base histórica, patriótica e ilustrativa<sup>140</sup>:

“si los hijos derramaron su sangre en los campos de batalla para asegurar su independencia y su grandeza, las bellas artes tienen la misión de fecundar esta semilla de virtud y patriotismo, ilustrando por medio del arte las hazañas de estos valientes”<sup>141</sup>.

En el contexto de desarrollo económico, político y cultural que se había ido forjado en Chile desde la declaración de Independencia, y que a lo largo del siglo decimonónico se consolidó con la influencia de intelectuales extranjeros, en este caso, fuertemente arraigado en la influencia francesa.

La creación de la Academia simbolizó la formalización de la educación artística en Chile, con un modelo educacional académico y la tradición nacional<sup>142</sup> tras la acción beneficiosa del Estado por apoyar el desarrollo de las artes tras lo acontecido en 1810<sup>143</sup>, y la influencia de extranjeros llegados al país como Juan Mauricio Rugendas y Raymond Monvoisin.

---

<sup>138</sup> Jaime Cuevas. “El Salón de Santiago de 1885. Notas sobre la constitución de un arte nacional”. *Revista Punto de Fuga*, Universidad de Chile. (2013). 151

<sup>139</sup> Vicente Grez, *Les Beaux-arts au Chili, exposition universelle de Paris* (París, A. Roger et F. Chernoviz 1889.) 8

<sup>140</sup> Valentina Ripamonti. “Academia de Pintura en Chile: sus momentos previos”. *Revista Intus LEgere Historia*, volumen 4, (2010). 141

<sup>141</sup> Cristina Fernández, “Génesis del campo intelectual de las artes visuales en Chile. Escena avanzada y posicionamiento del discurso”. Universidad Arcis, (2006). 25

<sup>142</sup> Museo Nacional de Bellas Artes. “*Chile 100 años Artes Visuales*” *Primer periodo 1900-1950 Modelo y representación*, (2000). 23-24

<sup>143</sup> Pedro Zamorano y Claudio Cortés, “Pintura chilena a comienzos de siglo: hacia un esbozo de pensamiento crítico”. *Aisthesis* N.º 31, 1998; 90

Con la llegada de maestros europeos se asientan las bases para el desarrollo de la tradición pictórica neoclásica, especialmente con el director italiano Alejandro Cicarelli, “quien contribuyó en la difusión del gusto y el progreso de las bellas artes”<sup>144</sup> en Chile:

“Con la creación de la Academia de Pintura, en 1849 (...) se fue generando un quehacer más activo en torno a la actividad artística. Ello produjo la aparición de las primeras generaciones de pintores y escultores, el desarrollo de salones y exposiciones y la creación, desde el Estado, de una institucionalidad que asumió responsabilidades sobre la formación y difusión artística y cultural en el país”<sup>145</sup>

No obstante, es necesario considerar que antes de la creación de la institución artística en el país, la pretensión de una educación artística estuvo presente en la Academia de San Luis creada por Manuel de Salas en el año 1797, donde se inició la enseñanza del dibujo<sup>146</sup>. Pero solo a partir de la institucionalización de la educación artística con la academia es que el Estado participó directamente en su creación, desarrollo y fomento de las artes y la cultura.

El Estado al ser parte activa del fomento de las artes participó en el campo cultural como el ordenador de la posición de los pintores y escultores en el espacio de la intelectualidad, favoreciendo a los varones con estudios en el extranjero y destacando a los artistas que reproducían los objetivos instaurados para la modernización de la Nación.

Pierre Bourdieu señaló que las instituciones y los espacios artísticos tienen un papel fundamental en la legitimación artística, debido que la actividad artística en el campo cultural estaba regida por “reglas de funcionamiento” que permite que los agentes culturales alcancen el título de artista<sup>147</sup> y se beneficien de la influencia social-cultural y del cultivo de las artes:

“en un marco general, la fundación de la Academia forma parte de un proyecto mayor; que termina con la creación del Museo de Bellas Artes... de este modo, se conforman en nuestro país las principales instituciones modernas que legitiman la producción artística: la academia, el museo, los salones”<sup>148</sup>.

---

<sup>144</sup> Vicente Grez, *Les Beaux-arts au Chili, exposition universelle de Paris* (París, A. Roger et F. Chernoviz 1889.) 18

<sup>145</sup> Pedro Zamorano, “El Taller ilustrado: periódico de artistas y para artistas”. *Aisthesis N.º 54*, (2013). 196

<sup>146</sup> Valentina Ripamonti, “Academia de Pintura en Chile: sus momentos previos”. *Revista Intus LEgere Historia*, volumen 4 (2010). 130

<sup>147</sup> Tomás Peters. Cartografía de una puesta en escena: de la enunciación de un concepto de escena a su inscripción en los relatos: sobre cómo el concepto de escena de avanzada se describe/ inscribe en la historia del arte chileno. (Tesis para optar al grado de magister en artes, mención teoría del arte, Universidad de Chile, 2011) 26

<sup>148</sup> Valentina Ripamonti, Academia de Pintura en Chile: sus momentos previos. *Revista Intus Legere Historia*, volumen 4 (2010). Pág. 146

La Academia configuró la institucionalidad de las artes, con ella comienzan a aparecer exposiciones y certámenes para la aparición de las obras en la escena pública, se trata del surgimiento de un mercado cultural que permitió la producción, circulación y monopolio de las obras de artes. Ejemplo fue la creación de la Sociedad Artística en 1867 en manos del pintor Pedro Lira y Luis Dávila, quienes dieron inicio a exposiciones de carácter nacional <sup>149</sup> y la exposición general de Benjamín Vicuña Mackenna en 1872.

El surgimiento de los espacios artísticos permitió la participación de obras y artistas nacionales y extranjeros; también significó el desarrollo de concursos para medir la calidad de la obra dentro de la exposición. En este sentido, la Academia de Pintura formalizó el proyecto civilizador del Estado docente al imponer valores de la sociedad republicana en el arte y la cultura <sup>150</sup> que fueron reproducidos por los artistas en el campo cultural.

También, con la consolidación de la institución se dio inicio al control a los concursos, las exposiciones y repertorios formales e iconográficos <sup>151</sup> por parte del Estado, quien se encargaba de ordenar y administrar el arte. De esta forma, la valoración de una obra dentro del campo cultural se entiende en la relación del artista como producto de su entorno y el grado de legitimación que posee desde el academicismo, especialmente desde lo considerado como arte y el reconocimiento de los agentes culturales que participan en el proceso de producción y circulación de la obra <sup>152</sup>.

Por otro lado, a partir de 1880 el progreso de las artes en Chile se consolidó con la materialización de un espacio para las bellas artes, con la fundación del Museo de Bellas Artes por parte de José Miguel Blanco. El museo asienta la identidad nacional convirtiéndose en el núcleo de la vida artística nacional y en el principal encargado de la recolección de las

---

<sup>149</sup> Vicente Grez, *Les Beaux-arts au Chili, exposition universelle de Paris* (París, A. Roger et F. Chernoviz 1889)21

<sup>150</sup> Gloria Cortés. “Los pinceles femeninos se ponen serios. Las pintoras chilenas y sus huellas de identidad (1883 y 1919)” en *Compartir el mundo: la experiencia de las mujeres y el arte*. María L. Rosa y Soledad Novoa. (Stgo de Chile: Ediciones metales pesados) 54.

<sup>151</sup> Bernardo Subercaseaux y Elisabet Prudent. “Sensibilidades y tendencias artísticas” en *La cultura. Chile 1830/1880. América Latina en la Historia Contemporánea*. (Chile, Taurus, 2015) 26

<sup>152</sup> Dasein R. Flores, *El arte a través de la mirada de Bourdieu*. (Universidad Autónoma de Puebla). 4

pinturas en colecciones privadas y/u oficinas del Estado<sup>153</sup>. Además, en el mismo período se creó el Salón Oficial, espacio dedicado exclusivamente para las bellas artes que tuvo por propósito la exposición del arte nacional al público.

### **El Salón de Exposición Artística Nacional.**

La creación del Salón dedicado a las bellas artes fue parte del proyecto artístico nacional iniciado con la fundación de la Academia de Pintura. El cuál buscaba “formar una instancia que le fuera más propia: una exposición propiamente artística, formada enteramente por obras de arte, realizadas por artistas”<sup>154</sup>. Este espacio dio cabida al surgimiento de un “sistema de producción artística con la esfera pública local (...) que buscaba posicionar un discurso legitimante por sobre otro”<sup>155</sup>. Esto significó que el Salón fue el lugar para exponer la producción artística ante la sociedad, además, permitió la consolidación de una posición de privilegio de los artistas dentro de los espacios artísticos y culturales. Debe tenerse en cuenta que los pintores varones ocuparon, en ocasiones, la posición de artistas e intelectuales en el campo cultural, y a la vez, fueron los principales promotores del arte nacional.

Con la instalación de Salón se inició un incipiente mercado cultural donde las obras producidas por los artistas podían ser exhibidas, compradas y vendidas. En este contexto, en Chile a lo largo del siglo XIX se desarrollaron certámenes y exposición de bienes culturales, como la muestra celebrada en el Instituto Nacional en 1827<sup>156</sup>, la exposición en el Teatro Municipal en 1858, la Exposición de la Cofradía del Santo Sepulcro en 1869, la Exposición del Mercado Central en 1872, la Exposición de Agricultura en el Pabellón de la Quinta Normal en 1875, las Exposiciones de 1878 organizadas por Miguel Luis Amunátegui y

---

<sup>153</sup> Cristina Fernández, “Génesis del campo intelectual de las artes visuales en Chile. Escena avanzada y posicionamiento del discurso”. Universidad Arcis, (2006). 25

<sup>154</sup> Pablo Berríos y editores. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. (Santiago: LOM Ediciones, 2009) 158

<sup>155</sup> Jaime Cuevas. “El Salón de Santiago de 1885. Notas sobre la constitución de un arte nacional”. *Revista Punto de Fuga*, Universidad de Chile. (2013). 151

<sup>156</sup> Pablo Berríos y edit. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. (Santiago: LOM Ediciones, 2009) 158

Benjamín Vicuña Mackenna, la Exposición en el Congreso Nacional en 1883 y el Salón de 1884 en la Quinta Normal<sup>157</sup>.

Sin embargo, solo a partir de 1884 se puede abordar el Salón como un espacio propio para las bellas artes, pues, por primera vez se acondicionó un lugar sólo para el arte nacional. Gracias a la labor del pintor Pedro Lira Rencoret y la Unión Artística<sup>158</sup> se dio inicio al Salón Oficial dedicado exclusivamente a las bellas artes, tras esto, se construyó el Partenón de la Quinta Normal, que abrió sus puertas en 1885. Este espacio tuvo su fuente de inspiración en los salones de París, especialmente para la exhibición de las artes y los artistas:

“con la creación de un museo y las exposiciones nacionales e internacionales que se comenzaron a organizar a partir de 1872, se creyó en algún momento que la actividad cultural del país estaba en condiciones de desarrollarse al igual que en Europa. Tras el regreso de Pedro Lira, se organizó una muestra centrada exclusivamente en el arte chileno (1884)”<sup>159</sup>

Desde 1885 se sistematizó el Salón, caracterizándose por la apertura anual de la Exposición y el inicio del concurso del Salón. Además, se creó un reglamento normando el envío, admisión y retiro de las obras, el jurado, los premios, las entradas y la ceremonia de clausura<sup>160</sup>. En tanto, en 1887 la Unión Artística traspasó el edificio al gobierno ante las responsabilidades económicas y administrativa que conllevaba; más tarde, el gobierno creó la Comisión de Bellas Artes que tenía por labor administrar los fondos de pensión y estimular las artes<sup>161</sup>.

En tanto, El Reglamento de las Exposiciones<sup>162</sup> consideró ciertos puntos fundamentales para comprender la estructura y funcionamiento del espacio. Algunos de ellos son: “podrán participar artistas nacionales y extranjeros<sup>163</sup>, serán admitidas las obras artísticas que lo

---

<sup>157</sup> Jaime Cuevas. “El Salón de Santiago de 1885. Notas sobre la constitución de un arte nacional”. *Revista Punto de Fuga*, Universidad de Chile. (2013). 156

<sup>158</sup> Sociedad artística privada y sin fines de lucro, liderada por Pedro Lira.

<sup>159</sup> Museo Nacional de Bellas Artes. *Chile 100 años Artes Visuales” Primer periodo 1900-1950 Modelo y representación* (2000) 23-24

<sup>160</sup> Ennio Bucci. Las galerías en Chile. 2

<sup>161</sup> Ibid.30

<sup>162</sup> “Reglamento del Salón de 1919” en *Salón de 1919. Exposición Oficial de Bellas Artes* (Chile: Imprenta y Lit. Selecta, 1919) 7-24

<sup>163</sup> Ibid. 7 Artículo n° 2

merezcán a juicio del jurado de admisión<sup>164</sup>, la presentación de las obras deberá hacerla el mismo autor o la persona a quién éste autorice por escrito<sup>165</sup>, el artista deberá presentar una nota firmada con los datos personales y de la obra<sup>166</sup>, no serán admitidas obras expuestas anteriormente en exposiciones nacionales e internacionales<sup>167</sup>, un jurado compuesto de siete personas determinara las obras admitidas en la sección de pintura<sup>168</sup> y no se permitirá tomar fotografías de las obras expuestas en el Salón sin la autorización del autor”<sup>169</sup>.

Respecto al Jurado del Salón, este estaba compuesto por el presidente y dos miembros de la Comisión de Bellas Artes, además, dos miembros elegidos por los artistas exponentes que hayan tenido medallas y/o premios en exposiciones<sup>170</sup>. Así también, se elegía al comisario del salón, quien era el encargado de la recepción de las obras, formación del catálogo y venta de las obras presentadas<sup>171</sup>.

En dichos concursos los artistas podían participar y obtener premios como la mención honrosa, medalla de primera, segunda y tercera clase; diploma de honor adjudicado por el jurado y premio del Certamen Arturo Edwards Ross y Certamen General Marcos Maturana.

En cada salón anual se entregaba una medalla de primera clase, dos de segunda clase, tres de tercera clase y cuatro menciones honrosas<sup>172</sup>. Estos premios estaban remitidos a una asignación especial destinada por la ley de presupuestos del gobierno<sup>173</sup>, en la que los artistas recibían una suma de acuerdo con el premio obtenido, por ejemplo, la medalla de primera clase recibía una suma de mil pesos y la de tercera clase seiscientos pesos. Asimismo, en el caso de las medallas de honor, la Comisión de Bellas Artes podía proponer al gobierno la compra de la obra para el Museo Nacional de Bellas Artes<sup>174</sup>.

---

<sup>164</sup> Ibid. 7 Artículo n° 3

<sup>165</sup> Ibid. 8 Artículo n° 5

<sup>166</sup> Ibid. 8 Artículo n° 6

<sup>167</sup> Ibid. 8 Artículo n° 7

<sup>168</sup> Ibid. 8 Artículo n° 8

<sup>169</sup> Ibid. 14 Artículo n° 34

<sup>170</sup> Ibid. 8 Artículo n° 9

<sup>171</sup> Ibid. 10-11 Artículo n° 14

<sup>172</sup> Ibid. 11-12 Artículo n° 25

<sup>173</sup> Ibid. 12 Artículo n° 26

<sup>174</sup> Ibid. 12 Artículo n° 26

Es importante destacar los certámenes auspiciados por dos mecenas que tenían por objetivo apoyar la labor de los salones: Certamen General Maturana y Certamen Edwards<sup>175</sup>. El primero tuvo su origen en el Salón de 1884 tras la donación de seis cuadros originales del general del ejército General Marcos Maturana al fisco, con el propósito de ser vendidos y con su venta se estableciera una recompensa anual a la mejor obra de pintura y escultura de los artistas chilenos en el Salón. El segundo premio inició a partir del Salón de 1888 gracias al apoyo del diputado Arturo Edwards Ross, quién donaba \$2.500 pesos anuales para los ganadores del concurso en las diversas categorías establecidas: \$300 pesos para las obras de paisaje o naturaleza muerta, \$400 pesos para cuadro de costumbres, retratos, cuadro de animales o busto de escultura; \$800 pesos para pintura histórica nacional, una estatua o composición escultural en alto o bajo relieve de tema nacional. Además, \$1.000 pesos para el premio de honor a la mejor obra del Certamen, ya sea pintura o escultura<sup>176</sup>.

Además, la exhibición de las obras permitió el inicio de un mercado cultural que facilitó que los artistas participaran de la producción y circulación de obras de artes, a la vez, conllevó la competencia de los pintores<sup>177</sup> por alcanzar las recompensas y renombre en dicho espacio. Pues, la constitución de Salón concibió la articulación del arte, el público y el Estado en un contexto donde se pretendía fomentar el arte nacional y para ello, fue necesario el surgimiento de la crítica del arte y el público especializado para plantear quienes eran artistas y la calidad de las obras presentadas.

### **El campo cultural y las mujeres**

Como se ha mencionado, el campo cultural ha sido considerado como un “asunto de los hombres”; por lo cual es necesario estudiar la posición y rol que cumplían las mujeres en él. Especialmente con relación a la ausencia y/o exclusión en los espacios culturales y

---

<sup>175</sup> Pablo Berríos y edit. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. (Santiago, LOM Ediciones, 2009) 355.

<sup>176</sup> Ibid. 355

<sup>177</sup> Armando Robles. *La pintura chilena*. 206.

artísticos planteados en esta investigación.

A partir de los contenidos expuestos en el marco teórico sobre la Historia de las Mujeres y Género, es necesario comprender que los estudios que se refieren a la exclusión femenina en la Historia permiten considerar dos ejes para abordar: el campo cultural como un campo de lucha de posiciones de dominantes y dominados, y, una concepción de las mujeres como un grupo sociocultural<sup>178</sup>. Esto último establece que el estudio de las mujeres posee características diferentes a las de los varones, ya sea en la educación y en los roles y estereotipos del siglo XIX. Por lo tanto, es necesario relatar y caracterizar la situación de las mujeres.

Las mujeres por siglos estuvieron bajo el control masculino,<sup>179</sup> que las remitió dentro del espacio privado y doméstico. Idea sustentada por la condición biológica destinada a la reproducción y mantenimiento de la especie, que las excluyó sistemáticamente<sup>180</sup> para mantenerlas bajo el yugo masculino. Esto significó que la diferencia biológica dentro de un sistema cultural otorgó valores simbólicos a lo femenino y masculino<sup>181</sup>, es decir, el género como una construcción cultural y simbólica generó el origen de estereotipos, conductas y acciones<sup>182</sup> para lo femenino. Ante esto, Émile Durkheim escribió “que los sexos se separaron y formaron de cierta manera dos sociedades en la sociedad<sup>183</sup>” donde las mujeres ocuparon una posición secundaria o bajo del varón.

Las mujeres en el hogar fueron las encargadas de la producción privada<sup>184</sup>, esto se sustentó bajo los ideales de la familia burguesa y la religión, que a través del habitus mantuvo históricamente a las mujeres relegadas a roles y estereotipos de madre y esposa. Pues, ser

---

<sup>178</sup> Gisela Bock, *La Historia de las mujeres y la historia del género. Aspectos de un debate internacional*. (España, Universidad de Valencia, 1991)6

<sup>179</sup> Gabriel. Salazar, “La mujer de “bajo pueblo” en Chile: bosquejo histórico”. *Proposiciones* 21, 1992. 91

<sup>180</sup> Nuria Rodríguez, *Archivo y memoria femenino. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)*. (España, Universidad Politécnica de Valencia, 2007) 30-31

<sup>181</sup> Sonia Montecino, *Palabra dicha. Escritos sobre género, identidades, mestizaje*. (Santiago de Chile, Colección de libros electrónicos Universidad de Chile, 1997) 18

<sup>182</sup> *Ibid*, 34

<sup>183</sup> José J. Brunner. *La mujer y lo privado en la comunicación social. Material de discusión N°51*. Santiago, Flacso, (1983). 4

<sup>184</sup> *Ibid*. 6

mujer significaba ser la encargada de la reproducción de la vida, cuidado de los hijos y ser la transmisora del capital cultural a las hijas, por lo tanto, la mujer cumplía la tarea de ser el ángel del hogar.

De esta manera, el ideal de lo femenino respondió a un sistema simbólico y cultural que estableció que la misión de las mujeres en la sociedad patriarcal constaba de la crianza y educación de los hijos e hijas, además, de la formación de los futuros ciudadanos de la Nación. Para lo cual las mujeres eran educadas en casa, colegios privados y conventos bajo ciertas características que tenían por propósito cultivar las cualidades del ángel del hogar, como, por ejemplo: ser bondadosas, devotas, caritativas, obedientes y hábiles.

En casa aprendían lo necesario para ser buenas encargadas del hogar familiar, se les instruía en las labores hogareñas y aprendían lo básico para ser madres y esposas. En cuanto a la educación privada, en el hogar o escuela, las mujeres más acomodadas recibieron formación por parte de maestros particulares. Era común que fueran instruidas por institutrices y profesores extranjeros, como, por ejemplo, el profesor Theodore Blondeau que enseñó pintura y francés a las hermanas Aurora y Magdalena Mira, quienes jamás asistieron al colegio<sup>185</sup>. En tanto, el convento se consolidó como el espacio para la transmisión de la cultura oral, la cultura letrada femenina y la educación en la doctrina cristiana. En el que las alumnas cultivaban la inteligencia y los buenos sentimientos, además ponían en práctica las virtudes y aprendían tareas domésticas. A la vez, el convento además de educar fue una institución que educaba y perdura el modelo de virtud dentro de la clase dominante<sup>186</sup>.

La formación que recibían las féminas era para situarlas en el centro del hogar. En él las mujeres desempeñaban todas sus actividades como la vida familiar, cultural y social. Sus quehaceres y prácticas respondían a la unión de la familia y el resguardo de la moral<sup>187</sup>,

---

<sup>185</sup> Origo Colecciones. *Pintura chilena del siglo XIX: Magdalena y Aurora Mira: pioneras del arte femenino* (Chile, Origo Ediciones, 2008) 14

<sup>186</sup> Ximena Azúa. "Hilar, escribir, leer, contar y algo de baile: la educación de las niñas en el Chile Colonial" en *Mujeres chilenas: fragmentos de una historia*. Sonia Montecino. (Santiago: Cátedra de Género UNESCO, 2008) 55-62

<sup>187</sup> Lucía Santa Cruz. *Tres ensayos sobre la mujer chilena* (Chile: Editorial Universitaria, 1978) 89-94

entendida en el deber ser. Debido a esto, su educación contemplaba la enseñanza de hilar, leer, escribir, coser, pintar y cantar<sup>188</sup>, pues, se pretendía que su instrucción asegurara el futuro de las ciudadanas de la República en el modelo de decoro, sumisión y recato que toda madre de familia debía tener<sup>189</sup>.

La educación religiosa se mantuvo después de la Independencia de Chile, especialmente durante el régimen portaliano con la educación privada y la fundación de escuelas por parte de los conventos. Ejemplos son la fundación del primer colegio femenino de la mano de Fanny Delaunay, esposa del intelectual español José Joaquín Mora, y el colegio de las hermanas Cabezón en Santiago, perteneciendo a la primera generación de colegios laicos femeninos<sup>190</sup>. Tanto en la Colonia y la República, el objetivo de la enseñanza femenina era que las mujeres fueran madres virtuosas y formadoras de buenos ciudadanos:

“la madre enseñaba a su hija mayor el clavicordio o la guitarra y ésta a su vez lo enseñaba a sus hermanos menores. Las labores de mano completaban su formación. La joven era educada para el matrimonio: ser una digna esposa y cumplida dueña de casa y cuidar de la educación de sus hijos; ésta, que era su futura misión, no necesitaba de mayores conocimientos según el criterio de la época”<sup>191</sup>.

Como indicamos anteriormente, el siglo XIX se caracterizó por la diferenciación de lo femenino y masculino en la sociedad, lo que también se reprodujo en las diversas áreas, como la educación, por ejemplo. Los varones aprendían de las letras, artes, retórica e incluso francés, mientras que ellas recibían una educación que les permitiera ser una madre ilustrada y capaz de hacerse cargo del hogar. En ese sentido, Manuel Vicuña planteó que la educación de las mujeres era descuidada y que la enseñanza de las letras era solo para algunas, debido a que no querían que sus hijas aprendieran a escribir por temor de que se pusieran a dirigir cartas a algún amante.<sup>192</sup>

---

<sup>188</sup> Ximena Azúa, Hilar, escribir, leer, contar y algo de baile: la educación de las niñas en el Chile Colonial.

<sup>189</sup> Ibid.

<sup>190</sup> Joyce Contreras, “Las transformaciones del campo cultural a mediados del siglo XIX y el surgimiento de una escritora moderna: Rosario Orrego de Uribe” en *Escritoras chilenas del siglo XIX: su incorporación pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Joyce Contreras, Damaris Landeros y Carla Ulloa. (Chile: RIL Editores.2017) 71

<sup>191</sup> Lucía Santa Cruz. *Tres ensayos sobre la mujer chilena* (Chile: Editorial Universitaria, 1978) 193

<sup>192</sup> Manuel Vicuña, “Salones y saloniéres” en *La belle époque chilena*. (Chile: Editorial Sudamericana, 2013)

Las familias en su objetivo de reproducir el capital cultural participaban de la educación de las mujeres, formal o informalmente, a través del acceso a la instrucción o a los espacios del intelecto. En este contexto, las mujeres se relacionaban con parientes y mujeres ilustradas que permitían que conocieran y aprendieran a través de la comunicación oral. Un caso de esto lo registró Carmen Morla en su diario de infancia: “Mi mamá y papá (...) como diplomáticos, visitan a gente de valer que yo sólo conozco cuando el jueves vienen a casa<sup>193</sup>”. Asimismo, ante las visitas de Rebeca Matte a su hogar en París y Santiago, escribió “vi una obra premiada de ella. Es una gran escultora, parece, hablaré cuando sepa más<sup>194</sup>”. Incluso, las hermanas Morla Lynch dan testimonio de sus inicios en las artes al referirse a la exposición de sus obras en el salón familiar: “Rebeca ojeó los dibujos, se reconoció, rió mucho, ¡¡pero qué talento!! Exclamaba<sup>195</sup>”. Así, es posible discernir que las mujeres dentro del espacio privado lograron acceder a los espacios de los intelectuales, ya sea la tertulia o el salón, pues,

“en estos espacios las mujeres podían expresarse más allá de los ámbitos de participación que les asignaba el orden sexo-genérico, al tiempo que se retroalimentaban de un sistema de educación informal, que las reunía con varones ilustrados y las introducía en la autodisciplina del aprendizaje”<sup>196</sup>

De esta manera, la sociabilidad permitió que las mujeres accedieran a espacios del intelecto como ha sido planteado por autores como Manuel Vicuña y Darcie Doll. Desde la participación de las mujeres como salonières<sup>197</sup> y a la autoformación femenina como mecanismo de inserción en los espacios culturales y de sociabilidad.

“Las mujeres, entonces, tanto como los varones, comparten la pasión por el estudio y la lectura, pero en el caso de ellas, es a través del espacio de los salones que se asoman a la posibilidad de producir discursos (...) aunque después, acostumbren a declarar que el cultivo de su intelecto ha sido por el bien de la humanidad y no por motivos personales”<sup>198</sup>.

---

<sup>193</sup> Santiago, 23 de enero, 1897. En Wenceslao, Díaz. *Las Morlas. Diarios y dibujos de Carmen y Ximena Morla Lynch*. (Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2016) 289

<sup>194</sup> Ibid. 480. París. 9 de febrero, 1902.

<sup>195</sup> Ibid. 540. París, mayo, 1902.

<sup>196</sup> Bernardo Subercaseaux y Elisabet Prudent, “La Cultura Chile 1830-1880” *América Latina en la Historia Contemporánea*. (Chile: Taurus, 2013) 35

<sup>197</sup> Darcie Doll Castillo. “Desde los salones a la sala de conferencia: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile”. *Revista Chilena de Literatura*, (noviembre 2007). 83-100

<sup>198</sup> Ibid. 160

Por lo tanto, el capital cultural recibido por la familia se vio favorecido por la influencia social, cultural y política que poseían las mujeres, ya sea de la elite o vinculada a ella. Como son los casos de la salonière Luisa Recabarren al ser hija del magistrado y primer secretario de la Junta de Gobierno de 1810<sup>199</sup>, Rebeca Matte al ser biznieta del intelectual Andrés Bello, las hermanas Mira Mena al ser hijas de un político y pintor de la época, o casos como el de Javiera Carrera, Antonia Salas de Errázuriz<sup>200</sup> y Martina Barros de Orrego que permiten inferir que la familia fue el principal aparato formador, siendo fundamental para entender las trayectorias y vidas de las mujeres del siglo XIX.

La importancia de las tertulias y los salones con presencia femenina radica que, desde el siglo anterior, las actividades eran exclusividad de los varones, ellos eran quienes participaban de los clubes, asociaciones políticas y culturales<sup>201</sup>; por lo tanto, representó un cambio entorno a la situación de las mujeres. Por ejemplo, la educación de Mercedes Marín estuvo mediada por el contacto con intelectuales, lo que facilitó su formación autodidacta en lectura y escritura literaria<sup>202</sup>, que la hizo una mujer más preparada y educada, y constituyó el primer paso para la acumulación de capital educativo y capital social<sup>203</sup>. Que las mujeres comenzaran a participar de los espacios de sociabilidad significó una ruptura con la imagen de la mujer tradicional, aquella arraigada y devota de la familia y el hogar. También fue el antecedente para la comprensión de las mujeres y los mecanismos que las llevaron a insertarse en el campo cultural y más tarde, al campo literario. En este sentido, Gisela Bock indica que las mujeres contaron con sus propias formas de poder, estas eran de carácter informal que les permitían participar del poder de los hombres, frente a otras mujeres y al

---

<sup>199</sup> Joyce Contreras Villalobos, “Mercedes Marín del Solar y su participación en la empresa de construcción de la Nación” en *Escritoras chilenas del siglo XIX: su incorporación pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Joyce Contreras, Damaris Landeros y Carla Ulloa (Chile: RIL Editores.2017)16

<sup>200</sup> Lucía Santa Cruz. Tres ensayos sobre la mujer chilena, (Chile: Editorial Universitaria, 1978) 91

<sup>201</sup> Ibid, 103.

<sup>202</sup> Joyce Contreras Villalobos, “Mercedes Marín del Solar y su participación en la empresa de construcción de la Nación” en *Escritoras chilenas del siglo XIX: su incorporación pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Joyce Contreras, Damaris Landeros y Carla Ulloa (Chile: RIL Editores. 2017) 16

<sup>203</sup> Damaris Landeros, “Avatares de una pionera: Tensiones en(tre) la práctica de escritura en las obras de Martina Barros” en *Escritoras chilenas del siglo XIX: su incorporación pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Joyce Contreras, Damaris Landeros y Carla Ulloa (Chile: RIL Editores.2017) 160

mismo tiempo, hacer valer su condición de mujeres<sup>204</sup>.

Por otro lado, tras la llegada de los intelectuales y pintores extranjeros a Chile, el cultivo de las artes y las letras permitió que las mujeres no quedaran ajenas a las actividades culturales. Destacando principalmente el establecimiento del salón como espacio de sociabilidad, pero también la influencia europea en el desarrollo del teatro, las lecturas, las costumbres y los retratos de la época. El romanticismo francés afectó a las mujeres de sociedad y sus prácticas culturales.

“Con la influencia francesa en las prácticas culturales femeninas, las mujeres comenzaron a cambiar su vestuario, empezaron a exhibirse y participar de los espacios culturales de la época. Dio inicio a la caracterización de una mujer elegante, refinada, distinguida; que hacía culto a la elegancia. La mujer comenzó a imitar el buen tono<sup>205</sup> y a presentarse en los espacios de sociabilidad: “figura en todas las fiestas, está permanentemente invitada o recibe en su propia casa; organiza kermees de beneficio, asiste al teatro, a las carreras dominicales del Club Hípico, al balneario de moda. Su educación es ya más esmerada y muestra gran apertura hacia las novedades de Europa. Pero si sabe idiomas, si toca algún instrumento musical, si lee a Bordeaux, si es capaz de reconocer una tela de Fragonard, es principalmente porque todo eso es signo de buena talla. Su cultura es, sobre todo, otra pauta dentro de las muchas del consumo conspicuo<sup>206</sup>”.

A partir de 1840 el salón simbolizó el acceso de las mujeres al espacio público y de sociabilidad, pues, significó la integración de las mujeres a espacios que no las consideraban en su constitución. Por ello es necesario resaltar la imagen de la salonière, como aquella mujer que, a través de su rol de esposa y anfitriona del hogar, llevó a cabo su integración en el espacio de los intelectuales. También conllevó la autoformación en las distintas áreas del conocimiento:

“¿De qué manera impulsó la ilustración a las mujeres? No solo mediante un régimen de conversaciones periódicas con hombres cultivados para funcionar satisfactoriamente, el salón también demandaba horas de estudio metódico a las mujeres, a fin de que éstas se hallasen en condiciones de aportar lo suyo a las conversaciones”<sup>207</sup>.

El salón comenzó a posicionarse en la sociedad en compañía del nombre de una mujer.

---

<sup>204</sup> Gisela Bock, *La Historia de las mujeres y la historia del género. Aspectos de un debate internacional*. (España, Universidad de Valencia, 1991) 22

<sup>205</sup> Luis Barros y Ximena Vergara, “La imagen de la mujer aristócrata hacia el novecientos” en *Chile, mujeres y sociedad*. Paz Covarrubias y Rolando Franco (Fondo de las Naciones Unidas por la Infancia, 1978) 247.

<sup>206</sup> Ibid. 247.

<sup>207</sup> Manuel Vicuña, “Salones y Salonieres” en *La belle époque chilena* (Chile, Editorial Sudamericana, 2001)

Uno de ellos es el de Isidora Zegers de Hunees, quién inauguró en sus salones la moda de las reuniones musicales; invitando a variados intelectuales del período. Entre ellos destaca la presencia de Andrés Bello, Manuel Antonio Tocornal, Mercedes Marín, los pintores Rugendas y Monvoisin<sup>208</sup>. Como el salón de reuniones musicales, también se constituyeron los salones literarios y más tarde, los salones de bellas artes tras la fundación de la Academia de Pintura por parte del Estado.

La posición del salón como espacio para la intelectualidad y la influencia de los intelectuales en la educación femenina significó motivo de progreso que conllevó la autoformación de las mujeres y tardías discusiones respecto del lugar de la mujer. Fue una época que se adscribió al espacio privado como la instancia para el acceso al conocimiento y contacto con la intelectualidad nacional, ejemplo de ello son las memorias de María Graham al describir la alta sociedad chilena o las acuarelas que realizó en sus viajes por la zona central del país; también el caso de Clara Álvarez Condarco, quien gracias a su dominio de los idiomas logró traducir obras inglesas y francesas, y, situar su hogar como un centro de arte e ideas innovadoras en Valparaíso<sup>209</sup>.

En este contexto, la participación de las mujeres en los espacios de sociabilidad considerados parte de “los asuntos de los varones” fue símbolo de desafiar el estatus quo y transgredir el lugar otorgado por el sistema patriarcal. La activa participación de las mujeres en el salón conllevó más tarde, la aspiración por desempeñar alguna actividad intelectual, representando el inicio femenino en la reproducción de bienes culturales y presencia en la esfera pública. Inclusive conllevó la expansión de campos intelectuales, especialmente las letras con la incursión de la pluma femenina. A través de la literatura, “algunas mujeres instalaron la escritura y lectura con una voluntad de saber, de interpretar, de empoderarse de los signos; que impulso quebrantar el orden del discurso”<sup>210</sup> en la época decimonónica y

---

<sup>208</sup> Lucía Santa Cruz. *Tres ensayos sobre la mujer chilena* (Chile: Editorial Universitaria, 1978) 91

<sup>209</sup> Ibid. 135.

<sup>210</sup> Joyce Contreras “Mercedes Marín del Solar y su participación en la empresa de construcción de la Nación” en *Escritoras chilenas del siglo XIX: su incorporación pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Joyce Contreras, Damaris Landeros y Carla Ulloa (Chile: RIL Editores. 2017) 11

también las ganas de participar en el debate social, político y cultural del país.

La aspiración femenina por participar de la cultura conllevó progresivamente el desplazamiento del espacio privado a la esfera pública<sup>211</sup>. Mujeres como Carmen Arriagada, Mercedes Marín del Solar, Rosario Barros y Clara Álvarez Condarco son ejemplos de mujeres que participaron de los salones y ejercieron una actividad intelectual desde el espacio privado y que más tarde, significó el comienzo de la escritura pública, desde cartas a intelectuales nacionales y extranjeros y, enviando trabajos a la prensa, entre ellos poemas y traducciones.

Es importante considerar la incursión de las mujeres en las letras, pues son los antecedentes sobre los cambios de las relaciones sociales y simbólicas de la sociedad decimonónica, especialmente en su inserción en el incipiente campo cultural y campo literario. Porque son mujeres que ante una escasa y estrecha educación se autoformaron dentro de las paredes del salón, especialmente a través de la participación en conversaciones o escuchando a los intelectuales varones. Ese primer contacto ancló la búsqueda de la participación femenina dentro del sistema cultural chileno, la que comenzó con una inocente poesía política o incluso con cartas a intelectuales. Es el ejemplo de los acontecimientos advenidos con del poema “Homenaje de gratitud a la memoria del benemérito ministro don Diego Portales” de Mercedes Marín y las cartas enviadas al pintor alemán Juan Mauricio Rugendas.

En las dos situaciones, Mercedes Marín esboza un discurso ante la escena política. La primera celebra la figura de Diego Portales, lo que para el período significó tanto una alabanza como una polémica, pues su publicación en *El Araucano* presentó la voz de una mujer en la escena pública, para lo cual es necesario aclarar, utiliza el seudónimo de “una señora chilena”.<sup>212</sup> El anonimato de Mercedes fue una de las características de las mujeres

---

<sup>211</sup> Ibid. 11

<sup>212</sup> Joyce Contreras “Mercedes Marín del Solar y su participación en la empresa de construcción de la Nación” en *Escritoras chilenas del siglo XIX: su incorporación pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Joyce Contreras, Damaris Landeros y Carla Ulloa (Chile: RIL Editores. 2017) 22-26

del siglo XIX dentro de lo público. El seudónimo les “permitió esconder su identidad tras la imagen autorizada del ideal femenino hegemónico de la madre-esposa respetable y, ante todo, patriota”<sup>213</sup>. En la segunda, la carta, la escritora comentaba sobre las dificultades familiares y domésticas, pues le provocaba tristeza, fastidio y lamentaba que no le dejaran tiempo para pensar en otras cosas, como la política<sup>214</sup>. Esto último fue una señal de que una mujer tenía aspiración de participar en lo político, lo que permite pensar que otras mujeres también lo deseaban y que en el transcurso del siglo XIX fue anidando un sentimiento femenino por tener voz y voto dentro de la Nación.

La incursión de las mujeres en las letras y posterior publicación permitió el ingreso al circuito de publicación. Con publicaciones que en sus inicios trataban de temas sobre la familia y la religión y más tarde, también dio espacio a la mirada femenina sobre el acontecer político. Esto permitió participar en un mercado literario que era monopolizado exclusivamente por una elite blanca y masculina<sup>215</sup>. De esta forma, lentamente las mujeres comenzaron a incursionar e insertarse en el campo cultural y esfera pública; contribuyendo desde su posición como mujeres lectoras, escritoras, traductoras, periodistas, educadoras, conferencistas<sup>216</sup> y otras. Es decir, las mujeres comenzaron a posicionarse en la sociedad decimonónica como creadoras culturales a través de sus propios esfuerzos por participar en espacios que las excluían.

Todo esto permite establecer lineamientos para considerar el estudio de las mujeres en el campo cultural chileno, primero para comprender la situación de las artistas en las bellas artes y abordar los elementos que permitieron y/o dificultaron su inserción, ya sea en la Academia de Pintura y en el Salón de Exposición Artística Nacional.

---

<sup>213</sup> Ibid, 23

<sup>214</sup> Ibid, 42.

<sup>215</sup> Ibid, 42.

<sup>216</sup> Joyce Contreras. “Las transformaciones del campo cultural a mediados del siglo XIX y el surgimiento de una escritora moderna: Rosario Orrego de Uribe” en *Escritoras chilenas del siglo XIX: su incorporación pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Joyce Contreras, Damaris Landeros y Carla Ulloa (Chile: RIL Editores. 2017) 77

## Capítulo II. Mujeres pintoras en el siglo XIX en Chile.

El segundo capítulo de esta investigación aborda a las mujeres pintoras, específicamente aquellas mujeres que desempeñaron actividades artísticas durante el siglo XIX. Se considera a las primeras mujeres que incursionaron en la pintura y, más tarde, a las que participaron en las instituciones de las bellas artes.

Se plantea como primer objetivo definir a la mujer pintora, para ello se estudiará a la artista en el período donde los estereotipos de género recluían a las mujeres a los roles de madre, esposas e hijas. El segundo objetivo es identificar a las mujeres pintoras con el propósito de construir biografías y trayectorias a partir de los registros en la Academia de Pintura, los Salones Oficiales, prensa y la Historia del Arte.

En tanto, el propósito de visibilizar a las mujeres pintoras tiene por finalidad estudiar la Historia de las Mujeres a partir de las relaciones de poder en las que estaban sometidas las artistas y comprender que su aparición en la escena cultural significó participar en una lucha de posiciones frente a los varones, las instituciones y reglas de legitimidad de quién era considerado artista. Ante esto, es útil considerar las palabras de la historiadora del arte Gloria Cortés:

“en el caso de las mujeres que ejercieron la profesión de artistas es el que sufre de un mayor número de marginación en nuestra historia del arte. Encontraremos sus nombres en los salones, concursos y exposiciones, en reportajes de revistas magazinescas, serán mencionadas en documentos y cartas y hallaremos reseñas de algunas de sus obras, pero muy pocas veces accederemos al relato de sus vidas y al rol que ejercieron en la escena artística nacional”<sup>217</sup>.

Este capítulo pretende que el lector reconozca la existencia de mujeres que se desempeñaron en la pintura y, que, dentro del campo cultural fueron parte de los agentes creadores de bienes culturales. De esta manera, se establece que las mujeres pintoras en el marco de las instituciones de las bellas artes realizaron actividades artísticas que no estaban previstas para las mujeres del período decimonónico.

---

<sup>217</sup> Gloria Cortés. *Modernas: Historias de Mujeres en el arte chileno 1900-1950*. (Santiago, Origo, 2013) 16

## Las mujeres artistas en la Historia del Arte.

La definición de artista se refiere a la persona que cultiva alguna de las bellas artes y/o persona dotada de la capacidad o habilidad necesarias para alguna de las bellas artes<sup>218</sup>. En este sentido, nos referimos a las mujeres artistas como aquellas que realizaron alguna actividad artística, en este caso, en referencia a la pintura. Aclarado esto, es útil conocer las características de las mujeres en la Historia del Arte del siglo XIX para comprender el discurso sobre las mujeres en las artes.

Gloria Cortés planteó que la construcción del discurso de las artistas chilenas ha sido creada a partir de la asociación de la influencia masculina que determinó el proceso de aprendizaje<sup>219</sup> de las mujeres. Esto permitiría comprender la mirada que se ha tenido de las mujeres pintoras en Chile, como se ha señalado anteriormente en el estado de la cuestión, donde las mujeres fueron descritas como aficionadas, alumnas y estudiantes de artistas varones. Por ejemplo, Luis Álvarez en la *Pintura en Chile*<sup>220</sup> (1928) mencionó a las mujeres pintoras como discípulas, Antonio R. Romera en la *Historia de la Pintura Chilena*<sup>221</sup> (1976) señaló a las alumnas de la Academia de Pintura y a las seguidoras de los pintores, en tanto, Eugenio Pereira Salas en *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*<sup>222</sup> planteó el desarrollo de la pintura femenina a partir del estudio de tres pintoras y destacando el triunfo de las pintoras aficionadas en la exposición de 1884. Por lo tanto, la configuración de un discurso en la Historia del Arte en torno a las mujeres artistas ha sido construido con relación a lo masculino y en comparación a ellos.

En este sentido, Cordero y Sáenz consideraron los postulados de Michael Foucault para abordar el discurso en la Historia del Arte:

---

<sup>218</sup> Definición de “artista” en Diccionario online de la Real Academia Española.

<sup>219</sup> Gloria Cortés. “Los pinceles femeninos se ponen serios. Las pintoras chilenas y sus huellas de identidad (1883 y 1919”. en *Compartir el mundo: la experiencia de las mujeres y el arte*. María L. Rosa y Soledad Novoa. (Santiago de Chile: Ediciones metales pesados, 2017)51.

<sup>220</sup> Luis, Alvarez. *La pintura en Chile*. (Santiago de Chile, Imprenta La Ilustración. 1928)

<sup>221</sup> Antonio, Romera. *Historia de la Pintura Chilena*. (Chile: Editorial Andrés Bello, 1976).

<sup>222</sup> Eugenio, Pereira. *Estudios sobre el arte en el Chile Republicano*. (Chile: Ediciones Universidad de Chile, 1992)

“(Foucault) definió un discurso no por las cosas que estudia sino por los objetos que el discurso produce. Así, la historia del arte no ha de entenderse meramente como el estudio de los artefactos artísticos y los documentos depositados en el presente por el tiempo. La historia del arte es un discurso en tanto crea su objeto: el arte y el artista”<sup>223</sup>.

De esta manera, el discurso sobre las mujeres correspondería a una legitimación de lo que es un artista y el arte que produce, especialmente en un contexto donde las mujeres históricamente han sido situadas en una condición subordinada o de menor importancia.

Debemos considerar a Gisela Bock cuando planteó que la Historia se ha encargado de relatar a los varones y a las mujeres se les ha dado un lugar aparte, esto significa que las mujeres han estado afuera, excluidas o en la sombra de lo masculino. Por ello es necesario estudiar la noción que se les ha dado a las mujeres en las artes como aficionadas y artistas, especialmente cuando la actividad artística femenina fue el resultado de la combinación de elementos históricos, económicos, religiosos y políticos<sup>224</sup>.

Referirse a las artistas aficionadas como categoría de análisis corresponde a una caracterización habitual en la Historia del Arte, pues, en la mayoría de los casos estudiados en esta investigación, las artistas han sido descritas como aficionadas que realizan la pintura como pasatiempo. Ante esto, Ana Paula Cavalcanti indicó que el “termino aficionada se utilizaba indiscriminadamente para las mujeres artistas y, raramente, para algunos hombres”. En tanto, en esta investigación se plantea como aficionadas a todas aquellas mujeres que no pasaron por las enseñanzas de la Academia de Bellas Artes o educación artística, esto basado en los registros de los catálogos de la Exposición Artística Nacional, donde las mujeres se identificaban como aficionadas, alumnas de pintores o instituciones educativas y artísticas y otras que no poseen información:

---

<sup>223</sup> Karen Cordero e Inda Sáenz. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. 1ª Edición. (México, Universidad Iberoamericana, 2007). 147

<sup>224</sup> Macarena Rojas. Estudio de las percepciones de la obra de Magdalena y Aurora Mira Mena en la pintura chilena del siglo XIX. (Tesis para optar al grado de Lic. en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte. U. de Chile, 2006.) 14

<b>Categoría</b>	<b>Número de mujeres registradas.</b>
<b>Aficionada</b>	24
<b>Con educación</b>	171
<b>Sin información</b>	97
<b>Total</b>	<b>292</b>

En tanto, el oficio de pintor hace referencia a las personas formadas por la Academia<sup>225</sup> con el propósito de ejercer el arte como profesión. Asimismo, Gloria Cortés señaló que artista es considerado como categoría hombre<sup>226</sup> en un contexto donde los hombres ejercían las actividades intelectuales y artísticas. Pues, la Historia del Arte ha caracterizado a los hombres como artistas, profesionales y aficionados, en la medida que llevan a cabo una carrera profesional en Chile y en el extranjero, además considerando el tipo de obra, la crítica del arte y los reconocimientos obtenidos.

Ante la categoría de artista como oficio es necesario relatar los hechos que permitieron el surgimiento de las bellas artes en el país y sustentaron la idea del artista como sinónimo de varón.

Marco Bontá escribió que uno de los aspectos que más lento se desarrolló en Chile durante el siglo XIX fueron las bellas artes, esto debido a la ausencia de una pintura hecha por artistas chilenos antes de 1810. Por lo tanto, los esfuerzos por consolidar la pintura en Chile tuvieron sus raíces en las manos y pinceles de pintores extranjeros tras el proceso independentista. A inicios de siglo llegaron al país los pintores viajeros Charles Wood, Juan Mauricio Rugendas y Raymond Monvoisin, su estadía conllevó la formación de un movimiento de interés por cultivar el arte pictórico en Chile<sup>227</sup>.

<sup>225</sup> Ana Paula Cavalcanti. "Las mujeres artistas y los silencios de la historia: la historia del arte y sus exclusiones". *Labrys. Estudios feministas*, junio (2007).

<sup>226</sup> Gloria Cortés. "Notas al margen sobre Celia Castro y Luisa Isella: presencia y ausencia femenina en la crítica del arte en Chile". Chile, Centro de documentación de las Artes, 2007. 3

<sup>227</sup> Ricardo Bindis. *Pintura chilena 200 años*. (Chile, Ediciones Origo, 2008)4

Con la llegada de los pintores europeos se formó la primera generación de pintores nacionales con fuerte influencia de la pintura europea, especialmente arraigada en la educación artística francesa<sup>228</sup>. Los intentos por asentar las bellas artes en el país se concretaron en 1849 con la creación de la Academia de Pintura, dirigida por el pintor italiano Alejandro Cicarelli. Dicha institución impulsó el desarrollo artístico nacional y puntualmente, se constituyó como el espacio para que los artistas aprendieran y cultivaran las artes, además de materializar el desarrollo artístico con el fin de construir una imaginería con los hechos históricos del país<sup>229</sup>. En tanto, la historiografía nacional menciona a varones como Rugendas, Juan Mochi, Raymond Monvoisin, Alejandro Cicarelli, Pedro Lira y otros, como los pintores del siglo XIX en Chile.

Es así como la Historia del Arte ha relatado el desarrollo de la pintura a partir de los Grandes Maestros y sus discípulos y seguidores, como se ha planteado en el estado de la cuestión. Donde en la actualidad es posible distinguir grandes monumentos, obras, textos y escritos sobre las acciones de los varones en el desarrollo de las instituciones y el campo cultural. Pues, como planteó Cicarelli en el discurso de apertura de la Academia de Pintura: “las bellas artes eternizan a los hombres por medio de sus obras; transmiten a la posteridad el nombre, la acción, la virtud de aquellos que se hicieron dignos, como un anticipado galardón por los grandes beneficios que ejercieron en la tierra”<sup>230</sup>. Que dentro del período se debió a normas de género que situaban a los hombres dentro lo social, político y cultural y con la posibilidad de desempeñar actividades artísticas como profesión legitimada entre los intelectuales.

A pesar de las diferencias impuestas entre lo masculino y femenino en el siglo XIX, en 1866 se registró la primera mujer alumna, Agustina Gutiérrez<sup>231</sup>. Dicho ingreso se dio 17 años después de la creación de la Academia y es parte de la tardía incorporación femenina a

---

<sup>228</sup> Antonio R. Romero. *Historia de la Pintura Chilena*. (Chile, editorial Andres Bello, 1976) 11

<sup>229</sup> Valentina Ripamonti. “Academia de Pintura en Chile: sus momentos previos”. *Revista Intus LEgere Historia*, volumen 4, (2010). 141.

<sup>230</sup> *Ibid.* 144

<sup>231</sup> Pablo Berrios y edit. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. (Santiago: LOM Ediciones. 2009) 313

las instituciones del campo cultural, en un período que recluía a las mujeres al espacio doméstico y privado.

A grandes rasgos la Historia de la Pintura caracterizó el arte femenino del siglo XIX bajo el ejercicio pictórico de tres mujeres, las hermanas Mira Mena y Celia Castro; y la participación masiva de las mujeres a partir del Salón de 1883, destacando la presencia femenina en las exposiciones a causa del propio mérito femenino en el cultivo de las bellas artes:

“Las exposiciones de 1872, 1875, 1884 i la exhibición de pinturas en el Salón instalado en 1885 han sido sucesivamente manifestando, por el gran número de niñas que en esos certámenes han exhibido sus cuadros, que las Bellas Artes pueden ser cultivadas con fruto entre nosotros. Como vemos despuntar, del crepúsculo de la tarde, una tras otra multitud de estrellas, así hemos visto aparecer en el cielo de las artes, desde 1872 a 1875, una tras otra multitud de ingenios, pléyade de artistas”<sup>232</sup>.

Además, es posible identificar mujeres extranjeras en la Exposición de Pinturas de 1867 organizada por Pedro Lira, como Julia Volpelier y la holandesa Rachel Ruysch<sup>233</sup>. También en la Exposición de 1872 en la que participó Clarisa Donoso y en la Exposición de 1876 donde estuvo presente Dolores Mackenna de Morandé y María del Transito Prieto.

La presencia de las artistas en la escena pictórica implicó que las mujeres participaran en los espacios que eran únicamente de los varones intelectuales, artistas, escritores y pintores,

“Se dedicaron con entusiasmo al arte, y sin querer, rompieron y reaccionaron con lo que la época había asumido para ellas (...) se veía recluida a las actividades propias del hogar. No había excepciones y con mayor razón lo fue para estas “señoritas” que, aunque fueron criadas bajo el alero de una de las cunas más poderosas, cultas e instruidas de Santiago, no pudieron escapar de los dictados de su tiempo y del conservadurismo propio de las familias más pudientes”<sup>234</sup>.

---

<sup>232</sup> El Taller Ilustrado, 1 de febrero de 1886.

<sup>233</sup> Pedro Lira. La exposición de pinturas de 1867.

<sup>234</sup> Macarena Rojas. Estudio de las percepciones de la obra de Magdalena y Aurora Mira Mena en la pintura chilena del siglo XIX. (Tesis de licenciatura en Arte con mención en teoría e Historia del arte, U. de Chile, 2006) 5

Esto para la época significó desafiar el lugar que la sociedad les había recluido, el espacio privado, y así, crear obras al mismo tiempo que debían ser madres y buenas esposas.

La llegada de las mujeres a los Salones de Exposición y su avance dentro de los espacios de sociabilidad del campo cultural pueden plantearse para la época como como una amenaza a la clase dominante: “(al) paso que marcha nuestro bello sexo en el arte de la pintura, creemos que no está lejos el día en que la paleta femenina ponga en terribles apuros a la paleta masculina”<sup>235</sup>.

Para abordar a la artista en el campo cultural es necesario considerar las distintas posiciones de los agentes involucrados, especialmente en un contexto donde las normas de género situaban a las mujeres en el espacio privado y a los varones en el espacio cultural y social. Pierre Bourdieu, para abordar el mundo del arte, planteó que es “un espacio de creencias creado bajo lógicas de poder que establecen y delimitan el reparto de las posiciones de dominación”<sup>236</sup>, lo que habría reproducido la lucha de posiciones entre varones y mujeres en el arte, especialmente con una historiografía que relata a los artistas varones como los maestros y a las mujeres como las discípulas y aficionadas de la pintura.

En un período donde las mujeres debieron coexistir con la producción masculina, en la que los varones tenían una posición dominante siendo esta socialmente definidas e institucionalizadas<sup>237</sup>, las reglas del campo cultural fueron designadas por el grupo que eligió y definió quién podía entrar a éste. Lo que se considera artista y arte en las mujeres solo se entiende como el resultado de una legitimación desde las instituciones, quienes determinaban que es o no es arte, basándose en una creencia colectiva establecida desde el campo cultural

---

<sup>235</sup> El Taller Ilustrado, Santiago, agosto 1 de 1887.

<sup>236</sup> Tomás S. Peters. Cartografía de una puesta en escena: De la enunciación de un concepto a su inscripción en los relatos: sobre cómo el concepto de escena de avanzadas se describe/inscribe en la historia del Arte chileno. (Tesis para optar al grado de Magister en Artes, mención Teoría e Historia del Arte, U, Chile. Santiago. 2011) 27

<sup>237</sup> Nuria Rodríguez. Archivo y memoria femenina. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945). (Tesis doctoral. España, Universidad Politécnica de Valencia, 2007)1

y consentida por los grupos de poder<sup>238</sup>. Ejemplo es el artículo “El arte i las artistas chilenas (sic)” de Angela Uribe de Alcalde en el *Taller Ilustrado*<sup>239</sup>:

“Tememos, sin embargo, que nuestros hombres de gobierno, teniendo en vista la seriedad i casi austeridad del carácter chileno, no quieran dar entrada, en esa gran sociedad de elejidos(sic) de bellas artes, a la mujer artista”.

### **El desafío de ser mujer, artista y pintora.**

En esta investigación la noción de “la artista y la pintora” se aplicó a todas las mujeres que ejercieron la acción de crear, pensar y ejecutar una obra de arte, sea esta una pintura o un dibujo. Además, a quien se dedicó a la creación de bienes culturales y que ejerció la pintura. Para ello debemos tener una consideración, las mujeres consideradas en esta investigación pertenecen a la elite o clases medias vinculadas a ella, pues, como señaló Matilde Torres:

“la gran mayoría de mujeres que en ese tiempo se incorporaron al arte, eran burguesas, de familias de clase media o alta, a quienes se les podía pagar un profesor particular y comprar el material necesario para su aprendizaje y posterior creación artística”<sup>240</sup>.

La crítica feminista en el Arte ha sido fundamental para la comprensión de las mujeres artistas. El artículo de Linda Nochlin “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, permitió considerar los aspectos sociales que intervinieron en la producción artística, tales como las academias, las instituciones, y las condiciones sociales y personales que favorecieron la creación de las artistas dentro de las relaciones de poder. También planteó que la creación artística ocurre en una situación social<sup>241</sup> y está condicionada por los agentes e instituciones que participan en torno al Arte:

“La mujer, como una categoría, es producto de una red de relaciones creada en y por medio de estos intercambios (...). Su significado es también relativo a los otros términos en el sistema social. Lo que la mujer significa está compuesto a partir de las posiciones en que las personas femeninas se encuentran ubicadas, como madre, esposa, hija o hermana, en relación con una producción concurrente del hombre como categoría, en posiciones tales como padre, hijo, esposo y hermano. El hombre, sin

---

<sup>238</sup> Dasein Flores. El arte a través de la mirada de Bourdieu. Programa de Estudios Universitarios, Universidad Autónoma de Puebla. 4

<sup>239</sup> Taller Ilustrado. Santiago, enero 29 de 1886.

<sup>240</sup> Matilde Torres. La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX. (Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2007) 57

<sup>241</sup> Karen Cordero e Ida Saénz. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. (Mexico, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001). 28

embargo, se encuentra posicionado como quien intercambia, la mujer como signo del intercambio, así como objeto. Si la mujer es un signo, entonces el significado del signo siempre habrá de ser determinado dentro de un sistema de relaciones, por ejemplo, dentro de la organización específica de un grupo, reproducción y sexualidad. En virtud de que es un producto de las relaciones sociales, puede ser modificado<sup>242</sup>”.

La idea de que las mujeres sean objetos y los varones como quienes intercambian y dan significado, ofrecen un entendimiento hacia las posiciones de los agentes dentro del campo cultural, donde los roles de género como construcciones simbólicas configuran estereotipos femeninos y masculinos y determinadas posiciones específicas para las mujeres y los varones en la estructura social<sup>243</sup>, sean unos los dominantes y otros los dominados. En este sentido, la aparición de las mujeres como artistas representó la construcción de un nuevo estereotipo que planteaba una nueva categoría de mujer que también produce, intercambia y da significado en el grupo de los dominados. Sonia Montecino señaló que, en el marco de las posiciones de las mujeres, en este caso de la artista, la acción femenina se originó en organizaciones que no pertenecen a lo institucional, pero que por medio de ellas lograron ejercer un poder local y controlar diferentes áreas de su espacio cotidiano<sup>244</sup> es decir, desde el hogar.

El siglo XIX caracterizó a las mujeres recluidas en el espacio doméstico y privado, sujetos sin derechos civiles y en la que su lenta incorporación a la esfera pública simbolizó la búsqueda de voz y presencia dentro de la sociedad. De esta manera la presencia femenina en los Salones de Exposición y en los espacios de sociabilidad se pueden entender desde el siguiente enunciado:

“la presencia de los campos de acción femenina en tanto experiencias que se sitúan entre esferas surge como un nuevo modo de leer la política de las mujeres en América Latina. Se trataría de un “locus” de aparición que es la intersección de lo privado y lo público, y por tanto estaríamos ante un nuevo espacio donde se genera poder<sup>245</sup>”

---

<sup>242</sup> Ibid. 60-61

<sup>243</sup> Sonia Montecino. *Escritos sobre género, identidades, mestizaje*. (Chile, Universidad de Chile, 1997). 34

<sup>244</sup> Ibid. 79

<sup>245</sup> Ibid. 80

La presencia femenina en el Salón bajo el nombre de artistas implicó una posición distinta a la de los pintores, pues a pesar de sus logros en el transcurso de los eventos artísticos seguían siendo vistas de manera peyorativa, como mujeres aficionadas que participaban para la constatación de habilidades artísticas, en la que las jóvenes demostraban sus cualidades y evidenciaban los aprendizajes adquiridos de sus maestros. Respecto a la nueva posición de las mujeres como artistas se transgrede la norma de género y el lugar que la sociedad patriarcal, como escribió Laura Malosetti:

“era sumamente difícil para una mujer salir de esa generalización desvalorizante: eran madres, amas de casa. Su afición a la pintura podría, a lo sumo, convertirlas en buenas compradoras y con ello, a su vez, educadoras y formadoras del gusto. La presencia femenina en el salón, por otra parte, siempre estuvo vinculada con el “brillo social” del encuentro. Las damas eran “distinguidas”, “elegantes”, “laboriosas”, “bellas”, cuando no despectivamente calificadas como “niñas-pintoras”, siempre consideradas colectivamente”.<sup>246</sup>

Gloria Cortés indicó que la profesión “artista” fue una conquista femenina no carente de luchas y enfrentamientos por lograr hacerse espacio y lugar<sup>247</sup>, especialmente a fines del siglo XIX e inicios del XX. Las dificultades de las mujeres por reconocerse artistas se encuentran en las normas de género que las relegaba a ser madres y esposas y ser artista significaba desobedecer a la norma; también las dificultades en el acceso a la enseñanza artística las colocaba en un lugar de desventaja respecto de los artistas varones. En este sentido, “el rango de pintoras por afición es distinto al de artista por vocación, en este nivel estarían incluidas las señoras que cultivan un entretenimiento artístico (...) en donde estaba bien considerado el dominio de estas artes como proceso formativo en una mujer culta y refinada”<sup>248</sup>. No obstante, algunas artistas lograron ser catalogadas al mismo nivel que los varones, aquellas fueron alabadas por la crítica de la época e incluidas en determinados

---

<sup>246</sup> Laura Malosetti Costa. "Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires". (VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Universidad de Buenos Aires, 2000) 12

<sup>247</sup> Gloria Cortés Aliaga “Ausencia de obra: las escultoras chilenas y el museo imaginario (1880-1924)” en *Historia del Arte y feminismo, segundo seminario internacional 2013-2012*. (Chile, Colección MNBA, 2013) 62

<sup>248</sup> Nuria Rodríguez. *Archivo y memoria femenina. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)*. (Tesis doctoral. España, Universidad Politécnica de Valencia, 2007)33

grupos asociados al poder que lograron establecer referencias de validación de las obras de arte que circulaban oficialmente en nuestro país.<sup>249</sup>

Tras estudiar la Historia del Arte y la Pintura en Chile es posible plantear que el hecho de considerar a tres artistas reduce la historia de las pintoras a un modelo, negando la variabilidad de mujeres que ejercieron la pintura y debido a esto, este estudio busca estudiar a las mujeres registradas, donde fue posible distinguir distintas mujeres: la aficionada, la pintora y/o la artista profesional. Cada una de ellas respondería a las variadas posiciones que ocuparon y ejercieron las mujeres en las actividades artísticas en el período decimonónico.

La historiadora Isabel Cruz planteó sobre las actividades artísticas de las mujeres que,

“como realidad histórica, la artista femenina que genera obras visuales calificadas como arte es, en Chile, una elaboración del siglo XX. Sin embargo, sus orígenes están en el siglo XIX, cuando la mujer iniciaba en nuestro país, al principio tímidamente y dentro de un círculo cerrado, esta aventura que la llevara lejos en el espacio y en el tiempo, para conducirla hacia el encuentro de sí misma en la propia obra”<sup>250</sup>.

La idea de la timidez femenina en el desarrollo de las artes en Chile solo se entiende a partir de la educación que recibían las mujeres y al lugar que se les dio dentro del sistema patriarcal; el espacio doméstico.

### **La pintura en la educación femenina en el siglo XIX.**

La educación artística para las mujeres hasta mediados del siglo XIX estuvo presente dentro el seno familiar, en su inicio la formación intelectual de las mujeres busco que las madres educaran mujeres correctas dentro de la doctrina cristiana para más tarde poder formar buenos hijos e hijas<sup>251</sup>, ciudadanos de la Nación. Dicha educación se enmarcó en el

---

<sup>249</sup> Gloria Cortés Aliaga. Notas al margen sobre Celia Castro y Luisa Isella: presencia y ausencia femenina en la crítica de arte en Chile. Chile, Centro de documentación de las Artes, 2007. 2

<sup>250</sup> Gisela Bock, *La Historia de las mujeres y la historia del género. Aspectos de un debate internacional*. (España, Universidad de Valencia, 1991)20

<sup>251</sup> Damaris Landeros “*Amelia Solar (Marín) de Claro: tradición y ampliación del espacio escritural*” en *Escritoras chilenas del siglo XIX: su incorporación pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Joyce Contreras, Damaris Landeros y Carla Ulloa (Chile: RIL Editores. 2017) 179

espacio privado y en el hogar, muchas veces solo las mujeres más acomodadas recibían enseñanzas por parte de maestros particulares<sup>252</sup>.

La pintura y las artes fueron incorporándose en la cotidianeidad de las mujeres al igual que el aprendizaje de hilar, tejer, bordar, tocar y cantar; dichas actividades tenían por finalidad preparar a las niñas para ser mujeres virtuosas, capacitadas para ser buenas esposas y formadoras de buenos ciudadanos.

“Si bien la mujer virtuosa debía ser una maravillosa madre y esposa, una perfecta ama de casa, en el XIX se le va a exigir además que practique otras habilidades. Las mujeres debían aprender a pintar y a tocar instrumentos, pero lo general es que se les instruyera en estas artes como mero pasatiempo y muestra de sus habilidades ante la sociedad”<sup>253</sup>.

La educación artística se inició con los principios del dibujo y del color, muchas veces a partir de la instrucción de institutrices, maestros o un padre artista, ya sea con copias de obras de pintores<sup>254</sup> o dibujos. En el caso de Aurora y Magdalena Mira Mena, el padre trató de inculcar desde sus primeros años la pasión por la pintura, “de sus manos y en los acogedores salones de la casa dieron sus primeros pasos en el mundo de la pintura”<sup>255</sup>.

Dentro del hogar se instaló el dibujo y la pintura en el día a día de las niñas y mujeres, lo que es posible evidenciar en las memorias y cartas que constatan el ejercicio pictórico femenino. Benjamín Vicuña Mackenna en su homenaje a su hermana menor, Dolores, escribió que “a los doce años Dolores poseía así el inglés y el francés con la descuidada familiaridad de la niñez y á esa edad dibujaba flores con el talento que más tarde diérale la justa fama de una artista verdadera”<sup>256</sup>. Así también, Wenceslao Díaz en su recopilación de los diarios de vida de Carmen y Ximena Morla Lynch, detalló las cartas de las niñas junto a

---

<sup>252</sup> Colecciones Origo. *Pintura chilena del siglo XIX: Magdalena y Aurora Mira: pioneras del arte femenino* (Chile, Origo Ediciones, 2008)14

<sup>253</sup> Rafael Matas y Laura Luque. “La mujer en el espacio pintado: de la Edad Media a la Contemporánea”. *Revista Asparkia* número 21; U. de Jaen, (2010). 60

<sup>254</sup> Macarena Rojas. Estudio de las percepciones de la obra de Magdalena y Aurora Mira Mena en la pintura chilena del siglo XIX. (Tesis de licenciatura en Arte con mención en teoría e Historia del arte. U. de Chile, 2006) 9

<sup>255</sup> Colecciones Origo. *Pintura chilena del siglo XIX: Magdalena y Aurora Mira: pioneras del arte femenino* (Chile, Origo Ediciones, 2008)14

<sup>256</sup> Benjamín Vicuña. *Dolores: homenaje a la mujer chilena en la siempre dulce y querida memoria de mi tiernamente amada hermana Dolores Vicuña de Morandé*. (Valparaíso: Impresiones de la Patria. 1883) 13

los dibujos de sus viajes por Europa y América. Además, las mujeres, de la alta sociedad y burguesía, se dedicaron a la confección de álbumes. Este nació de la experiencia femenina donde se recogen colecciones de pasajes, escritos, dibujos y acuarelas de viajes, como es el caso de María Graham y Procesa Sarmiento.

En tanto, en el siglo XIX dio origen al salón, fue la primera instancia para que las mujeres accedieran a los espacios de sociabilidad y culturales que estaban reservados a los varones y, además, tuvieran contacto con la intelectualidad. En el salón familiar las mujeres tuvieron acceso a compartir con los artistas de la época, como testimonió Carmen Morla: “Rebeca (Matte) reía a gritos. Es muy encantadora, está como un globo por su maternidad, que parece muy próxima. Vi una obra premiada de ella. Es una gran escultora, parece, hablaré cuando sepa más”<sup>257</sup>; “Antes de dejarla (a Rebeca Matte) le besé sus manos, me prometió hacer que mamá me lleve a ver su escultura”<sup>258</sup>. También las hermanas Mira compartieron con pintores en su casa, pues “el flujo de gente en la casa de los Mira era permanente, ya fuera por los ocho hermanos y sus amigos, o los cercanos que llegaban a ver a los padres, entre los que se contaban los pintores Pedro Lira y Juan Mochi (...)”<sup>259</sup>.

En este contexto, el salón constituyó una práctica intermedia en las actividades femeninas, fue parte del ámbito de la ‘cultura’ y al mismo tiempo de la ‘vida social’<sup>260</sup>, fue la principal vía para insertarse en el campo cultural desde el espacio privado, ahí las mujeres establecieron cambios sin provocar rupturas con los discursos hegemónicos<sup>261</sup> y significó el primer contacto con los agentes del arte.

Para la sociedad de la época, la educación artística femenina tenía por objetivo que las mujeres cultivaran cualidades para ser el ángel del hogar. Como señala Georgina Gluzman,

---

<sup>257</sup> Carmen Morla el 9 de febrero de 1902. Wenceslao Díaz. *Las Morlas. Diarios y dibujos de Carmen y Ximena Morla, edición y notas de* (Chile, ediciones Universidad Católica de Chile, 2016) 480

<sup>258</sup> Ibid. 486.1 de marzo de 1902

<sup>259</sup> Colecciones Origo. *Pintura chilena del siglo XIX: Magdalena y Aurora Mira: pioneras del arte femenino* (Chile, Origo Ediciones, 2008)13

<sup>260</sup> Darcie Doll Castillo. “Desde los salones a la sala de conferencia: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile” *Revista Chilena de Literatura*, (2007).92

<sup>261</sup> Ibid. 93

para las mujeres era una necesidad conocer el “arte de embellecer el hogar”, como contaba Dolores Vicuña en sus cartas a Benjamín, “sólo he pintado para adornar mi casita y entretenerme en los momentos que la atención de mi familia me deja libre”<sup>262</sup>. La autora argentina, ante este postulado, recoge las ideas del pintor Alejandro Christophersen, quién planteaba que las mujeres de clases acomodadas eran las encargadas de convertir la casa en hogar, por lo tanto, debían tener nociones de arte y decoración<sup>263</sup>.

De esta forma, la educación artística de las mujeres tenía por objetivo potenciar cualidades que les permitiera desempeñar las tareas hogareñas y cumplir con el deber ser, además de ser hábiles en el cuidado de la casa. Donde el salón familiar se estableció como el lugar de esparcimiento, acercamiento y sociabilidad con los artistas del campo cultural.

Con la creación de la Academia de Pintura en Chile se abrió un espacio que tenía por objetivo entregar educación artística superior por parte del Estado, lo que no estuvo limitado para las mujeres. Por ejemplo, son los casos de Agustina Gutiérrez en 1866 y desde la década de los ochenta, con Carmela Castro y Juana Sáez Pineda<sup>264</sup>. Lo que más tarde permitió que las mujeres participaran el Salón de Exposición Artística Nacional, espacio constituido como un salón de exhibición, circulación y venta de las obras producidas por aficionados y artistas.

### **Mujeres pintoras antes del Salón de 1883.**

En los inicios del siglo XIX el arte estuvo fuertemente influido por maestros extranjeros, su llegada tenía como objetivo el fomento de las artes. La pintura buscaba ganarse un espacio a través de la formación de los pintores nacionales<sup>265</sup> y la consolidación de una cultura nacional.

---

<sup>262</sup> Benjamín Vicuña Mackenna. *Dolores: homenaje a la mujer chilena en la siempre dulce y querida memoria de mi tiernamente amada hermana Dolores Vicuña de Morandé*. (Valparaíso, Impresiones de la Patria, 1883)40

<sup>263</sup> Georgina Gluzman. “Artes y asociaciones femeninas en las primeras décadas del siglo XX”. En *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2016) 177

<sup>264</sup> Libro Mayor de matriculados 1852-1884. Archivo Central de la Universidad de Chile.

<sup>265</sup> Isabel Torres. “América Latina en la Historia Contemporánea” en *La cultura, Chile. 1880-1930*. Joaquín Fermandois, Fundación Mapfre, 2015. (Chile, Taurus, 2015).7-16

En el contexto de gran influencia extranjera, llegaron al país mujeres inglesas, francesas y argentinas que desarrollaron actividades pictóricas y literarias. Dichas artistas fueron reconocidas por la sociedad de la época y fueron la primera manifestación de actividades artísticas femeninas en Chile, permitiendo pensar que gracias a ellas se logró propagar las inquietudes artísticas en el ámbito nacional<sup>266</sup> Respecto a esto, Benjamín Vicuña Mackenna señaló que “(en Valparaíso) la influencia extranjera había introducido, á la par con las hortensias y las dalias, las magnolias y los jazmines del Cabo, el arte de pintarlas, y junto con la promiscuidad de las lenguas vivas el arte de hablarlas”.

Ante lo cual, en la primera mitad del siglo XIX es posible hallar en la Historia del Arte a diversas mujeres que incursionaron en las bellas artes. En 1822 llegó a Chile la inglesa María Graham, la primera ilustradora y que dejara un testimonio pictórico en el Chile republicano<sup>267</sup>. Además, destacó como viajera, naturalista, geóloga, acuarelista e historiadora del arte<sup>268</sup>. Fue conocida por sus dibujos, pues, solía viajar con papeles y lápices para retratar lo que veía, por ejemplo, en su estadía en Santiago escribió “siento no haber podido dibujar las figuras de los paseantes”<sup>269</sup>.

Más tarde, en 1834, con la llegada del bávaro Mauricio Rugendas al país aparece la chilena Paula Aldunate, alumna del pintor y quién ha sido señalada como la primera pintora nacional<sup>270</sup>.

En 1839 llegó a Chile, la argentina Clara Álvarez Condarco, mujer destacada en el campo literario<sup>271</sup> que ingreso al taller de Rugendas y después fue alumna de Monvoisin. Otra argentina que tuvo su estadía en el país en la misma época fue Procesa Sarmiento,

---

<sup>266</sup> Macarena Rojas. Estudio de las percepciones de la obra de Magdalena y Aurora Mira Mena en la pintura chilena del siglo XIX. (Tesis de licenciatura en Arte con mención en teoría e Historia del arte. U. de Chile, 2006)16

<sup>267</sup> Nena Ossa. *La mujer en el arte* (Chile, Editorial Lord Cochrane, 1896) 13

<sup>268</sup> Colección Cisneros “Mirada femenina sobre América del Sur: María Graham” <https://coleccioncisneros.org/es/editorial/cite-site-sights/mirada-femenina-sobre-am%C3%A9rica-del-sur-maria-graham> (Consultado 13 de diciembre, 2018)

<sup>269</sup> Tomás Lagos. *La viajera ilustrada. Vida de María Graham*. (Chile, Editorial Planeta, 2000) 139.

<sup>270</sup> Macarena Rojas. Estudio de las percepciones de la obra de Magdalena y Aurora Mira Mena en la pintura chilena del siglo XIX. (Tesis de licenciatura en Arte con mención en teoría e Historia del arte. U. de Chile, 2006) 20

<sup>271</sup> Ibid. 20

reconocida pintora y educadora, quien incluso pintó un retrato del presidente Manuel Montt. En 1848 apareció en la escena pública la francesa Clara Filleul, quien acompañaba al pintor Monvoisin y fue la encargada de acabar las pinturas de su maestro<sup>272</sup>.

La historiadora Isabel Cruz plantea respecto a estas mujeres, que

“ellas abren los ojos, tal vez no todavía las mentes de los chilenos, al fenómeno poco usual de una mujer que dibuja y pinta como pasatiempo o con mayor asiduidad como afición. A la par que sorprenden y tal vez sobresaltan a los hombres, probablemente fascinan y motivan a nuestras mujeres. (...). En su época se las considera sobre todo excéntricas, arriesgadas y tan aventureras como peligrosamente privadas de marido<sup>273</sup>”.

Ante esto, se debe establecer ciertos puntos: son mujeres extranjeras ligadas a la intelectualidad y alta sociedad del período, son mujeres casadas, viudas y solteras que cultivan las bellas artes mediante la educación privada y trabajo en el taller masculino.

En esta investigación su importancia radica en ser las primeras mujeres que desarrollaron las bellas artes y que fueron registradas en la prensa por sus habilidades con el pincel, además de ser consideradas en el relato de la Historia del Arte. Por ello, es necesario conocer sus biografías para dar cuenta de sus trayectorias artísticas en el siglo XIX.

- **María Graham (1785-1842)**

En 1822 llegó a Valparaíso la viajera inglesa María Graham, alumna aventajada del pintor William de la Motte<sup>274</sup> y de Sir Joshua Reynolds, de quién recogió los principios estéticos<sup>275</sup>. Fue reconocida como memorista, naturalista<sup>276</sup>, dibujante, pintora y escritora de cuentos infantiles.<sup>277</sup> En el año de estadía en el país registró sus impresiones en su “Diario de mi Residencia en Chile”, editado en Londres en 1824. Más tarde escribió “Diario de un viaje

---

<sup>272</sup> Ibid. 21

<sup>273</sup> Isabel Cruz. “Artistas visuales femeninas en Chile, 1880-1980” en *Historia de las Mujeres*. Tomo II. Ana María Stiven y Joaquín Fernandois (Santiago, Taurus, 2011) 59

<sup>274</sup> Ricardo Bindis. *Pintura chilena 200 años*. (Chile, Ediciones Origo, 2008)20

<sup>275</sup> Macarena Rojas. Estudio de las percepciones de la obra de Magdalena y Aurora Mira Mena en la pintura chilena del siglo XIX. (Tesis de licenciatura en Arte con mención en teoría e Historia del arte. U. de Chile, 2006) 17

<sup>276</sup> Colección Cisneros “Mirada femenina sobre América del Sur: María Graham” <https://coleccioncisneros.org/es/editorial/cite-site-sights/mirada-femenina-sobre-am%C3%A9rica-del-sur-maria-graham> (Consultado 13 de diciembre, 2018)

<sup>277</sup> Isabel Cruz. “Artistas visuales femeninas en Chile, 1880-1980. De pasatiempo a profesión” en *Historia de las mujeres en Chile*. Ana María Stiven y Joaquín Fernandois (Chile, Penguin Random House Grupo Editorial, 2014) 72

a Brasil” donde también registró sus experiencias, estudios y “pionera combinación de detalles científicos y observación personal”<sup>278</sup> Dichas impresiones fueron acompañadas con dibujos, acuarelas y grabados. La descripción de la vida nacional quedó reflejada en sus hojas acuareladas, con toques transparentes<sup>279</sup>, ejemplo es cuando se encargó de relatar su estadía en Valparaíso, donde paso el tiempo observando “a la gente, las casas, paisajes, vestimentas y costumbres”<sup>280</sup>. Por otro lado, María Graham durante su estadía en Chile enfrentó el terremoto del 20 de noviembre de 1922, dejando registro de ello en sus escritos. Sus testimonios dieron origen al “primer informe escrito por una mujer para Transaction of the Geological Society (1824)”<sup>281</sup>, demostrando sus conocimientos en geología y participar de la comunidad científica contemporánea<sup>282</sup>.

- **Paula Aldunate (1812-1884)**

Fue distinguida como “el más antiguo vestigio de la actividad artística entre chilenas”<sup>283</sup>. Fue alumna de Johann Rugendas y sus dibujos y acuarelas fueron principalmente paisajes de reducido formato, que poseen significativos rasgos románticos que siguen la línea de su maestro<sup>284</sup>. Debido a su aptitud y formación francesa fue posible que ejerciera la pintura, a pesar de estar casada y tener trece hijos<sup>285</sup>. Isabel Cruz señala que la chilena Paula Aldunate fue primera pintora nacional<sup>286</sup>. En tanto, Gloria Cortes en la Exposición “Desacatos,

---

<sup>278</sup> Colección Cisneros “Mirada femenina sobre América del Sur: María Graham” <https://coleccioncisneros.org/es/editorial/cite-site-sights/mirada-femenina-sobre-am%C3%A9rica-del-sur-maria-graham> (Consultado 13 de diciembre, 2018)

<sup>279</sup> Ricardo Bindis. *Pintura chilena 200 años*. (Chile, Ediciones Origo, 2008)20

<sup>280</sup> María Graham en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3603.html>

<sup>281</sup> Colección Cisneros “Mirada femenina sobre América del Sur: María Graham” <https://coleccioncisneros.org/es/editorial/cite-site-sights/mirada-femenina-sobre-am%C3%A9rica-del-sur-maria-graham> (Consultado 13 de diciembre, 2018)

<sup>282</sup> Colección Cisneros “Mirada femenina sobre América del Sur: María Graham” <https://coleccioncisneros.org/es/editorial/cite-site-sights/mirada-femenina-sobre-am%C3%A9rica-del-sur-maria-graham> (Consultado 13 de diciembre, 2018)

<sup>283</sup> Macarena Rojas. Estudio de las percepciones de la obra de Magdalena y Aurora Mira Mena en la pintura chilena del siglo XIX. (Tesis de licenciatura en Arte con mención en teoría e Historia del arte. U. de Chile, 2006) 19

<sup>284</sup> Ibid. 19

<sup>285</sup> Isabel Cruz. “Artistas visuales femeninas en Chile, 1880-1980. De pasatiempo a profesión” en *Historia de las mujeres en Chile*. Ana María Stiven y Joaquín Fernandois (Chile, Penguin Random House Grupo Editorial, 2014)71

<sup>286</sup> Ibid.71

prácticas artísticas femeninas 1835-1938” manifiesta que “la pintora Paula Aldunate de Larraín es retratada en 1835 por quien fue su maestro, el pintor bávaro Johann Moritz Rugendas, en la Hacienda de Viluco (Zona Central). Paula aparece sosteniendo un cuaderno de dibujo sobre sus piernas y una pluma o un pincel en la mano derecha, aludiendo a su interés por la pintura de paisaje”.

- **Clara Álvarez Condarco (1825-1865)**

Nació en Londres, en donde su padre argentino se encontraba al servicio de Chile en 1825. Recibió una educación privilegiada que le permitió dedicarse a la enseñanza, a traducir ensayos y libros de autores franceses e ingleses<sup>287</sup> y a escribir artículos literarios y críticos para el diario *El Mercurio* de Valparaíso. Respecto a su educación artística, recibió clases en los talleres de Monvoisin y Rugendas<sup>288</sup>. Las primeras pinturas las envió a la Exposición Nacional organizada por la Cofradía del Santo Sepulcro en 1849, en la que fue galardonada con la primera medalla. Se dedicó a la pintura de miniaturas, obras con influencia del costumbrismo y paisajes<sup>289</sup>.

Dejó los pinceles para dedicarse al periodismo, a través de la cual sembró sus ideas feministas en diversos ensayos sobre la educación y el rol de la mujer, a través de estas asentó las bases de lo que sería considerado el movimiento pictórico femenino<sup>290</sup>

- **Procesa Sarmiento (1818-1899)**

Procesa Sarmiento tuvo gran importancia en el desarrollo de las habilidades artísticas en el ámbito educacional femenino. Sus inició sus estudios en Argentina en el dibujo y

---

<sup>287</sup> Lucía Santa Cruz. *Tres ensayos sobre la mujer chilena* (Chile: Editorial Universitaria, 1978) 135

<sup>288</sup> Macarena Rojas. Estudio de las percepciones de la obra de Magdalena y Aurora Mira Mena en la pintura chilena del siglo XIX. (Tesis de licenciatura en Arte con mención en teoría e Historia del arte. U. de Chile, 2006) 18

<sup>289</sup> Bellas Artes exhibe las obras desconocidas de su colección chilena en <http://diario.latercera.com/2011/07/30/01/contenido/cultura-entretencion/30-78332-9-bellas-artes-exhibe-las-obras-desconocidas-de-su-coleccion-chilena.shtml>

<sup>290</sup> Macarena Rojas. Estudio de las percepciones de la obra de Magdalena y Aurora Mira Mena en la pintura chilena del siglo XIX. (Tesis de licenciatura en Arte con mención en teoría e Historia del arte. U. de Chile, 2006) 19

pintura<sup>291</sup>, fue alumna de Amadeo Gras<sup>292</sup> y cuando llegó a Chile en 1841 se incorporó al taller de Monvoisin<sup>293</sup>, con quién se dedicó a realizar diversas copias de los cuadros del maestro, junto con numerosas acuarelas y retratos.<sup>294</sup>

Respecto al álbum de Procesa Sarmiento, la historiadora Georgina Gluzman dice que registraba sus espacios de sociabilidad y sus aficiones<sup>295</sup>. En él había retratado a Raymond Monvoisin y su círculo íntimo. “Los retratos siguen un mismo esquema: son bustos, sin indicaciones espaciales y la expresión del rostro es lo fundamental en cada uno de ellos<sup>296</sup>- (...) La pintura de flores, género feminizado, también se hallaba representada. Pero resulta interesante señalar que el álbum también contaba con “bocetos de costumbres populares chilenas, trabajados muy finamente a la acuarela”. La artista parece haberse acercado en estas obras a las búsquedas artísticas de Monvoisin<sup>297</sup>” En 1845 abrió una escuela en la ciudad de San Felipe, y a lo largo de su estadía en el país fue directora y profesora de tres colegios, en San Felipe de Aconcagua, en el Colegio de Pensionistas de Santa Rosa en Santiago y en Copiapó<sup>298</sup>. Además, se dedicó a la enseñanza artística en su taller de pintura en el cual dio lecciones y realizaba retratos de la sociedad nacional<sup>299</sup>.

- **Clara Filleul (1822-1888)**

La francesa llegó junto a Raymond Monvoisin como discípula y ayudante<sup>300</sup>, llegó a colaborar con él en la producción de sus pinturas en su taller<sup>301</sup>.

“Sus obras personales, realizadas en formato y técnica tradicionales, se vieron siempre opacadas al lado de las de su maestro, aunque se diferenciaban de estas, porque fueron

---

<sup>291</sup> Ibid, 16.

<sup>292</sup> Procesa Sarmiento en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39973.html>

<sup>293</sup> Gloria Cortés. *Modernas: Historias de Mujeres en el arte chileno 1900-1950*. (Santiago, Origo, 2013) 35

<sup>294</sup> Macarena Rojas. Estudio de las percepciones de la obra de Magdalena y Aurora Mira Mena en la pintura chilena del siglo XIX. (Tesis de licenciatura en Arte con mención en teoría e Historia del arte. U. de Chile, 2006) 16

<sup>295</sup> Georgina Gluzman. “Adornar la nación. Artes femeninas en la Argentina entre la Revolución de Mayo y el rosismo (1810-1852)”. *Revista Arenal* número 24, enero-junio 2017. 156

<sup>296</sup> Ibid. 156

<sup>297</sup> Ibid. 155

<sup>298</sup> Gloria Cortés. *Modernas: Historias de Mujeres en el arte chileno 1900-1950*. (Santiago, Origo, 2013)35

<sup>299</sup> Ibid.35

<sup>300</sup> Clara Filleul en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39979.html>

<sup>301</sup> Macarena Rojas. Estudio de las percepciones de la obra de Magdalena y Aurora Mira Mena en la pintura chilena del siglo XIX. (Tesis de licenciatura en Arte con mención en teoría e Historia del arte. U. de Chile, 2006) 18

de pequeña dimensión, de factura apretada, algo toscas y sumamente apegadas al detalle. Se sabe que presentó algunas de ellas en las exposiciones de 1852 y 1854”<sup>302</sup>.

### **Mujeres en el Salón de Exposición Artística Nacional.**

Durante el período decimonónico se registraron las primeras mujeres artistas que participaron en las exposiciones artísticas, algunas de ellas han sido identificadas en la Historia del Arte como discípulas y seguidores de pintores. Ante este antecedente, esta investigación propone identificar a las artistas del siglo XIX, para lo cual se realizó un catastro sobre la presencia femenina en las instituciones de las bellas artes del campo cultural, dando origen a una base de datos de 292 pintoras (adjunta en el anexo de la investigación).

A partir de esto, a lo largo del siglo XIX se desarrollaron las Exposiciones Artísticas Nacionales que tenían por objetivo exhibir el arte nacional. Este espacio exclusivo para las bellas artes dio cabida a las mujeres en la exposición y circulación de las obras dentro del mercado cultural. Dicho salón puede caracterizarse como un espacio de exhibición de las obras, como se demuestra en el anexo de la investigación.

En este contexto, el Salón de 1883 es considerado como el primer salón dedicado exclusivamente para el arte chileno, así también, como el inicio del movimiento pictórico femenino<sup>303</sup> ante la masiva presencia de mujeres, pues, anteriormente solo participaban una o dos mujeres. El diario *El Salón* escribió respecto a los sucesos de 1883: “La sorpresa causada por esa exposición fue general i (sic) profundo. Nadie se imaginaba que en Chile los elementos necesarios para formar un grupo de obras artísticas tan numerosas i de la importancia de la que entonces se exhibieron”<sup>304</sup>

Para esta investigación los Salones considerados fueron los transcurridos desde 1872 a 1913; tanto el salón de 1872 y 1883 no cuentan con la existencia del Catálogo de exposición, lo que se conoce de ellos sólo se encuentra en la historiografía nacional. Para los Salones

---

<sup>302</sup> Ibid, 18

<sup>303</sup> Ibid. 15

<sup>304</sup> *El Salón*. Crítica, literatura, poesía, etc, etc. Santiago de Chile. 22 de noviembre de 1885.

realizados entre 1884 a 1913 se contó con los catálogos de exposición; dichos documentos cuentan con el listado de artistas exponentes, las obras, premios anteriores y obras compradas por el Museo Nacional de Bellas Artes.

A través de la revisión de los salones fue posible conocer a todas las mujeres que participaron, los nombres de sus obras y los géneros pictóricos que cultivaron, además, de distinguir la existencia del paternalismo intelectual al categorizar a las mujeres en relación con pintores varones e instituciones, así también bajo la idea de la aficionada.

La Exposición de 1872 fue organizada por Benjamín Vicuña Mackenna, fue el primer impulso en favor de las Bellas Artes. “En ese certamen, que tuvo un éxito prodijioso, se presentaron por primera vez esponiendo(sic) sus cuadros los hoy ya afamados i laureados señores M. A. Caro, Pedro F. Lira, Antonio Smith, Alberto Orrego Luco, Cosme San Martín i la señorita Clarisa Donoso”<sup>305</sup> .

El Salón de 1883 es importante para el inicio de la actividad pictórica de las mujeres. *El Mercurio de Valparaíso* escribió “distinguidas señoritas que se han puesto a la tarea de cultivar las bellas artes, de darles lustre notoriedad (...) para colocarlas en el puesto que les corresponde en los pueblos civilizados”<sup>306</sup>. En él participaron aventajadas alumnas de los maestros Pedro Lira, Valenzuela Puelma, Valenzuela Llanos, Pedro Subercaseaux, Vargas y Cosme San Martín<sup>307</sup>.

Entre las mujeres expositoras se identificó a Rosa Aldunate de Waugh, Mercedes Sánchez de W, Dolores Vicuña Mackenna de Morandé, Eduvigis Vicuña de Ossa, y las señoritas Carolina Echeverría, María Magdalena Fabres Pinto, T. Fernández, E. González, Mercedes González, Luisa Huidobro, María Luisa Lazcano, Regina Matte, Magdalena Mira,

---

<sup>305</sup> El Taller Ilustrado. Lunes 1 de febrero de 1886, numero 25

<sup>306</sup> “La esposicion de Bellas Artes” en *El Mercurio de Valparaíso*. Viernes 21 de septiembre de 1883.

<sup>307</sup> Gloria Cortés. *Modernas: Historias de Mujeres en el arte chileno 1900-1950*. (Santiago, Origo, 2013) 34

Clemencia Orrego, Eulogia Ortiz, Cornelia Ortuzar, Javiera Ortuzar, Rosa Ortuzar, María Luz Ossa, Natalia Pérez, Josefina Varas y Margarita Zamudio<sup>308</sup>.

En tanto, en el período de 1883 a 1913 se pudo dar cuenta de una variada participación femenina en la sección de pintura<sup>309</sup>, destacando los salones de 1883, 1884, 1885, 1890, 1898, 1900, 1905 y 1908 como que contaron con mayor cantidad de mujeres. No obstante, solo en 1883 y 1885 las mujeres fueron mayoría en el Salón.

Año	Expositores		Año	Expositores	
	Mujeres	Hombres		Mujeres	Hombres
1883	23	18	1899	13	43
1884	23 <sup>310</sup>	45	1900	24	57
1885	23	20	1901	18	59
1886	4	19	1902	14	42
1887	7	13	1903	12	53
1888	6	32	1904	13	54
1889	3	26	1905	26	41
1890	20	37	1906	18	32
1891	6	37	1907	12	35
1892	7	32	1908	23	52
1893	7	36	1909	12	53
1894	14	61	1910	11	38
1895	5	41	1910 <sup>311</sup>	7	39
1896	7	34	1911	3	29
1897	12	20	1912	5	29
1898	24	37	1913	6	31

Respecto a la Exposición de 1885, el diario *El Salón* destacó la incursión femenina en nuevos géneros pictóricos: “la pintura histórica ha tentado también a la señorita Aurora Mira, conocida ya entre nosotros por sus agradables cuadros de jénero. Es la primera vez que vemos en Chile a una niña emprender tan atrevido vuelo i medir sus fuerzas (sic)<sup>312</sup>” Dicho reconocimiento se debió a, que, hasta ese momento, las mujeres realizaban pinturas de

<sup>308</sup> “La esposicion de Bellas Artes” en *El Mercurio* de Valparaíso. Viernes 21 de septiembre de 1883.

<sup>309</sup> En el anexo se encuentra el registro oficial de mujeres en los Salones de 1883 a 1913.

<sup>310</sup> Sólo se considera la nómina de mujeres en la sección de pintura.

<sup>311</sup> Salón Internacional de Exposición de Santiago, 1910.

<sup>312</sup> *El Salón*. Crítica, literatura, poesía, etc, etc. Santiago de Chile. 29 de noviembre de 1885.

naturalezas muertas, paisajes y retratos. Pues, solo después de 1920 es que se presentaron las primeras pinturas de desnudos hechos por mujeres<sup>313</sup>.

Con relación a las pinturas, desde 1884 se pudo encontrar registros de las obras presentadas en el salón. Predominan las obras que hacen referencia a naturaleza muerta, costumbres, paisajes, retratos, cabezas de estudio, actividades femeninas y copias de obras celebres.

<b>Año</b>	<b>N.ºObras</b>	<b>Año</b>	<b>N.ºObras</b>	<b>Año</b>	<b>N.º Obras</b>	<b>Año</b>	<b>N.º Obras</b>
<b>1884</b>	81	<b>1892</b>	14	<b>1900</b>	51	<b>1908</b>	54
<b>1885</b>	81	<b>1893</b>	16	<b>1901</b>	39	<b>1909</b>	30
<b>1886</b>	21	<b>1894</b>	40	<b>1902</b>	29	<b>1910</b>	17
<b>1887</b>	14	<b>1895</b>	4	<b>1903</b>	28	<b>1910<sup>314</sup></b>	22
<b>1888</b>	30	<b>1896</b>	19	<b>1904</b>	32	<b>1911</b>	3
<b>1889</b>	6	<b>1897</b>	20	<b>1905</b>	82	<b>1912</b>	10
<b>1890</b>	39	<b>1898</b>	78	<b>1906</b>	55	<b>1913</b>	11
<b>1891</b>	13	<b>1899</b>	20	<b>1907</b>	34		
<b>Total</b>						<b>997</b>	

Se da cuenta de la producción de 997 obras realizadas en los salones estudiados, sin embargo, es necesario considerar que, en la actualidad, en el registro del Centro de documentación de bienes patrimoniales del país sólo están presentes las obras de diez pintoras. Dichas pinturas pertenecen a instituciones públicas y privadas del país. No obstante, se plantea que muchas de las obras producidas por mujeres se mantienen en reserva, tanto en colecciones privadas o familiares, como es el caso de las hermanas Mira<sup>315</sup>.

A partir del siguiente cuadro se señala las obras que permiten estudiar el quehacer artístico de las mujeres. Además, en el anexo de esta investigación, se muestran algunas pinturas encontradas en revistas, prensa, textos de historia y sitios webs, que visibilizan a pintoras y sus obras.

<sup>313</sup> En 1920 Emma Formas realiza su pintura “Desnudo”. A partir de la exposición Desacatos realizada en 2017 se plantea que los desnudos aparecen como un gesto de rebelión al estereotipo promocionado por los pintores varones. En este sentido, el cuerpo femenino desde la mirada de la mujer expresa la búsqueda de mayor libertad a la hora de exponer su cuerpo.

<sup>314</sup> Salón Internacional de Santiago de 1910.

<sup>315</sup> La colección de pintores nacionales de la Editorial Origo publicó una recopilación sobre las hermanas Mira Mena, esto contó con la publicación de obras que son resguardadas por la familia hasta el día de hoy.

<b>Pintora</b>	<b>Obra</b>	<b>Lugar.</b>
<b>Hortensia Alexandre</b>	El suplementero	Museo Nacional de Bellas Artes
<b>Judith Alpi</b>	Retrato de Laura Rodig Kimono Blanco Laura Rodig Retrato de María Madge Hanna Moya	Museo Nacional de Bellas Artes.
	Clarines	Museo Histórico Gabriel González Videla
	Cabeza de niño	Museo de la Educación Gabriela Mistral
	La niña el clavel	Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso
	Dama frente al espejo	Pinacoteca Universidad de Concepción
	<b>Celia Castro</b>	Vieja El conejito Naturaleza muerta
La madre Las playeras		Museo O'higginiano y de Bellas Artes de Talca
Naturaleza muerta		Pinacoteca Banco Central de Chile
La poda		Pinacoteca Universidad de Concepción
Bodegón		Presidencia de la República de Chile
Uvas		Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso.
<b>Albina Elguin</b>		Cambios de fortuna

<b>Clara Filleul</b>	Estudio de la Pantanelli Doña Josefa Pinto Díaz de Valledor Retrato del Almirante Blanco Encalada Retrato de Pepita Reyes Una guasa Don Francisco Arriagada Retrato del obispo Elizondo Retrato de la señorita Rosales	Museo Nacional de Bellas Artes
	Retrato de Doña Nieves Vásquez L.	Pinacoteca Universidad de Concepción
<b>Emma Formas</b>	Desnudo El ciego Cáceres	Museo Nacional de Bellas Artes
	Un rincón del museo en el Palacio de Bellas Artes	Museo Histórico Nacional
<b>Luisa Lastarria</b>	Naturaleza muerta	Museo Nacional de Bellas Artes
<b>Aurora Mira</b>	Rosas Flores	Pinacoteca Universidad de Concepción
	Agripina Metela Encadenada	Banco de Chile
	Flores y frutas	Museo Nacional de Bellas Artes
<b>Magdalena Mira</b>	La bordadora	Pinacoteca Universidad de Concepción
	La Viuda Ante el caballete. Retrato de Gregorio Mira.	Museo Nacional de Bellas Artes
<b>Dolores Vicuña Mackenna</b>	Paisaje Monja y gitanilla	Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna.

La ausencia de las obras, en la actualidad, impiden reconocer las actividades de algunas pintoras. Pues, sus huellas han sido borradas o desconocidas de los espacios artísticos. En este contexto, Gloria Cortés plantea que,

“la ausencia de sus obras será uno de los mayores detonantes para la omisión simbólica de estas mujeres. Ausentes en las colecciones de los museos, el trabajo arqueológico sobre los archivos parece ser el medio por el cual conocemos el devenir artístico de estas mujeres<sup>316</sup>”.

Por tanto, solo un 11% de las obras de mujeres son parte de los acervos públicos<sup>317</sup>, mientras que el monopolio de las obras está bajo la autoría masculina.

### **Las pintoras de los Salones.**

A partir de la presencia de las mujeres en el Salón, se tuvo por objetivo identificar a las pintoras. Para ello se realizó la búsqueda de información a partir de su registro en los catálogos del Salón de Exposición Artística Nacional entre 1883 a 1913. A partir de sus nombres se recopilaron diversas fuentes que permitieran construir biografías que dan cuenta de las trayectorias artísticas de estas mujeres.

Sin embargo, dicha tarea no fue fácil. Sólo en treinta casos se logró encontrar algo de ellas que permitiera conocer su situación socioeconómica y lugar de residencia. Además, los registros de los catálogos permitían conocer las obras creadas y su educación. Por lo tanto, en el siguiente listado sólo se considera aquellas que poseen nuevos datos que no estaban dentro del registro del Salón y de la historiografía nacional.

- **Clarisa Donoso Bascuñán (1855-1914)**

Nació en una acomodada familia talquina, recibió de su padre el gusto por la cultura y el arte. Estudió en Santiago con Francisco Mandiola, amigo de la familia y abordó no solo las copias sino también el retrato al natural, el que realizó de manera más bien técnica.<sup>318</sup> Conoció el género paisajístico a través de sus visitas al taller de Antonio Smith y recibió

---

<sup>316</sup> Gloria Cortés. “Los pinceles femeninos se ponen serios. Las pintoras chilenas y sus huellas de identidad (1883 y 1919)”. en *Compartir el mundo: la experiencia de las mujeres y el arte*. María L. Rosa y Soledad Novoa. (Santiago de Chile: Ediciones metales pesados, 2017)77

<sup>317</sup> Ibid.79

<sup>318</sup> Macarena Rojas. Estudio de las percepciones de la obra de Magdalena y Aurora Mira Mena en la pintura chilena del siglo XIX. (Tesis de licenciatura en Arte con mención en teoría e Historia del arte. U.de Chile, 2006) 19

lecciones de Cosme de San Martín<sup>319</sup>. Participo en el Salón Oficial de Bellas Artes de 1872 donde obtiene mención honrosa<sup>320</sup> y en la Exposición de Flores de 1917<sup>321</sup>.

- **María del Transito Prieto (1849-)**

Fue alumna de Antonio Smith e interesada en el paisaje como su maestro. Se dedicó al paisaje copiando cuadros de Jorge Saal y Carlos Markó, con quienes su maestro estudió en Europa. Participó en el Salón de Exposición de 1876, 1894 1900; en 1894 ganó la medalla de tercera clase

- **Agustina Gutiérrez Salazar (1851-1886)**

Nació en San Fernando en el seno de una numerosa familia, sumamente culta e interesada en el arte. Considerada como la primera mujer que, en 1866, recibió clases de Alejandro Cicarelli en la Academia de Pintura y al cabo de algún tiempo, transformó la pintura en su profesión dedicándose a la pintura y el dibujo. Fue nombrada profesora de dibujo por el Gobierno<sup>322</sup>, siendo una de las pioneras en la enseñanza artística, siendo nombrada la primera profesora de dibujo en una escuela del Estado<sup>323</sup>.

Tras la muerte de su padre, la pintora convirtió la pintura en su principal profesión<sup>324</sup>, a través de la venta de retratos al óleo y al lápiz. *El Taller Ilustrado* señaló:

“La señorita Agustina se hizo conocida en todo el país por su talento artístico. Ricos i pobres elojaron sus trabajos (sic). Sus cuadros iban, naturalmente, a ser adquiridos por los hombres de fortuna, por esos felices mortales acariciados por la ciega diosa que los enriquece hasta hacerles millonarios, al mismo tiempo que obliga a otros a mendigar el sustento para no morir de hambre<sup>325</sup>”.

Realizó más de 2000 obras, principalmente retratos a lápiz<sup>326</sup>, entre las cuales se cuentan numerosos retratos de señoras de alta sociedad, y composiciones que fueron

---

<sup>319</sup> Ibid., 20

<sup>320</sup> Sara Guerin Elgueta. *Actividades femeninas en Chile*. (Santiago, La Ilustración, 1928)670

<sup>321</sup> 28 de abril de 1917. *Zig zag*. Semanario nacional N°636 XIII, Santiago de Chile.

<sup>322</sup> Agustina Gutiérrez en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40465.html>

<sup>323</sup> Macarena Rojas. Estudio de las percepciones de la obra de Magdalena y Aurora Mira Mena en la pintura chilena del siglo XIX. (Tesis de licenciatura en Arte con mención en teoría e Historia del arte. U. de Chile, 2006) 19

<sup>324</sup> *El Taller Ilustrado*. Santiago, 12 de abril de 1886.

<sup>325</sup> *El Taller Ilustrado*. Santiago, 19 de abril de 1886.

<sup>326</sup> Ricardo Bindis. *Pintura chilena 200 años*. (Chile, Ediciones Origo, 2008)60

destacadas por la prensa nacional, lo que le permitió una reconocida participación en las exposiciones de 1875 y 1884, en esta última llegó a obtener una mención honrosa.

- **Dolores Vicuña Mackenna (1843-1882)**

El encargado de contar sobre la vida de Dolores fue su hermano mayor, Benjamín Vicuña Mackenna, el intelectual relató que la artista desde la niñez tuvo cualidades para el cultivo de las artes, tanto el dibujo y la pintura. Caracterizada como autodidacta, “habíase consagrado en los últimos años á(sic) la pintura sin más maestros que su genio y su labor”<sup>327</sup>, sus aprendizajes en las artes fueron a través de copia de cuadros y más tarde, montó su propio taller, el cual compartió con sus tareas de esposa y madre. Ante la participación del Salón de 1876, Dolores no se consideraba a sí misma como una artista, en sus escritos le decía a su hermano que “tú sabes que sólo soy una principiante y que sólo he pintado para adornar mi casita y entretenerme en los momentos que la atención de mi familia me deja libre; quisiera, pues, hermano, que hicieras ver los cuadros por alguna persona inteligente para que juzguen si se puede ó nó colocarlos como tú deseas”<sup>328</sup>. Participó en las exposiciones de 1878 y 1884.

- **Rosa Aldunate Carrera de Waugh (1836-)**

Nieta del general Carrera, en su juventud se dedicó a la pintura, llegando a exponer en el Salón de 1883 y 1890, en este último obtuvo mención honrosa. A lo largo de su vida se dedicó a las obras de arte, fiestas de caridad y filantropía, siendo reconocida por la ayuda brindada durante la Guerra del Pacífico. Fue nombrada “madre de los pobres”<sup>329</sup>.

- **Valentina Pagani de Casorati (1863-1919)**

De origen italiano, se formó artísticamente en el Regio Instituto de Bellas Artes de Roma<sup>330</sup>. Tuvo una larga estadía en algunos países latinoamericanos durante fines del siglo

---

<sup>327</sup> Benjamín Vicuña Mackenna. Dolores: homenaje a la mujer chilena en la siempre dulce y querida memoria de mi tiernamente amada hermana Dolores Vicuña de Morandé. (Valparaíso, Impresiones de la Patria, 1883) 38

<sup>328</sup> Ibid. 40

<sup>329</sup> Rosa Aldunate Waugh en Virgilio Figueroa. Diccionario histórico y biográfico de Chile 1800-1925. (Santiago, La Ilustración, 1925) 313-312.

<sup>330</sup> Sofía Pachas. Las artistas plásticas de Lima 1891-1918. (Tesis para optar al grado académico de Magíster en Arte peruano y latinoamericano. U. Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú, 2008). 175

XIX, entre ellos Argentina, Chile y Perú. En Chile se presentó en los Salones de Pintura de 1883 y 1884.

Aproximadamente en 1890 partió a Perú, país donde ofreció lecciones de dibujo y pintura a domicilio, además, fundó una academia para señoritas<sup>331</sup>. El dicho país, logró participar en las Exposición nacional de 1892 y variados espacios de exposición y venta de pinturas. A fines de siglo partió a Buenos Aires, donde poseía un estudio de pintura<sup>332</sup>.

- **Celia Castro (1860-1930)**

Nació en Valparaíso y desde pequeña demostró habilidades artísticas<sup>333</sup>. Cursó sus estudios en Valparaíso con Juan Francisco González<sup>334</sup> y más tarde en Santiago ingreso a la Academia de Pintura en 1877; siendo alumna de Pedro Lira. También fue alumna del pintor alemán Pedro Ohlsen. Con Pedro Lira participó en el Salón de 1884, en el que obtuvo medalla de segunda clase; también estuvo en el Salón de 1888 y 1889, en el primero obtuvo mención honrosa y medalla de segunda clase, en el segundo medalla de segunda clase.

En 1889 viajó a Francia con su maestro para participar en la Exposición Universal en París, obteniendo diploma especial de honor y la tercera medalla.<sup>335</sup> Tras su participación en los salones nacionales e internacionales, Vicente Grez señaló que “ningún artista ofrece en el mismo grado que la señorita Castro esa inquietud de un talento que busca ansiosamente su camino”<sup>336</sup>

En 1908 regresó a París como pensionista del Gobierno<sup>337</sup> para perfeccionar sus estudios artísticos, regresando definitivamente en 1927 a Valparaíso, lugar donde instaló su taller de pintura transformándose como maestra de la generación porteña de pintores como

---

<sup>331</sup> Ibid. 179

<sup>332</sup> Ibid. 27

<sup>333</sup> Celia Castro en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40364.html>

<sup>334</sup> Gloria Cortés. “Notas al margen sobre Celia Castro y Luisa Isella: presencia y ausencia femenina en la crítica de arte en Chile”. Chile, Centro de documentación de las Artes, (2007). 3

<sup>335</sup> Ibid. 3

<sup>336</sup> Antonio R. Romera. “Los cuatro maestros y sus seguidores”. *Historia de la Pintura chilena*. (Santiago, Editorial del Pacifico, 1951) 108

<sup>337</sup> Ibid. 108

Jim Mendoza, René Tornero, Chela Lira y Rojo Motjosic<sup>338</sup>. Se dedicó a la pintura de naturaleza muerta, el retrato y paisajes.

- **Albina Elguin Rodríguez (1861-1896)**

Nació en Santiago, inició sus estudios de pintura en la Escuela de Bellas Artes donde fue alumna de Cosme San Martín<sup>339</sup>. En sus obras cultivó naturalezas muertas, retratos, pintura de género, marinas y visiones urbanas.<sup>340</sup> El historiador Ricardo Bindis señaló que, “una agudeza pictórica sobresaliente caracterizó a Albina Elguin, junto a una manualidad precoz, ya que en el Salón de 1887 se le recompensó con una mención honrosa. Su registro de tonos adamascados, de inédita factura, le permitió ser elegida para la Feria Internacional de París, donde se presentó con tres óleos”<sup>341</sup>.

- **Emma Formas de Dávila (1866-1959)**

Nació en Santiago de Chile. A los 24 años ingresó a la Academia de Bellas Artes donde fue alumna de Pedro Lira, Alberto Valenzuela Llanos y Fernando Álvarez de Sotomayor<sup>342</sup>. Cultivó los géneros del paisaje, el retrato y la figura humana, en la que sobresalen los desnudos femeninos.<sup>343</sup>

En la década de 1920, viajó a Europa para continuar su formación artística en la Escuela de París junto a la artista Marta Cuevas (1901-1954).

Desde temprano participó en los salones oficiales nacionales, distinguiéndose principalmente en el género del retrato y en la ejecución de desnudos femeninos con obras como "Autorretrato" (1919), "Desnudo" (1920) y "Desnudo al pastel" (1920). Si bien su obra fue comentada en la prensa de la época por destacados críticos como Nathaniel Yáñez Silva (1884-1965), existe poca información sobre su vida.

---

<sup>338</sup> Gloria Cortés. “Notas al margen sobre Celia Castro y Luisa Isella: presencia y ausencia femenina en la crítica de arte en Chile”. Chile, Centro de documentación de las Artes, (2007) 3

<sup>339</sup> Albina Elguin en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40463.html>

<sup>340</sup> Albina Elguín, la gran desconocida en la Crítica de Arte por José María Palacios. La segunda, 7 de octubre de 1980. Archivos documentales MNBA

<sup>341</sup> Ricardo Bindis. *Pintura chilena 200 años*. (Chile, Ediciones Origo, 2008)63

<sup>342</sup> Emma Formas <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39546.html>

<sup>343</sup> Anexo Obras comentadas en Museo Nacional de Bellas Artes. *Desacatos. Prácticas artísticas femeninas 1835-1938*. (Chile: Colección MNBA, 2017).

- **María Teresa Gandarillas Matta de Tocornal (1880-1931)**

Nació en Santiago en 1880. Su formación artística se desarrolló en París, donde estudió con Bouguereau y Ulpiano Checa. Expuso en París, logrando premios y en 1902 en Chile participó en el Salón Oficial donde obtuvo la tercera medalla. Cultivó el retrato.

- **Luisa Isella (1886-1942)**

Pintora y escultora argentina residente en Chile. Estudió escultura en la Escuela de Bellas Artes con Simón González y Virginio Arias. Como pintora participó en los Salones de 1898 y 1900. En 1906 fue pensionada por el gobierno argentino para cursar sus estudios en Europa<sup>344</sup>, en su estadía en Francia fue admitida en el Salón Oficial de París de 1907 y obtuvo la mención honrosa. En 1919 regresó a residir a Argentina, donde se dedicó a la docencia hasta 1942<sup>345</sup>.

- **Luisa Lastarria (1860-1930)**

Nació en Santiago, fue hija de José Victorino Lastarria, y alumna de Juan Mochi en la Escuela de Bellas Artes<sup>346</sup> y Pedro Lira. Participó de los Salones de 1890, 1892, 1893, 1894, 1895, 1897 y 1900.

- **Aurora Mira (1863-1939)**

Nació en Santiago. Inició sus estudios con su padre, el pintor aficionado Gregorio Mira Iñiguez, quién impulsó a sus hijas a seguir una carrera artística<sup>347</sup>. Más tarde ingresó a la Academia de pintura y estudió con Juan Mochi. Aurora se dedicó a la pintura de naturaleza muerta y participó activamente de los Salones de Pintura. Desde 1883. Destacó su participación en la Exposición de 1884 donde obtuvo medalla de segunda clase, el Salón de 1886 con primera clase y el Salón de 1897 con medalla de primera clase. Ha sido calificada como pioneras del arte femenino en Chile y parte de la generación del medio siglo,

---

<sup>344</sup> Gloria Cortés Aliaga. "Notas al margen sobre Celia Castro y Luisa Isella: presencia y ausencia femenina en la crítica de arte en Chile" Chile, Centro de documentación de las Artes (2007) 7

<sup>345</sup> Una escultura de verano en Recoleta en El Clarín [https://www.clarin.com/ciudades/escultura-verano-recoleta-parise\\_0\\_B1fuaNcD7g.html](https://www.clarin.com/ciudades/escultura-verano-recoleta-parise_0_B1fuaNcD7g.html)

<sup>346</sup> Luisa Lastarria en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39782.html>

<sup>347</sup> Aurora Mira en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40421.html>

destacando su desarrollo pictórico en la incorporación de las mujeres en las bellas artes en Chile.

- **Magdalena Mira (1859-1930)**

Nació en Santiago. Al igual que su hermana menor Aurora, estudió con su padre y más tarde con Juan Mochi; también estudio con José Miguel Blanco<sup>348</sup>. Magdalena Mira es considerada junto a su hermana Aurora y Celia Castro, entre las primeras mujeres artistas chilenas<sup>349</sup>.

- **Luz Oliveira Aspeé**

Se desempeñó como pintora y dibujante; fue alumna de Miss Farwell. Fue la encargada de ilustrar el libro de poemas de Josefina Dey, libro publicado en 1930 en Chile.<sup>350</sup> Además de participar como secretaria de arte y veladas culturales en el Consejo Nacional de Mujeres (fundado en 1919) y desempeñarse como profesora de dibujo en el Liceo de Niñas Rosario Orrego<sup>351</sup>.

- **Carlina Rossi de Orrego**

Nació en Venecia el 4 de febrero de 1866, pero a los 17 años se casa con Alberto Orrego Luco en Venecia en 1883 y se incorpora a la pintura chilena. Discípula de Ettore Tito, maestro italiano, sin embargo, su educación artística estuvo fuertemente influenciada por su marido, de quién recibió el Neoclasicismo. Sus obras fueron expuestas en Venecia, Roma y Florencia, logrando éxito y galardones, además en Chile participó en los Salones de 1891 y 1896, recibiendo la tercera y segunda medalla. Debido al trabajo diplomático de Orrego Luco no pudo dedicarse a la pintura profesionalmente. Falleció el 17 de junio de 1919 en Santiago<sup>352</sup>.

- **Josefina del Pozo**

Es muy poco lo que se sabe de Josefina del Pozo, participó de los Salones de 1898,1899,1900,1901,1902,1903,1904,1908,1909,1910 y 1911; con obras pictóricas de

---

<sup>348</sup> Magdalena Mira en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40422.html>

<sup>349</sup> Magdalena Mira en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40422.html>

<sup>350</sup> Dey, Josefina. *Burbujas de Josefina Dey Jiles, dibujos de Luz Oliveira A.* (Santiago, Nascimento, 1930).

<sup>351</sup> Sara Guerin Elgueta. *Actividades femeninas en Chile.* (Santiago, La Ilustración, 1928) 269

<sup>352</sup> Tres pintoras del 1800, Instituto Cultural de Providencia

paisajes, naturalezas muertas y retratos. Fue alumna de Pedro Lira y recibió la medalla de segunda clase en el Salón de 1909 y mención honrosa en el Salón de 1899. Carlos Orrego Barros escribió respecto a la pintura *En el Jardín de los Capuchinos* de Pedro Lira: “Su discípula Josefina del Pozo, con sombrero de paja de grandes alas color maíz, adornado con brillantes cintas de seda color rubí, sentada entre flores de los más variados colores y matices, está pintando”.<sup>353</sup>

- **Elisa Berroeta**

Se dedicó a la pintura, escultura y grabado en madera; también fue alumna de la Escuela de Bellas Artes y pensionada del Gobierno. Además de su participación en los salones de exposición del siglo XIX, expuso sus grabados en el libro de Juan Charlín, los arboles: enciclopedia agrícola. En él, Elisa expone sus grabados para la instrucción de los árboles<sup>354</sup>. En 1902 participó como exponente invitada a la Exposición de material de enseñanza de la Escuela de Bellas Artes.

- **Emma Aguirre Naranjo**

Fue pintora y profesora de dibujo industrial y arte en Valparaíso, considerada “la única persona que hay en Chile dedicada a tales actividades”<sup>355</sup>. Realizó sus estudios en la Academia de Bellas Artes y Estados Unidos; a su regreso a Chile solicitó al gobierno la apertura de cursos de dibujo industrial en el Liceo de Niñas de Valparaíso lo que fue negado, ante lo cual la Municipalidad de Valparaíso la contrató para que impartiera el curso en la Biblioteca Santiago Severín, lugar donde funcionó la escuela y contó con la asistencia de alumnas.<sup>356</sup>

- **Eusebia Méndez Cifuentes (1849-)**

Nació en Santiago<sup>357</sup>, participó en el Salón de 1909 y cultivó la pintura de naturaleza muerta y paisajes.

---

<sup>353</sup> Carlos Orrego Barros. *Bosquejos Y Perfiles* (Chile, Andrés Bello, 1961) 148

<sup>354</sup> Juan Charlín, *Los arboles: enciclopedia agrícola. Grabados en madera por Franz Schierwagen i la señorita Elisa Berroeta*. (Santiago, Editorial Universitaria, 1912)

<sup>355</sup> Palabras de Egidio Poblete E, en Emma Naranjo. *Texto nacional de dibujo decorativo por Emma Aguirre Naranjo*, (Valparaíso, Imprenta y encuadernación Roma, 1926)

<sup>356</sup> Ibid, 6

<sup>357</sup> Eusebia Méndez en <http://www.genealogiachilenaenred.cl/gcr/IndividualPage.aspx?ID=I101541>

- **Raquel Bascuñán**

Nació en Santiago, era hija del político y hacendado chileno Vicente Bascuñán Vargas<sup>358</sup>. Fue alumna de Álvaro Casanova y participó del Salón de 1902 con una pintura de paisaje.

- **Matilde Correa de Bello**

Nació en Santiago en el seno de una familia ligada a la agricultura, era nieta del diputado Pedro Vergara<sup>359</sup>. Fue alumna del pintor Pedro Jofré y participó en Salón de 1908 con algunas pinturas de retrato.

- **Rosa Figueroa Larraín (1878-)**

Nació en Santiago, su padre Francisco Figueroa fue político y agricultor<sup>360</sup>. Fue alumna de Cosme San Martín y participó en el Salón de 1898 con retratos y naturalezas muertas, obteniendo una mención honrosa.

- **Sara Arias**

Fue alumna de José Mercedes Ortega. Se presentó en los salones de 1906 y 1908 con naturaleza muerta y retratos. Fue profesora de dibujo del Liceo de Niñas Antonio Salas Errazuriz<sup>361</sup>.

- **Sofía Gronemeyer de Wigel**

Fue alumna de Enrique Lynch y E. Cabral. Participó en los Salones de 1895 y 1899 con pinturas de naturaleza muerta. También se desempeñó como profesora de dibujo en el Liceo de Niñas Antonia Salas de Errazuriz<sup>362</sup>.

- **Beatriz Landa**

Fue alumna de Juan Francisco González<sup>363</sup> y la Academia de Pintura. Participó de los salones de 1884, 1892 y 1893 con pinturas de retratos y naturalezas muertas; también se

---

<sup>358</sup> Raquel Bascuñán en <http://www.genealogiachilenaenred.cl/gcr/IndividualPage.aspx?ID=I50572>

<sup>359</sup> Matilde Correa y Vergara en <http://www.genealogiachilenaenred.cl/gcr/IndividualPage.aspx?ID=I29835>

<sup>360</sup> Rosa Figueroa en <http://www.genealogiachilenaenred.cl/gcr/IndividualPage.aspx?ID=I31442>

<sup>361</sup> Sara Guerin Elgueta. *Actividades femeninas en Chile*. (Santiago, La Ilustración, 1928)253

<sup>362</sup> Ibid. 232

<sup>363</sup> Eugenio Pereira. *Estudios sobre el arte en el Chile Republicano* (Chile, Edic. Universidad de Chile, 1992) 199

presentó en la Exposición de la Casa Kirsinger con tres cuadros de naturaleza muerta<sup>364</sup> Fue profesora de dibujo del Liceo de Niñas Paula Jaraquemada en Santiago<sup>365</sup> y en la Escuela Profesional de Tacna<sup>366</sup>.

- **Luisa Fernández**

Participó de los Salones de 1912, 1913, 1917. En 1913 obtuvo mención honrosa y en 1917 consiguió tercera medalla en dibujo y segunda medalla en pintura<sup>367</sup>. Fue profesora de dibujo en el Liceo Teresa Prats de Sarratea<sup>368</sup>.

- **Judith Alpi (1893-1983)**

Nació en Santiago. Recibió lecciones de pintura de Nicanor González y, más tarde, estudió en la Escuela de Bellas Artes, donde fue alumna de Fernández Álvarez de Sotomayor, Juan Francisco González y Alberto Valenzuela Llanos<sup>369</sup>.

Participo en el Salón de 1913<sup>370</sup>, 1915, 1916; 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924; 1926, 1927; 1929; 1934; 1944; 1946,1947; 1949; 1967<sup>371</sup>. Durante su vida logró exponer en Chile y el extranjero, obteniendo múltiples recompensas y premios con sus obras. Colaboró con la fundación de la Sociedad Nacional de Bellas Artes<sup>372</sup> y ejerció como profesora de la Escuela de Plásticas en el Liceo N°1 de Niñas en Santiago, en el Instituto Pedagógico y la Escuela de Artes Aplicadas<sup>373</sup>.

### **Mujeres recompensadas en los Salones.**

Como se señaló en el capítulo anterior, en el Salón Artístico Nacional los artistas en el concurso participaron con el propósito de presentar y exponer sus obras, tras lo cual podían

---

<sup>364</sup> Ibid. 199

<sup>365</sup> Sara Guerin Elgueta. *Actividades femeninas en Chile*. (Santiago, La Ilustración, 1928)253

<sup>366</sup> Oficina Central de Estadística de Chile. *Sinopsis estadística i jeográfica de Chile* 1902. 237

<sup>367</sup> Felicitas Klimpel. *La mujer chilena (El aporte femenino al progreso de Chile) 1910-1960*. (Santiago, Editorial Andrés Bello, 1992) 196

<sup>368</sup> Sara Guerin Elgueta. *Actividades femeninas en Chile*. (Santiago, La Ilustración, 1928) 273

<sup>369</sup> Judith Alpi en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40092.html#exposiciones>

<sup>370</sup> En el portal de artistas visuales no aparece en el Salón de 1913, sin embargo, en el catálogo del Salón se encuentra registrada.

<sup>371</sup> Judith Alpi en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40092.html#exposiciones>

<sup>372</sup> Anexo Obras comentadas en Desacatos. Prácticas artísticas femeninas 1835-1938. Colección MNBA, 2017.

<sup>373</sup> Judith Alpi en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40092.html#exposiciones>

llegar a obtener premios que reconocieran su desempeño en las artes. Tanto hombres como mujeres podían participar para obtener alguna mención honrosa, medalla de primera, segunda y tercera clase; diploma de honor premio del Certamen Arturo Edwards Ross y/o el Certamen General Marcos Maturana.

A lo largo del período de 1883 a 1913 se puede establecer la siguiente cantidad de exponentes y sus recompensas:

Premios	Mujeres	Varones
<b>Mención Honrosa</b>	34	77
<b>Primera medalla</b>	6	37
<b>Segunda medalla</b>	5	67
<b>Tercera medalla</b>	11	65
<b>Certamen Edwards</b>	2	48
<b>Certamen General Maturana</b>	1	17
<b>Otros (recompensas internacionales y nacionales)</b>	8	93

En tanto, a partir de los registros de recompensas anteriores de los catálogos de Exposición se puede detallar las mujeres que alcanzaron premios en el Salón.

- **Mención honrosa**

Genoveva Merino (1885), Celia Castro (1887), Elisa Cousiño (1890), Luisa Lastarria (1890), Enriqueta Larraín (1890), Rosa Aldunate de Waugh (1890), Juana R. Salas (1890), Alejandra Cross (1892), C. Miller de Schmid (1894), María T. Salas Subercaseaux (1894), María Luisa Cabral (1896), Gudelia Carbonell (1896), Eugenia Bossiere de Marí (1897), Julia Vial Solar (1897), Emma Formas (1898), Rosa Figueroa (1898), Lucrecia Huidobro (1898), Mercedes Huidobro (1898), Adela Olea (1898), Josefina del Pozo (1899), Luisa Isella (1900), L. Detmer de Palacios (1901), Elena Paulus (1901), Laura Passing (1902), Clara Beltramin (1904), Luisa Wiechmann (1904), Sara Valenzuela (1904), María Ibáñez (1905), María Turenne (1905), Demofilia Baeza (1906), Ana Clement (1906), Mercedes Godoy

(1907), Eugenia Manzor (1907), Julia Heresmann (1907), Lastenia Fernández (1907) y Luisa Fernández (1913).

- **Medalla de primera clase**

Magdalena Mira (1884) y Aurora Mira (1886, 1897).

- **Medalla de segunda clase**

Celia Castro (1884), Aurora Mira (1884), Mme. Techeran (1894), Carlina Rossi de Orrego (1896), Josefina del Pozo (1909).

- **Medalla de tercera clase**

Celia Castro (1888, 1889), Carlina Rossi de Orrego (1891), Luisa Lastarria (1893), María del Tránsito Prieto (1894), Emma Hubner (1898), Josefina del Pozo (1900), María Teresa Gandarillas (1903), Elena Paulus (1903), María Ibáñez (1906), Luisa Wiechmann (1908) y Emma Formas (1910).

- **Certamen Maturana**

Premio Maturana: Celia Castro (1896)

- **Certamen Edwards**

Premio de género Certamen Edwards: Celia Castro (1886) y Aurora Mira (1889).

- **Otros premios**

Diploma especial de honor adjudicados por los artistas: Celia Castro (1888).

Exposición internacional de Santiago: Isabel Aldunate (1910).

Exposición internacional de Buenos Aires: Lidia Berroeta (1910).

Exposición internacional de Quito: Octavia Sei (1909)

De esta forma se establece que las mujeres tuvieron menor cantidad de recompensas que los varones, y quienes los obtuvieron corresponden a mujeres que continuamente exponían en los salones. En la siguiente tabla se puede observar las principales pintoras que se presentaron y la cantidad de recompensas obtenidas. Además, es necesario mencionar a Aurora Mira, quién participo tres veces en el Salón y obtuvo tres premios.

<b>Pintora</b>	<b>N.º de veces en el Salón</b>	<b>Cantidad de recompensas</b>
<b>Josefina del Pozo</b>	11	3
<b>Celia Castro</b>	9	7
<b>Octavia Sei</b>	7	1
<b>Luisa Wiechmann</b>	6	2
<b>Luisa Isella</b>	6	1
<b>Luisa Lastarria</b>	6	2
<b>Magdalena Mira</b>	5	1
<b>Sara Cortínez</b>	5	0
<b>Ana María Page</b>	5	0
<b>María Turenne</b>	5	1

Ante esto, algunas de las pintoras mencionadas tenían características en común. Pedro Lira fue maestro de Celia Castro, Luisa Lastarria, Ana María Page, y Josefina del Pozo, siendo fundamental considerar el rol del pintor en la creación de instancias de exposición, como el Salón de 1883, y como uno de los fundadores del arte nacional. En tanto, Octavia Sei se educó con Enrique Lynch, Luisa Isella con Nicanor González Méndez, Magdalena Mira aprendió con su padre y Theodore Blondeau, María Turenne con Cosme San Martín y Nicanor González, y, Sara Cortínez con Pascual Ortega y Manuel Núñez.

En la actualidad no se ha encontrado registros de obras de Luisa Wiechmann, Sara Cortínez y Ana María Page. De la última solo sabemos referencias de la crítica del arte por parte de Augusto G. Thompson, quien publicó respecto a Ana Page:

“niña con conejo...ó con perrito, de la señorita Page, á quien vamos á dar un consejo. Ya que trajo el cuadro al Salón, para que lo admirase el público, ¿por qué no hace una caridad...Ahogue á su animal, señorita Page ahogué á su nitrita, y después, si pillas al autor del cuadro...¡ahóguelo también! (sic)”<sup>374</sup>.

Existiendo un cuestionamiento a las habilidades de la pintora y particularmente, una crítica a la recompensa obtenida en el Salón 1900.

Para otras obras solo es posible encontrar registros en revistas como *Luz i Sombras* y *Selecta*, como es el caso de Josefina del Pozo, María Turenne y Octavia Sei, de quienes sólo se conoce una obra. En el caso de Luisa Lastarria, el Museo Nacional de Bellas Artes cuenta con una obra comprada en 1893 y la existencia de un retrato de su padre, José Victorino Lastarria. En tanto, algunas obras de Magdalena Mira pueden hallarse en el Museo Nacional de Bellas Artes y en colecciones particulares; solo en Celia Castro es posible encontrarla en parte del territorio nacional, ya sea en el Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso, Pinacoteca Universidad de Concepción y Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca. Además, en manos de la Dibam pueden encontrarse obras de Albina Elguin, Aurora Mira, Dolores Vicuña Mackenna, Emma Formas y Hortensia Alexandre.

---

<sup>374</sup> Instantáneas Luz y sombra. 25 de noviembre de 1900.

### **Capítulo III. Mujeres pintoras en el campo cultural.**

El presente capítulo tiene por objetivo determinar los elementos que permitieron y/o dificultaron la inserción de las mujeres pintoras en el campo cultural chileno, para ello se consideró la participación femenina en la Academia de Pintura y el Salón de Exposición Artística Nacional. Además, la noción de aficionada, la educación artística, la crítica del arte y la creación de la Sociedad Artística Femenina en 1914.

La presencia femenina en el Salón de bellas artes data de mitad del siglo XIX, pero solo a partir de 1883 el ingreso femenino se sistematiza. Siendo destacados los salones de 1883, año en que participaron 23 mujeres contra 18 varones; así también, en 1885 se presentaron 23 mujeres frente a 20 hombres. Su participación significó la presencia femenina en un espacio perteneciente al campo cultural y como tal, exclusivo para los varones y del desarrollo de la homosociabilidad.

Ante esto, este capítulo plantea que la presencia de las mujeres en el Salón no fue un hecho aislado, sino que conllevó elementos y factores que permitieron su inserción en el campo cultural en el período de 1883 a 1914.

#### **La Academia de Pintura y la educación artística femenina.**

A inicios del siglo XIX se desarrollaron espacios como las tertulias y salones en las que las mujeres accedieron desde su posición de esposas y anfitrionas al espacio intelectual, social y cultural acontecido al interior del espacio doméstico<sup>375</sup>, las reconocidas salonières. Esta posición fue el antecedente que permitió que las féminas se formaran como autodidactas<sup>376</sup> y participaran del mismo espacio de los intelectuales varones.

Como ha sido mencionado en el primer capítulo, en el salón familiar las mujeres tuvieron el primer contacto con los artistas de la época. Por ejemplo, las hermanas Mira

---

<sup>375</sup> Joyce Contreras. “Mercedes Marín del Solar y su participación en la empresa de construcción de la nación” en *Escritoras chilenas del siglo XIX: su incorporación pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Joyce Contreras, Damaris Landeros y Carla Ulloa (Chile: RIL Editores, 2017). 17

<sup>376</sup> Ibid. 18

compartieron con Pedro Lira y Juan Mochi, las hermanas Morla con Rebeca Matte y su tío Enrique Lynch, y, Luisa Lastarria en los salones de su padre, José Victorino. En dichos espacios las artistas mostraban sus actividades artísticas como parte de los quehaceres domésticos y educación femenina:

“(en la casona Mira Mena) siempre había alguien estudiando música, pintando, conversando en diferentes lenguas, o montando obras improvisadas en el pequeño escenario que albergaba uno de los salones”<sup>377</sup>. Incluso, “en una ocasión esperaban invitados y se dieron cuenta de que una de las alfombras de los salones estaba a mal traer, simplemente la quitaron y Aurora pintó el suelo imitando la existencia de otra alfombra”<sup>378</sup>.

Ante lo cual, es posible plantear que las mujeres tuvieron su primer contacto con la pintura en el hogar familiar, ya sea conociendo artistas y/o mujeres extranjeras que pintaban en sus álbumes. También, que las artes estaban consideradas como parte de la instrucción de las mujeres burguesas, desde la niñez se las educaba en el dibujo y los pinceles con el propósito de desarrollar habilidades consideradas necesarias para el ideal de lo femenino o para decorar el hogar. Sobre esto, Dolores le escribió a Benjamín Vicuña Mackenna: “yo te mandaré una pinturita hecha por mi mano. Hace cinco o seis meses que aprendemos a pintar con Lutgarda y pintamos regular”<sup>379</sup>.

La educación artística dentro del hogar, en un primer momento se desarrolló dentro de la familia, ya sea por la educación del padre o un amigo pintor, o en casos excepcionales de manera autodidacta. En este sentido, la primera educación de las mujeres estuvo orientada por la influencia masculina, esta determinó que el proceso de aprendizaje y el desarrollo de la producción de obra de las estudiantes<sup>380</sup> que muchas veces fuera alabada en relación con conceptos como “alumna de” “hija de” “musa de”<sup>381</sup>. Algunos casos de mujeres artistas ligadas a pintores y a un linaje masculino se puede observar en Celia Castro con su maestro

---

<sup>377</sup> Colecciones Origo, *Pintura chilena del siglo XIX: Magdalena y Aurora Mira: pioneras del arte femenino* (Chile, Origo Ediciones, 2008)12

<sup>378</sup> Ibid. 13

<sup>379</sup> Benjamín Vicuña. *Dolores: homenaje a la mujer chilena en la siempre dulce y querida memoria de mi tiernamente amada hermana Dolores Vicuña de Morandé*. (Valparaíso, Impresiones de la Patria, 1883) 13

<sup>380</sup> Museo Nacional de Bellas Artes. *Desacatos, prácticas artísticas femeninas 1835-1938*. (Chile, Colección MNBA, 2017.) 16

<sup>381</sup> Ibid. 16

Pedro Lira, Paula Aldunate y Mauricio Rugendas, Clara Filleul y Raymond Monvoisin; las hermanas Mira con su padre; o en los casos excepcionales mujeres que se educaron autodidactamente como lo fue Dolores Vicuña Mackenna:

“No tenía Dolores la pasión de las telas por ostenta, y en consecuencia pedía prestadas aquellos cuadros que sus amigos le indicaban, y apasionándose de su tarea mas de lo que era lícito a sus fuerzas, solía pasar encerrada y de pie en su taller<sup>382</sup>”.

Ante esto último, la enseñanza de la pintura también fue un asunto para las mujeres como se puede inferir tras revisar el catálogo del Salón de 1885. En él se registra la participación de 14 alumnas<sup>383</sup> del Colegio Sagrado Corazón donde todas las participantes señalan a Sor Josefina Valdivieso como la encargada de su educación artística. También se reconoce en los concursos a mujeres que recibieron su educación artística por parte de mujeres o dentro de instituciones educativas para ellas. Es el caso de Hortensia Alexandre en el Liceo de Niñas N°3, Luisa Antúnez con Elena Paulus, Valentina Aubry con Regina Aubry, Mercedes Délano con Fanny Selmer, Luz Oliveira Aspeé con Miss Farwell, Amelia y Asila P. con Mme. Bellersort Techeran y Dolores Vicuña Mackenna con Rosa Aldunate.

Además, la pintura fue ejercida como una labor dentro del hogar a través de la consolidación de un espacio íntimo, por ejemplo, Dolores Vicuña en sus casas reservó la habitación más espaciosa y ponía su taller, con un caballete y una silla<sup>384</sup>; o Luisa Isella que en su taller<sup>385</sup> colgaba una variedad de obras que confirman su quehacer artístico<sup>386</sup>, porque para crear “una mujer debe tener dinero y un cuarto propio”<sup>387</sup>.

---

<sup>382</sup> Benjamín Vicuña. *Dolores: homenaje a la mujer chilena en la siempre dulce y querida memoria de mi tiernamente amada hermana Dolores Vicuña de Morandé*. (Valparaíso, Impresiones de la Patria, 1883) 38

<sup>383</sup> Mercedes Aguirre, Julia y Elisa Balmaceda, Marta Ducaud, Amelia Golborne, Hortensia Humeres, Rosa Infante, Rebeca Jaraquemada, Juana Ossa, Sofía Ossa, Emina Parragué, Blanca R. Ugarte, Adela Vargas, Rosa Valtra

<sup>384</sup> Benjamín Vicuña. *Dolores: homenaje a la mujer chilena en la siempre dulce y querida memoria de mi tiernamente amada hermana Dolores Vicuña de Morandé*. (Valparaíso, Impresiones de la Patria, 1883) 38

<sup>385</sup> En el anexo se encuentra imagen de Luisa Isella en su taller.

<sup>386</sup> Gloria Cortés. “Los pinceles femeninos se ponen serios. Las pintoras chilenas y sus huellas de identidad (1883-1919)” en *En compartir el mundo: la experiencia de las mujeres y el arte*. María Laura Rojas y Soledad Novoa. (Santiago, Ediciones Metales pesados, 2017) 71.

<sup>387</sup> Matilde Torres. *La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX*. (Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2007, España) 57.

Por otro lado, la educación de las mujeres a lo largo del siglo XIX tenía por propósito educarlas bajo el ideal del “ángel del hogar”, ya sea dentro de la casa o en el convento. Se les enseñaba a leer, escribir, contar, rezar, bordar, tejer y a veces a pintar o tocar algún instrumento musical. Porque en este período “las habilidades del pincel fueron por entonces consideradas un elemento necesario en una buena educación para las jóvenes de las clases adineradas, sobre las cuales pesaba la responsabilidad de civilizar y refinar a las generaciones venideras”<sup>388</sup>. En cambio, a los varones se les educó en instituciones educativas como liceos, academias y universidades, las cuales tenían por objetivo formar a los varones intelectualmente y permitirles una profesión, para ocupar cargos en las instituciones del campo cultural.

Debido a esto, la historia de la educación de las mujeres comenzó más tarde en comparación a los varones y con múltiples dificultades. A partir del Decreto de 1812 se exigió la apertura de escuelas primarias para mujeres, estas surgieron como escuelas particulares en las que solo podían acceder quienes tenían capacidad económica para costearla<sup>389</sup>. Más tarde, en 1854 se fundó la Escuela Normal de Preceptoras como la única opción para profesionalizar a las mujeres<sup>390</sup> y el acceso a la Universidad sólo se otorgó en 1877 con el Decreto Amunategui. Dicha ley tuvo sus antecedentes en los esfuerzos y gestiones de Antonia Tarragó e Isabel Lebrun, directoras de colegios particulares, que buscaban que sus alumnas lograran ser admitidas a rendir exámenes para obtener títulos profesionales<sup>391</sup>. Esta petición buscaba que el Estado se hiciera cargo de la educación femenina.

No obstante, tras la creación de la Academia de Pintura en 1849, se abre una alternativa para las mujeres a partir del primer ingreso femenino en 1866. Esto se debió a un Reglamento

---

<sup>388</sup> Laura Malosetti Costa. “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires”. (VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000) 2

<sup>389</sup> Felicitas Klimpel. “La mujer en la educación” en *La mujer chilena (El aporte femenino al Progreso de Chile) 1910-1960*. (Chile, Editorial Andrés Bello, 1962). 221

<sup>390</sup> Pablo Berríos y edit. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)* (Chile, LOM ediciones, 2009) 312

<sup>391</sup> Ibid. 312

que no prohibía la entrada de las mujeres, sino que sólo fijaba puntos para la matrícula de alumnos con afición al arte, distinguiendo entre estudiantes supernumerarios y numerarios<sup>392</sup>, el primer enfocado a aficionados que libremente podrán asistir a las clases y los numerarios que debían asistir regularmente y cumplir con las clases. Además, el documento pone en manifiesto que el ingreso a la Academia se regía por la legitimación de otros (o en este caso, del campo cultural), pues expresa que los alumnos deben acreditar en el Ministerio de Instrucción Pública su edad, presentar un certificado de buena conducta emitido por personas respetables y obtener la aprobación del ministerio señalado<sup>393</sup>.

Esto permitió que las mujeres accedieran a la educación superior en las artes y como proyecto para la profesionalización de las artistas. Asimismo, desde 1881 a 1883 se registra en clases de dibujo a Juana Sáez Pineda y en 1883 a Carmela Castro de Fernández<sup>394</sup>. También a partir de los registros del concurso de Pintura en los Salones se identifican como estudiantes de la institución a María Luisa Cabral, Laura González, Julia Heresman, Luisa Isella, Beatriz Landa, Rosa Rojas Navarrete, Matilde Scheel, Bertha Schladr y Octavia Sei.

El ingreso a la Academia significó un cambio respecto a la educación artística femenina, pues,

“el terreno del arte parece no haber sido tan yermo para el desarrollo educacional femenino en comparación a la precaria, o casi nula, situación educativa en la que se encontraba la mayoría de las chilenas en el siglo XIX. Agustina Gutiérrez (1851-1886) fue la primera mujer en ingresar a la Academia de Pintura en el año 1866, hecho que aparece como un atrevimiento y como punta de lanza si se considera que, sólo en 1877, se dictó el decreto que permitió a las mujeres la rendición de exámenes para la obtención de títulos profesionales, y que sólo diez años después se titularon las primeras mujeres en Chile”<sup>395</sup>.

Además, a partir de la creación del Salón de Exposición Artística Nacional, la incorporación de mujeres a la Sección de Bellas Artes se incrementó<sup>396</sup>, principalmente al

---

<sup>392</sup> Artículo 4 en Salvador Sanfuentes. Decretos del Gobierno. *Anales de la Universidad de Chile*. (1849). 6

<sup>393</sup> Ibid. Artículo 6.

<sup>394</sup> Libro mayor de matriculados 1852-1884. Archivo Central Universidad de Chile.

<sup>395</sup> Pablo Berríos, edit. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)* (Chile, LOM ediciones, 2009) 313

<sup>396</sup> Ibid. 312

establecerse un espacio que permitió el acceso de hombres y mujeres, sin restricciones de género, educación o producción artística.

La enseñanza artística para las mujeres lentamente se fue incorporando como un tema que se debía corregir. José Miguel Blanco, en 1879, se refirió en su artículo “Dibujo: su enseñanza en los colejos (sic) a las mujeres”, el autor “defendía la necesidad de educar a las jóvenes chilenas desde temprana edad en el dibujo para que, una vez terminados sus estudios secundarios, pudiesen ellas dedicarse profesionalmente al arte”<sup>397</sup>.

En tanto, tras la participación de mujeres artistas en los Salones de exposición, Angela Uribe de Alcalde escribió en El Taller Ilustrado en 1886:

“Ya que tenemos la materia prima, es decir, los artistas i estudiantes de las bellas artes (sic), nos parece ya tiempo de que el Supremo Gobierno organizase, por una parte, establecimientos apropiados donde las niñas pudiesen aprender desahogadamente el dibujo, la pintura i la estatuaria. La Academia de Pintura establecida en 1848, satisfizo la primera necesidad (sic), esto es, la de crear una nueva carrera para los hombres. Al presente se hace ya sentir la segunda necesidad, esto es, la de crear otro establecimiento análogo que abra una carrera para las niñas <sup>398</sup> (...) Es tan laudable la consagración de la mujer a las obras de arte, i (sic) tan apropiada esta consagración a las condiciones de su sexo i a la sensibilidad de su naturaleza que todo sacrificio que se haga para fomentar el cultivo del arte entre las niñas, seria ampliamente recompensado por los frutos artísticos i el desarrollo del gusto que ese cultivo produciría en nuestra sociedad<sup>399</sup>”.

Considerando las ideas de Ana Paula Cavalcanti, la autora propone que la creación de la Academia de Pintura en 1849 tuvo por objetivo instruir solamente a los varones y que el ingreso femenino sólo fue una excepción. Ya que,

“no proveía incluir a las mujeres como discípulas, pero las aceptaba como expositoras en los salones. Eso significaba que las mujeres no poseían un acceso pleno a la formación artística, tal como sus colegas hombres, no obstante, ciertas habilidades eran no solo toleradas, sino fomentadas en la medida en que eran constitutivas de los ideales de feminidad burguesa<sup>400</sup>”.

El acceso de las mujeres a la Academia tuvo desigualdades con relación a la educación que recibían. Pues, el ingreso de las mujeres estuvo regidas por

---

<sup>397</sup> Ibid. 316

<sup>398</sup> El Taller Ilustrado, 1 de febrero de 1886

<sup>399</sup> El Taller Ilustrado, 8 de febrero de 1886

<sup>400</sup> Ana Paula Cavalcanti. “Editorial: mujeres creadoras en América Latina: el desafío de sintetizar sin singularizar”. 5

“las enseñanzas regladas del arte, (...) las mantuvo en una situación desigual frente a sus compañeros varones, especialmente con relación a la circulación de sus obras o a las instrucciones académicas -como la enseñanza del dibujo al natural-, quedando fuera del círculo de las decisiones relevantes del sistema del arte local, en manos de la virilidad oficial”<sup>401</sup>

En la enseñanza artística femenina había reglas de decoro que las excluían<sup>402</sup>, porque a pesar de exhibir obras en el mismo espacio que los varones aún se mantenían regidas por las normas de género. Estas mujeres presentaban obras similares, sea de naturaleza muerta, retratos y paisajes. En este sentido,

“el ser mujeres le dificultó el proceso (educativo), por ejemplo, para ejercitar el estudio del cuerpo humano no pudieron, como los hombres, enfrentarse a modelos vivos porque se consideraba que esto era inapropiado para las jóvenes de buena disposición social como ellas; para reemplazarlos, (...) se tuvieron que conformar con moldes de yeso”<sup>403</sup>.

Las limitaciones frente a la enseñanza del desnudo solo acentuaron las diferencias entre las artistas mujeres y los varones, esto limitó a las mujeres a dedicarse a géneros pictóricos de tipo doméstico<sup>404</sup>, lo que se vio fomentado por medio de profesores que les permitían formarse como miniaturistas, pintoras de naturaleza muerta, géneros que no demandasen representación del cuerpo humano<sup>405</sup>. Lo que es común al estudiar las obras de las artistas del siglo XIX, es que se reconocen grandes pinturas de flores, frutas, retratos y paisajes, además de copias de pinturas; solo en casos excepcionales algunas mujeres lograron alcanzar medallas y premios que para la época fue visto como brillantes manifestaciones de la educación de mujeres aficionadas que “no dejaban de ser solamente prácticas de taller que completaba su formación, como también lo era la música, el bordado y el francés”<sup>406</sup>. Las normas de género limitaron el desarrollo de las mujeres y su educación, no obstante, en el

---

<sup>401</sup> Museo Nacional de Bellas Artes. *Desacatos, prácticas artísticas femeninas 1835-1938* (Chile: Colección MNBA, 2017) 18

<sup>402</sup> Laura Malosetti Costa. “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires”. (VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000) 8

<sup>403</sup> Colecciones Origo, *Pintura chilena del siglo XIX: Magdalena y Aurora Mira: pioneras del arte femenino* (Chile, Origo Ediciones, 2008)15

<sup>404</sup> Gloria Cortés. “Notas al margen sobre Celia Castro y Luisa Isella: presencia y ausencia femenina en la crítica de arte en Chile”. Chile, Centro de documentación de las Artes, (2007). 5

<sup>405</sup> Ana Paula Cavalcanti. “El cuerpo inaccesible: las mujeres y la enseñanza artística en las academias del siglo XIX” 86

<sup>406</sup> Gloria Cortés. “Notas al margen sobre Celia Castro y Luisa Isella: presencia y ausencia femenina en la crítica de arte en Chile”. Chile, Centro de documentación de las Artes, (2007). 4

período decimonónico también hubo casos de mujeres que lograron recibir una educación más allá de la Academia de Pintura y el hogar. Es el caso de alumnas de pintores que cumplieron la tarea de acompañar a sus maestros, participar activamente en los talleres e incluso exponer en los mismos espacios que ellos. Es el caso de Clara Filleul que llegó a Chile junto al pintor Raymond Monvoisin, en el país participó activamente en el taller del pintor y en las exposiciones de 1852 y 1854. Fue reconocida por ser la encargada de acabar los cuadros del pintor en ocasiones, ejemplo es el estudio de la pintura de la Pantenelli:

“el brazo y a mano de la cantora: como se observa, si bien los rostros son muy distintos en ambas pinturas, los brazos, mano y puñal son prácticamente idénticos, a excepción de la luminosidad que difiere entre uno y otro: me parece que éste indica claramente que la autora de la copia fue también la pintora de los brazos y manos de la pintura original de Monvoisin quien, como se sabe, se concentraba en realizar el rostro de sus retratos y dejaba a sus ayudantes la confección de los detalles menores de la obra”<sup>407</sup>

Sin embargo, Clara a pesar de haber tenido mayores posibilidades dentro del acceso a la educación artística y ser parte del círculo de confianza de su maestro fue ocultada bajo el arte de éste; su pintura quedó opacada<sup>408</sup> y reconocida bajo el alero masculino. Por lo tanto, dentro de su educación logró participar activamente en las pinturas de Monvoisin al demostrar técnicas muy similares y también, llegando a incluso a cumplir tareas más allá de las de aprendiz de pintor, deberes casi domésticos dentro de la estancia de Los Molles<sup>409</sup>.

Similar es lo sucedido con Celia Castro, quién fue alumna de Pedro Lira y más tarde pensionada por el gobierno chileno para cursar estudios artísticos en Francia, siendo parte de las pocas mujeres que lograron perfeccionarse en el extranjero durante el siglo XIX. Celia como parte del grupo de Lira fue fuertemente criticada, primero en el Salón de 1885 donde se manifestó que tras la presentación de su obra “Las Playeras” su técnica era carente para las figuras humanas, reforzando la idea impuesta por la sociedad de que las mujeres estaban

---

<sup>407</sup> Emma de Ramón. "Norma y desacato: la sociedad chilena frente a la irrupción de las mujeres artistas (1840-1850) en *Seminario Historia del Arte y Feminismo. Relatos, lecturas, escrituras y omisiones*. (Santiago, Origo, 2003) 33

<sup>408</sup> Museo Nacional de Bellas Artes. *Desacatos, prácticas artísticas femeninas 1835-1938* (Chile: Colección MNBA, 2017)17

<sup>409</sup> Emma de Ramón. "Norma y desacato: la sociedad chilena frente a la irrupción de las mujeres artistas (1840-1850) en *Seminario Historia del Arte y Feminismo. Relatos, lecturas, escrituras y omisiones*. (Santiago, Origo, 2003) 34

dotadas para las obras de naturalezas muertas y no las figuras humanas. Ante la crítica sobre la técnica y educación artística femenina, el *Taller Ilustrado* declaró:

“¿Es justo que enrostremos a esta señorita las incorrecciones de dibujo i las desproporciones que tiene su figura, a ella que jamás habrá estudiado el modelo vivo, la anatomía, la biología ni la ostiología, porque su sexo i nuestras costumbres no se lo permiten, cuando su mismo profesor, que dice haber hecho tales estudios, comete idénticas faltas? ¿Es lógico que exijamos conocimientos científicos (pero indispensables en un pintor de figuras) a quien apenas sale de la adolescencia, cuando los hombres que peinan canas, que han viajado largos años por el Viejo Mundo i que se proclaman maestros en el arte de la pintura histórica, no las poseen como lo están probando las obras que exhiben en este mismo Salon? Pretender que una señorita posea tan complicados i espinosos conocimientos, es como si a nosotros hombres toscos, mal ajustados, nacidos para el trabajo, se nos exigiera el sentimentalismo, la belleza i las maneras delicadas que son las dotes naturales del bello sexo, las únicas armas con que triunfan de nosotros i nos hacen caer vencidos deponiendo a sus plantas la innata rudeza que nos acompañara hasta la tumba(sic)”<sup>410</sup>.

Pese a las dificultades del período, la educación diferenciada, una sociedad dominada por los hombres y un orden tradicional que situaba a la mujer en el espacio privado, muchas de ellas durante años se mantuvieron ejerciendo la pintura. Como planteó Shulamith Firestone el ingreso de las mujeres al arte fue un tipo de refugio. Pues, “las mujeres se ven excluidas de los centros vitales de poder de la actividad humana; en el arte, en cambio, es una de las últimas ocupaciones que disfrutan de autodeterminación y que con frecuencia se realizan en la más estricta soledad”<sup>411</sup>.

De esta manera, el desarrollo de las mujeres a pesar de las condiciones desiguales respecto a la educación y al lugar que tenían en la sociedad fue un logro en sí, poder realizar actividades en que ponían toda su pasión y así lograr manifestar expresiones a través de las pinceladas.

### **La incorporación de las mujeres en el Salón.**

A partir de la década de 1880 el progreso de las artes en Chile se materializó con la creación de espacios e instituciones que tenían por objetivo el fomento de las bellas artes y

---

<sup>410</sup> El Taller Ilustrado, 31 de diciembre de 1888

<sup>411</sup> Shulamith Firestone. “La Cultura (masculina)” en *La dialéctica del sexo. En defensa de la revolución feminista* (España, Kariós, 1976) 201

la consolidación de un espacio para su exhibición y circulación de las obras. La creación de un lugar para las artes nacionales en el campo cultural tenía por meta la consolidación de un espacio para la vida artística nacional y la recolección de las pinturas en colecciones privadas y/u oficinas del estado<sup>412</sup>.

En tanto, el Salón Oficial se consolidó como espacio exclusivo para las bellas artes, de sociabilidad y circulación de las obras artísticas en Chile organizadas por la Comisión del Museo de Bellas Artes. Este evento desde 1887 se identificó bajo el título de Exposición Artística Nacional. Tuvo un carácter expositivo donde los participantes enviaban sus obras para ser seleccionadas y posteriormente presentadas a un jurado y público<sup>413</sup>. En él se crearon secciones para la participación de artistas dedicados a la pintura, escultura, dibujo, grabado y arquitectura, y más tarde para las artes decorativas.

La idea del Salón de Pintura surgió ante la ausencia de un espacio para la actividad artística nacional. El pintor Pedro Lira inspirado en el modelo francés impulsó el Salón Oficial de 1884 en Chile, el cual se presentó como el espacio para los artistas nacionales y sus obras. Sin embargo, las exposiciones no eran algo nuevo para los intelectuales, pues, desde mediados de siglo se celebraron salones en la escena cultural, como, por ejemplo, la Exposición organizada por la Cofradía del Santo Sepulcro en 1869 y la exposición organizada por Benjamín Vicuña Mackenna en 1872.

La importancia del Salón de 1883 en Chile fue la iniciación femenina en el espacio dedicado a la pintura, pues, antes se habían registrado mujeres, pero era la primera vez que las mujeres eran superiores en cantidad, 23 mujeres frente a los 18 varones. Ante el nuevo escenario donde las mujeres comenzaron a involucrarse en las instituciones de las artes, Benjamín Vicuña Mackenna planteó que la participación de las mujeres en 1884 simbolizaba una evolución social:

---

<sup>412</sup> Cristina Fernández, “Génesis del campo intelectual de las artes visuales en Chile. Escena avanzada y posicionamiento del discurso”. Universidad Arcis, 2006. 25

<sup>413</sup> En el anexo se muestran imágenes del Salón de Exposición Artística Nacional.

“formaron el núcleo de aquella falange femenina, que era para el país una verdadera gloria, como algunos años ántes(sic) habría sido un inaudito escándalo, un grupo de hermosas jóvenes, dignas por ello de la perenne alabanza de los iniciadores (...) en un país en el cual hacía apenas medio siglo se enseñaba intencionalmente a no escribir a la mujer”<sup>414</sup>.

La participación femenina en las exposiciones conllevó que las mujeres comenzasen a estar presentes en el mismo espacio que los varones a pesar de que la sociedad aún las mantenía asignadas al espacio doméstico. Para ello se debe considerar que, el Reglamento del Salón no las excluía, pues señalaba que los concursantes para exponer debían enviar sus obras en la fecha de convocatoria, ser revisadas por el Comité Ejecutivo del Salón y tras esto, participar en el Concurso<sup>415</sup>. De esta manera las mujeres formalmente podían participar porque no se aplicaban normas restrictivas de género. También constaba de puntos, que permitieron que se presentaran mujeres que se encontraban ligadas a pintores, ya sea como alumnas y discípulas, pues indicaba “entre sus funciones estaba el invitar a los artistas a participar<sup>416</sup>” lo que facilitaba el acceso a personas ligadas a artistas e intelectuales del campo cultural.

También hubo consideraciones en cuanto a la participación y los premios de los artistas, en la sección de pintura podían mandar tres obras y condicionalmente hasta cinco<sup>417</sup>, quienes hayan obtenido la medalla de primera clase con anterioridad podían enviar un número mayor de obras siempre que el Comité lo permitiese<sup>418</sup> y de estas tendrían derecho de exhibir tres obras sin examen del Jurado. Por ejemplo, en 1884 obtuvo medalla de primera clase Aurora Mira, siendo la primera favorecida de las 23 participantes o Celia Castro que fue la única pintora que alcanzó todas las recompensas del Salón.

En cuanto a las restricciones del Salón para los y las artistas estaban las obras que fuesen copias del mismo autor y obras sin firma. Por lo tanto, era necesario que las artistas

---

<sup>414</sup> Soledad Novoa. “Historia del arte y feminismo: relatos lecturas escrituras omisiones” (Seminario Historia del Arte y Feminismo: del Discurso a la Exhibición. Museo Nacional de Bellas Artes, 2013). 14

<sup>415</sup> Sociedad Nacional de Bellas Artes. Reglamento del Salón Nacional. Exposición anual de Bellas Artes (artes del dibujo), en su 21avo. Aniversario de su fundación, 53a. Exposición desde 1884. (Santiago, La Ilustración, 1939). Pág.1

<sup>416</sup> Ibid. 3

<sup>417</sup> Ibid. 3

<sup>418</sup> Ibid. 4

estuvieran continuamente pintando para poder presentar obras en los salones de exposiciones y también, debían dejar registro de su autoría y así ser reconocidas como creadoras de bienes culturales en las instituciones del campo cultural.

El uso de la firma en el Salón estuvo sujeto al artículo 30 del reglamento, señalaba que “todo envío debe ser acompañado de una planilla especial para cada sección, firmada por el artista o por su apoderado debidamente autorizado”<sup>419</sup>. La firma de autorización no solo era para inscribirse, para las pintoras significó estar acreditadas para poder participar en los eventos culturales y artísticos, especialmente en un período donde las mujeres sin contar con derechos civiles muchas veces debieron continuar bajo la representación del padre; la firma fue parte del proceso legitimante de la creación hecha por mujeres.

En el caso de Aurora Mira se observó que la firma no provino de la artista sino de un representante de su familia, por lo tanto, la decisión por participar en el Salón en sí no provino de la artista, sino de terceros. Pues, Aurora quién

“no solía firmar sus cuadros, ni participaba por iniciativa propia en los salones de pintura de la época, los premios que ganó fueron gracias a familiares que organizaban exhibiciones sin su conocimiento. Lo mismo sucedió con la venta de sus cuadros ya que no era partidaria de venderlos, y destinaba muchos de ellos a la decoración de casas de amigos e iglesias<sup>420</sup>”.

En situaciones similares surgieron testimonios de artistas que fueron obligadas por sus familias y amigos a mostrar sus obras en el Salón, como el caso de Dolores Vicuña Mackenna y Agustina Gutiérrez.

Por ejemplo, Benjamín Vicuña escribe sobre su hermana “solía decirnos que cuando se veía obligada a penetrar por etiqueta á una casa de fuste ó á un salón de gentes estiradas le temblaban las piernas de susto; é igual estremecimiento experimento en sus manos cuando

---

<sup>419</sup> Ibid. 4

<sup>420</sup> Aurora Mira en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-printer-40421.html>

le exigimos sus primeros trabajos para ser exhibidos en publico (sic)”<sup>421</sup>. En tanto, el Taller Ilustrado sobre Agustina Gutiérrez se dijo que,

“las amigas i amigos de la señorita Agustina empezaron a decirle que hiciera algunos trabajos para dicha Esposicion (sic). La artista no tenia tiempo i se negaba a ello; pero tanto insistieron i tanto le picaron el amor propio, que, al fin, con la debilidad de la mujer, i sobre todo de la mujer artista, cedió a las instantancias importunas”<sup>422</sup>.

La exhibición de las obras de las artistas dentro de la Exposición Artística Nacional fue la ocasión para participar de las bellas artes y en el naciente mercado de bienes culturales. El Salón como espacio para la exposición de pinturas y la circulación de las obras permitió que se estableciera un mercado interno que significó que las pinturas tuvieran un valor y fueran vendidas. Por ejemplo, tras la creación del Museo de Bellas Artes en 1880, éste se convirtió en el principal encargado de la recolección de las pinturas en colecciones privadas y/u oficinas del estado<sup>423</sup>. El gobierno y la Comisión de Bellas Artes realizaron la compra de obras expuestas lo que permitió que las obras circularan en el mercado artístico y de bienes culturales, como sucedió con las obras de Celia Castro y Luisa Lastarria.<sup>424</sup>

También es fundamental considerar los lazos que tenían las pintoras con los varones que dominaban la escena artística, destacando el rol de Pedro Lira como maestro de Celia Castro, Josefina del Pozo, Luisa Lastarria y Ana María Page. Donde el testimonio de Nathanael Yáñez Silva permitió inferir que las pintoras al igual que los pintores, participaron del mercado de obras:

“(Pedro Lira) después de recorrer toda una sola de exhibición, se detenía más largo tiempo ante una tela, la aplaudía, y luego silencioso, sacaba una tarjeta de su cartera y la metía entre el marco y el cuadro, con la anhelada palabra “adquirido”. Y no sólo era una compra, sino a veces dos o tres en una misma exposición, y así se puede ver su taller lleno de cosas pintadas por sus discípulos o por su gente”<sup>425</sup>.

---

<sup>421</sup> Benjamín Vicuña. *Dolores: homenaje a la mujer chilena en la siempre dulce y querida memoria de mi tiernamente amada hermana Dolores Vicuña de Morandé*. (Valparaíso, Impresiones de la Patria, 1883) 39

<sup>422</sup> El Taller Ilustrado, 19 de abril de 1886

<sup>423</sup> Cristina Fernández, “Génesis del campo intelectual de las artes visuales en Chile. Escena avanzada y posicionamiento del discurso”. Universidad Arcis, 2006. Pág. 25

<sup>424</sup> En el Salón de 1897 se señala la compra de las Obras de Las playeras, una vieja y la madre de Celia Compra, adquiridas con un valor entre 400 a 1.200 pesos. También la compra de una naturaleza muerta a Luisa Lastarria en 100 pesos.

<sup>425</sup> Nathaniel Silva Yáñez. *El hombre y el Artista. Pedro Lira*. (Santiago, Imprenta El Esfuerzo, 1993) 6.

A partir de esto, se plantea que la actividad artística de las mujeres en el Salón fue el inicio para el intercambio de sus obras por capital económico, y para otras, un antecedente para la configuración de artistas profesionales en el siglo XIX. Lo que se vio reforzado con los premios monetarios que poseía el mismo concurso para el incentivo de las bellas artes, Certamen Edwards y Certamen Maturana, los cuales tenían por objetivo promover el desarrollo de los artistas en las bellas artes.

### **Mujeres en una cultura masculina.**

La participación de las mujeres dentro de los espacios del campo cultural, en este caso de mujeres pintoras en el Salón, fue parte de las transformaciones que se dieron en la época decimonónica respecto a las mujeres y las nuevas reivindicaciones sobre el lugar de ellas en la sociedad. Como planteó María Gabriela Hurtado respecto la ausencia de las mujeres en el relato de la época, este respondió a una cuestión de género<sup>426</sup>, en cuanto

“conjunto de imágenes, roles y discursos que incide finalmente en la definición de los atributos masculinos y femeninos, y en el modo en que éstos son concebidos, tratados y formados para actuar. Por lo cual, debía forjarse (...) un cambio en los paradigmas culturales de la sociedad chilena<sup>427</sup>”.

Ante lo cual la irrupción de las mujeres en los espacios públicos significó apropiarse de la definición de sus propios atributos y posibilidades<sup>428</sup> de lo femenino, donde desde la posición de mujer recluida en el espacio privado accedieron al espacio de los hombres, y a la vez, mantuvieron el orden tradicional al seguir desempeñando los roles de madre y esposas.

La inserción de las mujeres en el Salón “estableció algunos cambios sin provocar rupturas con los discursos hegemónicos, pues ellas siguieron siendo situadas en lo privado<sup>429</sup>” y parte de este proceso fue respaldado por la prensa y la opinión pública, específicamente en

---

<sup>426</sup> María Gabriela Hurtado. *De heroínas, fundadoras y ciudadanas. Mujeres en la historia de Chile*. (Chile, Ril Editores, 2015). 10

<sup>427</sup> Ibid. 10-11

<sup>428</sup> Ibid. 11

<sup>429</sup> Ibid. 93

la noción de la pintora como artista aficionada que cultivaba la pintura como parte de sus pasatiempos dentro del hogar.

El desempeño de las tareas del hogar y, a la vez, la participación en las instituciones de las bellas artes significó para las mujeres acceder a oportunidades que antes solo eran para los varones. Esto concibió un nuevo panorama para ellas, comenzaron “a formar parte del ámbito de la cultura y al mismo tiempo de la vida social<sup>430</sup>”. Este cambio en la situación de las mujeres se habría generado en un proceso que sistemáticamente fue incorporando a las mujeres al espacio público:

“la inserción femenina en los medios artísticos se muestra a lo largo del siglo XIX en diversos países latinoamericanos, en especial, en aquellos que pasaron por un proceso de institucionalización de las rutinas artísticas (...) se seguía el modelo de la Academia Francesa postrevolucionaria que no preveía incluir a las mujeres como discípulas, pero las aceptaba como expositoras en los Salones.<sup>431</sup>”

La incorporación de las mujeres a la pintura igualmente fue un hecho que puso en tensión el discurso hegemónico dominante. Este discurso establecía la posición de los hombres en la razón, la creación y el conocimiento<sup>432</sup>, por lo tanto, la inserción de las mujeres correspondió a “un acto de desacato el invadir la función pública e intelectual masculina<sup>433</sup>”. Donde sistemáticamente las mujeres comenzaron a producir bienes culturales en los distintos salones y espacios de la época, ya sea en la literatura y las bellas artes, ocupando y cumpliendo roles que antes no eran considerados para ellas, como lo era la de artista.

En este sentido, la inserción de las mujeres en el campo cultural no estuvo alejada de problemas, pues estos

“espacios de interacción exclusivamente masculinos deben ser entendidos como una homosociabilidad donde los hombres en exclusividad construyen relaciones de poder entre pares, manteniendo relaciones de amistad, rivalidad y competencia y (...) al

---

<sup>430</sup> Darcie Doll Castillo. “Desde los salones a la sala de conferencia: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile”. *Revista chilena de Literatura* N° 71, noviembre, (2007). 92

<sup>431</sup> Ana Paula Cavalcanti. “Editorial: mujeres creadoras en América Latina: el desafío de sintetizar sin singularizar”.5

<sup>432</sup> Museo Nacional de Bellas Artes. *Desacatos, prácticas artísticas femeninas 1835-1938*. (Chile: Colección MNBA, 2017) 18

<sup>433</sup> Ibid. 18

hablar de espacio de exclusividad la participación femenina se prescinde y/o se reduce a un escenario secundario vinculado a lo doméstico y lo privado”.<sup>434</sup>

Entre las dificultades que tuvieron que sobrellevar las mujeres pintoras en el campo cultural, el primero fue la admisión a la Academia y la educación artística, permitiendo que las mujeres lentamente accedieran a conocimientos formales en las bellas artes. Logrando instruirse en el ejercicio pictórico en torno a las naturalezas muertas, retratos y paisajes, pero no a la enseñanza del dibujo al natural<sup>435</sup>, a diferencia de los estudiantes varones que trabajaban con modelos vivos. Las restricciones en la pintura para las mujeres significaron que a la hora de competir con los artistas en el desarrollo de géneros pictóricos considerados ‘modernos’<sup>436</sup> estaban en desventaja.

El segundo punto es sobre por qué las mujeres pintaban, este se entendió bajo la premisa de la mujer virtuosa, donde las mujeres mostraban sus cualidades dentro del espacio social, ya sea el recato, la delicadeza y el buen gusto<sup>437</sup>. Siendo sus producciones y obras artísticas parte de las distracciones de un público femenino alojado en el espacio privado<sup>438</sup>: En este contexto, no se concibió la idea de que las mujeres pudiesen desempeñarse como artistas al igual que los varones, su acceso al campo cultural fue bajo la noción de artista aficionada producto del proceso de incorporación femenina que se dio a lo largo del siglo XIX. Como escribió el *Taller Ilustrado*, “cuando se poseen dotes artísticos en alto grado i se toma el arte no solo por pasatiempo sino por una ocupación favorita, como lo hacen las señoritas Aurora i Magdalena, no se necesita ser mui perspicaz para augurarles un próximo i brillante porvenir (sic)”<sup>439</sup>.

A pesar de los esfuerzos de las mujeres por crear obras de gran técnica y estar presentes en los salones y exposiciones, no fueron consideradas como parte del grupo de pintores ni

---

<sup>434</sup> Andrea Robles. “Hombres de letras. Masculinidad en el campo intelectual chileno a comienzos del siglo XX”. *Revista Al sur de todo. Revista multidisciplinaria de estudios de género* N°8, (2014). 3

<sup>435</sup> Museo Nacional de Bellas Artes. *Desacatos, prácticas artísticas femeninas 1835-1938* (Chile: Colección MNBA, 2017) 18

<sup>436</sup> Gloria Cortés. *Modernas: Historias de Mujeres en el arte chileno 1900-1950*. (Santiago, Origo, 2013) 37

<sup>437</sup> *Ibid.* 18

<sup>438</sup> *Ibid.* 18

<sup>439</sup> El *Taller Ilustrado*, 5 de abril de 1886, número 33

parte del grupo dominante del campo cultural. Al menos hasta 1927 solo estuvieron presentes como expositoras y participantes de premios en los Salones, debido a que el circuito artístico chileno era exclusivamente masculino. Esto se reflejó en el Jurado de los eventos artísticos, donde sólo participaban maestros y calificadores varones de los concursos de las bellas artes. Son el caso de pintores como Onofre Jarpa, Pedro Lira<sup>440</sup>, Álvaro Casanova Zenteno, Nicanor González Méndez y Alberto Valenzuela Llanos, por ejemplo.<sup>441</sup>

Para el nuevo panorama de las mujeres en el espacio público, Ana María Stiven sostiene que “las madres de los nuevos ciudadanos debían ser incorporadas al proceso que buscaba romper con la tradición política de la monarquía, pero, al mismo tiempo, había que impedir que esta trajera consigo un quiebre en la estructura social de dominación”<sup>442</sup>. De esta manera, la inserción de las mujeres en el campo cultural no es comprensible sin enmarcarlas en las relaciones de poder que se generaron en dicho campo.

Estos espacios fueron creados por los hombres y para los hombres, y la presencia de las mujeres en ellos generó implícitamente su incorporación a la lucha de posiciones dentro de él, los varones como dominantes y las mujeres como dominadas. Respecto a esto, “se asegura la hegemonía cuando la cultura dominante utiliza (...) el arte para lograr que su predominio les parezca natural a los grupos heterogéneos que constituyen la sociedad”<sup>443</sup>, de esta manera, el rol secundario de las mujeres no sólo fue una casualidad, sino que se enmarcó en las posiciones que los agentes ocuparon en el campo cultural y del propio discurso dominante. De esta forma, el campo se entendió en el contexto de una cultura masculina donde las mujeres eran invitadas y que sus creaciones eran parte de un proceso que valorizaba sus cualidades femeninas.

---

<sup>440</sup> Formaron parte de la Comisión Directiva de Bellas Artes entre 1886-1903

<sup>441</sup> Formaron parte de la Comisión permanente de Bellas Artes y Consejo de Bellas Artes en 1903-1927

<sup>442</sup> Ana María Stiven, “La educación de la mujer y su apogeo a la Universidad: un desafío republicano” en *Historia de las Mujeres*. Ana María Stiven y Joaquín Fernandois (Chile, Penguin Random House Grupo Editorial, 2014) 338

<sup>443</sup> Rocío de la Villa Ardura. “Crítica del arte desde la perspectiva de género”. *Investigaciones feministas*, volumen 4, Universidad Autónoma de Madrid. (2013).14

Para Shulamith Firestone la cultura masculina se manifestó desde “la concepción de mundo, al igual que el mundo en sí mismo, es una obra de los hombres; ellos lo describen desde su propio punto de vista, al que confunden con la verdad absoluta”<sup>444</sup>. En ella la participación de las mujeres en la cultura (o espacios culturales) se ejecutó en los términos masculinos<sup>445</sup>, esto significó que

“a pesar de su soberbio dibujo y de su habilidad compositiva, estas mujeres siguieron siendo artistas de segunda fila, porque habían “plagiado” un conjunto de tradiciones y una visión del mundo inauténtica en ellas. Trabajaban dentro de los estrechos límites de lo que había sido definido como femenino por una tradición masculina<sup>446</sup>”.

Por lo tanto, la participación de las mujeres en la cultura habría sido en los términos masculinos, reafirmando la idea de la mujer artista que cultivó las artes fue dentro de sus tiempos de ocio.

En una época donde la sociedad y la cultura se comprendieron desde la mirada y dominación masculina, el surgimiento de los salones dedicados a las artes generó el origen de la crítica del arte y un público. Dicha crítica del arte concibió a las mujeres pintoras en un rol secundario, cuestionado y bajo la denominación de artistas aficionadas. Pues se sustentó en que “la producción y participación femenina en el arte chileno; un concepto proveniente de las esferas separadas en donde afirma que hombres y mujeres, en virtud de diferencias y aptitudes naturales, debían ocupar distintos dominios de la sociedad y, por ende, del arte”<sup>447</sup>.

La prensa y las revistas fueron los principales medios para la opinión de los críticos del período, en ellos destacaron a variadas mujeres a lo largo del siglo XIX, no obstante, “la crítica de arte mantuvo un recelo respecto a la producción femenina que aumento cuando el análisis fue centrado en la temática, relacionándola al rol social de la mujer y considerándola del tipo domestico: flores, naturalezas muertas y figuras femeninas”<sup>448</sup>. Enfatizando

---

<sup>444</sup> Shulamith Firestone. “La Cultura (masculina)” en *La dialéctica del sexo. En defensa de la revolución feminista* (España, Kariós, 1976) 197

<sup>445</sup> Ibid. 198

<sup>446</sup> Ibid. 200

<sup>447</sup> Gloria Cortés Aliaga. “Notas al margen sobre Celia Castro y Luisa Isella: presencia y ausencia femenina en la crítica de arte en Chile”. Chile, Centro de documentación de las Artes, (2007). 4

<sup>448</sup> Ibid. 5

principalmente las obras de algunas mujeres como las hermanas Mira y Celia Castro, y otras discípulas que lograron reconocimientos en los distintos salones.

Por ejemplo, en 1884 tras el fallecimiento de Dolores Vicuña Mackenna, el Pintor Pedro Lira declaró en su funeral:

“Señores: en nombre de los artistas, mis hermanos en el trabajo, vengó á saludar la memoria de la distinguida señora que, en medios de sus numerosas cuanto abnegadas tareas, supo procurarse algunas horas que consagrar al cultivo del arte y dar en ello una prueba más de sus brillantes facultades y de su esfuerzo infatigable”<sup>449</sup>.

Pedro Lira desde su posición de pintor profesional lo que hace en el funeral es definir el carácter de ella. En él señaló que es una mujer que dedicó horas al cultivo del arte y demostró cualidades para ello, pero sin embargo no fue calificada como artista. En los planteamientos de Pierre Bourdieu lo que hizo el pintor habría reflejado dar legitimidad artística o capital simbólico a un agente<sup>450</sup>, en este caso, Dolores dentro del juego del arte no habría tenido un lugar privilegiado. Ya que son los agentes dominantes quienes crean las lógicas de poder dentro del campo cultural a través de estrategias y mecanismos que servirán para el reparto de las posiciones dentro de la producción artística<sup>451</sup>.

La noción de artista en el campo cultural era considerada como masculina<sup>452</sup>, las mujeres que alcanzaron a ser descritas como tal fueron sometidas a la crítica y comparación con la pincelada masculina. En el imaginario social de la época quienes lograron tal denominación era porque sus obras se acercaban a la de los varones al desarrollar propuestas estéticas que fueron incluidas en los grupos asociados al poder o que lograron establecer referencias de validación de las obras de arte que circulaban<sup>453</sup>. Se privilegiaron las obras de

---

<sup>449</sup> Benjamín Vicuña. *Dolores: homenaje a la mujer chilena en la siempre dulce y querida memoria de mi tiernamente amada hermana Dolores Vicuña de Morandé*. (Valparaíso, Impresiones de la Patria, 1883)94

<sup>450</sup> Tomás Peters Nuñez. Cartografía de una puesta en escena: de la enunciación de un concepto a su inscripción en los relatos: sobre cómo el concepto de escena de avanzada se describe/ inscribe en la historia del arte chileno. (Tesis para optar al grado de Magister en artes, mención teoría e historia del arte. Universidad de Chile, 2011) 26

<sup>451</sup> Ibid. 27

<sup>452</sup> Gloria Cortés Aliaga. “Notas al margen sobre Celia Castro y Luisa Isella: presencia y ausencia femenina en la crítica de arte en Chile”. Chile, Centro de documentación de las Artes, (2007). 3

<sup>453</sup> Ibid. 3

mujeres que en el discurso del arte estaba encaminado a asegurar este linaje paterno<sup>454</sup>. Como lo fue el caso de Celia Castro, Magdalena Mira y Luisa Lastarria, quiénes fueron calificadas como pintores, es decir, bajo el apelativo de lo masculino.<sup>455</sup>

Ejemplo es el caso de Magdalena Mira, quién tras la exposición de su obra *Ante el caballete*, fue alabada en la prensa. El diario *La Época* comentó “lo creemos tan bien ejecutado como el mejor de los cuadros de figura exhibidos por el más aventajado de nuestros pintores, el señor Lira”<sup>456</sup>. Esto no solo expone que las mujeres fueron comparadas dentro del circuito artístico, sino que estableció que, a pesar de las desiguales condiciones educativas, fueron parte de la crítica del arte y del imaginario social. De esta forma, sus nombres fueron consolidándose como mujeres ligadas a la pintura y que demostraron habilidades que reflejaran sus dotes y capacidades.

Sobre la obra de Magdalena Mira, esta representó cómo el linaje paterno estuvo presente en el desarrollo de la pintora, “Gregorio Mira observa e inspecciona la producción de la hija, adelantando uno de sus pies por entre el atril, remarcando el ejercicio territorial de admirar y controlar la producción de Magdalena”<sup>457</sup>. Esto reflejó cómo la producción pictórica dentro del campo cultural estuvo controlada por el varón, desde su condición de padre-pintor distribuye su capital cultural a través del control y conservación de su linaje, específicamente, el padre como agente le otorgó valor a la obra de su hija.

Por ejemplo, en *El Salón* de 1885, Vicente Grez escribió sobre Aurora Mira y su pintura histórica desde una mirada infantil hacia la pintora “es la primera vez que vemos en Chile a una niña emprender tan atrevido vuelo (...) su poderoso ensayo es la prueba más concluyente de su distinguido talento<sup>458</sup>”. He de considerar que las hermanas Mira fueron las pioneras en

---

<sup>454</sup> Karen Cordero e Inda Sáenz. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. 1ª Edición. (México, Universidad Iberoamericana, 2007). 111

<sup>455</sup> Gloria Cortés Aliaga. “Notas al margen sobre Celia Castro y Luisa Isella: presencia y ausencia femenina en la crítica de arte en Chile”. Chile, Centro de documentación de las Artes, 2007. 2

<sup>456</sup> Colecciones Origo, *Pintura chilena del siglo XIX: Magdalena y Aurora Mira: pioneras del arte femenino* (Chile, Origo Ediciones, 2008)17

<sup>457</sup> Museo Nacional de Bellas Artes, *Desacatos, prácticas artísticas femeninas 1835-1938*. Colección MNBA (Chile, Dibam, 2017) 16.

<sup>458</sup> Vicente Grez, “El Salón”. *El Salón*. Crítica, literatura, poesía, etc, etc. 29 de diciembre de 1885.

la incursión de otros géneros pictóricos y primordialmente por alejarse de la pintura considerada doméstica.

Lo masculino estuvo fuertemente implicado en el desarrollo de las mujeres como pintoras y en la propia visión cultural de la época. En el mismo escenario estuvo la tradición, entendida desde la mirada de la Iglesia frente a los procesos modernizantes que estaba sufriendo el país con la incorporación de nuevos agentes y la incorporación de los ideales liberales inspirados del modelo francés durante el siglo XIX, especialmente respecto a las mujeres.

Respecto a las mujeres pintoras que desaparecieron de la escena artística se ha planteado que se debió a que estas mujeres optaron a dedicarse a su verdadera pasión, sus familias, y desarrollar la pintura al alero de su mundo doméstico.<sup>459</sup> Sin embargo, el *Taller Ilustrado* ilustró en un diálogo la situación de las mujeres conservadoras y la religión, manifestando que tras grandes logros Aurora Mira desapareció de la escena nacional, donde la ausencia se debió a un mandato externo.

“-Entonces ¿por qué no ha enviado alguna de sus nuevas producciones a esta esposicion?

-porque sus principios religiosos no se lo permiten.

-Pero ¿qué tiene que ves nuestra santa relijion con el arte nacional que va a plantar bien alto su bandera en Paris?

-Tiene que ver que el partido conservador obedeciendo a todas las ordenes desde el Vaticano, prohíbe a todos los católicos concurrir con sus obras a celebrar el centenario de la Revolución francesa, a esa revolución impía que, proclamando los pretendidos derechos del hombre, abolió los derechos divinos i nos dejaba como moros sin señor.

-Amigo, doblemos la hoja será mejor i tengamos fé en que en Chile el patriotismo esta mui por encima de todos los principios políticos i religiosos. Creamos, mejor, que las personas que no han contribuido con sus obras a hacer ver en el extranjero el estado actual de nuestras artes e industrias, lo han hecho mas bien por falta de tiempo i no por falta de voluntad o por antipatía a la Revolucion (...)”<sup>460</sup>.

---

<sup>459</sup> Colecciones Origo. *Pintura chilena del siglo XIX: Magdalena y Aurora Mira: pioneras del arte femenino* (Chile, Origo Ediciones, 2008)10

<sup>460</sup> El Taller Ilustrado, 24 de diciembre de 1888.

En las últimas décadas del siglo, se produjo una notable proliferación de discursos acerca de las mujeres<sup>461</sup>. Ante esto, la iglesia mostró su incomodidad frente a la expansión de estas manifestaciones artísticas novedosas para la ciudad<sup>462</sup>. La respuesta ante las nuevas disposiciones de las mujeres fue a través de normas y pautas de comportamiento en que las mujeres debían seguir, resguardar lo femenino con comportamientos deseables e indeseables que pretendían contener y encauzar la creciente participación de la mujer en la vida social, laboral e incluso política con las incipientes luchas por el sufragio.<sup>463</sup>

Ante lo anterior, es posible establecer que las mujeres pintoras estuvieron condicionadas por distintos factores que intervinieron en su participación y consolidación como creadoras de obras pictóricas, donde su inserción en el campo cultural estuvo implicada en un sistema que las tenía bajo el alero masculino y un orden social que reprodujo en todos los ámbitos que ellas pertenecían al espacio doméstico y como tal, la Iglesia ejerció su influencia a través de mandatos que buscaban contener los deseos femeninos y su emancipación, pues en este caso, la pintora se recluyó en el hogar y no continuó su carrera artística.

### **Mujeres pintoras y/o mujeres aficionadas a la pintura.**

Es en los salones de Exposición Artística donde las mujeres pintoras aparecieron por primera vez como creadoras, ya sea con copias o sus propias obras, y a la vez, como participantes para la exhibición de sus pinturas. Al Salón enviaron obras que serían admiradas y/o juzgadas por el público, siendo el punto más relevante, el comienzo de las mujeres

---

<sup>461</sup> Laura Malosetti Costa. "Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires". (VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000.) 13

<sup>462</sup> Emma de Ramón. "Norma y desacato: la sociedad chilena frente a la irrupción de las mujeres artistas (1840-1850) en *Seminario Historia del Arte y Feminismo. Relatos, lecturas, escrituras y omisiones*. (Santiago, Origo, 2003) 34

<sup>463</sup> Laura Malosetti Costa. "Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires". (VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000) 13

pintoras en la escena cultural y artística dentro del campo cultural, espacio considerado como exclusivo para los varones. También significó competir a la par con los artistas varones dentro del mismo concurso.

La historiografía de la Pintura ha considerado la Exposición de 1883 como el inicio de la actividad femenina en las artes, porque por primera vez el número de mujeres superó a los hombres, de los 41 concursantes 23 eran mujeres. Esto para la época representó el interés femenino por participar en las bellas artes. Benjamín Vicuña Mackenna le dedicó las siguientes palabras en su misiva a Ramón Subercaseaux Vicuña respecto al salón de exposición: “Qué triunfo i qué revolución en el arte en la idea, en el hogar, en la educación, en todo! ¡Y junto con esto, cuán inmensa evolución social! (sic)”<sup>464</sup>; donde la nueva aspiración de las mujeres fue considerada un avance para el país.

Sin embargo, a pesar de la continua presencia de las mujeres en el Salón, muchas de ellas fueron categorizadas como aficionadas de la pintura y/o reconocidas como alumnas y aprendices de un pintor, incluso los premios obtenidos y la cantidad de obras expuestas no lograron cambiar dichas denominaciones. Especialmente cuando en los registros del Salón solo 24 mujeres se reconocen como aficionadas a la pintura,

La llegada de la mujer artista al Salón centró parte del debate respecto a su lugar, se discutía sobre la mujer que aspiraba a ser artista y la mujer que cultiva la pintura como pasatiempo. *El Ferrocarril* señaló que las obras de estas artistas “atestiguan la buena intención (...) que ellas dedican sus ocios”<sup>465</sup>, o, las palabras de Thompson sobre Magdalena Mira: “una aficionada de talento que se dedica con pasión al arte”<sup>466</sup>. Esto último permite comprender que, a pesar de ser considerada como una de las pioneras del arte femenino en Chile, Magdalena muchas veces fue calificada como una aficionada que se dedicaba a las artes con pasión y poseía grandes dotes artísticos.

---

<sup>464</sup> Benjamín Vicuña. *El Arte nacional i su estadística ante la Exposición de 1884*. (Santiago: Victoria, 1884) 439

<sup>465</sup> Gloria Cortés. *Modernas: Historias de Mujeres en el arte chileno 1900-1950*. (Santiago, Origo, 2013) 41

<sup>466</sup> Ibid. 41

El cuestionamiento de las mujeres como artistas también provino de las mujeres, Dolores Vicuña Mackenna tras la insistencia familiar para exponer sus obras en el Salón de 1872 le escribe a su hermano Benjamín:

“(…) la pretensión de colocarlos á la espectacion (sic) publica haga justa; pues tú sabes que sólo soy una principiante (…) pues, hermano, que hicieras ver los cuadros por alguna persona inteligente para que juzguen si se puede ó nó colocarlos como tú deseas”<sup>467</sup>.

El escrito de Dolores evidenció que para algunas mujeres la pintura fue una actividad que no les competía como tal, sino que solo era para dedicarse en sus tiempos libres.

La noción de la pintura como parte de las habilidades femeninas o de un pasatiempo en los tiempos libres respondió al contexto de la época, donde el discurso de que las mujeres sólo debían estar en el espacio privado y desenvolver actividades ahí es parte de la construcción cultural de lo femenino, donde a partir de significaciones se ordena simbólicamente ciertas prácticas que son calificadas como femeninas<sup>468</sup> y masculinas, y las mujeres como tal debían solo ejercer las que eran consideradas para ellas, específicamente actividades que incentivaran el desarrollo de una mujer virtuosa:

“Era sumamente difícil para una mujer salir de esa generalización desvalorizante: eran madres, amas de casa. Su afición a la pintura podría, a lo sumo, convertirlas en buenas compradoras y con ello, a su vez, educadoras y formadoras del gusto. La presencia femenina en el salón, por otra parte, siempre estuvo vinculada con el “brillo social” del encuentro. Las damas eran “distinguidas”, “elegantes”, “laboriosas”, “bellas”, cuando no despectivamente calificadas como “niñas-pintoras”, siempre consideradas colectivamente”<sup>469</sup>.

Lo anterior refleja cómo las mujeres del período decimonónico fueron vistas como mujeres virtuosas, donde sus obras son reflejo de cualidades establecidas para las mujeres: ser buena, ser laboriosa, ser dedicada, entre otras. Estas características para Paco Roda responden a construcciones sociales<sup>470</sup> y culturales que son atribuidos a las mujeres a partir

---

<sup>467</sup> Benjamín Vicuña. *Dolores: homenaje a la mujer chilena en la siempre dulce y querida memoria de mi tiernamente amada hermana Dolores Vicuña de Morandé*. (Valparaíso, Impresiones de la Patria, 1883) 40

<sup>468</sup> Estela Serret. “El género y lo simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina”. Instituto de la mujer oaxaqueña, México, (2006). 28-32

<sup>469</sup> Laura Malosetti Costa. “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires”. (VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000) 12

<sup>470</sup> Paco Roda. “La historia de las mujeres: la mitad desconocida”. *Gerónimo de Uztariz*, n°11, (1995). 53

de una base biológica, cuando en realidad son obligaciones sociales<sup>471</sup> que fundamentan ciertos compartimientos para una parte de la sociedad. Por lo que la noción de que las mujeres cultivaban las bellas artes como afición solo es otra manifestación de las diferencias de género y de poder dentro del siglo XIX. Ante esto, Emma de Ramón manifestó que

“la sociedad santiaguina de la época abría los espacios de fantasía y la expresión artística intramuros (dentro del teatro, la ópera, en la exposición, mecenazgos y conservatorio) a mujeres, reservando los espacios públicos a los hombres sabios y prudentes que modelaban la moral del decoro y las prácticas permitidas a las mujeres”<sup>472</sup>.

De esta forma el discurso de la clase dominante a lo largo del siglo XIX intentó mantener a las mujeres dentro de las murallas de la casa y de los espacios que los varones gestionaban, en términos de Pierre Bourdieu, este discurso se manifestó en el habitus de las mujeres, es decir, la historia incorporada que garantiza ciertas prácticas y normas<sup>473</sup> que las mujeres debían seguir y respetar.

La noción de un lugar determinado para las mujeres se había reproducido en prácticas que garantizan que las mujeres se mantuvieran arraigadas al espacio doméstico y en los roles de madre, esposa e hija, en este caso se destacaba el carácter de artistas aficionadas que en sus tiempos libres pintaban cuadros. Como escribió Dolores Vicuña, eran pinturas para “entretenirme en los momentos que la atención de mi familia me deja libre<sup>474</sup>”.

Para Pierre Bourdieu el habitus es un sistema de disposiciones inconscientes producido por la interiorización de estructuras objetivas<sup>475</sup>. Lo que significó que el lugar de las mujeres estuvo determinado desde su origen por la cultura dominante bajo la justificación que el hogar era parte del orden establecido y que una mujer virtuosa era aquella que desempeñaba ciertas actividades específicas dentro de él. Por lo tanto, la sociedad para la época se

---

<sup>471</sup> Ibid. 53

<sup>472</sup> Emma de Ramón. "Norma y desacato: la sociedad chilena frente a la irrupción de las mujeres artistas (1840-1850) en *Seminario Historia del Arte y Feminismo. Relatos, lecturas, escrituras y omisiones*. (Santiago, Origo, 2003) 25

<sup>473</sup> I.Boso. "Habitus, campo y prácticas del conocimiento". *Argonautas* N°2, (2012). 73

<sup>474</sup> Benjamín Vicuña. *Dolores: homenaje a la mujer chilena en la siempre dulce y querida memoria de mi tiernamente amada hermana Dolores Vicuña de Morandé*. (Valparaíso, Impresiones de la Patria, 1883) 40

<sup>475</sup> Ibid. 72

sustentaba a partir de: las mujeres pertenecían al espacio privado y los varones al espacio público.

### **Ganarse la vida como pintora profesional en el siglo XIX.**

A partir de la búsqueda de biografías de mujeres pintoras se descubrió que algunas mujeres desempeñaron profesionalmente la pintura en un contexto donde las mujeres fueron denominadas aficionadas a la pintura, además, dentro de una sociedad patriarcal que las recluyó en el espacio doméstico y a los roles de madre y esposa. De esta manera, es necesario analizar la situación de las mujeres que se dedicaran a la pintura como carrera.

En el campo cultural el oficio de pintor no era visto como una profesión estimable por la elite intelectual, una de las razones consideradas en el siglo XIX era que el trabajo artístico se basa en las manos y que el intelecto no se involucraba<sup>476</sup>. En este sentido, el ejercicio profesional por parte de las mujeres no era visto como tal, sino que se configuraba como una alternativa para sobrevivir en los casos de viudez y pobreza.

Por lo tanto, que las mujeres se dedicaran a la pintura profesionalmente conllevaba un cambio a los roles y posiciones que establecía el sistema social, cultural y simbólico del siglo XIX. Pues, como planteó Paulina Zamorano, “la imagen del trabajo femenino era algo excepcional, imagen reforzada con un discurso reivindicador de la mujer doméstica, de la madre virtuosa<sup>477</sup>”. Donde la educación artística recibida en el contexto de la instrucción del ángel del hogar se abrió como alternativa para aquellas mujeres que no poseían las condiciones económicas para vivir: “quien posee gran riqueza no está obligado/a a competir y, por ello, a producir; en el segundo caso, porque quien está en condiciones de extrema pobreza no está en condiciones de elegir y se encuentra en la necesidad de aceptar casi cualquier cargo”<sup>478</sup>.

---

<sup>476</sup> Alejandro Garay. “El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910”. *Historia Crítica* N°32, Bogotá, Julio-. Diciembre, (2006). 309.

<sup>477</sup> Paulina Zamorano. “Ganarse la vida en la Colonia. Mujeres y oficios”. en *Mujeres chilenas: fragmentos de una historia*. Sonia Montecino (Santiago, Cátedra de Género UNESCO, 2008) 63

<sup>478</sup> María Antonietta Trasforini. *Bajo el signo de las artistas: mujeres, profesiones de arte y modernidad*.

En el caso de Celia Castro donde se puede identificar una carrera profesional; la artista que, tras su participación en los salones nacionales e internacionales, 1908 partió a París como pensionista del Gobierno<sup>479</sup> para perfeccionar sus estudios artísticos, regresando definitivamente en 1927 a Valparaíso, lugar donde instaló su taller de pintura transformándose como maestra de la generación porteña<sup>480</sup> y ejerciendo una carrera profesional y pintando a la élite de la época. Además, se debe indicar que existe una legitimación del campo cultural ante una mujer que no pertenecía a la elite, pues como publicó *El Mercurio de Santiago*:

“¡cruel (sic) destino el de ciertos artistas! (...) Este fue el castro triste, el más triste de cuantos registre la historia del arte chileno, de la pintora Celia Castro. En la miseria, sola, convertida en una sombra, acaba de morir. Nisiquiera sabían muchos que vivía. ¡Ni siquiera eso, ¡oh!, ironía! (...) Debemos recoger con rubor la noticia de su muerte, una muerte de tristeza y de miseria. Pobre, olvidada artista...”

Así también se verifica en su registro de defunción su estatus de artista “Castro Fierro, Celia, de sexo femenino, natural de Quillota, de profesión pintora artista”<sup>481</sup>.

Igualmente se reconoce a Agustina Gutiérrez en el ejercicio de la pintura como carrera profesional o como carrera para ganarse la vida. La pintora debió hacerse cargo de su familia tras la muerte de su padre por lo que se dedicó a retratar a la alta sociedad chilena<sup>482</sup>. En Valparaíso, Emma Aguirre Naranjo tras cursar sus estudios en la Academia de Pintura y en Estados Unidos fue contratada por la Municipalidad de Valparaíso para la creación de un curso de dibujo industrial<sup>483</sup>.

---

Traducción de M. Josep Cuenca (España, Universitat de Valencia, 2009) 116

<sup>479</sup> Ibid.108

<sup>480</sup> Gloria Cortés “Notas al margen sobre Celia Castro y Luisa Isella: presencia y ausencia femenina en la crítica de arte en Chile”. Chile, Centro de documentación de las Artes, (2007). 3

<sup>481</sup> Eduardo Labarca. “Primeros pasos: capítulo I” en *Salvador Allende: biografía sentimental*. (Santiago, Catalonia, 2004).

<sup>482</sup> Pablo Berrios y edit. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile 1797-1910*. (Santiago, LOM ediciones, 2009) 314

<sup>483</sup> Emma Naranjo. *Texto nacional de dibujo decorativo por Emma Aguirre Naranjo*. (Valparaíso, Imprenta y encuadernación Roma, 1926) 3-4

También se distingue a Procesa Sarmiento<sup>484</sup> como pintora profesional en Argentina y a Valentina Pagani<sup>485</sup>, tras su paso por los salones de 1883 y 1884, en Perú con la instalación de su taller en el ejercicio de la pintura profesional y docencia. La implementación de espacios para desempeñar las actividades artísticas significó salir del espacio privado para comenzar a situarse en el campo y mercado cultural como creadoras e independizarse económicamente:

“la gran mayoría de las pintoras había trabajado en un entorno familiar. Como cualquier aspirante a artista, tuvieron la posibilidad de ayudar en importantes encargos, hasta que se sintieron lo suficientemente preparadas para hacer sus propias composiciones y ganarse la vida, sin la relativa dependencia económica del varón<sup>486</sup>”

Además, se registran artistas ligadas a la ilustración o al desempeño como dibujante, es el caso de Luz Oliveira Aspée<sup>487</sup>, quien fue la encargada de ilustrar el libro de poemas de Josefina Dey, libro publicado en 1930 en Chile;<sup>488</sup> y Elisa Berroeta, quien publicó sus grabados en el libro de Juan Charlín, *Los arboles: enciclopedia agrícola*<sup>489</sup>. En él, Elisa expone sus grabados para la instrucción de los árboles.

En este sentido la pintura y la actividad artística representó para algunas mujeres el acceso al campo laboral y la transacción de las obras creadas por capital económico:

“La relación entre mujer y profesionalización es, pues, bastante complejo, articulada como esta en muchos y diferentes niveles, el primero la necesidad o no de mantenerse y, por lo tanto, de tener ingresos. Precisamente la posición de libertad o de dependencia respecto al mercado<sup>490</sup>”.

En este contexto, para algunas artistas el Salón se estableció como un espacio para obtener recompensas económicas que las ayudaba en su consolidación como artistas

---

<sup>484</sup> Georgina Gluzman. *Mujeres y arte en Buenos Aires del siglo XIX. Práctico y discursos, volumen* (Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes 2015) 104.

<sup>485</sup> Sofía Pachas. *Las artistas plásticas de Lima 1891-1918*. (Tesis para optar al grado académico de Magíster en Arte peruano y latinoamericano. U. Nacional Mayor de San Marcos. Perú, 2008) 27- 175

<sup>486</sup> Matilde Torres. *La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX*. (Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2007) 36

<sup>487</sup> Participó como secretaria de arte y veladas culturales en el Consejo Nacional de Mujeres (fundado en 1919).

<sup>488</sup> Dey, Josefina. *Burbujas de Josefina Dey Jiles, dibujos de Luz Oliveira A.* (Santiago, Nascimento, 1930).

<sup>489</sup> Juan Charlín, *Los arboles: enciclopedia agrícola. Grabados en madera por Franz Schierwagen i la señorita Elisa Berroeta*. (Santiago, Editorial Universitaria, 1912)

<sup>490</sup> María Antonietta Trasforini. *Bajo el signo de las artistas: mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Traducción de M. Josep Cuenca (España, Universitat de Valencia, 2009) 490

profesionales. Por ejemplo, con el surgimiento de las Exposiciones anuales se crearon premios por parte de mecenas que tenían por objetivo el incentivo de la actividad artística en el país, destacando el Certamen General Maturana<sup>491</sup> desde 1884, el que recompensaba a la mejor obra y consistía en 500 pesos, y una de las recompensadas fue Celia Castro en 1896. El segundo era el Certamen Arturo Edwards Ross<sup>492</sup>, el cual desde 1888 premiaba los distintos géneros de pintura presentadas (un total de 2500 pesos en premios), las mujeres recompensadas fueron Celia Castro en 1886 y Aurora Mira en 1889.

Por otra parte, en la búsqueda de las trayectorias de las mujeres participantes en los Salones de pintura se logró encontrar a artistas que desempeñaron actividades educativas. Como es el caso de Sofía Gronemeyer y Sara Arias en el Liceo de Niñas Antonia Salas de Errázuriz, quienes desempeñaron como profesoras de dibujo; Beatriz Landa con clases de dibujo en el Liceo de Niñas Paula Jaraquemada; Luz Oliveira con clases de dibujo en el Liceo de Niñas Rosario Orrego y Luisa Fernández<sup>493</sup> con clases de dibujo en el Liceo Teresa Prats de Sarratea.

Ante esto, consideramos las palabras de Nochlin y Sutherland-Harris para explicar por qué no se ha profundizado, por parte de la Historia del Arte, en la profesionalización de las pintoras. Los autores plantean que “en el pasado las artistas fueron toleradas por sus colegas mientras fueron poco numerosas y se mantuvieron en la periferia de la profesión”<sup>494</sup>, es decir, la práctica femenina fue limitada y no significó competencia para los varones en el campo cultural. Esto se debe a que, las mujeres y su educación estaba confinada al ejercicio de pintura doméstica, en cambio, los varones mantenían el monopolio de la producción artística, ya sea con la pintura histórica, retratos y paisajes. Segundo, para las mujeres el ejercicio de la pintura a nivel profesional se debió a motivos de subsistencia, en tanto, para los varones

---

<sup>491</sup> Pablo Berrios y edit. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile 1797-1910*. (Santiago, LOM ediciones, 2009) 355

<sup>492</sup> Ibid. 355

<sup>493</sup> Ibid. 273

<sup>494</sup> María Antonietta Trasforini. *Bajo el signo de las artistas: mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Traducción de M. Josep Cuenca (España, Universitat de Valencia, 2009) 122

correspondió como una elección o una carrera desde el instante que ingresan a la Academia de Pintura. Pues, ejemplo de esto es Pedro Lira, quien contra los deseos de su familia se dedicó a la pintura tras cursar estudios en Leyes en la Universidad de Chile<sup>495</sup>.

### **La Sociedad Artística Femenina 1914**

La Sociedad Artística Femenina tuvo su origen en un período de cambios para las artistas mujeres. Isabel Cruz señaló que tras 1910 las mujeres comenzaron a unirse y a movilizarse al espacio urbano<sup>496</sup>:

“el acceso a la cultura, especialmente durante la década del Centenario de la República, otorgaba nuevas posibilidades a estas mujeres, reforzadas por un nuevo contexto sociopolítico, como las luchas por el sufragio femenino, los movimientos obreros, las sociedades en torno a la emancipación y las publicaciones periódicas femeninas. Estos elementos transformaron el imaginario femenino relacionado con la cotidianidad de lo doméstico, para abrir paso a la incorporación de elementos asociados al espacio público y la conciencia simbólica del medio en el que se desarrollaban”<sup>497</sup>.

Tales cambios en las situación y lugar de las mujeres se potenciaron por el fomento de la educación artística de las mujeres por parte del Estado, pues “la mayoría no carece de marido, incluso algunas pueden viajar y cultivarse gracias a ellos, a sus desempeños diplomáticos y culturales; en suma, se las arreglan para ejercer y exponer junto a su familia”<sup>498</sup>. Las transformaciones educativas de las mujeres y el acceso a nuevos espacios simbolizarían el cambio que permitió el cambio de la artista aficionada a la artista profesional:

“Con ellas se quiebra el modelo de la artista aficionada, santiaguina o porteña y con fortuna personal. (...) Talentosas y esforzadas, las avalan becas y premios que llaman la atención en cantidad y prestigio. Hay que apreciar en estos años una transformación que les es favorable en la actitud de los profesores, críticos de arte y miembros de los jurados de concursos (...) Periódicos y exposiciones son fundamentales en su

---

<sup>495</sup> Colecciones Origo. *Pintura chilena del siglo XIX, Pedro Lira. El Maestro fundador*. (Chile, Origo Ediciones, 2008) 12

<sup>496</sup> Isabel Cruz de Amenábar. “Artistas visuales femeninas en Chile, 1880-1980. De pasatiempo a profesión” en *Historia de las mujeres en Chile*. Ana María Stiven y Joaquín Fernandois (Chile, Penguin Random House Grupo Editorial, 2014) 70

<sup>497</sup> Gloria Cortés. “Femeninas o feministas, aristocráticas o desclasadas. Asociaciones artísticas femeninas en Chile (1914-1927)” *Boletín de Arte*, N.º 17, Universidad Nacional de La Plata, (septiembre 2017). 4

<sup>498</sup> Isabel Cruz de Amenábar. “Artistas visuales femeninas en Chile, 1880-1980. De pasatiempo a profesión” en *Historia de las mujeres en Chile*. Ana María Stiven y Joaquín Fernandois (Chile, Penguin Random House Grupo Editorial, 2014) 68

formación, además de la Escuela de Bellas Artes, renovada en su enseñanza y sensibilidad a la formación femenina<sup>499</sup>”

El lugar de la artista ya no solo estaba en el Salón y la casa, sino que las mujeres comenzaron a acceder a las instituciones educacionales y espacios formados para ellas; en un período que las propias mujeres aclamaron por tener un lugar en la sociedad. Es en este momento de cambios respecto al lugar de las mujeres es que en 1914 se creó la Sociedad Artística Femenina, conformada por pintoras y escultoras; siendo presidida por Dora Puelma e integrada por Esther Ugarte y Sofía Barros.

La Sociedad tenía por fin “reforzar las instancias de participación de las mujeres de sociedad en el espacio público”<sup>500</sup>, estuvo formado por mujeres que pretendían reivindicar derechos ciudadanos y laborales<sup>501</sup>. Llevaron a cabo conferencias y exposiciones para el fomento y difusión de las bellas artes, especialmente en la búsqueda de un lugar para la mujer en las bellas artes. Entre los objetivos de la Sociedad se consideraba: A) favorecer a toda clase de manifestaciones artísticas entre ellas las conferencias destinadas a ilustrar y enseñar sobre todas las cuestiones de arte. B) Facilitar los estudios de las jóvenes que demuestren serias condiciones artísticas. C) Protegerá el trabajo artístico de la mujer.

Gloria Cortés indicó que la creación de la Sociedad “permitía a las artistas ejercer libremente su profesión y desarrollar sus potenciales creativos, además promovía la circulación de sus obras y las ubicaba en el mercado del arte en un período poco favorable para las mujeres”<sup>502</sup>.

Las nuevas pretensiones por integrar a las mujeres al desarrollo de las bellas artes significaron la apertura de espacios, exposiciones y conferencias, que integraban en un solo espacio las obras hechas por manos femeninas. Ante esto, Paulino Alfonso escribió sobre la noche inaugural de la Sociedad Artística Femenina en el diario *El Mercurio*

---

<sup>499</sup> Ibid. 69

<sup>500</sup> Gloria Cortés. “Femeninas o feministas, aristocráticas o desclasadas. Asociaciones artísticas femeninas en Chile (1914-1927) Boletín de Arte N° 17, Universidad Nacional de La Plata, (septiembre 2017). 2

<sup>501</sup> Ibid. 2

<sup>502</sup> Ibid. 4

“Anoche tuvo lugar la velada con que inicia sus tareas la Sociedad Artística Femenina, formada por un núcleo de señoras y señoritas con el objeto de agrupar a las cultivadoras de las bellas artes, estimularlas, proteger a las que lo necesiten y formar ambiente favorable al desarrollo de las facultades artísticas de la mujer en Chile (...). No será hermoso entonces ver a este núcleo de nobles cultivadoras de la belleza acudir en auxilio de la pequeña aspirante y procurarle un apoyo para hacer la ruda ascensión y acaso llegar a la cima?”<sup>503</sup>.

La participación y adhesión de las artistas en una Sociedad permitió establecer lazos de cooperación mutua que buscaban concretar un espacio para las mujeres y fundamentalmente, superar las dificultades que impedían la incorporación de las mujeres en las artes nacionales. Estos espacios consideraron la creación de exposiciones para la exhibición y circulación de las obras de mujeres, ejemplo fue la primera exposición donde destacaron mujeres que no estaban registradas en los Salones de Exposición Artística Nacional en el período de 1887-1914, como lo fue Dora Puelma, Esther Ugarte, Dora Alcalde, Elmira Moisan y Blanca Merino.

Ante esto último, es revelador considerar a la Sociedad Artística Femenina como el inicio de nuevas mujeres en las bellas artes, representando el comienzo de la integración de todas las mujeres, clases altas y medias, al desarrollo de la pintura y escultura en Chile.

---

<sup>503</sup> Paulino Alfonso. El desarrollo artístico en Chile y las facultades de la mujer. El Mercurio, 22 de diciembre, 1913

## **Conclusión.**

El campo cultural chileno durante el siglo XIX se constituyó en torno a la homosociabilidad, que favoreció la posición dominante de los varones, y, a la vez, el monopolio de los saberes e instituciones educativas, artísticas y culturales. Además, dentro de la sociedad patriarcal los diferentes agentes reflejaron un sistema simbólico y cultural que estaba basado en la diferencia sexual de lo femenino y masculino, principalmente, con la reclusión femenina a ciertos roles y estereotipos dentro del espacio privado. De esta forma, considerando el objetivo de esta investigación, la inserción de las mujeres pintoras en el campo cultural necesita ser analizada para comprender los elementos que permitieron y/o dificultaron el ingreso de las artistas al espacio de los hombres.

Además, se abordó este estudio considerando el relato sobre las mujeres pintoras en la Historia del Arte y la Chile del siglo XIX, donde fueron caracterizadas desde el paternalismo intelectual. Por lo cual, para investigación se planteó como hipótesis que la inserción femenina en el campo cultural estuvo mediada por las dificultades que tenían las mujeres al momento de participar en las instituciones debido a las normas de género que las había recluso al espacio privado. Sin embargo, las mujeres habrían desarrollado alternativas para participar e insertarse en el campo cultural, pero, aun así, habrían quedado fuera de la Historia de la Pintura y de la consolidación de las artes nacionales.

Tras analizar la inserción de las mujeres en el campo cultural se puede dar cuenta de elementos que permitieron y dificultaron su ingreso. Primero, el campo cultural durante el siglo XIX reflejó una sociedad basada en la diferenciación de los ideales de lo masculino y lo femenino; los hombres estuvieron en los espacios culturales, sociales, políticos y educacionales, mientras que las mujeres fueron reclusas en el hogar y al estereotipo del ángel del hogar, pues, se planteaba que su rol era ser esposa, madre y formadora de buenos ciudadanos para la naciente Nación. Por lo tanto, las primeras mujeres en participar de los salones familiares y del espacio del intelecto lo realizaron desde la posición de hija, esposa

y anfitriona, pues, las mujeres debían cumplir con el deber ser, no obstante, la demostración de las cualidades femeninas permitió que mostraran sus pinturas y dibujos a intelectuales y artistas del campo cultural.

También, la educación del ángel del hogar buscaba instruir a las mujeres en las artes, ya sea mediante la educación en la escuela o con un profesor particular, debido a las mujeres eran consideradas las encargadas de transmitir el capital cultural a sus hijos por lo que debían estar instruidas, o, incluso, conocer las bellas artes para la decoración de sus hogares. Por otro lado, el acceso femenino en la Academia de Pintura da cuenta que las mujeres no tenían prohibido su ingreso, sin embargo, al participar directamente del espacio de los varones debieron competir dentro de la lucha de posiciones del campo cultural, por lo tanto, debieron seguir las reglas impuestas por el propio campo y los agentes: no tenían la misma educación artística, debían compatibilizar sus estudios con sus tareas domésticas y pintar géneros que habían sido establecidos para lo femenino. Lo que permite señalar que la Academia en su constitución no tuvo en consideración el ingreso femenino, pero que, tras ello, fue visto como parte del progreso del país, siempre y cuando el arte fuera un pasatiempo.

Así también, con el estudio de los Salones de Exposición Artística Nacional a partir de la revisión de los catálogos de los salones, la prensa, obras y bibliografía y el uso del análisis de contenido, se pudo establecer la nómina de mujeres expositoras es superior a la presentada en la Historia del Arte. Pues, en la primera se registra en el período de 1850 a 1914 un total de 292 mujeres pintoras, mientras que la segunda solo se plantea el quehacer artístico con las hermanas Aurora y Magdalena Mira, Celia Castro y algunas otras, además, destacando el inicio de la actividad femenina con el Salón de 1883. Para lo cual se demostró en esta investigación que la participación de las pintoras fue constante en el Salón, incluso algunas de ellas llegando a alcanzar recompensas, un lugar en la crítica del arte y el mercado de bienes culturales. En este sentido, las mujeres debieron competir contra artistas que en su posición de privilegio dentro del campo cultural las categorizaba como aficionadas a las artes, sin considerar que para las mujeres del siglo decimonónico participar en el espacio de los

hombres era quebrar el estatus quo.

En tanto, tras el paso por la Academia y el Salón de Exposición Artística Nacional se logró dar cuenta de algunas mujeres realizaron actividades fuera de estos espacios, ya sea ejerciendo profesionalmente la pintura, realizando clases de dibujo en las Escuelas para niñas del país, estableciendo talleres y escuelas o retratando a la alta sociedad. Como también, creando sus propias organizaciones para incentivar el desarrollo de las artes femeninas a través del apoyo y cooperación entre las artistas, como lo fue la fundación de la Sociedad Artística Femenina en 1914, que refuerza la idea que las instituciones del campo cultural estaban pensadas desde y para los hombres.

Ante esto último, la Historia del Arte ha mantenido al margen el desarrollo profesional de las pintoras, pues solo se ha limitado a la descripción de acontecimientos del proceso de formación y consolidación de las bellas artes en Chile sin reflexionar cómo las mujeres lograron alcanzar dicho estatus cuando la sociedad patriarcal las mantenía relegadas a la maternidad y a los mandatos de la Iglesia. Por ejemplo, se ha señalado que ciertas pintoras abandonaron la pintura por el matrimonio y la maternidad, pero esta investigación demuestra que la Iglesia ejerció presión para que las artistas católicas no participaran de las celebraciones conmemorativas de la Revolución Francesa.

De esta forma se puede concluir que la inserción de las mujeres pintoras estuvieron condicionada por diversos elementos que intervinieron en la formación, acceso y consolidación de las mujeres artistas en el campo cultural, donde son ellas quienes crearon mecanismos para insertarse desde el espacio privado al espacio cultural y artístico.

Por lo tanto, se plantea que la constitución del campo cultural se dio en torno a la homosocialidad, pero tras el ingreso femenino, los agentes desde su posición dominante impusieron las reglas del juego para que las mujeres mantuvieran un rol secundario y de dominadas dentro de las instituciones de las bellas artes. A partir de esto, consideramos que se cumple la hipótesis expresada, debido que se ha constatado que las mujeres participaron

activamente de las bellas artes y los espacios de difusión, y aun así han sido presentadas en el relato histórico como meras alumnas de la Academia o aficionadas en el Salón, manifestándose en la escasa información que se tiene de la mayoría ellas, sus biografías y obras.

Esta investigación tuvo por objetivo profundizar en los estudios sobre las mujeres pintoras con el propósito de visibilizar y aportar a la Historia de las Mujeres en Chile. También estudiar a través de las prácticas y elementos culturales una problemática que no ha sido abordada desde las relaciones de poder y normas de género en la Historia. Pues, hacer historia para construir sus biografías y huellas requiere reflexionar sobre el lugar de las mujeres en el siglo XIX y especialmente, continuar con la tarea de hacer parte a las mujeres del relato histórico, para conocer y reconocer el lugar han tenido en los procesos históricos de la Nación.

## Bibliografía.

- Aguirre, Emma. *Texto nacional de dibujo decorativo por Emma Aguirre Naranjo*, Valparaíso: Imprenta y encuadernación Roma. 1926.
- Altamirano, Carlos. “Introducción” en *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz Ediciones. 2008
- Álvarez U, Luis. *La pintura en Chile*. Santiago de Chile, Imprenta La Ilustración. 1928.
- Andréu, Jaime. Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada. Fundación Centro Universidad de Granada, v.10, n. 2, (2000). p. 1-34.  
<http://public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/S200103.pdf>
- Araújo, Aída. *Introducción en 50 aniversario de El segundo sexo de Simone Beauvoir*. Gijón: Tertulia feminista Les Comadres. 2002.
- Arcos, Carol. “Novelas-folletín y la autoría femenina en la segunda mitad del siglo XIX en Chile”. *Revista chilena de literatura N°76* (abril 2010) 27-42
- Arcos. Carol. “Musas del hogar y la fe: la escritura pública de Rosario Orrego de Uribe”. *Revista Chilena de literatura N°. 74*. (abril 2009) 5-28
- Aróstegui, Julio. *La investigación histórica, teoría y método*. Barcelona: Crítica. 2001
- Azúa, Ximena. “Hilar, escribir, leer, contar y algo de baile: la educación de las niñas en el Chile Colonial” en *Mujeres chilenas: fragmentos de una historia*. Sonia Montecino. 55-62. Santiago: Cátedra de Género UNESCO. 2008
- Barros, Luis y Vergara, Ximena “La imagen de la mujer aristócrata hacia el novecientos” en *Chile, mujeres y sociedad*. Paz Covarrubias y Rolando Franco. 229- 247. Chile: Fondo de las Naciones Unidas por la Infancia. 1978.
- Bellucci, Mabel. “De los estudios de la mujer a los estudios de género: han recorrido un largo camino...” en *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencias*. Argentina: Paidós. 1992
- Benjamín Vicuña. *El Arte nacional i su estadística ante la Exposición de 1884*. Santiago: Victoria. 1884.

- Berríos, Pablo y edit. Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910). Santiago: LOM Ediciones. 2009
- Bindis, Ricardo. *Pintura chilena 200 años*. Chile: Ediciones Origo. 2008.
- Bock, Gisela. *La Historia de las mujeres y la historia del género. Aspectos de un debate internacional*. España: Universidad de Valencia. 1991
- Bolufer, Mónica. “De la historia de las ideas a la de las prácticas culturales: reflexiones sobre la historiografía de la Ilustración” en *La Ilustración y las ciencias. Para una Historia de la objetividad*. Josep Lluís Barona y edits. 21-53. Valencia: Universitat de Valencia. 2003
- Boso, I. “Habitus, campo y prácticas del conocimiento”. *Argonautas* N°2 72-79 (2012)
- Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loic. “El propósito de la sociología reflexiva (Seminario de Chicago)” en *Una invitación a la sociología reflexiva*. Argentina: Siglo XXI Editores. 2005.
- Bourdieu, Pierre. “Algunas propiedades de los campos”, en *Sociología y Cultura*. Traducción Martha Pou. México D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1990.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Trad. J. Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama. 2000.
- Bourdieu, Pierre. *El campo del poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. E. Montessor. 2002
- Bourdieu, Pierre. “Introducción: la sociología de la cultura” en *Sociología y Cultura*. Traducción Martha Pou. México D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1990.
- Brunner, J.J. “Cultura y crisis de la hegemonía” en *Cinco estudios sobre Cultura y Sociedad*. José Joaquín Brunner y Gonzalo Catalán. Chile: Flacso. 1985.
- Brunner, J.J. “Estudio 1: Cultura y crisis de la hegemonía” en *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*- Flacso. J. J Brunner y Gonzalo Catalán. Santiago de Chile: Ediciones Ainavillo. 1985
- Brunner., J.J y Flisfisch, Ángel. *Los intelectuales y las instituciones de la cultura*. Chile: Flacso. 1983
- Bucci. Ennio. “Las galerías en Chile”. [www.galeriabucci.cl/prensa/galchile.doc](http://www.galeriabucci.cl/prensa/galchile.doc) (Consultado

13 de diciembre, 2018)

- Burke, Peter. “Obertura: nueva Historia, su pasado y su futuro” en *Formas de hacer Historia Cultural*. España: Alianza Editorial. 1991.
- Burke, Peter. *¿Qué es la Historia Cultural?* España: Paidós. 2006.
- Carr, Edward H. “El historiador y los hechos” en *¿Qué es la Historia?* España: Ariel. 1984
- Castón, Pedro. *La sociología de Pierre Bourdieu*. España: Universidad de Granada.
- Catalán, Gonzalo. “Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920” en *Cinco estudios sobre Cultura y Sociedad*. José Joaquín Brunner y Gonzalo Catalán. Chile: Flacso. 1985.
- Cavalcanti, Ana. “O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX”. Sao Paulo, *Sumaré*, (2002) 84-97
- Cavalcanti, Ana. “As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões, *Labrys, estudos feministas*”. (junio 2007.)  
<https://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm> (Consultado 13 de diciembre, 2018)
- Cavalcanti, Ana. “Editorial: mujeres creadoras en América Latina: el desafío de sintetizar sin singular”. *Artelogie*, n° 5. (2013).
- Charlin, Juan. *Los arboles: enciclopedia agrícola. Grabados en madera por Franz Schierwagen i la señorita Elisa Berroeta*. Santiago: Editorial Univesitaria. 1912.
- Chartier, Roger. “La nueva historia cultural” en *El presente del pasado: Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México: Universidad Iberoamericana. 2005.
- Colección MNBA. *Desacatos, prácticas artísticas femeninas 1835-1938*. Chile: Dibam. 2017.
- Colecciones Origo. *Pedro Lira. El maestro fundador*. Santiago de Chile: Origo Ediciones. 2008.
- Colecciones Origo. *Pintura chilena del siglo XIX: Magdalena y Aurora Mira: pioneras del arte femenino Chile*, Santiago de Chile: Origo Ediciones. 2008

- Conejeros, Juan Pablo. *La influencia cultural francesa en la educación chilena 1840-1880*. Chile: Ediciones Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez. 1999.
- Contreras, Joyce. “La resistencia al libro. Mujeres, escritura y exclusión en el siglo XIX en Chile” en *Vestigio y especulación. Textos anunciados, inacabados y perdidos de la literatura chilena*. Nivaldo Acero y edit. Chile, Chancacazo. 2014.
- Contreras, Joyce. “Las transformaciones del campo cultural a mediados del siglo XIX y el surgimiento de una escritora moderna: Rosario Orrego de Uribe” en *Escritoras chilenas del siglo XIX: su incorporación pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Joyce Contreras, Damaris Landeros y Carla Ulloa. Chile: RIL Editores. 2017.
- Cordero, Karen y Sáenz, Inda. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. 1ª Edición. México: Universidad Iberoamericana. 2007.
- Cortés, Gloria. “Femeninas o feministas, aristocráticas o desclasadas. Asociaciones artísticas femeninas en Chile (1914-1927)”, *Boletín de Arte (N.º 17)*, Universidad Nacional de La Plata (septiembre 2017). 1-9
- Cortés, Gloria. “Notas al margen sobre Celia Castro y Luisa Isella: presencia y ausencia femenina en la crítica del arte en Chile”. Chile, *Centro de documentación de las Artes*. (2007). 1-25
- Cortés, Gloria. *Modernas: Historias de Mujeres en el arte chileno 1900-1950*. Santiago: Origo. 2013.
- Cortés, Gloria. “Ausencia de obra: las escultoras chilenas y el museo imaginario (1880-1924)” en *Historia del Arte y feminismo, segundo seminario internacional 2013-2012*. 61-71. Chile: Colección MNBA. 2013
- Cortés, Gloria. “Los pinceles femeninos se ponen serios. Las pintoras chilenas y sus huellas de identidad (1883 y 1919)” en *Compartir el mundo: la experiencia de las mujeres y el arte*. María L. Rosa y Soledad Novoa. Santiago de Chile: Ediciones metales pesados. 2017.
- Cruz, Isabel. “Artistas visuales femeninas en Chile, 1880-1980” en *Historia de las Mujeres. Tomo II*. Ana María Stiven y Joaquín Fernandois. Santiago: Taurus. 2011

- Cuevas, Jaime. El Salón de Santiago de 1885. Notas sobre la constitución de un “arte nacional”. *Revista Punto de Fuga, revista de los estudiantes de la Licenciatura en Historia y Teoría de la Artes*, Universidad de Chile. 2013.
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. <http://users.dsic.upv.es/~pperis/El%20segundo%20sexo.pdf> (Consultado 13 de diciembre, 2018)
- De la Villa, Rocío. “Crítica del arte desde la perspectiva de género”. *Investigaciones feministas, volumen 4*, Universidad Autónoma de Madrid. (2013) [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_INFE.2013.v4.41874](http://dx.doi.org/10.5209/rev_INFE.2013.v4.41874)
- De Ramón, Emma. “Norma y desacato: la sociedad chilena frente a la irrupción de las mujeres artistas (1840-1850)” en *Seminario Historia del Arte y Feminismo. Relatos, lecturas, escrituras y omisiones*. Santiago, Origo. 2003.
- Dey, Josefina. *Burbujas de Josefina Dey Jiles, dibujos de Luz Oliveira A*. Santiago: Nacimiento. 1930.
- Díaz, Wenceslao. *Las Morlas. Diarios y dibujos de Carmen y Ximena Morla Lynch*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile. 2016.
- Doll, Darcie. “Desde los salones a la sala de conferencia: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile”. *Revista Chilena de Literatura*, (noviembre 2007).83-100
- Fernández C, Flory. “El análisis de contenido como ayuda metodológica para la investigación”. *Revista de Ciencias Sociales (Cr)*, vol. II, núm. 96, junio, 2002 Universidad de Costa Rica San José, Costa Rica.
- Fernández, Cristina. *Génesis del campo intelectual de las artes visuales en Chile. Escena avanzada y posicionamiento del discurso*. Universidad Arcis. 2006.
- Figueroa, Virgilio. *Diccionario histórico y biográfico de Chile 1800-1925*. Santiago: La Ilustración. 1925.
- Firestone, Shulamith. “La Cultura (masculina)” en *La dialéctica del sexo. En defensa de la*

*revolución feminista*. España: Kariós. 1976.

- Flores, Dasein. El arte a través de la mirada de Bourdieu. Universidad Autónoma de Puebla <http://www.peu.buap.mx/web/fes/39%20FES%20Año%208%20No%2039/01%20El%20arte%20la%20mirada%20BORDIEU.pdf> (Consultado 13 de diciembre, 2018)
- Galaz, Gaspar y Ivelic, Milán. *La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*. Segunda Edición. Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. 1981.
- Garay, Alejandro. “El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910”. *Historia Crítica N°32*, Bogotá, (Julio-. Diciembre 2006)
- Gazmuri, Cristián. *“El “48” chileno. Igualitarios, reformistas, radicales, masones y bomberos*. Santiago de Chile: Editorial universitaria. 1999.
- Georgina Gluzman. “Artes y asociaciones femeninas en las primeras décadas del siglo XX” en *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Editorial Biblos. 2016.
- Gluzman, Georgina. “El trabajo recompensado: mujeres, artes y movimientos femeninos en la Buenos Aires de entresiglos”. *Artelogie*, (octubre 2013) <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article265> (Consultado 13 de diciembre, 2018)
- Gluzman, Georgina. *Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: Prácticas y discursos*. Vol. 1. Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes. 2015.
- Gluzman, Georgina. “Adornar la nación. Artes femeninas en la Argentina entre la Revolución de Mayo y el rosismo (1810-1852)”. *Revista Arenal número 24*, (enero-junio 2017)
- González, Abigail. Un pincel muy creativo y una pluma muy selectiva. El rol de la historiografía en la marginación femenina del arte pictórico de la segunda mitad del siglo XIX en Chile. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia con mención en Ciencia Política, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. 2016.
- González, Francisco. “La influencia francesa en la vida social de Chile de la segunda mitad

del siglo XIX” <http://frenchinfluence.over-blog.fr/article-la-influencia-francesa-en-la-vida-social-de-chile-de-la-segunda-mitad-del-siglo-xix-62229709.html> (Consultado 13 de diciembre, 2018)

- Grez, Vicente. *Les Beaux-arts au Chili, exposition universelle de Paris*. París: A. Roger et F. Chernoviz. 1889.
- Guerín, Sara. *Actividades femeninas en Chile*. Santiago: La Ilustración. 1928.
- Huidobro, María Gabriela. *De heroínas, fundadoras y ciudadanas. Mujeres en la historia de Chile*. Chile: Ril Editores. 2015.
- Huizinga, Johan. “Problemas de Historia de la Cultura” en *El concepto de la Historia*. 8-83. México: Fondo de Cultura Económica. 1946.
- Instituto Cultural de Providencia. Tres pintoras del 1800.
- José Joaquín Brunner. “La mujer y lo privado en la comunicación social”. *Material para discusión N. °51*, Flacso. (1983).
- Joyce Contreras. “Carmen Arriagada, una letrada de avanzada: su demanda por la instrucción femenina desde la provincia.” en *Escritoras chilenas del siglo XIX: su incursión pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Joyce Contreras, Damaris Landeros y Carla Ulloa. Chile: RIL Editores. 2017.
- Jurt, Joseph. “La teoría de los campos desde el prisma de la literatura”. *Revista del Museo de Antropología* 8, Universidad Nacional de Córdoba (2015).
- Kirkwood, Julieta. *Feminarios*. Chile: Ediciones documentales. 1987.
- Klimpel, Felicitas. *La mujer chilena (El aporte femenino al progreso de Chile) 1910-1960*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello. 1992.
- Labarca, Eduardo. “Primeros pasos: capítulo I” en *Salvador Allende: biografía sentimental*. Santiago: Catalonia. 2004.
- Lagos, Tomás. *La viajera ilustrada. Vida de María Graham*. Chile: Editorial Planeta. 2000.
- Landeros, Damaris. “Amelia Solar (Marín) de Claro: tradición y ampliación del espacio escritural” en *Escritoras chilenas del siglo XIX: su incorporación pionera en la esfera*

*pública y el campo cultural*. Joyce Contreras, Damaris Landeros y Carla Ulloa. Chile: RIL Editores. 2017

- Landeros, Damaris. “Avatares de una pionera: Tensiones en(tre) la práctica de escritura en las obras de Martina Barros en *Escritoras chilenas del siglo XIX: su incorporación pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Joyce Contreras, Damaris Landeros y Carla Ulloa Chile: RIL Editores. 2017
- Le Goff, Jacques. “La Historia: paradojas y ambigüedades de la historia” en *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. España: Paidós. 2005.
- Lizama C, Guillermo. “La Fundación de la villa de San Antonio del Mar: la emergencia de la ciudadanía y la comunidad no imaginada, 1810-1830” en *Elite, Estado y ciudadanía en Chile 1750-1850*. Seminario para optar al grado de Licenciado de Historia. Marcos Espinoza, Guillermo Lizama y Gonzalo Maira. Universidad de Chile. 2005.
- Malosetti C, Laura. Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires .VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Universidad de Buenos Aires. 2000.
- Matas, Rafel y Luque, Laura. “La mujer en el espacio pintado: de la Edad Moderna a la Contemporánea”. *Asparkía N°21*. (2010).
- Merino, Luis. “Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile”. *Revista musical chilena*, año LXIV, n° 213. (enero-junio. 2010) 55-76
- Montecino, Sonia. *Palabra dicha. Escritos sobre género, identidades, mestizaje*. Santiago de Chile: Colección de libros electrónicos Universidad de Chile. 1997.
- Montecino, Sonia. “Hacia una antropología del género en Chile” en *Mujeres. Espejos y fragmentos. Antropología del género y salud en el Chile del siglo XXI*. Coords. Sonia Montecino, René Castro, Marco Antonio de la Parra. Santiago: Catalonia.2004.
- Montero, Claudia. “Figuras femeninas en el campo intelectual del Chile de la modernización”. *Polimpseto Vol. VIII*, n°11 (enero- junio 2017) 38-54

- Museo Nacional de Bellas Artes. *Chile 100 años Artes Visuales” Primer periodo 1900-1950 Modelo y representación.* 2000
- Museo Nacional de Bellas Artes. *Desacatos, prácticas artísticas femeninas 1835-1938-* Colección MNBA. 2017.
- Nash, Mary. “Invisibilidad y presencia de la mujer en la historia” [http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wpcontent/uploads/historias\\_10\\_101-120.pdf](http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wpcontent/uploads/historias_10_101-120.pdf) (Consultado 13 de diciembre, 2018)
- Nochlin, Linda. “Why Have There Been No Great Women Artists?” in *Women, Art and Power and Other Essays*, Westview Press, 1988 [http://deyoung.famsf.org/files/whynogreatwomenartists\\_4.pdf](http://deyoung.famsf.org/files/whynogreatwomenartists_4.pdf)
- Novoa, Soledad. “Historia del arte y feminismo: relatos lecturas escrituras omisiones” en *Seminario Historia del Arte y Feminismo: del Discurso a la Exhibición.* Museo Nacional de Bellas Artes. 2013
- Oficina Central de Estadística de Chile. *Sinopsis estadística i jeográfica de Chile 1902*
- Olguín, Jorge. “Del bullicio al silencio. Hacia una historia de los comportamientos y prácticas de lectura al interior de la naciente opinión pública chilena, a principios del siglo XIX”. Santiago: Universidad de Chile. (2012)
- Orrego Barros, Carlos. *Bosquejos Y Perfiles.* Chile: Andrés Bello. 1961
- Ossa, Nena. *La mujer en el arte.* Chile: Editorial Lord Cochrane. 1986.
- Pachas, Sofía. Las artistas plásticas de Lima 1891-1918. Tesis para optar al grado académico de Magíster en Arte peruano y latinoamericano. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2008.
- Pereira, Eugenio. *Estudios sobre el arte en el Chile Republicano.* Chile: Ediciones Universidad de Chile, 1992.
- Perrot, Michelle. “Escribir la historia de las mujeres” en *Mi Historia de las Mujeres.* 6-32 Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2006.
- Peters, Tomás. Cartografía de una puesta en escena: de la enunciación de un concepto de

escena a su inscripción en los relatos: sobre cómo el concepto de escena de avanzada se describe/ inscribe en la historia del arte chileno. Tesis para optar al grado de magister en artes, mención teoría del arte, Universidad de Chile. 2011.

- Recourt, Juan. “El intelectual y el campo cultural. Una variación sobre Bourdieu”. *Revista internacional de Sociología (RIS)* Volumen LXV (2007) España, Universidad Católica de Valencia.
- Ripamonti, Valentina. “Academia de Pintura en Chile: sus momentos previos”. *Revista Intus LEgere Historia*, volumen 4 (2010)
- Robles, Andrea. “Hombres de letras. Masculinidad en el campo intelectual chileno a comienzos del siglo XX”. *Revista Al sur de todo. Revista multidisciplinaria de estudios de género* N°8 (2014) <http://www.alsurdetodo.com/?p=1180>
- Robles, Armando. *La pintura chilena*.
- Roda, Paco. “La Historia de las mujeres: la mitad desconocida”. *Gerónimo de Uztariz* n°11 (1995) 47-70
- Rodríguez, Nuria. *Archivo y memoria femenino. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)*. España, Universidad Politécnica de Valencia. 2007.
- Rojas, Macarena. Estudio de las percepciones de la obra de Magdalena y Aurora Mira Mena en la pintura chilena del siglo XIX. Tesis de licenciatura en Arte con mención en teoría e Historia del arte, Universidad de Chile. 2006.
- Rojas, Miguel. “El imaginario nacional latinoamericano” en *Relatos de la nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. 1155-1175. Francisco Colom. Madrid-Frankfurt: Editorial Iberoamericana. 2005.
- Romera, Antonio. *Historia de la Pintura Chilena*. Chile: Editorial Andrés Bello. 1976.
- Salazar, Gabriel. La mujer de “bajo pueblo” en Chile: bosquejo histórico. *Proposiciones* 21 (1992).
- Sánchez, Karin. “El ingreso de la mujer chilena a la Universidad y los cambios en la costumbre por medio de la ley 1872-1877”. *Historia volumen* 39, N.º 2, (diciembre 2006) p.

497-529. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942006000200005>.

- Sanfuentes, Salvador. Decretos del Gobierno. *Anales de la Universidad de Chile*. 1849.
- Santa Cruz, Lucía. *Tres ensayos sobre la mujer chilena*. Chile: Editorial Universitaria. 1978.
- Scott, Joan. “El género: una categoría útil para el análisis histórico” en *Género e Historia*. México: Fondo de Cultura Económica. 2008.
- Serrano, Sol. *Universidad y nación en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 1994.
- Serret, Estela. *El género y lo simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina*. México, Instituto de la mujer oaxaqueña. 2006
- Silva Yáñez, Nathaniel. *El hombre y el Artista. Pedro Lira*. Santiago: Imprenta El Esfuerzo. 1993.
- Stiven, Ana María. “Una aproximación a la cultura política de la elite chilena: concepto y valoración del orden social (1830-1860)”. *Estudios Públicos* 66 (1997).
- Stiven, Ana María. “La educación de la mujer y su apogeo a la Universidad: un desafío republicano” en *Historia de las Mujeres*. Ana María Stiven y Joaquín Fernandois Chile: Penguin Random House Grupo Editorial. 2014.
- Subercaseaux, Bernardo y Prudent, Elisabet. “La Cultura Chile 1830-1880 América Latina” en *la Historia Contemporánea*. Chile: Taurus. 2015
- Torres, Isabel. “La cultura, Chile. 1880-1930 en América Latina” en *la Historia Contemporánea* en. Joaquín Fernandois, Chile: Taurus, 2015.
- Torres, Matilde. *La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga. 2007.
- Trasforini, María Antonietta. *Bajo el signo de las artistas: mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Traducción de M. Josep Cuenca. España: Universitat de Valencia. 2009.
- Ulloa, Carla. “Lucrecia Undurraga y el periodismo liberal de mujeres en el Chile decimonónico: La Brisa de Chile (1875-1876) y La Mujer (1877)” en *Escritoras chilenas del siglo XIX: su incursión pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Joyce Contreras,

Damaris Landeros y Carla Ulloa. Chile: RIL Editores. 2017.

- Vicuña M, Benjamín. *Dolores: homenaje a la mujer chilena en la siempre dulce y querida memoria de mi tiernamente amada hermana Dolores Vicuña de Morandé*. Valparaíso: Impresiones de la Patria. 1883
- Vicuña, Manuel. “Salones y Salonières” en *La belle époque chilena*. Chile, Editorial Sudamericana. 2001.
- Zamorano, Paulina. “Ganarse la vida en la Colonia. Mujeres y oficios”. en *Mujeres chilenas: fragmentos de una historia*. Sonia Montecino. Santiago: Cátedra de Género UNESCO. 2008.
- Zamorano, Pedro y Cortés, Claudio. Pintura chilena a comienzos de siglo: hacia un esbozo de pensamiento crítico. *Aisthesis n° 31*. (1998)
- Zamorano, Pedro y Herrera, Patricio. “Institucionalidad y bellas artes en Chile: el rol tutelar del Estado en el sistema de gestión de la enseñanza, la difusión y el patrimonio”. *Revista Quintana N°15* (2016)
- Zamorano, Pedro. “El Taller ilustrado: periódico de artistas y para artistas”. *Aisthesis n° 54*. (2013)

### **Recursos webs**

- Agustina Gutiérrez en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40465.html>
- Albina Elguin en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40463.html>
- Aurora Mira en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-printer-40421.html>
- Bellas Artes exhibe las obras desconocidas de su colección chilena en <http://diario.latercera.com/2011/07/30/01/contenido/cultura-entretencion/30-78332-9-bellas-artes-exhibe-las-obras-desconocidas-de-su-coleccion-chilena.shtml>
- Celia Castro en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40364.html>
- Clara Filleul en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39979.html>
- Colección Cisneros “Mirada femenina sobre América del Sur: María Graham” <https://coleccioncisneros.org/es/editorial/cite-site-sights/mirada-femenina-sobre-am%C3%A9rica-del-sur-maria-graham>

- Emma Formas <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39546.html>
- Eusebia Méndez en <http://www.genealogiachilenaenred.cl/gcr/IndividualPage.aspx?ID=I101541>
- Instituciones, entidades y establecimientos educacionales, en: Inicios y desarrollo del pensamiento pedagógico en Chile. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94706.html>. Accedido en 11/7/2017.
- Judith Alpi en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40092.html#exposiciones>
- Luisa Lastarria en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39782.html>
- Magdalena Mira en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40422.html>
- Magdalena Mira en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40422.html>
- María Graham en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3603.html>
- Matilde Correa y Vergara en <http://www.genealogiachilenaenred.cl/gcr/IndividualPage.aspx?ID=I29835>
- Procesa Sarmiento en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39973.html>
- Raquel Bascuñán en <http://www.genealogiachilenaenred.cl/gcr/IndividualPage.aspx?ID=I50572>
- Rosa Figueroa en <http://www.genealogiachilenaenred.cl/gcr/IndividualPage.aspx?ID=I31442>
- Una escultura de verano en Recoleta en El Clarín [https://www.clarin.com/ciudades/escultura-verano-recoleta-parise\\_0\\_B1fuaNcD7g.html](https://www.clarin.com/ciudades/escultura-verano-recoleta-parise_0_B1fuaNcD7g.html)

## Anexos

### Fuentes primarias

	Carácter	Título	Medio de publicación	Fecha
<b>Escritas</b>	<b>Documentales</b>	Catálogo de la Esposición Nacional. Santiago de Chile. Museo Histórico Nacional.	Imprenta Cervantes.	1884
		Catálogo de la Esposición Nacional. Santiago de Chile. Museo Nacional de Bellas Artes.	Imprenta Cervantes.	1887 1888 1890 1892
		Catálogo del Salón de 1885. Sociedad Unión Artística, Santiago. Biblioteca Nacional de Chile.	Imprenta La Época	1885
		Catálogo de Esposición de Obras Nacionales. Biblioteca Nacional de Chile.	Imprenta Cervantes.	1886
		Salón de 1889. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarelas, dibujos y grabados. Santiago. Museo Nacional de Bellas Artes.	Imprenta de los debates.	1889
		Exposición Nacional Artística de Salón. Catálogo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. Museo Nacional de Bellas Artes.	Imprenta Ercilla	1893 1894 1895 1896

		Exposición Nacional Artística de Salón. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura. Museo Nacional de Bellas Artes.	Imprenta Ercilla	1897 1898 1899 1900
		Exposición Nacional Artística de Salón. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura. Museo Nacional de Bellas Artes.	Imprenta Cervantes	1901
		Exposición Nacional Artística de Salón. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura. Museo Nacional de Bellas Artes.	Imprenta, litografía i encuadernación Chile	1902 1903
		Exposición Nacional Artística de Salón. Catálogo de las obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura i arte aplicado a la industria. Museo Nacional de Bellas Artes.	Imprenta, litografía i encuadernación Chile	1904 1905
		Exposición Nacional Artística de Salón. Catálogo de las obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura i arte aplicado a la industria. Museo	Sociedad imprenta y litografía Universo	1906

		Nacional de Bellas Artes.		
		Exposición Nacional Artística de Salón. Catálogo de las obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura i arte aplicado a la industria. Museo Nacional de Bellas Artes.	J.E. Astaburuaga	1907
		Exposición Nacional Artística de Salón. Catálogo de las obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura i arte aplicado a la industria. Museo Nacional de Bellas Artes.	Imprenta i encuadernación Chile	1908 1909 1910
		Catálogo Oficial Ilustrado. Exposición Internacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. Museo Nacional de Bellas Artes.	Imprenta Barcelona	1910
		1911: Catálogo de las obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura y arte aplicado a la industria. Santiago de Chile. Museo Nacional de Bellas Artes.	Imprenta Artística.	1911
		Catálogo Ilustrado de las secciones de pintura, dibujo, escultura, arquitectura y artes decorativas. Santiago. Museo Nacional de Bellas Artes.	Imprenta papel y tinta.	1912

	Salón Oficial de 1913. Museo Nacional de Bellas Artes.	-	1913
	Salón de 1919. Exposición Oficial de Bellas Artes.	Imprenta y Lit. Selecta	1919
	Actividades Femeninas en Chile: obra publicada con motivo del cincuentenario del decreto que concedió a la mujer chilena el derecho de validar sus exámenes secundarios.	Imprenta y Litografía La Ilustración	1928
	Libro mayor: registro de los primeros matriculados en la Universidad de Chile en leyes, medicina, física y artes entre los años 1851 y 1884. Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.		1852-1884
<b>Prensa</b>	En el Salón. Señorita Magdalena Mira, Magdalena Fabres y Rejina Matte.	La Época	21/09/1883
	El Salón	-	-
	Jurados De Pinturas I Dibujo		01/01/1884
	Sobre La Fiesta De Inauguración Del Salón		01/01/1884
	Diógenes		29/10/1884
	Las Bellas Artes En La Esposición	El Ferrocarril	06/11/1884
	La Esposicion. Apuntaciones Artística	La Época	08/11/1884
	Exposicion Artística		01/01/1885
	Exposicion 1885		01/01/1885

		Esposicion Libre De Bellas Artes En Santiago	La Unión	16/10/1885
		El Arte I Las Artistas Chilenas	El Taller Ilustrado	29/01/1886
		Correspondencia	El Censor	28/10/1886
		Semanas de Santiago	La Unión	24/07/1887
		Un cuadro, por la señora Magdalena Mira de Cousiño	El Taller Ilustrado	10/03/1888
		Souvenir De La Primera Esposicion Latinoamericana De Bellas Artes. Paris 1904		01/01/1905
		Editorial. Don Gregorio de Mira.	El Porvenir	31/03/1905
		-	La Revista Católica	19/06/1909
		La exposición	El Diario Ilustrado	24/10/1902
		El Taller Ilustrado		1885-1889
		El Mercurio de Valparaíso		1883
		El Salón		1885
		El Correo de la Exposición		1894-1895
	<b>Revistas</b>	Revista de Artes y letras (1884-1890)	Imprenta Victoria	15/07/1884
			Tomo II	15/11/1884
			Tomo III	1885
			Tomo IV Imprenta El Progreso	1885
			Tomo V	1885
			Tomo VI Imprenta Cervantes	1886
			Tomo VII	1886

			Tomo VIII	Imprenta Cervantes	1886
			Tomo IX	Imprenta Cervantes	1887
			Tomo X		1887
			Tomo XI		1887
			Tomo XII		1888
		Luz i Sombra. Revista semanal ilustrada de artes i letras.			1900 1901
		Selecta. Revista mensual, literaria y artística.  (1909-1910)	Tomo I	Zig- Zag Editores	Marzo 1909
			Las Obras maestras de pintura		Junio
			Las obras maestras de pintura		Julio
			Las obras maestras de pintura		Agosto
			Los maestros modernos		Septiembre
			Cuadros Celebres		Octubre
			La pintura moderna		Noviembre
			Cuadros celebres		Diciembre
			-		Enero 1910
			-		Febrero
			Arte moderno		Marzo
			-		Abril
			-		Mayo



		chileno 1900-1950.			
		Un pincel muy creativo y una pluma muy selectiva. El rol de la historiografía en la marginación femenina del arte pictórico de la segunda mitad del siglo XIX en Chile. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia con mención en Ciencia Política. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.	Abigail González Arriagada	-	2016
		Desacatos. Prácticas artísticas femeninas 1835-1938. Colección MNBA	MBNA	-	2017

**Base de datos Mujeres pintoras (considera de 1822 a 1914).**

<b>Año</b>	<b>Pintora</b>	<b>Lugar y/o fuente de actividad artística.</b>
1882	María Graham.	Valparaíso.
1835	Paula Aldunate	Retratada por Johann Rugendas.
1841	Procesa Sarmiento	Alumna de Monvoisin.
1849	Clara Álvarez Condarco	Exposición Cofradía del Santo Sepulcro.
1852 y 1854.	Clara Filleul	Exposiciones de pintura.
1866	Agustina Gutiérrez	Alumna Academia de Pintura
1872	Clarisa Donoso Bascuñan	Exposición de pintura.
1876	María del Tránsito Prieto	Exposición de pintura.
1876 y 1878	Dolores Vicuña Mackenna	Exposición de pintura.

1881 a 1883	Juana Saéz Pineda	Alumna Academia de Pintura
1883	Carmela Castro	Alumna Academia de Pintura
1883	Rosa Aldunate de Waugh Mercedes Sánchez de W. Dolores Vicuña de Morandé Eduvigis Vicuña de Ossa Carolina Echeverría María Magdalena Fabres Pinto T. Fernández E. González Mercedes González Luisa Huidobro María Luisa Lazcano Regina Matte Magdalena Mira Clemencia Orrego Eulogia Ortíz Cornelia Ortúzar Javiera Ortúzar y Bulnes Rosa Ortúzar María Luz Ossa Natalia Pérez Josefina Varas Margarita Zamudio.	Salón Oficial de 1883
1884	Blanca Saint Marie de Ossa Agustina Gutiérrez Eduvigis Vicuña de Ossa María L. Ossa V. María Magdalena Fabres Modesta Dueñas G. Benigna Dueñas G. Carmela Castro de Fernández María Caffarel Valentina Pagani María Amelia Cádiz Ana L. Ovalle I. María A. de Naylor Beatriz Landa Rosa Ortúzar Cornelia Ortúzar Aurora Mira Zoila Avaría de Morandé Magdalena Mira Javiera Ortúzar Tránsito de la Barrera Annie Bruce Celia Castro	Salón Oficial de 1884: Sección pintura
	Luisa Sackel Hercilia Vigneaux Carmela Castro de Fernández Semiramis Pinochet María Teresa Pinochet María Teresa Nazarit Ana Luisa Ovalle Carmela Ahumada V. Mercedes Rosa Vargas Isidora González Lucinda Gutiérrez	Salón Oficial de 1884: Sección dibujo

	<p>Julia Gutiérrez  María Jesús Gutiérrez  Lucrecia Gutiérrez  Ana Luisa Calderón  Julia R. Vásquez  Juana Saéz  Julia Saéz  Hortensia Delon</p>	
1885	<p>Dolores Alvarez Concha  Mercedes Aguirre  Julia Balmaceda  Elisa Balmaceda  Celia Castro  Marta Ducaud  Amelia Golborne  Hortensia Humeres  Rosa Infante  Rebeca Jaraquemada  Regina Matte  Jenoveva Merino  Aurora Mira  Magdalena Mira  Blondina Montauban  Juana Ossa  Sofia Ossa  Ana Luisa Ovalle I  Emina Parragué  Filomena R. de Rebolledo  Blanca R. Ugarte  Adela Vargas  Rosa Valtra</p>	Salón Oficial de 1885 de la Sociedad Unión Artística.
1886	<p>Dolores Alvarez Concha  Susana Castagnal  Celia Castro  Carlota Moracin</p>	Salón de Exposición de Obras Nacionales.
1887	<p>Zoraida Abarca S  Celia Castro  Auristela Fierro  Matilde Hormann  Carlina Rossi de Orrego  Hortencia Squella de la Barra  Elena Morandé Vicuña</p>	Salón Oficial de 1887.
1888	<p>Amelia Cádiz  Celia Castro  Albina Elguín  Palmira Lund  Ana Luisa Ovalle  Matilde Scheel</p>	Exposición Artística Nacional de 1888.
1889	<p>Celia Castro  Jenoveva Merino  Adela Olea</p>	Exposición Artística Nacional de 1889.
1890	<p>Rosa Waught Aldunate  Elvira Avendaño  Gabriela Boulet  Rita Caffarel  Celia Castro</p>	Exposición Artística Nacional de 1890.

	<p>Elisa Cousiño  María Decker de Caffarel  Clara Jarpa  Enriqueta Larraín Bulnes  Aldelisia Leiva  Luisa Lastarria  Adela Olea  Eva M. Pardon  Juana R. Salas  Matilde A. Saxton  Emma Suarez  Louise Scofield  Lucinda Soto Aguilar  Theotiste Undurraga  Ana Verdugo  Rosa Aldunate de Waught</p>	
1891	<p>Marta Berger  Julieta Barros  Magdalena Mira de Cousiño  Carolina Olivos  Carlina Rossi de Orrego  Emma Suarez Mujica</p>	Exposición Nacional Artística de 1891
1892	<p>Virginia Calderón Cousiño  Beatriz Landa  Enriqueta Morel Huidobro  Fanny Riber  Lucinda Soto Aguilar  Adela Seppi Schultz  Bertha Schochlin</p>	Exposición Nacional Artística de 1892.
1893	<p>Celia Castro  Luisa Lastarria  Emilia Balbontin  Beatriz Landa  Ana María Page  Dolores Astorga  M. L. Astorga</p>	Exposición Nacional Artística de 1893.
1894	<p>Julia Cuevas  Luisa Lastarria  C. Miller de Smith  Justina Obrecht  María del Tránsito Prieto  Amelia P.  Asila P.  Luisa Schachtebeck  Bertha Schochlin  Octavia Sei A.  Techeran Hotte.Mme. Bellesort  Mary Tanco  María U.  Mercedes Varas Mena</p>	Exposición Nacional Artística de 1894.
1895	<p>Celia Castro  Sofía Gronemeyer  Luisa Lastarria  Aurora Mira  Octavia Sei A.</p>	Exposición Nacional Artística de 1895.
1896	<p>Regina Aubry</p>	Exposición Nacional Artística de 1896.

	Dora Canto Celia Castro Laura González Sofía Gronemeyer Luz Rosa Oliveira Carlota Rossi de Orrego.	
1897	Eugenia Boissiere de Mari Gudelia Carbonell María Luisa Cabral Luisa Castro Aida Fajardo Laura González Dolores Igualt Elvira Jaraquemada Luisa Lastarria Cerde de Stolk de H. Emily Scudder Julia Vial Solar	Exposición Nacional Artística de 1897.
1898	Gudelia Carbonell María Luisa Cabral Delfina Collao Palma Luisa Collao P. Rosa Figueroa L. Emma Formas D. Laura A. González G. Arinda González Z. Lucrecia C. Huidobro J. Mercedes Huidobro B. Emma Hubner Luisa Isella Elvira Jaraquemada Julia Maturana de Gúzman Laura Martín Ana María Page Josefina del Pozo Octavia Sei A. Teresa Salas Subercaseaux Elisa Vega Sara Valenzuela Blanca Valdivieso Amor Elena Valdivieso Amor Elisa Wagemman	Exposición Nacional Artística de 1898.
1899	Mercedes Astaburuaga Sierra Dorila Badilla B María Cabral Aida Fajardo Sofía Gronemeyer Arinda González Z. Mercedes Huidobro Luisa Isella Elena M. Minvielle de Larraín Ana María Page Josefina del Pozo Berta Turenne B María Turenne B	Exposición Nacional Artística de 1899.
1900	Leontina Aubry Valentina Aubry	Exposición Nacional Artística de 1900.

	<p>Carmela B. de Alenk  María L. Benítez  Sara Cortínez  Teresa Chasse  Aida Fajardo  Mercedes Huidobro  Teresa Huguet  Luisa Isella  Luisa Lastarria  Sara Ossa de Larrazabal  Ana María Page  Josefina del Pozo  María del Tránsito Prieto  Julia Rodríguez M  Celia Sepúlveda  J.A. Sepúlveda  Julia Shankin  Victoria G. Stephen  Miss Marion Smith  Elisa Vega G.  Olivia Vega G.  Luisa Wiechmann</p>	
1901	<p>Gudelia Carbonell  Sara Cortínez  Teresa Chasse  P. Dettmer  Victoria Fernández  Sofía Gronemeyer  Victoria Gajardo  Emma Hubner  Luisa Isella  E. Jaraquemada  Lucrecia Letelier  Aurora Mira  Maclovia de Manríquez  Josefina del Pozo  Elena Paulus  Celia Sepúlveda  Sara Valenzuela Castro</p>	Exposición Nacional Artística de 1901.
1902	<p>Raquel Bascuñán  Elvira Court Líbano  Julia Echegoyen  María Teresa Gandarillas  Graciana Lavergne  Laura Passing  Elena Paulus  Luisa Pohlenz  Josefina Portaluppi  Josefina del Pozo  Elena Real  Amelia Sauval  Laura Ortíz Vásquez  Ester Perley de Sagredo</p>	Exposición Nacional Artística de 1902.
1903	<p>C. Beltramín  B. Cuadra  Mercedes Délano de Délano.  Matilde Fierz  María Teresa Gandarillas</p>	Exposición Nacional Artística de 1903.

	Francisca Infante de A. Luz Oliveira Aspée Josefina del Pozo Ana María Page Elena Paulus Josefina Portaluppi Rosa A. Rojas N.	
1904	C. Beltramín Gudelia Carbonell María Cabral de H. Sara Cortínez Emilia Cueto Matilde Fierz María Teresa Gandarillas Emma Hubner Luisa Lastarria Josefina del Pozo Celia Paulus Elena Paulus Luisa Wichmann	Exposición Nacional Artística de 1904.
1905	Virginia Álvarez Sara Cortínez Annie Clement E. Carvallo Mercedes Courbis Quezada Elvira Court Líbano Elena Fleurdelys Leonor Ferrada Mercedes Godoy S. María Teresa Gandarillas Corina González Teresa Hildago Luisa Isella María Ibáñez I. Celia Labarca Eugenia Manzor Vergara Albina Meléndez Luisa Noves E. Laura Passing Corina Quintavalla B. Rosa Rojas Navarrete Octavia Sei A. Mercedes Silva Parga María Turenne Badilla María Teresa Wilson Luisa Wiechmman	Exposición Nacional Artística de 1905.
1906	María Turenne Badilla Annie Clement V. Redon P. Teresa Madrid Sara Arías Inés Benítez Sánchez Demofilia Baeza Sara Cortínez Emma La Cortínez Leonor Ferrada Mercedes Godoy Andrea Henríquez	Exposición Nacional Artística de 1906.

	<p>María Ibáñez Eugenia Manzor V. Amelia Recort Octavia Sei A. Berta Saavedra J Young Grace.</p>	
1907	<p>Emma Aguirre Naranjo A. Castro Annie Clement Lastenia Fernández Mercedes Godoy Julia Heresman María Ibáñez Wanda Kulczewski Eugenia Manzor Natalia Martínez Octavia Sei María Turenne Badilla</p>	Exposición Nacional Artística de 1907.
1908	<p>Luisa Antunez Sara Arías R. Elisa Avaría de Ide Laura Avaria Demofilia Baeza Clara Beltramín Matilde Correa de Bello Annie Clement Sara Cruz Inés Cruz Laura Díaz Leonor Ferrada Elvira del Fierro G. Mercedes Godoy Julia Heresmann Eugenia Manzor Natalia Martínez Josefina del Pozo Amelia Recort Octavia Sei A. María Turenne Badilla Luisa Wiechmann Grace S. Young.</p>	Exposición Nacional Artística de 1908.
1909	<p>Isabel Aldunate Hortensia Alexandre C. Emilia Cueto Lucrecia Elgueta Elvira del Fierro G. Laura González de M. Laura Lefeaux de Correa Eusebia Mendez de González Sara Moncada Josefina del Pozo María Trumbull Luisa Wiechmann de S.</p>	Exposición Nacional Artística de 1909.
1910	<p>Isabel Aldunate María Baeza B. Elisa Berroeta Josefina del Pozo</p>	Exposición Internacional de Bellas Artes

	Emma González Donoso Berta Lémonon Hortensia López de Mujica Magdalena Mira de Cousiño Ada Rickarts de H. Herminia Solari G. Luisa Wiechmann de S.	
1910	Isabel Aldunate Emma Formas de Dávila Ester Uriondo Ugarte Hortensia López de Mujica Elsa Martín Josefina del Pozo Berta Schladr Kaupert	Exposición Nacional Artística de 1910.
1911	Lucrecia Elgueta Silva Emma Formas de Dávila Josefina del Pozo	Exposición Nacional Artística de 1911.
1912	Josefina Cruz Pedregal Luisa Fernández Hortensia López de Mujica Elena Montero Ida Muller	Exposición Nacional Artística de 1912.
1913	Judith Alpi Sara Camino Josefina Cruz Pedregal Lucrecia Elgueta Luisa Fernández Hortensia López de Mujica	Exposición Nacional Artística de 1913.

**Obras.**



Agripina Metela Encadenada, 1885. Aurora Mira Museo Nacional de Bellas Artes.



Rosas y rocas. Aurora Mira. Colección particular.



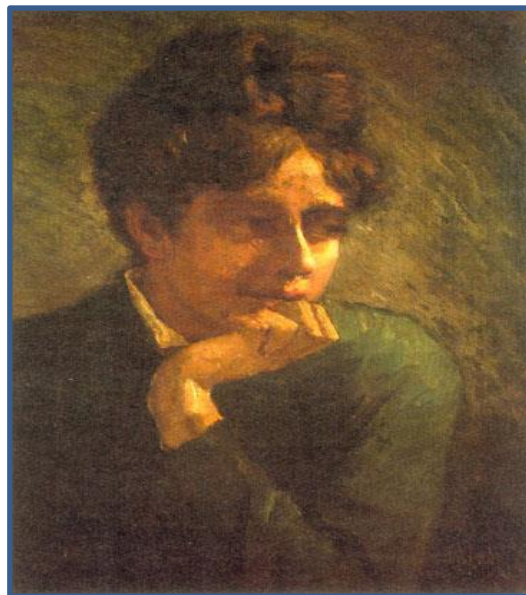
Flores y frutas. 1928. Aurora Mira Museo Nacional de Bellas Artes.



Mesa de comedor, 1885. Aurora Mira. Museo Nacional de Bellas Artes.



Autorretrato, 1890. Magdalena Mira Colección particular.



Retrato de Sara Goycolea de Barros, 1890. Magdalena Mira. Colección particular.



Retrato de Ana Mira Mena, 1882. Magdalena Mira. Colección particular



La bordadora, Magdalena Mira. Pinacoteca Universidad de Concepción.



La viuda, 1885. Magdalena Mira. Museo Nacional de Bellas Artes.



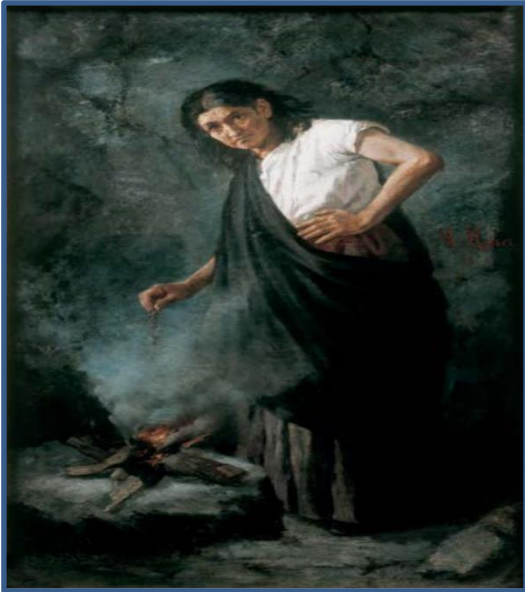
Ante el caballete, 1884. Magdalena Mira. Museo Nacional de Bellas Artes.



Flores. Atribuido a Aurora Mira. Pinacoteca Universidad de Concepción



Rosas. Atribuido a Aurora Mira. Pinacoteca Universidad de Concepción.



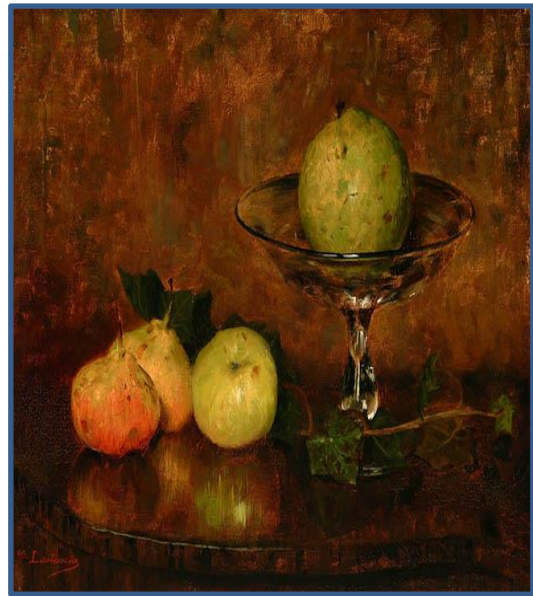
Bruja conjurando la tempestad. Magdalena Mira. Colección particular.



Retrato de Carmen Fernández Mira. Aurora Mira. Colección particular.



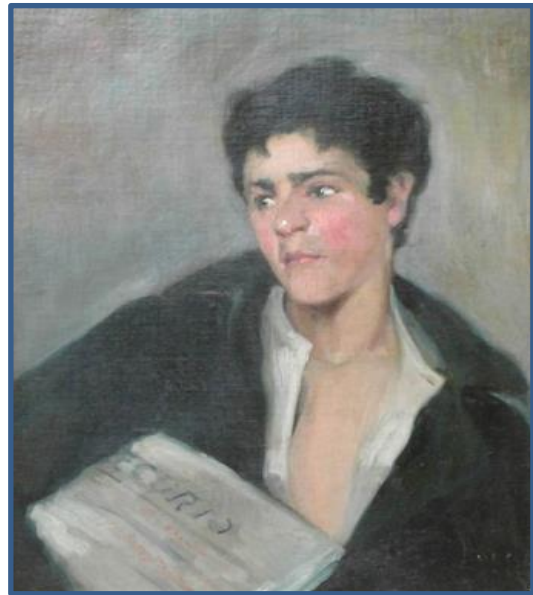
Regando. Josefina del Pozo. En revista Zigzag, 1907.



Naturaleza muerta. Luisa Lastarria. Museo Nacional de Bellas Artes.



Blanca. María Turenne. En revista Zigzag, 1907.



El suplementero. Hortensia Alexandre. Museo Nacional de Bellas Artes.



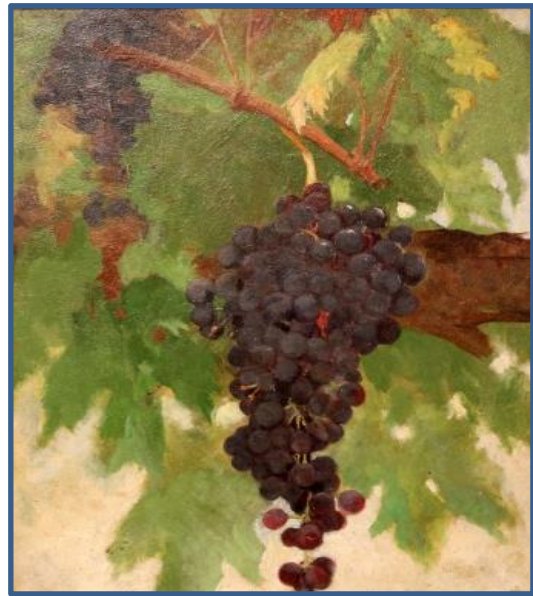
Bodegón. Celia Castro  
Presidencia de la República de Chile.



El conejito. Celia Castro.  
Museo Nacional de Bellas Artes.



La madre. Celia Castro  
M. O'higiniano y de Bellas Artes de Talca



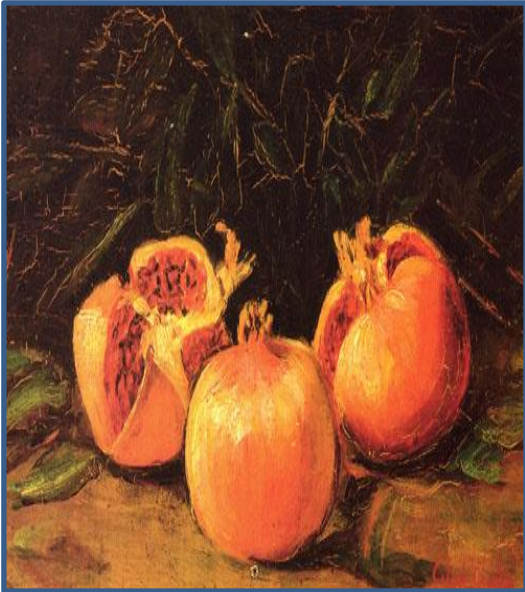
Las uvas. Celia Castro  
M. Municipal de Bellas Artes de Valparaíso.



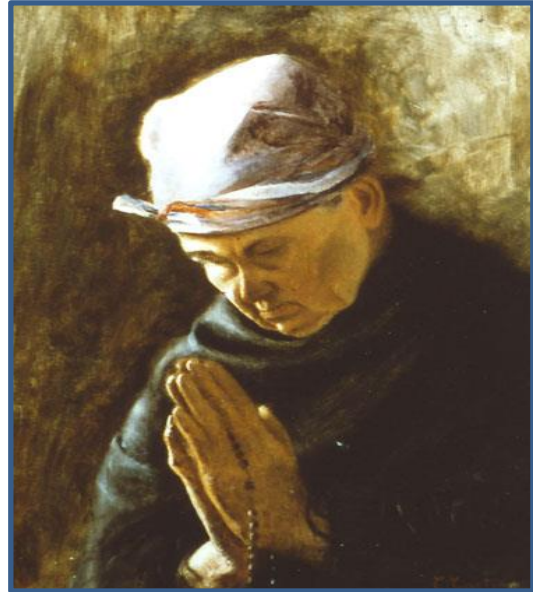
Naturaleza muerta. Celia Castro  
Museo Nacional de Bellas Artes.



Vieja, 1885. Celia Castro  
Museo Nacional de Bellas Artes.



Naturaleza muerta. Celia Castro.  
Pinacoteca Banco Central de Chile.



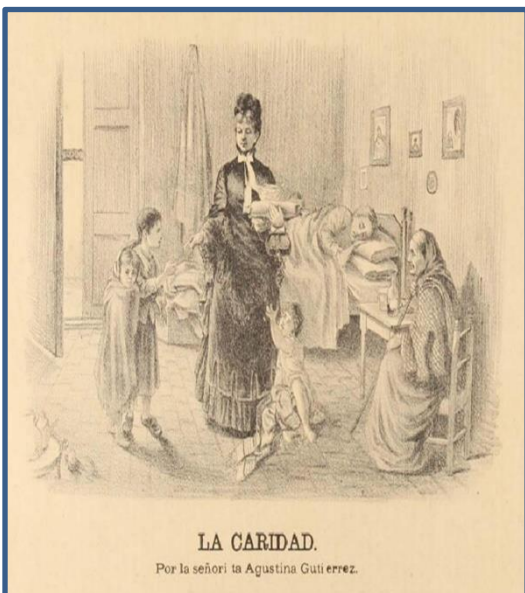
Oración. Celia Castro  
Colección particular.



Las playeras, 1889. Celia Castro  
M. O'higiniano y de Bellas Artes de Talca.



La poda. Celia Castro  
Pinacoteca Universidad de Concepción.



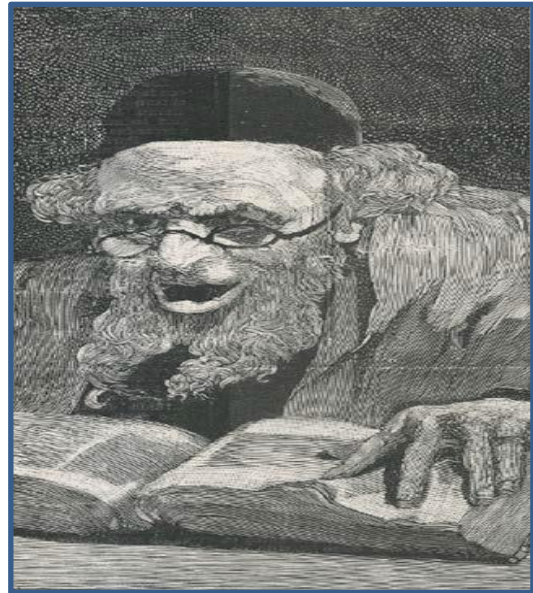
La caridad. Agustina Gutiérrez  
En el Taller Ilustrado, 1886.



José Antonio Gutiérrez. Agustina Gutiérrez  
Colección particular.



Los perros. Agustina Gutiérrez  
Colección particular.



Antiguo testamento. Octavia Sei  
En revista Selecta, 1910.



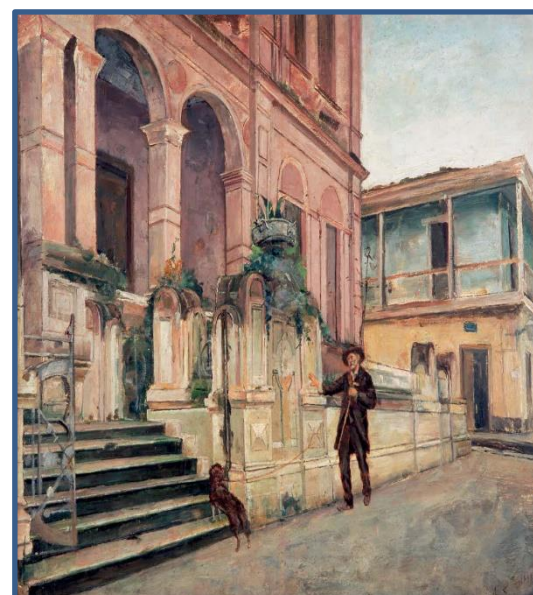
Jineta. Sala Camino  
En catalogo del S. de E.A.N, 1913.



Retrato. Luisa Fernández  
En catalogo del S. de E.A.N, 1913.



Retrato de la Sra. L.T. de H. Judith Alpi  
En catalogo del S. de E.A.N, 1913.



Cambios de fortuna, 1888. Albina Elguin  
Museo Nacional de Bellas Artes.



Laura Rodig, 1915. Judith Alpi  
Museo Nacional de Bellas Artes



Adverso Laura Rodig, 1915. Judith Alpi  
Museo Nacional de Bellas Artes



Retrato de María Madge Hanna Moya, 1944.  
Judith Alpi. Museo Nacional de Bellas Artes.



Kimono blanco, 1919. Judith Alpi.  
Museo Nacional de Bellas Artes.



La niña del clavel. Judith Alpi  
M. Municipal de Bellas Artes de Valparaíso.



Dama frente al espejo. Judith Alpi  
Pinacoteca Universidad de Concepción.



Clarines Judith Alpi  
M. Histórico Gabriel González Videla.



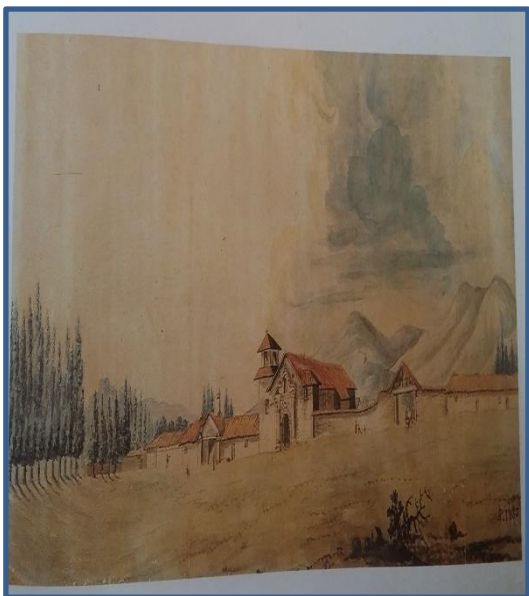
Flores. Judith Alpi  
Museo de Arte y artesanía de Linares.



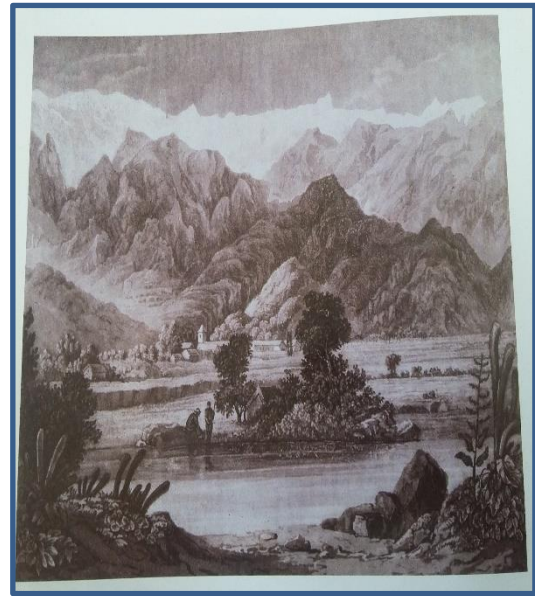
Retrato de Laura Rodig. Judith Alpi  
Pinacoteca Universidad de Concepción.



Cabeza de niño. Judith Alpi.  
Museo de la Educación Gabriela Mistral.



Calera de Tango, 1835. Paula Aldunate  
En la Mujer chilena en el Arte, Nena Ossa.



La Angostura de Paine, 1822. Mary Graham  
En la Mujer chilena en el Arte, Nena Ossa.



Almirante Blanco Encalada. Clara Filleul. Museo Nacional de Bellas Artes.



Retrato de la Pantanelli. Clara Filleul Museo Nacional de Bellas Artes



Doña Josefa Pinto Díaz de V. Clara Filleul Museo Nacional de Bellas Artes.



Retrato de Doña Pepita Reyes. Clara Filleul Museo Nacional de Bellas Artes.



Una guasa. Clara Filleul Museo Nacional de Bellas Artes.



Dolores Urizar del Alcázar de Pando. Clara Filleul. Museo Nacional de Bellas Artes.



Don Francisco Arriagada. Clara Filleul  
Museo Nacional de Bellas Artes.



Doña Nieves Vásquez L. Clara Filleul.  
Pinacoteca Universidad de Concepción.



Retrato del obispo Elizondo. Clara Filleul  
Museo Nacional de Bellas Artes



Retrato de la señorita Rosales. Clara Filleul  
Museo Nacional de Bellas Artes.



Paisaje. Dolores Vicuña Mackenna  
Museo Nacional Benjamín Vicuña M.



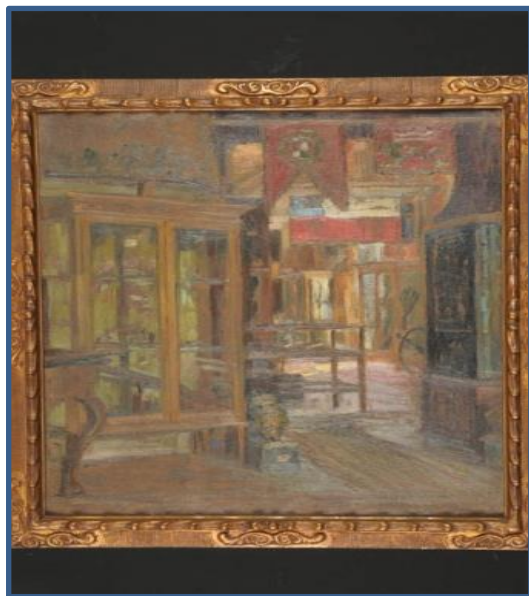
Monja y gitanilla. Dolores Vicuña Mackenna  
Museo Nacional Benjamín Vicuña M.



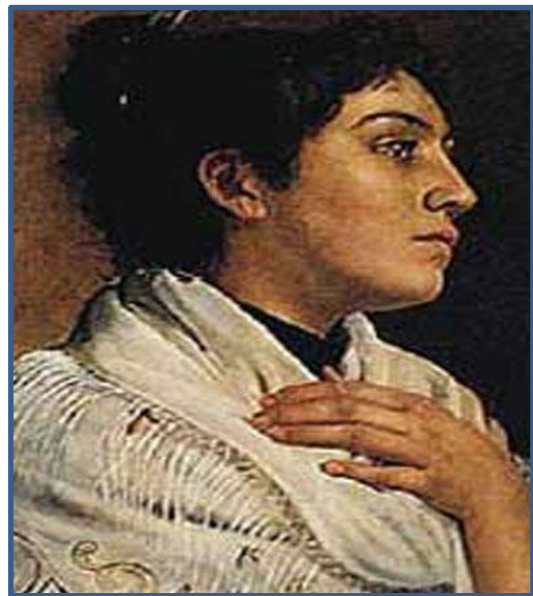
Desnudo, 1920 Emma Formas  
Museo Nacional de Bellas Artes.



El ciego Cáceres. Emma Formas  
Museo Nacional de Bellas Artes.



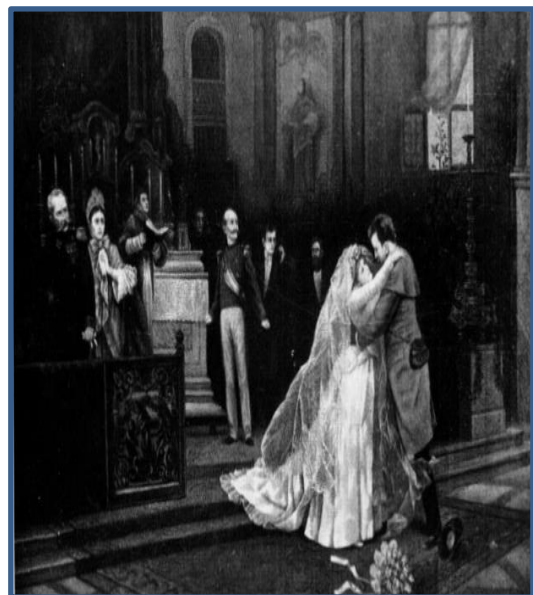
Un rincón del museo del Palacio de B.A.  
Emma Formas. Museo Histórico Nacional.



Retrato. Albina Elguin



Costume of Chile. Mary Graham  
En Estudios sobre el Arte, Eugenio Pereira.



El matrimonio interrumpido. Clarisa Donoso  
En Estudios sobre el Arte, Eugenio Pereira.

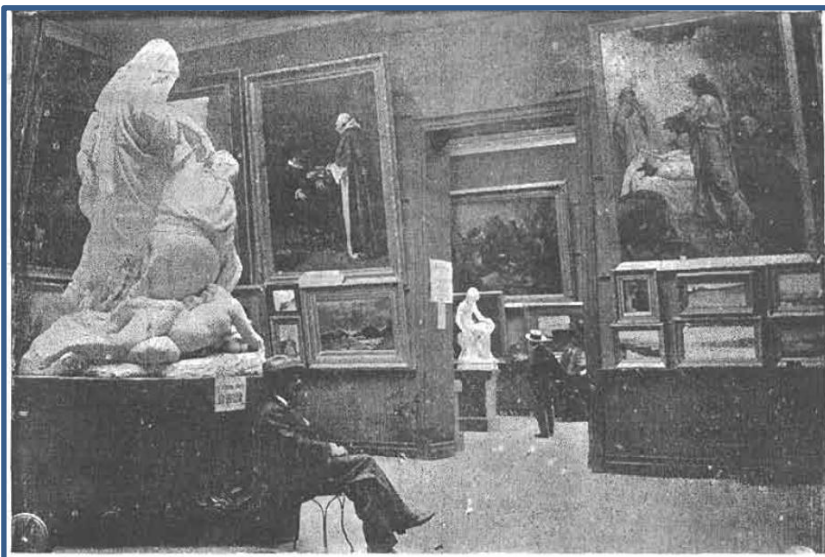


Pensativa. Albuina Elguin  
En Estudios sobre el Arte, Eugenio Pereira.

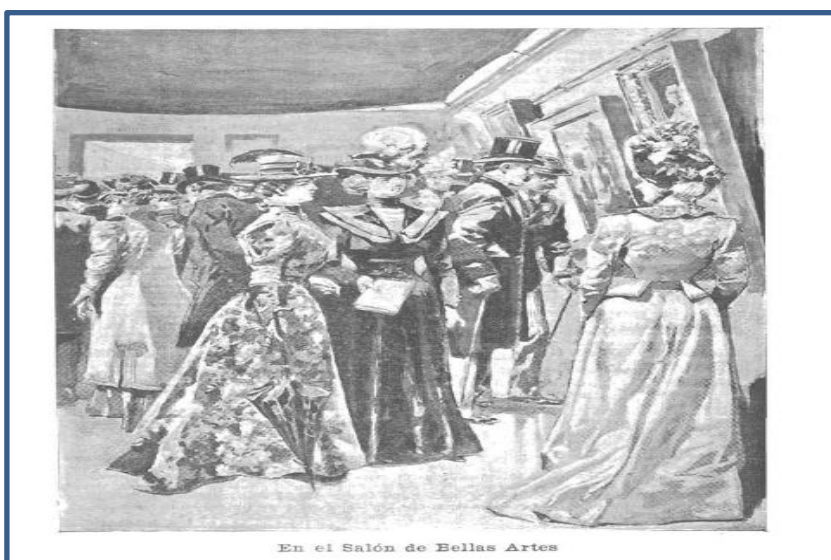
### Salón de Exposición Artística Nacional y la educación femenina.



“Los preparativos del próximo salón de bellas artes” en El Diario Ilustrado. 24 de octubre de 1902.



“El salón de bellas artes” en Instantáneas de Luz i sombras. 24 de octubre de 1900.



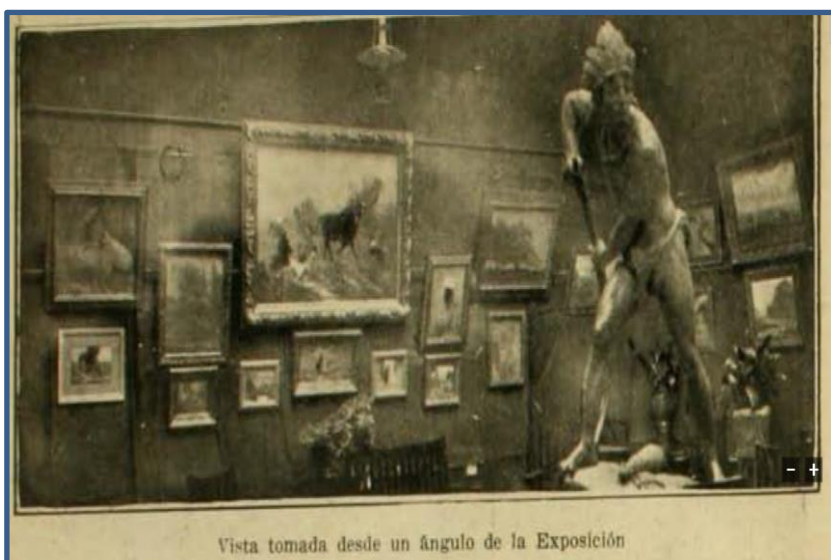
En el Salón de Bellas Artes

“En el salón de bellas artes” en Instantáneas de luz i sombras. 3 de noviembre de 1901.



La apertura del Salón

“La apertura del salón” en Instantáneas de luz i sombras.



Vista tomada desde un ángulo de la Exposición

“Vista tomada desde un ángulo de la Exposición” en Zig-Zag, 1909.



“En el salón de bellas artes”. Por Odber Heffer.  
Cultura digital UDP.



“En el salón de bellas artes”. Por Odber Heffer.  
Cultura digital UDP.

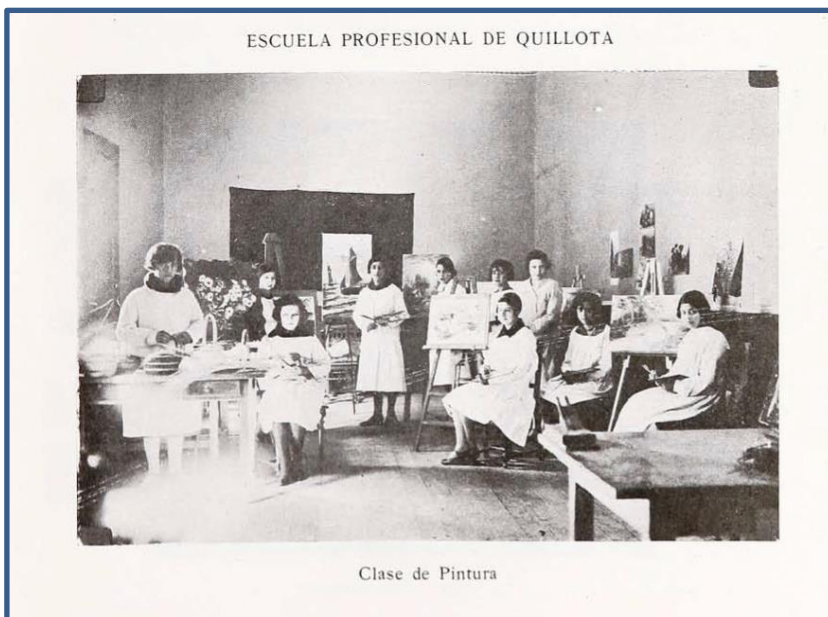


La señorita LUISA ISELLA, en su Taller

“La señorita Luisa Isella en su Taller”.  
En Instantáneas de luz i sombras. 18 de noviembre de 1900.



“En clase de dibujo (1908)” Liceo de Niñas Paula Jaraquemada  
En Sara Guerín Elgueta. *Actividades femeninas en Chile*. (Santiago,  
La Ilustración, 1928)



“Clase de pintura”. Escuela Profesional de Quillota.  
En Sara Guerín Elgueta. *Actividades femeninas en Chile*. (Santiago,  
La Ilustración, 1928)