

Discursos en torno al arte colonial y su visibilización en Chile en el siglo XIX

Marcela Drien

Centro de Estudios del Patrimonio, Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago de Chile

RESUMEN A lo largo del siglo XIX fue posible apreciar una actitud crítica respecto al arte colonial, surgida en contextos intelectuales liberales que promovían un arte académico que consideraban apropiado en el marco de una naciente cultura republicana. Sin embargo, los discursos que animaron esta mirada crítica hacia la producción artística bajo el dominio español en América, se expresaron no solo en el campo intelectual, sino también en el ámbito de las exposiciones de arte. El presente artículo examina la forma en que estas instancias expositivas visibilizaron no solo este espíritu crítico, sino los intentos por insertar al arte colonial en el relato de la historia del arte.

PALABRAS-CLAVE Crítica, Arte colonial, exposiciones, Miguel Luis Amunátegui, Benjamín Vicuña Mackenna.

Tras la independencia chilena y durante gran parte del siglo XIX, la actitud de intelectuales hacia el mundo colonial se caracterizó por el desdén que gradualmente comenzó a expandirse al ámbito artístico. Las cada vez menos favorables ideas frente al arte colonial se expresaron principalmente en los esfuerzos de numerosos miembros de la elite por instalar un gusto artístico académico europeo como el más apropiado para formar bajo su alero a las artes nacionales. La promoción del arte europeo y el rechazo al arte producido bajo dominio colonial se expresó no solo en textos críticos, sino también a través de plataformas expositivas que visibilizaron las distintas maneras en que el pasado colonial y las artes producidas en ese período fueron percibidos.

En efecto, las exposiciones deben ser vistas como escenarios especialmente apropiados para comprender la manera en que intelectuales vinculados al mundo cultural utilizaron no solo textos en medios de prensa o catálogos de exhibición- para elaborar un discurso en torno al arte colonial, sino estrategias expositivas que visualizarían estas ideas en un ámbito público. De este modo, las exhibiciones, que constituyeron espacios privilegiados para la instrucción y sociabilidad facilitaron la instalación de discursos tanto artísticos como históricos frente a la colonia.

Este artículo busca analizar la forma en que las ideas de prominentes intelectuales como Miguel Luis Amunátegui (1828-1888) y Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886) en torno al arte colonial, se expresaron en contextos expositivos a cuya organización estuvieron vinculados durante la

década de 1850, momento en que la Academia de Pintura – creada en 1849 – se constituía como la institución artística más importante del país.

Asimismo, este estudio busca demostrar que mientras Amunátegui utilizó la referencia al arte colonial como una herramienta discursiva para instalar el modelo artístico europeo, este fue visto por Vicuña Mackenna, como una forma de insertar el arte americano en una narrativa más amplia de la historia del arte.

El menosprecio con que se consideró el período colonial durante el siglo XIX se expresó inicialmente en círculos de intelectuales que, conscientes del importante papel del arte en el ámbito virreinal, consideraron necesario renovar el lenguaje artístico en función de la nueva realidad política y cultural del país. Para ello se recurrió principalmente al imaginario republicano francés y a una serie de imágenes de héroes de la independencia.¹ En efecto, ya en la década de 1820 el jurista Juan Egaña reflexionaba en torno a la función específica del arte como herramienta para promover las virtudes cívicas, consideradas por él como fundamento del orden social.²

Sin embargo, sería en la década de 1840 cuando José Victorino Lastarria, se alzaría como uno de los intelectuales liberales más críticos del modelo cultural de la colonia y del escaso desarrollo de las artes y las ciencias bajo el dominio español.³ Poco después, a la crítica de Lastarria se sumaría la de Miguel Luis Amunátegui, una de las figuras centrales del pensamiento liberal chileno.

Uno de los motivos que explica el interés de intelectuales en las artes se relaciona en primer lugar, con la relevancia que se les atribuyó en el proceso “civilizador”, en que las artes eran consideradas herramientas fundamentales para la formación cultural y la consolidación de la nación. Ello se reflejó en los esfuerzos realizados por estos intelectuales para fortalecer una cultura republicana en que avanzaran las ideas ilustradas y que vería en el arte académico la forma más apropiada para contribuir a la educación del pueblo y a la construcción de un relato histórico y artístico nacional.

Uno de los artículos más relevantes de Miguel Luis Amunátegui sobre arte fue publicado en la *Revista de Santiago* en 1849,⁴ justamente cuando el pintor italiano Alejandro Ciccarelli inauguraba la

¹ CRUZ, Isabel. “Diosas atribuladas: alegorías cívicas, caricatura y política en Chile durante el siglo XIX”. *Historia*. Santiago, Vol. 30, 1997, pp. 127-171; MAJLUF, Natalia. “De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)”. *Histórica*. Lima, Vol. 37, n° 1, 2013, pp. 73-108.

² Sobre las ideas artísticas clásicas que tempranamente comenzaron a permear el mundo intelectual, véase GUZMÁN, Fernando y YÁÑEZ, Eugenio. “La recepción de los clásicos en las concepciones de Juan Egaña acerca del arte”. *Alpha*, Osorno, n° 37, Dic. 2013, pp. 135-136.

³ LASTARRIA, José Victorino. *Discurso de Incorporación de D.J. Victorino Lastarria a una Sociedad de Literatura de Santiago, en la Sesión del tres de mayo de 1842*. Valparaíso: Impr. De M. Rivadeneyra, 1842, p. 7.

⁴ AMUNÁTEGUI, Miguel Luis. “Apuntes sobre lo que han sido las Bellas-Artes en Chile”. *Revista de Santiago*. Santiago, Tomo III, 1849, pp. 37-47.

Academia de Pintura en Chile.⁵ Prestando especial atención a los aspectos formales de las pinturas producidas bajo dominio español, Amunátegui criticaba la poca destreza de los artistas, en un intento por demostrar la inferioridad de la pintura colonial y legitimar la decisión del Estado de instalar el canon europeo en Chile a través de la creación de la Academia.⁶

Según Amunátegui, las debilidades del arte colonial y especialmente el quiteño se debían principalmente a las dificultades de los artistas para ajustarse a los principios artísticos europeos. En su opinión, el problema de los artistas quiteños radicaba en su incapacidad de combinar la luz y la sombra, y en su falta de destreza en el dibujo y el dominio de la perspectiva: “Los individuos que colocan en sus lienzos parece que estuvieran tendidos y no de pié; aquel que el pintor ha querido presentar a lo léjos, en el fondo, el espectador lo percibe como quien dice codeándose con el que ocupa el primer término; en una palabra, no tienen perspectiva”.⁷ En definitiva, era la falta de dominio de reglas académicas que guiaran a los artistas la que los llevaba a realizar verdaderos “mamarrachos”.⁸

Si bien el juicio del intelectual chileno se centraba en aspectos formales, ello debe verse aquí como una manera de distanciar el estado de desarrollo artístico colonial de una nueva era que comenzaría con la formación de artistas bajo el alero de la Academia. En último término, la creación de esta institución artística marcaba el quiebre con el sistema de las artes colonial, con sus criterios estéticos y sus formas de producción.

De esta manera, el intelectual dejaba el arte americano en una posición altamente desventajosa y a una insalvable distancia de la calidad de las obras europeas que comenzaban a llegar al país.⁹ La apertura de nuevos mercados tras la Independencia, había favorecido la circulación de obras de arte y artistas franceses e italianos, que en gran medida estimularon el gusto por la pintura europea, especialmente en un momento en que el contexto artístico local no disponía de anticuarios o comerciantes especializados. De este modo, los comentarios de Amunátegui se insertaban en un contexto en que el público chileno se mostraba receptivo al arte europeo, que comenzó a compartir los espacios domésticos, con obras locales.

⁵ Sobre los principios que orientaron la formación de la Academia, véase el discurso de inauguración de su primer Director, Alejandro Ciccarelli. *Discurso pronunciado en la Inauguración de la Academia de Pintura por su Director D. Alejandro Ciccarelli*. Santiago: Imprenta Chilena, Marzo de 1849.

⁶ AMUNÁTEGUI, Miguel Luis. *Op. Cit.*, p. 44.

⁷ *Id. Ibid.*

⁸ *Id. Ibid.* Josefina de la Maza ha señalado que Miguel Luis Amunátegui habría sido el primero en utilizar este término. Sobre la aplicación del concepto “mamarracho” a las obras de arte colonial, Josefina de la Maza ha realizado un estudio en que afirma que este término -que seguiría usándose durante el siglo XIX tanto para obras coloniales como para obras de calidad cuestionable- tiene fuertes ataduras formales e ideológicas con la época de la colonia. El término identificaría a un objeto extravagante, desaliñado o imperfecto y se relaciona con el escaso desarrollo del gusto o su inexistencia. DE LA MAZA, Josefina. *De Obras Maestras y Mamarrachos*. Santiago: Metales Pesados, 2014, pp. 23-25.

⁹ Ya en la década del 1840 habían llegado al país artistas europeos entre los que destacaba el pintor francés Raymond Monvoisin, cuya influencia en el medio local ha sido estudiado por Josefina de la Maza. DE LA MAZA, Josefina, *Op. Cit.*, pp. 43-90.

Un artículo firmado bajo el seudónimo de Arístides, publicado en 1883, arrojaba luces sobre la forma en que en las obras europeas habían comenzado a convivir con las coloniales en estos espacios:

Es necesario no olvidar que si es cierto que ahora cuarenta años algunos cuadros de un mérito verdaderamente superior adornaban algunos de nuestros aristocráticos salones o cubrían las murallas de algún claustro, también es cierto que al lado de esos cuadros figuraban, sin producir una violenta disonancia, las figuras grotescas y chillonas de la escuela quiteña, que el mal gusto de aquel tiempo acariciaba con cierta complacencia.¹⁰

Este pasaje sugiere entonces que la década de 1840 se habría constituido como un espacio de transición en el gusto artístico nacional que ya en la siguiente década marcaría un giro, al menos en el espacio público, hacia la adopción del canon europeo.

Así, si bien esta convivencia de obras se producía en el ámbito privado, la presencia de pintura colonial se reduciría sustancialmente en el espacio público. En efecto, algunas exposiciones de pintura organizadas en la década de 1850 y 1860, revelan la conciencia que algunos individuos tuvieron del rol instrumental de las exposiciones en la promoción de modelos artísticos europeos entre el público nacional. Un caso especialmente interesante es el de aquellas muestras de pintura organizadas por instituciones privadas como la Sociedad de Instrucción Primaria –dirigida por el propio Amunátegui–, que resultan reveladoras tanto del limitado espacio destinado a obras coloniales, como de la mención que a ellas se hizo durante estas exposiciones.

En el caso de la Exposición de Pintura organizada en 1856 por la Sociedad de Instrucción Primaria, los organizadores no solo fueron miembros de la Sociedad, sino también coleccionistas de arte. Tal es el caso de Marcial González, quien solicitó colaboración al entonces director de la Academia, Alejandro Ciccarelli para la realización de la muestra, demostrando cómo los esfuerzos privados se potenciaron con los del Estado para promover valores estéticos europeos.¹¹

En la ocasión, se reunieron 142 pinturas, de las cuales solo tres correspondían a obras coloniales,¹² lo que dio cuenta no solo de la existencia de un gran número de obras europeas –mayoritariamente copias– en Chile, sino de la restringida visibilización del arte colonial en el ámbito público, a pesar de la existencia de un aún significativo número de obras coloniales en la esfera privada.¹³

¹⁰ ARÍSTIDES. “Sobre el salón I”. *La Época*, 20 de septiembre de 1883, Núm. 651, s/p.

¹¹ DRIEN, Marcela. “Coleccionismo y secularización en Chile durante el siglo XIX”. En A.M. PIMIENTA HOFFMANN, et al. *História da arte: Colecoes, arquivos e narrativas*, Sao Paulo: Editora Urutau, 2015, pp. 73-81.

¹² *Catálogo de los cuadros que contiene la Exposición de Bellas Artes de la Sociedad de Instrucción Primaria*. Santiago: Imprenta del Ferrocarril, 1856.

¹³ Hasta entonces, y tal como lo señalaba Amunátegui, el arte quiteño había sido especialmente popular no sólo en el ámbito de las instituciones religiosas, sino también en el ámbito privado, debido a su bajo costo. AMUNÁTEGUI, Miguel Luis. *Op.*

Aunque la presencia de obras europeas en el espacio público no necesariamente significó la desaparición de la pintura colonial, sí dio cuenta de un gradual desplazamiento, que se acentuaría en las siguientes exposiciones.¹⁴ El paulatino abandono de las nociones culturales y artísticas coloniales expresado en el ámbito expositivo, resultaba relevante también porque, ante la inexistencia de museos de bellas artes en el país – el primero se crearía en 1880 –, las exposiciones serían espacios relevantes para la formación del gusto público y por lo tanto, de legitimación de modelos artísticos.¹⁵

Para la exposición realizada por la Sociedad de Instrucción Primaria en 1858, el político liberal e historiador Benjamín Vicuña Mackenna –también miembro de la Sociedad– realizó una reseña que, haciendo las veces de catálogo, incluyó consideraciones que apuntaban a los aspectos formales de las obras – que incluían copias de pinturas de grandes maestros europeos y obras contemporáneas, así como apreciaciones que daban cuenta de su interés por su inscripción estilística. En efecto, a diferencia de Amunátegui, Vicuña Mackenna recurrió a su conocimiento de los grandes períodos de la historia del arte europeo para establecer analogías entre el su desarrollo y el del arte americano.

Aunque en la exposición no se incluyeron obras coloniales, las referencias a ellas no estuvieron ausentes. En su reseña de la muestra, Vicuña Mackenna prestó especial atención al rol que las escuelas artísticas y los pintores habían tenido en el desarrollo de la historia del arte. De este modo, la relevancia de las obras radicaba no sólo en el prestigio de sus creadores, sino en su calidad de representantes de las grandes escuelas europeas, por las que mostró gran admiración.

Notablemente, a lo largo del texto, Vicuña Mackenna hace referencia al arte colonial en más de una ocasión, recurriendo a comparaciones y analogías que demostraban su interés por instalar estéticamente lo colonial en un contexto más amplio de la historia del arte. Sin embargo, el autor no estableció comparaciones entre el arte barroco americano y el barroco europeo, como podría pensarse. En su lugar, propuso a la pintura colonial como análoga a la de los llamados “primitivos italianos”:

El arte de la pintura que hizo la gloria de Grecia i de Roma desapareció en el cataclismo de los bárbaros, durante el espacio de diez a doce siglos.

Su nueva era comienza a principios del siglo XII; i su iniciativa se debe, como acaso todos los grandes pasos de la inteligencia humana, al acaso de un día, a la inspiración de un hombre.

Cit., pp. 44-45. Si bien hasta la década de 1840 el arte colonial había gozado de gran popularidad, Alexandra Kennedy ha señalado que ya a mediados del siglo XIX habría comenzado una lenta pero sostenida disminución de encargos de este tipo de obras. Según la autora, la comercialización de arte quiteño y su fuerte presencia en Chile durante la primera mitad del siglo XIX y hasta 1870, se habría debido al asentamiento de artistas quiteños en el país. Sobre la circulación de obras quiteñas en Chile véase KENNEDY, Alexandra. “Circuitos artísticos interregionales: De Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX”. *Historia*, Santiago, Vol. 31, 1998, pp. 87-111.

¹⁴ DRIEN, Marcela, *Op. Cit.*, pp. 73-81.

¹⁵ El propio Pedro Lira, uno de los artistas chilenos más influyentes durante la segunda mitad del siglo XIX en Chile, afirmaba que el principal objeto de una exposición era la enseñanza del público y la difusión del gusto. LIRA, Pedro. *La Exposición de Pinturas de 1867*. Santiago: Imprenta de la República, 1867, p. 2.

Habitaba en Florencia por el año de 1280 un pintor célebre llamado Juan Cimabue, cuyos cuadros, que hemos visto i que honrarían hoy apenas los claustros de nuestros conventos de Santiago, eran paseados en triunfo por el pueblo florentino, arrebatado de entusiasmo por aquellas madonas que hoy serían eclipsadas por las mismas señoras de Quito, si no fuera una profanación solo el decirlo.¹⁶

La relación que establece Vicuña Mackenna entre ambos tipos de obras sugiere no solo la alusión a semejanzas formales entre las obras barrocas americanas e italianas de los siglos XII y XIII, sino a equivalencias en su rol como antecesoras –en una mirada vasariana- de períodos de alto desarrollo artístico:

Giotto hizo una gran revolución en el arte. Abandonó el antiguo estilo conocido bajo el nombre de bizantino, del que nuestros cristos quiteños, tiesos como palo i chorreados de sangre son la mejor muestra, i se puso a copiar la naturaleza. Así se encontró de nuevo el gran secreto del arte i a este primer paso se debieron sus gigantescos progresos sucesivos.¹⁷

Así, el autor sitúa lo colonial en una suerte de estadio primitivo, en un contexto artístico que aún no ha alcanzado madurez y que sin embargo, debe ser considerado como parte del desarrollo de la historia del arte. Esto resulta significativo por cuanto, -a pesar de la falta de adecuación a los estándares académicos- lejos de omitir o negar su valor estético, Vicuña Mackenna considera el arte colonial como parte del relato de la historia del arte local.

De lo anterior podemos desprender que al momento de definir un modelo de relato de la historia del arte, Vicuña Mackenna se alinea con la tradición renacentista que, por cierto, tendría un lugar central en la propia exposición de pinturas en la que se inserta esta reseña. En efecto, en la muestra abundarán las copias de los grandes maestros del Renacimiento y el Barroco.

A diferencia de las exposiciones de la década de 1850, la exhibición organizada por la Sociedad de Instrucción Primaria en 1867, fue la primera de estas muestras en contar con una comisión que seleccionara las obras que serían exhibidas y consideró por primera vez un catálogo que organizaría las obras por grupos y de acuerdo a su distribución en la propia exposición. Esta vez no incluiría ninguna obra ni mención alguna al arte del período colonial.¹⁸

¹⁶ VICUÑA MACKENNA, Benjamín. *Una Visita a la Exposición de Pinturas de 1858. Por uno de los Comisionados de la Sociedad de Instrucción Primaria*. Santiago: Imprenta del País, 1858, pp. 7-8.

¹⁷ VICUÑA MACKENNA, Benjamín, *Op. Cit.*, pág. 7-8. La existencia de un ejemplar de las *Opere di Giorgio Vasari* (Trieste, 1857) en la biblioteca de Benjamín Vicuña Mackenna permite sugerir una relación entre las ideas sobre la historia del arte expresadas en este pasaje y los criterios de Vasari. Agradezco a Fernando Guzmán la gentileza de compartir conmigo esta referencia. CRISTI, Mauricio. *Catálogo de la biblioteca i manuscritos de D. Benjamín Vicuña Mackenna. Segunda Parte*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1886, p. 241.

¹⁸ De acuerdo al catálogo, las obras se organizaron de la siguiente manera: Originales Antiguos, Copias Europeas, Autores Modernos y Pintura Nacional. LIRA, Pedro, *Op. Cit.*, pp. 11-18.

Si bien la exposición de 1867 mostró un total silencio respecto al arte colonial, ello no significó que la cultura colonial desapareciera del ámbito expositivo. La década de 1870 mostraría un giro radical, liderado por el propio Benjamín Vicuña Mackenna, hacia la recuperación del legado colonial a través de una muestra que reuniría sus vestigios materiales: La Exposición del Coloniaje.

A la luz de lo anteriormente expuesto, es posible distinguir al menos dos criterios distintos a partir de los cuales se evaluó el arte colonial en exposiciones realizadas durante la década de 1850. Mientras Miguel Luis Amunátegui intentó desmarcarse completamente de las formas coloniales para abrazar modelos europeos, Benjamín Vicuña Mackenna no solo no desestimó el valor artístico del arte colonial, sino que intentó inscribirlo en el desarrollo de la historia del arte a partir de nociones estéticas europeas que se harían visibles en una aún incipiente cultura de exhibiciones nacional.