

Para el arte no, para la historia sí: Benjamín Vicuña Mackenna y las copias de obras de arte en la Exposición del Coloniaje (1873)¹

For art no, for history yes: Benjamín Vicuña Mackenna and the copies of works of art in the Coloniaje Exhibition (1873)

Luis ALEGRÍA LICUIME

Universidad de Valparaíso, Chile

luis.alegria@uv.cl

Pía ACEVEDO MÉNDEZ

Universidad Fines Terrae, Chile

ptacevedo@uc.cl

Resumen

La “Exposición del Coloniaje” es una exhibición de objetos históricos que abarcan una diversidad de tipologías, desde pinturas, carruajes, muebles, armas, trajes, documentos, entre otros, que abarcan desde los pueblos indígenas hasta los primeros años de la República. Por ello, es una de las iniciativas patrimoniales más relevantes del siglo XIX en Chile. Fue inaugurada un 17 de septiembre de 1873, y su gran gestor fue el intendente de Santiago y también historiador Benjamín Vicuña Mackenna (1830-1886). El presente texto resalta, dos aspectos de dicha exposición, por un lado, su condición de bisagra en la configuración del campo patrimonial y cultural del país, atribuyendo relevancia a las copias de las obras de arte, como dispositivos históricos y didácticos, como un tipo de

¹ Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt de Iniciación (11200259): “Historia de las prácticas patrimoniales en el Chile del siglo XIX. El caso de la colección patrimonial de Benjamín Vicuña Mackenna”.

Luis ALEGRÍA LICUIME y Pía ACEVEDO

Para el arte no, para la historia sí: Benjamín Vicuña Mackenna y las copias de obras de arte en la Exposición del Coloniaje (1873)

Sur y Tiempo. Revista de Historia de América, N°7, enero-junio 2023, pp. 35-56.

ISSN 2452-574X

DOI: 10.22370/syt.2023.7.3639



práctica patrimonial, muy extendido por la necesidad de recrear ese pasado colonial, y, por otro lado, al producir un quiebre simbólico con las formas de ese pasado colonial que es necesario superar.

Palabras claves: Exposición; copias; objetos históricos; practica patrimonial

Abstract

The “Exhibition of Colonialism” is an exhibition of historical objects that cover a diversity of typologies, from paintings, carriages, furniture, weapons, costumes, documents, among others, ranging from indigenous peoples to the first years of the Republic. For this reason, it is one of the most relevant heritage initiatives of the 19th century in Chile. It was inaugurated on September 17, 1873, and its great manager was the mayor of Santiago and also the historian Benjamín Vicuña Mackenna (1830-1886). The present text highlights two aspects of said exhibition, on the one hand, its hinge condition in the configuration of the country's heritage and cultural field, attributing relevance to the copies of works of art, as historical and didactic devices, as a type of patrimonial practice, very widespread due to the need to recreate that colonial past, and on the other hand, by producing a symbolic break with the forms of that colonial past, which must be overcome.

36

Keywords: Exhibition; copies; historical objects; patrimonial practice

1. Introducción

El año 2023 se cumplen 150 años de la “Exposición del Coloniaje”, inaugurada un 17 de septiembre de 1873, la fecha parece relevante para realizar un tipo de balance, aunque ya han sido varios los autores que han puesto su ojo en dicha iniciativa (Alegría y Núñez, 2007; Schell, 2009; Acuña, 2013; Faba, 2013, 2014 2015; Bergot, Vergara y Garrido, 2018; Cinelli y Marrero, 2019, Alegría y Núñez, 2019, Alegría y Delgado, 2022), así

como sobre su gran articulador el intendente-historiador Benjamín Vicuña Mackenna (en adelante BVM). En este texto nos interesa situar el hito de la Exposición del Coloniaje en una doble perspectiva, por un lado, como parte de la basta gestión cultural y patrimonial del intendente BVM, y por otro, en torno a la relevancia de las copias de obras de arte, como recursos para la enseñanza del pasado, que en el contexto de la Exposición del Coloniaje (EC) constituye una práctica bastante más generalizada de lo que hasta el momento se creyó y en cuyo caso la gestión de BVM es clave.

Es interesante advertir la connotación especial que en el ámbito del patrimonio histórico-cultural poseen las obras cuya condición es ser copia de otra, es decir, según la RAE la copia de arte sería “una obra de arte que reproduce fielmente un original”², por ello, al carecer de originalidad su valor o relevancia artística es inferior. Sin embargo, desde el enfoque de las prácticas culturales, entendidas como acontecimientos y productos cargados de significados, las copias de obras de arte deben entenderse, no sólo como el resultado de una acción mecánica, como un mero ejercicio repetitivo, carente de significado, por el contrario, estas prácticas desde la perspectiva de la historia cultural, pues “independientemente de su calidad estética, cualquier imagen puede servir como testimonio histórico” (Burke, 2005: 18). Es clave señalar que la relevancia de una obra, original o copia, en tanto soporte visual de la historia, no tendría mayor diferenciación, e incluso identificando el momento de producción tanto la obra original como la copia, estas pueden aportar información relevante del contexto histórico, el uso del pasado y las motivaciones tanto del autor como del encargo de la obra. Su componente didáctico y educativo es lo que resalta su importancia para la aprehensión del pasado, detrás de esta apreciación podemos afirmar que independiente de si es original o copia, “al igual que los textos o los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de documento histórico” (Burke, 2005: 17).

Es interesante diferenciar cómo ciertas prácticas culturales, en el ámbito del patrimonio, se constituyen en un corpus de usos, como una serie de conductas y toma de decisiones e iniciativas, que configuran la propia noción patrimonial de los objetos, la que

² Real Academia Española (RAE). Disponible en web: <https://dle.rae.es/copia> [consulta: 13 enero de 2023].

se manifiesta, además del propio coleccionismo, en la gestión de exposiciones, elaboración de catálogos y publicaciones, entre otras, a lo cual agregaríamos, como forma de ampliar este repertorio, la gestión de copias o reproducciones de obras. En términos metodológicos la propuesta aborda fuentes que permitan rastrear dichas prácticas, por ello se revisará prensa de la época a través de diarios como *El Ferrocarril* (1855-1910) y *El Mercurio* (1828 en adelante), junto con la *Revista Santiago* (1872-1873), publicación dirigida por Fanor Velasco (1848-1907) y Augusto Orrego Luco (1849-1933), destacados intelectuales liberales, que dieron tribuna a los debates políticos y culturales de la segunda mitad del siglo XIX. Con todo, la fuente central de la presente investigación corresponde la *Catálogo Razonado de la Exposición del Coloniaje*, documento publicado con la apertura de dicha exposición. En este se identifican 600 entradas de documentación, describiendo un número indeterminado de objetos, se cree más de 800. En cada caso con mayor o menor profundidad se describen las obras, su historia, procedencia y propietario. De esta forma este Catálogo se ha transformado en un vestigio insustituible para conocer aspectos socioculturales, la mentalidad y la historia de la cultura material del periodo colonial y los primeros años de la república, así como de lo que la intelectualidad de Chile estaba pensando respecto del pasado reciente en la segunda mitad del siglo XIX. De estas fuentes, a través del análisis de contenido se contrastan opiniones y argumentaciones que en discusión con bibliografía especializada permiten conformar una discusión historiográfica sobre el uso de obras de artes y sus copias para la valoración del pasado.

El tema de las copias ha sido explorado desde la Historia del Arte por De la Maza (2014), respecto de la creación y formación del Museo Nacional de Bellas Artes y la relevante labor de su director Alessandro Cicarelli (1808-1879):

La propuesta de Cicarelli, basada en el progreso artístico de sus alumnos, y práctica común al interior de los currículos de bellas artes, apuntaba a solucionar el problema matando dos pájaros de un tiro a través de la instalación de un proceso de becas estipulado en 1849 en el reglamento de la academia cuyo fin era el estudio y

reproducción de las obras cumbres del arte europeo. La fe de Cicarelli en el progreso artístico de sus alumnos es, a todas luces, conmovedora, y no considera que “copiar supone imperfecciones” y que “nuestros errores, eventualmente se convierten en nuestra herencia” (De la Maza, 2014).

La discusión por las copias estará presente durante todo el siglo XIX al interior del campo artístico y fue la disputa que definió el carácter del patrimonio artístico chileno, con la atribución de genealogías, padres fundadores y lo que se consideró arte y no arte nacional:

La relación entre lo propio y lo ajeno en la conformación cultural de las colonias americanas, primero y de las naciones, después, resulta ser un asunto que está en el centro del tema de las copias académicas y el uso de las citas pictóricas. Hacer una lectura de copias y citas como parte del mismo fenómeno permite, a través de las imágenes del arte, constatar cómo nos hemos relacionado con la cultura occidental moderna (Honorato y Gallardo, 2015: 15).

En el caso del patrimonio histórico-cultural, las copias tendrían otra suerte, un derrotero donde es relevante mencionar la figura de BVM, fuertemente condicionada por su oficio de historiador, su concepción de la historiografía y su ideario político. Pero, por sobre todo, mencionar que su gestión está marcada por sus redes sociales, las que se “perfilan como condiciones de posibilidad de las estructuras sociales –al ocupar un lugar significativo en la adquisición y gestión de objetos– para la configuración de los procesos de coleccionismo y patrimonialización, contribuyendo a la gestión, conservación y distribución de dichos bienes” (Alegría y Delgado, 2021: 3).

La constitución del fenómeno patrimonial como un campo, permite identificar a los diversos actores que se relacionan y vinculan en él, así como también al problematizarlo como un espacio donde confluyen producción, distribución, intercambio y uso de los bienes que hemos caracterizado como patrimoniales. En definitiva, el campo

patrimonial, opera como un espacio simbólico, donde es posible cartografiar el lugar específico de cada uno de los actores que lo conforman. Aquí, es posible distinguir al campo como una red de producción, distribución, intercambio y uso de los bienes patrimoniales, distinguiendo cuál es el rol específico de cada uno de los agentes que lo integra. Por agente, entendemos al sujeto con capacidad de actuar dentro de los límites que establecen los propios campos, en definitiva, son los agentes quienes constituyen el campo, pero a su vez están condicionados por dicho campo, así como pueden transformarse en sus posibles reformadores.

2. La Exposición del Coloniaje. Resignificación v/s restitución

El evento en el cual nos centramos se refiere a la Exposición del Coloniaje (EC), la que constituye una de las primeras muestras museales implementadas en Chile, en la que se exhibieron objetos históricos, configurados como un conjunto simbólico germinal del país. En ella se expusieron un total de más de 600 objetos, como puede apreciarse en el catálogo razonado de la exposición, donde si bien se enumeran 600 objetos, en varios numerales se habla de conjunto de objetos y en otros casos, de dos objetos exhibidos bajo el mismo número, como podremos apreciar más adelante. “La muestra reunió carruajes, joyería, utensilios hogareños, elementos religiosos, casi todos provenientes de familias adineradas, los cuales fueron acompañados de una serie de setenta retratos de los gobernadores del país, muchos reproducidos para la ocasión” (Hernández, 2006: 268).

Según Patiente Schell, para BVM era posible cambiar la percepción que se tenía de la época de la colonia en el país, a través de esta exposición. La misma debía ser una inspiración, donde se fomentara el respeto por los vestigios del pasado, no necesariamente su gusto, pero al menos evitar su deterioro (2007: 12). Para Hernández se trató de “reorientar las tendencias del gusto hegemónico hacia el rescate de los valores hispanos” (2006: 268). Por el contrario, para Solené Bergot, Enrique Vergara y Claudio Garrido (2018), si bien la EC implica un punto de inflexión respecto del cambio de hegemonía o paradigma del gusto por parte de la elite, la hipótesis va en un

razonamiento contrario al manifestado por Hernández, en el sentido de querer revitalizar una estética hispana. Más bien, de lo que se trataría, sería de recuperar del olvido un conjunto de vestigios de un tiempo pasado “más distante psicológicamente que cronológicamente” (Schell, 2006: 14), la idea era reconstruir una genealogía legítima para Chile, donde la cultura material y visual es clave. “La relevancia de lo visual tiene su explicación en la idea de que el Estado era un agente civilizatorio y pedagógico” (Bergot, Vergara y Garrido, 2018: 182).

En este sentido Paulina Faba, expresa que el gran objetivo de la EC se enmarca en una preocupación propia de la segunda mitad del siglo XIX, se trataba de “... no olvidar el pasado colonial, a través del agrupamiento, clasificación y exhibición de los objetos de la época” (Faba, 2014: 41), lo anterior, como un *deber de memoria*:

...que se integró a un interés generalizado por mostrar dicho pasado. Si bien algunos pensadores de la época proclamaban la necesidad de “sumergir al hombre nuevo en el olvido” de éste (Bilbao, 1853); una gran mayoría resaltaba la necesidad de reconstruir el coloniaje, ya sea con el fin de aprender de las lecciones de la Historia o con el objetivo de poner en evidencia aquellos elementos que permitirían definir los grados de progreso y el “carácter” de la nación, en términos de la relación establecida con un territorio y la experiencia vivida como “pueblo” (2014: 41).

En general la gestión patrimonial de BVM y en particular la EC, constituyen un momento central en la reconfiguración del paradigma estético e intelectual del país, su pertenencia al ideario liberal, nos permite afirmar que su mirada sobre el pasado colonial, no está centrada en una glorificación del mismo, sino más bien, en el reconocimiento de la relevancia del pasado para la enseñanza y progreso de la sociedad, como lo demuestran sus opiniones a propósito de sus visitas a museos y lugares históricos en sus varios viajes por Europa, Norteamérica y Latinoamérica. De estos pasajes, al parecer los que más llamaron su atención fueron, las visitas y recorridos por el Museo de Cluny,

Museo Británico, Real Armería de Madrid, Archivo de Indias en Sevilla, entre otros. Del Museo de Cluny, le diré a su amigo y Presidente de la Comisión Organizadora Monseñor José I. Víctor Eyzaguirre (1817-1875):

Sabe usted, gracias a su vasta experiencia de viajero, el aprecio profundo que se hace de todos los vestigios del pasado que conservan los pueblos europeos, al punto que uno de los grandes atractivos de Paris, es su famoso museo del palacio nacional de Cluny, verdadero guarda-ropa i despensa, si es posible decirlo así, de la historia de la civilización francesa... (Revista Santiago, 1873: 344).

La perspectiva historiográfica de BVM no sólo se componía del estudio de los documentos del pasado, sino también incluye el análisis de la cultura material, es así como señala a una serie de autores que para él constituyen referentes claves a la hora de estudiar la historia, pues logran articular de manera virtuosa ese análisis del discurso con el estudio de los vestigios históricos, como señala Paulina Faba: "... autores como François Guizot (1787-1814) y Jules Michelet (1798-1874), ambos historiadores, que otorgaban una relevancia central a la cultura material en la historia, expresada en retratos, medallas y objetos históricos para la interpretación del pasado" (Faba, 2015: 143).

En esta línea es importante destacar las palabras de Monseñor Eyzaguirre en la inauguración de la EC, reproducidas en el diario *El Mercurio*, donde señala las cualidades de BVM como un importante agente patrimonial:

Comparadlo, señores, con los de la época anterior, i juzgad el influjo poderoso i benéfico que ejerció en Chile el contacto inmediato con todas las naciones civilizadas, i dad conmigo un voto de gracias al infatigable intendente de Santiago cuyo celo para la conservación de cuanto pertenece a la historia de Chile, es tan hermoso para él como útil para nosotros. A él se debe el mucho

brillo que da al país esta Esposicion en cuyo trabajo apenas la comisión que presido ha podido cooperar bien débilmente (El Mercurio, 18 de septiembre de 1873).

Pese a ello, no ha bastado quienes han visto en las acciones de BVM la idea de resituar o restaurar lo colonial. De hecho, el propio nombre de la exhibición como del Coloniaje, hace suponer un objetivo en dicha dirección. Lo anterior, tendría cierto sustento si pensamos en las características que conlleva una intervención en el campo del patrimonio cultural, toda vez que la concepción de una exposición, exhibición o muestra, siguiendo la analogía de un museo, son algo más que un simple modelo visual o patrón exhibitorio,

... se trata de que la cultura museal es en esencia política pública, nos dice Déotte (1998), asumiendo que entrar a un museo no es simplemente ingresar a un edificio y mirar obras culturales, sino que se trata de un sistema ritualizado de acción social —agrega García Canclini (1989)— donde todos los procedimientos y políticas implementadas forman parte de una manera de estar en la sociedad y una concepción ideológica de ella, expresada en los museos a través de su organización, estructura y servicios que ofrece (Lumbreras, 1980) (Alegría, 2019: 41).

Por ello, es interesante resaltar que, en el marco del desarrollo de la EC durante los días de septiembre de 1873, se expresaron muchas voces, tanto de apoyo a la iniciativa, como de aquellas que expresaron una crítica profunda. Una muy interesante es redactada por Fanor Velasco, director junto a Augusto Orrego Luco de la *Revista de Santiago*, un semanario misceláneo pero de enfoque cultural, donde los intelectuales del país, especialmente de la ciudad de Santiago difundían sus ideas y en varios casos polemizaban sobre distintos sucesos.

En ese sentido, Fanor Velasco comentará sobre algunas críticas que habría

escuchado de dicha exposición:

Destinada por su propia naturaleza a un público menos numeroso, aquella ha tropezado desde un principio con desconfianzas, susceptibilidades i antipatías inconcebibles. Republicanos demasiado austeros o demócratas demasiado furiosos han creído ver en ella una tentativa de resurrección, un sacrificio hecho a la vanidad, un grano de incienso quemado en aras de la colonia. Suspiciona exagerada. Nada más laudable que el propósito a que debe su oríjen la Esposicion. Comparar lo que fue nuestra sociedad colonial con lo que es nuestra sociedad moderna es ponernos en aptitud de apreciar el camino que desde entonces hasta ahora hemos recorrido. Nada hai allí de restauración, ni de rehabilitación si quiera. Se trata sencillamente de demarcar nuestro punto de partida (Revista Santiago, 1873: 645).

44

Considerando algunas ideas de Velasco, es que creemos en la tesis de que la EC más bien representa una ruptura simbólica con el pasado, más que una continuidad, por ejemplo cuando Velasco, se refiere a la “idea de camino recorrido” o “demarcar nuestro punto de partida”, está señalando un quiebre efectivo con ese pasado colonial, que de igual forma se necesita conocer y exhibir, pero no restituir. De esta manera, la EC sería el momento en el cual, década de 1870, la sociedad y en especial la cultura de Chile, comienza a configurar un nuevo ciclo, como es señalado por Bergot, Vergara y Garrido (2018):

Nuestro análisis se enfoca en la relación entre las elites chilenas y su entorno material; específicamente, postulamos que en la década de 1870 se produjo un cambio en el paradigma estético en relación con el proyecto republicano que las elites chilenas buscaron asentar a nivel político, después de la Independencia ocurrida en 1818. De esta forma, se transita desde lo “colonial”,

entendido como herencia de un pasado mestizo y local asociado a la barbarie (Bauer 1956), hacia lo neoclásico en arquitectura y los estilos franceses en lo ornamental (Bergot, Vergara y Garrido, 2018: 180).

3. Copias de Arte no, para la Historia sí

BVM vio en las copias o reproducciones de obras de arte, un ejercicio muy normal e incluso imitable, como por lo general, fue su actitud hacia todo lo que se realizaba en Europa. En sus viajes por Europa, además de visitar los museos, archivos y lugares históricos, parte de sus gestiones consideraron la búsqueda de documentos históricos referidos a personas y procesos de la historia de América y Chile. De esta forma reprodujo y adquirió por la vía de comprar una cantidad importante de documentos y libros. Pero además, en el Catálogo Razonado de la EC (1873), atribuido a BVM, es posible identificar un conjunto de objetos que fueron facilitados por el propio BVM, como puede apreciarse en la presente tabla.

45

Tabla N°1
 Objetos facilitados por BVM a la EC
 (Elaboración propia con información del Catálogo de la Exposición del Coloniaje 1873)

Nombre	Objeto u obra	Características indicadas por el Catálogo	N° en el Catálogo
Benjamín Vicuña Mackenna	Retrato de Doña Catalina de Erauzo, mejor conocida con el nombre de "La Monja Alférez"	Retrato copiado	26
	Retrato de Don Alonso de Ercilla, el autor de la "Araucana"	Hecho en Sevilla en 1871	27
	Retrato de Francisco Pizarro	Copia fiel del que existe en el Archivo de Indias	28
	Retrato contemporáneo de Felipe II	Comprado en Bruselas en 1870	29
	Retrato contemporáneo del Duque de Alba	Comprado en Bruselas en 1870	30
	Una casaca de Marques		206
	Arma o insignia de honor de mármol blanco de los primitivos caciques de Chile	Encontrado en un campo de la hacienda Quinteros	353
	Insignia o arma de guerra en forma de una estrella de bronce de cinco puntas que usaban los indios de Chile i Perú.		354
	Vista de la ciudad de Santiago tomada		550

	desde el castillo de Hidalgo en Santa Lucía por el teniente coronel Wood en 1831		
	El fusilamiento de don Luis I de don Juan José Carrera en la plaza de Mendoza el 5 de abril de 1818		553
	El fusilamiento de don José Miguel Carrera en la misma plaza el 4 de septiembre de 1821		554
	Un plano topográfico de Chile del siglo XVII		557
	Carta geográfica de la América del siglo XVII		558
	Carta del estrecho de Magallanes del siglo XVII		559
	Carta de la parte Austral de América Meridional		560
	Retrato al lápiz de don Ambrosio O'Higgins, cuando era virrey del Perú		561

De este listado deseamos destacar las tres obras resaltadas: Retrato de Doña Catalina de Erauzo, mejor conocida con el nombre de “La Monja Alférez”, Retrato de Don Alonso de Ercilla, el autor de la “Araucana” y Retrato de Francisco Pizarro. Según las indicaciones del propio Catálogo, estas tres obras serían copias realizadas en Sevilla por un pintor de apellido Guzmán, del cual a la fecha no tenemos más referencias. Además, es posible advertir que las obras fueron encargadas a realizar por el mismo BVM en el año de 1871, mientras está de paso por Sevilla. De estas tres obras, dos se encuentran en las colecciones del Museo Histórico Nacional, destacándose el retrato de Francisco Pizarro pues, la misma pintura tiene incorporada la leyenda: “Copia exacta del que existe en el Archivo de Indias en Sevilla” (Ver imagen 1).

Las copias poseen una valoración importante para BVM, en tanto, permiten ilustrar y pedagogizar la historia, ya que “el pasado, entonces, no sólo era estudiado, sino en gran parte ‘figurado’ por el relato histórico, a partir de la reconstrucción de ciertas costumbres olvidadas...” (Faba, 2015, 143), aunque efectivamente, más que costumbres, creemos que son los rostros, caras y atuendos, esos vestigios olvidados del coloniaje, los que entran en escena, casi recobrando vida, un ejercicio necesario para una sociedad que posee una memoria corta, donde era necesario junto al ejercicio de recolección y acopio, una operación representacional:

Las pinturas fueron una oportunidad para instruir al público no iniciado sobre la historia colonial, claramente precisando quienes eran los héroes y los villanos. Parece probable que el mismo Vicuña Mackenna compuso las leyendas. La exposición que abrió sus puertas el 17 de septiembre de 1873, en el Palacio de los Gobernadores emplazado en la Plaza de Armas, combinó pedagogía, historia “útil” y entretenimiento (Schell, 2006: 14).

Imagen 1. Retrato de Francisco Pizarro (copia). Guzmán, Sevilla, 1871.



Sin embargo, es relevante advertir que, si bien las copias son necesarias, estas siempre se consideran como reemplazo a las obras “contemporáneas”, aquellas que, por su sola condición de autenticidad, poseen un lugar destacado en el discurso historicista. Por ejemplo, al revisar la Sección de Retratos Históricos³ del Catálogo, es recurrente advertir que muchas obras, llevan por título: “retrato original”, “retrato auténtico”, “retrato contemporáneo”. Algunos ejemplos a destacar son: Núm. 62. Retrato de Juan Antonio de Araos. “Este retrato es sumamente notable por su época i por haber sido pintado por un lego jesuita” (BVM, Catálogo, página 30). Otro caso notable es el Núm. 9. Don Andrés de Ustariz, Presidente de Chile, a principios del siglo XVIII. “Retrato contemporáneo encontrado en el claustro de San Miguel, cuya iglesia fundó en 1715, i el cual fue obsequiado por los RRPP mercedarios al actual intendente de la provincia. Es una pintura grosera que da idea del triste estado del arte en Chile en esa época” (BVM, Catálogo, página 6). Es decir, pese a la condición deficientemente estética de la obra, su exhibición se entiende en el marco de ser una obra autentica.

Pero, sin duda que la gran preocupación del intendente era completar los vacíos, las ausencias, los faltantes, por ello:

Mientras que su comité y sus ayudantes revolvieron el país en busca de reliquias históricas, Vicuña no se concentró sólo en la tarea de encontrar una historia previamente escondida, sino que también encargó la manufactura de artefactos coloniales, porque nada que cuyos orígenes no hubiesen sido previamente investigados cuidadosamente iba a ser incluido en la exposición. La serie de retratos de gobernadores se instaló parcialmente a través de la meticulosa reproducción de obras históricas (Schell, 2006: 14).

³ La EC estuvo compuesta por XII secciones: I. Retratos históricos i cuadros de familia; II. Muebles i carruajes; III. Trajes de tapicerías; IV. Objetos de culto; V. Objetos de ordenamiento civil; VI. Útiles de casa; VII. Joyas, placas i decoraciones personales; VIII. Colecciones numismáticas; IX. Objetos i utensilios de la industria indígena anterior a la conquista; X. Objetos i artefactos de la industria chilena colonial; XI. Armas; XII. Manuscritos i autógrafos de la era colonial hasta 1820, árboles jenealógicos i muestras de paleografía.

Ya habíamos advertido de esta suerte de política patrimonial de dos caras (Alegría y Núñez, 2007, Alegría y Núñez, 2019), expresada, por un lado, en acciones de acopio, rescate y búsqueda de objetos y obras coloniales, y por el otro, una estrategia bien definida de reproducción histórica. Si bien, la idea de la reproducción, y en especial el encargo de copias de obras de arte, ya era parte de las prácticas patrimoniales de BVM, desde mucho antes de ser intendente y organizador de la EC, es a contar de este momento que dicha habilidad se consuma como una estrategia pensada, planificada y articulada desde la autoridad. En la Carta familiar publicada en la prensa en marzo de 1873, donde se dirige a Monseñor José I. Víctor Eyzaguirre, le encarga una relevante tarea, como es la de gestionar el préstamo de la serie de los retratos de los Obispos de Santiago:

En cuanto a las jerarquías de la iglesia, el ilustrado arzobispado de Santiago posee en su antesala una preciosa colección de todos los preladados que le han precedido en la silla episcopal, desde don Juan de Marmolejo al arzobispo don Manuel Vicuña; i la comision debe contar por seguro que su peticion de exhibir al público esa serie de retratos interesantísimos para la historia i que hoy la gran mayoría de los habitantes de la capital conocen solo por haber oído alabarlos, encontraría las mas benigna acogida (El Ferrocarril, 1° de marzo de 1873).

El Intendente se refiere a la serie de los Obispos de Santiago, que en el Catálogo aparecen referenciados desde el N°31 hasta el N°52. De ella se señala:

La colección, compuesta por veintidós retratos que comprenden toda la serie de los obispos de Chile desde 1561 a 1843, es propiedad del Ilustrísimo señor Obispo de Santiago, quien la ha formado con un teson igual a la noble liberalidad con que la ha cedido a la Esposicion del Coloniaje. Once de estos retratos son copias de otros auténticos, i los otros once trabajados por

indicaciones análogas a los que se emplean actualmente para restaurar la colección de presidentes perdida después de la batalla de Chacabuco (Catálogo Coloniaje, 1873, página 19).

La historia de esta serie de retratos de las máximas autoridades de la iglesia chilena no ha sido del todo escrita, pero referencias importantes es posible encontrar en el Archivo del Arzobispado, en especial en el Fondo de cartas del Arzobispo Rafael Valentín Valdivieso (1804-1878), como es el caso de la siguiente nota dirigida a Monseñor Eyzaguirre:

Mi apreciado amigo y señor. Cuando todavía N. permanencia en París, habría querido escribirle y al mismo tiempo rogarle que aprovechando la visita de los lugares en que puedan encontrarse retratos de los Obispos de Santiago, para que hiciera sacar una copia de su estado, aun cuando sólo fuera dibujado, a fin de que pudiera servirnos para reponer los retratos que faltan en la colección de los nuestros preladados que se esta formando, ha bondad inspirarle esta obra interesante i en la que tomó un decidido empeño su estimable cuñado i mui apreciado amigo malogrado ser D José Gandarillas, me hacían esperar que aceptaría las molestias de esta comisión (7 de febrero de 1860).

Tanto así que, como documenta Gallardo (2015), en Europa y América existieron incluso los museos de copias, surgidos como instituciones con un fin doctrinario o educativo, se masificaron desde el siglo XVIII, muchos de ellos en un proceso paralelo a la creación de las academias y los museos de arte. “Su legitimación estaba dada por la tradición académica que veía en la práctica de la copia y su difusión un fin formativo. Es más, la copia era apreciada como una obra artística en sí misma, sin que por ello entrara a competir con el original” (Gallardo, 2015: 10). Nuestras pesquisas nos han permitido reconocer en esta serie de los Obispos un interesante y poco conocido ejercicio de reproducción y copia. A partir de estos datos, creemos que BVM habría tomado la idea de

realizar la serie de los retratos de los gobernadores de Chile, pues habría utilizado la misma técnica de identificar retratos de aquellos funcionarios españoles que antes o luego fueron gobernadores del Reino:

Por cuidado i cuenta de ésta se están también copiando en este momento en el museo nacional de Lima los retratos de todos aquellos capitanes jenerales de ese reino que, como Manso, Ama, Jáuregui, Aviles i O'Higgins, pasaron a ser virreyes del Perú, i esta misma diligencia se ha encomendado al celo ilustrado de un amigo residente en Buenos Aires, respecto del presidente Garro que antes de pasar a Chile fué allí gobernador, i del mariscal Pino que de Chile pasó a rejir aquel colonia (El Ferrocarril, 7 de marzo de 1873).

De esta forma, es posible situar que las copias de obras de artes tanto para BVM como para un grupo relevante de sus contemporáneos constituyeron un elemento importante a la hora de ilustrar el pasado colonial. Tanto es así, que varias de estas obras hoy están en exhibición en diferentes museos, como los casos del Museo Histórico Nacional con la serie de los gobernadores y la serie de los Obispos en el Museo del Carmen de Maipú, donde su exhibición se enmarca al igual que en la EC como fragmentos visuales de dicho pasado, con la complejidad que para un grupo no menor de visitantes se constituyen en rastros objetivos y verdaderos de dicho pasado. A propósito de lo anterior, es el propio BVM quién da cuenta de la relevancia de la EC:

Como enseñanza no careció de interés esa vasta i variada colección de memorias i de cosas, de vestigios y reliquias, por cuanto es evidente que no hay mejor manera de reconstruir la historia bajo sus bases mas jenuinas i naturales que recojer los maderos mas o ménos robustos del andamio en que los siglos han venido agrupándose uno es pos de otro hasta formar el gran cuerpo de

unidad que se llamó la vida del linaje humano (Revista Chilena, 1875: 272).

Pero, retomando a Bergot, Vergara y Garrido (2018), también es cierto, que la EC sería el inicio del ocaso de las copias como referentes de identidad en el país, dado que desde la década de los 70' del siglo XIX se comienza a experimentar un cambio cultural relevante que desde la perspectiva del arte implicó una desvalorización de este tipo de dispositivos visuales.

En el contexto local, las copias también representaron las marcas de un menoscabo cultural, siendo identificadas exclusivamente con el acto mecánico de replicar o imitar, atribuido particularmente a la elite dominante. Dejaron de ser vistas como material de enseñanza para los artistas y el gusto público, y se convirtieron en los signos de una pretensión alojada en el origen de los proyectos nacionales americanos, que veían en la cultura europea la proyección de los deseos de progreso (Honorato y Gallardo, 2015: 21).

52

4. A modo de cierre

La EC sigue siendo una de las instancias culturales y sobre todo patrimoniales más relevantes del siglo XIX, en lo que respecta a la recopilación y reproducción de obras del patrimonio histórico-cultural. Su organizador el intendente e historiador BVM, es una figura central en el ámbito del patrimonio, el despliegue de un repertorio de prácticas patrimoniales diversas hace que su gestión siga siendo una fuente inagotable de casos a estudiar. Así, el encargo de realizar copias o reproducciones de obras de arte es, a todas luces, una preocupación central para la representación de un pasado que, aunque es necesario superar, se requiere conocer y estudiar. Así, las copias de obras de arte, en especial de retratos de personajes históricos está en el centro de sus acciones, toda vez

que poseen un componente didáctico clave para el conocimiento de ese pasado. A través de sus muchos viajes por Europa y América, fue recopilando una serie de documentos y objetos que constituyen su propia colección histórica. Para ello, es posible pesquisar en su gestión, incluso antes de la organización de la EC, un conjunto de copias, en la frontera de su valoración en tanto históricas o artísticas. Creemos que de alguna forma, la condición de histórica de la EC, es lo que ha permitido que parte importante de estas obras, identificadas y asumidas como copias, hayan logrado escapar de la crítica estética referida a la configuración del campo artístico chileno, que De la Maza ha estudiado, bajo la noción de mamarracho: “la noción de mamarracho, que había estado estrechamente vinculada a la escuela quiteña y al pasado colonial, se reinstaló en el léxico de las artes en la década de 1880, a partir de las dinámicas de inclusión y exclusión...” (2006: 30). Por ello, si bien parte importante de estas obras, no poseerían ninguna relevancia para la configuración del campo patrimonial artístico, sí constituyen elementos relevantes para el patrimonio histórico-cultural, tanto en su efecto representacional, retratos de personajes históricos, como en las pesquisas de la configuración de las prácticas patrimoniales del siglo XIX chileno.

Bibliografía

Alegría, L. (2019): *Historia, Museos y Patrimonio. Discursos, representaciones y prácticas de un campo en construcción, Chile (1830-1930)*. Santiago, Subdirección de Investigación/Serpat.

Alegría, L. y Delgado, F. (2022): “Redes y prácticas patrimoniales en Benjamín Vicuña Mackenna. El caso de la exposición del coloniaje, Chile 1873”, *Revista Sophia Austral*, 27, pp. 1-20. Disponible en web: <https://doi.org/10.22352/SAUSTRAL202127009>.

Alegría, L. y G. Núñez (2019): “Rescate e invención como política patrimonial. El intendente-historiador Benjamín Vicuña Mackenna (1873-1875)”, en L. Alegría, *Historia*,

Museos y Patrimonio. Discursos, representaciones y prácticas de un campo en construcción, Chile (1830-1930). Santiago, Subdirección de Investigación/Serpat, pp. 127-140.

Alegría, L. y G. Núñez (2007): “La política patrimonial de Benjamín Vicuña Mackenna”, en M. Drien y J. M. Martínez, eds., *Estudios de arte Santiago*. Universidad Adolfo Ibáñez, pp. 67-74.

Acuña, C. (2013): *Perspectivas sobre el Coloniaje. Estudio introductorio, presentaciones y notas*. Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Bergot, S., E. Vergara y C. Garrido (2018): “Paradigma estético y artes decorativas en el Chile republicano. Una aproximación a través de las exposiciones de 1873 y 1875”, *Aisthesis*, 64, pp. 179-200.

Cinelli, N. y A. Marrero Alberto (2019): “Benjamin Vicuña Mackenna y la exposición del coloniaje de 1873. Planteamientos historiográficos en torno a una colección temporal decimonónica en Santiago de Chile”, en *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: ámbitos europeo, americano y asiático. III Congreso Internacional*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 351-361.

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

Faba, P. (2014): “El “carácter” de lo sensible. La exhibición del pasado en el Chile del Siglo XIX”, *Santiago: Revista Historia del Arte, U. Chile*, 25, pp. 40-64.

Faba, P. (2015): “Agencias Inesperadas: La museificación del pasado Colonial en el Chile del siglo XIX”, *Revista Atenea*, 512, pp. 137-151.

Gallardo, X. (2015): *Museo de Copias: El Principio Imitativo Como Proyecto Modernizador. Chile, Siglos XIX Y XX. Documentos para la comprensión de la historia de arte en Chile.* Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Hernández, C. (2006): "Chile a fines del siglo XIX: exposiciones, museos y la construcción del arte nacional", en B. González Stephan y J. Andermann, eds., *Galerías del progreso.* Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora y Biblioteca Estudios Culturales, pp. 261-290.

Honorato, P. y X. Gallardo (2015): "Copias y Citas". Catálogo de exposición MNBA. Santiago, Dibam.

Schell, P. (2009): "Museos, exposiciones y la muestra de lo chileno en el siglo XIX", en G. Cid y A. San Francisco. eds., *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX.* Santiago, Bicentenario, pp. 85-116.

55

Fuentes primarias

Catálogo Razonado Exposición del Coloniaje (1873), Santiago: Impr. del Sud-América, de Claro i Salinas.

El Ferrocarril, 7 de marzo 1873.

El Mercurio, 18 de septiembre de 1873.

Revista de Santiago (1873), Velasco, F.: "Revista", en, Tomo III, N°1. Santiago: Librería Nacional, pp. 643-648.

Revista de Santiago (1873), dirigida por Fanor Velasco y Augusto Orrego Luco. Vicuña

Mackenna, B. “La Exposición del Coloniaje”, en Tomo III, N°1. Santiago: Librería Nacional, pp. 343-354.

Revista Chilena, (1875), dirigida por Miguel Luis Amunategui y Diego Barros Arana. Vicuña Mackenna, B. “Una visita al Museo del Santa Lucía”, en tomo I, Santiago: Imprenta de la República, pp. 272-276.

Fecha de recepción: 14 de noviembre de 2022

Fecha de aceptación: 19 de enero de 2023