

**DE ESPACIOS MARGINALES Y OBRAS EN TRÁNSITO:
UNA LECTURA DE INTERIOR DEL LOUVRE DE ALFREDO VALENZUELA PUELMA**

Josefina de la Maza¹

Centro de Estudios del Patrimonio, Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

Sandra Accatino²

Universidad Alberto Hurtado, Chile

Este artículo identifica el lugar y las piezas que el artista chileno Alfredo Valenzuela Puelma pintó en *Interior del Louvre* (1888) y propone que la elección de este espacio de tránsito, que comunicaba las salas más visitadas del Louvre y que albergaba obras que aún no encontraban su localización definitiva, revela una toma de posición del pintor respecto a la purgación de la colección del Museo de Bellas Artes de Santiago de las pinturas realizadas por los primeros directores y estudiantes pensionistas de la Academia de Pintura. El artículo presta atención a las expectativas de Valenzuela Puelma respecto a las circunstancias en debía ser expuesto *Interior del Louvre* en Santiago y en París y la persistencia en ambos contextos de discursos clasicistas que prescribían o limitaban la presencia de conjuntos de obras al interior de los relatos de la historia del arte y de las colecciones museales.

Palabras claves: Alfredo Valenzuela Puelma; Musée du Louvre; Museo Nacional de Bellas Artes; Primitivos italianos; mamarrachos

OF MARGINAL SPACES AND WORKS IN TRANSIT:

AN INTERIOR READING OF THE LOUVRE BY ALFREDO VALENZUELA PUELMA.

This article identifies the place and the art objects that the Chilean artist Alfredo Valenzuela Puelma painted in *Interior del Louvre* (1888). In doing so, it proposes that the choice of this transit space, which connected the most visited rooms of the Louvre and housed art pieces that had not yet found their final location, reveals a position taken by the painter with respect to the purging of the collection of the Museum of Fine Arts in Santiago of paintings made by the first directors and boarding students of the Academy of Painting. The article pays attention to Valenzuela Puelma's expectations regarding the circumstances in which *Interior del Louvre* was to be exhibited in Santiago and Paris and the persistence in both contexts of classicist discourses that prescribed or limited the presence of groups of works within the narratives of art history and museum collections.

Keywords: Alfredo Valenzuela Puelma; Musée du Louvre; National Museum of Fine Arts; The Italian Primitives; mamarrachos

Artículo Recibido: 16 de Septiembre de 2022

Artículo Aceptado: 22 de Noviembre de 2022

¹ E-mail: josefina.delamaza.c@uai.cl

² E-mail: sandraaccatino@gmail.com

En 1888, el artista chileno Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909) pintó *Interior del Louvre* durante su segunda estadía en Francia como becario del Estado chileno. Con treinta y dos años a la fecha, Valenzuela Puelma había llegado a París en marzo de 1887³. Una de las costumbres de los artistas extranjeros residentes en Europa era visitar con asiduidad los museos de renombre internacional que se encontraban en las principales ciudades del continente. Unos años más tarde, por ejemplo, el mismo Valenzuela Puelma le preguntaba en una carta a su colega Juan Francisco González (1853-1933) durante un viaje de este último a Europa: «Dime, ¿has hecho algunas copias en el Luxemburgo? ¿Y en el Museo de Madrid? ¿Viste los Velázquez del Museo de Londres? (...) ¿Te quedaste en Lyon para ver de paso el museo?»⁴ Estar en el museo, recorrerlo, detenerse en algunas obras, pasar de largo frente a otras, descansar, estudiar, tomar apuntes, hacer dibujos, realizar copias de obras maestras, aprender de las obras del pasado y conversar sobre arte con colegas y amigos eran algunas de las actividades cotidianas de los artistas de la época. Son esas las experiencias que Valenzuela Puelma debió haber tenido en sus visitas periódicas al *Musée du Louvre*, las que combinó con sus estudios en el taller de Jean-Paul Laurens (1838-1921), un pintor ampliamente conocido por sus escenas de género histórico.

En sus recorridos por el Louvre, Valenzuela Puelma identificó un espacio de descanso cerca de las salas que reunían a las escuelas francesas e italianas –los grandes atractivos de la institución. Este era, como veremos, un lugar marginal en términos arquitectónicos y museográficos, ubicado a algunos metros del rellano en el que todavía

³ «Nómina de pensiones», *Anales de la Universidad de Chile*, tomo 75, 1889, pp. 172-173.

⁴ Carta de Alfredo Valenzuela Puelma a Juan Francisco González, 14 de septiembre de 1896. Archivo Wenceslao Díaz. La carta fue publicada en Díaz, Wenceslao, *Bohemios en París. Epistolario de artistas chilenos en Europa 1900-1940*, Ril Editores, Santiago, 2010, p. 38.

hoy se encuentra la *Victoria de Samotracia*. Fue ese sitio y no las salas más conocidas del museo, que pintaron muchos de sus contemporáneos, el que Valenzuela Puelma decidió captar con su pincel. El resultado es *Interior del Louvre* (fig. 1), una obra poco conocida de su repertorio, que formó parte de su primer envío de pensionista a Chile en el contexto de su segunda beca a Europa y que se alojó en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes desde su incorporación al patrimonio del museo en 1889.



Fig. 1 – Alfredo Valenzuela Puelma, *Interior del Louvre*, óleo sobre tela, 117 x 90 cm, 1888, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago

En *Interior del Louvre*, Valenzuela Puelma representó un espacio que se caracteriza por el tránsito de personas y obras. En él se alojaban, además, obras expoliadas o adquiridas por el Estado francés en condiciones poco transparentes, que con el tiempo fueron trasladadas a otras salas del museo. El artista representó, entonces, un lugar complejo en relación con las políticas de adquisición y exhibición del museo. A pesar de su apariencia menor, en la pintura se cristalizan una serie de experiencias del arte propias del largo siglo XIX que tienen que ver con la historia del arte, el desarrollo de los museos modernos y las políticas expansionistas de algunos Estados europeos. En esa misma línea, la obra juega con las expectativas del espectador en relación con lo que se espera ver en una pintura que representa al Louvre: el *Salon Carré* y la *Grande Galerie*, las salas que reunían las obras más importantes y conocidas de su colección. Al optar por ubicarse en un espacio secundario, Valenzuela Puelma problematizó de manera significativa cómo se despliega y se estructura el canon en un museo y cómo este afecta

su organización, una cuestión que hacía eco, en Chile, al proceso de formación de las colecciones del Museo de Bellas Artes de Santiago.

Junto con la idea de tránsito, nuestro horizonte de lectura de *Interior del Louvre* también considera las distancias y los atrasos. Seguimos, en ese sentido, las ideas de la historiadora del arte estadounidense Jennifer Roberts, quien considera que estas categorías «no eran solamente meros intermedios pasivos o espacios negativos entre los lugares activos de producción: al ejercer presión sobre los estilos y los sistemas de producción, se volvían ellos mismos productivos»⁵. Pensar la distancia entre Europa y América como un lugar activo que estimula la puesta en marcha de procesos conceptuales y creativos es lo que nos interesa visibilizar aquí⁶. ¿Qué vio Valenzuela Puelma en el Louvre? ¿Cuál es el horizonte histórico en el que se inserta esta pintura? ¿De qué modo se enfrentó, en su condición de artista chileno, a su experiencia europea? Nos interesa transformar el sitio aparentemente marginal retratado por Valenzuela Puelma, en uno que nos permita reflexionar sobre lo tránsitos, los desfases y las distancias. Las preguntas recién formuladas guían entonces los dos objetivos que organizan este artículo: el primero busca explorar los modos en que la pintura de Valenzuela Puelma cuestionó o miró de modo oblicuo los relatos de la historia del arte occidental, atendiendo a cómo esos relatos se hicieron visibles en el espacio museal y los objetos representados en la pintura. Por otro lado, nuestro interés es dar algunas luces sobre cómo esas relaciones hicieron eco en el espacio artístico e institucional chileno que recibió esa obra y la incorporó a la colección del Museo de Bellas Artes de Santiago, un museo que por esos mismos años también estaba realizando acomodos y movimientos de distinta naturaleza en su propia colección.

1. *Musée du Louvre, 1888*

En 1888, unos años antes de que Norbert Goeneutte (1854-1894) pintara *Marcellin Desboutin en el Louvre, delante de un fresco de Botticelli* (1892) y que Étienne Azambre (1859-1933) representara a dos copistas frente a la *Venus y las tres gracias ofreciendo dones a una joven* de Sandro Botticelli (Fig. 2), Alfredo Valenzuela Puelma pintó desde un punto de vista lateral el mismo lugar representado por los dos artistas franceses (Fig. 3). Ubicado en el primer piso del Louvre, en el espacio que comunicaba la *Escala Daru* con el *Salon Carré* y con la *Grande Galerie*, Valenzuela Puelma se instaló casi frente a la *Victoria de Samotracia*, cerca de la puerta de la sala en la que aún se exponen las pinturas

⁵ Roberts, Jennifer, *Transporting Visions. The Movement of Images in Early America*, University of California Press, Berkeley, 2014, p. 3. «Distances and delays (...) were not merely passive intermissions or negative spaces between active sites of production: by putting pressure on styles and systems of production, they served as productive themselves» (traducción propia).

⁶ En ese sentido, buscamos explorar un modo alternativo de pensar la popular idea del «atraso» de Chile con respecto a Europa, propuesta por autores como Pablo Oyarzún y Justo Pastor Mellado para referirse al desarrollo del arte chileno. Ver, por ejemplo, de Oyarzún, Pablo, «Arte en Chile de veinte, treinta años», *Arte, visualidad e historia*, Editorial La Blanca Montaña, Santiago, 1999 (pp. 191-238). Si bien el texto de Oyarzún alude a procesos del siglo XX, esta premisa se ha hecho extensiva a siglos anteriores.

francesas de los siglos XVIII y XIX. El sitio era y sigue siendo apenas un lugar de tránsito, sin numeración ni nombre que lo señale en planos y catálogos. Por él circulaban los visitantes antes o después de recorrer las salas más concurridas del museo, el *Salon Carré*, que había sido redecorado entre 1849 y 1851 para albergar la selección de las obras maestras de la colección; la *Grande Galerie* que reunía las restantes pinturas de las escuelas italianas, españolas, alemanas y flamencas y la *Galerie Daru*, que exhibía las obras de la escuela francesa.



Fig. 2 – Étienne Azambre, *En el Louvre* (Dos mujeres copiando el fresco de Botticelli «Venus y las Gracias ofreciendo regalos a una joven»), óleo sobre tela, 61.5 x 73 cm, 1894 Musée du Louvre © 2010 RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle. Acceso, 9 de diciembre 2022: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062987>



Fig. 3 – Sandro Botticelli, *Venus y las tres gracias ofreciendo regalos a una joven*, fresco sobre yeso, 211 x 283 cm, 1483-85, Musée du Louvre © 2013 RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Michel Urtado. Acceso, 9 de diciembre 2022: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064994> // Detalle de la Fig. 1

Al igual que las personas que visitaban ese lugar, también las obras de la Antigüedad y del Renacimiento instaladas en él estaban de paso, y salvo dos frescos de Botticelli y uno de Fra Angelico, ninguna fue consignada en esos años en catálogos y guías turísticas. Los dos frescos de Botticelli habían sido encontrados bajo el enjalbegado de una pared en la Villa Lemmi en Florencia, en septiembre de 1873, y fueron vendidos al Louvre a través del coleccionista y comerciante Stefano Bardini. Este los extrajo de la pared, los restauró y organizó su envío sigiloso e ilegal en 1882 al Louvre, que los expuso en marzo. Dos años antes, el mismo Bardini había sido el intermediario en la venta de la *Crucifixión con santo Domingo* de Fra Angelico, el otro fresco que se encontraba, en 1888, en el mismo espacio del Louvre pintado por Valenzuela Puelma⁷. Cuando Goeneutte y Azambre pintaron sus cuadros unos años más tarde, ya no se encontraba en ese lugar la cubierta de un sarcófago etrusco con forma de *Kline* con una figura recostada, que pintó el chileno bajo el fresco de Botticelli. Se trataba de una de las diez mil piezas provenientes de la colección del Marqués Giampietro Campana adquirida por Napoleón III en 1863⁸, al igual que el fragmento de la cubierta de un sarcófago con una figura femenina tendida⁹ (Fig. 4) colocado junto a otras esculturas de mediano formato que aparecen en *Interior del Louvre* junto a la puerta de la *Galerie Daru*.

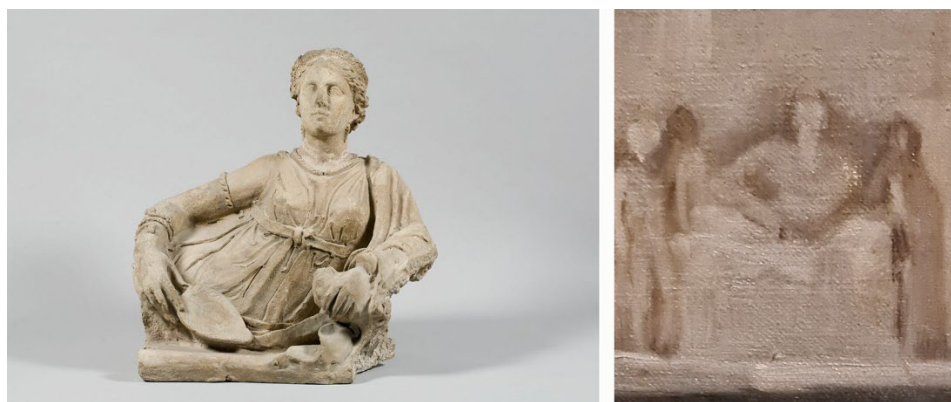


Fig. 4 – Fragmento de cubierta de sarcófago, arcilla modelada, 50 x 52 x 30 cm, 200 – 250 a.c, Musée du Louvre © 2009 Musée du Louvre / Daniel Lebée/ Carine Deambrosis. Acceso, 9 de diciembre 2022: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010266071> // Detalle de la Fig. 1

⁷ Para una reconstrucción de la venta de los frescos de Fra Angelico y de Botticelli al Louvre, véase Smalcerz, Joanna, *Smuggling the Renaissance. The Illicit Export of Artworks Out of Italy, 1861-1909*, Brill, Leiden, 2020.

⁸ Suponemos, por las características de la figura, que Valenzuela Puelma pintó una de las cubiertas de sarcófago etruscas del período helenístico inventariadas en la colección del Louvre como Cp 4338, Cp 4353, Cp 4330, Cp 4351, de mármol la primera y de arcilla las siguientes, todas provenientes de la colección del marqués Giampietro Campana (acceso, 9 de diciembre 2022: <https://collections.louvre.fr/>).

⁹ Se trata de una figura de terracota reclinada sosteniendo un abanico de la segunda mitad del siglo III a.C, proveniente de la Colección Campana. Su número de catálogo Cp 4326.1 (acceso, 9 de diciembre 2022: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010266071>).

Entre las dos cubiertas de sarcófagos, Valenzuela Puelma pintó una escultura de mármol que podría coincidir con la *Minerva* que había sido llevada al Louvre desde los jardines de Versalles durante la revolución¹⁰. En una posición análoga a la de esta escultura, a la izquierda del arco que enmarca el ingreso a la galería, Valenzuela Puelma alcanzó a pintar el brazo de otra escultura sosteniendo un objeto. Creemos que se trata de una estatua romana femenina con restauraciones modernas, que sostiene flores o bien de una escultura romana caracterizada como Ceres, con espigas de trigo en la mano¹¹. Ambas esculturas, al igual que otras 343 obras antiguas, pertenecieron a la colección Borghese y fueron vendidas forzosamente al Estado francés bajo la presión de Napoleón, en 1807. Al lado de cada una de las dos esculturas que abrían el ingreso a la *Galerie Daru*, los dos bustos romanos de mármol corresponden a un retrato antiguamente identificado con *Matidia*, a nuestra izquierda, y a la *Sabina Richelieu*, a la derecha, dos piezas que provenían de las confiscaciones realizadas por el Estado francés durante la revolución¹². A la izquierda de la puerta de la galería, en tanto, Valenzuela Puelma representó otra escultura de tamaño medio de la misma época, una figura femenina que en el *Musée de sculpture antique et moderne* aparece identificada como *Juno* y que también había sido expropiada durante la revolución¹³.

¹⁰ Número de catálogo Ma 330 (acceso, 9 de diciembre 2022: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010277024>)

¹¹ La primera estatua está catalogada como Ma 481 y tiene varias restauraciones modernas (acceso, 9 de diciembre 2022: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010278334>). En la segunda, la cabeza y el cuerpo corresponden a dos esculturas distintas. Se trata de la escultura de mármol catalogada con la sigla Ma 1075 (Acceso, 9 de diciembre 2022: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010275260>)

¹² El busto consignado en 1853 como *Matidia*, está catalogado como Ma 1196 (acceso, 9 de diciembre 2022: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010275353>) y la llamada *Sabina Richelieu*, Ma 2362 (Acceso, 9 de diciembre 2022: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010276262>).

¹³ La estatua está catalogada con la sigla Ma 2364 (acceso, 9 de diciembre 2022: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010276263>). Clarac, Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste de (Comte de), *Musée de Sculpture antique et moderne*, III, Paris, 1832-1834. Acceso, 9 de diciembre 2022:: <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/5833>, pl. 420, n° 883

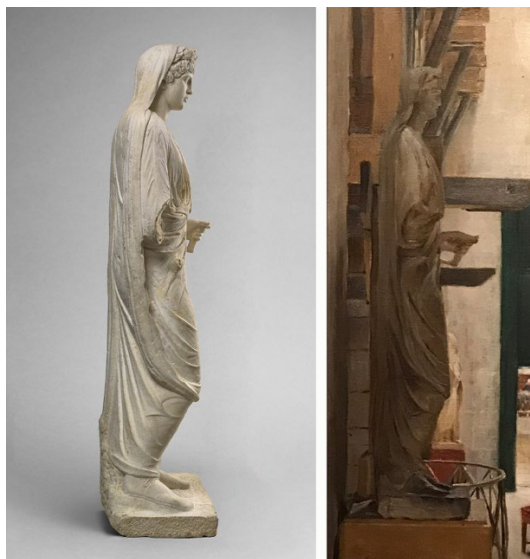


Fig. 5 – Estatua, mármol, 212 x 76 x 53 cm, c. 130 -138, Musée du Louvre, © 2018 RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Tony Querrec. Acceso, 9 de diciembre 2022: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010275807> // Detalle de la Fig. 1

Frente a la puerta de la *Galerie Daru*, *Interior del Louvre* muestra el perfil de la estatua que representa posiblemente a Antínoo (Fig. 5), el favorito de Adriano, como sacerdote del culto imperial, con su cabeza cubierta por una parte de la toga¹⁴. Esta escultura había sido adquirida por el Estado en 1852, tras ser encontrada entre las ruinas de Cirene por el arqueólogo Joseph Vattier de Bourville, quien viajó a Libia por encargo del *Ministère de l'Instruction Publique*. Junto a ella, se alza una estructura de madera que enmarca el vano que permite, todavía hoy, observar desde un lugar privilegiado a los visitantes del museo frente a la *Victoria* de Samotracia. A unos metros de distancia, la Escala Daru había reemplazado en 1854 a la *Grand Escalier*, construida entre 1807 y 1812 por los arquitectos Percier y Fontaine para dar una entrada monumental a las salas del *Musée Napoléon*. Tras la caída de Napoleón III y el incendio del *Palais des Tuileries* en 1871, la escalera permaneció inconclusa y pudo ser inaugurada recién en 1883, cuando se colocó en su rellano principal la *Victoria* alada. Cinco años más tarde, mientras Valenzuela Puelma pintaba su *Interior del Louvre*, aún no se completaba la decoración de las paredes y enjutas de la escalera con los mosaicos que rodeaban a la escultura y celebraban las artes.

A diferencia de las vistas habituales del Louvre, que muestran el espacio que albergaba el Salón y las salas que exhibían las obras más conocidas de la institución, el lugar elegido por Valenzuela Puelma era un espacio en el que todavía era posible encontrar huellas de las transformaciones del museo. En contraposición con las pinturas de Goeneutte y Azambre y de las pinturas que muestran el *Salon Carré*, el rellano de la escalera o la *Grande Galerie*, el cuadro de Valenzuela Puelma no se centra en obras maestras canónicas y reconocibles ni en la caracterización de los personajes que

¹⁴ Número de catálogo Ma 1781 (acceso, 9 de diciembre 2022: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010275807>)

visitaban o trabajaban en el museo. Las tres personas que alcanzamos a divisar frustran, más bien, esas expectativas. Aunque a primera vista el sacerdote con sotana y sombrero de teja parece contemplar el fresco de Botticelli, su figura se encuentra frente al espacio vacío de la pared y dirige la mirada hacia la escultura del hombre de toga, a la que le falta la cabeza y el brazo derecho, otra de las esculturas recientemente halladas en las excavaciones arqueológicas de Cilene (Fig. 6)¹⁵. A su lado, a través del vano de la puerta, Valenzuela Puelma pintó la *Salle des Sept Mètres*, dedicada a los primitivos italianos. En comparación con las dos salas con las que colindaba, este espacio era de orden menor en la organización canónica del museo. En ella, al lado de la puerta que comunicaba con la primera de las salas de la *Grande Galerie*, un hombre se apoya en la pared mientras mira un cuadro, que nosotros no podemos ver. Tampoco vemos la tela que pinta la mujer algo más adelante, ni sabemos exactamente qué cuadro está pintando, aunque vemos el bastidor, el atril y el piso con la maleta de pinturas. Es posible, por las medidas del marco que se alcanza a divisar, que se trate de la *Coronación de la Virgen* de Fra Angelico¹⁶. Proveniente del convento de Santo Domingo en Fiesole, esta fue una de las pinturas de los llamados primitivos italianos que Dominic Vivant Denon, en ese entonces director general del *Musée Napoléon*, confiscó en 1812, durante su séptimo y último viaje a Italia.



Fig. 6 – Estatua, mármol, 191 x 75.5 x 57 cm, 200 – 300, Musée du Louvre, © 2020 Musée du Louvre / Hervé Lewandowski. Acceso, 9 de diciembre 2022: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010275808> // Detalle de la Fig. 1

Detrás de la copista, bien visible al fondo de la sala, aparece la *Virgen con san Benito y san Quintín* (c. 1500-1505) (fig. 7) pintada por el miniaturista Francesco Marmitta

¹⁵ Número de catálogo Ma 1782 (acceso, 9 de diciembre 2022: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010275808>)

¹⁶ INV 314 (acceso, 9 de diciembre 2022: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010053671>)

y atribuida en ese entonces a Francesco Bianchi, una pintura expoliada por Denon de la Iglesia de los Agustinos de san Quintín en Parma y arribada al Louvre en 1812¹⁷. Más atrás, en la *Grande Galerie*, recortado por las cortinas y el marco de la primera puerta, un cuadro apenas distinguible, quizás la *Virgen de la Victoria* de Mantegna, aunque los catálogos señalan que se encontraba en la Sala de los Primitivos italianos, una obra que había sido confiscada en Mantua por los comisarios franceses, a principios de 1797¹⁸.

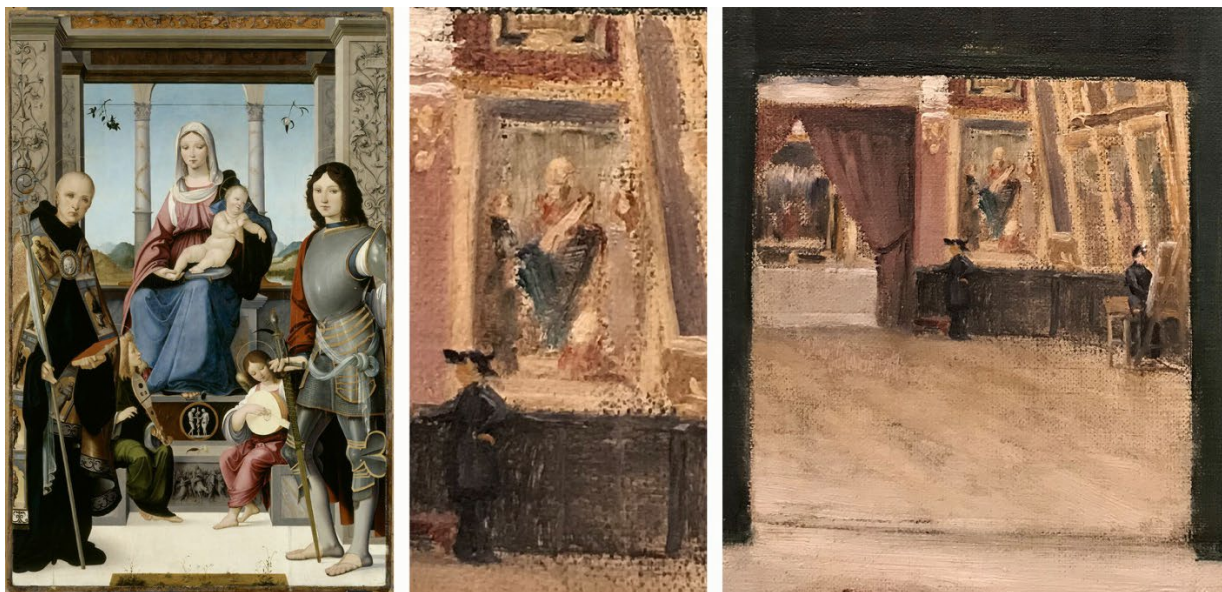


Fig. 7 – Francesco Marmitta, *La Virgen con el Niño, con San Benito y San Quintín y dos ángeles*, óleo sobre madera de álamo, , 220 x 138 cm, 1500 – 1525, Musée du Louvre © 1996 RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi. Acceso, 9 de diciembre 2022: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064433> // Detalles Fig.1

Si por un momento nos volvemos a detener en el fresco de Botticelli pintado por Valenzuela Puelma, justo en el cruce de la vertical y la horizontal que dividen el espacio compositivo, podremos observar que el gesto del artista es uno que parece aludir a la historia de la portabilidad de la pintura. Por un lado, en ese centro de la pintura, un fresco, originalmente pintado sobre una pared y pensado como parte del programa decorativo de un edificio, es retirado de su lugar de origen para decorar un pasillo del Louvre. Y en el extremo más remoto de la *Salle des Sept Mètres*, todavía reconocible a través de las manchas del pincel de Valenzuela Puelma, la *Virgen con san Benito y san Quintín*, una pala de altar sustraída durante las conquistas napoleónicas. Por otro lado, un óleo sobre tela, el de Valenzuela Puelma, pintado en el museo y pensado, desde su concepción, como una obra que adquirirá sentido y valor en su movimiento, de París a Santiago de Chile, al ser enviada para formar parte del proceso de evaluación al que los pensionistas del Estado debían someterse para mantener sus becas. *Interior del Louvre* es, entonces, una obra cuyo sino es el tránsito y el movimiento: es una obra creada en un

¹⁷ En los catálogos de fines del siglo XIX, la obra es atribuida a Francesco Bianchi. Su número de inventario es INV 116 MR 63 (acceso, 9 de diciembre 2022: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064433>).

¹⁸ INV 369 MR 337 (acceso, 9 de diciembre 2022: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064434>)

contexto para hacer sentido en otro. Su pronta incorporación, en 1889, a la colección del Museo de Bellas Artes de Santiago, parece ser una prueba de ello¹⁹.

2. Del Musée du Louvre al Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago

Según los registros de los breves catálogos publicados a propósito de la *Exposición Nacional Artística*, muestra realizada anualmente en septiembre y también conocida en Santiago como el «Salón», la primera vez que *Interior del Louvre* de Valenzuela Puelma fue presentada en Chile fue en 1889, al año siguiente de haber sido pintada en París y de haber sido enviada al sur²⁰. La obra, sin embargo, no fue expuesta en el marco del Salón, sino que fue introducida en la exposición como parte de la colección del Museo Nacional Artístico, el actual Museo Nacional de Bellas Artes, una institución fundada en 1880, gracias a las gestiones del escultor José Miguel Blanco (1839-1897), el pintor y director de la Academia de Bellas Artes, Giovanni Mochi (1831-1892) y el militar y coleccionista de arte Marcos Segundo Maturana (1830-1892)²¹. Es probable que la pintura de Valenzuela Puelma no haya sido considerada para el Salón por encontrarse fuera de concurso y que pasara, en cambio, a formar parte de la colección del museo por una razón lógica dentro de la estructura del sistema de pensionistas del Estado: la beca consideraba que tanto las copias de obras europeas como las composiciones originales realizadas por los jóvenes artistas chilenos debían integrarse a la colección del museo²².

En el acotado universo de obras que llegaba al museo a través de esta vía, la pintura de Valenzuela Puelma era una anomalía, puesto que el tema de la obra hacía guiños a los dos motivos que se esperaban de una pintura de pensionista, sin identificarse con ningún repertorio. Por una parte, *Interior del Louvre* no era la copia de una obra reconocida del canon occidental: si bien la pintura recogía una serie de piezas

¹⁹ En SURDOC, el catálogo normalizado de museos del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural de Chile, se indica que la obra fue adquirida en 1893. Sin embargo, en el transcurso de esta investigación ha sido posible constatar que el registro más temprano asociado a esta obra se encuentra en el catálogo del Salón de 1889, en la sección «Museo Nacional Artístico», lo cual sugiere una adquisición más temprana. *Salón de 1889. Catálogo*, Imprenta Los Debates, Santiago, 1889, p. 15.

Para el registro de SURDOC, ver: <https://www.surdoc.cl/registro/2-1603>. Acceso, 9 de diciembre 2022.

²⁰ *Idem*.

²¹ Sobre el proyecto de fundación del museo ver Blanco, José Miguel, «Museo de Bellas Artes, proyecto de uno», *Revista Chilena*, tomo XV, 1879 (pp. 236-242).

²² Entre 1885 y 1889 hubo una serie de transformaciones a los reglamentos de las exposiciones y de becas. En ese contexto de cambios, un aspecto común fue la prohibición de que las obras de los pensionistas participaran en el salón, a menos que su exposición fuese «fuera de concurso», aspecto que no tenía una presencia del todo clara en los reglamentos de los salones. La razón de la prohibición era que el salón contemplaba la asignación de premios. Los pensionistas, por lo mismo, no podían recibir una asignación extra cuando ya tenían una ayuda del Estado. Para las reformas y adendas al sistema de pensionistas durante el periodo de Giovanni Mochi como director de la academia, ver: Mochi, Giovanni, «Proyecto de reglamento en orden al pensionado de los pintores en Europa», *Anales de la Universidad de Chile*, 1881, p. 85. Para revisar los ajustes al proyecto de Mochi, el que además regulaba la estructura de la Sección de Bellas Artes, ver: Mochi, Giovanni, «Proyecto de reglamento para la sección de Bellas Artes i sus pensionistas en Europa», *Anales de la Universidad de Chile*, 1886, pp. 150-154.

de diverso origen que se encontraban en el Louvre, no copiaba de modo fidedigno ninguna de ellas. Por otra parte, aun cuando era considerada como una obra original, al reproducir un encuadre del Louvre tampoco se identificaba con aquellas obras que ponían el acento en la «invención» de una composición. En ese sentido, podría pensarse que la obra de Valenzuela Puelma era, al mismo tiempo, un híbrido y una especie de bisagra que articulaba conceptualmente, desde el punto de vista de los envíos de los pensionistas, la colección del Museo de Bellas Artes. Dialogando con ambos repertorios, pero manteniéndose al filo de ellos, Valenzuela Puelma procuraba un doble juego: llamaba la atención sobre los procesos de conformación de una colección como la del museo de Santiago, con todas las dificultades asociadas a su condición periférica con respecto a los relatos de la historia del arte europeo, mientras que, al mismo tiempo, parecía relativizar o al menos alivianar la búsqueda de «originalidad» a la que se encontraban sometidos los jóvenes artistas en formación. Al elegir un encuadre no tradicional del Louvre, podemos inferir que su apuesta era una de corte intelectual. Y ella parece dialogar con la breve historia del Museo de Bellas Artes de Santiago y, en particular, con el proceso de «depuración» de la colección ocurrido en 1887 y del cual el artista fue testigo antes de partir a Francia, un proceso que Valenzuela Puelma debe haber tenido en mente mientras deambulaba por el Louvre y pintaba en su interior.

En 1885, la Comisión de Bellas Artes, compuesta entre otros por Pedro Lira (1845-1912), Vicente Grez (1847-1909), Arturo Edwards (1861-1889), Luis Dávila Larraín (1849-1937), Eusebio Lillo (1826-1910) y Marcos Segundo Maturana, había impulsado la construcción del Partenón de la Quinta Normal, un edificio destinado a albergar al Salón anual y al museo. Dos años más tarde, la misma comisión decidió limpiar y reorganizar, de modo solapado y oscuro, la colección del Museo de Bellas Artes²³. El argumento propuesto para reorganizar la colección aludía a que ella tenía un exceso de malas pinturas o, en otras palabras, mamarrachos. De hecho, de las 101 obras que contenía el museo cuando inauguró en septiembre de 1880, 67 de ellas fueron evaluadas como mamarrachos en 1887. Estas malas pinturas incluían, de modo transversal, las copias de obras maestras donadas por particulares y, de modo especial, aquellas encargadas por el Estado a lo largo de distintos gobiernos desde la administración del Presidente Manuel Bulnes (1799-1866) en adelante, las pinturas realizadas por los primeros directores de la Academia de Santiago, en particular las de sus dos primeros directores, Alessandro Ciccarelli (1810-1879) y Ernst Kichbach (1831-1976), como parte de los contratos suscritos con el gobierno al momento de hacerse cargo de la dirección de la Academia de Pintura, y las obras (originales y copias) de Cosme San Martín (1850-1906), Pascual Ortega (1839-1899) y Pedro León Carmona (1853-1899), realizadas en Europa mientras se desempeñaban como los primeros pensionistas chilenos de bellas artes en el viejo continente.

²³ Este episodio, conocido actualmente como la «polémica de los mamarrachos», ha sido investigado y discutido por una de las autoras de este texto en de la Maza, Josefina, *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo diecinueve chileno*, Metales Pesados, Santiago, 2014. La breve descripción de la polémica en este párrafo proviene de esa publicación.

La revisión de la colección atentaba, entonces, en contra de los esfuerzos realizados desde temprano por el Estado para desarrollar las bellas artes. Asimismo, ponía en entredicho las carreras de los primeros artistas becarios en Europa –quienes ante semejante desaire veían con dificultad su inserción en el precario mercado de las artes de la segunda mitad del siglo XIX chileno–, y acentuaba la brecha de clase que ya generaba roces entre los miembros de la Comisión de Bellas Artes –artistas, intelectuales y filántropos de familias que ostentaban un alto capital social y material– y los artistas mamarrachados, quienes habían construido su carrera artística a costa de ayudas estatales. La limpieza de la colección revelaba entonces una realidad incómoda que tenía que ver con la naturaleza de la figura del artista en un contexto como el chileno: ¿quiénes podían dedicarse, efectivamente, al arte? ¿cómo el acceso a viajes, cultura y redes familiares y sociales influía en la conformación del campo del arte? ¿qué peso tenía la ayuda estatal a la hora de formar artistas que pudieran insertarse productivamente en la sociedad chilena, obteniendo comisiones públicas y privadas?

Aunque Alfredo Valenzuela Puelma no se vio personalmente afectado por la polémica de los mamarrachos, sí fue testigo de ella. A diferencia de otros artistas, como el escultor, editor y periodista José Miguel Blanco (1839-1897) que denunció el accionar de la comisión y acompañó las declaraciones de los artistas criticados desde la tribuna de su periódico, *El taller ilustrado*, Valenzuela Puelma no tuvo una participación activa en la prensa – cuestión que se puede interpretar a partir de su necesidad de resguardar y garantizar su salida del país con una beca de estudios. Más allá de su silencio, sabemos que adhería, por amistad y agenda política, al grupo de artistas que había sufrido esta humillación pública. Su conocida antipatía hacia el pintor Pedro Lira y sus posturas anti-burguesas, que se agudizaron cada vez más con el tiempo, junto con sus continuos intentos por descentralizar el campo del arte, esfuerzos que se concretaron la década siguiente al organizar un salón en el puerto de Valparaíso (en 1896, 1897 y 1899), dan algunas luces acerca de la posición del artista en relación con el contexto del arte chileno²⁴.

²⁴ Los artículos, biografías y tesis que existen sobre Valenzuela Puelma son escasos. Algunos de ellos son: Thomson, Augusto, «Los 21. Estudios sobre artistas, Alfredo Valenzuela Puelma», *Instantáneas de luz y sombra*, n° 57, 21 de abril de 1901, pp. 1-2; Ossandón, Carlos, *Alfredo Valenzuela Puelma*, Manuel Barros Borgoño, Santiago, 1934; Romera, Antonio, *Alfredo Valenzuela Puelma*, Ediciones Barcelona, Santiago, 1975; Richter, Marisol y Valdivieso, Cynthia, *Catálogo razonado: un estudio histórico de la pintura de Alfredo Valenzuela Puelma en Chile*, Memoria para optar al Grado Académico de Licenciado en Historia del Arte, Universidad Internacional SEK, Santiago, 2004; Richter, Marisol y Valdivieso, Cynthia, *Ejercicio metodológico de catalogación y documentación para pintura de caballete: una propuesta para las obras de Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909): Colección del Museo Nacional de Bellas Artes*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2015; Zúñiga, Juan Eduardo, *Las lágrimas de las musas. Copias pictóricas del siglo diecinueve*, Tesis para optar al grado de Licenciado en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2016 y Colonelli, Camila, *Alfredo Valenzuela Puelma y el desnudo. Breve estudio histórico, formal e iconográfico*, Tesis para optar al grado de Licenciada en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Arte, Universidad de Chile, Santiago, 2021.

El silencio de Valenzuela Puelma con respecto a la depuración de la colección del museo (un aspecto curioso puesto que era un polemista nato), puede comprenderse aún más si consideramos que la ayuda entregada al artista no siguió el conducto regular del sistema de pensionistas. Como cuenta su biógrafo, Carlos Ossandón, la beca de ese año fue entregada al pintor Ernesto Molina (1857-1904)²⁵. Frustrado y molesto con la decisión, Valenzuela Puelma reclamó directamente a uno de los miembros de la Comisión de Bellas Artes, Eusebio Lillo. Consciente de sus habilidades, Lillo gestionó una subvención apelando al presidente de la república, José Manuel Balmaceda (1840-1891)²⁶.

Las obligaciones de la beca de Valenzuela Puelma eran las mismas que las de los otros pensionistas, pero como esta había sido conseguida por fuera del reglamento, sus beneficios variaban. La cantidad de años y los fondos recibidos eran menores (a modo de ejemplo, la beca de Molina contemplaba 5 años de estudio y la de Valenzuela Puelma solo cubría 3 años)²⁷. El artista asumió esta decisión con una molestia que no tenía asidero, pues la entrega de una segunda beca por parte del gobierno era claramente una excepción y constituía un privilegio que hasta ese momento ningún otro artista había tenido²⁸. Más allá de este último punto, la polémica de los mamarrachos, no haber ganado la beca para estudiar en Europa y la reducción de sus beneficios una vez obtenida, lo impulsaron a mantener una posición crítica con respecto a cómo el arte y sus instituciones funcionaban en Chile.

A la suma de desilusiones recién descrita, es necesario agregar un aspecto adicional que refiere a cómo el artista deseaba que su obra fuese expuesta, guiando sus tránsitos transatlánticos e institucionales. Según Ossandón, «su entusiasmo fue tan grande [al ver terminada *Interior del Louvre*] que la mandó inmediatamente a Santiago para que figurase en el Salón y con la expresa condición de que fuera enviada a la Exposición Internacional que se preparaba en París para 1899» (es importante destacar que es probable que exista una errata y que Ossandón se esté refiriendo a la Exposición Internacional de París de 1889)²⁹. La obra, como fue comentado anteriormente, no fue expuesta en el Salón ni fue enviada a la Exposición Internacional. Es posible que las razones de ese proceder estuviesen asociadas a lo previamente expuesto en relación con los reglamentos que dirimían su condición de pensionista. Valenzuela Puelma, sin embargo, no recibió el rechazo del mismo modo. En una carta escrita a José Miguel Blanco, citada por Ossandón, el pintor hizo sus descargos:

*¡Qué chico les parece el mundo a todos estos ignorantes! ¡Miseros!
¡Quién pudiera ofrecerles varios mundos para saciar su ambición y
llenarles así esos mundos con su infinísima mediocridad! (...). Me*

²⁵ Ossandón, Carlos, *op.cit.*, p. 24.

²⁶ *Idem.*

²⁷ «Nómina de pensiones», *Anales de la Universidad de Chile*, tomo 75, 1889, pp. 172-173.

²⁸ Ossandón, Carlos, *op. cit.*, pp. 24-26.

²⁹ *Ibidem*, p. 26.

*tachan de pretencioso, tal vez porque tengo el legítimo derecho de querer aprender y llegar lo más allá posible...*³⁰

Si bien es imposible descartar las antipatías y celos profesionales que existían entre algunos de los miembros de la Comisión de Bellas Artes –particularmente Pedro Lira– y Valenzuela Puelma, es necesario integrar estos temas personales con la realidad burocrática en la que el artista estaba inserto, con el fin de comprender cabalmente las tramas de relaciones que determinaron los movimientos de la obra. Más allá de las restricciones impuestas por la Comisión de Bellas Artes a la inclusión de *Interior del Louvre* en el Salón y en el envío chileno a París, lo que nos interesa destacar es el itinerario diseñado por el artista: de París a Santiago y viceversa. *Interior del Louvre* fue concebida como una pintura que debía generar un efecto, estaba pensada como una obra que permeara las discusiones y situaciones que, en uno y otro polo, ocupaban a los museos en París y Santiago. Estas estaban referidas a la comprensión del museo como un espacio complejo y a la formación de colecciones como un proceso no exento de violencia y en donde la política juega un rol importante. A través de la visualización de un espacio marginal, el artista le dio cuerpo a varios de los procesos museográficos a los que el Louvre se estaba enfrentado. Asimismo, al incluir en una sola tela los dos requerimientos solicitados por el sistema chileno de becas, cuestionó de modo sutil los procedimientos a los que estaba sujeta la enseñanza de las bellas artes en relación con el desarrollo de colecciones en Chile. Por otro lado, de haber expuesto su obra en el Salón, es probable que la pintura hubiese podido leerse como un comentario crítico o irónico al accionar de la Comisión de Bellas Artes en el contexto de la polémica de los mamarrachos. Al ingresar directamente a la colección del museo, ese gesto perdía espesor, puesto que la obra se hacía parte de la misma colección que había sido recientemente desmantelada, convirtiéndose en una cuota necesaria, asociada a su condición de becario, cuestión que a fin de cuentas validaba el accionar de la comisión. El deseo de Valenzuela Puelma de que la obra fuese expuesta en la Exposición Internacional de París, también nos invita a pensar cómo veía Valenzuela Puelma el potencial internacional de su obra, potencial que no solo se refería a la capacidad pictórica del artista: este apostaba, de modo especial, a generar una impresión en el espectador que diera cuenta del sofisticado ejercicio intelectual desplegado en la pintura. Si un espectador cualquiera podía ver en la obra un rincón menor y periférico del Louvre, un espectador con un ojo entrenado sería capaz de entrever que en ese encuadre se desplegaba una mirada oblicua a la conformación de los relatos de la historia del arte europeo³¹.

³⁰ *Idem*.

³¹ Aunque este artículo no tiene como objetivo constatar la rivalidad entre Lira y Valenzuela Puelma, se hace necesario mencionar que el envío a la Exposición Internacional de 1889 fue organizado como un homenaje velado a Lira y casi la totalidad de los envíos (algunos de los cuales se saltaron el reglamento de la exposición) estaban asociados al círculo más íntimo de amigos y estudiantes del pintor. En esa exposición, Pedro Lira se consagró como «el» pintor de historia chileno con la exhibición de *La fundación de Santiago* (1888). Desde ese punto de vista, Valenzuela Puelma tenía razones para manifestar su molestia a su amigo, el escultor José Miguel Blanco. Para mayores detalles sobre esta pintura y la exposición de París, ver, de la Maza, Josefina, «De géneros y obras maestras: *La fundación de Santiago* (1888) de Pedro Lira», *op. cit.*, (pp.173-217).

3. Relatos de la historia del arte en una pintura

Si bien la descripción de una obra es un ejercicio elemental de la historia del arte, no deja de ser una tarea compleja, tal como evidenció Dennis Diderot más de un siglo antes de la pintura de Valenzuela Puelma, en la crítica escrita para el Salón de 1767³². A las dificultades inherentes al trabajo de descripción –«el detalle, en una descripción, produce el mismo efecto que la trituración», decía, por ejemplo, Diderot– *Interior del Louvre* presenta, además, obstáculos adicionales, sobre todo si consideramos que nuestro objetivo es comprender las coordenadas artísticas, políticas e institucionales en las que se situó la creación de esta obra. En ese sentido, la tarea principal a la que se enfrenta un espectador contemporáneo tiene que ver con la dificultad de identificar algunas de las piezas pintadas por el artista en 1888, las que con posterioridad fueron desplazadas de su ubicación. Más allá de lo que pueda parecer como una lógica anticuaria y de inventario, la importancia de reconocer aquellas obras de épocas pasadas tiene que ver con el modo en que Valenzuela Puelma comprendió el museo y, en particular, ese rincón del Louvre, como un lugar que lo interpelaba.

Desde un punto de vista más bien literal, el espacio capturado por Valenzuela Puelma alude a su condición de pasaje: es un pasillo que conecta algunas de las salas más relevantes y significativas del Louvre. El lugar retratado por el artista se articula como un espacio marginal a los grandes relatos que durante el siglo XIX comenzaron a construirse desde la historia del arte. Ante ese objeto, la mirada de Valenzuela Puelma es, ya lo señalábamos, una mirada oblicua, en la que se revela la idea de tránsito de un modo complejo: Valenzuela Puelma pinta un museo que tiene su origen en las distintas formas de expoliación, tráfico, dispersión y circulación de objetos cultural y artísticamente relevantes para la civilización occidental. La tela introduce una historia viva que registra el movimiento de piezas desarraigadas de sus lugares de origen, décadas después de los acuerdos estipulados en el Congreso de Viena (1814-15) en relación con la devolución de conjuntos de obras a sus dueños originales, tras la derrota de Napoleón³³. Pone en evidencia el carácter inorgánico del museo contra la aparente idea de orden y canon que impera en el *Salon Carré* y en la *Grande Galerie*, las importantes salas adyacentes al sitio elegido por el artista. Al mismo tiempo que vinculaba estos espacios con la nueva escalera y el emplazamiento de la *Victoria de Samotracia*, los más recientes hitos arquitectónicos y escultóricos del museo, el lugar elegido por Valenzuela Puelma daba relevancia a la *Salle des Sept Mètres* y el espacio en el que él mismo se encontraba, en los que se exhibían los cuadros de los «Primitivos», es decir, aquellos pintores que precedieron a los «modernos» que conformaron, más tarde, el canon académico.

La mayoría de las obras expuestas en la *Salle des Sept Mètres* habían sido confiscadas de iglesias y conventos por Vivant Denon durante el viaje que emprendió a

³² Diderot, Denis, *Escritos sobre arte*, Ediciones Siruela, Madrid, 1994, p. 92.

³³ Paul, Carol, «Toward a Collective History», ed. Paul, Carol, *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th- and Early 19th- Century Europe*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2012, p. XIII.

Italia entre agosto de 1811 y enero de 1812. En Savona, Génova, Pisa, Florencia, Foligno, Todi, Arezzo, Parma y Milán, el director de los Museos Nacionales requisó obras de los siglos XIII, XIV y XV que habían sido reclamadas por un número creciente de especialistas y por el mismo Denon para articular en las salas del museo una completa historia cronológica del arte, liberada de las restricciones y prejuicios del gusto clasicista, una concepción y una práctica que replicaron los museos nacionales que se formaron siguiendo el modelo del Louvre, tras el regreso de las obras que habían sido expoliadas por los franceses³⁴.

Denon inauguró la exposición de los Primitivos en el *Salon Carré* y en el vestíbulo adyacente (la actual Sala Duchâtel) el 25 de julio de 1814, tres meses después de la caída del imperio napoleónico y del retorno de los Borbones. Las 123 obras expuestas fueron restauradas y decoradas con modernos marcos dorados y, si atendemos a la crónica del *Mercure de France*, la muestra fue visitada por miles de personas y considerada «una de las más bellas que hemos disfrutado en mucho tiempo». El periódico indicó, además, que la exhibición era «sobre todo infinitamente preciosa para la historia del arte»³⁵, en directa relación con lo que el catálogo señalaba en su prefacio

Gran parte de los Cuadros de esta exposición ofrecen producciones anteriores al auge de la pintura moderna, llevadas al punto más alto de esplendor por Rafael, Ticiano y Correggio. Se cree que la austeridad de las pinturas primitivas difícilmente atraerá la atención de quienes, habiéndose prescrito un tipo particular de perfección para sí mismos, tienen la costumbre de admitir en su admiración sólo los objetos que se presentan bajo el aspecto de un arte agradable [...].

Sin embargo, el reducido número de aficionados que saben asignar a cada objeto el valor real verá, con el más vivo interés, una serie cronológica de cuadros que les ofrece los medios para estudiar a partir de las obras originales, la historia del arte, el curso y desarrollo del espíritu humano [...]. Se complacerán en distribuir a cada uno [de los artistas anteriores a la muerte de Rafael, el primero de los pintores modernos,] el grado de estima o reproche que merecen,

³⁴ Antes de la asunción de Denon como director de los Museos Nacionales, algunas iniciativas aisladas para la valoración de los primitivos había sido emprendidas por el ministro de Interior François Neufchâteau en 1799, por el arquitecto Leon Dufourny y por el curador de la colección de antigüedades Ennio Quirino Visconti. En 1808, con la publicación de las *Considérations sur l'état de la peinture dans les trois siècles qui ont précédé Raphaël* de Jean-Alexis-François Artaud de Montor, se consolidó el gusto por la pintura de los primitivos italianos en los círculos parisinos. Wescher, Paul, *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 148 ss.

³⁵ «L'exposition nouvelle est une des plus belles dont on ait joui depuis longtemps. Elle est surtout infiniment précieuse pour l'histoire de l'art». N. Bres, *Mercure de France*, 1814, p. 255. Cit. en Preti Hamard, Monica, «L'exposition des “écoles primitives” au Louvre, “La partie historique qui manquait au Musée”», ed. Dupuy, Marie-Anne, *Dominique Vivant Denon, l'œil de Napoléon*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999, p. 230.

*por haber adelantado el progreso del arte por algún descubrimiento, o por haberlo dejado retroceder apegándose más a los ejemplos del arte de los antiguos que a los esfuerzos de sus contemporáneos que los superaron*³⁶.

Aunque la presentación de las obras de los pintores primitivos fue provisoria y se limitó solo a esa exposición, Denon expresó en distintas cartas la intención de reservar una de las salas del museo para su exhibición permanente, a modo de introducción a las colecciones de pintura³⁷. Cuando Valenzuela Puelma se encontraba en el Louvre, esa función la cumplía, como hemos visto, la *Salle des Sept mètres* y en parte también el espacio de tránsito en la que él instaló su caballete, con las pinturas de Botticelli y Fra Angelico que se habían incorporado solo ocho y seis años antes al Louvre.

En el catálogo de 1814, *La Virgen y el Niño rodeados de san Benito y san Quintín*, la única pintura de la *Salle des Sept mètres* que podemos identificar con certeza en la tela de Valenzuela Puelma, había sido atribuida a Francesco Bianchi Ferrari, un pintor menor y casi desconocido, pero considerado como el posible maestro de Correggio, el artista más importante de la escuela de Parma. Frente a las dudas que suscitaba esta filiación artística, el texto señalaba: «si [Correggio] recibió de él solo los primeros elementos de la pintura ¿no tuvo la oportunidad de estudiar sus obras por gusto y gratitud?»³⁸ La pregunta que el catálogo dirigía a los potenciales espectadores de la pintura invitándolos, de manera solapada, a detenerse y contemplar la antigua pala de altar, parece, sin embargo, no haber tenido eco cuarenta años después, cuando el escritor y crítico Joris-Karl Huysmans (1848-1907) eligió esta pintura para su crónica de arte en *La Revue indépendante*.

Jamás vi a un copista instalar su caballete frente a este cuadro. Nadie, entre los escasos visitantes que se han extraviado en la galería de los italianos primitivos en el Louvre, se detiene frente a

³⁶ «Une grande partie des Tableaux de cette exposition offre des productions antérieures au beau siècle de la peinture moderne, portée au plus haut point de splendeur par Raphaël, Titien et Corrège. Il est à croire que l'austérité des peintures primitives attirera peu les regards de ceux qui, s'étant prescrit un type particulier de perfection, n'ont coutume d'admettre à leur admiration que les objects qui se présentent sous l'aspect d'un art agréable [...].

Mais le petit nombre des amateurs qui savent assigner à chaque objet la valeur réelle, ne verront point, sans le plus vif intérêt, une suite chronologique de tableaux qui leur offre les moyens d'étudier sur les ouvrages originaux l'histoire de l'art, celle de la marche et du développement de l'esprit humain [...]. Ils se plairont à distribuer à chacun d'eux le degré d'estime ou de blâme qu'ils méritent, pour avoir avancé les progrès de l'art par quelque découverte, ou l'avoir laissé rétrograder en s'attachant plus aux exemples des anciens, qu'aux efforts de leurs contemporains qui les ont surpassés». (Traducción propia) *Notice des tableaux de différentes écoles, exposés dans le grand Salon du Musée Royal, ouvert le 25 juillet 1814, à Paris*, L.-P. Dubray, París, 1814, pp. I-II.

³⁷ Preti Hamard, Monica, *op.cit.*, p. 231. Para la referencia a las cartas de 1812, 1814 y 1815, véase la nota 44.

³⁸ «mais s'il n'a reçu de lui que les premiers élémens de la peinture n'a-t-il pas eu l'occasion d'étudier par goût et par reconnaissance ses ouvrages?» (traducción propia). *Notice des tableaux de différentes...*, *op.cit.*, p. 12.

*esta obra encajada en un muro divisorio, en un ángulo al lado de una puerta. El mismo artista que lo creó, Francesco Bianchi, es ignorado. [...] Aunque todos los pintores se extasían con las mediocridades silenciosas de Rafael, ninguno parece sospechar siquiera la personalidad singular de Bianchi [...]. Y todos pasan, felices de volver a un camino trillado y de reencontrarse con los elogios centenarios dedicados al glorioso Allegri, su alumno incierto*³⁹.

Como si fueran una confirmación de las palabras que anteceden a la alucinada descripción del cuadro que hiciera el polémico autor de *À rebours (A contrapelo)*, Valenzuela Puelma representó las salas casi vacías y a una copista y a un visitante dando las espaldas a *La Virgen y el Niño rodeados de san Benito y san Quintín*⁴⁰. La importancia que Denon y las modernas museologías europeas asignaba a los Primitivos, su redescubrimiento, desde hacía al menos treinta años por los Prerrafaelistas y por las distintas vertientes del esteticismo europeo, a la par que el desinterés de un público mayoritariamente apegado al gusto oficial, conservador y académico pudo haber tenido, en el pintor chileno, una particular resonancia⁴¹. Mientras el Louvre enfrentaba transformaciones, movimientos y revaloraciones en sus colecciones, en Chile la polémica de los mamarrachos al mismo tiempo que estaba definiendo el modo en que se estaba configurando el arte producido contemporáneamente en el país, proyectaba una sombra sobre el pasado colonial reciente. Este pasado era asumido con vergüenza por sus detractores, sea por lo que ellos consideraban la limitada calidad de las obras de ese período, como por su estricta adherencia a repertorios religiosos. Tanto las obras de corte religioso como las producidas por los antiguos directores de la Academia de Pintura y sus primeros becarios eran alejados del ojo público o vistos como meras curiosidades⁴². A pesar de las evidentes diferencias entre la ambigua valoración de los

³⁹ «Jamais on ne vit copiste dresser son chevalet devant cette toile. Personne, parmi les rares visiteurs fourvoyés dans la galerie des Primitifs Italiens, au Louvre, ne s'arrête devant cette oeuvre huchée sur un mur de refend, en un coin de porte. L'artiste même qui l'a créée, Francesco Bianchi est ignoré. [...]. Alors que tous les peinturlographes s'extasient devant les sourdes médiocrités de Raphaël, aucun ne paraît même soupçonner la singulière personnalité de Bianchi.[...]. Et chacun passe, heureux de rentrer dans une voie battue et de retrouver les séculaires éloges dédiés au triomphant Allegri, son incertain élève» (Traducción propia). Hauysmans, Joris-Karl, «Chronique d'art : Le Tableau de Bianchi au Louvre», *La Revue indépendante*, 2e série, n° 12, octobre 1887, t. V, (pp. 15-21). Publicado luego en Hauysmans, Joris-Karl, *Certains*, Tresse et Stock, Paris, 1889.

⁴⁰ La invisibilidad de *La Virgen y el Niño rodeados de san Benito y san Quintín* también se demuestra en su omisión en el breve apunte que Pedro Lira hace de su supuesto autor, Francesco Bianchi, en el *Diccionario biográfico de pintores* (1902): «Pintó en Módena en la iglesia de Santo Domingo, la *Vida de San Ambrosio*, la de *Santa Elena* y un *Santo Domingo*; una *Ascensión* en la abadía de San Pedro y un *Cristo en medio de los Apóstoles* en San Francisco. Pero todos estos cuadros, notables por su hermoso colorido y su estilo gracioso, han desaparecido». Lira, Pedro, *Diccionario biográfico de pintores*, Esmeralda, Santiago, 1902, p. 23.

⁴¹ Calvo Serraller, Francisco, «La crítica de arte», *Los espectáculos del arte*, Tusquets, Barcelona, 1993.

⁴² Para una revisión del concepto de mamarracho y su impacto en la producción del arte colonial y de las primeras décadas del Chile independiente, ver De la Maza, Josefina, «Introducción: obras maestras, mamarrachos y la historia del arte chilena», *op. cit.*, (pp. 17-42).

primitivos italianos en el contexto europeo y el desprecio del arte colonial y de los albores de la academia que se podía observar en colecciones, iglesias y conventos chilenos, nos interesa destacar la existencia paralela, en contextos europeos y americanos, de ciertos discursos críticos, museográficos e historiográficos, centrados en una visión clasicista y a la vez prescriptiva del arte, que tendía a sesgar o limitar la presencia de conjuntos de obras al interior de la conformación de los relatos de la historia del arte.

Al poner atención sobre piezas expoliadas y en obras que aún no encontraban «su lugar» al interior del programa exhibitivo del Louvre, la pintura de Valenzuela Puelma se configura como una obra atenta a los discursos de la historia del arte de su época, una toma de posición frente al sistema de imágenes que el mismo museo proponía. Si atendemos a las expectativas de Valenzuela Puelma respecto a las circunstancias en debía ser expuesta la pintura en Santiago y en París, este encuadre del Louvre volvería visibles las distancias y los desfases, los andamiajes y las tramoyas que, en esos años, iban construyendo, en las grandes metrópolis y sus periferias, al museo moderno.

Bibliografía

Fuentes primarias

- *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 1885-1889.
- Blanco, José Miguel, «Museo de Bellas Artes, proyecto de uno», *Revista Chilena*, tomo XV, 1879 (pp. 236-242).
- Clarac, Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste de (Comte de), *Musée de Sculpture antique et moderne*, III, Paris, 1832-1834.
- Hauysmans, Joris-Karl, «Chronique d'art: Le Tableau de Bianchi au Louvre», *La Revue indépendante*, 2e série, n° 12, octubre 1887, t. V, (pp. 15-21).
- Hauysmans, Joris-Karl, *Certains, Tresse et Stock*, París, 1889.
- Lira, Pedro, *Diccionario biográfico de pintores*, Esmeralda, Santiago, 1902.
- *Notice des tableaux de différentes écoles, exposés dans le grand Salon du Musée Royal, ouvert le 25 juillet 1814, à Paris*, L.-P. Dubray, París, 1814.
- *Salón de 1889. Catálogo*, Imprenta Los Debates, Santiago, 1889.

Fuentes secundarias

- Calvo Serraller, Francisco, *Los espectáculos del arte*. Tusquets, Barcelona, 1993.
- Colonelli, Camila, *Alfredo Valenzuela Puelma y el desnudo. Breve estudio histórico, formal e iconográfico*, Tesis para optar al grado de Licenciada en Teoría e Historia del Arte. Facultad de Arte, Universidad de Chile, Santiago, 2021.
- De La Maza, Josefina, *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo diecinueve chileno*. Metales Pesados, Santiago, 2014.
- Díaz, Wenceslao, *Bohemios en París. Epistolario de artistas chilenos en Europa 1900-1940*, Ril Editores, Santiago, 2010.
- Diderot, Denis, *Escritos sobre arte*, Ediciones Siruela, Madrid, 1994.
- Ossandón, Carlos, *Alfredo Valenzuela Puelma*, Manuel Barros Borgoño, Santiago, 1934.
- Oyarzún, Pablo, *Arte, visualidad e historia*, Editorial La Blanca Montaña, Santiago, 1999.
- Preti, Hamard, Monica, «L'exposition des "écoles primitives" au Louvre, "La partie historique qui manquait au Musée"», ed. Dupuy, Marie-Anne, *Dominique Vivant Denon, l'œil de Napoléon*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999.
- Paul, Carol (ed), *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th- and Early 19th- Century Europe*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2012.
- Roberts, Jennifer, *Transporting Visions. The Movement of Images in Early America*, University of California Press, Berkeley, 2014.
- Romera, Antonio, *Alfredo Valenzuela Puelma*, Ediciones Barcelona, Santiago, 1975.
- Richter, Marisol y Valdivieso, Cynthia, *Catálogo razonado: un estudio histórico de la pintura de Alfredo Valenzuela Puelma en Chile*, Memoria para optar al Grado Académico de Licenciado en Historia del Arte. Universidad Internacional SEK, Santiago, 2004.

- Richter, Marisol y Valdivieso, Cynthia, *Ejercicio metodológico de catalogación y documentación para pintura de caballete: una propuesta para las obras de Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909): Colección del Museo Nacional de Bellas Artes*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2015.
- Smalcerz, Joanna, *Smuggling the Renaissance. The Illicit Export of Artworks Out of Italy, 1861-1909*, Brill, Leiden, 2020.
- Thomson, Augusto, «Los 21. Estudios sobre artistas, Alfredo Valenzuela Puelma», *Instantáneas de luz y sombra*, n° 57, 21 de abril de 1901.
- Wescher, Paul, *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, Einaudi, Torino, 1988.
- Zúñiga, Juan Eduardo, *Las lágrimas de las musas. Copias pictóricas del siglo diecinueve*, Tesis para optar al grado de Licenciado en Teoría e Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2016.

Recursos Digitales

- collections.louvre.fr
- surdoc.cl