

UN PINTOR RECUPERA A SU MODELO. IDENTIFICACIÓN DEL RETRATO DE NAZARIO ELGUÍN POR COSME SAN MARTÍN

A Painter Recovers His Model. Identification of the Portrait of Nazario Elguín by Cosme San Martín

María Teresa Paúl Fernández, Hernán Rodríguez Villegas¹

RESUMEN

En enero de 2012 ingresó al Taller de Restauración de la Universidad de los Andes una pintura del artista Cosme San Martín, para tratamientos de conservación-restauración.

La obra, un óleo sobre tela de 216,5 cm de alto por 142 cm de ancho, firmada y fechada en 1889, perteneciente a la Sociedad Nacional de Minería (SONAMI), estuvo exhibida en las oficinas de esta entidad desde mediados de 1991, considerándose que se trataba de un retrato de José Santos Ossa Vega, exitoso empresario chileno, conocido por su destacada labor en la explotación del salitre.

Nadie sospechaba el desenlace que sucedería semanas más tarde, cuando la restauradora encargada cuestionó la identidad del retratado, solicitando una investigación que puso fin a la confusión histórica, ya que los resultados de ese estudio indicaron que se trataba de otro destacado empresario minero, don Nazario Elguín Leiva.

Palabras clave: conservación-restauración, historia del arte, pintura de caballete, Cosme San Martín, Nazario Elguín.

ABSTRACT

In January 2012, a painting by the artist Cosme San Martín was brought to the Restoration Workshop of the Universidad de los Andes for conservation-restoration work. The oil on canvas painting, measuring 216.5 cm high and 142 cm wide, signed and dated in 1889 and owned by the National Mining Society (SONAMI), had been on exhibition in the offices of this entity since mid-1991, in the belief that it was a portrait of José Santos Ossa Vega, a successful Chilean entrepreneur known for his important work in the exploitation of nitrate.

No one expected the outcome that would occur a few weeks later when the restorer in charge doubted the identity of the portrait, requesting an investigation that would put an end to the historical confusion, with the results showing that the painting was of another important mining entrepreneur, Nazario Elguín Leiva.

Key words: conservation-restoration, history of art, easel painting, Cosme San Martín, Nazario Elguín.

¹ Universidad de los Andes, Santiago, Chile. terepaul@gmail.com; hrodriguez@museoandino.cl

INTRODUCCIÓN

Enfrentarse a la conservación y restauración de una obra de arte implica no solo la elaboración de diagnósticos, estudios preliminares, propuestas y tratamientos técnicos, sino también una aproximación especial a la identidad de la obra y su significación. El tiempo que conllevan los cuidadosos exámenes y tratamientos es una instancia que invita a conocer y profundizar la información contenida en la obra.

De este modo, no es extraño cuestionarse información de interés para otras áreas de especialización complementarias. Una experiencia de este tipo fue lo que sucedió en el Taller de Restauración de la Universidad de los Andes, entre enero y marzo de 2012, durante los procesos de conservación y restauración del retrato de José Santos Ossa, obra de Cosme San Martín, firmada y fechada en 1889, perteneciente a la Sociedad Nacional de Minería, SONAMI.

Cosme San Martín nació en Valparaíso en 1850 y falleció en Santiago en 1906. “De los pintores que siguen el estilo académico, Cosme San Martín es el más destacado. Artista minucioso y veraz, sus obras alcanzan en ocasiones calidad inusitada” (Cruz 1984: 185-186).

A los 15 años ingresó a la Academia de Pintura de Santiago² donde tuvo de maestro a Alejandro Ciccarelli y de compañeros a Pedro Lira y Onofre Jarpa. Tenía 18 años cuando fue nombrado profesor de dibujo en la misma Academia, dando inicio a una carrera docente que lo acompañó toda su vida. Viajó becado a Europa en 1875 y se instaló en París donde fue alumno del maestro Juan Antonio González. Participó en el Salón de esa ciudad de 1876 a 1880, regresando a Chile en 1881.

Reasumió como profesor de la Academia y reemplazó a Juan Mochi como director interino, siendo el primer chileno director titular de la Academia en 1886, cargo del que se alejó en 1900 con el título de Director de la Escuela de Bellas Artes.

Fue además profesor particular de dibujo y pintura en diversos liceos y escuelas de Santiago, como las que mantuvo la Sociedad de Fomento Fabril. Su repertorio abarcó retratos, interiores, temas históricos, alegorías, flores, marinas y naturalezas muertas.

“Dentro de la tendencia naturalista y académica de la pintura chilena, Cosme San Martín ocupa uno de los lugares descolantes por la precisión de su dibujo, la fuerza plástica que sabe imprimir a sus figuras, y las diferentes calidades que otorga a los elementos de sus cuadros” (Cruz 1984: 189).

DILEMAS DE LA IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA

Antes de ingresar al Taller de Restauración de la Universidad de los Andes no cabía duda que el personaje retratado por Cosme San Martín era José Santos Ossa. Se trataba de un dato establecido y conocido por años al interior de la institución propietaria. Durante los procesos de conservación y restauración, cuando el rostro del protagonista se había vuelto una imagen completamente familiar, surgió una duda de tipo fisonómica. Y bastó una simple búsqueda bibliográfica para percatarse de que el retratado no tenía un aspecto parecido a las imágenes oficiales que existían del empresario del salitre. Este hecho acrecentó la sospecha comenzándose a dudar seriamente de que aquel personaje fuese José Santos Ossa y planteándose la necesidad de verificar su identidad con pruebas más concluyentes.

² La Academia de Pintura de Santiago fue creada por decreto supremo en 1849 y fue la primera institución de enseñanza artística profesional en Chile (cfr. Ciccarelli y Chacón 1849, Pereira Salas 1992).

En una primera instancia se consultó a la SONAMI la existencia de antecedentes o documentación referida a la pintura, que respaldaran la atribución del retratado. Lamentablemente la información fue escasa, no tenían conocimiento acerca de quién había establecido la identidad de José Santos Ossa ni documentación que aludiera al pasado de la obra. Sin embargo, se trataba de una obra muy estimada y valorada al interior de las oficinas de la entidad. Surgió de este modo la necesidad de realizar una investigación histórica interdisciplinaria.

Se debe reconocer entonces que la conservación-restauración ofrece la oportunidad, a veces única, de examinar de cerca y detenidamente una obra de arte (Calvo 2002), y junto con ello, detectar situaciones problemáticas que van más allá de lo físico-matérico.

El contexto de la conservación-restauración es una instancia privilegiada para el conocimiento profundo de una obra. Se trata de un momento adecuado para su estudio y comprensión, incluyendo su reconocimiento y valoración, tanto en su aspecto formal como también en su naturaleza simbólica.

El significado de los bienes culturales no es inherente a los propios objetos, son construcciones sociales, dependen de los sujetos, de sus usuarios y del contexto en que se insertan. Por tanto, los procesos de investigación que la disciplina desarrolla de manera transversal son fundamentales para lograr conservar o restaurar la “eficacia funcional de los objetos” (Muñoz Viñas 2003: 159), procurando que estos funcionen simbólicamente lo mejor posible y puedan ser útiles, eficaces y comunicativos en la actualidad. En este sentido, aclarar la problemática iconográfica del caso en estudio viene a ser relevante en su dimensión significativa, tanto para los usuarios del presente como para las generaciones futuras.

El cambio en la atribución del personaje retratado se sustentó en un proceso de investigación. Para ello se recurrió a la historia del arte, que es una disciplina que aporta de manera integral al conocimiento

de las artes visuales que ingresan a procesos de conservación-restauración, ya que proporciona datos relacionados con los valores artísticos e históricos que posee la obra en cuestión, mediante la investigación –pues conoce muy bien los repertorios de fuentes y archivos–, determinando cronologías, estilos y autoría de las obras, datos sobre su trayectoria e interpretando sus significados iconográficos; información necesaria para su reconocimiento y para el desarrollo de las propuestas de intervención.

Asimismo, desde la perspectiva contraria, la historia del arte puede ver beneficiado su campo de conocimiento con información arrojada desde la conservación-restauración. Así, por ejemplo, en el presente caso de estudio, los procesos de intervención aportaron antecedentes no solo respecto del estado actual de la materia, las técnicas constructivas y las posibles intervenciones de la obra a lo largo del tiempo, sino que además sobre la apariencia del personaje retratado, poniendo en duda su identidad. Esto permitió indagar con éxito cuestiones irresueltas de la historia del arte chileno, como es la identificación de una obra emblemática del artista Cosme San Martín (Figura 1).

Este caso en particular ilustra cómo la investigación histórica dentro de la conservación-restauración viene a jugar un rol fundamental en la valoración de un bien patrimonial. Viene a ejemplificar la relevancia y necesidad del trabajo interdisciplinario, con especial referencia a su interacción con la historia del arte.

ESTUDIO DIAGNÓSTICO: UNA APROXIMACIÓN INTERDISCIPLINARIA

Considerando las particularidades de la obra y su problemática principal, no fue necesario el apoyo de las ciencias básicas, pues los tratamientos a



Figura 1. Retrato de Nazario Elguín por Cosme San Martín, 1889. Óleo sobre tela; 216,5 x 142 cm (Fotografía: Taller de Restauración, Universidad de los Andes, 2012).
Portrait of Nazario Elguín by Cosme San Martín, 1889. Oil on canvas; 216,5 x 142 cm (Photograph: Restoration Workshop, Universidad de los Andes, 2012).

realizar no requerían identificar con especificidad su materialidad constitutiva. Tampoco era necesario verificar su autoría y período histórico artístico, ya que se trataba de una obra firmada, fechada y reconocida como parte del legado del artista Cosme San Martín.

Por otra parte, la observación inicial de la obra con luz ultravioleta permitió determinar que esta no presentaba repintes ni intervenciones realizadas con posterioridad a su fecha de creación, ya que la fluorescencia emitida resultó invariable en toda la superficie. Es decir, la originalidad de la pintura no había sido alterada a lo largo de los años. La autenticidad de la obra era un hecho claro, pues a los resultados de la radiación ultravioleta se sumaba la firma del autor (Figura 2), la que correspondía a la misma utilizada por el artista en otras de sus obras, como algunas que se encuentran en el Museo Nacional de Bellas Artes: “La Lectura” de 1874, “Amor maternal” de 1877 y “El Niño de la chaqueta blanca”, presentado al Salón Oficial de Santiago de Chile en 1884 (Museo Nacional de Bellas Artes [MNBA] 2014a).

Asimismo, la temática del retrato resultaba recurrente en el repertorio plástico de Cosme San Martín que, de estilo academicista, era propio de la segunda mitad del siglo XIX. Como discípulo de Alejandro Ciccarelli, San Martín continuó una forma de pintar que empleaba distintos planos de representación, así como contrastes lumínicos que acentuaban la profundidad de la imagen (MNBA 2014b), como se aprecia en la pintura que es objeto de este estudio, donde el foco de atención se centra en el personaje, utilizando como recurso una luz cenital (ver Figura 1).

Como obra representativa de la Academia en los detalles se observa un cuidadoso uso de recursos artísticos tradicionales y una pincelada minuciosa que le otorga una sensación de realismo a la imagen.

Si bien los antecedentes estilísticos y de autoría de la obra la situaban contextualmente donde correspondía, el análisis iconográfico indicaba que la identificación del personaje estaba errada. De hecho, al contrastar fotografías oficiales de José Santos Ossa con la imagen retratada quedó en evidencia que existían diferencias concluyentes,

tanto en la geometría de la cabeza como en los elementos del rostro (frente, ojos, nariz, boca, mentón y orejas). Las características fisonómicas de Ossa no tenían semejanza con el personaje retratado por Cosme San Martín (Figuras 3 y 4). Esto implicó ampliar el estudio histórico contextual de la obra mediante las competencias de la historia del arte, a fin de restaurar la identidad del personaje.

Desde el punto de vista físico-matérico la obra presentaba deterioros que, a mediano plazo, ponían en riesgo su preservación; no solo del objeto sino de su significado y función (Figura 5):

1. Bastidor conformado por seis elementos, de factura fija, sin cuñas ni chaflán, lo que no garantizaba en el futuro mantener el lienzo correctamente tensado, en especial, por las dimensiones de la obra (216,5 x 142 cm). De hecho, exhibía ligeros alabeos e inestabilidad en sus uniones.
2. Soporte elaborado con lino que presentaba falta de tensión generalizada, con deformaciones, marcas del bastidor y un pequeño parche por el reverso que provocaba una tensión local diferenciada. Se registró además desgaste de la tela en el cuadrante central de la obra debido, probablemente, a un golpe.
3. La base de preparación no exhibía faltantes ni problemas de adhesión o cohesión. En cambio la capa pictórica mostraba pequeñas zonas de pérdida y abrasión, junto a problemas de adhesión localizados, causados eventualmente por una inadecuada manipulación, por golpes focalizados, o bien, por la falta de tensión en el plano.

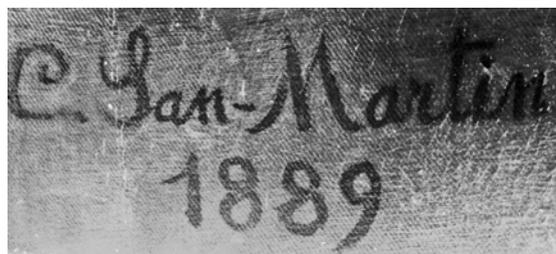


Figura 2. Detalle firma y fecha (Fotografía: Taller de Restauración, Universidad de los Andes, 2012).
Detail of signature and date (Photograph: Restoration Workshop, Universidad de los Andes, 2012).



Figura 3. Superior. José Santos Ossa (Ilustración: anónima; reproducción: Archivo fotográfico Museo Histórico Nacional, N° Inventario Fa-9063).
Upper. José Santos Ossa (Illustration: anonymous; reproduction: Photographic Archive of the National History Museum, Inventory no. Fa-9063).

Figura 4. Inferior. Detalle retrato de Nazario Elguín por Cosme San Martín (Fotografía: Taller de Restauración, Universidad de los Andes, 2012).
Lower. Portrait detail of Nazario Elguín by Cosme San Martín (Photograph: Restoration Workshop, Universidad de los Andes, 2012).



4. La capa de protección registraba suciedad superficial, algunas irregularidades en el brillo y pequeñas manchas de pasmado, al parecer debido al escurrimiento de algún líquido.

Desde el punto de vista contextual de los usuarios más próximos a la obra, la entidad propietaria reconoce que la pintura posee un valor simbólico como obra de arte, como documento histórico, como herramienta para el conocimiento del propio pasado y como instrumento para el desarrollo de su identidad, interesándose su resguardo y mantención a lo largo del tiempo.

Este argumento es parte de la metodología interdisciplinaria para decidir qué y cómo conservar o restaurar.

“Negociación, consenso, diálogo: se trata, en definitiva, de reconocer que la restauración se hace para los sujetos a quienes un objeto afecta de formas muy diversas y a menudo intangibles, y que estos tienen derecho a participar en la toma de decisiones o, al menos, a que su punto de vista sea tenido en cuenta” (Muñoz Viñas 2003: 163).

FINALIDAD DE LOS PROCESOS DE INTERVENCIÓN

Una vez identificados los fenómenos de deterioro y teniendo claras las circunstancias y contexto de la obra, se formuló la propuesta de intervención, tomando en cuenta que los procedimientos de conservación-restauración debían garantizar la preservación de la pieza en el tiempo, así como también facilitar y promover su apreciación, comprensión y uso por parte del espectador.

Este planteamiento se abordó considerando de forma especial el principio de la mínima intervención, con el fin de respetar lo máximo posible la originalidad del objeto, sin generar alteraciones que modificaran la singularidad de la imagen, su materialidad y su “valor simbólico e historiográfico” (Muñoz Viñas 2003: 79).

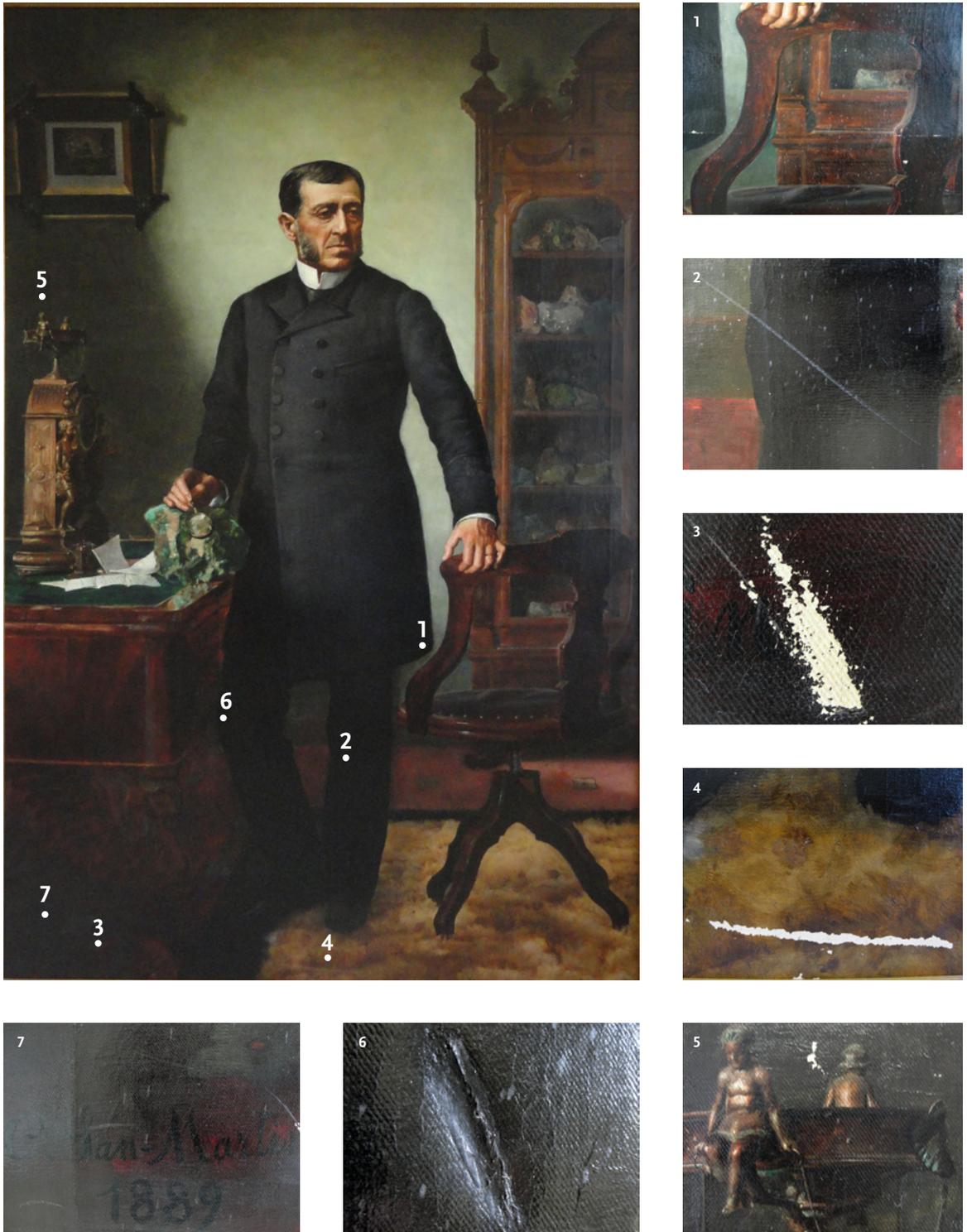


Figura 5. Esquema del estado de conservación de la obra: (1) y (2) suciedad superficial e irregularidad en el brillo del barniz; (3), (4) y (5) faltantes de capa pictórica con pérdida de adhesión; (6) y (7) distensión generalizada del soporte, deformaciones y marcas del bastidor (Fotografía: Taller de Restauración, Universidad de los Andes, 2012).

Scheme of the state of conservation of the painting: (1) and (2) surface dirt and irregularities in the gloss of the varnish; (3), (4) and (5) missing pictorial layer with loss of adhesion; (6) and (7) generalized easing of the support with deformations and marks on the frame (Photograph: Restoration Workshop, Universidad de los Andes, 2012).



Figura 6. Tratamientos de conservación-restauración. Montaje de la obra en su nuevo bastidor (Fotografía: Taller de Restauración, Universidad de los Andes, 2012).
Conservation-restoration work. Mounting the painting on its new stretcher frame (Photograph: Restoration Workshop, Universidad de los Andes, 2012).

En ese sentido se dio prioridad a los tratamientos de conservación, es decir, a aquellos procedimientos enfocados a detener los deterioros activos en la obra, derivados principalmente del problema de distensión del soporte que conlleva a poner en riesgo la integridad de la capa pictórica (Figura 6).

Las operaciones de restauración se orientaron a potenciar su información, sus valores y su significado, incluyendo en ello acciones directas de intervención como son, por ejemplo, la regeneración del barniz en las zonas de pasmado y la nivelación y reintegración cromática en aquellas áreas que presentaban pérdida de la capa pictórica. Tales acciones permitieron restituir la unidad formal y visual de la pintura, favoreciendo una lectura articulada de la imagen, sin elementos distractores provocados por los deterioros, incrementando su valor y función.

Por otra parte, y desde una perspectiva teórica-metodológica, se debe considerar el estudio histórico contextual de la obra como una operación “indirecta” de restauración que, abordado desde la historia del arte, también tuvo como fin potenciar su

información y significados, ya que su objetivo central fue restaurar la identidad del personaje y, con ello, el pintor no solo recuperó a su modelo, sino que la obra adquirió nuevos valores para su propietario.

DE OSSA A ELGUÍN, PASOS DE UNA INVESTIGACIÓN

Los únicos datos objetivos que se tenían del supuesto retrato de José Santos Ossa eran, primeramente, la firma de su autor (San Martín) y el año de realización (1889). Luego seguía la eventual vinculación del retratado con la minería, ya que en la pintura se representaban piedras minerales, específicamente de cobre.

Finalmente, se tenía la casi certeza de que el retratado provenía de un modelo vivo, posiblemente posando en su lugar de trabajo. Afirmación que se sustenta en la meticulosidad con que se representa

el mobiliario y los objetos que se incluyen en la escena, especialmente el detalle de la vitrina y las muestras mineralógicas que contiene en su interior, demostrándose que se trataría del retrato en un espacio de trabajo real y preciso, no de un montaje efímero. Este antecedente alejó en definitiva la posibilidad de que la pintura representara a Ossa, no solo porque no se asemejaba en nada a sus retratos fotográficos, sino porque hacía once años que dicho personaje había fallecido, en 1879.

Al relacionar el nombre de Cosme San Martín con la actividad de la minería chilena de esos años (1889), surgió de inmediato el nombre de la ganadora del Primer Premio del Salón de Pintura de Santiago de 1888, Albina Elguín Rodríguez Del Río (1871-1896)³. Esta joven pintora fue la más destacada y querida discípula de Cosme San Martín, y además hija única del millonario minero Nazario Elguín Leiva; reciente descubridor del riquísimo mineral de cobre Los Bronces, ubicado en la cordillera de Las Condes, inmediata a la capital. Por lo tanto, resultaba muy probable que el personaje retratado en la obra fuese Nazario Elguín.

Esta posibilidad también estaba respaldada en la *Enciclopedia del arte en América* que recopiló el argentino Vicente Gesualdo (1968), donde se reproduce una extensa biografía de Cosme San Martín. Esta obra destaca su labor como profesor y director de la Academia de Pintura de Santiago, su calidad plástica y su vasta producción artística, subrayándose la importancia que tuvo como retratista y señalando de modo específico que, en 1889, hizo los retratos de Nazario Elguín y de su esposa.

Sin embargo, no se conocía ese retrato de Elguín, ni ningún otro suyo que permitiera verificar este supuesto. De hecho, cuando en 1990 el historiador chileno Rafael Sagredo escribió la historia del mineral de Las Condes no pudo encontrar ninguna imagen de su fundador, Nazario Elguín, a pesar que buscó afanosamente su retrato en colecciones privadas y públicas.

No obstante, un breve artículo en el periódico *El Ferrocarril* de Santiago, publicado el 1 de agosto de 1889, describió en detalle el retrato de

Nazario Elguín, que no cupo ninguna duda de que la obra descrita en el periódico era la pintura de este estudio de caso:

“Bellas Artes. —En el Almacén de los Señores Kirsinger y Ca., se exhibe desde ayer un magnífico retrato del señor Nazario Elguín que ha llamado la atención de cuantos lo han visto. Más que un retrato, es un hermoso cuadro, una acabada obra de arte, debida al pincel del conocido retratista señor Cosme San Martín. El señor Elguín está de pie en su gabinete de trabajo, apoyando la mano derecha sobre una piedra de mina colocada en la mesa-escritorio, y la izquierda en el respaldo de un sillón. Al fondo se ve un elegante armario con variadas muestras de minerales.

La figura del señor Elguín, de tamaño natural, parece avanzar de la tela, tal es la vida que ha sabido darle el artista. No hai un solo detalle que no haya sido perfectamente estudiado, y en todo el cuadro hai luz, aire, ese “aire” tan difícil de traducir en pintura. La mesa-escritorio es una obra maestra y cada uno de los accesorios ha sido tratado con artística fidelidad. Por la corrección del dibujo, ejecución vigorosa, colorido propio y armonía del claro-oscuro, la obra del señor San Martín es de las mejores del artista y del arte nacional” [sic].

El gremio minero recibió con asombro y satisfacción la noticia, pues se le confería un nuevo valor a una obra muy conocida y admirada al interior de las oficinas de la SONAMI. Este hallazgo los animó a seguir investigando más detalles sobre Nazario Elguín, descubriendo que el protagonista se encontraba en la nómina de los socios originales de la sociedad. Se trataba entonces de otro de los fundadores de la Sociedad Nacional de Minería (SONAMI, 2012).

Actualmente la obra se encuentra en la remodelada sala auditorio de las oficinas de la Sociedad Nacional de Minería, en la ciudad de Santiago de Chile.

³ Una de sus obras se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile: “Cambios de Fortuna” de 1888, óleo sobre cartón, 44 x 54 cm.

CONCLUSIONES: PROYECCIÓN DE UN RETRATO

La interdisciplinariedad necesaria para la restauración se genera desde el presente mediante una interpretación colectiva de los objetos, con la colaboración de aquellas áreas del conocimiento que favorezcan la definición del contexto de la obra.

La investigación contextual de las obras de arte que se ven enfrentadas a tratamientos de conservación-restauración es de suma importancia para su

comprensión, conocimiento y valorización. Rescatar su información asociada permite potenciarla en su máxima efectividad al momento de ejecutar propuestas de prevención, conservación y restauración, mejorando su “eficacia simbólica” en el presente (sensu Muñoz Viñas 2003: 80).

Si este caso en particular no hubiese sido indagado desde el punto de vista histórico-artístico, todavía



Figura 7. Fachada palacio Elguín, Alameda esquina Brasil (Fotografía: Archivo Patrimonial Brüggmann, ca. 1890, modificado CNCR).
Facade of the Elguín Palace, at the intersection of Alameda and Brasil Avenues (Photograph: Brüggmann Heritage Archive, ca. 1890, modified CNCR).

sería considerado una representación de José Santos Ossa, minero y empresario del salitre, a pesar que la iconografía de la pintura muestra con realismo mineral de cobre.

La historia del arte resulta un ámbito disciplinario complementario para la conservación-restauración, pues aporta antecedentes para comprender aspectos inmateriales de las obras –valores, significados, mensajes– que permiten evaluar su contenido y autenticidad, situándolos en un tiempo, lugar y estilo correspondiente. Por consiguiente, la participación del historiador del arte en los procesos de conservación-restauración es imprescindible, pues amplía el campo de posibilidades de los criterios a aplicar en el proyecto de intervención, y su presencia no debiera limitarse a la investigación previa, sino que mantenerse en todas las fases del trabajo interdisciplinar.

“El auténtico papel del historiador del arte es el de poner de relieve los valores artísticos y, por tanto, históricos del bien cultural a preservar, su interpretación cultural, emitiendo juicios de valor sobre el mismo y un dictamen en el que se fundamenten los criterios a adoptar en los diferentes proyectos de intervención cultural” (Borrás 2012: 72).

La identificación del retrato de Nazario Elguín Leiva, realizado por Cosme San Martín es, sin duda, un hallazgo relevante para la historia del arte en Chile y también para la historia de nuestra minería.

Posiblemente, como dice el artículo de *El Ferrocarril* (1889), estamos frente a uno de los retratos mejor logrados de San Martín, que por razones que aún se desconocen, fue erradamente identificado en su representación. Restaurar la identidad del personaje enriquece su significado y valoración, tanto en el reconocido repertorio plástico de este pintor chileno como en su condición de documento histórico del siglo XIX, al incorporar el rostro de Elguín a la iconografía chilena, figura que faltaba para ilustrar debidamente la historia minera y empresarial de Chile.

El retrato de Elguín debiera fomentar el reconocimiento del pintor y también de su modelo, ya que este encarna los valores que han sido y siguen siendo propios del emprendimiento minero. Debiera reconocerse además la vigencia de sus realizaciones, como la riqueza que aún produce el mineral Los Bronces, hoy de propiedad de Anglo American Sur S.A., así como los servicios que presta el camino que construyó desde el sector de San Enrique, comuna de Las Condes, hasta la mina.

La pintura de San Martín debió realizarse en el palacio Elguín o, al menos, colocarse ahí en cuanto estuvo concluido. Este palacio, localizado en la principal arteria del centro de Santiago (Alameda esquina Brasil) y encargado al arquitecto alemán Teodoro Burchard H., fue declarado Monumento Histórico Nacional el 31 de mayo de 2014 (cfr. Consejo de Monumentos Nacionales 2014) (Figura 7).

REFERENCIAS CITADAS

BORRÁS, G.M. 2012. *Historia del arte y patrimonio cultural: una revisión crítica*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.

CALVO, A. 2002. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal.

CICCARELLI, A. y CHACÓN, J. 1849. *Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura por su director Alejandro Ciccarelli: seguido de la contestación en verso leída por D. Jacinto Chacón*. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9896.html> [11 julio 2014].

CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES. 2014. *Nómina de monumentos 1925 al 3 de junio del 2014*. Recuperado de: <http://www.monumentos.cl/catalogo/625/w3-channel.html> [11 julio 2014].

CRUZ, I. 1984. *Historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al s. XX*. Santiago, Chile: Antártica.

GESUALDO, V. 1968. *Enciclopedia del arte en América*. Buenos Aires, Argentina: OMEBA. 5 v.

MUÑOZ VIÑAS, S. 2003. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid, España: Síntesis.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. 2014a. *Artistas plásticos chilenos. Cosme San Martín*

(1849-1906). Recuperado de: <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=384> [22 julio 2014].

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. 2014b. *Cosme San Martín / La Lectura*. Recuperado de: http://www.mnba.cl/Vistas_Publicas/publicContenido/ContenidoPublicDetalle.aspx?folio=7365 [20 enero 2014].

PEREIRA SALAS, E. 1992. *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano*. Santiago, Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.

SAGREDO, R. 1990. *Chile país minero: historia del mineral de Las Condes*. Santiago, Chile: Museo Histórico Nacional.

SOCIEDAD NACIONAL DE MINERÍA. 2012. La curiosa historia del retrato de don Nazario Elguín. *Boletín Minero*, 1259: 6-10.

Bellas Artes. 1889, 1 de agosto. *El Ferrocarril*, p. 2.