

## La inserción de las mujeres pintoras en el campo cultural chileno 1866-1914<sup>1</sup>

Camila Fuentes Olea<sup>2</sup>

### Resumen

El objetivo del artículo es dar cuenta de la inserción de las mujeres pintoras en el campo cultural chileno entre 1866 a 1914. Se propone estudiar este período, a partir de la presencia de mujeres artistas en la Academia de Pintura desde 1866 y creación de la Sociedad Artística Femenina en 1914. Durante el siglo XIX las normas de género recluyeron a las mujeres al espacio doméstico y privado y a los roles de género de madre y esposa. Ante lo cual, esta investigación se enmarca en la Historia Cultural y los Estudios de Género y estudia los elementos que permitieron y/o dificultaron que las mujeres accedieran a los espacios considerados exclusivos de los varones. El aporte de esta investigación es visibilizar a las artistas que desafiaron los cánones tradicionales de la época, y que a través de diferentes estrategias lograron participar y obtener reconocimiento en el campo cultural.

**Palabras clave:** Campo cultural chileno, mujeres pintoras, Historia Cultural, Estudios de Género y siglo XIX.

## The introduction of female painters into the chilean cultural field 1866-1914

### Abstract

The objective of the article is to account for the insertion of women painters in the Chilean cultural field between 1850 and 1914. This period chosen because during, presence of women artists in the Painting Academy since 1866 and creation of the Women's Artistic Society in 1914. During the nineteenth century, gender norms confined women to the domestic and private space and to the gender roles of mother and wife. It is a research that is framed in Cultural History and Gender Studies and having considered all of this, this research study the elements that allowed and/or hindered women's access to territories that were assumed to be exclusive to men. The contribution of the research lies in the possibility is to visibilize the artists who challenged the traditional canons of the time; and that through different strategies they are managed to participate and obtain recognition in the cultural field.

**Keywords:** Chilean cultural field, female painters, Cultural History, Gender Studies and XIX century.

Recibido: 27 de abril de 2019

Aceptado: 7 de julio de 2020

---

<sup>1</sup> El artículo se origina a partir de la tesis "La inserción de las mujeres pintoras en el campo cultural 1850-1914" para optar al título de Profesor de Historia y Ciencias Sociales y Licenciatura en Historia de la Universidad de Valparaíso. Investigación financiada por Proyecto Fondecyt de Iniciación N° 11160363 "Tomarse la Palabra: mujeres editoras en el campo cultural chileno" dirigido por la Dra. Claudia Montero Miranda, Universidad de Valparaíso.

<sup>2</sup> Profesora en Historia y Ciencias Sociales, Licenciada en Historia. Universidad de Valparaíso. [cvfuentes@gmail.com](mailto:cvfuentes@gmail.com)

## Introducción

En la Historia de la Pintura chilena durante el siglo XIX se narra la historia de los Grandes Maestros y la consolidación de las Bellas Artes (Álvarez, 1928; Romera, 1951; Galaz y Ivelic, 1981; Pereira, 1992; Bindis, 2008). Describiendo, además, hechos anecdóticos como el primer ingreso femenino a la Academia de Pintura en 1866 y la incorporación femenina en el Salón Oficial desde 1883. Aparecen nombres como el de Agustina Gutiérrez, Aurora Mira, Magdalena Mira, Albina Elguin, Celia Castro, Carlota Rossi de Orrego y Luisa Scofield; mujeres caracterizadas bajo las categorías de discípulas, aficionadas y seguidoras de los maestros de la pintura, e incluso, como parte del inicio de las artes femeninas en Chile. Por otro lado, los estudios sobre mujeres en el arte han visibilizado nombres, historias de vida y obras artísticas (Ossa, 1986; Cruz, 2011; Cortés, 2013; González, 2016) dando cuenta de la presencia de las artistas en las instituciones educativas y artísticas, espacio público y prensa.

Ante esto, debemos determinar el problema de esta investigación, donde por un lado, se establece una mirada paternalista sobre las mujeres en las bellas artes y otra donde se rescata y visibilizan a las artistas. Dicha paradoja ha sido abordada por la historiadora del arte Linda Nochlin (1971), en su artículo ¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas? quien se sitúa desde la crítica feminista en la Historia del arte para manifestar 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 estudiar a las mujeres pintoras es necesario situarse en el análisis de las relaciones de género como respuesta a las desigualdades entre hombres y mujeres.

Cabe preguntarse en este estudio ¿cómo se configuró el rol de mujer pintora? ¿cómo las mujeres ingresaron a la Academia? ¿Cómo hacían las mujeres para participar en el Salón? y ¿qué elementos permitieron o dificultaron la inserción de las mujeres pintoras en el campo cultural? Para ello, es útil recordar

que el siglo XIX se caracterizó por la exclusión femenina de lo político, cultural y público. Donde las mujeres fueron recluidas al espacio privado y doméstico, y a los estereotipos de género como la madre, esposa y dueña de casa. La educación femenina contemplaba la enseñanza de hilar, leer, escribir, coser, pintar y cantar, 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 (Azúa, 2008). Por lo tanto, planteó que el rol de mujer pintora se constituye como un nuevo fenómeno en la situación femenina, especialmente tras el cambio entre la joven que cultivaba la pintura y la mujer pintora que se especializa en la Academia de Pintura y expone sus obras en el Salón de Exposición Artística Nacional.

El objetivo general de esta investigación, es analizar la inserción de las mujeres pintoras en el campo cultural chileno entre 1866 a 1914, poniendo atención a los elementos que permitieron y/o dificultaron que las mujeres pintoras se instalaran en los espacios institucionalizados del arte.

Los antecedentes recogidos por la historiografía del arte, permiten establecer la presencia de mujeres pintoras en las instituciones de las bellas artes, es decir, dentro de la esfera cultural. Sin embargo, debemos considerar que a la fecha no hay investigaciones que se refieran a la inclusión de las mujeres pintoras en el ámbito cultural; no obstante, existen estudios sobre el campo cultural y los intelectuales que participaron como agentes políticos y culturales en la conformación de la Nación (Brunner y Flisfisch, 1983; Robles, 2014); además de estudios sobre la inserción de las mujeres escritoras en los campos cultural y literario (Catalán, 1985; Arcos, 2009; Contreras, 2014; Ulloa, 2017; Landeros, 2017; Montero, 2017). Esto permitiría, sentar los lineamientos conceptuales y teóricos para analizar la incorporación de las mujeres pintoras en el terreno cultural chileno durante 1866 a 1914.

Abordar el concepto de campo cultural nos permite estudiar un espacio que nace en torno a la *homosociabilidad masculina*<sup>3</sup> que favorecía la posición dominante de los hombres como agentes culturales y políticos (Robles, 2014), mientras que, las mujeres fueron confinadas a lo privado y doméstico. Entendiendo que dentro del campo cultural, se estableció un sistema que otorgó valores simbólicos a lo femenino y masculino (Montecino, 1997, p. 18), es decir, los roles de género como una construcción cultural y simbólica que dio origen a estereotipos, conductas y acciones (Montecino, 1997, p. 34). En este caso, el ordenamiento simbólico buscaba mantener el poder en manos de los varones, los dominantes, y a la vez, conservar a las mujeres en la posición de dominadas. Recogiendo los planteamientos de Pierre Bourdieu se puede establecer, que el campo cultural se caracterizó 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 atribuía; donde los agentes lucharán por el monopolio del capital simbólico y el reconocimiento y posicionamiento dentro del campo (Bourdieu, 2002).

Para esta investigación nos situamos desde la Historia Cultural, ya que nos permite reflexionar en torno a la Historia desde el estudio de las prácticas culturales, aspectos simbólicos, vida cotidiana, el estudio de los marginados de la Historia y las expresiones culturales como actividad histórica (Burke, 2006); para ello, también utilizamos los planteamientos teóricos de Pierre Bourdieu mencionados anteriormente. Asimismo, debemos tener en cuenta que la ausencia de las mujeres como sujetos históricos conllevó el surgimiento de una Historia de las Mujeres que buscaba posicionar a éstas como objeto de la Historia y replantear la construcción social del rol de la mujer en la sociedad; para ello, la utilización de la perspectiva de género en el análisis histórico es una herramienta que permite pensar y reflexionar sobre la construcción histórica, cultural y social de las mujeres

---

<sup>3</sup> Andrea Robles se refiere con el concepto de homosociabilidad masculina a la construcción de relaciones de poder entre varones dentro de la comunidad intelectual, donde el intelectual era el poseedor de los bienes simbólicos y de los espacios para su creación, exhibición y difusión. De esta forma, el campo cultural habría sido una construcción de prácticas, discursos y subjetividades dentro del marco de oposición entre lo masculino y lo femenino, Además para la autora, la construcción de la diferencia sexo-genérica reforzó el poder simbólico y los espacios de vivencia intelectual para los varones.

(Scott, 2008). Por lo tanto, debemos tener en cuenta que, “los roles de género son una creación social de ideas sobre los roles apropiados para mujeres y hombres, o sea, es una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado” (Belucci, 1992, pp. 48-49).

Al integrar el concepto de género en el análisis histórico, se puede abordar la construcción cultural de las relaciones sociales. En este sentido, las sociedades que se han organizado en torno a un sistema de vínculos que atribuye posiciones y comportamientos a partir de bases biológicas, daría cabida a abordar las relaciones sociales como normas establecidas y categorías sociales impuestas (Roda, 1995). En concreto, en esta investigación utilizar el concepto género como categoría de análisis, permitiría comprender que los roles femeninos y masculinos están mediados por factores culturales y sociales; también que las conexiones sociales deben comprenderse desde las mujeres con los hombres y los hombres con las mujeres.

Se plantea como hipótesis de la investigación que, 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 aquellas 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 en el campo cultural. Aun así, habrían quedado fuera de la Historia de la Pintura chilena como precursoras del arte nacional.

La metodología utilizada corresponde al método histórico, que tiene por objeto estudiar la sociedad en relación con el sujeto y la estructura social (Aróstegui, 2001, p. 348). Además, proponemos la utilización de la técnica de análisis de contenido. Esta es, la de 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 (Andréu, 2000). El corpus documental de esta investigación, está compuesto por los catálogos del Salón Oficial y Exposición Artística Nacional desde 1884 a 1913, siendo estos documentos el registro de la participación de artistas en los salones oficiales de las

bellas artes. Se considera el Libro Mayor, 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. Así también, los diarios de vida de las hermanas Morlas (Díaz, 2016) y las cartas entre los hermanos Dolores y Benjamin Vicuña Mackenna (Vicuña, 1883); además, de prensa y revistas dentro del período de 1883 a 1914. Todo con la finalidad de caracterizar el campo cultural chileno, definir e identificar a las pintoras y determinar los elementos del ámbito cultural que permitieron y/o dificultaron la inserción de las mujeres.

La importancia de este trabajo, es contribuir con un campo de estudio poco abordado por la historiografía con el objetivo de profundizar en la historia de las mujeres pintoras del siglo XIX. Además, visibilizar a las mujeres artistas que desafiaron los cánones tradicionales de la época, y que a través de diferentes estrategias lograron participar y obtener reconocimiento en el campo cultural y dentro del circuito nacional de bellas artes.

### **1. El campo cultural chileno: un asunto de varones.**

El Chile del siglo XIX se enmarca en el albor de la Nación y la búsqueda de una nueva identidad nacional. Durante este proceso surgen los intelectuales varones que buscaban la emancipación política y cultural respecto a España (Contreras, 2017, p. 20), para ello nace la idea de tomar modelos externos, bajo la ilusión de progreso e integrar al país a la modernidad. Francia se asentó como modelo a imitar por la intelectualidad, especialmente en la sociedad, educación, artes y espacios de sociabilidad; ante lo cual, la intelectualidad aspiraba reformar gradualmente una sociedad tradicional y ordenarla de acuerdo con los cánones de la razón (Serrano, 1994, p. 15). La llegada de intelectuales extranjeros, y artistas contratados por el gobierno representa fielmente esa búsqueda por crear, retratar y enseñar lo nacional, hacerlo visible, y además representar a la nación en ciernes. En este contexto, destaca la llegada de pintores como Charles Wood, Juan Mauricio Rugendas y Raymond Monvoisin, y más tarde, Alejandro Cicarelli, quienes establecidos en el país educaron a nuevas generaciones de artistas, retrataron a la

clase dominante y fueron los encargados de dirigir la Academia de Pintura en 1849.

En este contexto, el campo cultural chileno se constituye como un complejo de prácticas, instituciones y organizaciones, donde los intelectuales se insertaban como sujetos, configurando el campo a través de sus actividades y creaciones (Brunner y Flisfisch, 1983, p. 97). Siempre en la búsqueda de consolidar a la Nación bajo los parámetros de la razón y el progreso.

Para el análisis de la dimensión cultural, nos remitimos a los postulados del sociólogo francés Pierre Bourdieu, quien define a los campos como espacios estructurados de posiciones cuyas propiedades dependen de su situación en dichos lugares (Bourdieu, 1990, p. 107). Caracterizándolos como espacios de disputa, donde la estructura del campo es un estado de relación de fuerzas entre agentes o instituciones, trabadas en la pugna por 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 (Castón, 1996, p. 82), que, en el contexto histórico nacional, los varones se situarían en la posición dominante dentro de él, al ocupar un lugar de privilegio y de dominio dentro del ámbito cultural y de la estructura social, al establecerse como los sujetos portadores de funciones específicas como es la actividad intelectual.

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 (Brunner, 1985, p. 9).

La actividad intelectual en el varón se daría a partir de una situación de poder, pues éstos, al estar favorecidos por el capital cultural son educados con el fin de ejercer una actividad intelectual y profesional; mientras que las mujeres eran instruidas para ser buenas hijas, madres, y esposas. A partir de esto, indicamos que la actividad intelectual corresponde a una práctica masculina, esto

basado en estereotipos de género que diferenciaron las actividades que debían desempeñar los varones y las mujeres.

Para comprender esta situación, nos posicionamos desde el uso del concepto género, definido como una construcción cultural y social de la diferencia sexual entre lo masculino y femenino, donde la posición dominante del varón en el campo cultural se entendería a partir de las prácticas, discursos y subjetividades dentro del marco de la oposición entre lo masculino y lo femenino. Desde este punto de vista, la participación exclusiva de los varones en lo político, cultural y público, se debió en parte a que las mujeres estaban confinadas por las normas de género al ámbito privado y doméstico; espacio que se planteaban como parte de la naturaleza femenina, ligado a la reproducción y el cuidado de la familia. Se entiende entonces que, en la dimensión cultural se reprodujo el patriarcado, esto significa que el orden social funcionó como un sistema simbólico, que ratificó la dominación masculina (Bourdieu, 2000, p. 22) a través, de la autoridad y hegemonía del varón mediante privilegios (Kirkwood, 1987, p. 48), de esta forma, el orden social se manifiesta mediante la diferenciación sexual en las actividades, lugares, estereotipos y división del trabajo: los hombre en lo público y las mujeres en lo privado.

Las mujeres en el marco de la dominación masculina, tal como se ha señalado, estaban relegadas a las funciones consideradas adecuadas socialmente para ellas y que eran una prolongación de los roles domésticos; la casa fue su espacio reservado y de exclusión, donde debían dedicarse a la reproducción de la vida y al cuidado de la familia. La situación femenina respondía entonces, a la marginación histórica de las mujeres, a estereotipos y roles de género específicos (madre, esposa y dueña de casa), quedando marginadas de los espacios culturales e intelectuales reservados a los varones.

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

“Solo he pintado para adornar mi casita y entretenerme en los momentos que la atención de mi familia me deja libre” (Vicuña, 1883, p. 40) escribía Dolores

Vicuña Mackenna a su hermano Benjamín; dando cuenta que la educación artística para las mujeres hasta mediados del siglo XIX se situaba dentro del seno familiar. Dicha educación se enmarcó en el espacio privado y doméstico, siendo una práctica común que las mujeres de clase acomodada recibieran enseñanzas por parte de maestros particulares y aprendieran de forma autodidacta. No obstante, Darcie Doll (2007) ha planteado que las mujeres como anfitrionas de salones dentro de sus hogares, las salonières, también desarrollaron mecanismos para participar en los espacios culturales y de dicha manera aumentar su capital cultural a través de la formación autodidacta en la escritura y lectura, al tener contacto directo y dialogo con la comunidad intelectual de la época. Por ejemplo, la educación de Mercedes Marín habría estado mediada por el contacto con intelectuales, lo que facilitó su auto formación en lectura y escritura literaria, y constituyó el primer paso para la acumulación de capital educativo y social.

En tanto, la pintura y las artes fueron incorporándose en la cotidianidad de las mujeres, al igual que el aprendizaje de hilar, tejer, bordar, tocar y cantar; estas 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, debía ser una maravillosa madre y esposa, y una perfecta ama de casa. Martas y Luque (2010) señalan que se pretendía que a las mujeres se les instruyera en estas artes como mero pasatiempo y mostraran sus habilidades ante la sociedad.

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 (Malosetti, 2000, p. 12).

Los salones familiares muchas veces contaron con la presencia femenina, ya fuera para tocar el piano, cantar y exponer álbumes y dibujos. Lo que permite

plantear, que dentro del hogar el dibujo y la pintura, fue parte del día a día de las niñas y mujeres, siendo esto demostrado en las memorias y cartas de algunas de las pintoras estudiadas. Al rescatar la memoria de las mujeres a través de las misivas, nos permite abordar el discurso de la época, sus pensamientos y las actividades femeninas. Benjamín Vicuña Mackenna tras la muerte de Dolores escribió un libro en su honor, quien nos cuenta 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(sic)” (Vicuña, 1883, p. 13). En tanto, Wenceslao Díaz (2016) en su recopilación de los diarios de vida de Carmen y Ximena Morla Lynch, detalla el epistolario de las niñas junto a los dibujos de sus viajes por Europa y América. Además, al analizar las biografías de Procesa Sarmiento y María Graham se da cuenta de la confección de álbumes que muestran la experiencia femenina a partir de la creación de colecciones de paisajes, escritos, dibujos y acuarelas de sus viajes.

El salón familiar se constituye como un lugar que permite a las mujeres acceder a los espacios de sociabilidad y cultura; primero al entrar en contacto directo con la intelectualidad desde la posición de anfitrionas o salonières. Segundo, el acercamiento a la intelectualidad permitió exponer las creaciones artísticas a los agentes del campo cultural, y así ser evaluados por éstos. Escribió en su niñez Carmen Morla tras la visita de la escultora Rebeca Matte a su hogar: “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” (Díaz, 2016, p. 48); “antes de dejarla (a Rebeca Matte) le besé sus manos, me prometió hacer que mamá me lleve a ver su escultura” (Díaz, 2016, p. 486). 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” (Colecciones Origo, 2008, p. 13).

Podemos demostrar que algunas mujeres pintoras desde temprana edad compartieron con artistas e intelectuales, donde el salón familiar se consolida

como el lugar de esparcimiento, acercamiento y sociabilidad con los artistas del campo cultural. Esto nos permite plantear que el ingreso a las bellas artes era un privilegio de clase y una estrategia de reproducción, pues a pesar de la diferencia sexo-genérica, estas mujeres utilizaron los espacios que se les dio socialmente para vincularse con la comunidad intelectual y así participar del diálogo y lograr la exposición de sus pinturas. Por lo tanto, el salón se establece, como una práctica intermedia en las actividades femeninas, siendo parte del ámbito de la cultura y al mismo tiempo de la vida social (Doll, 2007, p. 92); además, es la principal vía para ingresar en el campo cultural desde el espacio privado, ahí las mujeres establecerán cambios, sin provocar rupturas con los discursos hegemónicos.

Dentro del hogar, la educación artística femenina tenía por objetivo que las mujeres desarrollarán cualidades para ser el ángel del hogar. Georgina Gluzman (2016) señala que para las mujeres era una necesidad, conocer el arte de embellecer el hogar y contar con las nociones de arte y decoración (Gluzman, 2016, p. 177). Se buscaba que las mujeres cultivaran talentos, que les permitiese desempeñar las tareas hogareñas y cumplir con el deber ser.

Es interesante ver cómo la educación femenina permitió que las mujeres se dedicaran a la pintura, ya sea como parte de la instrucción del ángel del hogar o como entretenimiento. Pues, el desarrollo de la pintura en Chile permite preguntarnos si todas las mujeres cultivaron la pintura como entretenimiento, tarea hogareña o si hubo un deseo de desarrollar la profesión artística. Considerando el catastro de los catálogos del Salón de Exposición Artística Nacional y la bibliografía utilizada, es posible indicar que en el período de 1883 a 1913, aparecen 292 pintoras exponiendo en los salones de bellas artes.

A partir de las mujeres presentes en los salones de pintura, tomamos en cuenta la información que debían entregar y que fueron registradas en los catálogos de exposición, fueran estos sus nombres, dirección, educación y nombre de sus pinturas. Así logramos establecer tres categorías respecto a la educación artística, donde ellas indicaban si eran aficionadas a la pintura, poseían educación artística o afiliación institucional.

---

<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>
--------------	------------

---

Esto hace preguntarnos ¿Cuáles fueron los elementos considerados en la Historia de la Pintura para determinar a las mujeres pintoras como aficionadas a la pintura? Como indicamos en la introducción de la investigación, las mujeres han sido descritas como discípulas, alumnas y aficionadas a la pintura, por lo tanto, no abordar la existencia de una diversidad de mujeres y encasillarlas en la categoría de aficionada, es una forma que invisibiliza y agrupa en un solo tipo de artista, impidiendo conocer la historia de las mujeres artistas en nuestro país. Asimismo, el término aficionada se utiliza indiscriminadamente para referirse a las mujeres en las bellas artes, y raramente para los hombres (Cavalcanti, 2002). Esto nos hace pensar que la visión sobre la aficionada es una categoría academicista y hace referencia a la ausencia de educación formal en las bellas artes. Sin embargo, la categoría “sin información” se plantea como la no afiliación con un maestro e institución formal. Por lo tanto, postulamos que el término aficionadas hace referencia a mujeres que recibieron enseñanzas bajo el ideal del ángel del hogar, siendo la pintura, tal como se ha visto una actividad igual que tejer, bordar y cantar. En tanto, la categoría “con educación” se le asigna a las mujeres que ingresaron a academias y escuelas de bellas artes, y además, recibieron educación personalizada por algún pintor.

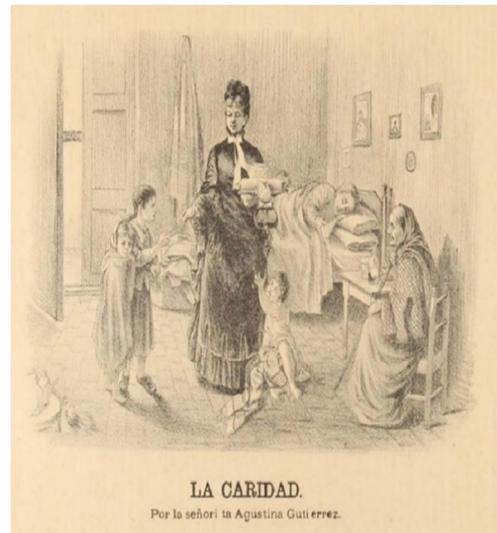
Con la creación de la Academia de Pintura en Chile en 1849, se abrió un espacio que tenía por objetivo entregar educación artística superior por parte del Estado, el que no estuvo limitado para las mujeres.

### **3. La academia de pintura**

La creación de la Academia de Pintura en Chile en 1849 se constituye como

parte del proyecto modernizador, donde el Estado asumió la formación y difusión artística y cultural en el país (Zamorano, 2013, p. 196).

En 1866 se matriculó la primera mujer, Agustina Gutiérrez; quien además ejerció la pintura como profesión debido a las penurias económicas de su familia. En 1881 se registra en el Libro Mayor, la matrícula de Juana Sáez Pineda en el curso de dibujo y en 1883 a Carmela Castro. Son las primeras mujeres que ingresaron a la Academia con el objetivo de formarse profesionalmente como artistas, sin embargo, esto no estaría exento de desigualdades. La llegada de la primera mujer se dio 17 años después de la fundación de la institución, lo que refleja la situación educativa de las mujeres en el siglo XIX. Tal como hemos dicho recibían una educación limitada que fuera solo útil para las labores hogareñas a cargo de conventos o instituciones particulares, pues no se contaba con establecimientos fiscales de educación primaria y la única opción de profesionalizarse consistía en ingresar a la Escuela Normal de Preceptoras (1854) (Berrios y et al., 2009, p. 313).



El ingreso femenino a la Academia, tal como se consignó no estaba prohibido dentro del Reglamento de la institución ni consideraba exclusión por género; solamente fijaba puntos para el acceso de alumnos con afición al arte, distinguiendo entre estudiantes supernumerarios y numerarios (Sanfuentes, 1849, p. 6). Entonces, ¿por qué el ingreso femenino se dio tardíamente?

La admisión de las mujeres buscaba fomentar una mejor educación para las futuras madres de los ciudadanos del país,

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 (Malosetti, 2000, p. 2)

La educación artística femenina, lentamente se incorpora como un tema que

se debía corregir, en 1879 José Miguel Blanco señalaba que las mujeres jóvenes tenían que aprender dibujo para dedicarse profesionalmente a ello (Berrios y et al., 2009, p. 316). Entonces, podemos considerar que la Academia se constituye como una oportunidad para las mujeres y su futuro; a partir de los registros, encontramos en la institución educativa nombres como los de Celia Castro, María Luisa Cabral, Laura González, Julia Heresman, Luisa Isella, Beatriz Landa, Rosa Rojas Navarrete, Matilde Scheel, Bertha Schladr y Octavia Sei. Por otro lado, en el ejercicio de buscar genealogías de las artistas mencionadas, podemos observar una incipiente profesionalización de éstas a partir de la necesidad de ganarse la vida. El primer caso es el de Agustina Gutiérrez, quien se dedicó a retratar a la alta sociedad chilena tras el fallecimiento de su padre y hacerse cargo de su familia. El segundo ejemplo lo constituye, Celia Castro, quien tras ser pensionada por el gobierno con estudios en París, regresó en 1927 a Valparaíso e instaló su taller de pintura transformándose en maestra de la generación porteña (Cortés, 2007, p. 3), y se desempeñó profesionalmente. Un tercer caso que ha estado ausente en la historiografía de la pintura, es Emma Aguirre Naranjo, que 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 de niñas en la Biblioteca Santiago Severín (Poblete, 1926). También Procesa Sarmiento se dedicó como pintora profesional en Argentina (Gluzman, 2015) y Valentina Pagani en Perú (Pachas, 2007), destacando ésta última con su taller y carrera docente.

También algunas pintoras desempeñaron actividades educativas en la posterioridad, al dedicarse a la enseñanza del dibujo. Sofía Gronemeyer y Sara Arias en el Liceo de Niñas Antonia Salas de Errázuriz, Beatriz Landa en el Liceo de Niñas Paula Jaraquemada; Luz Oliveira en el Liceo de Niñas; Rosario Orrego y Luisa Fernández en el Liceo Teresa Prats de Sarratea. Además, se registran artistas ligadas a la ilustración o al desempeño como dibujante, es el caso de Luz Oliveira Aspée, quien fue la encargada de ilustrar el libro de poemas de Josefina Dey (1930) y Elisa Berroeta, quien publicó sus grabados en el libro de Juan Charlín (1912).

La importancia de las actividades de las mujeres pintoras, permite establecer que algunas de ellas se ganaron la vida a través del pincel tras su

ingreso a la Academia de pintura y/o tras perfeccionarse en el arte pictórico. El ejercicio profesional conllevaba el acceso al campo laboral y la transacción de las obras creadas por capital económico. Por lo tanto, creemos que el principal motivo de las mujeres por ingresar a la Academia de Pintura, se debió tanto al interés por perfeccionarse en su quehacer artístico, como a la necesidad de desempeñar un oficio que les permitiera solventar sus necesidades económicas. Es así entonces que, la educación recibida permitió que mujeres de clase media ejercieran una actividad artística económica, como es el caso de Celia Castro y Agustina Gutiérrez tal como se ha visto. Asimismo, al ser una institución que tenía por objetivo la profesionalización de los artistas, dicho interés se debió a las condiciones sociales y económicas de las estudiantes. Porque, en algunos casos, la educación recibida permitió que mujeres de clase media ejercieran una actividad económica, como es el caso de Celia Castro y Agustina Gutiérrez, ya señalado.

La educación recibida en la Academia pone en la palestra las distinciones de género, donde a las mujeres se les excluía del dibujo natural a causa de las reglas del decoro. Por lo tanto, las artistas estaban relegadas a las pinturas de naturaleza muerta, retratos y paisajes. En este

sentido, el ser mujeres les dificultó el proceso de aprendizaje; 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 posición social como ellas; en su reemplazo tuvieron que conformarse con moldes de yeso (Colecciones Origo, 2008, p. 15), por ejemplo, Celia Castro en el Salón de 1885 fue duramente criticada por su obra “Las Playeras”, donde se cuestionaba la carencia de técnica en el dibujo de las figuras



Figura 2. “En clase de dibujo (1908)” Liceo de Niñas Paula Jaraquemada En Sara Guerin Elgueta. Actividades femeninas en Chile. (Santiago, La Ilustración, 1928)

humanas. Reforzando la idea impuesta por la sociedad de que las mujeres estaban dotadas para las obras de naturalezas muertas y no las figuras humanas.

También se pueden hallar pintoras fuera de las aulas de la Academia, este es el caso de mujeres que aprendieron desde su rol de discípulas de maestros de la pintura, acompañando y participando en las obras de sus maestros. Se distingue a Clara Filleul junto al pintor Raymond Monvoisin, quien participó activamente en el taller de éste y fue la encargada de terminar los cuadros del pintor francés. Emma de Ramón (2003) plantea que la artista fue la encargada de realizar las manos y brazos de la pintura la Pantenelli. También se distingue a Celia Castro, quién fue alumna de Pedro Olhsen, Juan Francisco González y Pedro Lira; alcanzando con este último, un auge en su educación artística tras acompañarlo a París y exponer en los Salones de Pintura de la capital francesa.

En los casos de las discípulas, la entrada a la educación artística estuvo ligada a la imagen masculina. Lo que muchas veces llevó a que fueran opacadas por sus maestros, e incluso, reconocidas desde el paternalismo intelectual. Por ejemplo, Celia Castro es estudiada desde su relación con Pedro Lira, restando importancia a las adversidades que debió enfrentar, como pertenecer a una clase media emergente, tener que concursar para obtener recompensas y premios, así de esta manera seguir con los estudios profesionales, las tensiones de vivir en el extranjero como becaria y las precarias condiciones en las que vivió en los últimos años de su vida.

#### 4. La educación privada

Es primordial señalar que este tipo de educación se enmarca dentro de la reproducción de saberes, capital cultural y de clase por parte de un agente del campo cultural; para entender la educación privada, debemos tener en cuenta que



Figura 3. Ante el caballete, 1884. Magdalena Mira. Museo Nacional de Bellas Artes.

su ingreso está determinado por la posesión de contar con un capital económico. Gloria Cortés (2013) señala que el linaje paterno permitió que el varón distribuyera el capital cultural a través del control y conservación de su linaje, siendo ejemplo el retrato de Magdalena Mira de su padre en la obra “Ante el caballete”, donde el su progenitor revisa y le otorga valor a la obra. Es decir, le da legitimidad a la obra femenina.

En el hogar se puede reconocer la consolidación de lo íntimo como espacio de producción cultural. Dolores Vicuña Mackenna en su niñez recibió educación artística y en su adultez desarrolló la pintura de forma autodidacta, de manera, que ella reservaba un lugar para su taller, con un caballete y una silla (Vicuña, 1883, p. 38). También para pintar, solía pedir prestados cuadros a amigos y compartir sus aprendizajes artísticos, situación que se puede validar en su amistad con Rosa Aldunate Waugh. En tanto, Luisa Isella estableció su taller en el hogar, espacio donde colgaba una variedad de obras que confirman su quehacer artístico (Cortés, 2017, p. 71). En ambos casos, la actividad artística estuvo compartida con los quehaceres del hogar, pues para crear, una mujer debía tener dinero y un cuarto propio (Torres, 2007, p. 57).

El espacio doméstico mantuvo las prácticas que garantizaban que las mujeres cumplieran el rol del ángel del hogar, y a la vez, se dedicaran a la pintura. En estos casos, y remitiéndonos a los estudios sobre las hermanas Mira se ha señalado que ellas desaparecieron de la escena pública para dedicarse a la maternidad y al matrimonio. No obstante, evidenciamos un tercer punto a considerar para el exilio de las mujeres del arte: la religión. El Taller Ilustrado en su edición de diciembre de 1888 grafica en un diálogo la situación de las mujeres conservadoras y la religión, manifestando que, tras grandes logros Aurora Mira desapareció de la escena nacional, debiendo su ausencia 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.

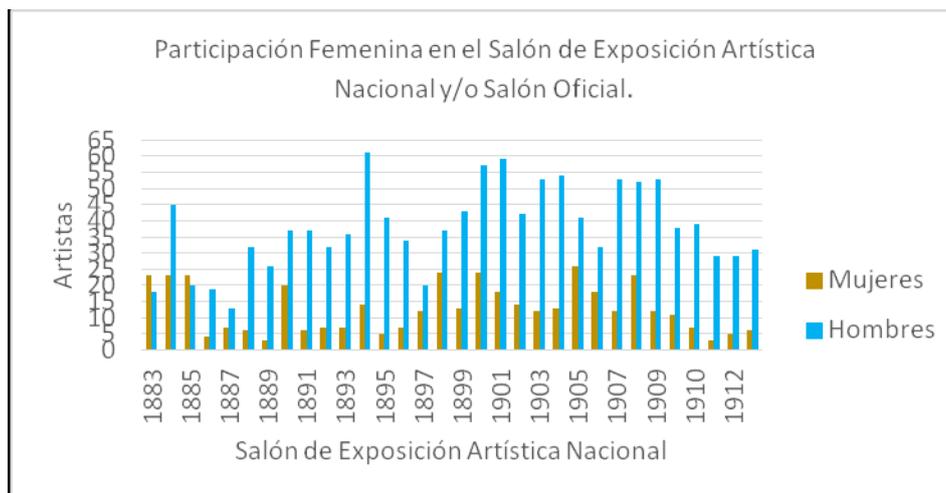
-Amigo, doblemos la hoja será mejor i tengamos fé en que en Chile el patriotismo esta mui por encima de todos los principios políticos i religiosos. Creamos, mejor, que las personas que no han contribuido con sus obras a hacer ver en el extranjero el estado actual de nuestras artes e industrias, lo han hecho mas bien por falta de tiempo i no por falta de voluntad o por antipatía a la Revolucion (sic). (El Taller Ilustrado, 24 diciembre 1888)

Shulamith Firestone (1976) ha indicado que 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”(1976, p. 201). Así el desarrollo de la pintoras, a pesar de las condiciones desiguales respecto a la educación y a los estereotipos de género, fue un logro en sí, permitiendo la realización de una actividad donde ponían toda su pasión y expresaban su sentir.

## **5. El salón de exposición artística nacional y la sociedad artística femenina**

El Salón de Exposición de Bellas Artes, nace como un elemento constitutivo de un proyecto artístico nacional de aspiración modernizante. Además, como el espacio natural del incipiente sistema de producción artística, inserto en la esfera pública local, a la vez de ser un lugar de fricción y lucha, que busca posicionar un discurso legitimante por sobre otro (Cuevas, 2013, p. 151). Dentro de esta dimensión, se reproduce la pugna de posiciones en el campo cultural, donde los concursantes compiten todos los años, por presentar sus obras, obtener recompensas y premios, ser alabados por la crítica de arte y legitimarse como artistas.

El salón tiene una finalidad, ser concurso de exhibición, circulación de las obras artísticas, y promoción de los autores de éstas; como así del conocimiento de sus autores. En este lugar aparecen por primera vez las mujeres en el ejercicio público de pintoras; sus obras comienzan a ser exhibidas al público; lo anterior, se constituye en el símbolo del acceso de la mujer a los mismos espacios culturales antes reservados a los varones; tal como se aprecia, esto simboliza el comienzo de la presencia de pintoras en la escena cultural y artística, y el acceso al mismo espacio que los varones. En el período de 1883 a 1913, participaron 292 mujeres y 997 obras expuestas.



En la Historia de la Pintura se destaca la Exposición de 1883 como el inicio de la actividad femenina en las artes, ya que por primera vez las mujeres superaron a los hombres numéricamente, de los 41 concursantes 23 eran mujeres. Este acontecimiento representó el interés femenino por participar en las bellas artes, siendo catalogado como una evolución social (Vicuña, 1884, p. 439). Para las mujeres, representó lograr participar en un espacio de uso exclusivo de los hombres; además, permitía que sus obras fueran expuestas a un público especializado.

El reglamento del salón, no excluía a las mujeres, ya que no consideraba normas restrictivas de género. En dicho concurso, las pintoras debían usar su nombre en sus obras, para legitimar su autoría, y también, algunas debían contar con la autorización masculina (padre o marido) para poder inscribirse en el

certamen. En este contexto, la rúbrica no solo era para inscribirse, sino que también significó para las mujeres, estar acreditadas y poder participar en los eventos culturales y artísticos. Más en un período donde las mujeres sin contar con derechos civiles, debieron continuar bajo la representación del padre; la firma fue parte del proceso legitimante de la creación hecha por mujeres por los agentes del campo cultural. No obstante, la firma masculina algunas veces fue utilizada para presentar la producción femenina sin su conocimiento, como en el caso de Aurora Mira, quien 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.

Sobre la participación de las mujeres pintoras se pudo constatar que algunas de ellas, estaban vinculadas a un pintor, ya sea como alumnas y/o discípulas. Este aspecto es importante, ya que el reglamento señalaba que los pintores como parte de la organización del concurso, invitaran a otros a participar; lo que facilitaba el acceso a personas ligadas a artistas e intelectuales del campo cultural.

El Salón como espacio para la exposición de pinturas y la circulación de los bienes culturales, permitió que se estableciera un mercado interno que significó que las obras de las pintoras tuvieran un valor y fueran vendidas. Además, se crearon instancias para ayudar económicamente a los artistas con el objetivo de que continuaran con las bellas artes, como fueron el Certamen Edwards y el Certamen General Maturana. Destaca en dichas recompensas, Celia Castro, a quien reconocemos como pintora profesional. A partir de esto, se consolidó la crítica de arte, siendo las mujeres categorizadas como aficionadas a la pintura y en otros casos fueron reconocidas como artistas excepcionales. Sin embargo, tal como se ha señalado se mantenía la idea de que el lugar de ellas era el hogar y que su participación en las artes solo era para sus ratos libres, donde incluso se les cuestiona la creación de las obras presentadas. Por ejemplo, Augusto G. Thompson en la crítica de arte, cuestiona la obra y autoría de Ana Page en el Salón de 1900,

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) (Instantáneas Luz y sombra. 25 de noviembre de 1900)

Otro punto a considerar son las mujeres que participaban en los salones, donde podemos reconocer tanto a mujeres de élite, como de clases emergentes. Ante las diferencias sociales, económicas y educativas, algunas pintoras se agruparon en la Sociedad Artística Femenina en 1914, integrado su directorio por Dora Puelma, Sofía Barros y Esther Ugarte. Con el objetivo de “reforzar las instancias de participación de las mujeres de sociedad en el espacio público” (Cortés, 2017, p. 2). Buscaban favorecer el desarrollo de manifestaciones artísticas, para ilustrar y enseñar sobre arte, facilitar los estudios y proteger el trabajo artístico de las mujeres. Gloria Cortés indica que la creación de esta 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” (Cortés, 2017, p. 4)

Las nuevas pretensiones por integrar a las mujeres al desarrollo de las bellas artes, significó la apertura de espacios, exposiciones y conferencias, que agrupaban en un solo lugar las obras hechas por manos femeninas. Para así, permitir lazos de cooperación entre mujeres y fundamentalmente, superar las dificultades que impedían la incorporación de ellas en las artes nacionales. Ante esto último, es revelador considerar la Sociedad Artística Femenina como el inicio de mujeres en las bellas artes, representando el comienzo de la integración de todas ellas, al integrar ya fuera de clase alta y media, contrubuyendo al desarrollo de la pintura y escultura en Chile.

## Conclusiones

Se puede establecer que la inserción de las pintoras en el campo cultural chileno, estuvo condicionada por diversos factores que intervinieron en su participación y consolidación como artistas. De esta forma, se establece que el propio campo cultural, en la creación de las instituciones, no tuvo en cuenta a las mujeres. No obstante, éstas lograron acceder a dichos ambientes ante la ausencia de restricciones de género.

Las mujeres en la dimensión cultural como campo de batalla, debieron resistir a las diferencias educacionales y a la crítica de arte para poder cultivar la actividad artística, siendo fundamental, como se dijo la creación de la Sociedad Artística Femenina, lo que materializó las nuevas pretensiones femeninas por cultivar las bellas artes, especialmente con la creación de un espacio para ellas.

Por lo tanto, el acceso al escenario cultural de las mujeres pintoras, estuvo condicionada por diversos factores que intervinieron en la formación, ingreso y consolidación de la participación en el campo cultural, donde son ellas quienes crearon mecanismos para insertarse desde el espacio privado al ámbito cultural y artístico, ya sea a través, del ingreso a instituciones de enseñanza artística, como a partir de un interés personal y el deseo de profesionalizar su quehacer estético. Planteamos que la constitución del campo cultural se dio en torno a la homosociabilidad, pero que tras el ingreso femenino, los agentes culturales desde su posición dominante impusieron las reglas del juego, para que las mujeres mantuvieran un rol secundario y subordinado dentro de las instituciones de las bellas artes.

Consideramos 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. A la vez, las mujeres pintoras mantuvieron los roles de género asignados, pero su presencia en la dimensión cultural y el espacio público permite abordar un nuevo fenómeno: lo íntimo, lo privado y público; así como también, instalar un nuevo concepto de libertad para las mujeres y sus creaciones

bajo la idea del cuarto propio. Además, debemos suponer que dicha libertad, para muchas significó emprender una carrera profesional por sobre los mandatos de la maternidad y matrimonio, como fue el caso de Agustina Gutiérrez y Celia Castro.

Esta investigación, tuvo por objetivo profundizar sobre las mujeres pintoras con el propósito de visibilizar y aportar en el estudio 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 de la Pintura en Chile.

## Bibliografía

- Aguirre, E. (1926). *Texto nacional de dibujo decorativo por Emma Aguirre Naranjo*. Valparaíso: Imprenta y encuadernación Roma.
- Álvarez, L. (1928). *La pintura en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta La Ilustración.
- Arcos, C. (2009). Musas del hogar y la fe: la escritura pública de Rosario Orrego de uribe. *Revista chilena de literatura*, (74), 5-28. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952009000100001>
- Aróstegui, J. (2001). *La investigación histórica, teoría y método*. Barcelona: Crítica.
- Azúa, X. (2008). Hilar, escribir, leer, contar y algo de baile: la educación de las niñas en el Chile Colonial. En, S. Montecino (Ed.). *Mujeres chilenas: fragmentos de una historia* (pp. 55-62). Santiago: Cátedra de Género UNESCO.
- Berríos, P. (2009). *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago: LOM Ediciones.
- Bindis, R. (2008). *Pintura chilena 200 años*. Chile: Ediciones Origo.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y Cultura*. México: Editorial Grijalbo.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Brunner, J. (1985). *Cinco estudios sobre Cultura y Sociedad*. Chile: Flacso.
- Brunner, J. y Flisfisch, A.. (1983) *Los intelectuales y las instituciones de la cultura*. Chile: Flacso.
- Burke, P. (2006). *¿Qué es la Historia Cultural?* España: Paidós.
- Castón, P. (1996). *La sociología de Pierre Bourdieu*. España: Universidad de Granada.
- Cavalcanti Simioni, A. P. (2002). O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. *Artcultura*, 9(14). Recuperado de <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1450>
- Colecciones Origo. (2008). *Pintura chilena del siglo XIX: Magdalena y Aurora Mira: pioneras del arte femenino Chile*. Santiago de Chile: Origo Ediciones.

- Cortés Aliaga, G. (2017). Femeninas o feministas, aristocráticas o desclasadas. Asociaciones artísticas femeninas en Chile (1914-1927). *Boletín De Arte*, (17), 1-9. Recuperado a partir de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/484>
- Cortés, G. (2007). Notas al margen sobre Celia Castro y Luisa Isella: presencia y ausencia femenina en la crítica del arte en Chile. *Centro de documentación de las Artes*, 1-25.
- Cortés, G. (2013). *Modernas: Historias de Mujeres en el arte chileno 1900-1950*. Santiago: Origo.
- Cortés, G. (2017). Los pinceles femeninos se ponen serios. Las pintoras chilenas y sus huellas de identidad (1883 y 1919). En, M. L. Rosa y S. Novoa (Ed.), *Compartir el mundo: la experiencia de las mujeres y el arte* (pp. 51-80). Santiago de Chile: Ediciones metales pesados.
- Cruz, I. (2011). Artistas visuales femeninas en Chile, 1880-1980. En, A. M. Stuenkel y J. Fernandois (Ed.). *Historia de las Mujeres. Tomo II* (pp. 69-117). Santiago: Taurus.
- Cuevas, J. (2013). El Salón de Santiago de 1885. Notas sobre la constitución de un "arte nacional". *Revista Punto de Fuga* (pp.149-166) Chile: LOM.
- De Ramón, E (2013). Norma y desacato: la sociedad chilena frente a la irrupción de las mujeres artistas (1840-1850)", en Museo Nacional de Bellas Artes. *Seminario Historia del arte y feminismo: relatos, lecturas, escrituras y omisiones* (pp.23-39). Santiago, Chile, Dibam.
- Díaz, W. (2016). *Las Morlas. Diarios y dibujos de Carmen y Ximena Morla Lynch*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile. .
- Doll Castillo, Darcie. (2007). Desde los salones a la sala de conferencias: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile. *Revista chilena de literatura*, (71), 83-100. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952007000200005>
- El Taller Ilustrado (24 diciembre de 1888). En la esposicion, pp. 86.
- El Taller Ilustrado. (19 abril de 1886). La Caridad por la señorita Agustina Gutiérrez, pp. 1.
- Firestone, Sh. (1976). *La Cultura (masculina) en La dialéctica del sexo. En defensa de la revolución feminista*. España: Kariós.
- Galaz, G. y Ivelic, M. (1981). *La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Gluzman, G. (2016). *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- González, A. (2016). *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, Chile.

- Guerín, S. (1928). *Actividades femeninas en Chile.* Santiago: La Ilustración. 1928.
- Kirkwood, J. (1987). *Feminarios.* Chile: Ediciones documentales.
- Malosetti Costa, L. ( agosto de 2000). Una historia de fantasmas, artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires. En *VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género, Voces en conflicto, espacios en disputa.* Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Matas, R. y Luque, L. (2010). La mujer en el espacio pintado: de la Edad Moderna a la Contemporánea. *Asparkía* (21), pp. 47-64 DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia>
- Montecino, S. (1997). *Palabra dicha. Escritos sobre género, identidades, mestizaje.* Santiago de Chile: Colección de libros electrónicos Universidad de Chile.
- Montero, C. (2017). Figuras femeninas en el campo intelectual del Chile de la modernización. *Polimpseto*, VIII(11), 38-54.
- Museo Histórico Nacional (1884) *Esposicion Nacional de 1884.* Santiago: Imprenta Cervantes.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1885) *Salón de 1885.* Santiago: Imprenta La Época.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1886) *Esposición de Obras Nacionales de 1886.* Santiago: Imprenta Cervantes.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1887) *Esposicion Nacional de 1887.* Santiago: Imprenta Cervantes.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1888) *Esposicion Nacional de 1888.* Santiago: Imprenta Cervantes.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1889) *Salón de 1889. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarelas, dibujos y grabados.* Santiago: Imprenta de los debates.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1890) *Esposicion Nacional de 1890.* Santiago: Imprenta Cervantes.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1891) *Esposicion Nacional de 1891.* Santiago: Imprenta Cervantes.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1892) *Esposicion Nacional de 1892.* Santiago: Imprenta Cervantes.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1893) *Exposición Nacional Artística Salón de 1893. Catálogo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.* Santiago: Imprenta Ercilla.

- Museo Nacional de Bellas Artes (1894) *Exposición Nacional Artística Salón de 1894. Catálogo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile*. Santiago: Imprenta Ercilla.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1895) *Exposición Nacional Artística Salón de 1895. Catálogo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile*. Santiago: Imprenta Ercilla.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1896) *Exposición Nacional Artística Salón de 1896. Catálogo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile*. Santiago: Imprenta Ercilla.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1897) *Exposición Nacional Artística Salón de 1897. Catálogo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile*. Santiago: Imprenta Ercilla.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1898) *Exposición Nacional Artística Salón de 1898. Catálogo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile*. Santiago: Imprenta Ercilla.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1899) *Exposición Nacional Artística Salón de 1899. Catálogo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile*. Santiago: Imprenta Ercilla.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1900) *Exposición Nacional Artística Salón de 1900. Catálogo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile*. Santiago: Imprenta Ercilla.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1901) *Exposicion Nacional de 1901*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1902) *Exposición Nacional Artística Salón de 1902. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura*. Santiago: Imprenta, litografía i encuadernación Chile.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1903) *Exposición Nacional Artística Salón de 1903. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura*. Santiago: Imprenta, litografía i encuadernación Chile.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1904) *Exposición Nacional Artística Salón de 1904. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura*. Santiago: Imprenta, litografía i encuadernación Chile.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1905) *Exposición Nacional Artística Salón de 1905. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura*. Santiago: Imprenta, litografía i encuadernación Chile.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1906) *Exposición Nacional Artística Salón de 1906. Exposición Nacional Artística de Salón. Catálogo de las obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura i arte aplicado a la industria*. Santiago: Sociedad imprenta y litografía Universo.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1907) *Exposición Nacional Artística Salón de 1907*.

- Catálogo de las obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura i arte aplicado a la industria.* Santiago: J.E Astaburuaga.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1908) *Exposición Nacional Artística de Salón de 1908. Catálogo de las obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura i arte aplicado a la industria.* Santiago: Imprenta i encuadernación Chile.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1909) *Exposición Nacional Artística de Salón de 1909. Catálogo de las obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura i arte aplicado a la industria.* Santiago: Imprenta i encuadernación Chile.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1910) *Catálogo Oficial Ilustrado. Exposición Internacional de Bellas Artes de Santiago de Chile de 1910.* Santiago: Imprenta Barcelona.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1910) *Exposición Nacional Artística de Salón de 1910. Catálogo de las obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura i arte aplicado a la industria.* Santiago: Imprenta i encuadernación Chile.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1911) *Salón de 1911. Catálogo de las obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura y arte aplicado a la industria.* Santiago de Chile: Imprenta Artística.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1912) *Salón de 1912. Catálogo Ilustrado de las secciones de pintura, dibujo, escultura, arquitectura y artes decorativas.* Santiago: Imprenta papel y tinta.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1913) *Salón Oficial de 1913.* Santiago: Imprenta Santiago.
- Nochlin, L. (1988). Why Have There Been No Great Women Artists? (1971). En Nochlin, L. *Women, Art, and Power and Other Essays* (pp. 145-178). New York: Harper & Row.
- Ossa, N. (1986). *La mujer en el arte.* Chile: Editorial Lord Cochrane.
- Pachas, S. (2008). *Las artistas plásticas de Lima 1891-1918* (tesis de magíster) Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.
- Pereira, E. (1992). *Estudios sobre el arte en el Chile Republicano.* Chile: Ediciones Universidad de Chile.
- Reglamento del Salón Nacional. Exposición anual de Bellas Artes (artes del dibujo), en su 21avo. Aniversario de su fundación, 53a. Exposición desde 1884. Santiago: Editorial La Ilustración.
- Robles, A. (2014). 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*, 8, pp.1-13. Disponible en [https://www.academia.edu/12536482/Hombres\\_de\\_letras\\_Masculinidad\\_en\\_el\\_campo\\_intelectual\\_chileno\\_a\\_comienzo\\_del\\_siglo\\_XX\\_Al\\_Sur\\_de\\_Todo\\_Resumen](https://www.academia.edu/12536482/Hombres_de_letras_Masculinidad_en_el_campo_intelectual_chileno_a_comienzo_del_siglo_XX_Al_Sur_de_Todo_Resumen)

- Roda, Paco. (1995). La Historia de las mujeres: la mitad desconocida. *Gerónimo de Uztariz* 11, 47-70.
- Rojas Líbano, M. (2006). Estudio de las percepciones de la obra de Magdalena y Aurora Mira Mena en la pintura chilena del siglo XIX (tesis de pregrado), Universidad de Chile, Chile. Disponible en <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101641>
- Romera, A. (1976). *Historia de la Pintura Chilena*. Chile: Editorial Andrés Bello.
- Sanfuentes, Salvador. 1849. Decretos del Gobierno. *Anales de la Universidad de Chile*.
- Scott, J. (2008). *Género e Historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Serrano, S. (1994). *Universidad y nación en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Universidad de Chile. *Libro mayor: [registro de los primeros alumnos matriculados en la Universidad de Chile en leyes, medicina, física y artes entre los años 1852 y 1884]*. Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.
- Vicuña, B. (1883). *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.
- Vicuña, B. (1884). *El Arte nacional i su estadística ante la Exposición de 1884*. Santiago: Victoria.
- Zamorano, P. (2013). El Taller Ilustrado: periódico de artistas y para artistas. *Aisthesis*, (54), 195-208. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812013000200010>