Replicar la tradición. Consumo de copias de obras célebres en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX

*LO RUSSO, Alejo / Pertenencia Institucional: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Carrera de Artes. Cátedras de Historia de las Artes Visuales-Europa siglos XIV-XVI e Historia de las Artes Visuales-Europa siglos XVI-XVIII - gabrielalejo@yahoo.com*

 Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: arte europeo, consumo, copias, museo.

* Resumen

Entre las ciento sesenta y seis obras[[1]](#footnote-1) que componían el acervo inaugural del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, ocho se consignaron en el catálogo como copias de pinturas de grandes nombres de la tradición como de Rafael Sanzio, Tiziano Vecellio , Guido Reni, Bartolomé Esteban de Murillo, Gerard Van Honthorst y Pierre Paul de Prud’hon. (Schiaffino, 1896)

El consumo de copias de pinturas europeas de los siglos XV al XVIII fue una práctica que el coleccionismo porteño ejercería a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX.

Nos proponemos abordar las motivaciones y en los modos de consumo de copias de pinturas de antiguos maestros entre los coleccionistas del siglo XIX en Buenos Aires, así como en el rol simbólico y didáctico que éstas ocuparían en la etapa inaugural del Museo Nacional de Bellas Artes.

* Presentación

En un manuscrito de 1933 relataba Eduardo Schiaffino un encuentro con el coleccionista argentino José Prudencio Guerrico[[2]](#footnote-2) sucedido con anterioridad a la inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires en 1896:

 “A raíz del decreto de fundación, entre otros donadores, hubo uno que me citó en su casa para ofrecerme su contribución. … El señor de la casa me llevó a una sala vacía donde algunos cuadros yacían en el suelo, recostados contra la pared, y con sorpresa mía, me ofreció dos copias de cuadros europeos que me apresuré a rehusar. Y como el coleccionista objetara: Pero estas excelentes copias serán una ayuda para un Museo que nace sin recursos…

-Mi intención, repuse, no es hacer un museo de copias, sino de originales; tardaré más tiempo, pero lo haré

-Y cómo lo va a hacer sin dinero?

-Señor, le dije, el dinero no es todo, cuando escasea felizmente hay otros medios para suplirlo.” (Schiaffino, 1933)

La reseña de este diálogo entre el fundador del Museo y uno de los coleccionistas más importantes de la segunda mitad del siglo XIX en Buenos Aires, nos lleva a indagar en torno al consumo de copias de obras de arte en el ámbito local hacia esas décadas así como el lugar que éstas ocuparon en el naciente Museo.

Como señala Pacheco, el consumo de copias en Buenos Aires estaba diferenciado e implicaba distinción social. Las copias de la colección Guerrico, que fuera iniciada por Manuel José hacia las décadas centrales del siglo XIX y luego continuada por su hijo José Prudencio, se originaban en encargos específicos en Europa que propiciaban el ingreso a la galería privada de grandes nombres de la tradición a través de réplicas de sus piezas más famosas. (2011: 92-93)

Los coleccionistas locales desplegaron diversas estrategias adquisitivas. Casos como Manuel o José Prudencio Guerrico, Adriano Rossi o Aristóbulo Del Valle entre otros prefirieron un consumo que, al modo del *Grand Tour* inglés, se realizaba durante los viajes por diversos países europeos. A mediados de siglo la prensa porteña aplaudía el ingreso de obras europeas, fueran éstas originales o copias.

“El Sr. Pereira ha traído consigo de Europa una rica colección de pinturas originales algunas de los primeros artistas Europeos, copias otras de los primeros maestros. Un amigo nuestro que ha tenido el gusto de verlas en su salón no encuentra términos con que ponderar esas ricas concepciones de la mente, que pone al hombre al mivel [sic] de la sublimidad. Es un triunfo del arte en nuestro país." (Anónimo a, 1958)

Otros consumidores acudieron mayormente a lo que el mercado local podía ofrecer, como el caso de Juan Benito Sosa (1839-1909) quien conformó gran parte de su colección de pintura europea anterior al siglo XIX acudiendo a remates como los de los Juan Cruz (1840-1908) y Héctor Varela (1832-1891) que eran habituales entre aquellos que desarmaban sus casas de Buenos Aires para mudarse a Europa. (Pacheco, 2011:118) Asimismo, hacia las dos últimas décadas del siglo el auge del mercado del arte europeo en Buenos Aires ofrecía amplias posibilidades a los compradores (Amigo, 1998). Este florecimiento se relacionó con las fluidas relaciones comerciales que en general la Argentina estableció hacia esa época con Europa.

Respecto a la oferta específica de copias de obras europeas, el mercado porteño contó con una variada oferta a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. En 1858, *La Tribuna* anunciaba con entusiasmo el surgimiento de una nueva y fiel técnica de reproducción de pinturas, la oleografía. Copias realizadas mediante esta técnica podían adquirirse en el bazar Fussoni de Buenos Aires:

 “Después de la descripción verdaderamente artística que dio uno de nuestros colaboradores en el número de ayer de los resultados de la oleografía, no tenemos nada que agregar sino repetir el mismo consejo a todos los amantes de las artes plásticas: que se apresuren para admirar y comprar esas preciosas reproducciones. La oleografía es la última palabra de la litografía: es un progreso asombroso, puesto que consigue someter a la ley de un trabajo mecánico la armonía y los efectos de los colores. … la oleografía es una vulgarización sublime de la pintura puesta al alcance de todas las fortunas. Al resumen público, artistas y aficionados hallarán muchísimo interés en concurrir a la exposición provisoria de los hermanos Fussoni” (Anónimo b, 1958)

Los sectores medios, ante la imposibilidad de costear obras originales, recurrieron muchas veces a reproducciones como litografías u oleografías con fines decorativos. (Baldasarre, 2006:25) Este consumo sería menospreciado por Eduardo Schiaffino en sus reflexiones sobre el ámbito artístico porteño publicadas entre el 18 de septiembre y el 1º de octubre de 1883 en *El Diario* bajo el título “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento”:

“Adquieren oleografías, tablitas, fotograbados, litografías para tener un semblant de obras artísticas… y que irán a concluir miserablemente en una fogata”.

Otra variante que ofrecía el mercado porteño eran las copias firmadas de obras célebres. En 1861 Federico Silva ofrecía a la venta estos productos en la prensa:

 “Recientemente recibidos de Roma se encuentran en la casa de D. Federico Silva, Maipú 23 a la vista de todos los amantes del arte y por poco dinero pueden obtener copias de los principales cuadros de las mejores galerías de arte de Italia. El cuadro Sn Miguel de Guido Reni, original de la iglesia de los Capuchinos de Roma por Mazzolmi. La Aurora, cuadro al fresco de la Galería Rospigliosi en Roma de Guido Reni y copiado por Giuseppe Nanneti, director de la galería Sciarra de Roma; La casta Susana de Paolo Veronese copiado por Nanetti y cuyo original está en el Palacio Brera de Milán ; El descenso de la Cruz" de Miguel Angel, en San Pedro, Roma, copiado por Ojetti. "La Modestis y la Vanidad" por Leonardo de la galeria Sciarra en Roma, copiado por Nanetti. "La Cenci" de la Galeria Barberini en Roma, por Guido Renni, copiado por Mausardi de la Academia de San Luca.” (Anónimo, 1861)

La creación del Museo Nacional de Bellas Artes el 16 de julio 1895[[3]](#footnote-3) a partir de las gestiones de Eduardo Schiaffino, fue un evento significativo en el proceso de institucionalización del campo artístico. Un primer registro de las obras que conformaban el acervo inaugural del Museo se encuentra plasmado en el catálogo editado en 1896, que consigna datos de las obras exhibidas así como los nombres de los donantes. (Schiaffino, 1896)

El análisis del catálogo revela el decisivo rol del coleccionismo privado en la conformación de la colección. Entre las diversas procedencias de las ciento sesenta y seis obras que se mencionan en el catálogo, ciento treinta y siete fueron donadas o legadas por particulares. Este dato implica considerar al primer acervo del Museo en relación con las prácticas del consumo del coleccionismo local.

Esta incidencia del coleccionismo privado definió un perfil particular de este primer conjunto de piezas en el primer museo público de arte de la ciudad. A pesar del señalado rechazo de las copias de Guerrico por parte de Schiaffino, del total de obras, cinco están consignadas en el catálogo como copias anónimas de pinturas de artistas célebres: *La Virgen de la silla*[[4]](#footnote-4) *y La Transfiguración[[5]](#footnote-5)* de Rafael Sanzio, *Santo Tomás de Villanueva* de Bartolomé Esteban de Murillo[[6]](#footnote-6), *Cristo en la Cruz* de Pierre Paul de Prud’hon[[7]](#footnote-7), *Ecce Hommo* de Guido Reni[[8]](#footnote-8). Tres copias firmadas por pintores becarios argentinos en Europa completan el conjunto: *La cena alegre* de Claudio Lastra[[9]](#footnote-9) y *Adoración del Niño Jesús* de Mariano Agrelo[[10]](#footnote-10) referenciadas como copias de composiciones del pintor flamenco barroco Gerard Van Honthorst y *La Magdalena*, de Martín Boneo, como copia de Tiziano Vecellio[[11]](#footnote-11). Estos últimos casos dan cuenta del lugar de las copias como parte de la concepción académica respecto a la formación del artista.

La copia como parte del proceso de aprendizaje artístico es considerada institucionalmente en el documento titulado “Reglamento de los Concursos de Pintura, Escultura y Música para optar a las subvenciones para estudios en Europa, aprobado por decreto de fecha 10 de julio de 1899” publicado por el Ministerio de Instrucción Pública de la Nación Argentina[[12]](#footnote-12). Eduardo Schiaffino era uno de los jurados de la sección de pintura. Entre los deberes de los ganadores de los subsidios el reglamento señalaba:

 “Al cumplirse el duodécimo mes enviará a la Comisión Nacional de Bellas Artes una copia concluida que haya sido ejecutada oportunamente ante un cuadro de Maestro perteneciente a cualquier época y género … Estas reproducciones están destinadas a la formación de una sala especial de copias anexa al Museo Nacional de Bellas Artes.”[[13]](#footnote-13)

La copia como desafío para el aprendiz de arte implicaba asimismo una estrategia de apropiación de obras desde el estado con el fin de formar una sala de copias. Si bien nunca se llegó a concretar, el reglamento de los becarios de 1899 dejaba planteada la iniciativa de un espacio de exposición de copias dándole así entidad a este tipo particular de piezas artísticas entre los espacios públicos de exhibición. Esta iniciativa se podría relacionar con la fundación de museos de copias en Europa a lo largo del siglo XIX. Como señala Gallardo Saint-Jean, los museos de copias se originaron en Europa en el siglo XVIII con el fin de adoctrinar, en paralelo a la conformación de los museos nacionales, siendo la práctica de la copia legitimada por la tradición académica que atribuía a la copia y su difusión un fin formativo. (2015:5-6) Un caso significativo fue en este sentido el Museo de copias fundado en París en  1873. Esta institución se creó por sugerencia de Charles Blanc, tomando una idea propuesta en 1834 por Adolphe Thiers.  La colección constaba de unas ciento treinta pinturas entre las que figuraban copias de los frescos del Vaticano de Rafael junto con los nombres más célebres de la tradición de las diversas escuelas europeas.

En sus viajes a Europa en 1905 y 1906 Eduardo Schiaffino gestionó la compra de calcos escultóricos con el objetivo de conformar un museo de escultura comparada. En una carta del 4 de agosto de 1912 éste rememoraba a Julián Aguirre la finalidad de este proyecto que había sido presentado al ministro de Instrucción Pública en 1905:

“Esta colección de calcos compuesta de ejemplares característicos del arte egipcio, caldeo, asirio, persa, etrusco, romano, gótico, renacimiento, siglos XVII y XVIII, Imperio y época contemporánea, hará también posible entre nosotros el funcionamiento de cursos de estética e historia del arte, puesto que los estudiantes podrán familiarizarse con los más diversos estilos”[[14]](#footnote-14)

Si bien los calcos fueron exhibidos en el Museo, no se logró el objetivo de Schiaffino de conformar un espacio de esculturas comparadas permanente. Desde principios del siglo XX la copia fue progresivamente desvalorizada en los relatos museológicos. Las causas del desinterés progresivo en las copias en los museos desde inicios del siglo XX podría deberse, según Van de Ven, al desarrollo de la nueva tecnología de la fotografía en función de la reproducción de obras y a las más amplias posibilidades de viajes a nivel mundial que aumentarían la accesibilidad a las piezas originales. Asimismo, según la autora, el concepto de autenticidad fue ocupando un lugar cada vez más protagónico y excluyente en los relatos museológicos. (2017:88-89)

Sin embargo en las últimas décadas los estudios sobre este tipo de producciones proliferaron en virtud del interés por las implicancias culturales y las consideraciones respecto a la tradición que este particular estatus de obra puede brindar. Reuniones académicas como “Plaster and Plaster casts: materiality and practice” realizada en 2010 en Londres o el “Segundo Encuentro Internacional de Museos con colecciones de escultura. Copias e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea” realizado en Valladolid en 2013, son algunos de los casos de reconsideración y estudio del fenómeno de la copia en el arte en los últimos tiempos.

Consideramos en ese sentido, el estudio del consumo de copias de obras de la tradición europea en nuestro medio a lo largo de la segunda mitad siglo XIX como una de las vías para el abordaje de las concepciones respecto a la tradición canónica del arte occidental en el entramado del proceso de institucionalización artística.

**Bibliografía**

AMIGO, R. (1998) “El resplandor de la cultura del bazar” en *Razón y Revolución.* Nª4. Buenos Aires, edición digital. ISSN 2362-2458

ANÓNIMO a (1858) “Colección de pinturas” en *La Tribuna*, Buenos Aires, 17 de septiembre

ANÓNIMO b (1858) “La antesala de la esposición” (sic) en *La Tribuna*, Buenos Aires, 2 de septiembre

ANÓNIMO (1861) “Cuadros al óleo” en *La Tribuna*, Buenos Aires, 4 de septiembre

BALDASARRE, M. I. (2006) *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa.

GALLARDO SAINT-JEAN, X. (2015) *Museo de copias. El principio imitativo como proyecto modernizador, Chile, siglos XIX y XX*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

PACHECO. M. (2011) Coleccionismo artístico en Buenos Aires del Virreinato al Centenario. Buenos Aires, edición del autor.

SCHIAFFINO, E. (1896). *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Peuser.

SCHIAFFINO, E. (1933) “Prilidiano Pueyrredón en los Amigos del Arte I” (manuscrito) p. 5-6 Archivo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

VAN DE VEN, A. (2017) “Museum replicas: second-rate copies or a valuable resourse?” en *The Amphora Issue. Melburne Historical* Journal. Melburne

1. Consignadas en ciento sesenta y tres entradas de catálogo. [↑](#footnote-ref-1)
2. Si bien en el relato de Schiaffino no se nombra a José Prudencio Guerrico, la mención del “estudio original del retrato de Manuelita Rozas” confirma que se trataba de este coleccionista, ya que en el catálogo figura como su donación en el número 24 de la sala 5. [↑](#footnote-ref-2)
3. El decreto de creación del Museo fue firmado por el presidente de la Nación José E. Uriburu y por el ministro de Instrucción Pública Antonio Bermejo el 16 de julio de 1895 y el museose abrió al público el 25 de diciembre de 1896 en los locales de las Galerías *Bon Marché* de Florida 783, Buenos Aires. [↑](#footnote-ref-3)
4. Nº5, Sala 3 [↑](#footnote-ref-4)
5. Nº12, Sala 5 [↑](#footnote-ref-5)
6. Nº11, Sala 3 [↑](#footnote-ref-6)
7. Nº15, Sala 4 [↑](#footnote-ref-7)
8. Nº 19, Sala 5 [↑](#footnote-ref-8)
9. Nº 1, Sala 1 [↑](#footnote-ref-9)
10. Nº23, Sala 1 [↑](#footnote-ref-10)
11. Nº 32, Sala1 [↑](#footnote-ref-11)
12. Joaquín V. González ocupó el cargo de ministro de Instrucción pública entre 1904 y 1906. [↑](#footnote-ref-12)
13. “Reglamento de los Concursos de Pintura, Escultura y Música para optar a las subvenciones para estudios en Europa, aprobado por decreto de fecha 10 de julio de 1899”p. 12. Archivo general de la Nación, Archivo Eduardo Schiaffino [↑](#footnote-ref-13)
14. Archivo general de la Nación, Archivo Eduardo Schiaffino [↑](#footnote-ref-14)