

Arthur Valle  
Camila Dazzi  
Isabel Sanson Portella  
Rosangela de Jesus Silva

# Oitocentos

**Tomo IV**

*O Ateliê do Artista*

Rio de Janeiro  
CEFET/RJ  
2017

**Realização da Publicação**

CEFET/RJ  
UFRRJ  
UNILA  
Museu da República/RJ

**Organização**

Arthur Valle  
Camila Dazzi  
Isabel Sanson Portella  
Rosangela de Jesus Silva

**Projeto Gráfico e Editoração**

Luiz Henrique Pereira Peixoto

**Imagem da Capa**

“Ant. Parreiras e seus modelos no atelier em Paris”.  
Fotografia pertencente ao álbum de Moysés Nogueira da Silva, Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. Acervo da Fundação Bibliotheca Nacional, Rio de Janeiro

**Editoras**

CEFET/RJ  
DezenoveVinte

**Correio eletrônico**

dezenovevinte@yahoo.com.br

**Meio eletrônico**

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no IV Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

700 Oitocentos - Tomo IV: O Ateliê do Artista. Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi,  
039 Isabel Sanson Portella, Rosangela de Jesus Silva (organizadores).– Rio de Janeiro:  
CEFET/RJ, 2017. II.  
346 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-012-9

1. Arte. 2. Arte – Brasil. 3. Arte – Ateliê. 4. Arte – História. I. Valle, Arthur. II.  
Dazzi, Camila. III. Portella, Isabel Sanson. IV. Silva, Rosangela de Jesus. V. Título.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7068-012-9





# El taller de Antonio Smith: una iniciativa picante, poética, imprevista

Catalina Valdés Echenique <sup>1</sup> e José Miguel Frías Reyes <sup>2</sup>

Santiago de Chile, fines de la década de 1860. El camino que llevaba de la Academia de Pintura al taller de Antonio Smith (Santiago, 1832-1877) era bastante corto, pero al recorrerlo, los jóvenes aprendices de artista realizaban en verdad un trayecto mucho mayor: de una formación basada en el dibujo de estampa y figura humana, que pretendía prepararlos para la pintura de historia, pasaban a un espacio de producción libre, volcado al género de paisaje, una materia que quedaba fuera del programa de la Academia. Salían así de una institución normada que esperaba de sus alumnos obras funcionales a requerimientos públicos, para llegar al lugar donde se activaban por primera vez en Chile algunas de las dinámicas de producción de la pintura moderna: la inspiración, la autonomía, podríamos decir, en suma, las primeras manifestaciones locales del *arte por el arte*.

## El taller imaginario

No han quedado imágenes visuales de este taller, sin embargo –y de modo excepcional para el contexto chileno- la literatura artística se encarga de describirlo por medio de anécdotas y evocaciones de autores que pasaron por ahí o que a su vez las escucharon de otros. Para este trabajo, hemos leído a Carmen Smith y Arturo Blanco,

---

<sup>1</sup> Doctoranda de Historia del Arte, École des Hautes Études en Sciences Sociales de París (Francia) y Universidad Nacional de San Martín (Argentina). Académica del Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile.

<sup>2</sup> José Miguel Frías es estudiante de la Licenciatura en Teoría e Historia del Arte del Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile.

hijos de la primera generación de artistas chilenos del periodo republicano, quienes rememoraron en escritos posteriores la época de sus padres. También revisamos publicaciones más próximas en el tiempo, como las del *homme de lettre* Vicente Grez o el cronista Antonio Pérez, ambos activos fundadores del campo de la escritura sobre arte en la prensa periódica. Se suman las voces de dos artistas: la del pintor Pedro Lira, escritor y figura clave del mundo del arte en Chile desde mediados del siglo XIX; y la del pintor Onofre Jarpa, célebre paisajista. Ambos pasaron sus primeros años de formación asistiendo al taller de Antonio Smith. Por último, hemos recuperado la tesis de grado de Niobe Zúñiga que permanece inédita y tiene el interés de ser el primer estudio académico que menciona al taller de Smith, reseñando, en ocasiones, entrevistas a testigos directos o indirectos de la época, que para 1946 estaban vivos aún.

Esta multiplicidad de tipos de bibliografía revela una coherencia historiográfica que vale la pena señalar: un espacio informal de producción y enseñanza artística queda inscrito por medio de documentos igualmente informales que no responden al patrón de una “fuente primaria”. Las crónicas y la escritura memorialista nos conducen a un terreno que no es el de los hechos oficiales o periodísticos, sino el de la subjetividad de la memoria y de la invención. El relato que pueda construirse a partir de estas fuentes deberá contemplar por lo tanto su condición polifónica, fragmentaria, incompleta y dispersa, a veces también repetitiva, puesto que se trata de autores que se leen entre sí y toman “prestados” recuerdos ajenos. Estas escrituras contribuyen al proceso de *literalización* del artista y conforman géneros periodísticos y literarios muy propios del siglo XIX.<sup>3</sup>

El único medio de contrastar estas fuentes es ligándolas a los vestigios materiales de nuestro objeto de estudio, el taller. Estos vestigios son las obras que un grupo de jóvenes pintores chilenos desarrolló en el entorno de Antonio Smith, señalado ya por sus contemporáneos como el primer paisajista chileno. Consideramos entonces las pinturas presentadas en exhibiciones nacionales a partir de 1867, momento que probablemente coincide con la apertura del taller, un año después que el artista regresara de Europa. Nos detenemos en 1876, último año en que este pintor expone en vida. La tarea no es fácil cuando muchas de estas pinturas se encuentran en colecciones privadas sin catalogar, con títulos genéricos como “paisaje”, “atardecer” o “bosque”, sin fecha y a veces mal atribuidas. Sin embargo, tenemos piezas suficientes como para al menos dimensionar el puzle; fragmentos que componen este lugar de enseñanza y creación artística informal que estimuló una producción numerosa, celebrada de inmediato por el público y reconocida por parte de la crítica contemporánea como la esperada primera escuela de pintura nacional.

## **Un taller frente a la Academia**

Según comenta Arturo Blanco, el artista instala su taller cerca de la Academia de Pintura de Santiago<sup>4</sup>. La primera institución de formación artística republicana fue

<sup>3</sup> Tomamos el término de BONNET Alain, *La transfiguration de l'artiste*. BONNET Alain y JAGOT Hélène (Orgs). *L'artiste en représentation. Images d'artistes dans l'art du XIXe siècle*. Lyon: Fage, 2012, 10-11.

<sup>4</sup> Arturo Blanco reconstruye la época a partir de lo que debe haber recabado escuchando y leyendo en casa de su padre,

fundada en 1849, siendo su director un pintor napolitano también conocido en Brasil, Alessandro Ciccarelli.<sup>5</sup> Hacia 1859, la Academia experimenta su primera reforma y pasa a la Universidad de Chile. Diez años después, la dirección queda a cargo del pintor germano Ernst Kirchbach, quien mantuvo la línea más bien convencional de educación artística en cuanto a método, temas y jerarquía de géneros.<sup>6</sup> Para ese entonces, las aulas se instalan en la parte posterior del Palacio de la Universidad, hoy casa Central de la Universidad de Chile, muy cerca de la Alameda, avenida principal de la ciudad.

*Frente a la academia rejuvenecida y triunfante se alzaba el modesto taller de Smith, concurrido por los más aventajados discípulos de Kirchbach que iban ahí en busca de esa iniciativa picante, poética, imprevista, que refrescaba la fantasía después de una pesada tarea. Los que terminaban en la academia una figura sombría, una bruja, un demonio, un verdugo, un político o un nécio, se dirigían al taller de Smith a pintar un cielo, un claro de luna, un rayo de sol.<sup>7</sup>*

La contraposición entre el taller de Smith y la Academia no es solo una cuestión de ubicación urbana, ella escenifica una nutrida lista de antagonismos y críticas por parte de diversos actores que acusaban la falta de calidad de la institución y particularmente, las deficiencias en su dirección.

Desde sus primeros años de funcionamiento se escucharon voces discrepantes, por ejemplo, la de extranjeros como James Melville Gilliss, director de la expedición naval-astronómica de Estados Unidos por el Hemisferio Sur, visitó la Academia de Pintura hacia 1851 y criticó la mediocre producción de su director, objetando que no se practicara la pintura de paisaje siendo Santiago una ciudad rodeada de *vistas pintorescas*.<sup>8</sup> También el pintor francés Ernest Charton, quien residió algunos años en Chile, llegó al límite de retar a un “duelo de pinceles” al director napolitano en 1859, acusándolo de no ser capaz de pintar una escena tomada del natural, denunciando con ello lo anticuado del método de enseñanza que estaba implantando en Chile.<sup>9</sup>

---

el escultor José Miguel Blanco, importante promotor de las Bellas Artes en Chile. Junto a Smith, Blanco formó parte de la primera generación de alumnos de la Academia, aunque en cursos diferentes. Evocando los recuerdos de su padre, relata que “Terminado que hubo la guerra, Smith instaló su taller frente a la Academia de Pintura. Este fue un lugar de reunión y estudio para los jóvenes artistas”. BLANCO, Arturo. **Antonio Smith, pintor de paisajes y caricaturista chileno**. Santiago: Anales de la Universidad de Chile, 1954, 166. No contamos con documentos para confirmar la exactitud de esta ubicación, pero en los textos se reitera con mayor o menor precisión, por lo que no debieran caber dudas de la proximidad física de ambos lugares.

5 En una primera instancia, las aulas se instalaron en las antiguas dependencias de la Real Universidad de San Felipe, establecimiento de educación superior de la época colonial y que durante la primera mitad del siglo XIX se encontraba, al igual que toda la ciudad, en permanente mutación hacia la vida republicana. El edificio de la Academia ocupaba el predio en el que desde 1884 está emplazado el Teatro Municipal, en pleno centro de la ciudad.

6 En 1873, Pedro Lira escribe *Artistas nacionales*, comentando la obra de Cosme San Martín y Nicolás Guzmán, dos colegas suyos de la Academia dirigida por Kirchbach. No reconoce ningún mérito al director, por el contrario, denuncia el desprecio que este hace del trabajo con el color y le atribuye los errores que en este sentido acusa San Martín. Ver LIRA, Pedro. *Artistas nacionales*, **Revista de Santiago**. Tomo II, 1873, pp. 696-702.

7 GREZ, Vicente. **Antonio Smith: historia del paisaje en Chile**. Santiago: Establecimiento tipográfico de La Época, 1882, p. 70.

8 VALDÉS, Catalina (Org.). **Cuadros de la naturaleza en Chile la pintura de paisaje y su literatura artística durante el siglo XIX**. Santiago, Ediciones UAH, 2014.

9 Ver sobre esto el artículo de DE LA MAZA, Josefina. Duelo de pinceles: Ernesto Charton y Alejandro Ciccarelli. Pintura y enseñanza en el siglo XIX chileno. GUZMÁN, Fernando y MARTÍNEZ, Juan Manuel (Orgs.). **Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico**. Santiago: Universidad Adolfo Ibáñez, Museo Histórico Nacional, CREA, 2012, pp. 218-220.



**Figura 1** - Antonio Smith: *Un artista 'comme il faut'* (autorretrato) n. 1. **El Correo literario**. Santiago, 1858. Fuente: [www.memoriachilena.cl/](http://www.memoriachilena.cl/)

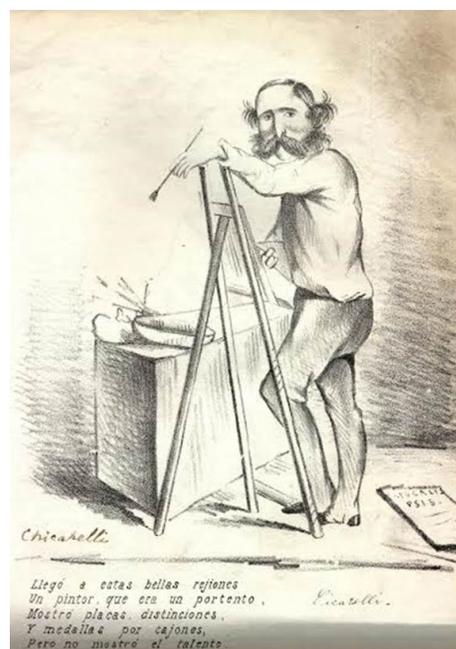
suceso en la Exposición de 1872 en Santiago. Esta práctica interviene también en las dinámicas del taller, puesto que es en aquel lugar donde se encuentra el artista con sus potenciales compradores. Si bien no contamos con catálogos de ventas (ni hay indicios que algo así existiese) podemos reconstruir a partir de algunas fuentes que Smith no cedía a solicitudes o encargos, dando pie para la elaboración del mito del artista miserable pero autónomo:

*Mas tarde algunos opulentos llegaron a golpear a las puertas de su taller. Ellos saben que a pesar de su pobreza Smith los obligó a hacer antesala.<sup>11</sup>*

**Figura 2** - Antonio Smith, *Caricatura de Alessandro Ciccarelli* n. 8. **El Correo literario**. Santiago, 1858. Fuente: [www.memoria-chilena.cl/](http://www.memoria-chilena.cl/)

Esta dinámica nos pone también en posición de observar el proceso de formación del gusto burgués en un contexto distante pero muy atento a las modas y hábitos parisinos. La obra de arte,

y muy particularmente el paisaje, se revela como un bien preciado de consumo y distinción, lo que convierte al taller en una extensión de galerías y vitrinas de almacenes



10 Sobre la relación entre Smith y Ciccarelli, ver VALDÉS, Catalina. Comienzo y deriva del paisaje de un paisaje. PE-LIOWSKI, Amari y VALDÉS, Catalina (Orgs). **Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza**. Santiago: Metales Pesados, 2014, pp. 83-113.

11 GREZ. **op. cit.** (1882), 75.

donde era posible adquirir piezas de arte decorativo y de lujo que comenzaban a abrirse en Santiago y Valparaíso por esos años.

Según vemos en los varios comentarios de prensa y de la incipiente crítica de arte en revistas especializadas, para la Exposición del Mercado de 1872, la contraposición entre la institución oficial de enseñanza artística y el taller de Smith se identifica como una condición constitutiva del campo artístico local junto con la evidencia que la pintura del entorno de artista era mayoritaria y superaba en calidad a la realizada en el contexto académico, incluso cuando se trataba de los mismos pintores.<sup>12</sup> Así lo expresaba Vicente Grez: “Por mucho tiempo los jóvenes que penetraban los umbrales de la academia chilena de bellas artes podían haber leído las palabras terribles que el Dante coloca en las puertas de su infierno: ‘Abandonad toda esperanza vosotros los que entráis aquí’”.<sup>13</sup>

¿Cuáles fueron las condiciones particulares que hicieron del taller de Smith un espacio de productiva innovación artística?

## El interior del taller

El historiador del arte francés Philippe Grunchech investigó las condiciones de producción de obra al interior de la École de Beaux Arts de París, sentando un precedente para pensar los potenciales efectos que un factor tan mundano como la iluminación del aula, por ejemplo, tenía sobre el arte y su aprendizaje. Alain Bonnet por su parte, ha reflexionado en torno a la inscripción de la figura del artista asociada a la representación de su espacio de trabajo.<sup>14</sup> Siguiendo estos dos puntos, quisimos preguntarnos por el tipo de iluminación, la distribución de los espacios de trabajo, los materiales disponibles, en fin, la forma de trabajo en el taller de Smith y a partir de esto, verificar si es posible reconocer una inscripción grupal de los pintores que allí acudían.

Sabemos que para el periodo que nos ocupa, en Santiago la iluminación artificial se realizaba por medio de un precario suministro de alumbrado a gas<sup>15</sup>. Por las memorias de Carmen Smith, la hija de nuestro pintor, sabemos además que el taller de su padre se ubicaba en la propia casa familiar:

---

12 Hace falta delimitar con mayor precisión el perfil de los jóvenes que asistía exclusivamente a la Academia, cuáles los que participaron en ambos lugares y quiénes frecuentaban solo el taller de Smith; pero en una primera mirada, se desprende que el grupo era heterogéneo y reunía artistas que irían más tarde a posicionarse en bandos opuestos del campo del arte local. Josefina de la Maza ha abordado las posiciones ideológicas y políticas de varios de los artistas chilenos, estudiando las agrupaciones y órganos editoriales que de esto se desprenden y la incidencia de sus dinámicas al interior del campo artístico durante la segunda mitad del siglo XIX en DE LA MAZA, Josefina. **De obras maestras y mamarrachos**. Santiago: Metales Pesados, 2014.

13 GREZ, Vicente. Antonio Smith. **Revista de Santiago**. Santiago: Tomo III, 1872, 666.

14 GRUNCHECH, Philippe. **Les Concours des Prix de Rome**. París: ENSBA, 1996. BONNET, Alain, **Artistes en groupe. La représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIXe siècle**. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007 y junto a JAGOT, Hélène, **L'artiste en représentation - Images des artistes dans l'art du XIXe siècle**. Lyon: Fage, 2012. También DENEER, Eveline, **Compte-rendu du colloque 'Apprendre à peindre!' Les ateliers privés à Paris de la fin du XVIIIe siècle à 1863**, Coloquio internacional (16 y 17 junio 2011), Université François-Rabelais, Tours, organizado por France Nerlich y Alain Bonnet. Disponible en <http://blog.apahau.org/> (25-5-2015).

15 TORNERO, Recaredo Santos. **Chile ilustrado. Guía descriptivo del territorio de Chile, de las capitales de las provincias, de los puertos principales**. Valparaíso: Libr. i agencias del Mercurio, 1872, p. 21.

[...] *el taller de mi padre pudo instalarse también en ella, en la pieza más grande, con salida al jardín. Todos los artistas de la época frecuentaban este taller y se reunían allí a charlar y a pintar, pues cada uno tenía preparado su caballete. A través de la ventana veíase el jardín arreglado por las propias manos de mi madre y en el cual plantó ella sus flores predilectas...*<sup>16</sup>

Se aprovechaba, por tanto, la luz natural y se mezclaba el ambiente familiar con el de camaradería, algo que probablemente ocurría menos en la Academia. La imagen de un taller lleno de caballetes nos lleva a pensar en el tipo de pintura que se practicaba en este lugar. Se trataría probablemente de telas de formato pequeño y mediano, algo que se corrobora con las obras producidas y expuestas por estos artistas en la época. En cuanto a las técnicas, no hay indicios de ejercicio de dibujo lineal ni de figuras humanas, así como tampoco de medios “suelos” como el boceto, el croquis o la acuarela; por otro lado, no se mencionan ni conocemos pinturas de proporciones murales. Los caballetes, las telas medianas, la luz natural y el ambiente familiar son entonces los elementos que podemos agregar a nuestro taller imaginario. El tipo de materiales lo podemos deducir de las obras mismas: salvo contadas excepciones que revisaremos después, los paisajes de esta época son realizados al óleo sobre tela y presumiblemente no muy apegados a un dibujo previo. Tal como relata Grez: “Smith se sentaba frente de su caballete, tomaba sus pinceles i formaba sus colores; luego se reconcentraba un instante y aparecían vagamente las formas de sus montañas, sus aguas transparentes i sus cielos brillantes”.<sup>17</sup>

Probablemente, Smith trabajaba con los tubos metálicos de óleo ya preparados, que aparecieron en Inglaterra en los años 40, siendo rápidamente difundidos por toda Europa. Es muy posible que él haya adoptado su uso durante su estadía en Florencia a comienzos de la década de 1860, en el tiempo que pasó junto a Carlo Marko.<sup>18</sup>

En suma, había – esto es algo que señalan todas las voces- una suerte de relajo en el taller. Tomemos, por ejemplo, el comienzo de la memoria escrita por Vicente Grez:

*Pocas historias más simpáticas para ese pequeño mundo de literatos, de artistas i de bohemios santiaguinos que la de Antonio Smith: vivió tanto tiempo entre ellos, consagrado mas a los trabajos de su arte, a la charla fecunda i amena de los talleres [...] que es imposible que no se recuerde por mucho tiempo a ese espíritu poético y melancólico vaciado en un molde mefistofélico.*<sup>19</sup>

La práctica del género de paisaje surge en Chile asociada a esta actitud menos exigente y desvinculada de una institución, lo que contrasta con la permanente demanda y consecuente queja en relación a la pintura de historia que no encuentra un cultivo adecuado en la Academia. Como sabemos, la jerarquía de los géneros establecida desde

16 SMITH, Carmen. **Mis Memorias**. Santiago: Impr. El imparcial, s/f, p. 22.

17 GREZ, Vicente. **op. cit.**, p. 71.

18 Ver Catalina Valdés, Un pintor chileno en el Café Michelangelo. Vínculo entre la Escuela de Staggia y la pintura de paisaje chilena. En: GUZMÁN, Fernando y MARTÍNEZ, Juan Manuel (Orgs.). **Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico**. Santiago: Universidad Adolfo Ibáñez, Museo Histórico Nacional, CREA, 2012, pp. 231-244.

19 GREZ, Vicente. **Antonio Smith: historia del paisaje en Chile**. Santiago: Establecimiento tipográfico de La Época, 1882, 5-6.

Félibien se subvierte en múltiples formas en la práctica de la pintura latinoamericana del siglo XIX. El desarrollo del paisaje en Chile es uno de estos casos y es interesante atender tanto a su gestación como a su fortuna crítica e inscripción historiográfica. No solo en términos de género pictórico se ofrecía este taller como un espacio de relajamiento de las normas oficiales. Desconocemos si Smith exigía algún tipo de condición de ingreso o permanencia ni si existía algún programa formal de estudios, pero resulta interesante señalar que a diferencia de la Academia de Pintura, este era un espacio abierto para las mujeres: una pintora de la que no tenemos mayores referencias, María del Tránsito Prieto, es mencionada por la hija del pintor entre los asiduos al taller, y figura en los registros de las exposiciones de esos años con paisajes propios y copias.

En un ambiente conservador y poco dado al cultivo del ocio como era el Santiago de esos años, una figura como la de Smith resultaba simpática, excéntrica... cualquier cosa, menos seria. Así, el espacio del taller no era solo un lugar “alternativo” en términos de formación artística, sino también de hábitos de sociabilidad. Los recuerdos de Onofre Jarpa dan pistas de la enérgica dinámica que se experimentaba en el lugar:

*Todos trabajábamos a un tiempo sin darnos reposo. Viendo esto Antonio Smith que no pecaba de activo en sus trabajos, dibujó en un biombo que nos servía para dividir en dos el gran taller, una caricatura. Representaba a Pedro Lira pintando febrilmente, rodeado de sus ayudantes y de una multitud de telas de todos los tamaños.<sup>20</sup>*

Antonio Smith estableció una relación de proximidad y camaradería con sus discípulos; no encarnó la figura de autoridad paterna, a la manera de David, sino más bien el de cabeza de generación; y el grupo, siguiendo a Bonnet (2007), la de una cofradía de artistas<sup>21</sup>.

## El taller expandido

Los muros del taller no solo se abrían al jardín de doña Rosaura, sino que se expandieron hacia la naturaleza. La práctica de pintura al aire libre había sido desarrollada intensamente por artistas viajeros como Rugendas, Charton o Grashof, y sería tema de otro trabajo analizar las diferencias entre unos y otros. Como sea, la práctica fue recibida como una innovación. Así lo recuerda el pintor Onofre Jarpa:

*Uno en pos de otro llegaron a pintar, todos del grupo y como el paisaje nos presentaba más fácil que la figura para comenzar, por contar con la dirección de Antonio Smith. Con él, pintábamos Pedro Lira y yo, nuestros primeros ensayos; copiando al principio y después del natural. Para esto salimos a los alrededores de Lo Contador, Macul y El Salto [lugares más campestres del Santiago de entonces].<sup>22</sup> [Figura 3 y Figura 4].*

20 BLANCO, Arturo. **Antonio Smith, pintor de paisajes y caricaturista chileno**. Santiago: Anales de la Universidad de Chile, 1954, 167.

21 En relación a esto, el crítico de arte Vicente Grez reconocía las potencialidades del grupo de jóvenes aprendices como primera escuela nacional, pero no se sentía satisfecho y exigía de Smith mayores muestras de autoridad: “Smith no es ni debe ser solo el artista caprichoso que hace cuadros para el público; tiene todavía una obligación i una misión mas: es el maestro, es el jefe de una escuela que debe sostener haciéndola triunfar por medio del estudio unida a la poesía ideal de su pincel”. GREZ. **op. cit.** (1872), p. 669.

22 BLANCO, Arturo. **Antonio Smith, pintor de paisajes y caricaturista chileno**. Santiago: Anales de la Universidad de Chile, 1954, 166.



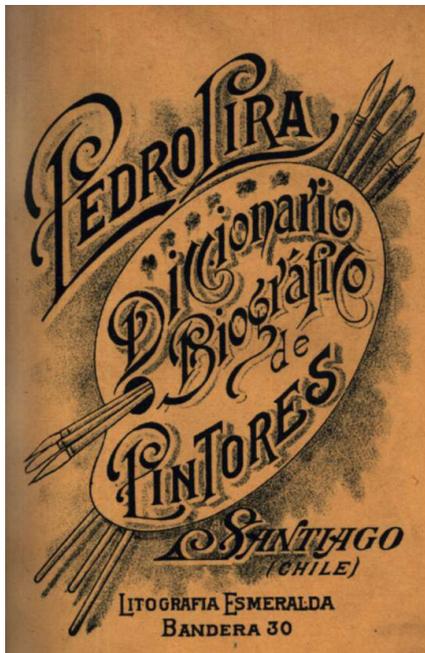
**Figura 3** - Onofre Japa, *Laguna de Aculeo*, 1878. Óleo s. tela. Col. MNBA, Chile.



**Figura 4** - Pedro Lira, *Cajón del Maipo*, s/f. Óleo s. tela. Banco Central de Chile.

Una de las fuentes más notables del corpus que estamos comentando es el *Diccionario biográfico de pintores*, publicado por Pedro Lira en 1902 [Figura 5]. Smith es uno de los cuatro artistas nacionales que figuran con entrada entre los más de trescientos artistas reseñados. A diferencia de estas, que siguen más o menos el tono “objetivo” propio del género de diccionario biográfico, el texto dedicado a Smith está atravesado por la proximidad y las anécdotas. En referencia a la práctica del *plein air*, Lira recuerda:

[...] fue particularmente en los alrededores de Santiago o en puntos no muy alejados de la capital donde buscó más constantemente los temas de sus cuadros verdaderamente originales, pues muchos de ellos eran simples imitaciones de grabados europeos que él coloreaba a su fantasía y según sus recuerdos de viaje.<sup>23</sup>



**Figura 5** - Pedro Lira, Portada del *Diccionario biográfico de pintores*. Santiago: Litr. Esmeralda, 1902.

Hemos pensado que al mencionar los “recuerdos de viaje” de Smith, más allá de un ejercicio mental podría referirse de manera implícita a algún cuaderno de bocetos o bitácora de viaje, sin que hayamos dado con material que confirme esta interpretación. Los únicos dibujos que nos han quedado de este artista, fuera de las caricaturas, son, al menos en nuestro conocimiento, dos paisajes sobre papel (una aguada y una tinta) realizados en el periodo de mayor productividad del taller. Los nombres indican lugares de las proximidades de Santiago, por lo que podríamos atribuirles el haber sido hechos al aire libre [Figura 6]. Por otro lado, es posible reconocer en los pequeños cuerpos que Smith incluye en algunos de sus paisajes a la figura del pintor *en plein air*, vestido sin

<sup>23</sup> LIRA, Pedro. *Diccionario biográfico de pintores*. Santiago: Imprenta Esmeralda, 1902, 371.

formalidades, a la manera de Courbet en su famoso autorretrato [Figura 7].

Atendiendo a las críticas que sus propios contemporáneos le hacían, y a comienzos del Puede ser que el propio Smith no fuera un pintor completamente original y radicalmente innovador, ni siquiera un gran paisajista, pero una cosa es cierta: el grupo de artistas que se formó en torno a su taller persistió en la pintura de paisaje hasta el punto de convertirla en una suerte de “género nacional”.<sup>24</sup>

La contraposición del taller de Smith y la Academia oficial dio la primera señal de autonomía dentro del campo del arte en el contexto chileno del siglo XIX. La articulación de un grupo de artistas en torno a una figura inspiradora, el privilegio del paisaje y de la práctica del *plein air*, sumado a la proximidad de os artistas con actores de otros campos de la cultura y el estímulo de una literatura artística como la aquí citada, son signos que los propios contemporáneos reconocieron como partes de un proceso de conformación espontánea de un arte nacional. Se trata de un proceso que atinge a un área bien acotada del ámbito artístico de la época y no de uno que emerge como consecuencia de políticas públicas o inversiones privadas con intereses políticos y alcance nacional. En este sentido, el ejercicio de reconstrucción del taller de Antonio Smith, entendido como episodio y como lugar, tensiona la historiografía convencional de la historia del arte chilena, que tendió a ver en el paisaje y, específicamente, en las obras de estos pintores, una producción acorde a las dinámicas fundacionales de una imagen de



**Figura 6** - Antonio Smith, *Peñalolén*, 1874, tinta sobre papel, 22,5 x 28,5 cm. MHN, Chile.



**Figura 7** - Antonio Smith, *Santiago desde Peñalolén*, c. 1875. Colección particular.

24 VALDES, Catalina. Por un paisaje nacional: la montaña como imagen de Chile en la pintura del siglo XIX. BORS-DORF, Axel et al. (Orgs.) **Los riesgos traen oportunidades. Transformaciones globales en los Andes sudamericanos**. Santiago, Instituto de Geografía-PUC, Instituto interdisciplinario para estudios de la montaña (IGF)-Academia de Ciencias Austriaca, Instituto de Geografía-Universidad de Innsbruck, Universidad de La Frontera, 2014.

nación en los primeros decenios de la república. Es así como la recepción posterior, inscrita en términos de un relato histórico basado en la noción de continuidad, así como la fortuna crítica de las pinturas, el gusto y el éxito comercial del género del paisaje en el ámbito local, han pulido la condición alternativa y espontánea que caracterizó a esta producción en sus inicios. La solidificación de tal relato ha hecho del paisaje decimonónico la expresión más “auténtica” de la pintura chilena. Así, aquello que se inició como una iniciativa *picante, poética, imprevista* pasó a la historia como una voluntad oficial.