

**“JÚZGUESE POR LAS COPIAS”:
EL CONOCIMIENTO Y CIRCULACIÓN
DE LA PINTURA EUROPEA EN CHILE¹**

**“JUDGE THEM THROUGH THEIR COPIES”:
KNOWLEDGE AND CIRCULATION
OF EUROPEAN PAINTING IN CHILE**

Marcela Drien²

RESUMEN: La copia constituyó una de las formas más importantes de aproximación a la pintura europea durante el siglo XIX en Chile y las exposiciones de arte brindaron una plataforma fundamental para su circulación durante la segunda mitad del siglo. A través de la revisión de la estructura y contenidos de catálogos y reseñas de exposiciones, este artículo analiza el rol de la copia como medio de difusión de la pintura europea en el contexto chileno, y como instrumento para la formación artística del público. A partir de su exhibición, las copias constituyeron por sobre todo una herramienta a partir de la cual fue posible proponer criterios destinados a formar juicios artísticos por la vía de la observación.

Palabras claves: Pintura europea; Copias; Exposiciones de arte; Chile en el siglo XIX;

1 Este artículo, que forma parte del Proyecto FONDECYT de Iniciación en Investigación N° 11220171, recoge algunas ideas presentadas en el Coloquio Internacional Naturaleza + Cultura. Explorar, medir, coleccionar y clasificar en América, organizado por el Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile y el Centro de Estudios Americanos de la Universidad Adolfo Ibáñez, realizado los días 13 y 14 de marzo de 2017.

2 Profesora Asociada del Departamento de Historia y Ciencias Sociales e Investigadora del Centro de Estudios del Patrimonio/Facultad de Artes Liberales/Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago, Chile. E-mail: mdrien@uai.cl - ORCID: 0000-0001-9386-7022.

ABSTRACT: The copy was one of the most important ways of approaching European painting during the nineteenth century in Chile, and art exhibitions provided a crucial platform for their circulation during the second half of the century. By reviewing the structure and content of exhibition catalogs and reviews, this article analyzes the role of the copy as a means of disseminating European painting in the Chilean context and as an instrument for the public's artistic education. By being exhibited, copies became, overall, a tool through which it was possible to propose criteria intended to shape artistic judgment through observation.

Keywords: European Painting; Copies; Art exhibitions; Nineteenth Century Chile;

Las exposiciones de arte realizadas durante la segunda mitad del siglo XIX en Santiago incluyeron un creciente número de cuadros pertenecientes a colecciones privadas que contribuyeron a la circulación de obras y a la difusión de pintura europea en Chile. Estas colecciones albergaron el mayor número de pintura europea existente entonces en el país y permitieron, por tanto, poner a disposición de un público, todavía reducido, una cantidad de obras sin precedentes. Dada la variada composición de algunas de estas colecciones, las exposiciones incluyeron una amplia selección de obras y artistas. Aunque se trató mayoritariamente de copias de distintos períodos y escuelas, éstas ofrecieron al público una oportunidad única de conocer algunas de las obras más destacadas de los maestros antiguos europeos.³

3 La importancia de los maestros antiguos en este contexto debe entenderse no sólo a partir del gran prestigio del que gozaron durante el siglo XIX tanto en Europa como en América, sino también por el rol que ellos tuvieron como modelos en la formación académica de los artistas nacionales y como referentes en la educación del gusto del público. El estudio de la importancia atribuida a estos artistas en el siglo XIX ha suscitado un creciente interés entre investigadores europeos, norteamericanos y latinoamericanos. En el contexto europeo, algunos de los primeros trabajos en abordar el impacto de los artistas europeos antiguos en el siglo XIX son los de Francis Haskell (1976) y Javier Portús (1994) para el caso de la escuela española. Algunos estudios más recientes se han abocado especialmente al interés que estos artistas habrían provocado en el ámbito del coleccionismo (Seifert et Al., 2018; Reist & Colomer, 2017; Quodbach, 2017, pp. 1-11; Inge Reist, 2015; Quodbach, 2015; Vásquez Astorga, 2014, pp. 291-304; Gerard Powell, 2014, pp. 305-232; Cynthia Saltzman, 2008; Navarro, 2006) y en el mercado del arte (Avery-Quash & Pezzini, 2021).

La visibilización pública de estas obras resulta aún más significativa si pensamos que para mediados de siglo la posibilidad de acceso de un público amplio a imágenes de obras de arte a través de medios impresos, como periódicos ilustrados, era aún bastante limitada.⁴

La dificultad para acceder a obras europeas en Chile se explica por el aún incipiente desarrollo de un comercio de arte que permitiera surtir al medio local de pinturas y esculturas, obligando a buena parte de los coleccionistas a adquirir obras en Europa.⁵

Además del limitado acceso a material visual disponible en la época, la inexistencia de otras instancias de contacto con obras europeas en el ámbito secular arroja luces sobre la relevancia de las exposiciones temporales en la visibilización de obras y difusión de referentes artísticos. De hecho, no existió otro espacio público que pudiese ofrecer el número y variedad de obras de arte aportadas por estas colecciones.⁶ Más aún, tras la creación del Museo de Bellas Artes, las colecciones privadas superaban ampliamente el número de obras existentes en manos del Estado. Si la colección del museo apenas sobrepasaba las cien obras, una buena colección privada podía superar las doscientas piezas.⁷

4 Los primeros periódicos que publicaron imágenes de obras de arte fueron el *Correo de la Exposición* (1875) y *El Taller Ilustrado* (1885-1889) (Drien, 2020).

5 La escasez de estudios sobre comercio artístico durante el siglo XIX en Chile no nos permite aún identificar con precisión otras vías de adquisición de pintura europea en el contexto local.

6 Es importante considerar que aún luego de su apertura en 1880, el Museo Nacional de Bellas Artes no ofreció un acceso regular al público, pues hasta fines de siglo abriría sus puertas solo al momento de realizarse el Salón de Pintura, es decir, durante el mes de noviembre. Las gestiones de Enrique Lynch permitirían que el museo abriera diariamente a partir del año 1900. (Archivo Histórico MNBA, 2008, p. 19.)

7 Este fue el caso de colecciones como las de Luis Cousiño e Isidora Goyenechea y Marcial González (Willumsen, pp. 139-147; Cruz, 2019, pp. 3-25), entre otras.

El progresivo aumento en el número de obras exhibidas - especialmente pinturas - también dio cuenta del creciente interés de los coleccionistas en visibilizar sus colecciones. Si la primera exposición de colecciones privadas realizada a mediados de la década de 1850 había incluido poco más de cien pinturas, para la década siguiente el número se aproximaba ya a las trescientas (Catálogo de los cuadros, 1856; Lira, 1867).

Las exposiciones de arte no solo brindaron un espacio para la visibilización pública de obras y propietarios, sino que permitieron introducir y socializar formas de organizar el conocimiento en torno al arte, a través de criterios como el estilo, referentes geográficos aportados por las escuelas nacionales, y periodificaciones.⁸ Por sobre todo, las exposiciones de arte permitieron el acceso directo a pinturas - y en menor medida esculturas - que el público podría apreciar y comparar, evaluar y juzgar. En este sentido, ellas permitieron establecer y difundir criterios destinados a orientar el conocimiento artístico sobre y a partir de las obras, aportando herramientas destinadas a modelar juicios artísticos.

La primera exposición de pinturas que invitó a las familias de Santiago a exhibir sus “tesoros” fue organizada por la Sociedad de Instrucción Primaria en 1856, con el objeto de recaudar fondos para desarrollar sus proyectos educativos (Drien, 2015, p. 76). Sin embargo, la muestra no reflejó un particular interés de los organizadores en presentar las obras agrupadas bajo categorías específicas, tal como se apreció en el catálogo, que presentaba un listado en que se identificaban las obras, sus autores o escuelas, y sus propietarios. La inclusión del nombre de los propietarios puede explicarse no solo por la novedad que suponía su participación en una exposición sino por la relevancia pública que ellos habían alcanzado en el ámbito intelectual, político y religioso. Por primera vez aparecían públicamente obras pertenecientes, a Diego Barros Arana, Marcial González, Matías Cousiño, Ventura Blanco Encalada, Alberto Blest Gana, José Ignacio Víctor Eyzaguirre y

⁸ Tal como lo ha indicado Kristel Smentek, el estilo constituía el principal medio para clasificar obras de arte en el siglo XVIII, periodo en el cual las bellas artes se habían consolidado como una esfera de conocimiento (Smentek, 2014, p. 1).

Francisco de Paula Taforó, entre otros (Catálogo de los cuadros, 1856).⁹

Sin embargo, en las siguientes exposiciones la atención de catálogos y reseñas no se centró solo en los propietarios, sino en la forma en que las obras podrían contribuir a la formación del gusto a través del conocimiento directo. Uno de los ejemplos más interesantes, por tratarse de uno de los más tempranos en el contexto nacional, es el de la exposición organizada también por la Sociedad de Instrucción Primaria en 1858, en que se exhibieron más de 250 obras y en que por primera vez se planteaban periodificaciones y clasificaciones.

En este contexto, la figura del abogado, político e historiador Benjamín Vicuña Mackenna resulta especialmente interesante. Vicuña Mackenna, que entonces tenía veinticinco años, había formado parte de la comisión organizadora de la muestra, y estuvo a cargo de la elaboración de la reseña, que constituyó uno de los primeros textos de su tipo en el ámbito artístico nacional (Vicuña Mackenna, 1858). De hecho, las observaciones de Vicuña Mackenna en torno a esta exposición aparecían como uno de los primeros esfuerzos por entregar lineamientos estéticos a los visitantes y proponer una vía de aproximación concreta para el conocimiento del arte y la elaboración de juicios en torno a él.

En este punto, resulta especialmente importante su énfasis en el establecimiento de criterios prácticos que permitieran formar un público amplio a partir de la observación directa y la comparación de obras de arte. El autor explicaba que el objetivo de las “breves notas”, que conforman las cuarenta páginas de la reseña, era destacar las obras más relevantes de la exposición o las “bellezas” como las llamó, “sea examinándolas en sí mismas, sea comparando los méritos de unos trabajos con los defectos que afean a otros” (4). Vicuña Mackenna era consciente de que la comparación constituía una herramienta esencial para la apreciación artística, y que esta resultaba posible especialmente en el ámbito expositivo.

⁹ Las exposiciones de arte adquirieron una importancia capital al momento de situar al coleccionista y su colección en la escena pública, como se aprecia en las muestras organizadas por iniciativa privada y para fines filantrópicos (1856, 1858, 1867, 1876, 1877, 1887), en las dedicadas a artes e industria (1872, 1875, 1886), las de carácter histórico (1873) o las desarrolladas por sociedades o instituciones de Bellas Artes (1894, 1896, 1899, 1900, 1911, 1922, 1930, 1939).

Vicuña Mackenna destacaba la importancia de las exposiciones para el desarrollo del gusto en el país y sostenía que el conocimiento del arte no solo debía difundirse entre los sectores más acomodados, sino inculcarse a segmentos más amplios de la población que no tenían acceso al arte. Afirmaba que era preciso “que el pueblo, los artesanos, los rotos, las beatas, los chiquillos de la calle”, se iniciaran de algún modo en el “mágico atractivo” que el arte poseía, y que constituía “una semilla civilizadora arrojada a la inteligencia” (4). La formación del gusto se consideraba entonces un aspecto importante en la medida en que contribuiría al desarrollo cultural que debía acompañar el progreso material de los países civilizados. A lo largo del siglo XIX, el arte fue visto por la elite chilena como una herramienta simbólica al momento de definir los lineamientos culturales de la naciente república, como una verdadera credencial cultural que, en el contexto expositivo, permitiría alinear prácticas culturales que daban cuenta del desarrollo alcanzado por la nación. La importancia de la formación en el campo artístico se insertaba, por lo tanto, en el discurso civilizatorio que había orientado buena parte de los proyectos vinculados a la educación, la cultura y las artes a lo largo del siglo.¹⁰

Sin embargo, la reseña no se abocó a la revisión de todas las obras que componían la muestra, sino a una selección de ellas -principalmente copias- elaborada, en gran medida, a partir de obras cuyos originales Vicuña Mackenna había conocido durante el viaje a Europa que realizara entre 1853 y 1855, y cuyas impresiones incluyó en Páginas de mi diario durante tres años de viajes: 1853-1854-1855, publicado en 1856. Fue precisamente a partir de algunas de las observaciones recogidas en su diario y posiblemente también de las guías consultadas durante su viaje, que elaboraría los comentarios de la reseña.¹¹

Aun cuando Vicuña Mackenna reconocía en esta publicación su falta de conocimiento experto al visitar por primera vez las salas del Louvre, definiéndose entonces como un “no connaisseur” (Vicuña Mackenna, 1856, p. 119), al momento de

10 Entre ellos se encuentran la Academia de Pintura (1849) y el Museo Nacional de Bellas Artes (1880).

11 El catálogo de la biblioteca de Vicuña Mackenna revela la existencia de numerosas guías entre las que se encuentra la publicada por John Murray en 1853 (Cristi, 1888, pp. 248-249).

escribir la reseña el autor omitía esta advertencia, aunque reconocía su condición de amateur:

Estos apuntes no tienen ninguna especie de pretensión, excepto la de ser un pequeño i oportuno servicio al público i a nuestro arte naciente. Esta reseña ha sido hecha demasiado a prisa, sin conocimientos especiales, i solo por reminiscencias, por comparaciones jenerales i sin mas guía que cierto tinte de criterio i de buen gusto que, aunque no haya nacido en nosotros, se desarrolla con la práctica i el amor intimo de lo bello que todos los mortales mas o ménos poseemos (Vicuña Mackenna, 1858, 4).

La noción de *connaisseur* se había asociado en el siglo XVIII a un individuo dotado de un *expertise*, y cuya autoridad se relacionaba no sólo con el conocimiento de la historia del arte, sino sobre todo con el conocimiento del objeto artístico, asumido como una forma primaria de evidencia¹². Se trataba entonces, de una forma de ver y conocer, en que la interpretación de las obras se realizaba a través de la percepción, la razón y el juicio.

De este modo, el uso de la observación como instrumento de aproximación a la obra reflejaba su condición como categoría epistemológica; ella constituía tanto una práctica aprendida -como el propio Vicuña Mackenna señalaba-, como una forma de conocimiento (Daston, 2011, pp. 81-82). En este sentido, en el siglo XVIII se había intentado dar forma a un tipo de *expertise* que

12 Tal como plantea Kristel Smentek, algunos *connaisseurs* asumían su labor de autenticación y atribución como una ciencia, como una rama del conocimiento basado en principios de investigación metódicos, en que la experiencia y la razón ocupaban un lugar central. Más específicamente, algunos *connaisseurs* del período fueron conscientes de los vínculos conceptuales existentes entre sus procedimientos y los de la filosofía natural. Más aún, Smentek afirma que la importancia del *connaisseur* debe entenderse en parte porque fue precisamente él quien modeló las preocupaciones, prácticas y formas de análisis de la historia del arte. (Smentek, 2014, pp. 1-3). Sin embargo, Hal Opperman advierte que la figura del *connaisseur* ha sido objeto de una serie de caricaturas, que han llegado a cuestionar su validez para la disciplina histórica, atribuyéndole un carácter intuitivo y poco científico, que descansa en la atención a aspectos puramente formales, a su mero interés en el gusto, y su relación con el mercado (Opperman, 1990, p. 10). En la misma línea, Harry Mount, afirma que, si bien la imagen del *connaisseur* se asoció a un rigor que lo volvió especialmente influyente en el ámbito comercial, a lo largo del siglo XVIII surgieron también voces que cuestionaron su tarea criticando su inclinación hacia la moda por sobre su propio juicio (Mount, 2006, pp. 169-170). El propio Johann Joachim Winckelmann había incluido en su estudio sobre la pintura y escultura griegas, una sección que contenía instrucciones para el *connaisseur*. (Winckelmann, 1765, pp. 251-270).

aspiraba a sustentar su autoridad en la aproximación científica y en la formulación de juicios en torno a la obra de arte (Smentek, 2014, p. 3). La reseña elaborada por Vicuña Mackenna para la exposición dio cuenta precisamente de algunas de estas preocupaciones, apreciables en su interés por describir, discriminar, explicar y evaluar (Vicuña Mackenna, 1858).

Sin embargo, tal como lo había mencionado, sus apreciaciones no se basaban tanto en un conocimiento acabado de las técnicas o los materiales, sino en el conocimiento adquirido a partir de su propia experiencia como observador. En efecto, el conocimiento desplegado por el autor era el resultado de las numerosas visitas a museos realizadas durante su viaje a Europa, en el que se había familiarizado con diversas obras que le habían permitido comprender que el gusto por el arte podía adquirirse, aunque para ello, el contacto directo con las obras resultaba fundamental. Como él mismo reconocía, era la observación directa la que le había permitido formar su propio gusto:

El autor de estos apuntes, acostumbraba visitar el gran museo de pinturas del Louvre, en los primeros meses de su residencia en Paris; i el fastidio i aun el sueño le asaltaban al recorrer aquellos inmensos salones, repletos con los mas famosos tesoros del arte europeo. Pero a su vuelta de Italia donde había visitado las mas célebres galerías de pinturas i familiarizado sus ojos profanos con la luz de los reflejos inmortales del arte antiguo, era preciso a los porteros del gran museo frances amonestarle para que se retirara, cuando hubo vuelto a visitar aquel mismo palacio, en que ántes tantas veces se cerraron sus párpados de puro tédio i de ignorancia (Vicuña Mackenna, 1858, p. 5).

Si bien Vicuña Mackenna no desestimaba el conocimiento histórico sobre obras y artistas, que de hecho utilizó extensamente a lo largo de la reseña, su insistencia en la observación dejaba a la vista una actitud más bien escéptica respecto de algunas fuentes escritas y la posible parcialidad de ciertos relatos:

Es preciso que el gusto se forme de algún modo entre nosotros, que asistimos al tímido nacimiento del arte en nuestro suelo. Es preciso que las conversaciones del arte, tan de estilo en nuestros salones, tengan algún criterio práctico, i no sean como hasta hoy la banal repetición de lo que leemos en los libros u oímos a viajeros ponderativos o jactanciosos (Vicuña Mackenna, 1858, p. 4).

Su preocupación en este punto reflejaba el interés por estimular la autonomía del observador, enfatizando para ello la preeminencia de la facultad sensorial. De este modo, se apreciaba su interés por reducir las instancias de mediación en función de una aproximación empírica que en la propia cultura europea se había expresado en el escepticismo frente a la historia escrita y la evidencia textual, en favor de las certezas que el propio objeto brindaba (Smentek, 2014, p. 3).

Por otra parte, el comentario reflejaba su idea de que el desarrollo del arte en Chile requería también de la formación de un público que, a través del conocimiento del objeto artístico, pudiese desarrollar la capacidad de elaborar juicios sobre las obras. Para ello no bastaba el conocimiento mediado por otros; la apreciación directa resultaba tan imperativa como el establecimiento de parámetros específicos que orientarán el juicio. La reseña permitía entonces identificar las valoraciones artísticas que Vicuña Mackenna consideraba centrales y los elementos a través de los cuales el visitante podría aproximarse al conocimiento de obras de arte.

Anteponiendo un criterio cronológico, la reseña organizaba las obras por períodos y escuelas. Aunque no se indicaba si esta organización seguía la disposición espacial de los objetos, sí daba cuenta de su criterio estético y preferencias artísticas, a partir de los cuales formuló juicios sobre la calidad de las piezas exhibidas.

El itinerario trazado por Vicuña Mackenna comenzaba así con los primitivos italianos, para dar paso a las escuelas del Renacimiento, cuyas copias se encontraban en la muestra, y continuar luego con la escuela española, la flamenca y la francesa antigua, llegando finalmente a las obras de la escuela moderna.¹³ La atención prestada a estas escuelas nacionales y los estilos asociados a ellas se explica por la importancia que estas adquirieron como principal forma de clasificación, y a las que se asociaron ciertas cualidades específicas. Aunque la preferencia del autor por la pintura italiana reflejaba su interés personal,

¹³ Si bien la exposición incluyó mayoritariamente pinturas, un último acápite de la reseña se destinó, sin clasificaciones más precisas, a “Escultura”.

ella pudo responder también a la influencia de la conocida inclinación de los *connaisseurs* por el arte italiano.¹⁴

La soltura en el comentario del autor descansó tanto en su aparente familiaridad con la historia del arte, que le permitía clasificar las obras por escuelas, como en su conocimiento de los originales, a los que constantemente recurrió al momento de emitir veredictos sobre la calidad de las copias exhibidas. De ahí que hubiese elegido reseñar varias de estas obras, a través de las cuales invitaba al público a evaluar el arte italiano: “Júzguese de las tres escuelas por las copias de algunos de sus cuadros más famosos colocados en la testera oriental del gran salón”, decía, al referirse a obras como *La Transfiguración de Rafael*, *El Juicio Final de Miguel Ángel* y *el Cristo Agonizando de Guido Reni* (Vicuña Mackenna, 1858, p. 10).

Lejos de despreciar las copias, Vicuña Mackenna las validaba como una vía para conocer un original y al mismo tiempo, para instalar determinados modelos artísticos.¹⁵ Su familiaridad con ellas se explica probablemente también por tratarse de una práctica habitual para la época (Lacambre, 2014, pp. 275-289)¹⁶, que él mismo había observado en su primera visita a las salas Louvre (Vicuña Mackenna, 1856, p. 119).

Si bien la valoración del original superaba a la de la copia, la formación de colecciones privadas en Chile había descansado fuertemente en su adquisición como una forma de mostrar el interés de sus propietarios en obras reconocidas en los grandes circuitos artísticos europeos, y una manera de distin-

14 La tendencia a la idealización de las pinturas italianas entre los *connaisseurs* fue notoria ya desde el siglo XVIII, como se apreció en el contexto británico (Mount, 2006, p. 170). Sobre este fenómeno en el contexto norteamericano en el siglo XIX y comienzos del siglo XX, véase el volumen editado por Inge Reist. (2015).

15 Las copias habían adquirido gran importancia no sólo en el ámbito del coleccionismo, sino también en el contexto institucional, como se aprecia en la formación artística impartida por la Academia de Pintura (De la Maza, 2014, pp. 99-108; Berrios et Al, 2009, pp. 207-225). En efecto, las obras y artistas europeos constituían los principales modelos formativos de los estudiantes, y en torno a ellos surgirían iniciativas para crear galerías de copias (Ximena Gallardo, 2016). Distintas reflexiones en torno a la copia en el contexto latinoamericano fueron publicadas por el Centro Argentino de Investigadores de Arte en 2005.

16 En Chile, esta práctica se vinculó también al Museo Nacional de Bellas Artes, concebido no sólo como un espacio de exhibición, sino como un espacio para que los artistas nacionales pudieran realizar copias. (Blanco, 1879, p. 398).

guirse como individuos de gusto refinado e incluso, en algunos casos, como verdaderos conocedores de arte.

Aunque las copias operaban como mediadoras para el conocimiento de las pinturas de los maestros antiguos, ellas sirvieron también para establecer criterios a partir de los cuales podía juzgarse la calidad de un cuadro, supeditada, por supuesto, a su fidelidad respecto del original. Tal es el caso de uno de los cuadros de Tiziano que Vicuña Mackenna había conocido a su paso por el Palazzo Pitti, y cuya copia, en la exposición, era comentada en el acápite dedicado a la escuela italiana¹⁷:

La querida de Tiziano. He aquí una muestra espléndida del colorido de la escuela de Venecia. El efecto de la figura es admirable por la riqueza i combinación de los tintes.- Tiziano que vivió un siglo completo, pintaba con toda esa verdad de juventud i de gracia cuando tenia ya 70 u 80 años. La copia es de gran efecto, pero en los detalles se nota la falta de estudios, de ejecución i los golpes de pincel que solo en los orijinales pueden encontrarse (Vicuña Mackenna, 1858, p. 16).

El autor estructura su comentario comenzando con la inscripción de la obra en una escuela artística, definiendo luego el rasgo cromático asociado a ella y aludiendo a las cualidades del artista. Mientras esta primera parte introduce al lector en la obra del pintor, la segunda se destina de modo aún general, a la observación de sus características formales de la pintura frente a él y al veredicto sobre su calidad. Esta descripción muestra no solo la relevancia de un modelo de referencia en torno al cual se realiza la comparación, sino la soltura con que Vicuña Mackenna se refiere a asuntos formales como el manejo del pincel del autor de la copia en comparación con el del autor del original (Summers, 1982, p. 301). En efecto, el conocimiento directo de la obra de Tiziano permitía al autor de la reseña juzgar las cualidades de la copia que habrían pasado inadvertidas para quien hubiese conocido el original a través de una descripción textual o a través de una fotografía.

Así, eran la observación y la comparación con el original, las que le permitían evaluar la calidad de ejecución de las obras incluidas en la muestra. En este sentido, el conocimiento del primero brindaba al autor una extraordinaria ventaja sobre

¹⁷ La obra es identificada en su diario de viaje como Maitresse. (Vicuña Mackenna, 1856, p. 258).

el público, pues le permitía considerar tanto la ejecución de la técnica como los resultados. Sin embargo, su evaluación de las obras permitía por sobre todo advertir al visitante sobre las distorsiones que la irregular calidad de las copias podría producir.

Otro ejemplo de ello se aprecia en su descripción de La comunión de San Jerónimo de Dominichino, en que Vicuña Mackenna destacaba: “el cuerpo del santo, al recibir la eucaristía es maravilloso de verdad, de dibujo, de colorido i de expresión”, e indicaba: “todo el resto de la composición es de una maestría sin igual; pero lo que se tiene a la vista es una triste copia. El original de este cuadro está en el Vaticano, en frente de la Transfiguración de Rafael.” (Vicuña Mackenna, 1858, p. 19).¹⁸

Aunque Vicuña Mackenna no aporta detalles específicos, se aprecia la soltura con que identifica los aspectos característicos de la pintura, y es posible ver cómo ello lleva al autor a reparar en las carencias de la obra que tiene en frente. Resulta también significativo su énfasis en el prestigio de la ubicación del original.¹⁹

18 Respecto a esta última pintura, resulta interesante recordar el asombro que el propio Vicuña Mackenna describe en su diario al enfrentarse por primera vez a la obra durante su visita a Roma: “Recuerdo que cuando yo entraba a la sala en que éste está colocado, uno de los custodios me condujo significativamente por el brazo hasta el centro de la pieza sin permitirme mirar ácia atrás, i cuando me colocó bajo una luz conveniente, me hizo dar vuelta...Ai! Exclamé yo, reprimiendo apenas mi sorpresa i el indecible hechizo que me dominó, súbito cual un rayo...” (Vicuña Mackenna, 1856, p. 240).

19 Resulta notable también que tanto en el diario como en la reseña se destacara la ubicación de las obras de Rafael y Dominichino, lo que muestra que sus impresiones de viaje habrían servido como referencia directa para la elaboración de la reseña. (Vicuña Mackenna, 1858, pp. 18-19; Benjamín Vicuña Mackenna, 1856, pp. 240-241).

Junto a estas pinturas, Vicuña Mackenna había visto los originales de *La Esperanza* de Guido Reni, cuyas dos copias presentadas en la exposición reconocía como “bastante exactas” (Vicuña Mackenna, 1856, p. 245; Vicuña Mackenna, 1858, p. 18); de *La Virgen de la Silla*, que había visto en el Palazzo Pitti (Vicuña Mackenna, 1856, p. 258; Vicuña Mackenna, 1858, p. 13); de *la Dolorosa de Guercino* (Vicuña Mackenna, 1856, p. 246; Vicuña Mackenna, 1858, p. 18); de *la Degollación de los inocentes*, de Guido Reni, que había conocido en la Galería de Bolonia²⁰; y de *la Crucifixión*, también de Reni (Vicuña Mackenna, 1858, p. 18; Vicuña Mackenna, 1856, p. 270).

Vicuña Mackenna había visitado también la Capilla Sixtina y observado las dimensiones del Juicio Final de Miguel Ángel, que claramente contrastaban con las de la copia en óleo presentada en la muestra. En la reseña, el autor recordaba el estado en que se encontraba la pintura al momento de observarla: “El original de esta famosa pintura está casi del todo borrada en el día por la humedad, el humo del incienso y los estragos de la guerra, habiendo sido maltratado por varias balas de cañón en los sitios que ha sufrido Roma.” (Vicuña Mackenna, 1858, p. 16). Este comentario reproducía parte de lo indicado por el autor en su diario, en que ya había destacado la utilidad de la copia: “i principalmente por el humo del incienso i de las velas, que apenas se comprenden sus detalles, i para estudiar éstos es mucho mejor consultar una copia” (Vicuña Mackenna, 1856, pp. 239-240). De este modo, la copia permitía enfrentar entonces las distorsiones o dificultades de apreciación surgidas del deterioro material del original, facilitando su legibilidad y la apreciación de los detalles que en el original parecían difíciles de observar.

En cuanto a su opinión sobre la copia en la exposición, su atención se centró más bien en el efecto de conjunto, advirtiendo que debía ser observada desde lejos para apreciar la composición (Vicuña Mackenna, 1858, p. 16). De este modo, la copia mostraba distintos niveles de funcionalidad; por una parte, operaba como instancia de mediación respecto de obras inaccesibles, y por otra, como facilitadora de la apreciación de obras cuyo estado de conservación afectaba su percepción (Hayes, 2021).

²⁰ Sobre esta obra, Vicuña Mackenna señalaba: “El original es inimitable, pero la copia presente, aunque es solo un simple bosquejo, no carece de atrevimiento y de soltura” (Vicuña Mackenna, 1858, pp. 17-18. Vicuña Mackenna, 1856, p. 270).

Respecto a la escuela española, una de las obras más comentadas, la copia de la Inmaculada Concepción de Murillo, confirma nuevamente la relación entre ambos textos y el hecho de que la elección de las pinturas seleccionadas por el autor para la reseña se relacionaban directamente con aquellas que había conocido en su viaje a Europa:

133. La Purísima de Murillo. Esta linda Concepción, acaso el mas famoso de los cuadros de Murillo por la boga que le han dado los franceses en su museo del Louvre, es sin duda una obra maestra de colorido i de ejecución. La Virjen es verdaderamente aérea i la expresión de sus ojos clavados al cielo es de una voluptuosa i a la vez sublime espresión. Los grupos de ánjeles son de una delicadeza esquisita. La copia en pequeño que se observa no carece de algunas felices pinceladas (Vicuña Mackenna, 1858, p. 23).

La descripción, que comenzaba destacando la fama de la obra y luego los rasgos que la caracterizaban, continuaba con un recorrido por los detalles, individualizando así distintos aspectos de la tela (Daston, 2011, p. 99). Si bien en este comentario Vicuña Mackenna reparaba en el menor formato de la copia, parecía sintetizar también las observaciones realizadas sobre la misma pintura, en su diario de viaje:

La perla de esta colección es la Concepción de Murillo, un cuadro de una sola figura que el gobierno ha comprado por 700,000 francos a la testamentaria del mariscal Sault. La deliciosa Virjen con sus manos apoyadas en su casto seno revela en la sonrisa la divinidad de su emoción, mientras un leve tinte de voluptuoso éxtasis adormece sus ojos que ruborizados parecen quisieran esconderse bajo el albo párpado (Vicuña Mackenna, 1856, p. 119).

El interés por el valor monetario demostrado en el comentario sobre esta obra se vinculó directamente con su ubicación y procedencia, del mismo modo en que sucede en su descripción de La virjen de San Sixto de Rafael:

El contraste entre la austera cabeza del viejo pontífice i la dulzura de Santa Bárbara que la adoran es mui hermoso. El orijinal de este cuadro es la joya del Museo de Dresde, cuyo gobierno lo compró en 40,000 pesos, habiéndose vendido ántes

por 300.- La copia es mui fría i descolorida. Los dos anjelitos del frente están mui mal hechos (Vicuña Mackenna, 1858, p. 14).²¹

Por último, respecto a la escuela flamenca, destaca la referencia que el autor realizara sobre El descendimiento de Rubens, que según afirmaba, era la obra más famosa del pintor, y cuyo original había visto en la Catedral de Amberes²². Sobre esta obra, la reseña de la exposición dedicaba un mayor espacio a su apreciación de los detalles de ejecución y composición del cuadro:

La obra más famosa de Rubens i el tipo por excelencia de la alta escuela flamenca. Resalta en este cuadro el colorido i la forma; pero su mérito principal está en el agrupamiento de todas las figuras, lo que da una unidad extraordinaria a la acción. La figura de Cristo es admirable; se conoce que el Salvador ya es un cadáver terreno, i el cuerpo muerto parece caerse al suelo por su propio peso. La sábana blanca que envuelve el cuadro i forma principal fondo del cuadro es la gran novedad de esta composición, i a ella se atribuye el singular efecto que produce (Vicuña Mackenna, 1858, p. 27-28).

Más allá del prestigio de la obra y el artista, el autor muestra también su habilidad para “reconocer” el sello del pintor, es decir, aquella capacidad para combinar los elementos de una manera particular, que hacen de su obra una pieza única (Summers, 1982, p. 301). Es él mismo quien distingue en la obra los elementos cromáticos, formales y compositivos. Sin embargo, la descripción no se refiere a una copia, sino a las cualidades que posee el original. Más adelante reconocerá las limitaciones de una copia:

²¹ Aunque Vicuña Mackenna se había referido también a esta obra en su diario, resulta interesante consignar el ajuste del precio de adquisición, establecido ahí en 60.000 pesos. Probablemente Vicuña Mackenna supo de la ubicación de la obra por alguna otra referencia, pues su diario indica que al momento de visitar Dresden, el museo de pinturas se encontraba cerrado. (Vicuña Mackenna, 1856, pp. 281, 305).

²² Vicuña Mackenna aclara que al momento de la visita la tela se encontraba en reparación, por lo que debió verla en el taller anexo en la catedral (Vicuña Mackenna, 1856, p. 324).

Las copias no pueden dar sino una errónea idea de la verdad de las actitudes de este grupo i del inimitable colorido que las anima. En el altar mayor de nuestra iglesia de Santa Ana hai un lienzo que aunque no parece carecer de mérito, no ofrece sino una idea imperfecta de esta maravilla (Vicuña Mackenna, 1856, p. 324).

Consideraciones finales

La revisión de los comentarios de Vicuña Mackenna nos permite apreciar que varias de sus impresiones habían sido delineadas ya en su viaje, a partir de su aproximación a numerosas obras que le permitieron modelar sus juicios no solo sobre los originales, sino sobre las copias que se presentarían más tarde en la exposición.

Los comentarios del autor arrojan luces, por una parte, sobre el impacto de las obras de la pintura europea en Chile, visible en la circulación de sus copias; y por otra, sobre el rol que estas obras podían cumplir en la formación artística de los coleccionistas y del público a través de prácticas expositivas. Por sobre todo las apreciaciones de Vicuña Mackenna confirmaban la relevancia del ámbito de la exhibición como espacio pedagógico, a través cuál era posible introducir criterios para la evaluación de obras de arte.

Finalmente, la propia elaboración de la reseña revela la intención del autor de proponer una guía de qué y cómo observar, incorporando formas de apreciación ya establecidas en los círculos culturales europeos. A través de la identificación de elementos técnicos y formales en un contexto poco acostumbrado a precisiones de este tipo, las indicaciones de Vicuña Mackenna deben haber parecido al menos iluminadoras.²³ Desde esta perspectiva, el texto se plantea entonces no solo como una propuesta de recorrido para la exposición, sino como una guía para la apreciación visual que reafirmaba la idea de que, en último término, el arte debía ser entendido como un objeto de conocimiento histórico y empírico.

²³ Si bien Miguel Luis Amunátegui había realizado algunos comentarios sobre la valoración estética de obras europeas en su artículo publicado en 1849, el de Vicuña Mackenna es el primero en abordar específicamente el análisis y la evaluación de obras que el público podía visitar y observar directamente. (Amunátegui, 1849, pp. 37-47).

BIBLIOGRAFÍA

Amunátegui, M. L. (1849). Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile. *Revista de Santiago*, 21, 37-47.

Archivo Histórico Museo Nacional de Bellas Artes, Volumen 1. Historia. 1.1 Memorias 1899-1923. (2008). Santiago.

Berrios, P., Cancino, E., Guerrero, C., Parra, I., Santibañes, K. & Vargas, N. (2009). Del Taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910). Santiago: Estudios de Arte.

Blanco, J. M. (1879, enero). Museo de Bellas Artes. Proyecto de uno. *Anales de la Universidad de Chile*, 393-399.

Catálogo de los cuadros que contiene la Exposición de Bellas Artes de la Sociedad de Instrucción Primaria. 18 de Setiembre de 1856. (1856). Santiago: Imprenta del Ferrocarril.

Cristi, M. (1886). Catálogo de la biblioteca i manuscritos de D. Benjamín Vicuña Mackenna. Santiago: Imprenta Cervantes.

Cruz, E. (2019). Marcial González Ibieta y su colección de arte, desde lo público a lo privado. *Intus - Legere Historia*, 13(2), 3-25.

Daston, L. (2011). The Empire of Observation, 1600-1800. En L. Daston y E. Lunbeck (Eds.). *Histories of scientific observation* (pp. 81-113). Chicago: University of Chicago Press.

De la Maza, J. (2014). De obras maestras y mamarrachos: Notas para una historia del arte del siglo XIX chileno. Santiago, Metales Pesados.

Drien, M. (2015). Coleccionismo y secularización en Chile durante el siglo XIX. En A. M. Hoffmann, F. Guzmán Schiappacasse, & M. Carroza Solar (Orgs.), *História da Arte: Coleções, Arquivos e Narrativas* (pp. 75-83). Universidade Federal de São Paulo, Museo Histórico Nacional, Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez, and Centro de Restauración y Estudios Artísticos CREA, São Paulo.

Drien, M. (2020). Museos de papel: arte y cultura impresa en el siglo XIX. En P. Moscoso, & A. Viu (Eds), *Lenguajes y Materialidades: Trayectorias Cruzadas* (pp. 113-128). Santiago: Ril Editores.

Gallardo, X. (2016). Museo de Copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, Siglos XIX y XX. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Hayes, M. (2021). *The Renaissance restored. Paintings conservation and the birth of modern art history in Nineteenth-century Europe*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.

Lacambre, G. (2014). Notes sur les copistes français au Musée du Prado. En L. Sazatornil, & F. Jiménez. *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX). Intercambios artísticos y circulación de modelos* (pp. 275-289). Madrid: Casa de Velázquez.

Lira, P. (1867). *Esposicion de Pinturas de 1867*. Santiago: Imprenta de la República.

Mount, H. (2006). The Monkey with the Magnifying Glass: Constructions of the Connoisseur in Eighteenth-Century Britain. *Oxford Art Journal*, 29(2), 167-184.

Opperman H. (1990). The thinking Eye, The Mind That Sees: The Art Historian as Connoisseur. *Artibus et Historiae*, 11(21), 9-13.

Smentek, K. (2014). *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*. Englad/USA: Ashgate.

Summers, D. (1982). The Visual Arts and the Problem of Art Historical Description, *Art Journal*, 42(4), 301-310.

Vicuña Mackenna, B. (1856): *Páginas de mi diario durante tres años de viajes: 1853-1854-1855*. Santiago: Imprenta del País.

Vicuña Mackenna, B. (1858). Una Visita a la Exposicion de Pinturas de 1858. Por uno de los Comisionados de la Sociedad de Instrucción Primaria. Santiago: Imprenta del Ferrocarril.

Willumsen Jigins, Rosario. (2014). Una colección europea, con impronta francesa: la presencia europea en el arte en Chile a partir de la colección Cousiño Goyenechea. Segunda mitad del siglo XIX. En R. Abella, A. Brandão, F. Guzman, C. Miranda, & A. Tavares. (Eds.). *El Sistema de las Artes. VII Jornadas de Historia del Arte* (pp. 139-147). Universidade Federal de São Paulo, Museo

Histórico Nacional, Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez y Centro de Restauración y Estudios Artísticos CREA, Santiago.

Winckelmann, J. J. (1765). *Reflections on painting and sculpture of the Greeks with Instructions for the connoisseur, an Essay on Grace in Works of Art*. London: A. Millar.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Avery-Quash, S., & Pezzini, B. (Eds.). (2021). *Old Masters Worldwide. Markets, Movements and Museums, 1789-1939*. London: Bloomsbury.

Gerard Powell, V. (2014). *Les collectionneurs espagnols et la vente d'oeuvres d'art à Paris au XIXe siècle (1826-1880)*. En L. Sazatornil, & F. Jiménez (Eds.). *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*. Intercambios artísticos y circulación de modelos (pp. 305-232). Madrid: Casa de Velázquez.

Haskell, F. (1976). *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Navarro, Á. (2006). *El arte flamenco y holandés en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

Original-Copia...Original? (2005). Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte.

Portús, J. (1994). *Museo del Prado. Memoria escrita. 1819-1994*. Madrid: Museo del Prado.

Quodbach, E. (2017, Winter). *Collecting Old Masters for New York: Hery Gurdon Marquand and the Metropolitan Museum of Art*. *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 9(1).

Quodbach, E. (Ed.) (2014). *Holland's Golden age in America: collecting the art of Rembrandt, Vermeer, and Hals*. New York: NY/University Park: Pennsylvania: The Frick Collection/The Pennsylvania State University. 9(1), 1-11.

Reist, I. (Ed.). (2015). *A market for merchant princes: collecting Italian Renaissance paintings in America*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Reist, I., & Colomer, J. L. (2017). *El Greco Comes to America. The Discovery of a Modern Old Master*. New York/Madrid: The Frick Collection, Centro de Estudios Europa Hispánica.

Saltzman, C. (2008). *Old Masters, New World: America's Raid on Europe's great Pictures*. New York: Penguin.

Seifert, C. T., Black, P., Dickey, S. S., Elliott, P., Esposito, D., Ripps, M. J. & Yarker, J. (2018). *Rembrandt: Britain's Discovery of the Master*. Scotland: National Galleries Scotland.

Vásquez Astorga, M. (2014). *El papel de Francia en la formación de las colecciones de pintura española en Génova durante el siglo XIX*. En L. Sazatornil, & F. Jiménez. *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*. Intercambios artísticos y circulación de modelos (pp. 291-304). Madrid: Casa de Velázquez.