



Proyecto financiado por el
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes
Convocatoria 2014

TEATRO GREZ LOCURA Y ARTE

Investigación y textos

Alejandra Fuentes González
Ximena Gallardo Saint-Jean

Fotografías

Francisca Cheyre Triat

Diseño y diagramación

Pilar Vargas Zúñiga

© Textos: Alejandra Fuentes y Ximena Gallardo

© Fotografías: Francisca Cheyre

© Diseño y diagramación: Pilar Vargas Zúñiga

Inscripción en el registro de propiedad intelectual
N° 247347

Derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación podrá ser reproducida, almacenada o transmitida en cualquier forma o medio electrónico, mecánico, óptico o químico, incluidas las fotocopias, sin previa autorización expresa y escrita de las autoras.

Primera edición, 1000 ejemplares
Noviembre 2014

Impreso en Santiago de Chile.



Tenemos la satisfacción y el agrado de presentar a la comunidad hospitalaria y a la ciudadanía en general, el exhaustivo trabajo realizado por las investigadoras Ximena Gallardo y Alejandra Fuentes, sobre el valor patrimonial y artístico del Teatro Grez, construcción que data de la fundación de nuestra institución ocurrida en la segunda mitad del siglo XIX. Esta detallada investigación refleja en profundidad la importancia que este edificio representa para nuestra institución; su historia, tradición e identidad actual.

Para el Instituto Psiquiátrico “Dr. José Horwitz Barak”, es un honor custodiar y difundir este inigualable inmueble, de características únicas en nuestro país, que forma parte del valioso patrimonio cultural de la salud que se conserva en las comunas de Recoleta e Independencia.

Esperamos que este catálogo sea el punto de partida para nuevas gestiones que permitan desplegar todas las potencialidades que el Teatro Grez presenta: como espacio terapéutico para pacientes, como recreación y deleite para los funcionarios del hospital y como polo cultural a nivel comunal y regional

Dra. Sonia Tardito Schiele
Directora Instituto Psiquiátrico
“Dr. José Horwitz Barak”



INTRODUCCIÓN 7

TEATRO GREZ
Psiquiatría y tradición artística 9

CASA DE ORATES DE NUESTRA
SEÑORA DE LOS ÁNGELES 11

HISTORIA Y CIENCIA A FINES
DEL SIGLO XIX 13

ORÍGENES DEL TEATRO GREZ 17

PRIMERAS DÉCADAS 21

SIGLO XX Y ACTUALIDAD 25

MURALES DEL TEATRO GREZ
Escenas de arte, locura y genialidad 29

APROXIMACIÓN A LA OBRA 31

CATALOGACIÓN 35

ANÁLISIS ICONOGÁFICO Y
ESTÉTICO 61

EL ENIGMA DE SU AUTORÍA 75

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA 87

INTRODUCCIÓN

Las comunas de Recoleta e Independencia conservan en la actualidad un significativo acervo cultural que requiere ser protegido y promovido por los ciudadanos de la Región Metropolitana. Dentro de éste, destaca el denominado “Patrimonio Cultural de la Salud”, un conjunto de inmuebles y espacios que dan cuenta de la interesante historia de la salud pública en Chile.

El Instituto Psiquiátrico “Dr. José Horwitz Barak”, ubicado casi en el límite de ambas comunas -en el eje de Avenida La Paz con las calles Olivos, Raimundo Charlin y Santos Dumont- forma parte importante de esta zona de alto interés cultural y patrimonial, al ser heredero del primer establecimiento para enfermos mentales instituido en Chile y al resguardar el valioso inmueble que nos convoca, el Teatro Grez.

De una singular tradición artística que enriquece la identidad actual del Instituto Psiquiátrico, el Teatro Grez ha sido testigo de innumerables ciclos musicales, obras teatrales y declamaciones, protagonizados tanto por reconocidos personajes del mundo artístico, como por los mismos funcionarios y pacientes del establecimiento. Asimismo, alberga una serie de pinturas murales

creadas a principios de 1900, de autor desconocido, que revisten las paredes del teatro de gran originalidad y expresión artística.

El presente catálogo es fruto del proyecto Fondart Regional 2014 titulado *Locura y Arte: Recuperación y Puesta en Valor del Teatro Grez*, el cual contiene un estudio histórico y estético del inmueble y sus pinturas murales, junto a un completo registro fotográfico. Esta investigación espera contribuir a la revalorización de este teatro; al conocimiento y difusión del Patrimonio Cultural de la Salud; a la Historia de la Psiquiatría y del Arte en Chile; y en un futuro próximo, a la restauración de los murales que actualmente presentan graves daños de conservación.

Queremos agradecer a todas aquellas personas e instituciones que nos han brindado su apoyo para llevar a cabo esta iniciativa, especialmente a la Unidad de Patrimonio Cultural de la Salud, al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, a la Sociedad Chilena de Salud Mental y al equipo de médicos, profesionales y administrativos del Instituto Psiquiátrico “Dr. José Horwitz Barak”.

Alejandra Fuentes González
Ximena Gallardo Saint-Jean



TEATRO GREZ

Psiquiatría y tradición artística

La creación del Teatro Grez inaugura al interior de la Casa de Orates –hoy Instituto Psiquiátrico “Dr. José Horwitz Barak”– una inigualable historia caracterizada por la simbiosis entre locura y arte. Un singular vínculo que con el paso del tiempo se ha transformado en una verdadera tradición, que define y enriquece la identidad actual de este establecimiento.

Denominado así en honor a Manuel Silvestre Grez, su benefactor; la construcción de este inmueble dedicado a la recuperación de los enfermos a través del cultivo y disfrute del arte, respondió al conjunto de transformaciones que acontecieron en Chile durante el tránsito entre los siglos XIX y XX.

Su creación refleja el desenvolvimiento de la *Belle Époque* en nuestro país, la riqueza y opulencia de la élite basadas en la industria salitrera y también, la necesidad de promover en la ciudad de Santiago espacios artísticos para el desarrollo cultural de este núcleo de familias.

Asimismo, su inauguración llevada a cabo el 4 de julio de 1897, es consecuencia de la creciente profesionalización de la psiquiatría chilena, la cual enriquecida con ideas traídas desde Europa, incorporó nuevos tratamientos para sanar o dar una mejor vida a los enfermos internados en la Casa de Orates; entre ellas destacó el trabajo, las entretenciones basadas en expresiones artísticas y los espacios de libertad.

CASA DE ORATES DE NUESTRA SEÑORA DE LOS ÁNGELES

Durante la época colonial los enajenados habitaron diversos espacios de la ciudad de Santiago. Los locos furiosos y violentos eran llevados a la cárcel; asistían a los deprimidos en su propio domicilio o en quintas de campo; las mujeres “excitadas” eran abandonadas en conventos o monasterios; mientras que las personas con dinero se dirigían a las loquerías de San Andrés en Lima.¹ Sin embargo, la mayoría poblaba las calles, sus rincones, mercados, puentes y aceras; alternando con los vecinos y la sociedad. Convivencia que se verá trastocada a mediados del siglo XIX con el surgimiento del Control Social y la Higiene Pública; ideas que sustentarán finalmente la necesidad de acoger en un mismo espacio físico a todos los orates del territorio nacional.

Los locos comenzaron a ser atendidos por la beneficencia pública porque causaban un grave problema social.² Serán vistos como potenciales criminales, perturbadores de la paz social y las buenas costumbres, sujetos peligrosos para el orden instaurado desde los inicios de la República, personajes que escapaban a las normas y valores establecidos por una sociedad que construía su camino hacia el progreso y la modernidad. El loco llegaba a incorporarse al conjunto de personas que no alcanzaban a ocupar un lugar funcional en el medio social: delincuentes, criminales, mendigos, prostitutas, alcohólicos y

vagabundos; todos ellos, individuos controlados a través de reglamentos y decretos emanados desde el aparato estatal.³ En el caso de la locura, el 31 de julio de 1856 se publicó la *Lei sobre casas de locos*, la cual reglamentó sobre la colocación de los insanos en los asilos destinados a su curación o guarda, apelándose constantemente a la tranquilidad pública y a las buenas costumbres.⁴

Frente a esta imagen del loco la solución fue el *encierro*, concretándose con la creación de la Casa de Orates de Nuestra Señora de los Ángeles, el 8 de agosto de 1852, en los inicios del gobierno de Manuel Montt (fig.1). Iniciativa propuesta por Francisco Ángel Ramírez, militar enviado a Lima con el objeto de cobrar los premios e indemnizaciones acordados para el Ejército y la Escuadra que había efectuado la campaña de Restauración en 1838. Se piensa que durante su estadía en el Perú, Ramírez habría visitado la Casa de Locos de San Andrés, puesto que dos años más tarde –ya en su cargo de Intendente de Santiago– empezó a promover la idea de fundar un asilo para insanos, apoyado por las autoridades del país y la ciudadanía de aquella época.

Al corto tiempo, el hospicio del Barrio Yungay no dio abasto y el hacinamiento se volvió una realidad común entre los internos. Por esta razón, el gobierno chileno se vio en la obligación



fig. 1 Patio Casa de Orates. Circa, 1924-1926.

de promulgar en 1854 una ley que autorizara la inversión en un nuevo albergue para orates, en terrenos comprados al Arzobispado de Santiago; construcción que se encargó al reconocido arquitecto de la República, Fermín Vivaceta Rupio.⁵ El nuevo edificio se va a inaugurar el año 1858 en calle Olivos, en el mismo lugar donde hoy se ubica el Instituto Psiquiátrico “Dr. José Horwitz Barak”, en la comuna de Recoleta.

Durante las primeras décadas de funcionamiento, esta institución psiquiátrica se vio limitada por falta de espacio, recursos y profesionales, a recluir a los enajenados, alienándolos en la zona norte del río Mapocho, cuidando que aque-

llos anormales no continuaran compartiendo el espacio público —seguro, moral y productivo— con el resto de la población de la ciudad de Santiago.

Al no tener claras las causas de la locura y, por ende, al no concebirla como una enfermedad, durante los inicios de la Casa de Orates no existió una asistencia adecuada orientada a la curación, sino que más bien, la institución se transformó en un asilo de detención, en un depósito de endemoniados, ebrios, idiotas, imbeciles e histéricas. La falta de médicos, la precariedad del edificio y el aspecto lúgubre de la construcción, daban cuenta de ello.

El tránsito del siglo XIX al XX significó para la sociedad chilena, un período de profundos cambios en distintos aspectos del ámbito nacional; transformaciones políticas, económicas, culturales y científicas que permiten comprender la creación del Teatro Grez al interior de la Casa de Orates en 1897.

En primera instancia, fue una etapa que se definió por el esplendor económico y político de la clase dirigente, tras la incorporación de las ricas regiones salitreras del norte del país finalizada la Guerra del Pacífico, y el control del Estado Chileno que le garantizó el desenlace de la Guerra Civil de 1891. Fruto de ello, este pequeño núcleo de familias de extensa tradición nacional, unidas ahora por lazos matrimoniales a individuos de las áreas en creciente expansión: comercio, industria y finanzas; experimentó una lujosa y delicada *Belle Époque*, caracterizada por la adaptación de modelos culturales europeos y la multiplicación de lugares donde la élite pudiera desplegar sus lazos sociales.

Contrastando con esta opulenta realidad surgió la llamada *Cuestión Social*, causada por la economía del salitre, la incipiente industrialización y una descontrolada urbanización.⁶ Rápidamente, fue asociada a los diversos problemas sociales que afectaban al mundo popular: pobreza,

mortalidad infantil, analfabetismo, alcoholismo, prostitución, enfermedades, huelgas y actividades sindicales. Situaciones que serán vistas por la élite liberal de la época, como reflejos de una población bárbara, miserable social y biológicamente, antítesis de la civilización; que había que controlar o erradicar en favor del progreso del gran organismo social chileno.⁷

En el mundo de las ciencias, la *medicina* presentó significativos avances a fines del siglo XIX, gracias a la formalización de los estudios al interior de la Universidad de Chile; la profesionalización de la enseñanza a través de la incorporación de postulados científicos provenientes de Europa; el aumento de alumnos interesados en el área; la creación de instituciones públicas y privadas encargadas de difundirla; y la propuesta de crear profesiones complementarias, elevada por los médicos en 1887 al Congreso Nacional: farmacéuticos, matronas, dentistas y practicantes.⁸

Adelantos que también se proyectaron en el área específica de la *medicina psiquiátrica*, junto a la introducción de nuevos referentes, organizaciones e innovadoras soluciones; transformaciones fundamentadas en una nueva visión de los llamados “insanos”, “orates” o “locos”, considerados ya no como seres sobrenaturales o extraños a la sociedad, sino enfermos que debían tratarse al

interior de la Casa de Orates de Nuestra Señora de los Ángeles. Opinión que será respaldada por la creciente participación de los médicos en la salud pública del país, y por ende, una mayor influencia de aquellos en las decisiones relativas al cuidado de los enajenados, específicamente en su curación e inserción social.

El principal tratamiento que se comenzó a utilizar en la mencionada Casa de Orates durante estas décadas, fue el denominado “tratamiento moral”, que formaba parte de los revolucionarios mecanismos aplicados en Europa para tratar la locura a principios del siglo XIX; basado en la tesis de que los alienados conservaban al menos una parte de su razón, la cual había que potenciar con disciplina, orden y diversos hábitos que permitiesen insertarlos nuevamente en la sociedad.

En 1875 William Benham, médico inglés especialista en enfermedades mentales, contratado por el Gobierno de Chile como primer médico “residente” del asilo; definía el tratamiento moral incluyendo no sólo disciplina, limpieza y puntualidad, sino que también, espacios de libertad y múltiples entretenimientos: “Este tratamiento consiste en la administración propia i conveniente de los alimentos i medicinas para el restablecimiento del vigor corporal i mental; i entonces con el ayuda del trabajo i de las ocupaciones, variadas por diversiones i distracciones, los diversos e intrincados procedimientos de la mente que habían sufrido una destrucción parcial i desarreglo por un periodo mas o menos largo, son llevados gradualmente a su curso natural [...] Así, el paciente, una vez mas, puede llegar a encontrarse poseído de la razón i conciencia que únicamente pueden hacerlo un miembro útil para la sociedad”.⁹

Considerando que la Casa de Orates debía asumir los adelantos científicos que se habían desarrollado durante el siglo XIX en Europa, con respecto al tratamiento de la locura, y tomando como ejemplos los asilos de Inglaterra y Estados Unidos, el doctor Benham creía necesario para el caso de la Casa de Orates, la habilitación de una sala para comedor y diversiones, junto a la organización de conciertos, bailes y paseos al exterior del asilo; distracciones que podían devolver la razón a los enfermos o bien, brindarles momentos de felicidad en el encierro: “[...] de vez en cuando un té en algún punto de la quinta con un poco de música o zamacueca u otros entretenimientos de descripciones varias, pueden cooperar en mucho a la felicidad de los pacientes o a lo menos ayudar a la curación de algunos de ellos [...] algunas guitarras, flautas u otros instrumentos músicos i asi seria mui posible organizar una pequeña banda de música como se ha hecho en otros asilos”.¹⁰

Inclusive, el tratamiento moral de los enajenados según Benham, debía incluir: “[...] sencilla decoración de los patios, pinturas divertidas e interesantes en las murallas i en los dormitorios, distribución de flores, pajaros, gatos, perros i otros animales de regalo, como también libros i diarios [...]”.¹¹

De la amplia gama de distracciones promovidas por los médicos del establecimiento como formas de sanar a los enajenados, destacaron dos manifestaciones artísticas: el teatro y la música.

Como relató el doctor Carlos Sazié (1852-1921), quien había sido becado por el gobierno chileno para estudiar neurología y psiquiatría junto a los médicos parisinos; el teatro se utiliza-



fig. 2 Taller de Costura. Circa, 1924-1926.

ba como terapia en los más famosos asilos europeos de Francia e Inglaterra: Santa Ana, Glasgow, Hanwell y Edimburgo. Allí, los pacientes representaban conmovedoras obras dramáticas y divertidas comedias, frente a los demás compañeros de asilo, algunos empleados y destacados personajes del mundo político y eclesiástico de aquellas naciones.¹²

La música fue una terapia que encontró respaldo en el mundo científico y en la opinión pública chilena. Esta última, no sólo reflejaba la innovadora tendencia de ligar locura y música al interior de los manicomios europeos, sino que también identificaba sus bases históricas, beneficios en los pacientes, médicos sobresalientes y últimas investigaciones. *Los locos y la música*, retrotrae la terapia musical a la antigua civilización egipcia con el caso de Saúl y David, y da cuenta de la actualidad de la temática al presentar los últimos experimentos llevados a cabo por un psiquiatra español de apellido Dent. La nota concluía que los efectos de la música en los alienados, dependía del tipo de música y del tipo de

patología. En algunos enfermos, la voz humana permitía el descanso y la tranquilidad; en otros, provocaba la máxima violencia y un profundo estado de excitación.

Los locos y la música

“La música ha sido ensayada muchas veces en los manicomios como medio de aliviar o de curar a los alienados, y los efectos conseguidos son tales, que hace ya tiempo se presenta singular atención a esta materia [...]. Los experimentos hechos recientemente no dejan lugar a duda de que la música produce una gran variedad de efectos, según el estado mental de los locos. Algunos empiezan a llevar el compás con la mano, otros se animan mas y lo llevan con los brazos o con los pies, y llega un momento en que los mas entusiasmados se levantan y empiezan a bailar, olvidando por completo el estado de depresión en que se encontraban momentos antes de empezar a oír la música [...]”.

Diario El Porvenir,
26 de enero, 1904.

Junto a las entretenimientos, el *trabajo* fue otro de los aspectos esenciales del “tratamiento moral”, promovido por los médicos de la Casa de Orates desde la década de 1860 en adelante como Ramón Elguero, Pedro Nolasco Marcolleta, William Benham y Manuel Beca. También llamado “ergoterapia”, este método procuraba según la ciencia, tanto el reposo del espíritu como la salud física del enfermo, además de permitir el orden al interior del asilo y garantizar su prosperidad económica al generar un sistema de autoabastecimiento.

De la misma forma que las distracciones, Carlos Sazié también destacaba los beneficios del trabajo en el tratamiento de los enajenados. En su texto de 1881 titulado *Influencia del trabajo y las distracciones en el tratamiento de la enajenación mental*, enfatizaba los postulados de los psiquiatras franceses Jean Étienne Dominique Esquirol y Jean Baptiste Maximilien Parchappe, quienes consideraban que el trabajo manual distraía a los enfermos, llamaba su atención sobre asuntos razonables, y les inculcaba hábitos de orden y disciplina; fundamentales para activar su inteligencia y mejorar su calidad de vida.

“A los hombres deberá hacerseles trabajar al aire libre, en el cultivo de los campos i de los jardines, i tambien se establecerán talleres para el ejercicio de las diversas industrias: talleres de carpintería, zapatería, de herrería, de sastrería, etc. Para las mujeres, además de las ocupaciones domésticas, se establecerán talleres de costura, de tejidos, de bordados, etc”.¹³

Las opiniones señaladas por los distintos médicos del asilo sobre los beneficios del tratamiento basado en las distracciones y el trabajo, encon-

traron asidero en el *Proyecto de Reglamento Interior de la Casa de Orates*, presentado por la Junta Directiva el 4 de octubre de 1884 (fig.2). Se propone la creación de una biblioteca, talleres para hombres y mujeres, y la organización de entretenimientos para los pacientes; siempre segregadas de acuerdo a su condición social.¹⁴

La última década del siglo XIX, será un período que transformará la Casa de Orates en términos de organización, infraestructura y tratamientos médicos. Cambios impulsados por la administración del asilo, pero basados tanto en la ciencia como en la prensa de la época; opiniones que manifestaban cada vez con más fuerza la deplorable situación de la Casa. Clave será el período comprendido entre 1891 y 1931, donde se desarrollarán importantes avances al interior de la institución, con el objetivo de mejorar las condiciones de hacinamiento, higiene, la carencia económica, la falta de médicos y de personal, la sobrepoblación de los pacientes, su abandono y falta de tratamiento.¹⁵

En este sentido, destacó la figura de don Pedro Montt, futuro presidente de Chile, quien estuvo a cargo de la Casa de Orates de Santiago entre 1894 y 1906. Fue durante su mandato que se efectuaron importantes reparaciones y nuevas edificaciones, destacando entre ellas la construcción del segundo piso de todas las salas y dependencias que daban a la calle Olivos; la terminación de los departamentos de crónicos; la construcción de la Capilla y de un albergue para la Comunidad de Monjas de San José de Cluny que llegaron al asilo en 1895; habilitación de laboratorios para autopsias y biblioteca; culminación de los pensionados; construcción del Salón Grez.¹⁶

ORÍGENES DEL TEATRO GREZ

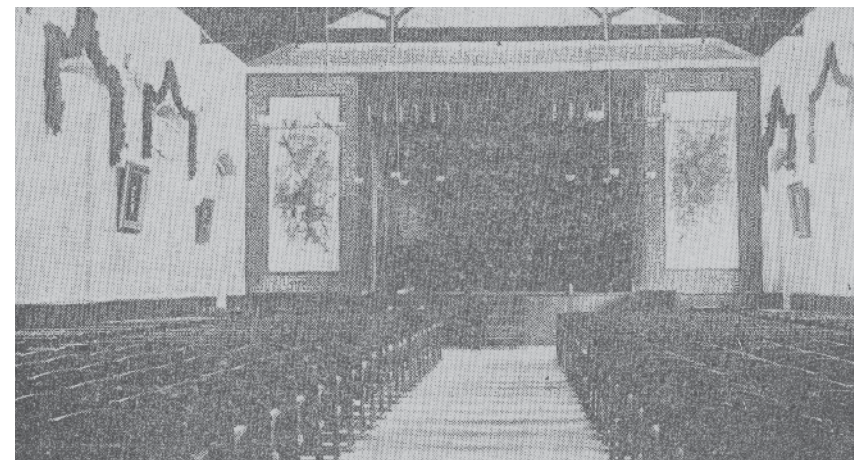


fig. 3 Teatro Grez sin murales laterales. Circa, 1899.

Manuel Silvestre Grez Fresno (1821-1895), fue un connotado personaje perteneciente a la élite de la ciudad de Santiago; grupo de familias que ostentaban el poder político y económico del país, y que con su caridad cristiana sustentaron la salud pública durante el siglo XIX.

Hijo legítimo de Bartolomé Grez Ipinza y de Ana Josefa Fresno, se casó con Manuela Yávar Arcaya y en segundas nupcias con doña Mercedes Vela Arangua. Tuvo cinco hijos, siendo el primogénito el famoso crítico de arte, Vicente Grez Yávar (1842-1909), fundador de la Sociedad Artística y gran amigo del pintor Pedro Lira.¹⁷

Al momento de testar, el 30 de octubre de 1895 ante el notario Reyes Lavalle, Manuel Grez dejó una cuantiosa fortuna de la cual separó \$100.000 para entregar a mujeres viudas y pobres; \$ 38.000 para el Arzobispado de Santiago; y \$ 50.000 para la Casa de Orates de Nues-

tra Señora de los Ángeles. Por esta expresión de filantropía y compromiso con los más desvalidos que colmaban calles y suburbios de la ciudad, la Junta de Beneficencia de Santiago –órgano privado encargado de dirigir los establecimientos caritativos de la capital– le rindió homenaje en el Cementerio General construyéndole un pomposo mausoleo de granito; obra que aún se conserva en dicho espacio patrimonial de la comuna de Independencia. Además, la Junta organizó una solemne ceremonia cuando se trasladaron sus restos desde la tumba al mausoleo, realizada en la siguiente nota:

Los restos de Don Manuel Silvestre Grez

“En la mañana del Domingo fueron trasladados de la tumba que ocupaban al hermoso mausoleo de granito erigido por la Junta de Beneficencia en el Cementerio General, los restos del apreciable y caritativo caballero Don Manuel Silvestre Grez. Esta

ceremonia revistió caracteres de gran solemnidad y a ella concurrieron los miembros de la Junta de Beneficencia, los de la familia del Señor Grez, numerosos caballeros y los asilados de la Casa de Orates.

[...] Era aquel caballero muy caritativo y siempre ayudó con su óbolo la desgracia de sus semejantes. Como se recordará, al morir dejó buena parte de su fortuna a los establecimientos de beneficencia, y como buen cristiano, un legado de cien mil pesos de piedad católica.¹⁸

Diario El Porvenir, 8 de noviembre, 1898.

La cantidad donada por Manuel Silvestre Grez a la Casa de Orates, se encuentra también registrada en los recuentos internos de la institución, específicamente en el *Movimiento de la Casa de Orates* correspondiente al segundo semestre del año 1895; junto a las donaciones de Pedro Nolasco Marcoleta, antiguo administrador del asilo y de la esposa del político chileno Manuel Beauchef Manso de Velasco, la señora Matilde Rivera: “La Casa ha sido también favorecida con un legado de 5,000 pesos hecho por su antiguo director don Pedro N. Marcoleta, que le prestó 26 años de asiduos i jenerosos servicios, con otro de 10, 000 pesos de Matilde Rivera de Beauchef i por otro legado de 50, 000 pesos hecho por don Manuel Silvestre Grez [...]”.¹⁹

Fruto de la concientización que habían logrado los médicos de la Casa de Orates, respecto a la necesidad de reformar y remodelar, durante los últimos decenios del siglo XIX; las autoridades del asilo en 1895, lideradas por el señor Pedro Montt, pensaron de inmediato en destinar el legado de Manuel Grez para construir salones

que tuvieran una doble función: como estadía para enfermos y como espacio de entretención.

Aquellos “salones Grez”, llamados así en honor a su filantrópico benefactor, significaron el inicio de lo que posteriormente se conocerá como Teatro Grez, un espacio utilizado para tratar a los enfermos a partir del arte. “Por falta de local los insanos comen en los corredores i pasan allí todo el día en verano como en invierno. Sería mui conveniente construir dos estensos comedores con capacidad para 300 insanos cada uno. Si no hubiera otros fondos, podría destinarse a este objeto parte del legado de don Manuel Silvestre Grez, i los salones Grez, así llamados en recuerdo del que los habría costado, servirían también para piezas de estadía durante el día, i de entretenimiento en la noche por medio de música u otras distracciones análogas”.²⁰

La idea se concreta el segundo semestre del año 1896. Con el propósito de proporcionar distracciones a los enfermos, se inicia la construcción de un salón de 26 metros de largo por 11 de ancho, donde se tocará música y se organizarán diversos tipos de entretenimiento.²¹ El Salón Grez –como es denominado en un comienzo– se terminará de construir el primer semestre del año 1897 (fig. 3).

Si bien el arquitecto del inmueble aún es un misterio, es bastante probable que su construcción haya estado a cargo de la Sección de Arquitectura de la Junta de Beneficencia, que dirigió el asilo desde 1891. Como antecedente, existe la certeza de que la Capilla de la Casa de Orates –antiguamente situada en los alrededores del Teatro Grez– fue realizada por profesionales del área pertenecientes a la Junta de Beneficencia, a principios del siglo XX.²² Inclusive,

está la posibilidad de que los mismos pacientes hayan colaborado en su construcción, puesto que el asilo contaba ya por esas fechas con un taller de ladrillos; pequeñas factorías que pretendían, entre otros objetivos, cubrir de manera interna todo tipo de abastecimiento.

La tarde del domingo 4 de julio del año 1897 la Casa de Orates se vistió de fiesta. El motivo: la inauguración del Salón Grez, celebrada con un concierto vocal e instrumental en el que participaron enfermos y funcionarios, y una representación dramática ejecutada por los destacados alumnos del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Solemnizada con la asistencia del Presidente de la República y un discurso del Ministerio del Interior, la concurrencia alcanzó las 500 personas, todas ellas, vinculadas al mundo de la élite capitalina.

Para el evento, el salón de espectáculos estuvo ricamente adornado con guirnaldas, planos de la institución y retratos de autoridades importantes para el asilo desde su creación a la fecha: Manuel Montt y Antonio Varas, Presidente de la República y Ministro del Interior en la época en que se fundó el Manicomio; Tomás Martínez, quien donó los terrenos y parte de los edificios para emplazar el asilo; Pedro Nolasco Marcoleta y Francisco González Errázuriz, administradores de la Casa entre 1864 y 1894. La fiesta se desarrolló con éxito y el programa se cumplió a cabalidad. A los asistentes se les recibió con un elegante *lunch* a la inglesa y las señoras fueron sorprendidas con cajas de bombones y ramilletes florales. Terminado el acto, el público recorrió las diversas secciones del establecimiento para comenzar a retirarse alrededor de las cinco de la tarde.

PROGRAMA INAUGURAL

1ª PARTE

1° *Tobanssed*. – Festival por 100 músicos de las 4 bandas de la guarnición, dirigida por el Señor Betteo.

2° *Canción Nacional cantada por los asilados*.

3° *Discurso del Doctor Don Augusto Orrego Luco*.

4° *Colibrí, vals cantados por los asilados*

5° *Los pajaritos, vals y “La vieja”, cueca, solos de violín por el Señor Page*.

2ª PARTE

6° *Discurso del Doctor Señor Beca*

7° *Granadina, mazurka, por la Estudiantina Española*.

8° *Jota aragonesa por la Estudiantina Española*.

9° *Canto de amor, solo de guitarra por la Señorita María del Sagrario Pérez*.

10° *Odi-tu, romanza para barítono por el Señor Corcelle*.

3ª PARTE

11° *Mal de ojo, comedia en un acto por los alumnos del Conservatorio, dirigidos por Don Emilio Álvarez*.

12° *“Gioconda”, por todas las bandas.*²³

“Casa de Orates”, 1 de julio, 1897.



EN LA CASA DE ORATES: LA INAUGURACIÓN DEL SALÓN DE ENTRETENIMIENTO.

“A la una y media de la tarde de anteayer tuvo lugar en la Casa de Orates, la solemne inauguración del Salón de Entretenimientos construido para bien de ese establecimiento, gracias a la munificencia de Don Silvestre Grez, nombre con que ha sido designado el nuevo Salón.

La concurrencia fue de lo más escudo y tan numerosa que el vasto local fue insuficiente para contenerla.

Todo el establecimiento y en especial el salón de espectáculo estaban adornados con gusto, destacándose entre guirnaldas en los lienzos de muralla y hueco de las puertas letreros y motes alusivos a la fundación de la casa y sus jefes actuales.

En el salón se destacaban en los muros laterales los retratos de los Señores Manuel Montt y Antonio Varas, Presidente de la República y Ministro del Interior en la época en que se fundó el Manicomio y el de los Señores Tomás Martínez y Pedro Marcoleta, los primeros administradores que tuvo el Manicomio.

El primero de los caballeros nombrados fue el que dio los terrenos y parte de los edificios del Hospital.

También adornaban los muros del Salón varios planos del establecimiento.

La fiesta fue muy buena y perfectamente desempeñados los números del programa.

La Comisión encargada de atender los invitados en uno de los entreacto ofreció a la concurrencia un elegante lunch a la inglesa, servido en un local especial.

Las señoras fueron obsequiadas con cajas de bombones y ramilletes de flores naturales.

*Terminado el acto, después de recorrer las diversas secciones del establecimiento, la concurrencia comenzó a retirarse a las cinco de la tarde, gratamente impresionada por la simpática y caritativa fiesta a que acababa de asistir y por el orden, adelante y buen pie que se nota en el Manicomio”.*²⁴

*“En la Casa de Orates”,
6 de julio, 1897.*

PRIMERAS DÉCADAS

“El domingo último se llevó a efecto, en el salón de espectáculos de la Casa de Orates, un gran acto literario-musical en honor del señor Administrador del establecimiento don Pedro Montt.

Asistieron a esta hermosa fiesta numerosos invitados, entre los cuales figuraban distinguidas familias de nuestra sociedad que acudían a solemnizar con su presencia el homenaje de respeto y gratitud que se tributaba al Director de aquel importante establecimiento. El selecto programa confeccionado al efecto, fue brillantemente interpretado en todos sus números, mereciendo especiales aplausos los escogidos trozos de composición musical de don Enrique Soro y el hermoso y sentido discurso pronunciado por don Guillermo Guerra Gormaz.

Interpretó felizmente el señor Guerra el sentimiento con que ven alejarse al señor Montt del alto puesto que durante doce años ha desempeñado con sin igual tino y acierto, siendo, como dijo, para sus dirigidos, no un administrador, no un jefe, sino un padre desinteresado. La fiesta de quedamos cuenta dejó en los asistentes la mas grata impresión”.

Revista Zig Zag, 8 de julio, 1906, p. 432

Durante las primeras décadas del Teatro Grez, la Casa de Orates efectuó diversas inversiones para mejorar su funcionamiento. Gastos en camarines, lunetas, sillas, lámparas de arco, telones, cordones, cortinas, arreglo de proscenio, fonógrafo, biógrafo, decoraciones, flores, pintura, compra y afinación de piano, fuegos artificiales, papel de música, impresión de programas, peluqueros, helados, uvas y empanadas.²⁵

Inclusive, la administración del asilo estudió la posibilidad de ampliarlo: “En el salón Gres se han dado seis conciertos con dos representaciones, i ha asistido numerosa concurrencia de

enfermos i de visitas. El local del teatro es ya estrecho i se estudia la manera de ensancharlo”.²⁶

Estos arreglos se fundamentaron en el constante uso del salón, en la gran concurrencia que las actividades artísticas suscitaban, y en la amplia popularidad que este espacio cultural adquirió en la ciudad de Santiago, que atraía a más de 600 personas en cada función. En efecto, en la primera mitad del siglo XX el Teatro Grez albergó un sinnúmero de conciertos, coros, actos músico-literarios, danzas y obras de teatro; traídos a nuestra memoria gracias a la prensa de la época que llevó un registro inusitado de estos

DESTACADOS MÚSICOS CHILENOS EN EL TEATRO GREZ

ANIBAL ARACENA INFANTA (1881-1951): Compositor y organista chileno. Su producción incluyó preludios de piano, arias, rondas infantiles, himnos y cantos litúrgicos. Director de la Revista de Música, órgano oficial que difundió la labor de compositores, intérpretes y conciertos.

ENRIQUE SORO (1884-1954): Pianista, profesor y compositor chileno. Destacó por

su labor como docente y director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, y estrenó sus obras en Europa, Estados Unidos y América Latina.

ALFONSO LENG HAYGUS (1884-1974): Músico de formación autodidacta. Integró importantes agrupaciones de la época, Los Diez, la Academia Ortiz de Zárate y la Sociedad Bach.

eventos, especialmente el Diario El Porvenir (fig. 4). Únicamente no se realizaron actividades en el año 1904, a raíz de que un voraz incendio destruyó importantes instalaciones del establecimiento y se utilizaron las dependencias del Teatro Grez para instalar camas provisorias, entre otros motivos.²⁷

Aquellas actividades artísticas ligadas a la música, la danza, la literatura y el teatro, por lo general estuvieron dedicadas a Pedro Montt, en homenaje a la labor desempeñada como administrador de la Casa de Orates entre 1894 y 1906. “En la Casa de Orates—. En la mañana de hoy, tendrá lugar en este establecimiento un acto literario musical, organizado en honor del Señor Don Pedro Montt, Administrador de la Casa de Orates. En dicho acto tomarán parte algunos asilados y otras personas”.²⁸

Los protagonistas de estos eventos fueron diversas instituciones culturales y connotados artistas de la época, entre los que destacaron: Banda del

Regimiento N° 3 de Artillería, Banda de la Casa de Huérfanos, Alfonso Leng, Academia Musical Ortiz de Zárate, Escuela Musical Verdi, cuadro artístico dirigido por Tomas Caro, La Escena, el comediante universitario Pepe Martínez; y talentosos personajes vinculados al Conservatorio Nacional de Música y Declamación, como Enrique Soro, Aníbal Aracena Infante, Héctor Contrucci y Carlos Jeréz (fig.5).

También participaron en aquellas actividades, los mismos integrantes de la comunidad de la Casa de Orates, funcionarios y pacientes organizados en Banda Musical, Estudiantina y Cuadro Dramático (fig.6).

Al respecto, destaca una noticia del año 1898: “[...] En el pequeño teatro del establecimiento estaban ensayando un coro [...]. El proscenio estaba lleno de cantantes, todos insanos, y una joven, que se nos dijo que también era loca, tocaba admirablemente el acompañamiento en el piano”.²⁹



fig. 4 Matinée en la Casa de Orates, 1909.

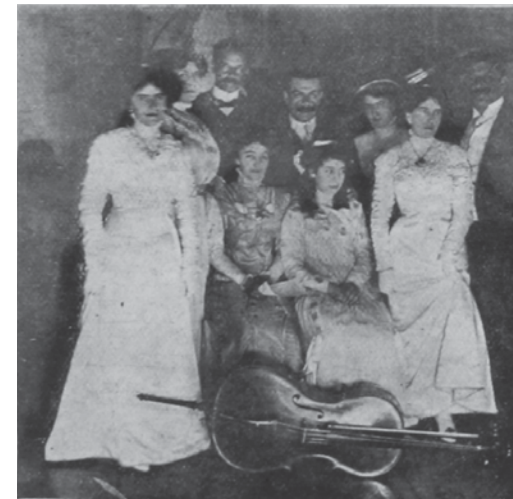


fig. 5 Músicos chilenos, 1909.



fig. 6 Cuadro dramático de funcionarios y pacientes. Circa, 1924-1926.



*CARTA DE BELISARIO PRATS, DIRIGIDA AL SEÑOR ADMINISTRADOR DE
LA CASA DE ORATES, SEÑOR PEDRO MONTT.*

“Señor administrador:

El salón Grez, destinado al entretenimiento de los asilados, ha continuado prestando durante el año último los servicios a que lo destinó su filantrópico fundador. Se han celebrado en él doce grandes conciertos, i se han puesto en escena varios juguetes cómicos adecuados a la especial condicion de los asilados. Los primeros han sido organizados con el jeneroso concurso de acreditados maestros [...] i de aventajados alumnos del Conservatorio Nacional de Música, i los segundos han sido ya obra de sociedades particulares de declamación, ya de las clases que de este ramo funcionan en el mismo Conservatorio.

Las sociedades que mas se han distinguido por su cooperación a estas fiestas han sido: la “Escuela Musical Verdi”, la “Academia Musical Ortiz de Zárate”, “La Escena” i un cuadro artístico dirigido por don Tomas Caro [...].

Como el salon es bastante estenso, pues contiene asientos para 600 personas [...] se ha invitado siempre a un buen número de familias de la sociedad. Pero son tantas las que han solicitado entrada a las fiestas, que un buen número también ha debido quedar constantemente fuera de ellas [...] Se han verificado [...] otros pequeños actos literarios-musicales organizados exclusivamente por empleados de la Casa i por algunos enfermos, i que por su naturaleza necesariamente mas modesta, han tenido el carácter de fiestas privadas e íntimas [...].

De desear seria la constitucion de una comision especial que tomara a su cargo la organizacion de diversiones más frecuentes aun i mas variadas tambien, ya que es indudable la importancia que ellas tienen, no sólo para el bienestar de todos los enajenados en jeneral, sino como eficaz auxiliar para la curación de muchos de ellos [...].

Movimiento de la Casa de Orates de Santiago en el año 1901, Imprenta Cervantes, Santiago de Chile, 1902, pp. 270-272.

SIGLO XX Y ACTUALIDAD

El devenir del Teatro Grez en la segunda mitad del siglo XX, estuvo determinado por dos coyunturas históricas: el Golpe de Estado de 1973 y el terremoto que azotó al país en 1985. Al ocuparse como bodega de desechos y escombros, el inmueble entró en un período de complejo deterioro.³⁰

Dos refacciones se dedicaron a reparar los daños causados por esta etapa de detrimento. La primera, con motivo del Primer Congreso organizado por la Sociedad Chilena de Salud Mental, en enero de 1988; la segunda, bajo el contexto de la celebración de los 150 años del Instituto Psiquiátrico, en el año 2002. A partir de ambas, se realizaron diversas modificaciones físicas en las dependencias del Teatro Grez, que permiten explicar las características actuales que éste presenta. Se cambiaron las butacas por sillas, se reemplazaron los antiguos murales ubicados en los costados del escenario por paneles de yeso, se incorporaron ventiladores, se limpiaron muros y pilares de madera, se reparó el techo para evitar filtraciones de agua, se construyeron baños aledaños y se cubrieron las pequeñas ventanas superiores que antes iluminaban el lugar. Cabe destacar también, que las puertas originales del teatro fueron remozadas por el restaurador chileno Francisco Uranga.

En la década de los ‘90 el Teatro Grez retomó paulatinamente sus actividades, dirigidas esta vez a los propios pacientes del Instituto, al crearse la Unidad de Rehabilitación en 1996. Desde ese año, el teatro formó parte de las actividades propuestas para la recuperación de los enfermos a través de la terapia ocupacional.

Bajo este contexto, el actor y director de teatro Alexander Baxter, propuso un proyecto para realizar obras de teatro con pacientes esquizofrénicos de larga estadía, a partir del cual montó obras colectivas como *El pensar mata el sentir*—la cual participó en el Festival de Nuevas Tendencias Teatrales de 1997— y *Ser* en 1998, que viajó a Argentina para participar en un encuentro latinoamericano de dramaterapia.³¹ Estas actividades fueron tremendamente significativas para los pacientes y se constituyen hoy como recuerdos vivos en la memoria de gran parte de los funcionarios del Instituto Psiquiátrico.

En la actualidad, el Salón Grez alberga diferentes actividades: académicas, institucionales, ministeriales, celebraciones, ceremonias solemnes, resonos y en menor medida, actividades artísticas. Dentro de estas últimas destacó la presentación del connotado pianista chileno, Roberto Bravo, en diciembre del año 2012.

1. DE TEZANOS, Sergio, *Breve Historia de la Medicina en Chile*, Editorial Universidad de Valparaíso, Valparaíso, Chile, 1995; LAVAL, Enrique “El destino de los enfermos mentales durante la Colonia”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, n°53, 1955, pp. 81-88; CAMUS, Pablo, “Filantropía, medicina y locura: La Casa de Orates de Santiago. 1852-1894”, *Revista Historia*, vol. 27, 1993, pp. 89-140.
2. PONCE DE LEÓN, Macarena, *Gobernar la pobreza: prácticas de caridad y beneficencia en la ciudad de Santiago, 1830-1890*, Universitaria, Santiago de Chile, 2011; ILLANES, María Angélica, *En el nombre del Pueblo, del Estado y de la Ciencia: Historia Social de la Salud Pública, Chile 1880-1973*, Gráfica Puerto Madero, Santiago de Chile, 2010.
3. “Decreto sobre mendigos i vagos. Santiago, 16 de agosto de 1843”, *Revista Chilena de Higiene*, Tomo Primero, Imprenta Cervantes, Santiago de Chile, 1894. pp. 642-644; MAIRA, Octavio, *La reglamentación de la prostitución desde el punto de vista de la Higiene Pública*, Imprenta Nacional, Santiago de Chile, 1887.
4. “Lei sobre Casas de Locos, Santiago 31 de julio de 1856”, *Revista Chilena de Higiene*, Tomo Primero, Título Primero, n°4, Imprenta Cervantes, Santiago de Chile, 1894, p. 615.
5. Sesión 5a, Extraordinaria, 22 de diciembre de 1854, *Casa de Orates de Santiago, Actas de la Junta Directiva, 1854-1891 I Documentos Anteriores a la primera acta: 1852-1854*, Imprenta Valparaíso de Federico T. Lathrop, Santiago de Chile, 1901, p. 9.
6. ORREGO LUCO, Augusto, *La cuestión social*, Imprenta Barcelona, Santiago de Chile, 1884.
7. LEYTON, Cesar, “La ciudad de los locos: industrialización, psiquiatría y cuestión social. Chile 1870- 1940”, *Frenia, Revista de Historia de la Psiquiatría*, vol. VIII, año 2008, pp. 259-276.
8. CAMUS, *Op. cit.*, p. 95-96.
9. BENHAM, William, *Informe pasado al Ministro del Interior*, 20 de octubre de 1875, p. 31.
10. *Ibidem*, p. 32.
11. *Idem*
12. SAZIE, Carlos, “Influencia del trabajo y las distracciones en el tratamiento de la enajenación mental”, *Revista de Chile*, Tomo I, Imprenta Gutenberg, Santiago de Chile, 1881, p. 181.
13. *Ibidem*, p. 179.
14. Proyecto de Reglamento Interior de la *Casa de Orates, presentado por la Junta Directiva el 04 de octubre de 1884*,

Casa de Orates, Actas de la Junta Directiva de la Casa de Orates, 1854- 1891, Documentos Anteriores a la primera Acta: 1852-1854, Imprenta Valparaíso de Federico T. Lathrop, 1901, pp. 261-263.

15. ESCOBAR, Enrique, “Historia del Hospital Psiquiátrico (1852-1952)”, *De Casa de Orates a Instituto Psiquiátrico. Antología de 150 años*, Ediciones Sociedad Chilena de Salud Mental, Santiago de Chile, 2002, pp. 115-122.
16. *Ibidem*, p. 117-118.
17. MUJICA, Cristián, “La familia Grez en Chile”, *Revista de Estudios Históricos*, n° 53, año 2011, pp. 193-306.
18. “Los restos de Don Manuel Silvestre Grez”, *Diario El Porvenir*, 8 de noviembre de 1898, sin página.
19. *Movimiento de la Casa de Orates de Santiago en el Segundo semestre de 1895*, Imprenta Gutenberg, Santiago de Chile, 1895, p. 37.
20. *Ibidem*, p. 40.
21. *Movimiento de la Casa de Orates de Santiago en el Segundo Semestre de 1896*, Imprenta Gutenberg, Santiago de Chile, 1897, p. 6.
22. “Concierto”, *Revista Zig-Zag*, 8 de julio de 1906, p. 432.
23. “Casa de Orates”, *Diario El Porvenir*, 1 de julio de 1897, sin página.
24. “En la Casa de Orates”, *Diario El Porvenir*, 6 de julio, 1897, sin página.
25. *Movimiento de la Casa de Orates de Santiago en el Segundo Semestre de 1899*, Imprenta Valparaíso de Federico T. Lathrop, Santiago de Chile, 1900, p. 125.
26. *Memoria de la Casa de Orates en el segundo semestre de 1900*, p. 7.
27. “Incendio en la Casa de Orates”, *Diario El Porvenir*, 6 de mayo de 1904, sin página.
28. “En la Casa de Orates”, *Diario El Porvenir*, 29 de junio de 1899, sin página.
29. “En la Casa de Orates”, *Diario El Porvenir*, 4 de noviembre de 1898, sin página.
30. Entrevistas realizadas a los funcionarios del Instituto Psiquiátrico, entre junio y agosto del año 2013, por las investigadoras.
31. GRAU, Manuela, “En abril, propuestas mil”, *Escáner Cultural: Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, n°29, 12 de mayo al 12 de junio de 2011. Sección Teatro. <http://www.escaner.cl/escaner29/inicio.html>. Acceso 21 de octubre, 2014.

fig. 1: Patio Casa de Orates, circa 1924-1926. *Colección Archivo Sociedad Chilena de Salud Mental*, Instituto Psiquiátrico “Dr. José Horwitz Barak”.

fig. 2: Taller de costura, circa 1924-1926. *Colección Archivo Sociedad Chilena de Salud Mental*, Instituto Psiquiátrico “Dr. José Horwitz Barak”.

fig. 3: Teatro Grez sin murales laterales, circa 1899. “La Casa de Orates”, *Instantáneas: Semanario festivo, literario, artístico y de actualidades*, 24 de junio de 1900, sin página.

fig. 4: Matinée en la Casa de Orates, 1909. “Matinée en la Casa de Orates”, *Revista Zig Zag*, 16 de octubre de 1909, sin página.

fig. 5: Músicos chilenos, 1909. “Matinée en la Casa de Orates”, *Revista Zig Zag*, 16 de octubre de 1909, sin página.

fig. 6: Cuadro dramático de funcionarios y pacientes, circa 1924-1926. *Colección Archivo Sociedad Chilena de Salud Mental*, Instituto Psiquiátrico “Dr. José Horwitz Barak”.



MURALES DEL TEATRO GREZ

Escenas de arte, locura y genialidad

Con la construcción del Teatro Grez a fines del siglo XIX, se asentó un nuevo escenario cultural y terapéutico conformado por diversas actividades artísticas como conciertos, obras teatrales, actos literarios y funciones de biógrafo; donde participaron tanto pacientes y funcionarios de la Casa de Orates, como un sector importante de la sociedad santiaguina de la época.

En este contexto, las pinturas creadas algunos años más tarde en los muros interiores del inmueble, se enmarcaban como parte de una tradición artística ya consolidada, en donde

el arte comenzaba a ser entendido como una herramienta determinante en los mecanismos de distracción y sanación de la locura.

La elaboración de este conjunto mural, constituye así una expresión visible de aquellas ideas “modernas” que circulaban en torno a la locura y el arte, particularmente para el campo de la medicina de este periodo; pero también, paradójicamente, sobre otras narrativas dominantes en la sociedad, donde las representaciones de la locura aún eran confinadas a visiones homogeneizantes y reduccionistas.

APROXIMACIÓN A LA OBRA

Por más de cien años el Teatro Grez se ha mantenido erguido en silencio, cobijando un tesoro artístico de grandes proporciones e incalculable valor patrimonial para nuestro país. Hablamos de las pinturas que desde 1904 recubren casi la totalidad de los muros interiores del recinto; doce murales principales, entre ellos, dos paisajes en la entrada y diez cuadros individuales en los muros laterales con retratos de los artistas clásicos –Homero, Virgilio, Dante, Lope de Vega, Shakespeare, Calderón de la Barca, Molière, Goethe– y alegorías de musas griegas. A esto se agrega una infinidad de motivos decorativos que recorren el espacio arquitectónico, envolviendo a su paso curvas y extensiones de cemento, con pinturas de flores, animales mitológicos, detalles geométricos y carteles.

Entre estos elementos, destaca una inscripción que yace a un costado del escenario y que ha permitido constatar la fecha de creación de esta obra pictórica; información que se suma a la obtenida en los registros del *Movimiento de la Casa de Orates* del mismo año, donde aparece el detalle de los gastos referentes a la decoración de las murallas interiores con pinturas.¹ Otras fuentes relevantes son las fotografías antiguas del inmueble que nos muestran, a partir de 1905, un teatro con murales a diferencia de aquellas imágenes anteriores a esa fecha, donde sólo se

observan las pinturas ubicadas en los muros que encuadran el escenario y que, producto de los graves daños que presentaban, fueron sustituidas hace algunos años por un panel de construcción blanco.²

De características eclécticas,³ el conjunto mural ha sido atribuido por tradición al artista nacional Pedro Lira (1845-1912)⁴ y a sus estudiantes, particularmente en lo referente a las pinturas de paisajes que comprende el inmueble.⁵ Si bien abordaremos esto más adelante, consideramos necesario establecer desde un principio que la información recogida en prensa, revistas de época, epistolarios, entre otros, durante ya casi dos años, no hacen mención alguna a la autoría de esta obra.⁶ Vacío histórico que abre la pregunta acerca del porqué de su omisión y nos interpela a la difícil tarea de buscar nueva información que permita dar luces sobre el origen de esta creación artística.

○○○○

Entrar hoy al Teatro Grez nos sitúa en medio de las ruinas de un pasado esplendoroso que, a la vez, pelagra en el olvido. La poca visibilidad que ha tenido el recinto desde las últimas décadas del siglo XX, sumado a factores históricos como su clausura en plena dictadura, su utilización como

bodega y los daños producidos por el terremoto de 1985;⁷ suscitaron las lamentables condiciones de conservación en que los murales se encuentran en la actualidad, donde la humedad arrasó con gestos y cuerpos y las intervenciones de cemento desdibujaron, en algunos casos, parte importante del relato, de la expresividad del artista y de sus inminentes posibilidades de lectura.

A pesar de ello, todavía podemos reconocer gran parte de la composición, de las facciones y expresiones de los retratados y de la gestualidad del pincel. También podemos observar, además de los murales principales, las pinturas que se encuentran sobre la estructura de la puerta de acceso al teatro, las cuales nos muestran a personajes de gran relevancia histórica para el Instituto Psiquiátrico y para este inmueble en particular. En éstas se aprecian dos retratos masculinos separados por un cartel, de inscripción ilegible, donde tímidamente se asoman restos de una leyenda “ARS”, que presumiblemente podría corresponder a la palabra “arte” en latín. El cartel se encuentra acompañado por tres querubines: dos de ellos se ubican en los extremos laterales –realizando la acción de sujetar y tirar– y el tercero, se ubica en la parte superior de la inscripción (fig. 1). Los dos personajes que aquí se representan corresponden al Coronel Francisco Ángel Ramírez, fundador de la Casa de Orates de Santiago (fig. 2), retrato ubicado al lado izquierdo de este grupo y posiblemente Manuel Silvestre Grez, quien fue el benefactor del teatro y que se ubica a mano derecha (fig. 3).⁸

Otro elemento que destaca, son las pinturas ubicadas en los muros aledaños al escenario que hacen alusión a la fundación e inauguración de la Casa de Orates, 1852 y 1858 respectivamente

–lado izquierdo enfrentando el escenario– y, como señalábamos anteriormente, a la fecha de inauguración y decoración de la sala de teatro, 1897 y 1904 –al lado derecho de éste–. La tipografía que aquí se utiliza y las decoraciones que ésta presenta, hacen alusión a los carteles de un teatro antiguo (fig. 4).

Una hilera de flores de cardos antes de abrir y bajo ésta una cenefa decorativa con motivos de palmeta, rodean el perímetro superior de los muros.⁹ Además, sobre dos marcos de medio punto de las puertas laterales, contiguas al escenario, se observan un par de hipogrifos; criaturas mitológicas de apariencia híbrida que representan figuras de caballos alados, con la cabeza y parte superior de un águila (fig.5). Cabe destacar que esta criatura imaginada, reproducida abundantemente en manifestaciones artísticas desde la Antigüedad, es mencionada en las *Églogas* del poeta Virgilio.

El mural se despliega aquí como expresión de una multiplicidad de temas, gestos, estilos e iconografías y también como contenedor de un discurso que, a diferencia de la pintura de caballete, busca alcanzar a un público más amplio y dialogar con él. Para el artista, los muros se convierten en un recurso plástico donde puede expresar y proyectar una determinada narrativa visual, comprometida con el medio y aquello que lo rodea.

Es también en el mural, donde más allá del programa establecido y luego realizado por el pintor, que se pueden vislumbrar tintes de aquellos conceptos enraizados a su época y que deve-



fig. 1



fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5

lan una íntima correspondencia entre la obra y su contexto. En este sentido, pensar los murales del Teatro Grez no puede ir disociado del espacio arquitectónico que los contiene, mucho menos de su relación con la Casa de Orates. Los murales deben ser analizados dentro de un contexto particular y en sintonía con las ideas, valores y el espíritu que circulaba dentro de este medio, donde el concepto de locura encierra un imaginario particular y el arte comienza a ser entendido como una forma eficaz para redimirla.

En Chile, si bien el interés por la pintura mural comienza a manifestarse, en mayor medida, luego de la visita a nuestro país del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y la realización de su mural *Muerte al Invasor* en la escuela de Chillán en 1940, existen numerosos antecedentes sobre esta manifestación artística en nuestro país.¹⁰

Desde la época colonial donde primaba su función religiosa, las pinturas animaban conventos, iglesias y capillas, como lo demuestran las obras que aún sobreviven en el Museo Colonial de San Francisco y en las iglesias del norte en Parinacota y Pachama;¹¹ en una menor cantidad se encuentran aquellas utilizadas para decorar

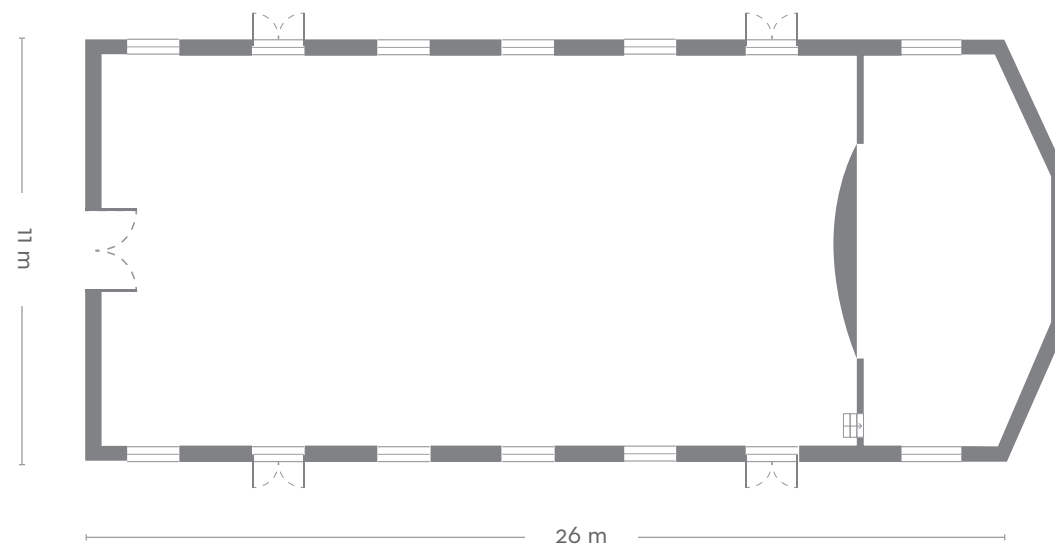
los interiores de casas particulares y que conocemos gracias al relato de cronistas.¹² Luego, con el traspaso al siglo XX, destacan aquellas realizadas por artistas como Pedro Lira, Alfredo Valenzuela Puelma, Alberto Valenzuela Llanos, Onofre Jarpa, Pedro Subercaseaux y posteriormente por Laureano Guevara y Arturo Gordon.

La falta de estudios acerca de estas manifestaciones en nuestro país, comprendidas dentro de estos primeros periodos, se condice con que la mayor parte de los edificios construidos que albergaban aquellas pinturas, se destruyeron producto de sismos e incendios, contribuyendo a que existan pocos registros de las primeras manifestaciones de arte mural en Chile y, con ello, a que predominen un sinnúmero de incógnitas al respecto.

Abrir las puertas del Teatro Grez ofrece, entonces, la posibilidad de conocer un conjunto mural de inestimable valor para la historia de la salud y del arte chileno, permitiendo descubrir "otros" horizontes culturales, comúnmente excluidos, que nos revelan parte importante de las visiones de un determinado momento histórico y social; y donde el mural, tiene finalmente la oportunidad de reconectar con su público.

CATALOGACIÓN

PLANTA ACTUAL TEATRO GREZ



El presente documento contiene la elaboración de descripciones iconográficas detalladas de cada uno de los murales, donde se identifican las imágenes, sus características y simbologías.

La finalidad de este registro consiste en configurar un primer acercamiento a una valoración y apreciación estética de esta obra pictórica reconociendo, entre otros, las técnicas, materiales, dimensiones, estado de conservación; como

también perpetuar su resguardo patrimonial y difusión, medida que resulta especialmente urgente debido al avanzado deterioro de este conjunto mural.

La catalogación que se presenta a continuación ha sido realizada únicamente sobre los murales de paisaje, retratos de artistas y de musas, dejando fuera de este análisis las decoraciones anexas y los retratos de personajes sobre el dintel.¹³



TIPO DE OBRA

PINTURAS MURALES LATERALES

Autor	Anónimo
Título	Desconocido
Firma	No presenta
Fecha de realización	1904
Dimensiones	333 cm (alto) x 174 cm (ancho)
Soporte	Muro compuesto de ladrillos y cal
Tema	Retratos; mitología
Técnica	Al seco o falso fresco
Estado de conservación	Regular a malo
Modo de adquisición	Desconocido
Propietario / Responsable jurídico	Instituto Psiquiátrico "Dr. José Horwitz Barak"
Ubicación	Teatro Grez, Instituto Psiquiátrico "Dr. José Horwitz Barak". Recoleta, Santiago, Chile
Restauraciones anteriores	No

TIPO DE OBRA

PINTURA MURAL DE PAISAJE

Autor	Anónimo
Título	Desconocido
Firma	No presenta
Fecha de realización	1904
Dimensiones	333 cm (alto) x 420 cm (ancho)
Soporte	Muro compuesto de ladrillos y cal
Tema	Paisaje
Técnica	Al seco o falso fresco
Estado de conservación	Regular a malo
Modo de adquisición	Desconocido
Propietario / Responsable jurídico	Instituto Psiquiátrico "Dr. José Horwitz Barak"
Ubicación	Teatro Grez, Instituto Psiquiátrico "Dr. José Horwitz Barak". Recoleta, Santiago, Chile
Restauraciones anteriores	No



HOMERO

Pintura dispuesta en formato vertical. En el plano central se observa el busto de un hombre de frente, con la cabeza levemente inclinada hacia abajo. De ojos apagados, signo de ceguera,¹⁴ presenta cabellera gris y rizada con una cinta o diadema¹⁵ en la zona frontal y barba larga del mismo colorido. Viste una túnica roja con cuello redondo y broches decorativos dorados sobre los hombros.

La figura se encuentra rodeada por un marco monoa- xial¹⁶ tipo rocalla,¹⁷ rococó,¹⁸ de colores suaves, en tonali- dades café y con ornamentaciones asimétricas inspiradas en las formas de una concha marina. De éste sobresalen elementos vegetales conformados por varias hojas verdes de aspecto alargado, similares a un alga.

En la parte superior del marco, tres querubines tocan música con distintos instrumentos –pandereta, trompe- ta y platillos–. Además se observa un tipo de cartela,¹⁹ parte de la misma rocalla, donde se inscribe el nombre del retratado: “HOMERO”. En la parte inferior, un ángel sostiene con su brazo derecho alzado una corona de laureles y con el otro un cetro. El fondo externo al marco es de color damasco; el interno, presenta tonali- dades que van del gris oscuro al claro. Todo esto se encuen- tra enmarcado, a su vez, en un rectángulo compuesto por una franja tipo cenefa, larga y estrecha, con motivos decorativos de palmetas.²⁰



HOMERO (Siglo VIII a. C.). Fue un poeta griego al que por tradición se le atribuyen las obras cumbres de la anti- gua Grecia, *La Odisea* y *La Ilíada*. Las epopeyas narran hechos legendarios anteriores a su época y están cargadas de temas heroicos y mitológicos.

Considerado uno de los grandes escri- tores de la literatura clásica, poco se sabe sobre su vida, por lo que algunos expertos han llegado incluso a poner en duda su existencia. Se dice que era ciego, lo que se aprecia en la mayoría de sus retratos imaginados. Entre estos destaca un busto de Homero *Retrato Imaginario de Homero*, copia romana de original griego, fechado hacia el siglo II d. C., que se encuentra en el Louvre,²¹ de notable semejanza con el retrato del mural.

Autor	Desconocido
Técnica	Falso fresco
Año	1904
Medidas	333 x 174 cm





VIRGILIO

Pintura dispuesta en formato vertical. En el plano central se observa el busto de un hombre a medio perfil o tres cuartos. Presenta cabellera larga, abundante, ondulada, de color castaño oscuro y sobre su cabeza porta una corona de laureles. De aspecto joven, con rostro fino, alargado y cejas acentuadas, viste un manto rojo, cruzado sobre el pecho, del cual se asoma levemente el borde de un cuello blanco.

La figura se encuentra rodeada por un marco monoaxial tipo rocalla, rococó, de colores suaves (damasco, café y dorado) y con ornamentaciones asimétricas inspiradas en las formas de una concha marina. De éste sobresalen elementos vegetales conformados por varias hojas verdes de aspecto alargado, similares a un alga.

En la parte superior del marco, tres querubines tocan música con distintos instrumentos –pandereta, trompeta y platillos–. Además se observa un tipo de cartela, parte de la misma rocalla, donde se inscribe el nombre del retratado: “VIRJILIO”. En la parte inferior, un ángel sostiene con su brazo derecho alzado una corona de laureles y con el otro un cetro. El fondo externo al marco es un cielo celeste con nubes; el interno, presenta tonalidades que van del terracota oscuro al claro. Todo esto se encuentra enmarcado, a su vez, en un rectángulo compuesto por una franja tipo cenefa, larga y estrecha, con motivos decorativos de palmetas.



PUBLIO VIRGILIO MARÓN
(70 a. C.- 19 a. C.). Fue un célebre poeta romano, autor de *La Eneida*, las *Églogas* o *Bucólicas* y las *Geórgicas*. Su obra es considerada una de las más importantes de la literatura grecolatina.

Inspiró a grandes artistas como Dante, quien realiza un homenaje a Virgilio en la primera parte de *La Divina Comedia*, convirtiéndole en guía del poeta a través del Infierno y del Purgatorio.

Entre sus representaciones, destaca un mosaico de mármol del siglo III, originario de Susa, donde aparece Virgilio escribiendo el VIII verso de *La Eneida* junto a las musas Clío y Melpómene, ubicado en el Museo Nacional del Bardo, Túnez.

Autor	Desconocido
Técnica	Falso fresco
Año	1904
Medidas	333 x 174 cm





SHAKESPEARE

Pintura dispuesta en formato vertical. En el plano central se observa el busto de un hombre de perfil. Presenta cabellera clara y ondulada, con bigotes abundantes y barba en punta. Viste un manto negro del cual sobresale un cuello blanco abierto, con amplias solapas. Entre sus rasgos destaca una frente amplia, ojos rasgados y puente de nariz hundido.

La figura se encuentra rodeada por el motivo decorativo de un marco monoaxial tipo rocalla, rococó germánico²² de color dorado, con volutas²³ y ornamentaciones asimétricas, decoración típica del siglo XVIII.

En la parte superior de éste, se observa a tres querubines afirmados del marco y en la parte inferior, la inscripción del nombre del retratado: "SHAKESPEARE". El fondo externo al marco es un cielo celeste pálido con nubes; el interno, presenta tonalidades que van del terracota oscuro al claro. Todo esto se encuentra enmarcado, a su vez, en un rectángulo compuesto por una franja tipo cenefa, larga y estrecha, con motivos decorativos de palmetas.



WILLIAM SHAKESPEARE

(Circa, 1564-1616). Fue un dramaturgo, poeta y actor inglés. Es considerado el escritor más importante de la literatura inglesa y uno de los más célebres de todos los tiempos. Su vasta obra pasó por distintos géneros dramáticos cultivando la historia, la comedia, la tragedia y tragicomedia. Entre algunas de éstas se encuentran: *Romeo y Julieta*, *Sueño de una Noche de Verano*, *El Mercader de Venecia*, *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* y *Rey Lear*.

De gran fama en aquella época, sus obras fueron interpretadas en la corte de Isabel I y Jacobo I. En la actualidad, su escritura y representaciones se conocen y son valoradas mundialmente.

La gran popularidad alcanzada por el artista, explica los múltiples retratos que se le conocen, los cuales si bien son variados, representan características comunes como el corte de pelo, frente amplia, barba y bigotes.

Autor	Desconocido
Técnica	Falso fresco
Año	1904
Medidas	333 x 174 cm





LOPE

De Vega

Pintura dispuesta en formato vertical. En el plano central se observa el busto de un hombre a medio perfil o tres cuartos. De frente amplia, cabellera lisa, con tonalidades grisáceas y peinada hacia atrás. Presenta bigotes de colorido claro y largos, con los extremos encrespados hacia arriba. Viste una chaqueta negra abierta, sobre traje negro del cual sobresale un cuello blanco abultado, posible alusión a indumentaria religiosa. Posee un colgante largo con medalla.²⁴

La figura se encuentra rodeada por el motivo decorativo de un marco monoaxial tipo rocalla, rococó germánico de color dorado, con volutas y ornamentaciones asimétricas, decoración típica del siglo XVIII.

En la parte superior de éste, se observa a tres querubines afirmados del marco y en la parte inferior, la inscripción del nombre del retratado: “LOPE DE VEGA”. El fondo externo al marco es un cielo celeste pálido con nubes; el interno, presenta tonalidades que van del verde oscuro al claro. Todo esto se encuentra enmarcado, a su vez, en un rectángulo compuesto por una franja tipo cenefa, larga y estrecha, con motivos decorativos de palmetas.



FÉLIX LOPE DE VEGA Y CARPIO (1562-1635). Fue uno de los poetas y dramaturgos más importantes del siglo de Oro Español. Compuso una extensa obra en la que cultivó todos los géneros literarios, recibiendo el apodo de *Fénix de los Ingenios* por Miguel de Cervantes. En el género dramático modernizó sus formas, convirtiéndose en uno de los máximos exponentes del teatro barroco español.

Entre sus obras más conocidas se encuentran *Fuenteovejuna*, *La Estrella de Sevilla* y *Los Locos de Valencia*.

Lope de Vega ingresó a la Orden de Malta en 1627, cuya cruz lleva colgada generalmente en sus representaciones y en las cuales también es frecuente verlo vistiendo el hábito de San Juan, propio de esta Orden.

Autor	Desconocido
Técnica	Falso fresco
Año	1904
Medidas	333 x 174 cm



MUSA

(Erato)

Pintura dispuesta en formato vertical. En el plano central se observa la figura de una mujer, de frente y cuerpo completo. Presenta cabellera larga, ondulada y negra que cae hacia su lado derecho, moviéndose ligeramente con el viento. Entre sus rasgos destacan, ojos alargados de color pardo y de aspecto somnoliento.

Viste una túnica larga, sin mangas, con cuello de escote en “v”, de color blanco con transparencias, sujeta al talle por un listón del mismo material. Sobre ésta cuelga un manto café desde la altura de su cintura por la espalda, rodeando parte de su muslo derecho. Con su mano izquierda sujeta un instrumento musical –lira–²⁵ y con la diestra toca las cuerdas del instrumento. Sus pies descalzos se encuentran posicionados uno delante del otro: ambos tocan el suelo con la punta de los dedos. Tras ella, un paisaje de frondosos árboles y un camino de tierra.

Todo esto se encuentra enmarcado en un rectángulo compuesto por una franja tipo cenefa, larga y estrecha, posiblemente inspirada en el movimiento artístico del art nouveau; con motivos

decorativos de características arquitectónicas y líneas sinuosas, a las que se incorporan elementos orgánicos como enredaderas con hojas de vid; además de máscaras por las esquinas y laterales, y una figura de calavera por el borde inferior.

De las 9 musas de la mitología griega, la alegoría posiblemente representa a Erato, “la amable”, musa de la poesía lírica. Su principal atributo es la lira.²⁶

Siguiendo a Cesare Ripa, esta musa recibe su nombre de la palabra griega eros, “amor” y es representada como una “graciosa y muy alegre doncella que ciñe sus sienes con corona de rosas y de mirto. Con la siniestra ha de sostener una lira y con la diestra el plectro, poniéndose junto a ella un alado Amorcillo, que lleva con la mano una antorcha, el arco y las saetas”.²⁷

Otra descripción, tomada de algunas medallas antiguas según el anticuario Señor Vicentio della Porta, muestra a Erato llevando una lira y con el cabello largo, como principal protectora de la elegía.²⁸

Autor	Desconocido
Técnica	Falso fresco
Año	1904
Medidas	333 x 174 cm



MUSA

(Terpsícore)

Pintura dispuesta en formato vertical. En el plano central se observa la figura de una mujer. Presenta cabellera larga, ondulada y de color castaño claro, la cual se eleva de manera vertical hacia el cielo. Su cabeza se encuentra inclinada hacia atrás, con el rostro en dirección hacia el espectador.

Su brazo izquierdo se alza con un instrumento de cuerda –cítara–²⁹ en la mano, el cual presenta una cuerda floja que se ha soltado de éste y el derecho, se encuentra doblado con el codo apuntando hacia arriba y la mano por detrás de la cabeza. Se alcanzan a ver restos de un velo o gaza blanca transparente. De fondo se observan suaves tonalidades verde azuladas.

Todo esto se encuentra enmarcado en un rectángulo compuesto por una franja tipo cenefa, larga y estrecha, posiblemente inspirada en el movimiento artístico del art nouveau; con motivos decorativos de características arquitectónicas y líneas sinuosas, a las que se incorporan elementos orgánicos como enredaderas con hojas de vid; además de máscaras por las esquinas y laterales.

Un segmento importante de la parte media e inferior de la pintura se encuentra dañado, imposibilitando una completa lectura del mismo.

De las 9 musas de la mitología griega, la alegoría posiblemente representa a Terpsícore, musa inspiradora de la danza. Es frecuente verla representada con sus pies ligeros, realizando algún movimiento aéreo y sosteniendo un instrumento musical para acompañar el baile, generalmente una cítara en base a las palabras del poeta Virgilio.³⁰ En menos oportunidades se la representa con una lira, según ofrece otra descripción proveniente de las pinturas del jardín del Cardinal de Ferrara, en Monte Cavallo.³¹

Siguiendo a Cesare Ripa, Terpsícore “Se pintará igualmente en forma de doncellas de alegre y bello rostro. Ha de ir sosteniendo una cítara, viéndose que la tañe, y llevará en la cabeza una corona de plumas de variados colores, siendo algunas de Urraca. Irá además bailando con gracioso donaire”.³²

Autor	Desconocido
Técnica	Falso fresco
Año	1904
Medidas	333 x 174 cm





DANTE

Pintura dispuesta en formato vertical. En el plano central se observa el busto de un hombre, a medio perfil o tres cuartos. Viste un jubón³³ verde oscuro, con costura en el medio y del cual sobresale un cuello con vuelos blancos. Sobre esto destaca un manto o capa roja con capucha, la cual cubre la cabeza y cuerpo del personaje retratado, dejando rostro, cuello y parte del escote descubiertos. A su vez, sobre la capucha, se posa una corona de laureles. Entre sus rasgos predomina una nariz aguileña, mandíbula grande, labios delgados, cejas marcadas, ceño fruncido y tez morena.

La figura se encuentra rodeada por el motivo decorativo de un marco monoaxial tipo rocalla, rococó germánico de color dorado, con volutas y ornamentaciones asimétricas, decoración típica del siglo XVIII.

En la parte superior de éste, se observa a tres querubines afirmados del marco y en la parte inferior, la inscripción del nombre del retratado: "DANTE". El fondo externo al marco es un cielo celeste pálido; el interno, presenta tonalidades que van del café oscuro al claro. Todo esto se encuentra enmarcado, a su vez, en un rectángulo compuesto por una franja tipo cenefa, larga y estrecha, con motivos decorativos de palmetas.



DANTE ALIGHIERI (1265-1321). Poeta italiano. Su obra cúlmine es *La Divina Comedia*, de gran reconocimiento mundial. Destaca en su biografía su activa vida política y la figura de Beatriz Portinari a quien conoce desde temprana edad, convirtiéndose en su musa en el conjunto de poemas que conforman *Vida Nueva* y la ya mencionada *Divina Comedia*.

Siguiendo a su primer biógrafo y contemporáneo Giovanni Boccaccio, Dante era "de mediana estatura [...] su andar era grave y reposado, siempre con modestísimos paños vestido, con esas vestiduras apropiadas a su madurez. Alargado su rostro, aquilina la nariz, ojos más grandes que pequeños, las mandíbulas grandes, sobresaliente el labio inferior; de color moreno, cabellos y barba espesos, negros y crespos; su expresión era siempre melancólica y pensativa".³⁴ Entre sus representaciones destaca, por su semejanza con este mural, la escultura en bronce realizada por Jean-Paul Aubé en 1879, ubicada en la plaza Marcelin-Berthelot en París y cuyo modelo preparatorio se encuentra en el Petit Palais de esta misma ciudad.

Autor	Desconocido
Técnica	Falso fresco
Año	1904
Medidas	333 x 174 cm





CALDERÓN

De La Barca

Pintura dispuesta en formato vertical. En el plano central se observa el busto de un hombre a medio perfil o tres cuartos. De frente amplia, rostro anguloso; cabellera lisa y escaza, de color castaño claro. Viste una chaqueta negra abierta, sobre traje negro y cuello blanco cerrado, que posiblemente corresponde a indumentaria religiosa. Lleva un colgante con medalla dorada ovalada y diseño de cruz, distintivo de la Orden de Santiago.

La figura se encuentra rodeada por el motivo decorativo de un marco monoaxial tipo rocalla, rococó germánico de color dorado, con volutas y ornamentaciones asimétricas, decoración típica del siglo XVIII.

En la parte superior de éste, se observa a tres querubines afirmados del marco y en la parte inferior, la inscripción del nombre del retratado: "CALDERÓN DE LA BARCA". El fondo externo al marco es un cielo celeste pálido con nubes; el interno, presenta tonalidades que van del gris oscuro al verde claro. Todo esto se encuentra enmarcado, a su vez, en un rectángulo compuesto por una franja tipo cenefa, larga y estrecha, con motivos decorativos de palmetas.



CALDERÓN DE LA BARCA (1600-1681). Dramaturgo español. Al igual que Lope de Vega, es uno de los principales exponentes del Siglo de Oro español. Asimismo, su obra es considerada la culminación barroca del modelo teatral creado por Lope de Vega. Entre sus principales creaciones se encuentran: *La Vida es Sueño*, *El Mágico Prodigioso*, *La Devoción de su Cruz* y *El Gran Teatro del Mundo*.

Nombrado Caballero de la Orden de Santiago, en 1561 fue ordenado sacerdote y después capellán de honor, lo que se aprecia en la vestimenta con la que comúnmente se le representa en sus retratos.

Autor	Desconocido
Técnica	Falso fresco
Año	1904
Medidas	333 x 174 cm





MOLIÈRE

Pintura dispuesta en formato vertical. En el plano central se observa el busto de un hombre de perfil. De cabellera larga, abundante, rizada, color castaño oscuro y con fino bigote. Viste una capa o chaqueta gris oscuro con un lazo ancho en tono café, atado bajo el cuello, del cual se asoma una camisa blanca abierta. Entre sus rasgos destaca una frente angulosa, mandíbula marcada y pómulos definidos.

La figura se encuentra rodeada por un marco monoaxial tipo rocalla, rococó, de colores suaves (damasco, café y dorado) y con ornamentaciones asimétricas inspiradas en las formas de una concha marina. De éste sobresalen elementos vegetales conformados por varias hojas verdes de aspecto alargado, similares a un alga.

En la parte superior del marco, tres querubines tocan música con distintos instrumentos –pandereta, trompeta y platillos–. Además se observa un tipo de cartela, parte de la misma rocalla, donde se inscribe el nombre del retratado: “MOLIÈRE”. En la parte inferior, un ángel sostiene con su brazo derecho alzado una corona de laureles y con el otro un cetro. El fondo externo al marco es un cielo celeste pálido con nubes; el interno, presenta tonalidades que van del café oscuro al claro. Todo esto se encuentra enmarcado, a su vez, en un rectángulo compuesto por una franja tipo cenefa, larga y estrecha, con motivos decorativos de palmetas.



MOLIÈRE, cuyo nombre original era Jean Baptiste Poquelin (1622-1673), fue un dramaturgo y actor francés. Famoso por sus sátiras donde retrata con humor e ironía a la sociedad francesa de la época, haciendo una crítica acerca de sus vicios y corrupción, particularmente de la burguesía, nobleza e iglesia. Además en su obra cuestionó la limitada educación entregada a la mujer, defendiendo su enseñanza libre.

Molière fue duramente atacado por algunos de sus coetáneos, siendo no obstante apoyado por el rey Luis XIV.

Entre algunas de sus obras más importantes se encuentran: *Las Preciosas Ridículas*, *La Escuela de las Mujeres*, *Don Juan*, *El Burgués Gentilhombre* y *El Enfermo Imaginario*.

Autor	Desconocido
Técnica	Falso fresco
Año	1904
Medidas	333 x 174 cm





GOETHE

Pintura dispuesta en formato vertical. En el plano central se observa el busto de un hombre de perfil. Presenta cabellera larga, ondulada y abundante, de color castaño claro. Viste una chaqueta negra, con amplias solapas y una camisa blanca cerrada, con un lazo o corbatín atado al cuello del mismo color. Entre sus rasgos destaca una frente amplia y mentón suave.

La figura se encuentra rodeada por un marco monoaxial tipo rocalla, rococó, de colores suaves (damasco, café y dorado) y con ornamentaciones asimétricas inspiradas en las formas de una concha marina. De éste sobresalen elementos vegetales conformados por varias hojas verdes de aspecto alargado, similares a un alga.

En la parte superior del marco, tres querubines tocan música con distintos instrumentos –pandereta, trompeta y platillos–. Además se observa un tipo de cartela, parte de la misma rocalla, donde se inscribe el nombre del retratado: “GOETHE”. En la parte inferior, un ángel sostiene con su brazo derecho alzado una corona de laureles y con el otro un cetro. El fondo externo al marco es un cielo celeste pálido con nubes; el interno, presenta tonalidades que van del café claro al crema. Todo esto se encuentra enmarcado, a su vez, en un rectángulo compuesto por una franja tipo cenefa, larga y estrecha con motivos decorativos de palmetas.



JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749-1832). Fue un poeta, novelista, dramaturgo y científico alemán. Perteneció al movimiento romántico alemán *Sturm und Drang*.

Escribió varias obras que influenciaron el romanticismo literario, entre las cuales destacan *Los Sufrimientos del Joven Werther* y *El Fausto*; ésta última, publicada en dos partes, relata la antigua leyenda del pacto de un sabio con el diablo.

Realizó brillantes contribuciones a la ciencia y siguió además una importante carrera política.

Autor	Desconocido
Técnica	Falso fresco
Año	1904
Medidas	333 x 174 cm



PAISAJES

MURAL 1

Pintura dispuesta en formato horizontal. Se observa un paisaje de corte realista compuesto por diferente vegetación. Al lado izquierdo se ubica un conjunto de árboles de troncos delgados, los cuales ocupan todo el alto del mural y cuya copa se encuentra cortada de la escena. Estos presentan pocas hojas, donde predominan las tonalidades café, y largas ramas que se extienden abarcando buena parte del ancho de la pintura. Al lado derecho del mural se observa un árbol de hojas verdes, frondoso, de copa amplia, densa y de menor altura. A continuación de éste, algunas ramas de un arbusto.

Las tres cuartas partes superiores de la pintura están conformadas por el cielo. Todo esto está enmarcado en un rectángulo compuesto por una franja tipo cenefa, larga y estrecha, con motivos decorativos de características arabescas.³⁵

Parte importante del segmento inferior de la pintura se encuentra revestido por una capa de cemento, de aplicación posterior, imposibilitando una adecuada lectura.

MURAL 2

Pintura dispuesta en formato horizontal. Se observa un paisaje realista compuesto por abundante vegetación. En el lado izquierdo de la pintura, un conjunto de árboles de troncos gruesos, hojas verdes y de gran frondosidad; su copa se encuentra cortada de la escena. Al lado derecho del mural, un árbol alto de ramas delgadas y hojas verdes. Bajo éste, se alcanzan a apreciar los cuerpos de un grupo de cuatro personas –tres mujeres y un hombre–; tres de éstas, vestidas con túnicas o ropas en tono ocre y otra de color rojo; tomadas de las manos y posiblemente realizando una ronda. La mujer ubicada al extremo izquierdo, presenta un pecho al descubierto. A la misma altura de estas figuras, se observa un río o lago de aguas celestes.

Las tres cuartas partes superiores de la pintura están conformadas por el cielo. Todo esto está enmarcado en un rectángulo compuesto por una franja tipo cenefa, larga y estrecha, con motivos decorativos de características arabescas.

Un segmento importante de la parte inferior de la pintura se encuentra cubierto por una capa de cemento, de aplicación posterior, imposibilitando una completa lectura del mismo.



MURAL 1

Autor	Desconocido
Técnica	Falso fresco
Año	1904
Medidas	333 x 420 cm



MURAL 2

Autor	Desconocido
Técnica	Falso fresco
Año	1904
Medidas	333 x 420 cm

Enfrentarse a los murales del Teatro Grez requiere ingresar en un terreno prácticamente inexplorado; un territorio de ausencias. La escasa atención historiográfica que ha recibido este conjunto, como la falta de investigaciones y reflexiones al respecto, vuelven imperiosa la tarea de realizar un estudio acabado de estas pinturas; a través de identificaciones, analogías y diferencias, que pongan en relieve la decoración y el contenido de esta obra.

Como señalaba un importante historiador peruano, «[...] la obra pictórica hay que verla, estudiarla directamente, analizarla con detenimiento en sus líneas y en su colorido, “en su propio contenido de fondo y de forma”; precisándose la técnica, adentrándose en el pensar y en el sentir del pintor: juzgar con criterio de época, trasladándose al tiempo de su existencia».³⁶

Los murales que nos hemos dispuesto a analizar, despliegan una multiplicidad de caminos y significados que trascienden los límites de la pintura y alcanzan otras áreas como la psiquiatría, la historia y la literatura. Aquí, la obra es afectada por su contexto y por las narrativas decimonónicas del periodo, exponiendo un discurso hegemónico ambivalente, donde si bien la locura comienza a ser tratada como enfermedad, continúa siendo relegada a espacios fronterizos.

Murales, una primera mirada

El Teatro Grez comprende doce murales principales de gran formato y estilo ecléctico que incluyen pinturas de paisajes, retratos de artistas clásicos y alegorías de musas griegas, como también otros murales de personajes históricos vinculados a la Casa de Orates y variados motivos decorativos.

En términos generales, una primera afirmación que podemos establecer al observar las pinturas, es que estamos frente a una obra de arte colectiva donde se aprecia claramente la presencia de por lo menos “dos manos” al momento de su ejecución. Indicio de esto resultan los diferentes estilos, temáticas y facturas que pueden ser reconocidos en las pinturas.

De los retratos de artistas, cuatro murales presentan una ejecución similar. Las rocallas poseen motivos inspirados en conchas marinas; los querubines portan instrumentos musicales; y los nombres de los retratados se encuentran escritos en cartelas, conformadas a partir de los marcos. Entre estos personajes también se pueden establecer diferencias notables en la ejecución: las pinturas de Homero y Molière revelan una técnica pictórica superior a la de Virgilio y Goethe, al manifestar un trabajo más

acabado de luces y sombras en los rostros y en la aplicación del color, lo que se traduce en un mejor modelado de volúmenes y formas.

Los otros cuatro murales de este conjunto de artistas, reúnen características diferentes. La rocalla es de estilo rococó germánico, de color dorado y sin decoraciones anexas; los querubines presentan rasgos suaves y contornos más redondeados; y los nombres de los retratados se encuentran inscritos en el marco, a diferencia del grupo anterior. Aquí destaca la ejecución de los personajes de Shakespeare y la de Dante, desmarcándose de Calderón de la Barca y Lope de Vega, de factura más simple.

A estos retratos, se suman los murales de musas y los paisajes de corte realista, los cuales presentan, a su vez, estilos y técnicas propias. En las pinturas de musas, sobresale una relación rítmica entre las formas y un correcto trazado de las proporciones, lo que se evidencia notoriamente por el gran tamaño de las figuras que se extienden a cuerpo completo.

En los paisajes, destaca la profundidad de la composición por medio de la distribución de luces y la incorporación de perspectivas. También resalta una paleta variada desplegada en las hojas de algunos árboles y una pincelada más suelta.

En cuanto al color corresponde precisar, que si bien los murales no pueden ser apreciados en su colorido original por el desgaste y decoloración que presenta la pintura, todavía es posible reconocer una delicadeza y habilidad en el manejo de las tonalidades, donde las graduaciones y combinaciones de los diferentes motivos se unen en una total armonía.

Desde un punto de vista compositivo, podemos observar que estos tres grupos temáticos divididos en paisajes, retratos y musas, no se mezclan puesto que cada uno está creado en absoluta autonomía respecto a sus pares. Su interacción, no obstante, se concreta en un plano teórico, a través de las múltiples lecturas y asociaciones que veremos más adelante. A su vez, cada uno de estos grupos se encuentran diferenciados o demarcados simbólicamente con distintos motivos presentes en las cenefas decorativas, como una manera de resaltar dicha inconexión aparente o superficial y de delimitar las temáticas. Enmarcación que también condiciona la pintura a una composición bidimensional, evidenciando aquí un desplazamiento del caballete al muro y no una completa conquista, de parte de los artistas, sobre las características arquitectónicas de éste.³⁷

Como resultado de esto, es factible expresar que el tratamiento empleado en parte importante de los murales —como el trazo firme, la pincelada fina, la variedad de colores, la rica y versátil composición y la dificultad que demanda el gran formato— sugieren que el o los artistas son pintores de escuela, conocedores de la técnica pictórica y del modelo academicista.

Retratos, personajes e idealización

En relación a la disposición de los retratos de artistas clásicos, pareciera que éstos presentan un orden cronológico a excepción del personaje de Dante. De derecha a izquierda en lectura zigzagante y enfrentando el escenario se encuentran: Homero, Virgilio, Shakespeare y Lope de Vega, separados por las musas Erato y Terpsícore; continúan luego Dante, Calderón de la Barca,

ESQUEMA UBICACIÓN MURALES



fig. 6

Molière y Goethe (fig. 6). Tal distribución lleva a cuestionarnos acerca de si la ubicación de Dante, retratado nada menos que tres siglos después de su época, correspondió a un error compositivo al momento de realizar las pinturas, o bien, si la decisión de situar a este personaje fuera de la lógica temporal, se debe a la intención de generar un “punto de quiebre” en la obra.

En cuanto a la identificación de cada retratado, si bien ésta ya ha sido realizada en la catalogación, es necesario reconocer si la expresión, la indumentaria, los accesorios y el estado de ánimo, se corresponden con cada personaje.

La confección de la fisonomía de Homero, Dante, Virgilio y Lope de Vega, por ejemplo, concuerdan con las representaciones fidedignas o imaginadas que se les han realizado a lo largo

de la historia. Se puede constatar un realismo en los rostros de estos personajes y una preocupación especial del artista para que estas figuras de carácter histórico sean presentadas en toda su autenticidad, permitiendo manifestar a cada individuo en sus características propias. La ceguera de Homero o el tono pensativo que reflejan las cejas y la mirada de Dante, el peinado y bigotes de Lope de Vega, son detalles que ejemplifican tal intención.

Shakespeare y Molière, en cambio, se escapan especialmente de esta rigurosidad histórica. Si bien ambos poseen características atribuibles a estos personajes, tanto en algunos detalles del semblante como en la vestimenta, el artista aquí se ha tomado ciertas libertades, privilegiando una idealización del retratado. El motivo de esta elección, a diferencia de las representacio-

nes anteriores, puede deberse a una indefinición acerca de la fisionomía del personaje, como en el caso de Shakespeare, del que existe una gran variedad de representaciones. Particularmente es en este personaje, donde se advierte una acentuación de ciertas características como el cabello rubio y el puente de nariz hundido que en ningún caso se corresponden con los retratos conocidos de este artista, y que más bien, debido a las similitudes, llevan a pensar que en esta ocasión se utilizó de modelo al pintor Pablo Burchard (1875-1964); según se puede deducir gracias a las comparaciones realizadas con otros de sus retratos y fotografías,³⁸ cuestión en la que nos detendremos más adelante. Respecto a Molière, se desconoce quién podría haber sido el modelo utilizado.

Sobre la indumentaria, destaca la rigurosidad histórica de la vestimenta de acuerdo a la moda imperante de cada época; en relación a los atuendos religiosos, el atavío y símbolos – representados en medallas o accesorios– propios de cada orden; y también en los atuendos que individualizaban a cada uno de estos personajes.

Al revisar el material producido por estos artistas, no cabe duda de que la elección del pintor no ha sido arbitraria. La articulación a primera vista, un tanto confusa, de poetas y dramaturgos, pertenecientes a diferentes épocas, orígenes y estilos, se disipa al verificar que todos ellos desarrollaron en menor o mayor grado el tema de la locura en sus obras: *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth*, *Rey Lear*, *Los Locos de Valencia*, *La Vida es Sueño*, *El Enfermo Imaginario*, *Los Sufrimientos del Joven Werther* y *El Fausto* son algunas de las obras más conocidas que refieren al tema de la locura.

Ya el filósofo francés Hippolyte Taine (1828-1893) se refería profusamente acerca de estos artistas en su obra *Filosofía del Arte* (1865), donde exaltaba la habilidad que éstos tenían para reflejar las fuerzas de la naturaleza humana. Acerca de Lope de Vega y Calderón de la Barca, por ejemplo, señalaba que nos revelaban “la locura de la civilización” y en *Del Ideal en el Arte* (1867), al referirse sobre las obras literarias de estos poetas y dramaturgos, afirmaba que la mayoría de los personajes que las inundaban se encontraban “[...] arrebatados por el ímpetu de la imaginación ciega, por el estremecimiento de la sensibilidad enloquecida, por la tiranía de la carne y de la sangre, por la alucinación de las ideas, por el influjo irresistible de la cólera y el amor [...]”.³⁹

Representaciones de locura y género

Una lectura esencial en el análisis y comprensión de estos murales, es la que refiere a las representaciones de la locura y paralelamente a su cruce con la problemática de género.

Al detenernos a observar este conjunto, lo primero que llama nuestra atención es que nos situamos en un ambiente donde predomina la figura varonil en una proporción de ocho a dos y en el cual el hombre está representado por personajes ilustres y destacados a lo largo de la historia universal. Tal idea se observa en los retratos individuales, que nos revelan una concepción de mundo androcéntrica, plenamente vigente a principios del siglo XX, en donde el hombre adopta un papel central recordándonos, en este caso, que las características de genio son encarnadas en lo masculino.

Esta intención se realza con la utilización de motivos decorativos, como la incorporación de marcos o rocallas doradas, los cuales además de dar un efecto de solemnidad, funcionan como un recurso pictórico que vendría a dirigir y definir para el espectador, aquello que está dentro del cuadro, es decir, en el discurso oficial y aquello que, en cambio, se percibe como "marginal". La incorporación de querubines que sostienen los marcos en actitud de protección; y que inclusive, en algunos casos, llevan elementos como trompetas, panderetas, platillos, cetros⁴⁰ y una corona de laurel, simbolizan y subrayan la gloria, la victoria, el poder, la autoridad y la divinidad de este grupo de carácter dominante.

La incorporación de la mujer o de la figura femenina, en cambio, se encuentra relegada a dos alegorías de musas, las cuales abren la obra a múltiples lecturas. En primer lugar, nos revelan una visión idealizada de la mujer –de aquella musa como fuente de inspiración– irreal, etérea, inalcanzable; sugiriéndonos que la obra ha sido ejecutada por un artista de sexo masculino. A diferencia de la representación masculina, las mujeres son incorporadas como figuras fantasiosas, que escapan de la realidad. En estas pinturas no hay espacio para mujeres “reales” y su papel inspirador sólo queda circunscrito al terreno de la mitología.

Agreguemos a esto, la situación de anonimato invisibilizador que presentan las musas, a las cuales no se les ha proporcionado nombre, ni identificación; a diferencia de los personajes masculinos que están manifiestamente individualizados, lo que nos obliga a deducir su origen a partir del análisis iconográfico. De esta forma, la incorporación de las musas en la pintura se

encuentra atada a la figura del genio, en este caso de poetas y dramaturgos, permitiendo únicamente su existencia como acompañantes; donde existen para ellos y por ellos.

En segundo lugar, es aquí donde se ven de manera más evidente, representaciones de la locura. Cruce circunstancial o no, que genera inmediatamente preguntas acerca del porqué de la elección de lo femenino para situar rasgos asociados con comportamientos de locura, además de instalar la pregunta acerca de posibles similitudes entre la concepción de la mujer y del loco para la sociedad chilena de ese entonces.

La primera pintura, a quien hemos identificado como Erato, la musa de la poesía, presenta a una mujer de frente y cuerpo completo, de cabellera larga y ondulada que se mueve ligeramente con el viento. Viste una túnica de color blanco con transparencias y un manto café dispuesto a la altura de su cintura. Con su mano izquierda sujeta una lira y con la otra toca tímidamente las cuerdas del instrumento. Sus pies se encuentran posicionados uno al frente del otro, de manera sutil, tocando el suelo con la punta de los dedos. Tras ella, un paisaje de frondosos árboles y un camino de tierra.

En este mural, su rostro es el centro de atención. Destacan sus ojos alargados y somnolientos, que ofrecen una mirada melancólica y abatida (fig. 7). El cuerpo se encuentra contenido, reprimido, inexpresivo, en una postura de decaimiento, en estrecha concordancia con sus ojos. La representación del paisaje, informe, oscuro e intrincado, también sintoniza con aquel sentimiento de soledad y tristeza.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Instrumentos
musicales

Querubines

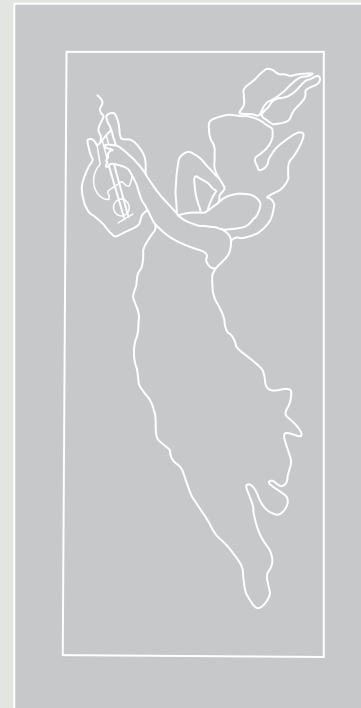
Rocalla

Corona de laureles

Cetro

CLAVES SIMBÓLICAS EN MURAL LATERAL - *Virgilio*

Identificación de algunos elementos simbólicos en diseño realizado sobre mural del Teatro Grez.



RECONSTRUCCIÓN DE MURAL LATERAL - *Musa Terpsícore*

Reconstrucción realizada a partir de fotografía del Teatro Grez con murales, ubicada en *Movimiento de la Casa de Orates de Santiago en el año 1905*, p. 9.



La segunda pintura se encuentra con daños de conservación importantes, lo que dificulta su lectura. No obstante, producto de las fotografías antiguas encontradas del inmueble, podemos intentar reconstruirla. Gracias a esta información, hemos podido atribuir la imagen a Terpsícore, la musa de la danza.

En el mural se representa a una mujer con una cabellera larga, ondulada, de color castaño claro, que se eleva de manera surreal hacia el cielo. Su rostro se inclina hacia atrás, mientras su cuerpo, cubierto por un velo de aspecto ligero y vaporoso, gira levemente al realizar un paso de baile.

Su brazo izquierdo se alza con una cítara en la mano. A la vez, se aprecia que una de las cuerdas del instrumento permanece floja, serpenteando en los aires, como si la pintura hubiese captado el momento justo en que ésta se corta, soltándose en un intento por perseguir el movimiento del cabello de la musa, en contraposición a las otras cuerdas que permanecen en completa tensión.

Por consiguiente, se puede apreciar que Terpsícore se sitúa como el opuesto y complemento de la primera musa; tanto en relación a la ubicación del mural que confronta al de Erato, como por sus atributos. La composición diagonal de la pintura, la ligereza y soltura de sus movimientos, el dinamismo del compás aéreo, de la cuerda y de la melena ondeando libremente, desborda sensualidad y entrevé cierta libertad de espíritu. Un cuerpo contorsionado, cuyo rostro sucumbe en el éxtasis (fig. 8).

Nos encontramos de esta forma, con dos posibles representaciones de la locura. La primera, ligada a un carácter más bien melancólico

o a un trastorno depresivo. Respecto a esto, cabe recordar que el griego Hipócrates (460-371 a. C.) creía que la melancolía era producida por el exceso de uno de los cuatro humores del cuerpo, la bilis negra, produciendo una alteración del temperamento;⁴¹ en este caso, inundando a la persona con sentimientos de tristeza. La depresión, por su parte, un término bastante posterior, había sido acuñado en 1725 por el médico inglés Sir Richard Blackmore⁴² (1654-1729) para definir estos cambios del estado de ánimo, y como es posible observar a través de la serie *Movimiento de la Casa de Orates* de fines del siglo XIX, en Chile era comúnmente utilizado en los diagnósticos médicos que se realizaban en esta institución.⁴³

En la segunda musa, en cambio, son más visibles aquellos signos de histeria que comúnmente asociamos con rasgos como el desenfreno, exaltación, éxtasis, goce, entre otros. Respecto a esto, resulta interesante mencionar que tradicionalmente la histeria ha sido identificada como un tipo de locura vinculada a la mujer, puesto que se pensaba que las causas de esta enfermedad se encontraban en el útero, en francés *hystérie*, circunscribiéndola únicamente al género femenino. Los estudios posteriores realizados por el médico francés Jean-Martin Charcot (1825-1893) en la Salpêtrière, donde además registrará fotográficamente los estadios clínicos de la histeria, resultan relevantes en el diagnóstico de esta enfermedad.⁴⁴

Ante esto, consideramos que una mirada a la medicina chilena de la época podría iluminar de mejor manera la lectura acerca de cómo eran concebidos ambos tipos de “locura” y lograr traducir este lenguaje científico en los murales.

Como se desprende de la investigación desarrollada por la historiadora María José Correa, el caso de Carmen Marín es uno de los episodios más elocuentes para explicar algunos de los síntomas que eran identificados por los médicos hacia 1857 acerca de los “ataques histéricos” y que generaron un gran debate acerca de su condición, donde palabras como “contorsiones” y “cabellos erizados”, eran utilizadas en la descripción de la corporalidad y fisonomía que acontecían en los episodios.

Un hecho que no se encuentra aislado y que correspondería, como señala la autora, a las herramientas o el lenguaje que, desde principios del siglo XIX, la ciencia utilizaba como forma para identificar y evaluar la enfermedad y que, en este caso en particular, puso en debate si su trastorno provenía de un origen demoníaco o más bien de una enfermedad uterina o mental.⁴⁵

Así, teniendo como antecedente un contexto donde el cuerpo se instala como un referente visual para diagnosticar la enfermedad; se puede pensar que las características advertidas en las pinturas de las musas, tendrían una íntima relación con aquellos tipos de locura que, desde el ámbito de la ciencia, fueron reducidos a ciertas disposiciones corporales y a características faciales concretas, como en el caso de Carmen Marín, y que constituyeron imágenes y referencias determinantes para la construcción de un imaginario social de la locura.

Volviendo al mural de Terpsícore, todo en ella está en movimiento, de pies a cabeza. La locura histérica es representada en los desbordes de su corporalidad y en las expresiones de su rostro, siendo reforzada simbólicamente a través de

la exuberancia y ondulaciones del cabello, con aquella cuerda que se rebela del instrumento y en sus actitudes libres e impetuosas. El cuerpo, entonces, como una superficie que expresa y teatraliza su estado de locura.

Pero la pregunta acerca de las asociaciones entre mujer e histeria, mujer y locura, rebasarían a nuestro parecer aquellos límites de la ciencia. Es quizás también, parte de aquel discurso hegemónico masculino marginante que imperaba en la sociedad y del arribo de una modernidad que presionaba sobre aquellos que no parecían insertarse en los nuevos códigos. La mujer, que trasladándose a fines del siglo XIX se regía a las normas y reglas instaladas; o bien, se transformaba en una figura que amenazaba este orden y era catalogada como “anormal”. Las musas, representando entonces formas de locura determinadas por el género masculino, fruto de opresiones y marginaciones que se daban tanto en la sociedad como en el arte.

En este sentido, consideramos posible proponer que el artista cristaliza su imaginario de la locura en las alegorías de musas, valiéndose para ello de los estereotipos convencionales de género que circundan en la época y que se encuentran fuertemente enraizados en el discurso de la medicina decimonónica sobre enfermedades como la histeria; cuya manifestación se articula especialmente en torno a la figura de la mujer. Así, no parecería absurdo pensar que los artistas pudieron haber utilizado algún paciente psiquiátrico de modelo o inspiración para la obra.

Por otro lado, las musas ocuparían una presencia ambivalente. A las simbologías de locura que se trazan en las pinturas, se podría agregar, de



fig. 7 Detalle mural Musa (Erato).

igual forma, aquel rol de inspiración propio de la musa. Compatibilidad que, a nuestro entender, se fundamenta en la comprensión de la locura como una característica ligada al momento de imaginación y creación artística. La locura, como un componente necesario para la enajenación, que permite abandonar el cotidiano para abrirse a la inmensidad metafísica; y las musas, como depositarias de características fundamentales para acceder a dicha creatividad, función que podría explicar su privilegiada ubicación en la obra; esto es, al centro de los murales de los artistas clásicos.

Desde una mirada a la melancolía, podemos reconocer diversos estudios a lo largo de la historia que la asocian con el talento artístico y las características de creatividad y genialidad. Relación que tempranamente fue establecida por Aristóteles (384-322 a. C.) cuando postuló una conexión entre el melancólico y aquellos que han sobresalido en los ámbitos de la filosofía, la política, la poesía y las artes;⁴⁶ más tarde seguida con aportes de Marsilio Ficino (1433-1499) en el siglo XV, acerca de la melancolía y el planeta Saturno;⁴⁷ y posteriormente, con Immanuel

Kant (1724-1804) quien ve en la melancolía, no una privación de la alegría, sino una mayor capacidad de conmoverse ante la naturaleza y de desarrollar un sentimiento sublime.⁴⁸

Por su parte, genialidad y locura comienzan a ser dos términos que entran en convergencia y empiezan a ser cuestionados por distintos intelectuales. En este sentido, resulta revelador cuando Schopenhauer (1788-1860) señalaba: “El genio está más cercano a la locura que a la inteligencia media”.⁴⁹ El destacado médico psiquiatra chileno Augusto Orrego Luco (1848-1933), también aborda esta relación señalando a diversas personalidades históricas que fueron trastocadas por la locura; y finalmente postulando una fraternidad entre estos dos conceptos.⁵⁰

Así, desde una lectura sin duda inesperada, la locura podría no estar únicamente simbolizada en las características de las musas y en su vinculación con la mujer; pues los personajes históricos que aquí se representan, además de tratar la locura en sus obras, rozarían continuamente los límites de la locura en ellos mismos, en su extraordinaria genialidad.

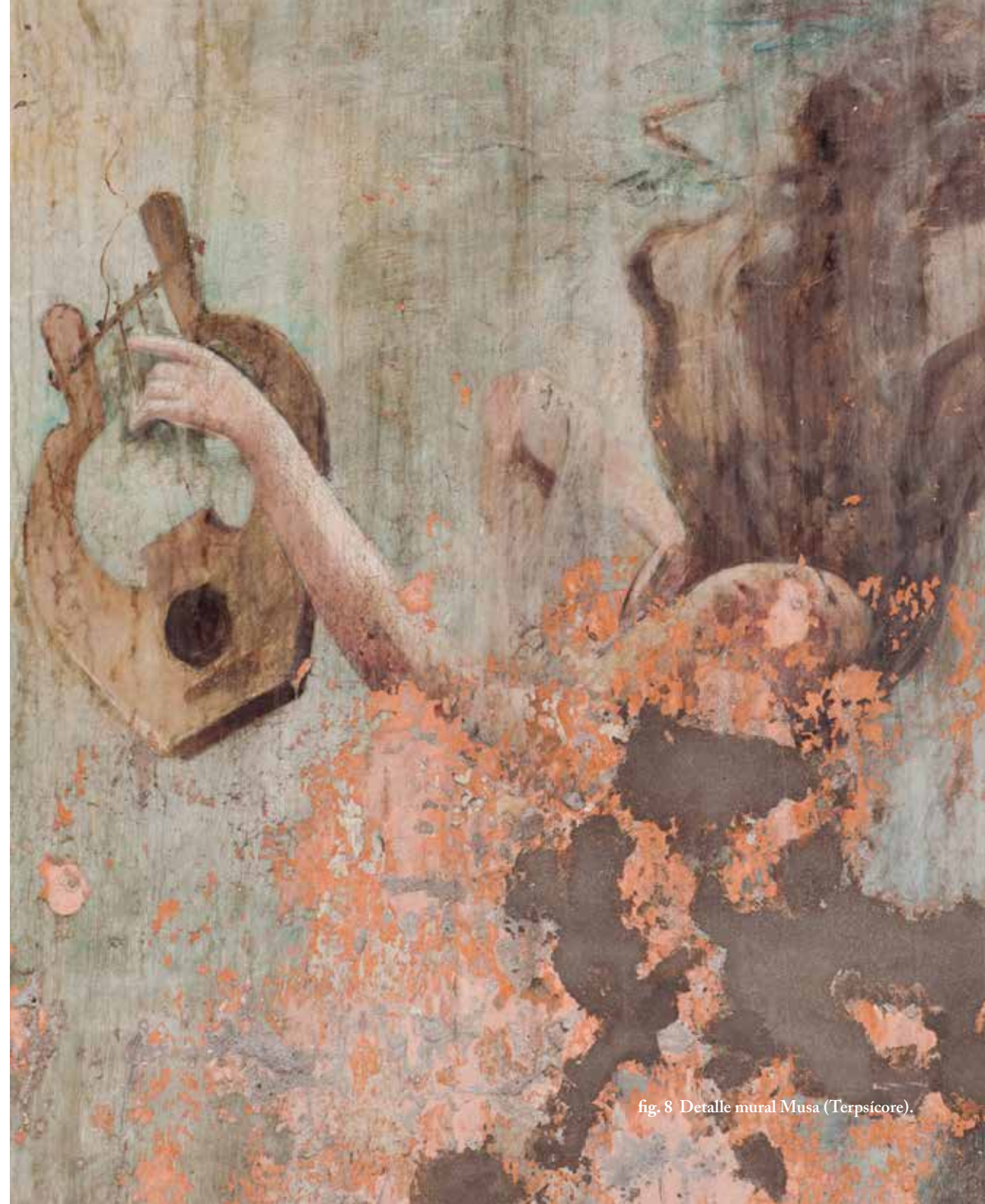


fig. 8 Detalle mural Musa (Terpsicore).



fig. 9 Detalle mural Paisaje 1.



fig. 10 Detalle ronda mural Paisaje 2.

Paisajes y motivos decorativos

Para finalizar, los paisajes tampoco quedan exentos de este tipo de alusiones. En un primer plano sobresale una rica y diversa vegetación, conformada por árboles de largas ramas, otros de escasa estatura, y de denso y verde follaje; arbustos de ramas rebeldes y un lago o río de aguas cristalinas (fig. 9).

Luego, en un segundo plano, se asoman cuatro cuerpos pequeños, parcialmente escondidos en el extremo derecho de la composición de uno de los muros. Se trata de un grupo compuesto a primera vista por tres mujeres y un hombre, que se encuentran tomados de las manos. Visten ropajes sencillos, de tonalidades tierra, a excepción de uno de colorido rojo. Entre ellos, llama la atención una figura femenina que tiene un pecho al descubierto, imprimiéndole a la pintura una marcada sensación de libertad. Como podemos apreciar, es nuevamente en una mujer donde se exaltan connotaciones de irracionalidad e ímpetu. El hombre, en cambio, tiene su brazo izquierdo alzado, posiblemente apuntando hacia algún elemento o lugar y, desde otro punto de vista, dirigiendo al resto de los personajes, los cuales parecen estar danzando tras este “líder”. Paradojalmente es sólo aquí, en la extensión de este paisaje remoto, donde las barreras de contención entre las figuras se rompen y pueden interactuar (fig. 10).⁵¹

En relación a los motivos decorativos, nos hemos detenido en una hilera de cardos antes de florecer, que se ubica en la cenefa que rodea todo el perímetro superior del inmueble.⁵² Abundantes especialmente en la zona central de Chile, esta planta silvestre resulta interesante no sólo

debido a la depurada abstracción alcanzada en su ejecución, sino también producto de algunos de sus alcances simbólicos donde, si bien ésta se caracteriza por ser considerada como una “mala hierba”, es apreciada por la belleza de su flor. En este sentido, la representación de la planta antes de abrir, donde se aprecian atisbos de la flor que se acerca, nos podría hablar de una dualidad presente en la misma noción de locura.

◊◊◊◊

Para concluir, consideramos importante reconocer en los murales del teatro un dramatismo compositivo, fundamentado en la variedad y multiplicidad de estilos, temas, trazos, decoraciones, personajes y significaciones.⁵³ Un eclecticismo, cuyo objetivo podría ser el de enfatizar una cierta promiscuidad, un desenfreno y locura que, no obstante, armoniza en un todo. Un equilibrio construido en base al orden, la lógica y la racionalidad, como también en desequilibrios, explosiones y pasiones: donde todo aquí es quiebre y continuidad. Así, los murales del teatro se instalan como la representación de aquellas fuerzas que pugnan al interior del ser humano, que si bien en incontables ocasiones nublan su juicio, en otras, nos revelan lo mejor y lo más alto de la genialidad que el hombre puede imaginar alcanzar.

EL ENIGMA DE SU AUTORÍA

De innegable singularidad y misterio, los murales del Teatro Grez no sólo abren una serie de interrogantes acerca del simbolismo de las escenas y figuras representadas, sino también sobre el momento particular de creación de esta obra pictórica; desde cuestiones relacionadas con el encargo de la pintura, los motivos para su ejecución, a la incertidumbre de su autoría. En este último caso, la escasez de documentación vinculada al teatro, la prácticamente nula existencia de referencias historiográficas y la complejidad de realizar estudios paralelos que aborden la materialidad de las pinturas, como un complemento a nuestra investigación, dificultan la realización de esta tarea.

Determinar al autor formal e intelectual de esta obra responde, en primer lugar, a la necesidad de dar respuesta a la petición que nos ha hecho parte de la comunidad del Instituto Psiquiátrico “Dr. José Horwitz Barak” y que se ha mantenido latente durante distintas generaciones; el Teatro Grez se ha convertido para muchos de ellos en el único referente simbólico que une el pasado y presente de este lugar y del que, sin embargo, poco o nada conocen, en especial cuando se habla sobre los murales ubicados en su interior.

En segundo lugar, esta búsqueda se suma a nuestro interés por reconstruir aquellos espacios que

la historia ha borrado o que simplemente ha silenciado al no incorporar en su relato oficial. En este sentido, una mirada integradora también podría resultar un gran aporte para el estudio y lectura de aquel artista y de su obra.

No obstante lo anterior, quisiéramos enfatizar apoyándonos en los resultados del análisis estético, que el valor de este conjunto mural excede cualquier pregunta por su autoría y que la relevancia de esta obra se encuentra por sobre todo en las lecturas que podamos realizar de las pinturas. Como advertimos al principio de este capítulo, a lo largo de esta investigación, no pudimos llegar a resultados definitivos. Aún así, por la información que hemos recopilado, creemos cada vez, con mayor certeza, que nuestro camino no estaba errado y que las respuestas se encuentran desplegadas en las impresiones que el o los artistas, nos han revelado en la narrativa visual que ofrece la obra y que pervive a pesar de su omisión histórica.

◊◊◊◊

Si bien, durante años, los murales han sido atribuidos al artista nacional Pedro Lira y a sus estudiantes, información que se constató en una serie de entrevistas realizadas entre junio y agosto del 2013 a personal del Hospital Psiquiátrico,⁵⁴ no

se conoce ningún documento formal que afirme dicha relación. Las pinturas, que se encuentran bastante maltraídas en algunas secciones, tampoco presentan marcas visibles de firma en su apariencia actual, y no existen registros en los libros y publicaciones pertenecientes a la Casa de Orates que puedan esclarecer dichos rumores.

Los artículos sobre el Teatro Grez, posteriores a la creación de este conjunto son varios, pudiendo encontrarse abundantes referencias de este inmueble y de los actos desarrollados en su interior en diversas publicaciones de la época, como en los diarios *El Porvenir*, *El Mercurio* y en las revistas *Selecta*, *Luz y Sombra*, *Sucesos y Zig-Zag*. No obstante, a pesar de su aparente visibilidad, ninguno refiere a la creación de las pinturas ni a su valor artístico; por el contrario, en estos escritos se percibe una inexistencia absoluta de reacciones, comentarios o de alguna actitud crítica acerca de las cualidades estéticas de esta obra.

Como recordaremos, desde la fecha de creación del inmueble hasta la primera treintena de 1900, el Teatro Grez capturó la atención del público y de grandes personalidades de la época provenientes del ámbito de la política, la cultura y la medicina.

Las grandes masas de gente que concurrían al teatro, mes a mes, y que según una carta enviada a Pedro Montt –quien entonces se encontraba como administrador del recinto– llegaban incluso a superar las 600 personas;⁵⁵ hacían de este espacio un lugar medular, un centro de circulación y de acceso frecuente para apreciar estas pinturas de considerables dimensiones y en permanente exhibición.

En este contexto, llama profundamente la atención la falta de interés hacia estos murales de parte de publicaciones y revistas especializadas. Omisiones que a nuestro juicio no debieran ser tomadas al azar, ya que podrían indicar, por un lado, que la intencionalidad del artista por no darse a conocer implicó un absoluto hermetismo y, por otro, que existió un desinterés por abordar el tema y una incompreensión de lo que estas pinturas representaban. Siguiendo esta última suposición, un gesto como éste no es de extrañar si tomamos como referencia otras situaciones de invisibilización ocurridas en la historia del arte chileno, donde acceder a referencias sobre la producción de algunos artistas, es más bien limitada. Tal es el caso de varios pintores como Pedro Churi, de origen mapuche, y de una larga lista de mujeres que si bien fueron artistas de profesión, recibieron la marginación de este círculo.⁵⁶

En vista de este vacío, donde tampoco surgen nuevas referencias acerca de otros artistas involucrados, hemos decidido hacernos cargo de la información proporcionada por los entrevistados y dirigir nuestra investigación con el objetivo de encontrar antecedentes que apunten a la vinculación de Pedro Lira con la creación de los murales.

El primero, podría tener relación con el benefactor del inmueble, Manuel Silvestre Grez, padre del crítico de arte Vicente Grez, quien tuvo una estrecha amistad con Lira; además del nexo entre el artista con el psiquiatra Augusto Orrego Luco –cuñado del pintor– quien trabajará en la Casa de Orates entre 1873-1879⁵⁷ y cuyas investigaciones se encontrarán íntimamente relacionadas con los métodos y estudios del neurólogo francés Jean-Martin Charcot, particularmente en relación a sus investigaciones en torno a la

histeria y con quien también mantuvo un cercano vínculo profesional.⁵⁸

Ambas relaciones, podrían haber incidido en que el artista conociera con anterioridad la Casa de Orates y la existencia del teatro; presunción que se refuerza con la documentación existente sobre la inauguración de este inmueble, el año 1897, donde Vicente Grez aparece mencionado entre los asistentes al evento y Augusto Orrego Luco, quien entonces ejercía como Ministro del Interior, pronuncia uno de los discursos principales de este acto.⁵⁹ Asimismo, tales conexiones podrían haber influido en su interés por participar en la creación de los murales, producto del conocimiento o cercanía con ciertos temas referentes a la locura, las vinculaciones entre ésta con el arte y los interesantes avances en el campo de la neurología y psiquiatría.

Otro antecedente que vincula a Pedro Lira con la creación de los murales del teatro, es el mural titulado *Cristo Sanando a los Enfermos*, obra realizada en 1906 por este pintor en el Altar Mayor de la Capilla de la Casa de Orates.⁶⁰ Dicha obra de 7 x 3 metros, realizada en óleo sobre una superficie cóncava de madera estucada en yeso,⁶¹ muestra como escena central el milagro bíblico donde Cristo sana a un niño endemoniado o epiléptico.⁶²

Así, este mural que se ubicaba a sólo pasos del teatro, no solamente demuestra la existencia posterior de una pintura mural realizada en el Instituto Psiquiátrico por Pedro Lira, sino que un especial interés o inclinación del artista en esos años por el tema de la locura y de la sanación mental, el cual no había sido desarrollado en otras de sus obras.

A esto se agrega una posible similitud entre la técnica de pintura al óleo utilizada por Lira en esta obra y la que seguramente fue utilizada para la creación del conjunto mural, según las observaciones iniciales realizadas en las pinturas del Teatro Grez. No obstante, debido a la falta de especialistas para corroborar estos datos, hemos preferido no ahondar mayormente en esta comparación.

Según se desprende de otras investigaciones que abordan el mural realizado en 1906, pareciera existir cierta ausencia de información, particularmente respecto al proceso de ejecución de esta obra, de modo similar a lo que sucede con las pinturas del teatro. Salvo por una nota publicada por la revista *Zig-Zag* sobre el acto de bendición de la capilla, donde también se realiza la presentación del mural⁶³ y una entrevista efectuada posteriormente a Pedro Lira Orrego, hijo menor del pintor, quien señala que en la elaboración del mural participaron también Pablo Burchard, Rafael Valdés (1883-1923) y José Backhaus (1884-1922), no se conoce con seguridad el título otorgado por el artista a la obra, el tiempo que demandó su confección, ni su forma de financiamiento.⁶⁴

A esto se suma la información aportada por el curador Ramón Castillo, quien señala que el rostro de Jesús habría sido realizado teniendo como modelo al pintor Pablo Burchard,⁶⁵ con quien Lira poseía un estrecho vínculo de amistad, reforzado por la participación de ambos en la Logia Masónica N° 7.⁶⁶ Tal identificación se asemeja a la lectura que hemos realizado sobre el retrato de Shakespeare y nos lleva a pensar que Burchard también podría haber participado en la creación de las pinturas del teatro.

Otra importante referencia se encuentra entre quienes afirman que, a principios de 1900, el pintor habría estado internado en el pensionado del hospital a causa de una depresión, situación que según el psiquiatra Eduardo Medina en su artículo «A un siglo del mural del pintor Pedro Lira conocido comúnmente como “Cristo Sanando a los Enfermos”»,⁶⁷ habría sido una posible razón por la cual Lira pinta dicho mural; esto es, en gratitud al cuidado recibido en su estadía. Eventualidad, que en el caso de confirmarse y de que se constatará alguna evidencia del ingreso del artista a la Casa de Orates, en un periodo anterior o simultáneo a la creación de los murales del teatro, podría constituir un motivo interesante para comprender las razones de su realización.

Siguiendo esta idea, llama la atención la ausencia de epistolarios del artista entre los años 1903 y 1904, más aún cuando Pedro Lira utilizaba frecuentemente esta forma de comunicación, tal como se puede comprobar al revisar la cantidad de correspondencias reunidas por investigadores y coleccionistas, las cuales continúan hasta un par de meses antes de su muerte.⁶⁸

Desde otro enfoque, si consideramos la situación de la pintura mural para comienzos del siglo XX en Chile, podemos establecer que esta técnica aún no era impartida académicamente. Recién el año 1933, aparece su enseñanza en el programa de estudios de la Escuela de Bellas Artes, gracias a la Cátedra de Pintura Mural realizada por Laureano Guevara (1889-1968), quien algunos años antes había sido enviado a Europa junto a otros artistas, para realizar estudios de pintura mural por decreto del gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1877-1960).⁶⁹

Así, para el periodo en que se enmarca la creación de los murales del teatro, de los escasos registros materiales –obras e información de artistas chilenos o residentes en el país, familiarizados con esta técnica– sólo hemos podido encontrar referencias de los siguientes artistas: Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909), con el mural realizado en la Iglesia de San Lázaro, del cual lamentablemente no contamos con registros gráficos, puesto que la iglesia se incendió en 1928 destruyendo esta obra pictórica;⁷⁰ Onofre Jarpa (1849-1940), a quien también se le atribuye parte de la decoración realizada en el mural de San Lázaro; Alberto Valenzuela Llanos (1869-1925), con un mural realizado en la iglesia Santísima Natividad de la Virgen de la Merced en Lolol;⁷¹ Pedro Lira, quien también participa en el mural de San Lázaro, además del ya mencionado *Cristo Sanando a los Enfermos*; y por último, Pedro Subercaseaux (1880-1956) con los murales *El Descubrimiento de Chile* (1913) realizado para el Salón de Honor del Antiguo Congreso Nacional,⁷² *El Trabajo de Riqueza* (1917) ubicado en la bolsa de Comercio de Santiago⁷³ y un mural ubicado en el mausoleo de la familia de Ramón Subercaseaux Vicuña en el Cementerio Católico.⁷⁴ En el caso de este último artista, las imágenes que existen de sus obras nos permiten aventurar que este pintor no debe haber participado en la ejecución de los murales del teatro, debido a las notables diferencias establecidas a través de comparaciones entre estas pinturas.

Volviendo al artista que nos convoca, sabemos que luego de finalizar su carrera de leyes y de casarse con Elena Orrego Luco, hermana de su amigo Alberto Orrego Luco (1854-1931), el pintor viaja con ellos a París donde residen

entre 1873 y 1884. Allí estudia de la mano de profesores como Juan Antonio González (1842-1914), Jean-Paul Laurens (1838-1921), Évariste Luminais (1821-1896) y Jules Élie Delaunay (1828-1891),⁷⁵ aprendiendo y perfeccionando distintas técnicas, entre ellas la del mural.⁷⁶ La admiración de Lira por estos últimos dos maestros mencionados, se refleja en las extensas líneas que les dedica en su *Diccionario Biográfico de Pintores*.⁷⁷

Según Milan Ivelic, esta orientación académica recibida en Europa, será evidente en la posterior etapa histórica y mitológica del artista.⁷⁸ En efecto, como señalaba el crítico de arte Ricardo Richon Brunet (1866-1946), “[...] fué en las escenas de la mitología donde buscó y encontró los temas de sus primeros cuadros que llamaron la atención; estas escenas mitológicas, son entre todas, las que permiten más la alianza de tres grandes aspectos del arte, el clasicismo, el romanticismo y la fantasía poética”.⁷⁹

La inclinación del pintor por obras de gran formato como *La Fundación de Santiago* de 1888, también demostraría a nuestro juicio la comodidad que presentaba el artista por las composiciones de grandes dimensiones, tal vez influenciado por sus estudios sobre mural.⁸⁰

Si nos detenemos a revisar la producción artística de Pedro Lira, podemos apreciar su eximia capacidad para abordar distintos estilos y tendencias de la pintura europea del siglo XIX, lo que se observa en la variedad temática de su obra.⁸¹ Pasó por temas como el romanticismo, el naturalismo, cuadros históricos, retratos –sobre todo femeninos– y el realismo con escenas de vida cotidiana en sus últimos años.⁸²

Respecto a su vasta representación femenina, resulta importante observar que el artista desarrolla dos arquetipos: una visión de la mujer perteneciente a la élite, donde destaca su representación al interior del hogar, de acuerdo a la visión masculina del periodo; y otro tipo, donde representa a mujeres humildes. No obstante, como señala el historiador Fernando Guzmán, todas sus figuras femeninas aparecen de igual forma vinculadas a los sentimientos y la subjetividad, a diferencia de los personajes masculinos que encarnaban la racionalidad y la objetividad.⁸³

En síntesis, una versatilidad artística desarrollada a lo largo de su vida y que converge en la majestuosidad del naturalismo presente en los murales de paisajes, su rigurosidad histórica en la serie de retratos de artistas clásicos y la incorporación del género femenino y mitológico, a través de las dos musas –las cuales como hemos podido ver no estaban exentas del discurso hegemónico masculino–.

Desde otro punto de vista no menos significativo, los murales del Teatro Grez reflejan importantes conocimientos artísticos, literarios, históricos y científicos. Conjunción que si bien resulta difícil ver reunida en un individuo común de ese período, parece no del todo extraña cuando verificamos la sólida formación intelectual que poseía Pedro Lira, los innumerables contactos con personalidades ilustres de la época y los conocimientos aprendidos en sus viajes. Sólo atendiendo a su núcleo familiar, el artista cuenta con la erudición de su cuñado Augusto, de quien seguramente conoció las ideas de Charcot, con su esposa Martina Barros Borgoño de Orrego (1850-1944), precursora del feminismo en Chile y con el conocido escritor Luis Orrego Luco

(1866-1948); un escenario donde probablemente se frecuentaron conversaciones de distinta índole, y donde se discutió sobre diversos temas y acontecimientos del acontecer nacional e internacional.

En la formación autodidacta de Pedro Lira, siempre al día de nuevos acontecimientos, no sería improbable que el pintor pudiera haber estado al tanto de la polémica obra *Medicina* realizada por Gustave Klimt (1862-1918) en 1901 y que incluso hubiese influido en su interés por este tema en la pintura; siempre, no obstante, conservando el estilo que le era propio.⁸⁴

Las concepciones estéticas a las cuales Lira adhirió en su temprana traducción de *La Filosofía del Arte* de Hippolyte Taine en 1869⁸⁵ y la posterior enseñanza de la obra en una serie de lecciones realizadas a sus alumnos en la Escuela de Bellas Artes, también pudieron repercutir en el conjunto de los murales del teatro, donde se refleja visiblemente aquella tesis de la obra de arte como el producto de un conjunto de relaciones vinculadas al espíritu y a las costumbres de un momento y lugar. Idea que Taine vuelve a expresar cuando cita a Goethe y agrega: «Llenad vuestro corazón i vuestro espíritu, cuan vastos sean,» de los sentimientos e ideas de vuestro siglo, i la obra vendrá». ⁸⁶

A su vez, las referencias en este libro a la mayoría de los artistas clásicos que se encuentran representados en los murales y, en particular, las incesantes menciones que el filósofo realiza de Shakespeare, atribuyéndole a su obra las cualidades de “perfección”, podrían haber forjado una atención especial de Lira por aquel dramaturgo, lo que se aprecia en el destacado retrato

que presenta en uno de los murales y que nos permite comprender su marcada idealización.

Si bien, a la aún sombría luz de los hechos, no corresponde cuestionarnos extensamente acerca de los motivos que pudo haber tenido el artista para desarrollar estos murales, menos sobre qué pudo haber significado esta obra pictórica en su trayectoria artística; podemos asumir que siendo la última etapa de su carrera (1900-1912) se halla a un Lira maduro, sin grandes ánimos de reconocimiento. Un artista y también un maestro, que pudo haber buscado pintar este conjunto como parte de la enseñanza impartida a sus alumnos, como una forma de agradecer a un lugar que le dio tratamiento o bien debido a su infatigable búsqueda por representar temas de gran interés.

La mayor dificultad al momento de intentar descubrir indicios de este pintor en los murales, se debe justamente a la participación de varios artistas en la obra, lo que impide encontrar un modelo continuo. No obstante, a pesar de esto, existe una personalidad, un sello que desborda al conjunto de los murales; esa característica que lo hacía no contentarse con un determinado estilo artístico y articular relaciones complejas y de enorme interés para un momento histórico y social. Sólo un pintor con este vasto conocimiento, podría haber sido capaz de realizar un programa iconográfico de tal envergadura, donde se logró conciliar distintos estilos, imprimir la obra de simbolismos y representar temáticas con una elegancia y sutileza sin igual, como se aprecia en el tratamiento conferido a la locura.

Tras la creación de esta obra hay un artista que representó el tema de la locura, reconociendo

su compleja relación con el arte, con el genio y revelando, de paso, las convenciones de locura y de género que existieron en una determinada época y lugar.

Los murales del Teatro Grez revelan un sinnúmero de conexiones entre el arte y la locura, el arte y la salud e inclusive la locura y la sociedad de principios del siglo XX. Relaciones que desde una mirada actual, nos invitan a reconsiderar la importancia de aquellas formas de terapia gestadas a principios de 1900, como también a preguntarnos sobre cuán cercanos o lejanos estamos hoy de las visiones que encierran las representaciones de locura de estos murales.



1. Gastos extraordinarios: "Teatro Grez: Decorar las murallas interiores con pinturas i pintar puertas. 1, 034, 00". En: *Movimiento de la Casa de Orates de Santiago en el año 1904*, Impr. i encuadernación Universitaria, Santiago de Chile, 1905, p. 17.
2. Véase imagen del Teatro Grez sin murales en (fig.3) del capítulo *Teatro Grez: Psiquiatría y Tradición Artística*, p. 17 de este catálogo.
3. Por ecléctico entendemos aquellas obras de arte donde se combinan una variedad de estilos, tomados de distintos periodos históricos.
4. Pedro Lira Rencoret (1845-1912). Destacado pintor, profesor, orador y crítico de arte. Además de ser reconocido por su obra pictórica, se le distingue por haber fundado la Unión Artística, por ser el impulsor de la construcción del Partenón de la Quinta Normal y la creación del Museo Nacional de Bellas Artes; también organizó las primeras exposiciones de pintura y publicó el Diccionario Biográfico de Pintores.
5. La sospecha de que el autor de los murales de paisajes es Pedro Lira es manifestada con anterioridad en: OGAZ, Hernán, "Notas sobre la pintura mural en Chile. Importancia de su estudio y conservación. Pintura murales en el Convento de San Francisco y otros ejemplos", *Revista de Arte UC*, año 5, nº 7, Ediciones Escuela de Arte Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1991, p. 20.
6. Algunas de estas fuentes son las revistas *Zig-Zag*, *Luz y Sombra*, *Pluma y Lápiz*, *Sucesos*; los diarios *El Porvenir*, *El Mercurio*; y los libros que conforman la serie de *Movimiento de la Casa de Orates*.
7. Información recabada en una serie de entrevistas que se realizaron a parte del personal del Instituto Psiquiátrico entre junio y agosto del 2013.
8. Si bien no se han encontrado imágenes de Manuel Silvestre Grez, que permitan establecer una comparación con el retrato, sí se conoce una imagen de uno de sus hijos, Vicente Grez, la cual presenta similitudes con la pintura y que, por ende, podría indicar que quien ha sido retratado, es su padre, el benefactor del Teatro Grez. Además, su incorporación en la pintura podría deberse a la antigua costumbre de representar a los donantes en la obra.
9. Para una imagen detallada de los cardos, ver fotografía ubicada en p. 8 de este catálogo.
10. Véase: BELLANGE, Ebe, *El Mural como Reflejo de la Realidad Social en Chile*, Ediciones Chile América Cesoc y

LOM Ediciones, Santiago de Chile, 1995, pp. 13-18.

11. GUZMÁN, Fernando, "Las Pinturas Murales en la Doctrina de Belén", *Espacio Regional*, vol. 1, nº 10, Osorno, enero-junio 2013, pp. 85-96.
12. Entre algunos de los cronistas que mencionan las decoraciones interiores, se encuentra el español Alonso González de Nájera con su libro *Desengaño y reparo de la guerra del reino de Chile [...]*, Imprenta Ercilla, Santiago de Chile, 1889.
13. La decisión de realizar la catalogación únicamente de los murales "principales", se debe a que la mayor parte de las pinturas restantes corresponden a decoraciones, las cuales son estudiadas en otras secciones del catálogo.
14. "[...] en razón de las esculturas que representan a un Homero ciego, la tradición hace del ciego un símbolo del poeta itinerante [...] el ciego simboliza entonces la *sabiduría del viejo*. Los adivinos también son generalmente ciegos, como si conviniese tener los ojos cerrados a la luz física para percibir la luz divina [...]. El ciego evoca la imagen de aquel que ve otra cosa, con otros ojos, de otro mundo [...]" En: CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los Símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1986, pp. 280-281.
15. La cinta o diadema sería un elemento utilizado para distinguirlo entre los mortales, ver: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/imaginary-portrait-blind-homer> Acceso 5 de marzo, 2014.
16. "El que presenta ornamentación o decoración salientes-copetes, remates en cualquiera de los cabezales o largueiros." Es decir, que sus lados no son iguales. En: GÓMEZ DE CHÁVES, María Isabel; BOTERO DE ÁNGEL, Margarita, *Bienes Culturales Muebles. Manual para Inventar*, Editorial Escala, Bogotá, 1991, p. 127.
17. La rocalla fue una de las formas de decoración más utilizadas del estilo rococó, en interiores y exteriores. Su nombre proviene de las conchillas que adornaban las grutas de los parques en el siglo XVIII. Es una "Decoración asimétrica que imita contornos de piedra y concha, plantas, guirnalda, etc.", *Ibidem*, p. 131.
18. El rococó fue un movimiento artístico de fines de 1600 y principios de 1700. Su término deriva de la palabra francesa *rocaille* o rocalla en español. En arquitectura, mobiliario y artes decorativas, se caracterizó por las formas irregulares y ornamentos curvilíneos. En general fue un estilo que representó la vida francesa en la corte, alcanzando su máxima expresión tras la llegada al poder de Luis XV en 1722, de la mano de artistas como Jean-Honoré Fragonard

- y François Boucher. A mediados de siglo el estilo también se hizo popular en España, Alemania e Italia.
19. "Motivo ornamental, cuya parte central presenta un espacio destinado a recibir inscripciones o leyendas [...]", GÓMEZ; BOTERO, *Op.cit.*, p. 122.
 20. "Ornamentación en forma de hojas de palmera reunidas en haz que se abren mediante un anillo", *Ibidem*, p. 130.
 21. El busto se encuentra ubicado en la Sala de Carátides del Museo del Louvre, París, Francia.
 22. Rococó germánico. Variante del rococó. Véase influencia de grabados de los hermanos Klauber de Augsburgo (siglo XVIII) en Europa, España y América; en esta última principalmente gracias a la difusión realizada por las órdenes religiosas. En esta domina la estética del rococó y particularmente las rocallas, caracterizadas por formas cóncavas y convexas, marcadamente asimétricas y curvilíneas. Para mayor información, véase: SEBASTIÁN, Santiago, "La influencia germánica de los Klauber en Hispanoamérica", *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Universidad Central de Venezuela, nº 14, Caracas, 1972, pp. 61-74.
 23. Adorno en forma de espiral o caracol, GÓMEZ; BOTERO, *Op. cit.*, p. 132.
 24. Si bien en la pintura no se detalla el colgante, éste correspondería a una cruz de malta a cuya orden ingresó Lope de Vega en sus últimos años de vida.
 25. "[...] es el símbolo y el instrumento de la armonía cósmica [...]. Las siete cuerdas de la lira corresponden a los siete planetas: concuerdan en sus vibraciones como aquéllos en sus revoluciones cósmicas [...]. En cuanto atributo de las musas Urania y Erato, la lira simboliza la inspiración poética y musical", CHEVALIER, *Op. cit.*, pp. 650-651.
 26. Es necesario dejar presente que el reconocimiento de las musas se ha hecho a partir de un análisis iconográfico.
 27. RIPA, Cesare, *Iconología*, Tomo II, Ediciones Akal, Madrid, España, 1996, p. 113.
 28. *Ibidem*, pp. 115-116.
 29. "La cítara es un atributo de Terpsícore, musa de la danza, quien traduce en gestos los sonidos del instrumento, para expresar las mismas emociones[...] Es también, por su propia estructura, un símbolo del universo: sus cuerdas corresponden a los niveles del mundo; su caja cerrada por un lado y abierto por otro representa como el caparazón de la tortuga una relación entre la tierra y el cielo, como el vuelo del pájaro o el éxtasis de la música [...]", CHEVALIER, *Op. cit.*, p. 309.
 30. En su Opúsculo De Musis. Según, RIPA, *Op. cit.*, p. 114.
 31. *Ibidem*, p. 118.
 32. *Ibidem*, p. 114.
 33. Especie de chaleco ajustado al cuerpo. En: GÓMEZ; BOTERO, *Op. cit.*, p. 91.

34. BOCCACCIO, Giovanni, *Vida de Dante*, Editorial Argos, Buenos Aires, 1947, pp. 85-86
35. "Entrelazado de follajes, zarcillos o figuras geométricas. Es de creación árabe, de naturaleza caprichosa. Se emplea en frisos, zócalos, cenefas, marcos, etc.". En: GÓMEZ; BOTERO, *Op. cit.*, p. 121.
36. MARIÁTEGUI, Ricardo, *Jose Gil de Castro ("El Mula-to Gil")*. *Vida y Obra del Gran Pintor Peruano de los Libertadores. Obras Existentes en Argentina y Chile*, Lima, 1981, p. 9.
37. Sobre la bidimensionalidad y multidimensionalidad del muro, ver: ZAMORANO, Pedro; CORTÉS, Claudio, "Muralismo en Chile: Texto y Contexto de su Discurso Estético", *Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, Universidad de Talca, vol. 2, nº 22, 2007, pp. 264-284.
38. Para la comparación se utilizaron dos retratos de Pablo Burchard realizados por Pedro Lira. Uno de estos se titula "Retrato de Pablo Burchard" (1901) y se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes.
39. TAINE, Hippolyte, (traducción de Federico Climent Terrer), "Del Ideal en el Arte", *Filosofía del Arte*, Tomo IV, Editado por elapleph.com, 2000, p. 53.
40. "Originalmente un símbolo de fertilidad masculina, implica poder real o divino y ha sido usado como un símbolo de posición imperial o reinal, especialmente en el arte occidental". [La traducción es nuestra]. En: O'CONNELL, Mark; Airey, Rajee, *The Complete Encyclopedia of Signs & Symbols [...]*, Hermes House, 2009, p. 240. Otra interesante definición es la del Diccionario de Símbolos de Jean Chevalier, donde señala: "Simboliza sobre todo la autoridad suprema: «...modelo reducido de un gran bastón de mando: que sea verticalidad pura, lo habilita para simbolizar en primer lugar al hombre como tal, luego la superioridad de éste establecido como jefe, y en fin el poder recibido de lo alto [...]". En: CHEVALIER, *Op. cit.*, p. 278.
41. DOMÍNGUEZ GARCÍA, "Sobre la Melancolía en Hipócrates", *Psicothema*, Departamento de Filosofía, Universidad de Oviedo, 1991, pp. 259-267.
42. TORRES, Cristina; BARCIA, Juan; LÓPEZ, Juan; LOZANO, Andrés, "Neuromodulación contra la depresión resistente", *Mente y Cerebro*, nº 55, 2012, p. 64. <http://www.investigacionciencia.es/files/7603.pdf> Acceso 19 de mayo, 2014.
43. El término depresión es mencionado abundantemente en el *Movimiento de la Casa de Orates de Santiago*, del segundo semestre de 1895 y de 1896.
44. Para ver imágenes sobre estados históricos, se recomienda visitar la colección digital del sitio británico <http://wellcomeimages.org/> Acceso 27 de julio, 2014.
45. CORREA, María José, "Cuerpo y demencia. La fisonomía de la incapacidad en Santiago de Chile (1855-1900)", *Historia Crítica*, nº 46, Bogotá, enero-abril 2012, pp. 88-109.

46. Véase: ARISTÓTELES, “El hombre de genio y la melancolía”, *Problemata XXX*, I.
47. WITTKOWER, Rudolf y Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Editorial Cátedra, Madrid, 2000.
48. ECO, Umberto, *Historia de la Belleza*, Lumen, Milán, 2006, p. 312.
49. WITTKOWER, *Op. cit.*, p. 101.
50. ROA, Armando, *Augusto Orrego Luco en la cultura y la medicina chilena*, Editorial Universitaria, Santiago, 1992.
51. Las tres mujeres podrían simbolizar a las tres Cárites o Gracias, diosas de la mitología griega. Suelen presidir las celebraciones y comúnmente se las representa danzando. Además pueden otorgar a los hombres el don de la genialidad para convertirse en artistas.
52. “El cardo se considera generalmente algo arisco y desagradable [...]. Es, como todas las plantas con pinchos, símbolo de defensa periférica, de protección del corazón contra los asaltos perniciosos del exterior. [...] se convierte en emblema de la austeridad, de una cierta misantropía y del espíritu vindicativo. Sin embargo es probable que el aspecto radiante de la cabeza sea susceptible de conferirle un valor totalmente distinto en relación con la radiación de la luz”. En: CHEVALIER, *Op. cit.*, p. 252.
53. Esta variedad de motivos se asemeja a las decoraciones grutescas típicas de la arquitectura renacentista.
54. Durante las entrevistas realizadas a un grupo de funcionarios del Instituto Psiquiátrico, casi la totalidad de los entrevistados manifestó haber escuchado que Pedro Lira realizó los murales del Teatro Grez junto a otros artistas de la época. Algunos afirman que esta información la vienen escuchando desde su llegada al hospital; otros, por los relatos transmitidos por sus antepasados que también trabajaron en el recinto.
55. Carta de Belisario Prats al administrador de la Casa de Orates don Pedro Montt. En: PRATS, Belisario, “Salón Grez”, *Movimiento de la Casa de Orates de Santiago en el año 1901*, Imprenta Cervantes, Santiago, 1902, pp. 270-272.
56. Para estudiar con mayor detención la problemática de marginación y de género, véase: CORTÉS, Gloria, *Modernas. Historia de Mujeres en el Arte Chileno. 1900-1950*, Editorial Origo, 2013.
57. ROA, *Op. cit.*, pp. 141-142.
58. Según cuenta Amelia Orrego Cifuentes, nieta de Augusto Orrego Luco, la comunicación entre Charcot y su abuelo comienza en 1891, a través de cartas enviadas a un nombre falso. Esto debido a que Orrego Luco, quien era balmacedista y diputado congresista, se encontraba escondido durante la batalla de Con Con y Placilla. Ver, ORREGO LUCO, Augusto, *Recuerdos de la Escuela*, Editorial Francis-

- co de Aguirre, Buenos Aires; Santiago de Chile, 1976, pp. xix-xx. Ver también, CAMUS, Pablo, “Filantropía, Medicina y Locura: La Casa de Orates de Santiago. 1852-1894”, *Historia*, vol. 27, 1993, pp. 89-140.
59. “En la Casa de Orates. La inauguración del Salón de Entretenimiento”, *El Porvenir*, martes 6 de julio, 1897.
60. El mural fue trasladado a la Iglesia de la Vicaría General Castrense, en la comuna de Providencia, debido a fallas estructurales que presentaba la capilla, posteriores al terremoto de 1985 y que amenazaban la seguridad de la obra. El mural fue restaurado y declarado Monumento Nacional en 1975.
61. “¿Sanación de la mente o del espíritu?”, *Vivienda y Decoración*, 26 de junio 1999. pp. 24-25.
62. Ver: “Curación de un endemoniado epiléptico”, Mateo 17, 14-20; Marcos 9, 14-29; Lucas 9, 37-43, *La Biblia Latinoamericana*, Editorial Verbo Divino, España, 1995.
63. “En la Casa de Orates”, *Ziz-Zag*, 8 de julio 1906, p. 432.
64. La entrevista fue realizada por el periodista Gabriel Enos. Ver, MEDINA, Eduardo, «A un siglo del mural del pintor Pedro Lira conocido comúnmente como “Cristo Sanando a los Enfermos”», *Revista de Psiquiatría y Salud Mental*, 2005, XXII, n° 3-4, pp. 153-154.
65. “¿Sanación de la mente o del espíritu?”, *Idem*.
66. MONTECINO, Sergio, *Entre músicos y pintores*, Editorial Amadeus, Santiago, 1985, p.98.
67. MEDINA, *Op. cit.*, pp. 151-161.
68. DÍAZ, Wenceslao, *Bohemios en París. Epistolario de Artistas Chilenos en Europa 1900-1940*, RIL editores, Santiago, 2010. pp. 38-117.
69. ZAMORANO; CORTÉS, *Op. cit.*, p. 274.
70. “En lo referente a sus adornos, es destacable la confección de los frescos de la bóveda central. Intervinieron en ellos y en el resto de las pinturas de la Iglesia, pintores como Pedro Lira y Alfredo Valenzuela Puelma, entre otros”. En: COUSIÑO TALAVERA, Luis, *Catálogo del Museo de Bellas Artes* [Catálogo], Soc. Imprenta y Litografía Universo, Santiago, 1922, pp. 64-65. Ver también: Ficha pública. Decreto oficial MHN 16-01-1992 D.S. 21. A su vez, el mural es señalado por el crítico de arte Richon-Brunet: “[...] es quizás, la obra más genial de Valenzuela Puelma: [...] reúne todas las brillantes cualidades de su autor, y se nota en ella más que en ningún otro trabajo del pintor, una amplitud de ejecución [sic] y una delicadeza de armonía, una sabrosidad de colorido y una distinción, que le hacen digna de recordar á ciertos maestros de la Escuela Veneciana”. En: RICHON-BRUNET, Ricardo, “Alfredo Valenzuela Puelma”, *Revista Selecta*, año 1, n° 3, Santiago junio 1909, p. 79.
71. DE LA VEGA PRAT, María. “Riqueza de Pueblo”, *Vivienda y Decoración*, 6 de agosto, 2005.
72. ZAMORANO; CORTÉS, *Op. cit.*, p. 274.

73. OGAZ, Hernán, “Cada Restauración Plantea un Desafío Diferente”, *Revista de Arte UC*, año 1, n° 1, Ediciones Escuela de Arte Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1926, p. 24.
74. ZUÑIGA, Andrea, “El legado material de la Iglesia”, *Vivienda y Decoración*, n° 950, 20 de septiembre 2014, p. 25.
75. Dentro de la obra de Delaunay destaca la pintura mural. Las pinturas realizadas en la Ópera de París en 1874 y los de la sala de la Asamblea General del Consejo de Estado, realizados entre 1873 y 1876, son algunos ejemplos. Para mayor información, ver: <http://www.jules-elie-delaunay.fr/fr> Acceso 20 de noviembre, 2013.
76. “Se dió a conocer en 1872 en la exposición del Mercado i al año siguiente se marchó por su cuenta a Europa para completar su educación artística empezada aquí. Tuvo la suerte de tener como maestro a uno de los artistas más distinguidos de la segunda mitad del siglo pasado, a Elie Delaunay, cuya influencia benéfica i elevada se nota en su producción posterior. También fueron sus maestros el pintor español Juan Antonio González i el célebre artista Evaristo Luminais.” En: ROBLES, Armando, “La Pintura en Chile”, *Memorias Científicas y Literarias, Anales Universidad de Chile*, p. 344. www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/25456/26783 Acceso 23 de octubre, 2013.
77. LIRA, Pedro, *Diccionario Biográfico de Pintores*, Litografía Esmeralda, Santiago de Chile, 1902, pp. 116-117 y 232.
78. IVELIC, Milan, “Pedro Lira”, *Revista Diplomacia, Estrategia & Política*, n° 4, abril-junio 2006, pp. 234-236.
79. RICHON-BRUNET, Ricardo, “Don Pedro Lira”, *Revista Selecta*, año 4, n° 2, Santiago mayo 1912, p. 60.
80. La pintura tiene 4 metros de ancho por 2, 5 metros de alto.
81. GALAZ, Gaspar; IVELIC, Milan, *La Pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, Chile, 1981.
82. Véase: BINDIS, Ricardo, *Pintura Chilena 200 años*, Editorial Origo. Santiago, 2006.
83. GUZMÁN, Fernando, et. al., *Las mujeres de Lira. Presencia femenina en la pintura de Pedro Lira* [Catálogo], Corporación Cultural de las Condes, Santiago de Chile, 2006, p. 7.
84. El mural formaba parte de otros dos: *Filosofía y Jurisprudencia*, que se ubicaban en el Aula Magna de la Universidad de Viena. *Medicina* muestra las limitaciones de la medicina, a través de cuerpos amontonados y sufrientes. Resalta también la figura desnuda de una mujer que representa la vida, la libertad ante el dolor. En: FINN, Bárbara C. et al., “Gustav Klimt (1862-1918) y su cuadro sobre la medicina”, *Rev. Med. Chile*, vol. 141, n° 12, 2013, p. 1587.
85. TAINE, Hyppolite, (traducción de Pedro Lira), *Filosofía del Arte por H. Taine. Lecciones dadas en la Escuela de Bellas*

Artes de París. Traducida por Pedro Lira, Imprenta Chilena, Santiago de Chile, 1869.

86. *Ibidem*, p. 105.



FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES, “El hombre de genio y la melancolía”, *Problemata XXX*, I.

BELLANGE, Ebe, *El Mural como Reflejo de la Realidad Social en Chile*, Chile America Cesoc y LOM Ediciones, Santiago de Chile, 1995.

BEHNAM, William, *Informe pasado al Ministro del Interior*, 20 de octubre de 1875.

BINDIS, Ricardo, *Pintura Chilena. Doscientos Años*, Origo Ediciones, Santiago de Chile, 2006.

BOCCACCIO, Giovanni, *Vida de Dante*, Editorial Argos, Buenos Aires, 1947.

CAMUS, Pablo, “Filantropía, Medicina y Locura: La Casa de Orates de Santiago. 1852-1894”, *Historia*, vol. 27, 1993, pp. 89-140.

CALDERÓN, Alfonso, *Don Augusto Orrego Luco*, Editorial Universitaria, 1896.

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los Símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1986.

CORREA, María José, “Cuerpo y demencia. La fisonomía de la incapacidad en Santiago de Chile (1855-1900)”, *Historia Crítica*, nº 46, Bogotá, enero-abril 2012, pp. 88-109.

CORTÉS, Gloria, *Modernas. Historia de Mujeres en el Arte Chileno. 1900-1950*, Editorial Origo, 2013.

COUSIÑO TALAVERA, Luis, *Catálogo del Museo de Bellas Artes* [Catálogo], Soc. Imprenta y Litografía Universo, Santiago, 1922.

CRUZ, Isabel, *Arte y Sociedad en Chile 1550-1650*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1986.

“Decreto sobre mendigos i vagos. Santiago, 16 de agosto de 1843”, *Revista Chilena de Higiene*, Tomo Primero, Imprenta Cervantes, Santiago de Chile, 1894, pp. 642-644.

De Casa de Orates a Instituto Psiquiátrico. Antología de 150 años, Ediciones Sociedad Chilena de Salud Mental, Santiago de Chile, 2002.

DE LA MAZA, Josefina, “De géneros y obras maestras: La Fundación de Santiago (1888) de Pedro Lira”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* Nº 3, 2013, pp. 1-14.

DE LA VEGA PRAT, María, “Riqueza de Pueblo”, *Vivienda y Decoración*, Sábado 6 de agosto, 2005.

DE TEZANOS, Sergio, *Breve Historia de la Medicina en Chile*, Editorial Universidad de Valparaíso, Valparaíso, Chile, 1995.

Diario El Porvenir: 2 de julio de 1897; 6 de julio de 1897; 4 de noviembre de 1898; 8 de noviembre de 1898; 29 de junio de 1899; 6 de mayo de 1904.

DIAZ, Wenceslao, *Bohemios en París Epistolario de Artistas Chilenos en Europa 1900-1940*, Ril Editores, Chile, 2010.

DOMÍNGUEZ GARCÍA, “Sobre la Melancolía en Hipócrates”, *Psicothema*, Departamento de Filosofía, Universidad de Oviedo, 1991, pp. 259-267.

ECO, Umberto, *Historia de la Belleza*, Lumen. Milán, 2006.

FINN, Bárbara C. et al., “Gustav Klimt (1862-1918) y su cuadro sobre la medicina”, *Revista Médica de Chile*, vol. 141, nº 12, 2013, pp. 1584-1588.

GALAZ, Gaspar; IVELIC, Milán, *La Pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1981.

GONZÁLEZ DE NÁJERA, *Desengaño y reparo de la guerra del reino de Chile: donde se manifiestan las principales ventajas que en ella tienen los indios a nuestros españoles [...]*, Imprenta Ercilla, Santiago de Chile, 1889.

GÓMEZ DE CHÁVES, María Isabel; BOTERO DE ÁNGEL, Margarita, *Bienes Culturales Muebles. Manual para Inventario*, Editorial Escala, Bogotá, 1991.

GRAU, Manuela, “En abril, propuestas mil”, *Escáner Cultural: Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, nº 29, 12 de mayo al 12 de junio de 2011.

GUZMÁN, Fernando, et. al., *Las mujeres de Lira. Presencia femenina en la pintura de Pedro Lira* [Catálogo], Corporación Cultural de las Condes, Santiago de Chile, 2006.

----- “Las Pinturas Murales en la Doctrina de Belén”, *Espacio Regional*, vol. 1, nº 10, Osorno, enero-junio 2013, pp. 85-96.

ILLANES, María Angélica, *En el nombre del Pueblo, del Estado y de la Ciencia: Historia Social de la Salud Pública, Chile 1880-1973*, Gráfica Puerto Madero, Santiago de Chile, 2010.

Instantáneas: Semanario festivo, literario, artístico y de actualidades, 4 de junio de 1900.

IVELIC, Milan, “Pedro Lira”, *Revista Diplomacia, Estrategia & Política*, nº 4, abril-junio 2006, pp. 234-236.

La Biblia Latinoamérica, Editorial Verbo Divino, España, 1995.

LAVAL, Enrique “El destino de los enfermos mentales durante la Colonia”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, nº 53, 1955, pp. 81-88.

“Lei sobre Casas de Locos, Santiago 31 de julio de 1856”, *Revista Chilena de Higiene*, Tomo Primero, Imprenta Cervantes, Santiago de Chile, 1894, pp. 615-625.

LEYTON, Cesar, “La ciudad de los locos: industrialización, psiquiatría y cuestión social. Chile 1870- 1940”, *Frenia, Revista de Historia de la Psiquiatría*, vol. VIII, año 2008, pp. 259-276.

LIRA, Pedro, *Diccionario Biográfico de Pintores*, Litografía Esmeralda, Santiago de Chile, 1902.

MAIRA, Octavio, *La reglamentación de la prostitución desde el punto de vista de la Higiene Pública*, Imprenta Nacional, Santiago de Chile, 1887.

MARIÁTEGUI, Ricardo, *Jose Gil de Castro (“El Mulato Gil”)*. *Vida y Obra del Gran Pintor Peruano de los Libertadores. Obras Existentes en Argentina y Chile*, Lima, 1981.

MEDINA, Eduardo, «A un siglo del mural del pintor Pedro Lira conocido comúnmente como “Cristo Sanando a los Enfermos”», *Revista de Psiquiatría y Salud Mental*, XXII, nº 3-4, 2005, pp. 151-161.

Memoria de la Casa de Orates de Santiago en el Segundo Semestre de 1900.

MONTECINO, Sergio, *Entre músicos y pintores*, Editorial Amadeus, Santiago, 1985.

Movimiento de la Casa de Orates de Santiago en el Segundo Semestre de 1895, Imprenta Gutenberg, Santiago de Chile, 1895.

Movimiento de la Casa de Orates de Santiago en el Segundo Semestre de 1896, Imprenta Gutenberg, Santiago de Chile, 1897.

Movimiento de la Casa de Orates de Santiago en el Segundo Semestre de 1899, Imprenta Valparaíso de Federico T. Lathrop, Santiago de Chile, 1900.

Movimiento de la Casa de Orates de Santiago en el año 1904, Impr. i encuadernación Universitaria, Santiago de Chile, 1905.

Movimiento de la Casa de Orates de Santiago en el año 1905, Imprenta Cervantes, Santiago de Chile, 1906.

MUJICA, Cristián, “La familia Grez en Chile”, *Revista de Estudios Históricos*, nº 53, año 2011, pp. 193-306.

O’CONNELL, Mark; AIREY, Rajee, *The Complete Encyclopedia of Signs & Symbols: Identification and Analysis of the Visual Vocabulary that Formulates Our Thoughts and Dictates Our Reactions to the World Around Us*, Hermes House, 2009.

OGAZ, Hernán, “Cada Restauración Plantea un Desafío Diferente”, *Revista de Arte UC*, año 1, nº 1, Ediciones Escuela de Arte Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1926, pp. 20-24.

----- “Notas sobre la pintura mural en Chile. Importancia de su estudio y conservación. Pintura Murales en el Convento de San Francisco y otros ejemplos”, *Revista de Arte UC*, año 5, nº 7, Ediciones Escuela de Arte Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1991, pp. 17-20.

ORREGO LUCO, Augusto, *La cuestión social*, Imprenta Barcelona, Santiago de Chile, 1884.

----- *Recuerdos de la Escuela*, Editorial Francisco de Aguirre, Buenos Aires; Santiago de Chile, 1976.
PANOFOSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Editorial Alianza, Madrid, 1983.

----- *Estudios sobre iconología*, Editorial Alianza, Madrid, 2004.

PONCE DE LEÓN, Macarena, *Gobernar la pobreza: prácticas de caridad y beneficencia en la ciudad de Santiago, 1830-1890*, Universitaria, Santiago de Chile, 2011.

PRATS, Belisario, “Salón Grez”, *Movimiento de la Casa de Orates de Santiago en el año 1901*, Imprenta Cervantes, Santiago, 1902.

“Proyecto de Reglamento Interior de la Casa de Orates, presentado por la Junta Directiva el 04 de octubre de 1884”, *Casa de Orates de Santiago, Actas de la Junta Directiva de la Casa de Orates, 1854- 1891, Documentos Anteriores a la primera Acta: 1852-1854*, Imprenta Valparaíso de Federico T. Lathrop, 1901, pp. 261-263.

Revista Zig-Zag: 8 de julio de 1906; 16 de octubre de 1909.

RICHON-BRUNET, Ricardo, “Alfredo Valenzuela Puelma”, *Revista Selecta*, año 1, nº 3, Santiago junio 1909, pp. 78-79.

----- “Don Pedro Lira”, *Revista Selecta*, año 4, nº 2, Santiago mayo 1912, pp. 60-62.

RIPA, Cesare, *Iconología*, Tomo II, Ediciones Akal, Madrid, España, 1996.

ROA, Armando, *Augusto Orrego Luco en la cultura y la medicina chilena*, Editorial Universitaria, Santiago, 1992.

ROBLES, Armando, “La Pintura en Chile”, *Memorias Científicas y Literarias, Anales Universidad de Chile*, pp. 335-362.

“Sanación de la mente o del espíritu?”, *Vivienda y Decoración*, El Mercurio, 26 de junio 1999.

SAZIE, Carlos, “Influencia del trabajo y las distracciones en el tratamiento de la enajenación mental”, *Revista de Chile*, Tomo I, Imprenta Gutenberg, Santiago de Chile, 1881.

SEBASTIÁN, Santiago, “La influencia germánica de los

Klauber en Hispanoamérica”, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Universidad Central de Venezuela nº 14, Caracas, 1972, pp. 61-74.

“Sesión 5a, Extraordinaria, 22 de diciembre de 1854”, *Casa de Orates de Santiago, Actas de la Junta Directiva, 1854-1891 I Documentos Anteriores a la primera acta: 1852-1854*, Imprenta Valparaíso de Federico T. Lathrop, Santiago de Chile, 1901, p. 9.

SCHNEIDER, Norbert, *El Arte del Retrato: las principales obras del retrato europeo 1420-1670*, Taschen, Alemania, 2002.

TAINÉ, Hyppolite, (traducción de Pedro Lira), *Filosofía del Arte por H. Taine. Lecciones dadas en la Escuela de Bellas Artes de París. Traducida por Pedro Lira*, Imprenta Chilena, Santiago de Chile, 1869.

----- (traducción de Federico Climent Terrer), “Del Ideal en el Arte”, *Filosofía del Arte*, Tomo IV, Editado por elapleph.com, 2000.

TORRES, Cristina; BARCIA, Juan; LÓPEZ, Juan; LOZANO, Andrés, “Neuromodulación contra la depresión resistente”, *Mente y Cerebro*, nº 55, 2012, pp. 60-67.

WITTKOWER, Rudolf y Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Editorial Cátedra, Madrid, 2000.

ZAMORANO, Pedro; CORTÉS, Claudio, “Muralismo en Chile: Texto y Contexto de su Discurso Estético”, *Universium. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, Universidad de Talca, vol. 2, nº 22, 2007, pp. 264-284.

ZÚÑIGA, Andrea, “El legado material de la Iglesia”, *Vivienda y Decoración*, Edición nº 950, Sábado 20 de septiembre 2014.

ALEJANDRA FUENTES GONZÁLEZ

Licenciada en Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Máster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural, Universidad de los Andes. Investigadora de temáticas coloniales y decimonónicas en Chile y América: el desarrollo de la esclavitud negra, la importancia del mundo monástico y la historia de la medicina psiquiátrica en la segunda mitad del siglo XIX. Es especialista en catalogación, digitalización e investigación de colecciones documentales y artísticas. Ha participado como gestora e investigadora en diversos proyectos patrimoniales, como el rescate y difusión del archivo del monasterio Clarisas de Antigua Fundación; la construcción del sitio web “Lugares de Ciencia”; y la exposición de la Pontificia Universidad Católica de Chile “Vírgenes Sur Andinas: María, Territorio y Protección”.

XIMENA GALLARDO SAINT-JEAN

Licenciada en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Máster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad de los Andes. Sus principales líneas de investigación son el arte chileno de fines del siglo XIX y principios del XX y su relación con el fenómeno de la copia; las representaciones visuales de la locura y su vínculo con problemáticas de género; y el arte religioso latinoamericano. Ha trabajado en diversos proyectos de catalogación, digitalización y difusión de colecciones documentales y artísticas de alto valor patrimonial, como el rescate del archivo del monasterio Clarisas de Antigua Fundación; la exposición “Memorias de la Salud” de la Unidad de Patrimonio Cultural de la Salud (MINSAL); y la muestra “Vírgenes Sur Andinas: María, Territorio y Protección” de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

FRANCISCA CHEYRE TRIAT

Fotógrafa, Instituto Profesional Arcos. Diplomado en Gestión Cultural, Pontificia Universidad Católica de Chile. Se ha desarrollado en las áreas de arte, cultura, turismo y tecnología digital, formando parte de diversas iniciativas de orden social y cultural. Responsable del proyecto “Taller de Fotografía Social-Renacer por un Sueño”, financiado por el Fondart Regional, convocatoria 2010.

PILAR VARGAS ZÚÑIGA

Diseñadora gráfica de la Universidad Finis Terrae y Máster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural, Universidad de los Andes. Se ha desarrollado principalmente en el área del diseño editorial, branding y marketing, entre otros. Además ha trabajado en conjunto con la Unidad de Patrimonio Cultural de la Salud, desarrollando proyectos culturales como “Memorias de la Salud: Recopilando Imágenes con Historia”, campaña de recopilación de fotografías patrimoniales; finalizada con una muestra representativa realizada con motivo de la celebración del Día del Patrimonio Cultural 2014.

