

LUIS COUSIÑO: SU COLECCIÓN Y SU RELACIÓN CON EL ARTE NACIONAL

Rosario Willumsen*
Investigadora Independiente (Chile)

A partir del análisis de la colección de arte de Luis Cousiño, este artículo se acerca al fenómeno del coleccionismo de la segunda mitad del siglo XIX en Chile y su relación con el arte de la época. En este marco, se entregan luces sobre el rol del coleccionismo en el fomento del arte local, en un contexto cultural fuertemente eurocéntrico, y, a través de diversas fuentes, se intenta esclarecer la influencia de la colección estudiada en el ámbito artístico y cultural de la época. De este modo, la colección estudiada permite un acercamiento al mundo del coleccionismo decimonónico chileno, develando tensiones con el arte local, pero también un importante rol educador tanto para la sociedad como los artistas de la época.

Palabras claves: Coleccionismo - Arte local - Eurocentrismo

LUIS COUSIÑO: HIS COLLECTION AND HIS RELATIONSHIP WITH THE NATIONAL ART

Drawing upon the art collection of Luis Cousiño, this article approaches the phenomenon of art collecting in the second half of the 19th century in Chile and its relationship with the art development of the time. In this framework, lights are given on the role of collecting in the promotion of local art, in a strong Eurocentric cultural context, and, through the analysis of various sources, an attempt is made to clarify the influence of the collection in the artistic and cultural field of the time. In this way, the Cousiño collection allows an approach to the nineteenth-century Chilean collecting world, uncovering tensions with local art, but also an important educating role for both society and artists.

Keywords: Art Collecting - Local Art – Eurocentrism

Artículo Recibido: 15 de Enero del 2019

Artículo Aprobado: 30 de Marzo de 2019

* E-mail: rosariowillumsen@gmail.com

El coleccionismo es una de las bases fundamentales –o al menos debiera serlo– de la historia del arte nacional y permite, asimismo, determinar ciertos parámetros donde no siempre el desarrollo artístico del país va a la par del desarrollo del mercado del arte¹.

El 15 de julio de 1889, los editores de *El Taller Ilustrado* realizaron un notable homenaje a don Luis Cousiño, en el último número de la revista. En ella, le dedicaron la portada completa, ilustrándolo como el «caballero que fue uno de los primeros protectores del arte»² (Fig. 1).

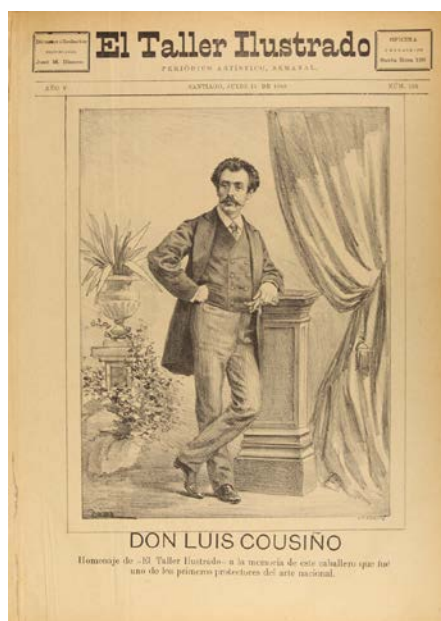


Fig. 1: Portada de *El Taller Ilustrado*, Santiago, 15 de Julio de 1889, Núm. 183.

¹ Cortés, Gloria, «Apogeo y crisis de coleccionismo chileno: la colección de pintura de Pascual Baburizza», en comps. Guzmán, Fernando et al., *Arte y crisis en Iberoamérica. Segundas Jornadas de Historia del Arte*, RIL editores, 2004, Santiago, p. 199.

² Portada de *El Taller Ilustrado*, Santiago, 15 de Julio de 1889, n° 183.

Fuente: www.memoriachilena.cl

El homenaje daba cuenta de una de las tantas vetas del acaudalado empresario, quien pasó a la historia destacando en diversos ámbitos: como exitoso empresario, político y también como generoso mecenas de la ciudad -por su donación del gran parque Cousiño-, entre otras cosas. Entre todos estos ámbitos, su relación con el arte no era algo desconocido para la sociedad de la época. De hecho al morir, en 1873, la prensa publicó sentidos discursos y homenajes que rescataban el aporte de Cousiño al desarrollo del arte y de los artistas de su tiempo. Así, por ejemplo, el 16 de junio de 1873 se inauguró en el paseo de Santa Lucía un busto de Luis Cousiño, trabajado por Nicanor Plaza. En esa ocasión, los alumnos de la Academia de Bellas Artes presentaron dos cuadros alegóricos, «representando uno a la industria i el otro a las bellas artes»³. Pedro Lira, quien dirigió un discurso a los presentes en nombre de los artistas, dio cuenta del sentir por parte de este grupo: «... Inmediatamente que llegó a nosotros la noticia de su muerte, sentimos los pintores la necesidad de espresar nuestro reconocimiento; i (...) trazamos esas imájenes que simbolizan el dolor que la pérdida de Cousiño produce en las artes i en la industria nacionales»⁴.

Y en otro discurso recogido por El Ferrocarril, se decía:

*En sus primeros años de opulencia [Luis Cousiño], estimuló el arte con mano abierta i generosa. Sus ricas colecciones fueron el adorno i el buen ejemplo de todas las ferias de arte que han tenido lugar en la capital en los últimos veinte años. (...) El fue quien puso el primer buril en manos de nuestro escultor Plaza, i puede asegurarse que ningún artista chileno pisó jamás los umbrales de nuestro lamentado amigo sin recibir la ofrenda de su aplauso i de su apoyo*⁵.

Estas palabras y homenajes proyectan la imagen de un hombre que, de distintas maneras, hizo algo por el desarrollo del arte en su país. Este aspecto es relevante si se considera que, tradicionalmente, la historia del arte en Chile ha priorizado un modelo historiográfico que sistematiza una genealogía de artistas, validando la existencia de

³ El Ferrocarril, Santiago, 17 de junio de 1873.

⁴ Idem.

⁵ El Ferrocarril, 31 de mayo de 1873.

períodos⁶, en donde no se ha incorporado el rol de los particulares, como los coleccionistas, en el desarrollo del arte. Considerando esto, surgen varias preguntas: ¿Qué significaba en aquellos años ser un «protector del arte nacional»? ¿Cómo podía influir un particular - como Luis Cousiño- en el desarrollo del arte?

Estas preguntas, que apuntan a develar el rol que pudieron haber jugado aquellas personas que, sin ser artistas, influyeron en el desarrollo del arte en Chile, adquieren mayor relevancia si se considera que la segunda mitad del siglo XIX se constituye como un período fundamental para la historia del arte del país. Diversos factores influyeron en crear un ambiente propicio para el arte⁷ -del cual varios contemporáneos fueron conscientes⁸-, el que redundó en que por primera vez se tuvieran artistas chilenos dedicados por completo a su disciplina y que, muchos de ellos, destacaran por un alto grado alcanzado en la ejecución de sus respectivas obras.

La respuesta a estas interrogantes puede encontrarse en diversas fuentes. El presente trabajo propone tomar como eje la colección de arte que perteneció a los Cousiño Goyenechea⁹. Una mirada a esta colección permite abordar la relación de Luis Cousiño con el arte: conocer sus gustos y preferencias y develar de qué manera marcó a una generación de artistas que lo homenajearon al morir. Asimismo, permite acercarse al fenómeno del

⁶ De la Maza, Josefina, «Por un arte nacional. Pintura y esfera pública en el siglo XIX chileno», *Ciencia – Mundo: Orden republicano, arte y nación en América*, Editorial Universitaria, Santiago, 2010, p. 279.

⁷ La estabilidad política que se logró luego de las guerras de la independencia, vino acompañada de un período de expansión económica y diversos cambios sociales y culturales, los que confluyeron en la creación de un ambiente propicio para el florecimiento de las letras y las artes. A esto se sumó la llegada de artistas extranjeros, en buena medida permitida por este ambiente, la que se tradujo en un estímulo fundamental para el surgimiento del arte. El aporte de éstos fue complementado con la acción del gobierno, tendiente a fomentar áreas como la educación y las bellas artes en general. Esta labor se concretó en la institucionalización de la enseñanza artística, donde la fundación de la Academia de Pintura constituye un hito importante. Estos factores, unidos al contacto permanente con Europa, permitieron que se generara una mayor conciencia artística, al tiempo que fomentaron el desarrollo del arte nacional, el cual alcanzó un importante y notable desarrollo hacia fines de siglo con la presencia de grandes pintores y escultores chilenos. Al respecto ver: Willumsen, Rosario, *La colección Cousiño Goyenechea: una aproximación al arte y al gusto de la época Chile, segunda mitad del siglo XIX*, Tesis para optar al grado de Magíster en Historia (inédito), Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013, pp. 103 y ss.

⁸ Hay numerosas fuentes que dan cuenta de esto. *Idem*.

⁹ La colección de arte de Luis Cousiño fue acuñada en conjunto con su esposa, doña Isidora Goyenechea. A pesar de ser una colección creada por ambos, las fuentes disponibles se refieren principalmente a la figura de Luis Cousiño. Por esta razón, a lo largo de este trabajo se hablará de la colección Cousiño Goyenechea, pero centrándose en la persona de Luis Cousiño. Respecto a Isidora Goyenechea y su veta de coleccionista, ver artículo Drien, Marcela, «Coleccionistas en la vitrina: expertos, filántropos y modelos de buen gusto», eds. Abella, Raquel et al., *El Sistema de las Artes. VII Jornadas de Historia del Arte*. Museo Histórico Nacional, Santiago, 2014, pp. 135 y ss.

coleccionismo y su relación con el arte de la época, particularmente al rol que jugaron los particulares -aquí personificados en Luis Cousiño- en el desarrollo del arte nacional.

En una primera parte, se analiza la composición de la colección de arte en relación a la presencia y ausencia de artistas nacionales en ella. Para contextualizar y ampliar la mirada, se compara con colecciones contemporáneas de Estados Unidos y Argentina. En una segunda parte, se analiza la influencia que pudo haber tenido la colección, tanto en los artistas como en la sociedad de la época, considerando diversas fuentes escritas.

La colección Cousiño Goyenechea y su relación con el arte nacional

Dispersa a través del tiempo, la colección de arte que Luis e Isidora lograron acuñar -y para la cual destinaron importantes espacios en la casa de 18 y también en otras propiedades- ha sido posible reconstruirla, al menos en buena parte, gracias a diversas fuentes que dan cuenta de ella, siendo la principal el *Inventario de Bienes de Isidora Goyenechea*¹⁰. Tomando ésta y otras referencias¹¹, surge una colección amplia y diversa, que cuenta con más de doscientas obras. En ella, la pintura ocupa un lugar primordial, no sólo por la cantidad de obras sino también por su avalúo¹². Entre ellas, se observan cincuenta y nueve artistas, entre los que predominan los autores europeos contemporáneos, principalmente franceses, seguidos por italianos, alemanes, ingleses y españoles. Las temáticas son también variadas, donde se da cabida a paisajes, retratos, obras costumbristas, mitológicas e históricas, entre otras. Dentro de las más de doscientas obras pictóricas que hay en la colección, llama la atención que solo dos correspondan a artistas chilenos: se trata de una obra de Pedro Lira, presentada por Luis Cousiño en la exposición de 1872 (y que no figura en el inventario de Isidora) y una obra de Francisco Mandiola.

El caso de la escultura es distinto. Si bien se observa también una fuerte tendencia hacia artistas contemporáneos, principalmente italianos y franceses, hay también una presencia importante de obras chilenas, todas del escultor Nicanor Plaza. Con un total de doce obras, Nicanor Plaza se constituye como el artista favorito de los Cousiño Goyenechea ya que

¹⁰ *Inventario de bienes de Isidora Goyenechea de Cousiño*. Mayo - Julio de 1898, Archivo Nacional de la Administración, Fondo Notarios, vol. 1081.

¹¹ Principalmente Catálogos de Exposiciones de la época, crónicas, memorias y periódicos.

¹² El Inventario citado contiene el avalúo de todas las obras de arte presentes en las propiedades de los Cousiño Goyenechea a la muerte de Isidora. Los precios de estas obras fluctúan entre los \$5 y los \$5.000 pesos de la época.

cuenta con la mayor cantidad de obras dentro de la colección, puesto que solo comparte con Monvoisin¹³.

Esta breve referencia a los aspectos centrales de la colección, si bien son muy generales, dan cuenta de una tensión evidente, que es la relación de la colección y el coleccionista con el arte nacional. La escasa representación de pintura chilena contrasta con la presencia de una gran cantidad de obras de Nicanor Plaza y también con los homenajes recibidos por Luis Cousiño al morir. ¿Cómo comprender y dar sentido a este panorama que parece tan contradictorio y lleno de contrastes? Una primera aproximación se realizará a través de la comparación con Argentina y Estados Unidos¹⁴, para luego volver sobre la realidad chilena.

Fomentar el arte sin adquirirlo. El caso de Estados Unidos y Argentina

En 1866, un grupo de artistas norteamericanos –intimidados ante el éxito de sus pares europeos- propusieron al Congreso elevar los impuestos a la importación de obras de arte, específicamente contemporáneas¹⁵. Con esto, no hacían más que expresar sus temores e inseguridades y demostrar, al mismo tiempo, que los coleccionistas y mecenas estadounidenses tenían puesta su mirada más en Europa que en su propio país. Varios años después y a varios miles de kilómetros de distancia, esta vez en Argentina, se acordó en el Congreso desgravar la introducción de obras de arte¹⁶, tras una acalorada discusión. Uno de los defensores de esta medida, el diputado Lucio V. Mansilla, afirmaba que los altos gravámenes impedían la introducción de verdaderas obras de arte, cuestión que consideraba fundamental, argumentando que «Si nosotros queremos crear la escultura y la pintura del porvenir, necesitamos facilitar la introducción de modelos. Sin modelos, sin escuelas, sin ejemplos, nada bueno, nada útil; nada grande se hace sobre la tierra»¹⁷.

¹³ El artista Raymond Monvoisin se encuentra representado también con doce obras en la colección.

¹⁴ La elección de estos países responde a la necesidad de contrarrestar la falta de bibliografía chilena sobre coleccionismo y, al mismo tiempo, contextualizar de manera más global la colección estudiada.

¹⁵ Fink, Lois Marie, «French art in the United States, 1850 – 1870: Three Dealers and Collectors», *Gazette des beaux-arts*, 6th ser., n° 92 (Sept. 1978), pp. 91-92.

¹⁶ De este modo, se exceptuó a las obras de arte del gravamen del 45% de su valor que debían pagar a su entrada al país. Esta medida estuvo en vigencia solo dos años, y explica la verdadera avalancha de obras extranjeras que se dio durante estos años (1887 – 1889). Baldasarre, María Isabel, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Edhasa, Buenos Aires, 2006, pp. 43-44.

¹⁷ Citado por *Ibidem*, p. 43.

Estos dos ejemplos, que presentan propuestas completamente opuestas, en la práctica dan cuenta de la misma realidad, que corresponde a la fuerte adquisición de arte europeo, siempre en desmedro del arte local, que se dio en esos años. Para el caso de Estados Unidos, los artistas reaccionan ante una realidad que les incomoda: la facilidad con que entra al país el arte europeo contemporáneo. Para los argentinos, la necesidad de contar con más obras de arte europeo los lleva a desgravar la importación de las mismas.

Hay aquí, sin duda, una preocupación por el desarrollo del arte local, cuestión que se deja ver especialmente para el caso argentino, y la manifiesta necesidad de contar con «modelos». Pero, por otro lado, esta preocupación claramente no se manifestó –y esto consta especialmente para Estados Unidos- en la adquisición de arte local. Ejemplo de esto último son las mismas colecciones y su escasa representación del arte producido en el mismo país. Tanto en Argentina como en Estados Unidos, si bien se registran compras de arte local, éstas corresponden más bien a hechos aislados o esporádicos, donde no cabe duda que la impronta europea era la marca distintiva.

Las razones que explican este accionar por parte de los coleccionistas para con el arte local la entrega María Isabel Baldasarre, quien escribe sobre coleccionismo argentino:

Para estos primeros coleccionistas el arte nacional era una apuesta a futuro, un logro que debía perseguirse por vía del apoyo a los artistas del país. (...) Las obras producidas poseían un estatus artístico débil frente a aquellas manifestaciones legítimas provistas exclusivamente por Europa. El arte nacional era algo que se debía ayudar a construir, pero no era aún un objeto válido para ser coleccionado¹⁸.

Este argumento concuerda con lo que se vio en el congreso norteamericano, a propósito de la petición por parte de los artistas de aumentar el impuesto a la importación de obras. La reacción ante esta petición fue completamente desfavorable, y la opinión pública criticó fuertemente a los solicitantes, reprendiéndolos por su miedo a la competencia y sugiriendo que el verdadero problema eran sus propias obras¹⁹. Junto a esto, se advirtió del gran provecho que significaba la importación de arte europeo para los

¹⁸ *Ibidem*, p. 181.

¹⁹ Opinión de Clearance Cook, crítico del *New York Tribune* y ex editor de *The New Path*. Citado por Fink, Loise Marie, *op. cit.*, p. 92.

artistas y para el desarrollo y refinamiento del gusto, puesto que «incluso obras de segunda o tercera categoría eran muy superiores en ciertas cualidades técnicas a las mejores obras pintadas aquí»²⁰.

Estas ideas develan una realidad que se observa tanto en Argentina como en Estados Unidos –y posiblemente en otros países de América- de la cual se infieren aspectos relevantes. Por una parte, puede apreciarse una fuerte admiración –y probablemente también una buena dosis de sobre valoración- del arte europeo con respecto a las producciones locales, las que se miraban muy en menos. Este hecho se refuerza con la idea del arte europeo como modelo, que aparece tanto en el caso norteamericano como en el argentino. Ambos aspectos dan cuenta de la importancia que se le otorgaba al modelo cultural europeo, el único considerado como válido para estas naciones en esta época. Se menospreciaba la producción nacional y se intentaba minimizar cualquier intento de creación más local, de raíz americana, pues lo que se valoraba era la concepción cultural del viejo mundo, de ahí la necesidad de adquirir arte europeo, para formar a los artistas en su gusto. Bajo este prisma, las colecciones de la época, con un fuerte acervo europeo, traían aparejado un sello educativo, al intentar formar y refinar el gusto de una época y, más importante aún, formar el gusto de los propios artistas. Esta era, sin duda –y así parece ser que lo entendieron los propios coleccionistas de la época- una manera de ayudar y contribuir al desarrollo del arte local. Así, es posible ver que para los coleccionistas existía un interés y un deber por participar intensamente en el desarrollo de una actividad artística, cuestión que no se expresaba en el fomento de un mercado nacional a través de la adquisición de obras, sino a través de otros mecanismos tales como la creación de colecciones que sirvieran de modelo o los mecenazgos orientados a ayudar directamente a los artistas y el fomento de instituciones artísticas.

Desarrollo del arte local en Chile

En la colección Cousiño Goyenechea se produce un fenómeno difícil de comprender, donde la colección de pinturas sigue la tendencia europeizante que se da tanto en Argentina como en Estados Unidos, mientras que la de esculturas se desmarca de esta orientación, dando mayor cabida al arte local. En su época, Luis Cousiño fue públicamente reconocido como mecenas y benefactor de las artes. Fue probablemente el permanente

²⁰ Traducción personal. Citada por *Idem*.

apoyo que otorgó a Nicanor Plaza el que –unido tal vez a otros gestos, como la adquisición y exhibición de una obra de Pedro Lira en 1872- le valieron el ser reconocido de este modo. De hecho al morir, el mismo Nicanor Plaza ofreció sus servicios para la realización del monumento que se erigiría en honor de este gran benefactor²¹. Desconociendo en buena medida en qué consistió el apoyo brindado por Cousiño al escultor chileno²², la colección de arte habla por sí sola al comprender una buena cantidad de obras del artista local.

Tanto en Estados Unidos como en Argentina, el apoyo a los artistas locales no iba normalmente aparejado con la adquisición de sus obras. En este sentido, cabe preguntarse si el mecenazgo ejercido por Cousiño –con la consiguiente adquisición de obras- constituye la excepción que confirma la regla o es, por el contrario, el reflejo de un *modus operandi* propio de los coleccionistas chilenos, distinto del modelo que se tomó como punto de comparación.

Lamentablemente, es poco lo que se conoce de la realidad chilena en esta materia, pues son escasos los estudios en torno al coleccionismo y el mercado del arte que podrían aportar algunas ideas.

Si se observan las exposiciones de la época, es posible constatar que, mientras todas las obras que vienen de Europa figuran en manos de coleccionistas o aficionados a la pintura, las obras realizadas por pintores chilenos se encuentran –la mayor parte de las veces- en manos de sus propios autores. Esto, sin embargo, no necesariamente indica que poca gente adquiría arte chileno, pues las exposiciones funcionaban en buena medida como lugar para dar a conocer las obras que luego serían vendidas. Por otro lado, la revisión del primer catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes, tampoco aporta muchos datos al respecto pues muestra que, del total de obras chilenas presentes, solo una fue donada por un particular²³; todas las demás figuran como obsequio de los mismos artistas, envíos de pensionista o adquiridas por la Comisión de Bellas Artes o por el Gobierno. Con estos datos en mano, es poco lo que se puede inferir respecto del mercado del arte chileno y la presencia de obras locales en manos de privados.

²¹ *El Ferrocarril*, Santiago, 31 de mayo de 1873.

²² Además de la cantidad de obras de Nicanor Plaza que se encuentran en la colección, no hay fuentes que den cuenta del tipo de apoyo que Luis Cousiño prestaba a su protegido. Para algunas referencias más concretas respecto del apoyo que Plaza recibió del padre de Luis, Matías Cousiño, quien financió parcialmente la residencia del artista en París, ver: Zamorano, Pedro Emilio y Gacitúa, Francisco, *Gestación de la Escultura en Chile y la figura de Nicanor Plaza*, p. 83 y Drien, Marcela, *Caupolicán: Shaping the Image of National Identity in Chilean Public Art*, Tesis para el grado de Master of Arts in Art History and Criticism, Stony Brook University, May 2011, p. 9

²³ Se trata de una obra de José Miguel Blanco, titulada *In Memoriam*, donada por Agustín Edwards. Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. *Catálogo*, Imprenta I Librería Ercilla, Santiago, 1896, p. 3.

Donde sí se aprecian ideas concretas en torno a la adquisición de arte europeo versus arte local es en *El Taller Ilustrado*. En varios artículos, distintos autores hacen eco de fuertes críticas al consumo realizado por coleccionistas y aficionados, a quienes enjuician por estar completamente cegados por Europa y ser incapaces de mirar con buenos ojos el arte chileno. Esto, sin duda, trae aparejadas ciertas contradicciones pues, por un lado, los mismos autores –recogiendo un sentir generalizado– reconocen que el arte en Chile está recién surgiendo y se encuentra en un estado embrionario pero, por otro lado, critican a los consumidores de arte por mirar en menos lo que se producía en Chile. Asimismo, resulta paradójico en este contexto, el que se ensalce a ciertos particulares, por el importante rol que juegan en el fomento del arte²⁴. A pesar de estas contradicciones, las críticas son elocuentes y hablan por sí solas:

¿I que han hecho los particulares en beneficio del arte? – En lugar de protegerlo, parecerían haber sido animados de un espíritu hostil, al ver que prefieren ser tributarios del extranjero en artes, letras e industrias, pero sabemos que en ello, ha entrado por mucho la moda, las preocupaciones aristocráticas, i tambien por creer que en Chile no hai artistas capaces de hacer un buen retrato o una estatua. (...) pero, debemos disculparlos; es tan natural que halague su vanidad en mostrar un cuadro o una escultura (aunque no tengan la menor idea de su mérito) con la firma de un Markó, Meissonier, Pradilla, Fortuny, Carrier-Belleuse, Jonfroi, Dubois, etc., etc. (...) En nuestro país no hai ni estímulo ni proteccion para el arte nacional²⁵.

Un buen ejemplo de esta aparente ausencia de estímulo y protección para el arte es el caso de la Sociedad Nacional de Agricultura, institución que anualmente invertía una buena suma de dinero en obras de arte europeas, como premios para sus exposiciones²⁶. *El Taller Ilustrado* otorgaba cierto mérito a esta modalidad, reconociendo como «laudable idea

²⁴ El mejor ejemplo del reconocimiento otorgado a los mecenas es una Oda dedicada a Edwards, Maturana y Varela, publicada en una revista de la época: Vicuña Cifuentes, Julio, «Oda a los mecenas del arte nacional», *El Taller Ilustrado*, n° 153, Santiago, 29 de Octubre de 1888.. Sobre este aspecto se ahonda más adelante, Cfr. *Infra*, pp. 115 y ss.

²⁵ Silva, Francisco D., «El arte i la crítica», *El Taller Ilustrado*, n° 26, Santiago, 8 de febrero de 1886.

²⁶ En la propia colección Cousiño Goyenechea figuran una obra de Eliseo Meifren, correspondiente a premios entregados por la SNA.

(...) propagar las obras de arte en el país», pero a continuación hacía eco de la misma crítica:

Pero se nos ocurre preguntar al Directorio de dicha sociedad ¿por qué no elije para premios algunas obras de arte nacional? ¿Acaso no tenemos artistas en el país? I si los tenemos ¿por qué no estimularlos comprandoles sus obras que, si hoy son todavía imperfectas, mañana pueden dejar de serlo, gracias a la proteccion que reciban sus autores?²⁷.

José Miguel Blanco, en un largo artículo de tono bastante irónico, realizó una fuerte crítica a «nuestros capitalistas» a quienes veía como víctimas de una «europo – manía», la que se manifestaba tanto en la industria como en el arte. Dramatizando la situación de los artistas chilenos, cuenta en su artículo que éstos se ganaban la vida retocando o barnizando obras. Entonces se pregunta:

Si el arte no ha sido protegido en el pais, ni por el Gobierno ni por los particulares ¿por qué se paga en nuestra Universidad profesores que lo fomenten? ¿Para qué manda el Gobierno esos jóvenes a Europa? ¿Lo hace por imitar a las grandes naciones?²⁸.

Las críticas son notables, pues dejan ver una mirada que complementa lo que se observó en Estados Unidos y Argentina: para el caso chileno, las fuentes provienen del mundo artístico, lo que entrega una visión distinta, pero que apela al mismo problema. Aquí, como se puede observar en las fuentes citadas, en algunos casos se reivindica el valor del arte nacional, y se critica más bien a los coleccionistas de arte, a quienes se les ve como hombres cegados por Europa y seguidores de una moda que busca demostrar cultura. En otros casos, como el referente al premio de la Sociedad Nacional de Agricultura, se reconoce que el valor del arte chileno puede ser imperfecto y, por lo tanto, inferior al europeo, pero –argumentan- esa sería la razón principal para adquirir arte local, pues es una manera de estimularlo²⁹.

²⁷ «La Sociedad Nacional de Agricultura», *El Taller Ilustrado*, n° 58, Santiago, 1 de noviembre de 1886.

²⁸ Blanco, José Miguel, «La Europa – Mania», *El Taller Ilustrado*, Santiago, n° 125, 2 de Abril de 1888.

²⁹ «La Sociedad Nacional de Agricultura», *op. cit.*

El surgimiento de la Academia de Pintura y otras instituciones artísticas³⁰ que proliferaron en la segunda mitad del siglo XIX respondía, en cierta medida, a la necesidad de arte que se expresaba en la época, pues «la demanda por arte a la europea no se podía satisfacer únicamente con la importación de obras, era necesario contar con artistas locales que pintaran y esculpieran como en los mejores talleres de Roma o París»³¹. A pesar de esto, los acaudalados optaban siempre primero por el arte europeo. Considerando estos antecedentes, las preguntas que se plantea José Miguel Blanco acerca del fomento del arte en Chile y su enseñanza, son de gran lucidez. Este escultor chileno fue un duro crítico tanto del gobierno como de los particulares en su participación en el desarrollo del arte nacional. A propósito de un seminario realizado en 1888 en torno a la definición del arte nacional, José Miguel Blanco reaccionó fuertemente a la composición de los debatientes –en su mayoría políticos conservadores de larga trayectoria, pero poco involucrados en el ámbito del arte–, mirando en menos la capacidad de estos hombres de debatir sobre el arte nacional. Veía en aquellos señores al típico comprador de arte europeo que adquiriría «bajo el único argumento del origen, aun cuando fuera inferior al chileno»³². Para Josefina De la Maza, quien ahonda en esta discusión, «ni el gobierno ni el parlamento tenían la sensibilidad necesaria para apreciar el arte y su influencia en la sociedad y, con el fin de no pasar por ‘hombres incultos’, preferían seguir las modas europeas o encargar retratos a Europa antes que estimular el desarrollo de la pintura y la escultura en el país»³³.

Todos estos antecedentes no hacen sino revelar la misma tendencia que se observó en los países americanos comentados, donde el apoyo al arte local no siempre fue de la mano con la adquisición. Un ejemplo interesante y que avala esta idea, es el destacado lugar que ocupan el general Maturana y don Arturo Edwards en el desarrollo del arte en Chile, no por la adquisición de obras sino por ser los «primeros fundadores de los premios anuales destinados a estimular a los artistas y a facilitarles los medios de dedicarse, sin preocupaciones, al arte puro»³⁴.

³⁰ Junto a la Academia de Pintura (1849), se fundó la Escuela de Artes y Oficios (1849), el Conservatorio de Música (1850), las clases de Arquitectura (1849) y la de Ornamentación y Escultura (1854).

³¹ Guzmán, Fernando, «Vínculos artísticos entre Italia y Chile durante el siglo XIX», en *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio Historiográfico, VI Jornadas de Historia del Arte*. Universidad Adolfo Ibáñez, Museo Histórico Nacional, CREA, Santiago, 2012, p. 12.

³² De la Maza, *Por un arte nacional...*, *op. cit.*, p. 305.

³³ *Idem.*

³⁴ Richon-Brunet, Ricardo, «El arte en Chile» Extracto, en *Exposición Internacional de Bellas Artes. Catálogo Oficial Ilustrado*, Imprenta Barcelona, Santiago, 1910, p. 33.

En este contexto, es bien destacable la presencia de tantas obras de Nicanor Plaza en una colección de la época³⁵. Luis Cousiño fue su mecenas, e hizo público su apoyo al presentar, en la exposición de 1872, siete obras del escultor, las que, junto a otras cinco mencionadas en el inventario de doña Isidora, hacen de Nicanor Plaza uno de los artistas mejor representado en la colección. El apoyo demostrado hacia el escultor es notable, y resulta elocuente al respecto la presencia de dos obras de muy escaso valor³⁶, lo que indica que, además de comprarle algunas de sus mejores obras, adquiriría también sus «débiles ensayos» como un signo de apoyo.

Considerando estas características, se puede decir que la colección Cousiño Goyenechea destaca por su acervo europeo, constituyéndose de este modo en un ejemplo de lo fuerte y generalizada que estaba esta tendencia –o pauta de lo que se consideraba buen gusto- en esta época. Este aspecto se valoraba por su carácter educativo tanto para la formación de los artistas como para la «depuración» del gusto de la sociedad, aunque algunos contemporáneos y luego la posteridad juzgara este consumo artístico como una moda. Pero la colección también destaca por la presencia de arte chileno –particularmente del escultor Nicanor Plaza- cuyas doce obras demuestran que Luis Cousiño supo valorar a un artista local, venciendo los esquemas y prototipos que imperaban en materia de gusto y coleccionismo de arte en su época.

Influencia y alcance de la colección en el arte chileno

Con los antecedentes expuestos, es posible plantear entonces que la colección Cousiño Goyenechea pudo haber influido no sólo en el desarrollo del gusto de la sociedad, sino también en el de los artistas, que tomaban como modelo las obras adquiridas por éstos en Europa y dadas a conocer a través de exposiciones y otros espacios de sociabilidad, como los salones y banquetes. Para ponderar esta influencia, resulta fundamental conocer la percepción y el grado de conocimiento que alcanzó en la época, pues no cabe duda que los

³⁵ Esta tendencia cambia en el siglo XX, donde las colecciones irán incorporando cada vez más arte chileno. Un buen ejemplo es la colección de Luis Álvarez Urquieta, quien reunió doscientas obras de origen nacional desde la colonia hasta 1928.

³⁶ Se trata de «Dos cabezas. Bajo relieve en yeso» y «Bajo relieve composición», de 25 y 20 pesos respectivamente. Este valor es de lo más bajo que se encuentra en la colección, contrastando fuertemente con una buena cantidad de obras que fluctúan entre los 1.000 y 5.000 pesos. *Inventario de bienes de Isidora Goyenechea de Cousiño*. Mayo - Julio de 1898. Archivo Nacional de la Administración, Fondo Notarios, vol. 1081.

coleccionistas de arte han jugado siempre un rol importante a la hora de difundir e incluso avalar cierto tipo de estética.

Algunas referencias a la colección estudiada se encuentran en crónicas y memorias. Se trata de recuerdos y juicios emitidos en base a experiencias, por lo que no necesariamente dan cuenta de una opinión bien formada. En este sentido, son un buen ejemplo de cómo la generalidad percibía a los Cousiño Goyenechea y su colección. Entre las memorias revisadas, con frecuencia se encuentran referencias a Luis e Isidora. Normalmente se les recuerda como personas elegantes, refinadas y de gran mundo³⁷, pero son contadas las ocasiones en las que se menciona su relación con el ambiente artístico³⁸.

Martina Barros, en sus memorias recuerda la época en que «anualmente se exhibían grandes cuadros de pintura, reuniendo telas que proporcionaban los particulares que las poseían». En ese contexto, hace referencias a diversas colecciones que recuerda haber admirado, entre las que se encuentra la de Luis Cousiño, sin entregar más detalles ni juicios adicionales³⁹.

Eduardo Balmaceda Valdés⁴⁰, si bien es posterior a Luis Cousiño e Isidora Goyenechea, escribió numerosos libros en los que recoge recuerdos, anécdotas e historias del pasado. En ellos se basa para contar que

El Palacio Cousiño vino, con sus riquezas que hasta hoy podemos admirar, a tomar en el nuevo continente el lugar que antes tenía el de Urmeneta. De Italia, especialmente llegan para esta residencia innúmeras obras de arte de excelente calidad, muchas de las cuales son hoy orgullo de nuestro Museo Nacional de Bellas Artes⁴¹.

³⁷ Orrego Luco, Luis, *Memorias del tiempo viejo*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1984, p. 163; Subercaseaux, Ramón, *Memorias de 50 años: recuerdos personales, críticas, reminiscencias históricas, viajes, anécdotas*, Impr. y Litografía Barcelona, Santiago, 1908.

³⁸ Estas ideas coinciden con el perfil que transmiten los diccionarios biográficos, donde no se menciona la dedicación de Luis e Isidora al arte. Véase: Figueroa, Pedro Pablo, *Diccionario Biográfico General de Chile (1550 – 1887)* Santiago, Victoria, 1888 y Arteaga, Justo y Arteaga, Domingo, *Los Constituyentes de 1870*, Imprenta de la Libertad, Santiago, pp. 381 y ss.

³⁹ Barros de Orrego, Martina, *Recuerdos de mi vida*. Santiago, Orbe, 1942, p. 174. Las otras colecciones mencionadas son las de la Princesa Troubeskoy, la de don Maximiano Errázuriz, y la de don Manuel Amunátegui.

⁴⁰ Nació en el año 1895, varios años después de la muerte de Luis Cousiño y apenas tres años antes de la muerte de doña Isidora.

⁴¹ Balmaceda Valdés, Eduardo, *Un mundo que se fue*, Editorial Andrés Bello, 1969, p. 255.

En otro contexto, al referirse a los magníficos retratos que los acaudalados de la época se mandaban a hacer con pintores europeos, menciona a José Court, «pintor de la corte de Francia, medalla de primera clase y la legión de Honor, pintó los retratos de don Matías Cousiño, de su esposa doña Luz Gallo, de don Luis Cousiño y su esposa doña Isidora Goyenechea»⁴². Para Balmaceda, no cabe duda que la colección artística de la pareja resultaba destacable principalmente por su calidad.

William H. Russel⁴³, en su viaje a Chile, fue recibido junto a su comisión en el Palacio de la familia Cousiño. Los comentarios hablan por sí solos de la impresión que causó en el periodista:

Decorado con una perfecta indiferencia a los costos, que generalmente se combina, en este caso, con buen gusto y refinamiento. Bronces, estatuas, jarrones, llenan los salones y pasillos. Las paredes de la gran escalera están decoradas por el artista que pintó la casa de ópera italiana en París, que vino expresamente a Santiago para este trabajo. (...) Hay una galería bien amoblada con muestras de los mejores maestros de la Francia moderna⁴⁴.

Estos juicios, emitidos por personas de distinta formación, dan cuenta de una colección que gozaba de cierta aprobación dentro de los círculos más ilustrados. Es interesante rescatar que los citados cronistas, como se vio, se refieren a la colección destacando la presencia de «obras de arte de excelente calidad» y «de los mejores maestros de la Francia moderna», dando cuenta de la alta valoración que le otorgaban a la colección. Esas ideas coinciden con la percepción que tenía Vicente Grez, escritor y crítico de arte. Al escribir la *Historia de las bellas artes en Chile*, menciona la figura de Luis Cousiño, quien, a juicio del autor se distinguió junto a Maximiano Errázuriz y Florencio Blanco, «por su celo artístico y es de notar que la mayor parte de las obras que ellos trajeron a Chile pertenecían a la escuela francesa contemporánea»⁴⁵.

⁴² *Ibidem*, p. 262.

⁴³ Famoso periodista irlandés, quien acompañó a Sir Thomas North en su viaje a Chile, realizado en 1890. Russell (1829 - 1907) fue el encargado de narrar las andanzas de North.

⁴⁴ Russel, William Howard, *A Visit to Chile and the Nitrate Fields of Tarapacá*, J. S. Virtud & Co, London, 1890, p. 367.

⁴⁵ Grez Vicente, *Les Beaux Arts au Chili*, A. Roger et F. Chernoviz, Paris, 1889, p. 45.

También se debe considerar a la «crítica artística» de la prensa de la época, la que había ido desarrollándose paulatinamente. Este es un aspecto fundamental en el desarrollo artístico de una sociedad que buscaba formar su gusto, pues no todo lo que circulaba o se mostraba en las exposiciones de la época era digno de ser considerado una obra de arte⁴⁶, de ahí la necesidad de contar con críticos que supieran enjuiciarla, destacar los valores y aspectos rescatables. Durante muchos años, no existieron en Chile revistas o publicaciones dedicadas exclusivamente a las bellas artes⁴⁷. La incipiente crítica se manifestaba entonces en los diarios de la época que, de cuando en cuando, incluían secciones dedicadas a este tema, especialmente en torno a las exposiciones artísticas.

En este contexto, es posible encontrar notas y comentarios a las exposiciones de turno en diarios como *El Ferrocarril*, *El Mercurio*, *El Progreso* y *El Araucano*, entre otros⁴⁸. Con el tiempo fue surgiendo una crítica más especializada, la cual se materializó en publicaciones exclusivamente dedicadas a las Bellas Artes, como es el caso de *El Taller Ilustrado*, fundado por José Miguel Blanco en 1885⁴⁹.

En la prensa revisada se encontraron algunas referencias a la colección en general y otras a ciertas obras pertenecientes a la colección, mostradas en alguna exposición. La única vez que se encontraron comentarios a la colección –y al coleccionista– fue en torno a la muerte de Luis Cousiño. En este contexto, Pedro Lira recordó su colección de arte, descrita por él como una de las «más escogidas del país»⁵⁰ y Benjamín Vicuña Mackenna, Intendente de Santiago y amigo cercano de Luis Cousiño, se refirió a «sus ricas colecciones»

⁴⁶ Al respecto, ilustrativo resulta el momento (1888) en que la Comisión de Bellas Artes decidió dismantelar la colección del Museo de Bellas Artes, enviando más de la mitad de sus obras a un nuevo recinto que se construiría en la ciudad de Chillán, bajo el argumento de que gran parte del patrimonio artístico nacional no era más que un montón de «mamarrachos». Ver: De la Maza, Josefina, *Por un arte nacional...*, op. cit. y De la Maza, Josefina, *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo XIX chileno*, Metales Pesados, Santiago, 2014.

⁴⁷ Una situación similar se observa en Buenos Aires. M. Isabel Baldasarre plantea que en la década de 1880 aún no existían revistas especializadas en Bellas Artes, las que hacen su aparición recién en la década siguiente. Baldasarre, María Isabel, op.cit, p. 239.

⁴⁸ Hernán Rodríguez, en su artículo sobre exposiciones de arte en Santiago, da cuenta de referencias a éstas en todos los diarios citados. Rodríguez, Hernán, «Exposiciones de arte en Santiago. 1843 – 1887», Aghulon, Maurice et al., *Formas de sociabilidad en Chile. 1840 – 1940*, Ed. Vivaria, Santiago, 1992 (pp. 279-314). Eugenio Pereira Salas, por su parte, menciona el advenimiento de escritores más técnicos, como Vicente Grez, Pedro Lira y Benjamín Vicuña Mackenna, entre otros, destacando las publicaciones en *El Progreso*, *El Museo*, *El Picaflor* y la *Revista de Santiago*. Pereira Salas, Eugenio, *Estudios sobre la historia del arte en el Chile republicano*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1992, p. 147.

⁴⁹ Eugenio Pereira Salas elogia y valora positivamente la labor que José Miguel Blanco desarrolló al crear un espacio para debates en torno al arte. *Ibidem*, p. 104.

⁵⁰ Discurso pronunciado en la inauguración de un monumento en honor a Luis Cousiño en el cerro Santa Lucía. *El Ferrocarril*, 17 de junio de 1873.

como «el adorno i el buen ejemplo de todas las ferias de arte que han tenido lugar en la capital en los últimos veinte años»⁵¹.

Hay otras dos instancias en las que se encuentran referencias, que corresponden a comentarios de ciertas obras que pertenecen a la colección, las cuales aparecen exhibidas en alguna exposición. En este contexto, la primera referencia consiste en un comentario a la obra del escultor francés Auguste François, quien realizó un busto de la señora Isidora Goyenechea, el cual fue expuesto en 1856. Al respecto, *El Ferrocarril* comenta que éste luce como «una pieza de arte perfectamente acabada», y luego lo describe: «la cabellera en efecto de este busto i el nudo que lo ata son de una esquisita elegancia mientras el esbelto cuello desprendiéndose con gracia de la manta de encajes que cubre el seno, da al conjunto una espresión singular de gracia i lijereza»⁵².

Donde más referencias se encuentran es en torno a la Exposición de 1872, en la cual Luis Cousiño tuvo un rol bien destacado con las obras que presentó. Su paso por la Exposición del Mercado, como fue conocida, no pasó desapercibida. Fue allí donde se expuso una obra de Saal, cuya impresión en la sociedad fue total, como lo afirmó Pedro Lira años después⁵³. En esa ocasión también se mostró como un mecenas del arte nacional, al presentar ocho esculturas de Nicanor Plaza, entre ellas, su famoso *Caupolicán* y *La Casta Susana*, que fue también muy comentada. Un aspecto interesante es que la prensa – en general- no hace referencia alguna al coleccionista o al particular que pone a disposición la obra, y se centra en la obra misma.

Un artículo dedicado a la apertura de la exposición de 1872, si bien no ahonda en juicios sobre las obras mismas, sí menciona varias obras como una invitación a visitarla, entregando además otros datos que resultan interesantes. Por un lado, hace alusión al momento de la inauguración de la exposición, a la cual asistieron importantes autoridades como el Presidente de la República, además de una «avalancha humana»⁵⁴ que se precipita para visitar las galerías, dando cuenta de un evento con alta concurrencia. Al recorrer la exposición, el autor del artículo relata su paso, mencionando las obras que más le llamaron la atención. En ese recorrido, menciona *Susana* y *Caupolicán* de Nicanor Plaza, *La joven de la paloma*, de Sain Pierre, *La ninfa perseguida por un sátiro*, *la Inocencia* de Voillemont y *La torpeza* de Girard, entre otras, todas obras que pertenecen a la colección Cousiño

⁵¹ Palabras con las que el Intendente Benjamín Vicuña Mackenna anunció a la municipalidad el fallecimiento de Luis Cousiño. «Noticias locales i jenerales», *El Ferrocarril*, Santiago, 31 de mayo de 1873.

⁵² «Una ojeada sobre la esposición de 1856», *El Ferrocarril*, Santiago, 27 de septiembre de 1856.

⁵³ Lira, Pedro, *Diccionario biográfico de pintores*, Imprenta Esmeralda, Santiago, 1902, p. 349.

⁵⁴ Velasco, Fanor, «La apertura de la Exposición», *El Ferrocarril*, Santiago, 29 de Septiembre de 1872.

Goyenechea. Más adelante se detiene en las pinturas de los artistas chilenos, como Pedro Lira, Manuel Antonio Caro, Orrego Luco y Antonio Smith. Llama la atención que no se refiera a la obra de Saal, sin duda alguna, una de las estrellas de la exposición.

Además de la prensa, en torno a las exposiciones se publicaban los catálogos junto a los discursos y las memorias escritas al respecto. La Exposición del Mercado, cuenta con una importante publicación, que incluye los discursos inaugurales, además de las memorias escritas por Eujenio María Hostos y Ambrosio Letelier⁵⁵. Como se ha visto, una parte escogida de la colección de los Cousiño Goyenechea fue exhibida en esa instancia, donde Luis Cousiño puso a disposición algunas de sus mejores obras, mostrando en total 25 pinturas y 8 esculturas⁵⁶. Todas estas obras, pero sobre todo la buena recepción y crítica favorable de éstas, le valieron la entrega de un gran premio especial: «una medalla de oro a la mejor colección de pinturas i esculturas: acordada al Sr. Luis Cousiño»⁵⁷. Sin duda que fue esta imagen la que quedó grabada en la mente de muchos que, años más tarde, recordaban a Cousiño como un gran coleccionista.

La colección frente al desarrollo del arte en Chile.

El gusto de los Cousiño Goyenechea, si bien estaba abierto a diversas expresiones artísticas, privilegiaba la representación de la naturaleza, principalmente a través del paisaje. Esta misma tendencia se observa en la escena artística chilena, particularmente en algunos destacados pintores de la época, como se verá a continuación. Esto es bien interesante y digno de análisis, sobre todo si se toma en cuenta tanto la jerarquía en los géneros de pintura, muy difundida en la época, como las directrices de la Academia de Pintura.

La jerarquía de los géneros de pintura establecía, en un claro primer lugar, a la pintura histórica. Esto, porque se consideraba que este tipo de pintura era la más completa y la más difícil, la que implicaba mayores conocimientos, destreza e imaginación. «Una obra de pintura ‘vale tanto cuanto sea la perfeccion i el mayor o menor caudal de estudio i de inteligencia que el artista ha necesitado para concebirla i ejecutarla’»⁵⁸. En

⁵⁵ *Exposición Nacional de Artes e Industria de 1872. Memorias premiadas en el certámen. I. Documentos que le sirven de antecedentes*, Imprenta de la República, Santiago, 1873.

⁵⁶ De las 25 pinturas, 24 corresponden a arte europeo y solo una a arte chileno. En contraste, todas las esculturas son del artista chileno Nicanor Plaza.

⁵⁷ *Exposición Nacional de Artes e Industria de 1872...*, op. cit., p. XLV.

⁵⁸ Silva, Francisco D., «Diversos Jéneros de Pintura», *El Taller Ilustrado*, n° 36, Santiago, 26 de abril de 1886.

consecuencia, se estableció una jerarquía ordenada según el mérito del género pictórico, según la cual:

La composición histórica, religiosa, mitológica o poética, es siempre considerada como el género mas elevado i grandioso; i es natural, puesto que, además de ofrecer mayores bellezas i cualidades artísticas, supone precisamente grandes dificultades, tanto en la concepción i disposición del asunto que representa, como en la ejecución material de las figuras u objetos que necesita imitar. Después de la composición histórica, se le asigna el segundo lugar al retrato, género bastante difícil, i sucesivamente siguen en mérito, el paisaje, los cuadros de costumbres, animales, marinas, flores, frutas, naturaleza muerta, copias i decoraciones, que son las divisiones mas marcadas que ha establecido el uso i la tradición⁵⁹.

Estas ideas eran bien conocidas en Chile. La misma Academia de Pintura se planteó en un principio como un lugar de formación de pintores históricos. La pintura histórica se concebía, asimismo, como la mejor manera de exaltar a los héroes patrios, de hacer una pintura nacional. Por el contrario, existía en algunos sectores un verdadero desprecio hacia la pintura de paisajes, considerada junto a las naturalezas muertas y los estudios de figuras, como un género que «no alcanza a tener una mayor dificultad, que puede realizarse apenas terminado, i que no demanda mucho gasto de tiempo»⁶⁰. Esta opinión era, sin duda, compartida por Alejandro Ciccarelli, quien se vio envuelto en algunas controversias con sus alumnos, interesados por el paisaje y estos géneros supuestamente «inferiores»⁶¹.

Los artistas formados bajo la Academia chilena, se enfrentaron a la dificultad de liberarse del peso que significaba la formación recibida en ella para buscar rumbos en los que se sintieran más cómodos y libres. En este sentido, en la segunda mitad del siglo XIX no se observa una línea dominante; los artistas chilenos no se agruparon dando vida a movimientos bien definibles. A pesar de esto, hay un hecho innegable y es que la gran

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ De Jilbert, A., «Un certamen necesario», *El Taller ilustrado*, n° 132, Santiago, 21 de Mayo de 1888.

⁶¹ De la Maza, Josefina, «Duelo de pinceles: Ernesto Charton y Alejandro Ciccarelli. Pintura y enseñanza en el siglo XIX chileno», eds. Guzmán, Fernando y Martínez, Juan Manuel, *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio Historiográfico, VI Jornadas de Historia del Arte*, Universidad Adolfo Ibáñez, Museo Histórico Nacional, CREA, Santiago, 2012, pp. 218 – 220.

mayoría se sintió atraído por el paisaje. De hecho, para Antonio Romera, la pintura paisajista es una *constante* en Chile⁶², género en el que destacaron Antonio Smith, Pedro Lira y Alberto Orrego Luco, entre otros.

¿Cómo se explica esta tendencia hacia la naturaleza, en un contexto que buscaba la formación de artistas históricos? Antonio Romera se pregunta a sí mismo «¿Se debe al influjo (...) del medio ambiente? ¿a la existencia temprana de unos precursores de gran personalidad? ¿a la sugestión y estímulo de la luz?»⁶³. Para Romera estos factores sin duda contribuyeron al desarrollo de este género pictórico, pero evidentemente no explican completamente esta opción, pues, plantea más adelante, una obra «está condicionada por diversos factores entre los cuales los más decisivos son las vivencias que lo conmueven y la voluntad de expresar artísticamente esas vivencias sumadas a la imposición de la realidad que lo envuelve»⁶⁴. Gloria Cortés complementa esta explicación planteando que:

*El éxito de este género entre la elite del momento probablemente corresponde a un gesto de significación, donde el paisaje y sus variantes llaman a un lenguaje común, simple, ajeno de interpretaciones, y por ende, fácil de instrumentalizar. El paisaje se constituyó en el género de la pintura moderna, y por ende, permitió acercar a la Nación a la modernidad europea*⁶⁵.

Ivelic y Galaz plantean que, en cierto sentido, la Academia de Pintura aplastó y sofocó el arte. «Su permanencia como centro oficial del arte despertó reacciones, provocó protestas e incentivó indirectamente la búsqueda de nuevos caminos que permitieran un diálogo mucho más fecundo, espontáneo y libre con el arte»⁶⁶.

Como era natural en aquella época, los artistas chilenos se volcaron a Europa, principalmente París, la sede del arte contemporáneo. Allí se vivía, en el ámbito de la

⁶² Romera, Antonio, *Asedio a la pintura chilena. Desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand*, Editorial Nascimento, Santiago, 1969, p. 89.

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 90.

⁶⁵ Cortés, Gloria, «De plumas y pinceles: Texto y visualidad en la crítica de arte en Chile, en la segunda mitad del siglo XIX», eds. Drien, Marcela y Martínez, Juan Manuel, *Estudios de Arte*, Ediciones Altazor, Viña del Mar, 2007, p. 19.

⁶⁶ Ivelic, Milan y Galaz, Gaspar, *La Pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, 2011 (1981), p. 89.

plástica, una permanente oposición entre tradición y renovación⁶⁷. Por un lado, los artistas académicos todavía concentraban las preferencias del público, con sus obras de gran formato y de temas grandiosos y épicos. Por otro lado, el paisaje –de la mano del romanticismo- había ido ganando terreno, no sin dificultad, en los círculos oficiales europeos, siendo bien asimilado recién en la segunda mitad del siglo XIX. En este contexto, no era una tarea simple compenetrarse de las raíces del quehacer artístico europeo, así como tampoco era fácil comprender los antagonismos que separaban a los artistas entre sí⁶⁸.

Algo similar se observa en el ambiente artístico de la época en Chile, donde se da cierta confrontación entre los artistas más cercanos a las enseñanzas de la academia y otros más «rebeldes», que siguen un rumbo propio, bebiendo de la fuente del realismo, el romanticismo e incluso algunos del impresionismo. Y lo mismo se puede apreciar en la colección Cousiño Goyenechea, donde, si bien es imposible hacer un análisis pictórico de las obras, la sola revisión de los temas y los artistas demuestra la coexistencia de rasgos academicistas –en obras de artistas como Meissonier- y otros más innovadores, manifestados principalmente en el paisaje y en artistas que se consideraban más modernos como Charles Chaplin.

En este sentido, hay aspectos comunes que comparten tanto la colección Cousiño Goyenechea como el arte chileno de la época, y el arte europeo. En todos se observa –sin duda con matices- la coexistencia de diversos géneros artísticos, donde el paisaje y la naturaleza ganan terreno frente a las manifestaciones más propias del academicismo. No cabe duda que, tanto la colección como los artistas chilenos, canalizaron a través de sus estilos y preferencias, el complejo escenario europeo que vivía el arte; sin acercarse demasiado a los movimientos más vanguardistas, ni distanciarse en exceso de la academia. Considerando esto, evidentemente sería una imprudencia adjudicar la similitud de la situación del arte chileno con la colección estudiada a la influencia de esta última. Pero, de todos modos, hay ciertos aspectos que sugieren al menos cierto grado de influencia, tanto para los artistas como para el desarrollo y la valoración del arte en la sociedad.

En primer lugar, es importante considerar la presencia de Monvoisin en la colección. No cabe duda que este artista caló profundamente en el arte y la sociedad de su época. Sus obras se encuentran en buena parte de los hogares de las familias más acaudaladas y, al

⁶⁷ Cruz, Isabel, *Arte: lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*, Ed. Antártica, Santiago, 1984, p. 197.

⁶⁸ Ivelic, Milan y Galaz, Gaspar, *op. cit.*, p. 94. En el ámbito de la escultura, se observa la misma confrontación, aunque con menor intensidad. Cruz, Isabel, *op. cit.*, p. 198.

erigirse como símbolo de un nuevo concepto de bellas artes, su influencia alcanzó al gremio artístico, que fue asimilando estos cambios. Los Cousiño, al incorporar a su colección una buena cantidad de las más importantes y emblemáticas obras del bordalés, no hacen sino constituirse en un claro baluarte de esta nueva estética, marcando el gusto de una sociedad que se iniciaba en el arte.

Otro aspecto que resulta sugerente de una influencia rescatable dice relación con la pintura del paisaje. Por una parte, la ausencia de modelos en cuanto a este tipo de obras resultaba evidente, como lo grafica la donación de un paisaje pintado por Allongé por parte de Agustín Edwards, a instancias del coronel Maturana, a la Academia de Pintura⁶⁹. Varios años antes, Luis Cousiño había adquirido la obra *Efecto de sol poniente en cordilleras*, de Georg Saal, la que fue expuesta en 1872. Pedro Lira, al recordar esta obra dice que «llamó prodigiosamente la atención y obtuvo un aplauso tan unánime como entusiasta. Aquello nos parecía entonces la última palabra del arte⁷⁰». Luego añade: «las obras de Saal que poseemos en Chile ejercieron notable influencia en muchos cuadros de nuestro conocido paisajista Antonio Smith»⁷¹. Asimismo, una reseña publicada en *El Ferrocarril* sobre las obras de Pedro Lira presentadas en la exposición de 1872 sostiene: «En el *Efecto del sol sobre cordilleras*, sin que haya la menor sombra de imitación en las líneas i en las masas jenerales, cualquier ojo medianamente acostumbrado descubre en el acto la influencia de Saal»⁷². Augusto Orrego Luco, a propósito de la misma exposición, y como una crítica al premio otorgado a Sommerscales, argumenta lo que él considera que es y debe ser la pintura del paisaje. Al respecto, plantea que el paisaje no debe ser una copia de la naturaleza, «en los paisajes de Rembrandt, como en los de Markó i en los de Saal, es la naturaleza lo que veo, pero no tal como yo la vería, sino tal como ellos la han visto»⁷³. Si bien este ejemplo atañe a una sola obra dentro de un conjunto bastante más amplio y diverso, la evidencia en cuanto al efecto producido en el ámbito artístico es una clara señal de cómo una obra podía calar en el gremio.

⁶⁹ Al respecto, Giovanni Mochi, director de la Academia por aquellos años, se mostró muy agradecido por el obsequio, que buscaba saldar la ausencia de modelos de pintura de paisaje, declarando que la obra, «por su gran mérito, sería de gran utilidad para el «adelanto i estímulo de nuestros artistas». Citado por Berríos, Pablo et al., *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile. 1797 – 1910*, LOM Ediciones, Santiago, 2009, p. 325.

⁷⁰ Lira, Pedro, *op. cit.*, p. 349.

⁷¹ *Ibidem*, p. 350.

⁷² *El Ferrocarril*, Santiago, 10 de Octubre de 1872.

⁷³ Carta de Augusto Orrego Luco a Fanor Velasco publicada en *El Ferrocarril*, Santiago, 6 de octubre de 1872.

Por último, la influencia de la colección viene dada, quizás indirectamente, por el apoyo que Luis e Isidora dieron a los artistas chilenos. Aunque son pocos los artistas nacionales que tuvieron el privilegio de formar parte de la colección Cousiño Goyenechea, las fuentes sugieren que el gremio en general se vio beneficiado por estos mecenas. En esta línea, no debe menospreciarse el homenaje que los artistas le rindieron a Luis Cousiño poco tiempo después de su muerte, mencionado al inicio de este capítulo, donde alumnos de la Academia de Bellas Artes presentaron dos cuadros que representaban a la industria y a las bellas artes. Dice mucho el hecho de que las obras realizadas simbolicen dos grandes mundos, insinuando que Luis Cousiño hizo tanto por la industria como por el arte. Y si se mira la labor realizada por Cousiño en el ámbito industrial, que es impresionante, entonces queda planteado con este homenaje, que su aporte en el ámbito artístico fue también de gran magnitud. Ejemplo de ello es asimismo la portada que le dedicó *El Taller Ilustrado* (Fig. 1).

Es de suponer que este reconocimiento por parte de los artistas se deriva tanto del apoyo que Cousiño otorgó directamente a los artistas chilenos -canalizado en la adquisición de obras y en el apoyo monetario a instituciones y artistas-, como del influjo que las obras europeas de la colección ejercieron en los artistas, al constituirse en modelos, y en la sociedad, al marcar las pautas de lo que se entendía por buen gusto.

Conclusiones

La colección Cousiño Goyenechea surgió en un contexto especial para el arte en Chile: el coleccionismo de arte -si bien puede datarse con anterioridad- había tenido un evidente desarrollo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, momento en que el arte chileno se encontraba en su «despertar»⁷⁴. Esto es interesante para comprender la figura del coleccionista, quien puede entenderse como resultado de este despertar, pero también como actor del mismo. De hecho, la lectura de diversas fuentes de la época demuestra que los coleccionistas y aficionados al arte eran considerados como fundamentales en este despertar artístico, particularmente por estimular el amor al arte. Así, por ejemplo, Santiago Estrada, en su discurso pronunciado en la clausura de la Exposición de 1872, daba cuenta de la labor de los coleccionistas, al decir que «Chile empezó a amar el arte merced a los

⁷⁴ Esta realidad no sólo ha sido perceptible con la distancia que da el tiempo, pues ya en la misma época los contemporáneos percibían esta situación.

compiladores de cuadros i esculturas, que acaban de exhibir admirables colecciones formadas a costa de grandes sacrificios»⁷⁵. En sus memorias, Ramón Subercaseaux recordaba la década de 1870 como un momento propicio para el arte, el que se debía gracias al empuje de grandes artistas, como también al de «otros aficionados, coleccionistas o simplemente intelectuales»⁷⁶.

Estos juicios coinciden en otorgar a estos primeros coleccionistas la importante función de despertar el amor por las bellas artes en un país que se reconocía en la infancia del arte. Pero el influjo de los coleccionistas en la sociedad fue más allá. Una vez infundido el amor por el arte, les cupo educar el gusto de la sociedad: las obras que adquirirían los coleccionistas y mecenas de la época, que luego eran mostradas en las exposiciones artísticas, iban marcando la pauta de lo que se consideraba un consumo artístico basado en el «buen gusto».

En esta línea, la figura de Luis Cousiño parece el ejemplo perfecto para comprender la compleja red de factores e influencias que actuaron en el desarrollo del arte en Chile, demostrando que los coleccionistas jugaron un rol. Pues, por una parte, Luis Cousiño contribuyó al desarrollo del arte nacional a través del apoyo directo a los artistas. Si bien esto solo es evidente para el caso de Nicanor Plaza, las fuentes indican que «ningún artista pisó jamás los umbrales de nuestro lamentado amigo sin recibir la ofrenda de su aplauso i de su apoyo»⁷⁷ y que «compró a esos mismos artistas sus débiles ensayos para alentarlos en su carrera i facilitarles el camino de la gloria»⁷⁸. Esto era algo fundamental en una época en que, como se vio, se tenían por primera vez artistas chilenos dedicados por completo a su disciplina.

Y por otro lado, la colección que creó junto a su esposa, ejerció también un influjo en el arte nacional. En esa época, los ojos de la elite estaban puestos en Europa, la cual se erigía como modelo de una cultura civilizada y civilizadora, cuya dependencia se entendía como una relación dignificante. La colección Cousiño Goyenechea, con su fuerte acervo europeo, no hacía sino apropiarse de este modelo a través del arte, acercando la cultura europea a Chile. Asimismo, el uso público de la colección –manifestada en las exposiciones de arte de la época- daba cuenta de una intencionalidad de socializar la colección y de compartir esa experiencia artística. En este sentido, a través de su colección, Luis Cousiño

⁷⁵ Estrada, Santiago, «Discursos pronunciados en la clausura de la Exposición», en *Exposición Nacional de Artes e Industria de 1872...*, op. cit., p. LXIV.

⁷⁶ Subercaseaux, Ramón, op. cit., p. 415.

⁷⁷ Discurso pronunciado por Benjamín Vicuña Mackenna, *La República*, 1 de junio de 1873

⁷⁸ Discurso pronunciado por Pedro Lira, *El Ferrocarril*, 17 de junio de 1873.

cumplió con la tarea de fomentar el gusto y despertar el amor al arte, en un momento en que la sociedad se iniciaba en estos temas. Y, al exhibir parte de su colección, fue un modelo tanto para la sociedad, que buscaba educar el gusto, como para los artistas, que necesitaban modelos en que inspirarse. En este sentido, la colección jugó una función educadora en el arte nacional, la que se entiende por la necesidad –y el deseo– de articular el campo de las artes desde modelos externos. La colección, en esta línea, acercaba los ideales culturales y estéticos del viejo mundo.

En conclusión, el aporte de Luis Cousiño al desarrollo del arte nacional lo sintetizó muy bien Pedro Lira, en su discurso pronunciado en la inauguración de un monumento en honor a Luis Cousiño en el cerro Santa Lucía: «Introduciendo en Chile una de nuestras más numerosas i escogidas colecciones artísticas, Cousiño dio a los hombres de fortuna un ejemplo de gusto; a los artistas, modelos en que educarse.»⁷⁹

⁷⁹ Discurso pronunciado en la inauguración de un monumento en honor a Luis Cousiño en el cerro Santa Lucía, *El Ferrocarril*, 17 de junio de 1873.

Bibliografía

Fuentes Primarias

- ARTEAGA, Justo y Arteaga, Domingo. *Los Constituyentes de 1870*, Imprenta de la Libertad, Santiago, 1870.
- BALMACEDA VALDÉS, Eduardo, *Un mundo que se fue*. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1969.
- *El Ferrocarril*, Santiago, varios números.
- *El Taller Ilustrado*, Santiago, Varios números.
- *Exposición Internacional de Bellas Artes. Catálogo Oficial Ilustrado*, Imprenta Barcelona, Santiago, 1910.
- *Exposición Nacional de Artes e Industria de 1872. Memorias premiadas en el certámen. I. Documentos que le sirven de antecedentes*, Santiago, Imprenta de la República, 1873.
- FIGUEROA, Pedro Pablo, *Diccionario Biográfico General de Chile (1550 – 1887)*, Victoria, Santiago, 1888.
- GREZ, Vicente, *Les Beaux Arts au Chili*. A. Roger et F. Chernoviz, Paris, 1889.
- *Inventario de bienes de Isidora Goyenechea de Cousiño*. Mayo - Julio de 1898. Archivo Nacional de la Administración, Fondo Notarios, vol. 1081.
- Lira, Pedro, *Diccionario biográfico de pintores*. Imprenta Esmeralda, Santiago, 1902.
- *Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. Catálogo*, Imprenta I Librería Ercilla, Santiago, 1896.
- Orrego Luco, Luis, *Memorias del tiempo viejo*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1984.
- RICHON-BRUNET, Ricardo, «El arte en Chile», *Exposición Internacional de Bellas Artes. Catálogo Oficial Ilustrado*, Imprenta Barcelona, Santiago, 1910.
- RUSSEL, William Howard, *A Visit to Chile and the Nitrate Fields of Tarapacá*, J. S. Virtud & Co, London, 1890.
- SUBERCASEAUX, Ramón, *Memorias de 50 años: recuerdos personales, críticas, reminiscencias históricas, viajes, anécdotas*, Impr. y Litografía Barcelona, Santiago, 1908.

Fuentes secundarias

- BALDASARRE, Maria Isabel, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Edhasa, Buenos Aires, 2006.
- BERRÍOS, Pablo *et al.*, *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile. 1797 – 1910*, LOM Ediciones, Santiago, 2009.
- CORTÉS, Gloria, «Apogeo y crisis de coleccionismo chileno: la colección de pintura de Pascual Baburizza», comps. Guzmán, Fernando *et al.*, *Arte y crisis en Iberoamérica. Segundas Jornadas de Historia del Arte*, RIL editores, Santiago, 2004.

- _____, «De plumas y pinceles: Texto y visualidad en la crítica de arte en Chile, en la segunda mitad del siglo XIX», eds. Drien, Marcela y Martínez, Juan Manuel, *Estudios de Arte*, Ediciones Altazor, Viña del Mar, 2007.
- CRUZ, Isabel, *Arte: lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*, Ed. Antártica, Santiago, 1984.
- DE LA MAZA, Josefina. «Por un arte nacional. Pintura y esfera pública en el siglo XIX chileno», *Ciencia – Mundo: Orden republicano, arte y nación en América*. Editorial Universitaria, Santiago, 2010.
- _____, «Duelo de pinceles: Ernesto Charton y Alejandro Ciccarelli. Pintura y enseñanza en el siglo XIX chileno», eds. Guzmán, Fernando y Juan Manuel Martínez, *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio Historiográfico, VI Jornadas de Historia del Arte*. Universidad Adolfo Ibáñez, Museo Histórico Nacional, CREA, Santiago, 2012.
- _____, *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo XIX chileno*, Metales Pesados, Santiago, 2014.
- DRIEN, Marcela, «Coleccionistas en la vitrina: expertos, filántropos y modelos de buen gusto», eds. Abella, Raquel *et al.*, *El Sistema de las Artes. VII Jornadas de Historia del Arte*. Museo Histórico Nacional, Santiago, 2014.
- _____, *Caupolicán: Shaping the Image of National Identity in Chilean Public Art*, Tesis para el grado de Master of Arts in Art History and Criticism, Stony Brook University, May 2011.
- FINK, Lois Marie, «French art in the United States, 1850 – 1870: Three Dealers and Collectors», *Gazette des beaux-arts*, 6th ser., n° 92 (Sept. 1978).
- IVELIC, Milan y Galaz, Gaspar, *La Pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, 2011 (1981).
- PEREIRA SALAS, Eugenio, *Estudios sobre la historia del arte en el Chile republicano*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1992.
- RODRÍGUEZ, Hernán, «Exposiciones de arte en Santiago. 1843 – 1887», Aghulon, Maurice *et al.*, *Formas de sociabilidad en Chile. 1840 – 1940*, Ed. Vivaria. Santiago, 1992.
- ROMERA, Alberto, *Asedio a la pintura chilena. Desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand*, Editorial Nascimento, Santiago, 1969.
- WILLUMSEN, Rosario, *La colección Cousiño Goyenechea: una aproximación al arte y al gusto de la época Chile, segunda mitad del siglo XIX*, Tesis para optar al grado de Magister en Historia (inérito), Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013.