
Museo Nacional de Bellas Artes: Itinerario de una colección

Marcela Drien*

RESUMEN: Desde su creación en 1880, el Museo Nacional de Bellas Artes ha albergado una de las colecciones públicas más importantes de Chile. El presente artículo revisa los hitos de su desarrollo desde su fundación hasta las primeras décadas del siglo xx, que arrojan luces sobre las preocupaciones que marcaron el carácter de la institución. Para ello se presta especial atención al impacto de las tradiciones artísticas europeas, del desarrollo del arte nacional y de las tendencias artísticas contemporáneas en la formación y expansión de dicha colección.

PALABRAS CLAVE: colección de arte, Museo Nacional de Bellas Artes, arte chileno, grandes maestros

ABSTRACT: Since its creation in 1880, the National Museum of Fine Arts has housed one of the most important public collections in Chile. This article reviews the milestones of its development from its foundation to the first decades of the twentieth century, which shed light on the concerns that marked the character of the institution. For this, special attention is paid to the impact of European artistic traditions, the development of national art and contemporary artistic trends in the formation and expansion of this collection.

KEYWORDS: art collection, Museo Nacional de Bellas Artes, Chilean art, old masters

* Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Stony Brook y magister en Humanidades con mención en Historia por la Universidad Adolfo Ibáñez. Profesora Asistente del Departamento de Historia y Ciencias Sociales e investigadora del Centro de Estudios del Patrimonio de la Universidad Adolfo Ibáñez. Sus investigaciones se han centrado en el siglo xix, especialmente en el ámbito del coleccionismo, exposiciones y escultura.

Introducción

El 18 de septiembre de 1880, el Museo Nacional de Pinturas¹ abrió sus puertas en los altos del palacio del Congreso Nacional². La ceremonia se enmarcaba en la celebración de Fiestas Patrias, y debió compartir su protagonismo con la noticia que en esos días concitaba gran parte de la atención de los medios: el hundimiento de La Covadonga. La preocupación por este acontecimiento resultaba del todo razonable, pues el país se encontraba entonces en medio de la Guerra del Pacífico (1879-1883) que enfrentó a Chile con Perú y Bolivia.

Teniendo en cuenta el contexto bélico que rodeó la creación del Museo, la forma en que el diario *El Ferrocarril* describe el comienzo de su recorrido es especialmente significativa:

Al franquear el umbral de la sala, una estatua en yeso llama la atención: es la «Independencia de Chile», obra del escultor señor José Miguel Blanco, y designada en el catálogo con el número 1. Siguiendo con el mismo género de producciones artísticas, encontramos, bajo el número 97, un busto en mármol del almirante señor Blanco Encalada, firmado Augusto François. Viene después una serie de bustos de personajes ilustres, y el espectador parece ver revivir las fisonomías de don Andrés Bello y de los generales señores Búlnes y Las Heras. (Museo de Bellas Artes, 19 de septiembre de 1880).

La nota no solo destaca el carácter nacional que la alegoría del escultor José Miguel Blanco (1839-1897) imprimió a la ceremonia de inauguración, sino que realza la figura del propio artista, quien desempeñó un rol crucial tanto en la concepción como en la implementación del Museo Nacional de

¹ Esta denominación, utilizada en el decreto de creación del Museo, no volvió a usarse posteriormente. Al proponer el proyecto, el propio José Miguel Blanco (1879) se refirió a un «Museo de Bellas Artes» (p. 399). Del mismo modo, el año de creación de la institución el *Diario Oficial* incluyó el listado de obras de la colección en un acápite titulado «Catálogo de obras de pintura i escultura del Museo Nacional de Bellas Artes» (Ministerio de Instrucción Pública, 1880). En el contexto de su inauguración, la prensa lo consignó como «Museo de Bellas Artes» (Museo de Bellas Artes, 19 de septiembre de 1880), nombre que se mantendría en los propios catálogos de la institución, que lo identifican alternativamente como «Museo Nacional Artístico» (Exposición Artística Nacional, 1889), «Museo de Bellas Artes» (Exposición Nacional Artística, 1890) y, ya a partir de 1896, como «Museo Nacional de Bellas Artes» (Exposición Nacional Artística, 1896; Museo Nacional de Bellas Artes, 1896), denominación que se utilizará a lo largo de este artículo. En gran medida, la identificación generalizada del Museo con las Bellas Artes se explica por el hecho de que la colección estuvo conformada desde sus inicios no solo por pinturas, sino también por esculturas. Sobre estas últimas, véase el estudio de Pedro Zamorano y Patricia Herrera (2016).

² En 1885 el Museo se trasladó al Partenón de la Quinta Normal y en 1910, a su actual ubicación en el Parque Forestal.

Bellas Artes. El escultor participó en su creación junto al coleccionista Marcos Maturana (1830-1892) y al pintor italiano Giovanni Mochi (1831-1892), entonces director de la Academia de Bellas Artes, que sería designado primer director del Museo (1880-1887) (Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública, 25 de septiembre de 1880)³.

La incorporación en la muestra de figuras del mundo militar y naval – como Blanco Encalada, Bulnes y Las Heras– en alguna medida se explica por el hecho de que las representaciones históricas formaban parte del proyecto inicial del Museo (Blanco, 1879, p. 399) y, quizás, también porque avivaban el espíritu nacionalista en tiempos de guerra.

Luego de detenerse en estas piezas escultóricas, el cronista de *El Ferrocarril* se refería también al conjunto *Mater dolorosa* legado por monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre (1817-1875), quien lo había atribuido a Miguel Ángel (1475-1564) (Noticias diversas, 19 de enero de 1876)⁴. Respecto de las 95 pinturas en exhibición, el periódico destacaba su «variedad» y «mérito», indicando que representaban a las escuelas flamenca, italiana, española, en menor grado a la francesa y, por cierto, a la escuela nacional.

A partir de este momento fundacional, el presente artículo analiza los cambios en la valoración de los grandes maestros europeos, de los artistas nacionales y del arte contemporáneo extranjero en relación a las transformaciones de la colección desde su creación hasta las primeras décadas del siglo XX. Este estudio presta especial atención a las variaciones del gusto visibles en las transformaciones de dicho acervo y la influencia que sobre él tuvieron las tradiciones artísticas, el arte nacional, la progresiva inclinación hacia el arte moderno y los museos europeos.

³ La participación de Mochi se explica en gran medida por su calidad de representante de una institución artística. En cuanto a Maturana, quien durante décadas apoyó el desarrollo de la artes en Chile, este tuvo un papel protagónico junto a Blanco tanto en la búsqueda de obras como en la donación de pinturas a la colección fundacional (Berríos *et al.*, 2009, p. 349).

⁴ De acuerdo a lo indicado en su testamento, Eyzaguirre había adquirido el grupo de mármol en Gantes (Noticias diversas, 19 de enero de 1876). La obra, hoy desaparecida, figuraba aún en 1930 como parte de la colección (*El Museo de Bellas Artes (1880-1930)*, 1930, p. 96). El propio José Miguel Blanco la había elogiado anteriormente, señalando que se trataba de «un magnífico grupo en mármol que representa *La piedad*, debido al cincel de Miguel Anjel Baonarroti [sic]: obra que por sí sola merecería un salón especial, un salón de honor. Nos parece difícil que alguien pueda imaginarse en Europa que entre nosotros existe una escultura del gran Miguel Anjel, i mucho ménos que llegue a imaginar el que esta reliquia de arte haya sido arrojada al suelo, cubierta de polvo, en varios fragmentos, i en un cuarto viejo que amenaza desplomarse de un momento a otro i concluir de arruinar el mármol, del cual se enorgullecería cualquiera galería europea» (Blanco, 1879, pp. 395-396). El comentario manifestaba el interés de Blanco frente a la obra, pese a que su autoría no era del todo clara –a tal punto que el periodista de *El Ferrocarril* ni siquiera la menciona–.

Conformación de la colección

Desde las primeras décadas de funcionamiento del Museo, la colección reflejó los cambios en la concepción de su función pública, definiendo su papel en la formación de los artistas nacionales y del gusto del público. El conjunto, de enorme importancia para la articulación de un patrimonio nacional, se formó a partir de 103 piezas tanto donadas o legadas por coleccionistas privados como provenientes de diversas reparticiones públicas. En 1879, un año antes de que la institución comenzara a funcionar, José Miguel Blanco explicó por qué estas últimas debían integrarse a dicho acervo:

El Gobierno posee una cantidad considerable de cuadros, estatuas, bustos i otros objetos artísticos que corren dispersos sin que nadie haga caso de ellos para salvarlos de una ruina completa. De éstos hai algunos en la Universidad, en los altos de la Biblioteca, en el Palacio de la Exposición, en el Consejo Universitario; los hai también en la Intendencia de Valparaíso, en La Matriz de ese mismo puerto, en la Moneda, en el Congreso i hasta en el Santa Lucía. (Blanco, 1879, p. 395)

Algunas de las obras aludidas provenían de una galería de retratos históricos ubicada en el Palacio de la Exposición, que alojaba entonces al Museo Nacional⁵. Tal como se estipulaba ya en 1873, en dicha galería debían reunirse «los retratos de personajes notables de Chile que al presente existen en varias oficinas o edificios públicos i los que proporcionen los particulares» (*Decreto de aprobación*, 1873, p. 7)⁶. A las piezas de instituciones estatales se agregaría el aporte de dos reconocidos coleccionistas: el general Marcos Maturana, quien cedió siete cuadros de origen europeo, y monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre, dueño de numerosas telas y esculturas de carácter religioso provenientes del Europa, a quien se atribuye poco menos de la mitad de las obras en el acervo inicial del Museo (Galería Chilena de Pintura y Escultura, 1877, p. 229-231; Ministerio de Instrucción Pública, 1880)⁷.

⁵ A partir de 1876, el Palacio de la Exposición —en el cual se ubica actualmente el Museo Nacional de Historia Natural— albergó al Museo Nacional, concebido para alojar la colección de ciencias naturales formada por Claudio Gay y algunos objetos de carácter histórico.

⁶ La comisión designada entonces para la adquisición de las obras de la mencionada galería estaba integrada, entre otros, por el propio coronel Marcos Maturana. La organización de sus salas había quedado en manos de Giovanni Mochi y Nicanor Plaza (1844-1918), y en ellas se ubicarían pinturas o esculturas que servirían de «principio para la formación de un Museo de bellas artes» (Creación de una Galería, 1876, p. 422). Lo anterior demuestra que la galería del Museo Nacional constituye un antecedente directo de la colección del Museo de Bellas Artes y que su conformación había comenzado varios años antes de la inauguración de este en 1880.

⁷ Aun cuando el listado de la colección fundacional publicado en el *Diario Oficial* no indica la

El origen diverso de las piezas dio forma a un conjunto de gran variedad temática y estilística. Mientras un porcentaje importante de la colección —que se expandió con el paso de los años— correspondía a creaciones —o copias— de los grandes maestros europeos, otra sección consistía en obras contemporáneas de artistas extranjeros o nacionales, cuya participación fue aumentando gradual pero sostenidamente en las décadas posteriores.

El impacto de los grandes maestros

La presencia en la colección del Museo de obras atribuidas a grandes maestros europeos —o copias de estas— debe entenderse, en primer lugar, a partir del «redescubrimiento» de estos artistas (Haskell, 1976) durante el siglo XIX en Europa, que permeó el coleccionismo privado y público. La rapidez con que el fenómeno se expandió a América explica la admiración que se generó por ellos entre los coleccionistas chilenos que donaron o legaron obras al Museo, y también entre los pintores que copiaron sus telas más famosas.

La noción de «grandes maestros» aludía a artistas célebres de la escuela italiana, española, flamenca, holandesa y francesa, principalmente del Renacimiento y el Barroco, y a algunos del siglo XVIII⁸. Hacia ellos se orientaron las miradas de intelectuales, artistas e instituciones chilenas como la Academia de Pintura y, más tarde, del propio Museo Nacional de Bellas Artes. Del mismo modo, sus obras fueron especialmente valoradas entre los coleccionistas privados, tal como se aprecia en diversas exposiciones de arte realizadas a partir de 1856 (*Catálogo de cuadros*, 1856; Vicuña Mackenna, 1858; *Exposicion de Pinturas*, 1867).

proveniencia de todas las piezas, es posible reconocer entre ellas algunas de las pertenecientes a monseñor Eyzaguirre, consignadas en el listado de obras legadas por el sacerdote al Estado publicado en los *Anales de la Universidad de Chile* (Galería Chilena de Pintura y Escultura, 1877, pp. 229-231).

⁸ Más que identificar a un grupo fijo de artistas, la denominación «grandes maestros» debe entenderse como un concepto flexible que puede expandirse y modificarse según los gustos e intereses de época. Al respecto, resultan pertinentes las observaciones de René Brimo, quien afirma que la noción de «maestro» varía a lo largo del tiempo y que, por lo tanto, no es posible atribuirle una evolución continua e inquebrantable. De aquí puede desprenderse que el término corresponde, más bien, a un estatus que el artista puede alcanzar y perder (Brimo, 2017, p. 196). Por otra parte, aunque los artistas italianos llamaban la atención ya desde el siglo XVII, los pintores del Siglo de Oro español debieron esperar hasta el siglo XIX para capturar el interés de coleccionistas y museos europeos —entre otros, del Louvre, que en 1838 inauguró la galería española (Gerard Powell, 2014; Vásquez Astorga, 2014)—. El interés por los maestros europeos en el siglo XIX coincidió con otros aspectos que afectarían la propia noción de gusto. Si bien durante el siglo XVIII la formación de este último constituyó una preocupación marcadamente estética, durante el siglo XIX se insertó en un complejo sistema que no solo lo consideraba como una facultad innata o formada del individuo (Pérez, 2008), sino también como un elemento vinculado a la circulación, el comercio artístico —en el cual también jugaron un papel importante la disponibilidad de obras y la elaboración de copias— y el prestigio social, entre otros asuntos (Haskell, 1976).

Ya desde la década de 1850, dichos maestros fueron considerados fundamentales para la formación del público y el aprendizaje académico de los pintores y escultores en Chile, generando también interés en otros países del continente como Argentina (Baldasarre, 2006; Navarro, 2006) y, especialmente, Estados Unidos (Reist, 2015; Quodbach, 2017; Reist y Colomer, 2017; Saltzman, 2008). Su presencia en la colección del Museo, e incluso la misma creación de este, debe entenderse a la luz de este fenómeno y en relación al rol formativo –tanto del gusto del público como de los pintores nacionales– que la propia institución buscaba cumplir en el país y para el cual era necesario disponer de obras –atribuciones o copias–, creadas por pintores y escultores europeos de importancia⁹.

Así, no resulta extraño que entre las siete telas donadas por Marcos Maturana figuraran *El camino al calvario*, entonces atribuida a Peter Paul Rubens (1577-1640)¹⁰; *Tres evangelistas*, de Jacob Jordaens (1593-1678); *San Jerónimo*, de Francisco Zurbarán (1598-1664); *La huida a Egipto*, de Jacopo Robusti (1518-1594) –nombre con que también se conoció a Tintoretto– y *Cabeza de mujer*, atribuida a Anton Van Dyck (1599-1641) (Ministerio de Instrucción Pública, 1880). La elección demostraba la preferencia de Maturana por los pintores flamencos, aunque poseía también telas de Guido Reni (1575-1642), sin duda uno de los pintores más apreciados en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX. En efecto, existían en el país varias copias de sus cuadros (Vicuña Mackenna, 1858; *Exposicion de Pinturas*, 1867), como *La casta Susana* o *Susana y los viejos* (fig. 1), que formaba parte de la colección del Museo ya para la década de 1890 (*Exposicion Nacional Artística*, 1896, p. 22). De artistas españoles, en 1896 se agregó al conjunto el lienzo *San Pedro* atribuido a José de Ribera (1591-1652) y, seis años antes, una *Virgen y el niño* (c. 1655) (fig. 2) de Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682), vendida a la institución por el pintor chileno

⁹ La estrecha relación entre el Museo y la formación de los artistas se reforzó con el diseño del Palacio de Bellas Artes que se inauguró en 1910: a un lado del edificio funcionaría la Academia de Bellas Artes y al otro, el Museo Nacional de Bellas Artes (Berríos *et al.*, 2009, pp. 405-423). No obstante, es importante considerar que durante el siglo XIX el acceso del público a las obras del Museo se limitó a un mes en el año, durante la realización del Salón de Pintura. Solo a partir de 1900, gracias a las gestiones de Enrique Lynch (1862-1936), el Museo se abrió diariamente para que los artistas pudieran realizar copias, y jueves y domingo para el público general, tal como se indica en la memoria institucional de 1907 (*Archivo Histórico MNBA*, Vol. 1, 2008, p. 19). Por otra parte, la estrecha relación entre el Museo y la formación de los artistas se reforzó con el diseño del Palacio de Bellas Artes que se inauguró en 1910: a un lado del edificio funcionaría la Academia de Bellas Artes y al otro, el Museo Nacional de Bellas Artes (Berríos *et al.*, 2009, pp. 405-423).

¹⁰ El *Diario Oficial* de 1880 identifica la obra como *Cristo llevando la cruz*.

Francisco Javier Mandiola (1820-1900) y a la cual Luis Álvarez Urquieta (1877-1945) dedicó algunas líneas años más tarde en *La pintura en Chile*:

De este pintor cuenta la crónica una curiosa anécdota, relacionada con una de nuestras mejores joyas de nuestro Museo de Bellas Artes, cual es la Virgencita de Murillo.

Cuentan que dicha Virgen era de propiedad de dos señoras, y que gozaba de gran fama de milagrosa. Habiendo llegado a oído de Mandiola, la belleza de dicho cuadro, fue a visitar a las piadosas señoras y después de convencerse del gran mérito artístico, les ofreció por ella la suma de cien pesos, por aquel entonces, una fortuna. La oferta era tentadora, mas a las religiosas señoras no dejaba de dolerles, separarse de una imagen que tantos milagros les había hecho. Mandiola para todo encontró arreglo y les prometió darles a más de los cien patacones, otra imagen igual en bellezas y cualidades milagrosas.

Desprendiéronse ellas de la imagen y Mandiola fabricó una copia, que si no idéntica; era capaz de engañar a cualquier ojo profano. (Álvarez Urquieta, 1928, p. 24)¹¹

Junto a las obras ya mencionadas, el Museo incorporó a su colección un grabado en acero del *Juicio final* de Miguel Ángel donado por el pintor chileno

Pedro Lira (1845-1912) (*Exposición Artística Nacional*, 1889, p. 16), además de una copia de la *Virgen con el niño* de Rafael (*Exposición Artística Nacional*, 1889, p. 16) y de *El descendimiento* de Pedro Pablo Rubens (*Museo de Bellas Artes*, 1922). El conjunto invitaba así a recorrer los estilos y temáticas que circulaban en el mercado artístico del período, y que habían modelado el gusto a lo largo del siglo tanto en Europa como en América.

La inclusión en la colección de estas telas demostraba el valor de



Figura 1. Autor desconocido. Copia de *Susana y los viejos* o *La casta Susana* de Guido Reni, s. f. Óleo sobre tela, 123 x 160 cm. Adquirido de la Galería Díaz Gana en 1893. Museo Nacional de Bellas Artes, n° Surdoc 2-5152. Fotografía de Darío Tapia.

¹¹ Aunque no hay certeza sobre su veracidad, el relato plantea un asunto cada vez más frecuente a lo largo del siglo: a saber, el tránsito de pintura religiosa desde un espacio devocional privado al campo de la apreciación estética, especialmente en exposiciones de la segunda mitad del siglo XIX. En efecto, el desarrollo del coleccionismo y el fenómeno de secularización que experimentó la cultura nacional en el contexto republicano llevó a una creciente valoración estética de piezas que, durante el período colonial, se habían establecido predominantemente en espacios religiosos. Su exhibición se debió principalmente a la fama de las obras cuyas copias se expusieron, y al prestigio de sus autores (Drien, 2015).



Figura 2. Bartolomé Esteban Murillo. *Virgen con el niño*, c. 1655. Óleo sobre tela, 43 x 35 cm. La obra fue vendida a la institución por el pintor chileno Francisco Javier Mandiola en 1890. Museo Nacional de Bellas Artes, n° Surdoc 2-1931. Fotografía de Darío Tapia.

la copia no solo como herramienta de aprendizaje para los artistas, sino como medio para poner a un público más amplio en contacto con piezas canónicas de la historia del arte europeo. De este modo, la práctica servía para diseminar modelos artísticos, para aproximarse a los originales (Bartsch *et al.*, 2010) y para alinear a la institución con los grandes museos europeos que los albergaban. Tal como lo había expresado Blanco, estos eran un referente para el propio desarrollo del museo, cuya aspiración era, precisamente, transformarse con los años en «lo que es el Louvre en París o el Vaticano en Roma» (Blanco, 1879, p. 397).

Sin embargo, y a pesar de su relevancia en la colección, las obras

de los grandes maestros se vieron desplazadas hacia fines del siglo por piezas más modernas. Al respecto, el caso de un lienzo del pintor flamenco David Teniers¹² —uno de los artistas más reconocidos del siglo XVII— es, a lo menos, sorprendente, pues la Comisión de Bellas Artes ordenó darlo de baja. En la Memoria de 1904, Enrique Lynch, entonces conservador del Museo, mencionaba que dos telas «botadas a la basura por orden de la comisión de Bellas Artes fueron recogidas por mi. Las lleve a mi casa i después de un prolijo trabajo las devolví a la Comision de BA en perfecto estado. Estas telas figuran hoy en el Museo. Son un Teniers i un cuadrito antiguo de gran mérito de autor desconocido» (*Archivo Histórico MNBA*, Vol. 1, 2008, p. 13)¹³.

Menos dramático, aunque igualmente significativo, fue el caso de una copia de *La deposición* de Caravaggio (1571-1610) adquirida por el Estado chileno en 1857 para la Academia de Pintura de Santiago y traspasada más tarde al Museo. A pesar de la relevancia del artista, y de que la calidad de la

¹² No existe información precisa sobre las características de esta obra ni su actual ubicación.

¹³ El hecho de que Lynch asumiera no solo el cuidado de las obras sino también, en algunos casos, su recuperación, ha llevado a considerarlo el primer restaurador del Museo.

tela había sido certificada por la Academia de Pintura de París, la copia permaneció alejada de las salas de exhibición después del traslado de la colección en 1910 a su nueva y definitiva ubicación (Accatino, 2016, p. 60-77).

Tales ejemplos dan cuenta del gradual cambio de actitud de la Comisión de Bellas Artes respecto a los grandes maestros, que llevó a una menor repercusión de sus obras. En gran medida, el fenómeno estaba asociado a un evidente aumento en el interés por las escuelas nacionales contemporáneas –en torno a las cuales se expandiría la colección en los años siguientes– y a la consecuente necesidad de darles más visibilidad.

De copias y originales

Desde la creación de la Academia de Pintura en 1849, la formación de los artistas nacionales había descansado fuertemente en los modelos que ofrecían los pintores y escultores europeos. De ahí que, en esta etapa de aprendizaje, alcanzaran protagonismo las copias no solo de esculturas clásicas, sino también de las obras de los grandes maestros adquiridas por la Academia.

La adquisición de copias constituyó una preocupación temprana, tal como se aprecia en el texto del crítico Daniel Barros Grez (1834-1904) *De la formación de galerías de Bellas Artes i de un Museo de Industria i de Costumbres Nacionales*, publicado en 1869¹⁴:

Me parece que no sería ni mui difícil ni mui costoso obtener copias al óleo de los cuadros clásicos de las galerías europeas, ya fuera pidiendo allá dichas copias, ya enviando a sacarlas a los mas aprovechados de nuestros pintores. Cada uno de estos jóvenes artistas volvería de su viaje enriquecido con nuevas ideas, i con nuevas obras para el museo, que andando el tiempo, llegaría a contener verdaderas riquezas, verdaderas obras maestras, que no dejarían de serlo por ser copias.

Tengamos éstas siquiera, ya que no podemos obtener obras orijinales; o mas bien dicho: principemos por colectar buenas copias, a fin de llegar a obtener buenas obras orijinales de los pintores chilenos. (Gallardo, 2016, p. 76)

Esta mención a las «buenas copias» reafirmaba que, junto con servir para aproximarse a los originales, su práctica conducía también a una buena realización de estos. Según sus cualidades estéticas, además, era posible distinguir las versiones bien ejecutadas de las menos logradas, pues aquellas exhibían

¹⁴ Sobre la propuesta de Daniel Barros Grez y el contexto en que se plantea, véase el estudio de Ximena Gallardo (2016).

mayor semejanza con el original gracias a la habilidad de sus autores en el manejo de las proporciones, de las luces y sombras, del color, de los detalles y de la pincelada.

La valoración estética de las copias se observaba ya en la década anterior a la cita de Barros Grez, tal como se aprecia en los comentarios de Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886) sobre dos copias de *La perla* de Rafael presentadas en la Exposición de la Sociedad de Instrucción Primaria de 1858:

La actitud de los niños es llena de naturalidad, pero en las copias se ha exajerado de tal suerte la espresion del Jesus, que parece mas bien que hiciera un jesto de burla a su madre. Lo mismo observamos del pecho del niño, lo que es un verdadero adefesio.- El fondo del paisaje tiene un colorido brillante i sostenido, digno de la escuela de Venecia.- Una de las copias es mui superior a la otra. Basta para esto comparar el colorido del rostro de la vírjen en una i otra. (Vicuña Mackenna, 1858, p. 14)

Más allá de este tipo de consideraciones —que se observaron hasta las décadas posteriores—, muchas de las copias en la colección del Museo fueron realizadas por artistas nacionales mientras estudiaban en Europa, y luego enviadas a Chile como parte de su compromiso con el Estado a fin de reflejar el aprendizaje adquirido. Entre ellas destacan las de *La bella jardinera* (c. 1846) de Rafael (fig. 3) atribuida a Antonio Gana (1822-1846) (Museo Nacional de Bellas Artes, 2016a, p. 24)¹⁵; de la *Adoración de los pastores* de José de Ribera, realizada por Cosme San Martín (1849-1906) en 1877¹⁶; de la *Virgen con el*



Figura 3. Atribuida a Antonio Gana. Copia de *La bella jardinera* de Rafael, s. f. Óleo sobre tela, 132 x 80 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, n° Surdoc 2-4117. Fotografía de Eloísa Ide.

¹⁵ No se tiene información precisa sobre la fecha y vía de ingreso de esta obra a la colección del Museo, pues el artista había fallecido más de tres décadas antes de su creación.

¹⁶ La obra de Cosme San Martín fue realizada a partir del original de Ribera ubicado en el Louvre en 1877 y enviada a Chile en 1878 (*Museo Nacional de Bellas Artes*, 1896, p. 6). En 1880 se incorporó

niño y ángeles de Anton Van Dyck, enviada por Miguel Campos (1844-1889) en 1877; y de *La sepultación de Cristo*, también de Ribera, realizada por Juan Francisco González (1853-1933) (*Museo Nacional de Bellas Artes*, 1896, p. 6).

Lo anterior demuestra que el valor de una copia no se relacionaba con la idea de autenticidad (Martínez, 2016) –por la que hoy se la sitúa en un lugar secundario–, sino más bien con una práctica artística cuyo rol era altamente valorado y que, de hecho, estuvo estrechamente ligada al ámbito del museo. En efecto, desde su concepción y aun en el siglo XX –con un reglamento específico sobre la materia (*Museo de Bellas Artes*, 1911, p. 6)¹⁷–, este fue considerado como un espacio para la realización de copias (Blanco, 1879, p. 398), útiles tanto para la preparación de los artistas chilenos que las ejecutaban como para ampliar el repertorio de obras a las que el público tenía acceso.

Un creciente interés por el arte chileno

Pese al papel preponderante de los grandes maestros en la formación de los artistas nacionales, las preocupaciones individuales de estos últimos los llevaron a buscar nuevas fuentes de inspiración al momento de crear sus propias obras. Este creciente espacio de autonomía se expresó en la elección de temáticas y soluciones formales variadas, que dialogaban más directamente con las tendencias artísticas contemporáneas.

En dicho contexto, el Museo demostró cada vez más interés por el trabajo de pintores y escultores nacionales ya formados. Durante la década de 1880, la inquietud de la institución por impulsar el arte nacional se evidenció en la creación de los llamados «salones», que comenzaron a organizarse anualmente desde 1885. La iniciativa buscaba potenciar a los artistas chilenos –cuyas obras se incorporaron sostenidamente a la colección del Museo¹⁸– y se transformó

a la colección fundacional del Museo (Ministerio de Instrucción Pública, 1880) y ecientemente ha suscitado discusiones sobre la naturaleza y relevancia de la copia (*Museo Nacional de Bellas Artes*, 2016a, pp. 37-47; Martínez, 2016).

¹⁷ Resulta necesario considerar que, mientras el registro del número de copias de obras del Museo realizadas en 1906 llegaba a las 75 (*Memorias, 1907*, 2008, p. 19), para 1913 la cifra había aumentado casi al doble, con 134 artistas autorizados por el conservador para realizarlas (*Archivo Histórico MNBA*, Vol. 1, 2008, p. 132).

¹⁸ A pesar de existir catálogos de estos salones, la falta de archivos documentales hace difícil la reconstrucción de algunos pasajes relativos a la adquisición y manejo de la colección al menos durante los primeros veinte años de funcionamiento del Museo. El propio Enrique Lynch señala en la Memoria de 1899 que, hasta su llegada, se apreciaban notables desórdenes administrativos (*Archivo Histórico MNBA*, Vol. 1, 2008, p. 3).

en su principal plataforma de promoción¹⁹. Si bien esta venía a contribuir a un sistema institucional formado hasta entonces por la Academia y el Museo, resulta irónico que surgiera como parte de un proyecto de modernización artística (Berríos *et al.*, 2009, p. 31) justamente en el momento en que su principal referente, el Salón de París, comenzaba a perder su histórico protagonismo ante el surgimiento de nuevos espacios expositivos impulsados por artistas cada vez más alejados de la academia (Mainardi, 1994).

Al momento de creación del Salón en Chile, el arte nacional había experimentado un lento desarrollo a partir del cultivo de distintos géneros artísticos, entre los cuales el paisaje —a pesar de las disputas académicas en torno a él— adquirió especial relevancia durante la segunda mitad de siglo XIX como un tipo de arte moderno. El género había comenzado a desarrollarse en la década de 1860, aunque su visibilidad aumentó en la década siguiente, cuando comenzó a debatirse su lugar en el campo artístico (Valdés, 2014, p. 13-15)²⁰. Fue precisamente en la Exposición de Artes e Industrias de 1872 que Antonio Smith (1832-1877) se erigió como el fundador del género en Chile (Valdés, 2014, p. 15; Quiroga y Villegas, 2015). Por la relevancia de este artista, el Museo adquirió su obra *El río Cachapoal* (1870) (fig. 4) (*Museo Nacional de Bellas Artes*, 1896, p. 23), exhibida además en la Sección Nacional de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1910. Tras



Figura 4. Antonio Smith. *Río Cachapoal*, s. f. Óleo sobre tela, 100 x 146 cm. La pintura fue exhibida en la Sección Nacional de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1910 y adquirida por la Comisión de Bellas Artes. Museo Nacional de Bellas Artes, n° Surdoc 2-27. Fotografía de Darío Tapia.

ello se integraron a la colección otros paisajes como *Quebrada de los loros* (1895) de Alberto Valenzuela Llanos (1869-1925) (*Museo Nacional de Bellas Artes*, 1896, p. 22) y *Palmas de Ocoa* (fig. 5) de Onofre Jarpa.

Sin embargo, las piezas en la colección del Museo exhiben los vínculos que los artistas nacionales establecieron con diversas tendencias de la época más allá del paisaje. Al respecto, por ejemplo, son reveladoras las obras de Alf-

¹⁹ En Chile, el Salón Oficial se realizó hasta la década de 1960.

²⁰ Sobre la representación del paisaje en Chile, se recomienda consultar el volumen editado por Amari Peliowski y Catalina Valdés (2014).



Figura 5. Onofre Jarpa. *Palmas de Ocoa*, s. f. Óleo sobre tela (algodón), 96,5 x 82 cm. Adquirida por la Comisión de Bellas Artes. Museo Nacional de Bellas Artes, n° Surdoc 2-182. Fotografía de Darío Tapia.

do Valenzuela Puelma (1856-1909), uno de los pintores mejor representados en la colección, considerado en la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1910 como uno de los más relevantes del arte chileno:

[...] había otra sala reservada á los artistas chilenos fallecidos, en la cual se exhibieron obras de capital importancia de Caro, de Mandiola, de Molina, de Pascual Ortega, de Smith, de San Martín, y sobre todo las más importantes y admirables telas del malogrado Valenzuela Puelma, que desde este momento ha quedado consagrado como el más genial de los artistas chilenos desaparecidos. (*Archivo Histórico MNBA*, Vol. 1, 2008, p. 56)

Es posible que tal valoración se basara en el prestigio alcanzado por el pintor en el Salón de París. Allí se

exhibió *Náyade* (fig. 6), que ingresó posteriormente a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes en 1884 y fue expuesto con regularidad al menos hasta 1930 (Richter y Valdivieso, 2015, pp. 186-207). El lienzo reflejaba el interés del artista por la representación del desnudo –en este caso, a través de un tema mitológico–, mismo ejercicio que desarrollaría en *La perla del mercader* (1884), una de sus obras más célebres, desde el orientalismo.

La variedad de intereses de Valenzuela Puelma y su cercanía con tendencias artísticas europeas se reflejó asimismo en telas como *Flores japonesas* (1888) (fig. 7), que ingresó a la colección en 1910 como parte del legado de Eusebio Lillo (*Museo de Bellas Artes*, 1911, p. 50). Exhibida por primera vez en 1911, la obra permite apreciar inquietudes artísticas más modernas vinculadas al fenómeno del japonismo, cultivado con entusiasmo por los círculos impresionistas (Fernández del Campo, 2001).

El rápido aumento del interés hacia obras contemporáneas nacionales por parte del Museo se aprecia en tres adquisiciones efectuadas en 1906: *El mendigo*, busto del escultor Simón González (1859-1919); *Retrato de Mr. Le Poitevin*, de Marcial Plaza Ferrand; y *Bretomas*, de Manuel Thomson²¹. Si

²¹ Junto a las piezas mencionadas, se adquirieron también obras francesas del siglo XIX como *Paisaje del*

bien el ingreso de artistas chilenos a la colección fue constante desde sus comienzos, la celebración del Centenario marcó un momento de inflexión en el ritmo de las adquisiciones y el tipo de obras elegidas. Entre las cerca de 250 piezas que se incorporaron ese año al acervo, y que incluían pinturas, grabados y esculturas, se encontraban creaciones nacionales de artistas ya fallecidos como Francisco Javier Mandiola (1820-1900) –del cual se incluyó su autorretrato, *Cabeza de estudio*, y *Retrato de niña* (1857)– y *Patio de Nápoles* (1896) de Ernesto Molina (1857-1904). A estos lienzos se agregaron telas que, renovando el lenguaje artístico, abandonaban la precisión visual en favor de superficies texturadas: es el caso de *Las carreras de Viña del Mar* (c. 1892), *Marina* (1890), *Calle de San Francisco de Limache* (1898) y *Rosas* (c. 1900) (fig. 8) de Juan Francisco González (1853-1923) –con pinceladas sueltas y pastosas especialmente en el último cuadro–. Asimismo, se observa la presencia

de temáticas relacionadas con el regreso a la naturaleza y con los escenarios locales en lienzos como *Riberas del Mapocho*, de Alberto Valenzuela Llanos²².

El interés del Museo por destacar a los artistas chilenos se hizo aún más visible en su política de exposiciones. Ya para 1915, las memorias de la ins-

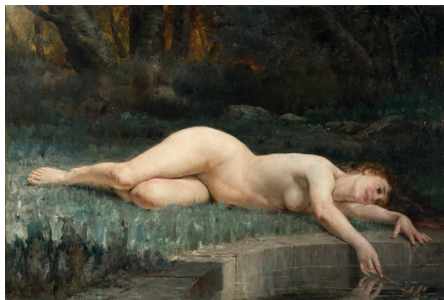


Figura 6. Alfredo Valenzuela Puelma. *Náyade*, s. f. Óleo sobre tela, 120 x 181 cm. Ingresó a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes en 1884, en calidad de envío de pensionista. Se mantuvo expuesta regularmente al menos hasta 1930. Museo Nacional de Bellas Artes, n° Surdoc 2-249. Fotografía de Darío Tapia.



Figura 7. Alfredo Valenzuela Puelma. *Flores japonesas*, s. f. Óleo sobre tela, 59,2 x 92 cm. La obra, procedente del legado de Eusebio Lillo (1910), permite apreciar inquietudes artísticas vinculadas al fenómeno del japonismo. Museo Nacional de Bellas Artes, n° Surdoc 2-1596. Fotografía de Darío Tapia.

pintor francés Charles-François Daubigny (1817-1878), *Últimos minutos de la tarde* de Léon-Victor Dupré (1816-1879), *Figuras italianas* de Narcise Díaz de la Peña (1807-1876) y *Retrato de Napoleón III* de Court. La única excepción al carácter contemporáneo de estas obras fue *La lecture* de Fragonard (1732-1806), adquirida en un remate público (*Archivo Histórico MNBA*, Vol. 1, 2008, p. 18).

²² En el campo escultórico ingresarían obras como *La miseria* (1908) de Ernesto Concha (1875-1911) y *El escultor Desca* (1902) de Simón González (1859-1919), entre otras.



Figura 8. Juan Francisco González. *Rosas*, c. 1900. Óleo sobre cartón, 41,5 x 35,5 cm. Adquirida por la Comisión de Bellas Artes en 1910. Museo Nacional de Bellas Artes, n° Surdoc PR30-11. Fotografía de Darío Tapia.

titución evidenciaban la intención de organizar una muestra individual de Valenzuela Llanos (*Archivo Histórico MNBA*, Vol. 1, 2008, p. 138), a la cual se sumaron en 1935 retrospectivas de Alfredo Valenzuela Puelma y Simón González, entre otros (*Archivo Histórico MNBA*, Vol. 2, 2008, p. 162).

A las exhibiciones individuales mencionadas debe agregarse la muestra de la colección de pintura chilena de Luis Álvarez Urquieta en 1930 (*Museo Nacional de Bellas Artes*, 1930). Esta acentuó la preferencia del Museo hacia la plástica nacional, que se sellaría con la adquisición de este conjunto al finalizar la década (Wacquez y Martínez, 2014).

Artistas contemporáneos extranjeros

Junto a la creciente incorporación de artistas chilenos en la colección del Museo, durante la segunda década de su funcionamiento se apreció una mayor presencia de artistas extranjeros contemporáneos. Al *Paisaje* de Auguste Allongé (1833-1898) donado por el general Marcos Maturana en 1880 se sumaron más tarde otros cuadros de pintores franceses como *Pequeños pescadores* (fig. 9), de Pierre Louis Joseph de Coninck (1828-1910)²³.

Tal como ocurrió con el arte chileno —y si bien el Museo había incorporado obras de artistas contemporáneos extranjeros desde el momento de su formación—, el año del Centenario marcó el ingreso de un número significativo de obras extranjeras. La mayoría de ellas procedía del legado de Eusebio

²³ Coninck era un reconocido pintor de género que aún vivía al momento del ingreso de la obra al Museo y que había ganado el segundo Premio de Roma, además de haber obtenido medallas en el Salón de París (Museo Nacional de Bellas Artes, 1922, p. 110). La pieza *Pequeños pescadores*, titulada originalmente *La pesche*, fue elogiada no solo por la fina representación de las figuras, sino por su manejo del color, asociado por los críticos al del pintor italiano Paolo Veronese (1528-1588) (Derudder, 1914, pp. 298-300). El lienzo fue adquirido por el Museo al coleccionista José Díaz Gana (*Museo Nacional de Bellas Artes*, 1896, p. 20).

Lillo²⁴, de las adquisiciones realizadas por la Comisión de Bellas Artes y de la compra de algunas piezas exhibidas en la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1910.

Dicha muestra fue inaugurada en el marco de la celebración de Fiestas Patrias y de la apertura del nuevo edificio del Museo, diseñado por el arquitecto chileno Emile Jéquier (1866-1949). En la ocasión se expusieron 1992 piezas (*Archivo Histórico MNBA*, Vol. 1, 2008, p. 27)²⁵, el mayor número jamás presentado hasta entonces en Chile. La amplia exhibición de artistas contemporáneos europeos y americanos (*Catálogo Oficial*, 1910) fue elogiada por críticos como Nathanael Yáñez (1884-1965) de *El Diario Ilustrado*, quien atribuyó a la exposición un claro carácter pedagógico, destacando el variado conjunto de obras europeas. En su artículo, Yáñez señalaba que la muestra no solo serviría al público, sino especialmente a los artistas nacionales, que apreciarían en ella tanto obras tradicionales como modernas:



Figura 9. Pierre Louis Joseph Coninck. *Pequeños pescadores*, s. f. Óleo sobre tela, 110,5 x 146,5 cm. El autor había ganado el segundo Premio de Roma y obtenido varias medallas en el Salón de París. Museo Nacional de Bellas Artes, n° Surdoc 2-1791. Fotografía de Darío Tapia.

La Europa con su arte ha venido hacia nosotros. Nos [sic] trae lo mejor que tiene; pero nos ha enviado mucho bueno de lo que posee. Es verdad que de tiempo en tiempo se suelen notar en las murallas cosas insignificantes; pero son éstas unas pocas, casi perdidas en el total de las obras buenas.

Se nos dice que la Exposición estará abierta hasta el mes de Enero. Magnífico. Así tendremos tiempo de ver todo con la serenidad que requieren estas cosas y nuestros jóvenes artistas, sobre todo aquellos que no han viajado por Europa, tendrán por más de tres meses una magnífica escuela en que desarrollar y cultivar sus diversas tendencias

²⁴ Aun cuando el número de obras legadas por Lillo ascendía a 124 –con una importante presencia de arte italiano–, buena parte de ellas sería trasladada a museos regionales a lo largo de las décadas siguientes.

²⁵ La cifra no incluía las porcelanas holandesas ni los objetos de la Sección de Arte Aplicado presentados en la sala de Japón.

y temperamentos. Porque en la Exposición actual hay de todo, están todas las escuelas, desde las clásicas, representadas por cuadros de museos, hasta las mayores audacias del impresionismo. (La apertura de la Exposición Internacional de Bellas Artes, 22 de septiembre de 1910)

Del texto se desprende que las exposiciones seguían operando como lo habían hecho desde mediados del siglo XIX, es decir, como plataformas pedagógicas y espacios destinados a acercar las tendencias artísticas europeas a las audiencias y artistas locales. Tal como lo señalaba el crítico, quienes no conocían Europa tenían acceso en la exposición a una diversidad de artistas de diferentes nacionalidades y tendencias. Así, la adquisición de obras de la muestra respondía más bien a la necesidad de modernizar la colección del Museo que de expandirla.

[...] la Comisión tiene la satisfacción de informar que el empleo dado á los 300.000 pesos concedidos para la adquisición de obras, ha permitido formar un Museo de arte moderno, digno de una gran capital por el valor de las obras adquiridas y la importancia de las firmas: además, la colección formada refleja admirablemente el momento actual del arte mundial y tiene la principal ventaja de que las principales escuelas y naciones están representadas en proporciones muy equitativas y equilibradas.

Según una ley económica, matemáticamente comprobada, no es aventurado afirmar que el valor material de las obras adquiridas en la Exposición se duplicará, en el término de diez años, y después seguirá aumentando de valor con el tiempo (*Archivo Histórico MNBA*, Vol. 1, 2008, p. 61)

Su notable giro hacia el arte contemporáneo y su interés por adquirir piezas de pintores y escultores con prestigio y diversidad de temáticas y estilos, demostraron que el Museo se proponía dotar a la colección de un carácter comprensivo²⁶. Se favoreció el ingreso de obras de artistas premiados en exposiciones europeas —como *Magicienne*, de Alfred-Pierre Agache (1843-1915) (*Catálogo*, 1922, p. 135; Museo Nacional de Bellas Artes, 2016b, p. 134)— o considerados representativos de sus respectivos países —como el brasileño Eliseo Visconti (1866-1944), del cual se adquirió *Sueño místico*, o el portugués José Malhoa (1855-1933), autor de *El caballero de Calatrava* (fig.

²⁶ *El ciego* (1899) de Ricardo Richon-Brunet (1866-1946), exhibido también en la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1910, fue adquirido por Alfredo Concha y obsequiado por él ese mismo año al museo (*Archivo Histórico MNBA*, Vol. 1, 2008:46). Lo mismo sucedió con la escultura *La forma desprendiéndose de la materia* de Gustave Frederich Michel (1851-1924), donada por Laura M. De Saridakis.



Figura 10. José Malhoa. *El caballero de Calatrava*, s. f. Óleo sobre tela, 87 x 70 cm. Adquirida por la Comisión de Bellas Artes en 1910. Museo Nacional de Bellas Artes, n° Surdoc 2-2041. Fotografía de Darío Tapia.

10)– (*Archivo Histórico MNBA*, Vol. 1, 2008, p. 40): «El Museo compró por la cantidad de 6.000 francos el cuadro del señor Malhoa (*El caballero de Calatrava*). El señor Malhoa es el pintor más famoso de la actual generación artística del Portugal» (*Archivo Histórico MNBA*, Vol. 1, 2008, p. 53).

Otro factor determinante para la adquisición de obras fue la influencia de Alberto Mackenna Subercaseaux (1875-1952)²⁷, comisario general de la exposición de 1910. Fue probablemente por su recomendación que se incorporaron a la colección obras de artistas como el británico Norman Wilkinson (1878-1971), los franceses Alfred Roll (1846-1919) y Bail Joseph (1862-1921), el holandés Henry William Mesdag (1831-1904), el alemán Walter Firlé (1859-1929), el propio

José Malhoa y el escultor español José Clará (1878-1958), entre otros.

De las piezas que ingresaron a la colección ese año, varias comenzaron a ser trasladadas posteriormente a otros museos. Gran parte de ellas correspondía a obras contemporáneas, por lo cual el cambio de lugar no puede atribuirse a la antigüedad de las piezas, sino al hecho de que algunas de ellas fueran consideradas de menor calidad²⁸ –aunque no está claro si dicha calificación se relacionaba con el prestigio del autor, los elementos estilísticos o las particularidades técnicas de la obra²⁹–, tal como se observa en la Memoria del Museo de Bellas Artes de 1913:

²⁷ La influencia de Mackenna Subercaseaux no solo se expresó en la adquisición de obras en 1910: ya había asumido la responsabilidad de la formación de un Museo de Copias, inaugurado en 1911 (Gallardo, 2016), además de lo cual dirigió el Museo Nacional de Bellas Artes entre 1933 y 1939.

²⁸ Podría ser el caso de varias de las obras pertenecientes a la colección legadas por Eusebio Lillo en 1910.

²⁹ El traslado de obras desde el museo a otras instituciones no era nuevo, pues ya en 1887 se había debatido el destino de piezas consideradas de menor calidad (De la Maza, 2014, pp. 93-129). Sin embargo, dicha práctica durante el siglo XX requiere de un estudio más exhaustivo que permita determinar con mayor precisión qué intereses modelaron los criterios respecto al «valor artístico» de una obra y quiénes contribuyeron a establecerlos en el contexto institucional.

Igual cosa ocurre con los objetos guardados en los subterráneos del Museo, respecto a los cuales sería de desear que el gobierno adoptara alguna medida para darles una destinación definitiva.

Muchos de ellos son cuadros o esculturas de relativo valor artístico, que si no pueden colocarse en un establecimiento de la importancia del Museo de Bellas Artes podrían tener lugar, ya sea en pequeños museos provinciales. (*Archivo Histórico MNBA*, Vol. 1, 2008, p. 131)

Consideraciones finales

El análisis de la historia de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes permite apreciar el rol que la institución ha jugado en el sistema de las artes en Chile. A pesar de que la preferencia inicial por obras de la tradición artística europea resulta evidente, la inclusión gradual de arte chileno permitió apreciar en el siglo XX un conjunto muy diferente. En efecto, el Museo fue testigo de los desafíos de una escuela nacional aún en formación en el siglo XIX y avanzó, ya en los primeros años del siglo XX, hacia la decidida incorporación del arte moderno tanto chileno como extranjero.

Si bien la formación de los artistas y del público constituyó uno de los principales objetivos institucionales, la voluntad modernizadora del Museo consolidó en el Centenario una orientación amplia y comprensiva hacia los fenómenos artísticos contemporáneos. Al no existir en aquel entonces un espacio para la plástica moderna —el Museo de Arte Contemporáneo fue creado recién en 1947—, dicha voluntad tuvo especiales alcances, demostrando que la institución no solo se proponía cautelar el patrimonio de la nación, sino también incorporar obras que reflejaran las inquietudes artísticas del momento.

En último término, y pese a su carácter discontinuo e irregular, la evolución del conjunto permite apreciar el efecto que las preocupaciones y decisiones de cada época han ejercido sobre este, y los desafíos que el Museo ha debido enfrentar a lo largo de su existencia. Por este motivo, su colección no debe ser vista como un vestigio estático, sino como un acervo en permanente revisión.

Referencias

Accatino, S. (2016). Una copia, una cita, un original. En *Caravaggio en Chile. Luz del Barroco* (pp. 60-77). Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.

- Álvarez Urquieta, L. (1928). *La pintura en Chile. Colección Luis Álvarez Urquieta*. Santiago: [s. n.].
- La apertura de la Exposición Internacional de Bellas Artes. (22 de septiembre de 1910). *El Diario Ilustrado*.
- Archivo Histórico Museo Nacional de Bellas Artes, Volumen 1. Historia. 1.1. Memorias 1899-1923*. (2008). Santiago.
- Archivo Histórico Museo Nacional de Bellas Artes, Volumen 2. Historia. 1.1. Memorias 1930-1959*. (2008). Santiago.
- Baldasarre, M. I. (2006). *Los dueños del arte*. Buenos Aires: Edhasa.
- Bartsch, T., Becker, M. y Schreiter, C. (2010). The originality of copies. An introduction. En T. Bartsch, M. Becker y C. Schreiter. *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte un Medien der Transformation von Antike*. Berlín/Nueva York: De Gruyter.
- Berríos, P. et al. (2009). *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago: LOM.
- Blanco, J. M. (1879). Museo de Bellas Artes. Proyecto de uno. *Anales de la Universidad de Chile*, (55), 393-399. Disponible en: <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/19733/20880>
- Brimo, R. ([1938] 2017). *The evolution of taste in American collecting*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Catálogo de los cuadros que contiene la Exposición de Bellas Artes de la Sociedad de Instrucción Primaria. 18 de Setiembre de 1856*. (1856). Santiago: Imprenta de El Ferrocarril.
- Catálogo General de las obras de pintura, escultura, etc. por Luis Cousiño Talavera. Miembro del Consejo de Bellas Artes*. (1822). Santiago: Soc. Imprenta y Litografía Universo.
- Catálogo Oficial Ilustrado. Exposición Internacional de Bellas Artes de Santiago*. (1910). Santiago: Imprenta Barcelona.
- Cox, C., Martínez, J. M., Ossa, C., Pérez, M. y Velázquez, R. (2016). *De cobres, colores y valores*. Santiago: Centro Nacional de Conservación y Restauración.
- Creación de una Galería histórica de pintura i escultura, i de un Museo de bellas-artes, en el palacio de la Exposicion internacional chilena de 1875 (octubre de 1876). *Anales de la Universidad de Chile*, (50), 420-423. Disponible en : <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/44037/46055>
- Decreto de aprobación de los planos i presupuestos del edificio destinado a la esposicion. (1 de octubre de 1873). *Boletín de la Exposición Inter-*

- nacional de Chile de 1875. Publicación Oficial de la Comisión Directiva. Entrega Primera, Octubre 1º de 1873.* Santiago: Imprenta de la Librería de El Mercurio.
- De la Maza, J. (2014). *De obras maestras y mamarrachos: Notas para una historia del arte del siglo XIX chileno.* Santiago: Metales Pesados.
- Derudder, G. (1914). *Le peintre Pierre de Coninck et ses amis, 1828-1910.* París: Librairie Académique Perrin et Cie, Libraires-Éditeurs. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9759138g.r=pierre%20coninck?rk=42918;4>
- Drien, M. (2015). Exposiciones, coleccionismo y secularización en Chile durante el siglo XIX. En A. M. Hoffmann, A. Pimenta, F. Guzmán y M. Carroza (eds.). *História da Arte: Coleções, Arquivos e Narrativas.* Sao Paulo: Universidade Federal de São Paulo, Museo Histórico Nacional, Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez y Centro de Restauración y Estudios Artísticos CREA, Sao Paulo.
- Exposicion de Pinturas de 1867.* (1867). Santiago: Imprenta de la República.
- Exposicion Nacional Artística. Salón de 1890. Catálogo de las obras de pintura, escultura, dibujo i arquitectura.* (1890). Santiago: Imprenta Cervantes.
- Exposicion Nacional Artística. Salón de 1896. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarela, dibujo i arquitectura.* (1896). Santiago: Imprenta i Librería Ercilla.
- Exposición Artística Nacional. Salón de 1889. Catálogo de las obras de pintura, escultura, acuarelas, dibujos y grabados.* (1889). Santiago: Imprenta de los Debates.
- Fernández del Campo, E. (2001). Las fuentes y los lugares del «japonismo». *Anales de Historia del Arte*, 11, 329-356.
- Galería Chilena de Pintura y Escultura. (1877). *Anales de la Universidad de Chile*, (52), 229-231. Disponible en: <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/44431/46451>
- Gallardo, X. (2016). *Museo de Copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, Siglos XIX y XX.* Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Gerard Powell, V. Les collectionneurs espagnols et la vente d'oeuvres d'art à Paris au XIX^e siècle (1826-1880). (2014). En L. Sazatornil y F. Jiménez (eds.), *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX). Intercambios artísticos y circulación de modelos* (pp. 305-324). Madrid: Casa de Velázquez.
- Haskell, F. (1976). *Rediscoveries in art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France.* Nueva York: Cornell University Press.

- Mainardi, P. (2009). *The end of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Martínez, J. M. (2016). *La copia y el castigo del tiempo*. Santiago: CNCR. http://www.cncr.cl/611/articles-29191_archivo_01.pdf
- Ministerio de Instrucción Pública. (17 de septiembre de 1880). *Diario Oficial de la República de Chile*, Año IV.
- Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública. (25 de septiembre de 1880). *El Ferrocarril*.
- Museo de Bellas Artes. (19 de septiembre de 1880). *El Ferrocarril*.
- Museo de Bellas Artes. (1922). *Catálogo*. Santiago: Imprenta i Encuadernación Chile.
- El Museo de Bellas Artes (1880-1930)*. (1930) Santiago: Departamento de Extensión Cultural y Artística, Universidad de Chile.
- Museo Nacional de Bellas Artes. (1896). *Catálogo*. Santiago: Imprenta i Librería Ercilla.
- Museo Nacional de Bellas Artes. (1930). *Cincuentenario de su fundación. Catálogo de la exposición extraordinaria*. Santiago: Imprenta Siglo XX.
- Museo Nacional de Bellas Artes. (2016a). *Copias & citas*. [Exposición inaugurada el 12 de agosto de 2016].
- Museo Nacional de Bellas Artes. (2016b). *(En)clave Masculino. Colección MNBA 2016*. Santiago: Andros.
- Navarro, A. (2006). *El arte flamenco y holandés en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Noticias diversas. (19 de enero de 1876). *El Ferrocarril*.
- Peliowski, A. y Valdés, C. (eds.). (2014). *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza*. Santiago: Metales Pesados - Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Pérez, A. y Geta, P. M. (2008). El gusto estético. La educación del (buen) gusto. *Estudios sobre Educación*, (1), 11-30.
- Quiroga, S. y Villegas, L. (2015). *Antonio Smith ¿Historia del paisaje en Chile?* Temuco: Universidad Católica de Temuco.
- Quodbach, E. (2017). Collecting old masters for New York: Henry Gurdon Marquand and the Metropolitan Museum of Art. *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 9(1), 1-11.
- Reist, I. (ed.). (2015). *A market for merchant princes: collecting Italian Renaissance paintings in America*. Pensilvania: The Pennsylvania State University Press.
- Reist, I. y Colomer, J. L. (2017). *El Greco comes to America. The discovery of*

- a modern old master*. Nueva York/Madrid: The Frick Collection, Centro de Estudios Europa Hispánica y Center for Spain in America.
- Richter, M. y Valdivieso, C. (2015). *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. Santiago.
- Saltzman, C. (2008). *Old masters, New World: America's raid on Europe's great pictures*. Nueva York: Penguin.
- Valdés, C. (2014). Introducción. Cuadros de la naturaleza en Chile. La pintura de paisaje y su literatura artística durante el siglo XIX. En *Cuadros de Naturaleza en Chile. La pintura de paisaje y su literatura artística durante el siglo XIX* (pp. 7-26). Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Vásquez, M. (2014). El papel de Francia en la formación de las colecciones de pintura española en Génova durante el siglo XIX. En L. Sazatornil y F. Jiménez, *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*. Intercambios artísticos y circulación de modelos (pp. 291-304). Madrid: Casa de Velázquez.
- Vicuña Mackenna, B. (1858). *Una Visita a la Exposición de Pinturas de 1858. Por uno de los Comisionados de la Sociedad de Instrucción Primaria*. Santiago: Imprenta del Ferrocarril.
- Wacquez, M. y Martínez, J. M. (2014). *Del gusto privado a la institucionalidad estatal, la colección Álvarez Urquieta en el espacio público del Museo Nacional de Bellas Artes*. Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile.
- Zamorano, P. y Herrera, P. (2016). *Museo Nacional de Bellas Artes: Historia de su patrimonio escultórico*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.