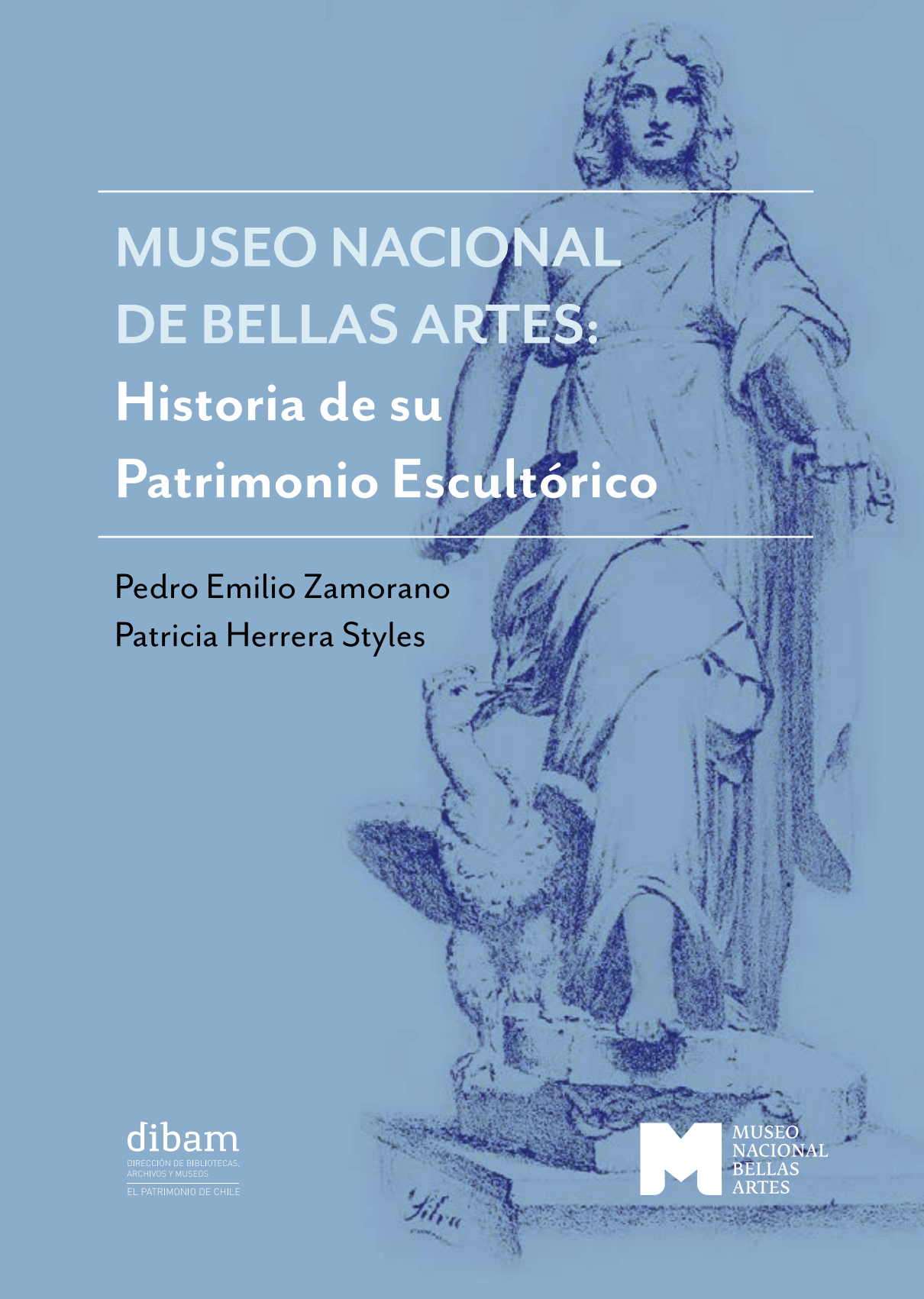




MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES: Historia de su Patrimonio Escultórico

Pedro Emilio Zamorano
Patricia Herrera Styles

dibam
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS
EL PATRIMONIO DE CHILE

M MUSEO
NACIONAL
DE BELLAS
ARTES

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES: Historia de su Patrimonio Escultórico

Investigación de:

Pedro Emilio Zamorano*

Patricia Herrera Styles**

Departamento de Colecciones MNBA

Trabajo realizado en el marco del proyecto “Ausencia de una política o política de la ausencia. Institucionalidad y desarrollo de las artes visuales en Chile 1849-1973” Fondecyt N° 1140370. Investigador Responsable. Pedro Emilio Zamorano, Coinvestigadores Claudio Cortés y Alberto Madrid, Investigadora asociada, Patricia Herrera Styles, 2014-2016.

* Profesor titular Instituto de Estudios Humanísticos, Universidad de Talca

** Profesora, Facultad de Artes, Universidad de Playa Ancha.

Imagen portada:
La Independencia de Chile
José Miguel Blanco
Portada *El Taller Ilustrado*
N° 124, Mayo 1888

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Roberto Farriol, Director del Museo Nacional de Bellas Artes

PRÓLOGO

Tallar la historia para modelar una colección
Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Universidad de Granada, España

INTRODUCCIÓN

Criterios ideológicos y estéticos tomados en consideración para la fundación del Museo y sus colecciones iniciales

La colección: Entre certezas e inseguridades

I. DE LA FUNDACIÓN DE LA ACADEMIA DE PINTURA AL PROYECTO DE MUSEO DE JOSÉ MIGUEL BLANCO

La presencia de la escultura en la Academia de Pintura

El curso de Escultura

El proyecto de Museo de José Miguel Blanco

Algunas de las primeras obras: *La Independencia de Chile*, busto de Augusto François y *El Tambor en reposo*

II. LA COLECCIÓN EN EL PARTENÓN DE LA QUINTA NORMAL

El Catálogo de cuadros i esculturas de 1888-1893

Los envíos de pensionistas

Polémicas y diferencias en torno a la colección

Los vaivenes de la colección hasta 1897

La gestión de Enrique Lynch

La petición de Arturo Blanco

III. LA ESCULTURA EN EL NUEVO PALACIO DE BELLAS ARTES

El Museo de Copias y el Museo de Bellas Artes: El rol de
Alberto Mackenna Subercaseaux

Las obras para la nueva sede

La Exposición del Centenario

Presencia escultórica en la Exposición del Centenario

El correlato del desarrollo estatuario en la ciudad: Las obras
escultóricas donadas a Chile por las colonias extranjeras

La nueva exhibición de esculturas

La difícil consolidación del Museo en el Palacio de Bellas
Artes (1912-1918)

IV. ENTRE LA PRECARIEDAD Y LA VANGUARDIA: EL MUSEO Y SU COLECCIÓN EN LAS DÉCADAS DEL 20 AL 40

La Exposición Extraordinaria del Cincuentenario

De lo virreinal al cubismo: La situación de la colección
y las nuevas incorporaciones

V. LA COLECCIÓN EN LA ÚLTIMA MITAD DE SIGLO: DE VARGAS ROSAS A MILAN IVELIC

Época de adquisiciones y exposiciones

Homenajes y celebraciones: Los 80 años del Museo

La década de los 80 y la celebración del Centenario de la
Institución

De los 90 al 2010: El “Museo Abierto” y la colección en
años recientes

CONCLUSIONES

REFERENCIAS

PRESENTACIÓN

Roberto Farriol Gispert
Director Museo Nacional de Bellas Artes

El Museo Nacional de Bellas Artes, en su misión por conservar y divulgar el patrimonio artístico de la nación, a través de esta publicación hace una contribución en la generación de nuevos conocimientos en torno a su patrimonio. Al respecto, y como parte de una política de desarrollo institucional de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), hoy el Museo Nacional de Bellas Artes se complace en presentar el resultado de una investigación en torno a la colección de esculturas de su acervo; manifestación de una presencia material e ideológica de una práctica artística que acompaña y responde, al contexto en el cual se crea y desarrolla el Museo Nacional de Bellas Artes como el principal espacio institucional del arte en Chile.

Para llevar a cabo esta tarea, se invitó para la investigación y edición de esta publicación, al historiador Pedro Zamorano, Doctor en Historia del Arte (Universidad Complutense de Madrid), junto a Patricia Herrera, historiadora del arte que actualmente realiza su Doctorado en Estética (Universidad de Chile).

Bajo el título *Museo Nacional de Bellas Artes: Historia de su Patrimonio Escultórico*, los autores fundamentan dicho enunciado acudiendo a un vasto número de documentación, archivos y material de todo tipo que les permitió reconstruir más de un siglo de historia de la escultura de esta institución. Desde este eje realizan un despliegue de antecedentes y documentación en el intento por fundamentar y esclarecer las zonas difusas de los acontecimientos. El objetivo ha sido indagar en cómo estas esculturas se incorporan a la colección desde mediados del siglo XIX hasta el XX, a través de una postura crítica institucional en los distintos contextos políticos, sociales y económicos de nuestro país.

Por tal motivo, los hallazgos y las nuevas interrogantes que surgen como consecuencia de esta investigación sobre la colección de esculturas son, inequívocamente, el testimonio de ese permanente intento institucional por responder a los cambios y/o los acercamientos hacia una modernidad; o por llenar los vacíos existentes que gracias a iniciativas individuales pudieron dar forma a lo que actualmente tenemos.

En consecuencia, esta publicación junto con recuperar, ordenar y poner en valor nuestra colección de esculturas, de manera implícita, recalca la necesidad del aumento de los espacios expositivos del Museo con el objetivo de permitir la incorporación de nuevas visiones y expresiones de artistas chilenos, cuyas propuestas, a través del volumen y el espacio, han enriquecido el arte contemporáneo de nuestro país en las últimas décadas.

PRÓLOGO

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada, España

Tallar la historia para modelar una colección

El libro que el lector tiene entre manos, con sus textos, información y el amplio repertorio de imágenes, es producto de una investigación que desemboca en una suerte de “historia del arte chileno” a través de la escultura, fehacientemente documentada e interpretada. Memoria razonada sobre la formación de las colecciones de este género en el seno del Museo Nacional de Bellas Artes y sus entornos, está dispuesta como una amalgama de derroteros institucionales, acciones individuales, circulación y adquisición de obras, y análisis estéticos que se van eslabonando y formando una cadena que se inicia en el siglo XIX y llega hasta nuestros días.

Enmarcado dentro del proyecto “Ausencia de una política o política de la ausencia. Institucionalidad y desarrollo de las artes visuales en Chile 1849-1973” patrocinado por el Fondecyt, los investigadores participantes Pedro Emilio Zamorano, Claudio Cortés, Alberto Madrid y Patricia Herrera Styles han producido en conjunto e individualmente proyectos de investigación y un importante corpus de textos científicos acerca de historia, teoría y crítica de arte, que sirve de antecedente para la elaboración del presente libro. Nombres como los de Nicanor Plaza, José Miguel Blanco, Fernando Álvarez de Sotomayor, Alberto Mackenna Subercaseaux o Antonio Romera, con peso propio en el relato que sustenta el mismo, han sido ya objeto de varios trabajos anteriores por parte de los miembros del equipo.

La que se cuenta aquí es una historia marcada por coyunturas y hechos puntuales, muchos de ellos penosos, que fueron los que definieron ciertas linealidades del relato. Aun con las adversidades y sinsabores, de fondo y en superficie, se advierte una secuencia de decisiones internas y acciones externas, a lo largo de los 135 años de existencia del Museo, que permitieron la concreción de las colecciones escultóricas de este. Durante ese tiempo casi siempre se prestó mayor atención a la colección de pintura que a la de escultura, y la incorporación de piezas al acervo estuvo marcada por la discontinuidad, la heterogeneidad y las circunstancias más que por el ejercicio reflexivo y selectivo que supone la conformación de una colección en el sentido más estricto del término. Están las obras, ahora hay que armar e incrementar calculadamente la colección: esta parece ser una de las premisas que se planea en esta investigación y en la nueva lectura que se ofrece, armada sobre la base de un amplio trabajo documental, que incluyó detalladas revisiones de libros, folletos de época, memorias anuales de los directores, catálogos de exposiciones, actas, correspondencia, además del trabajo en vivo y en directo con las obras.

Se manifiesta a través de la narración una periódica ausencia de políticas específicas y consensuadas de adquisiciones, como asimismo de presupuestos; mandan las coyunturas y, para el caso del acrecentamiento de las colecciones escultóricas, las donaciones. Esto, más allá de que en muchos casos se reciben obras significativas, no deja de actuar como una imposición que deja poco margen de elección a los directores del Museo. Textualmente, los autores hablan de una “lógica de incorporación de obras sin un claro libreto ideológico”.

Bien sabemos que las instituciones están marcadas por quienes las dirigen y toman decisiones en ella, pero también por las circunstancias en las que deben trabajar y la libertad de acción para ejecutar sus ideas. Este relato representa un manual perfecto de ciertos funcionamientos corporativos, donde conviven apoyos y obstáculos, acuerdos y conflictos, transparencias e intrigas. Se erige a la vez en un compendio de necesidades y estrategias de un museo, que deja entrever qué y cómo se deben adquirir y organizar los fondos, resultando de lectura obligada para quienes lleven de ahora en más las riendas de la colección y para entender en qué punto de la cuestión y del devenir se hallan con respecto a ella.

Desde el punto de vista de las obras, no es fácil lidiar, museográficamente, con las esculturas y los problemas tangibles que presentan para un museo: conservación, depósito, exhibición... Nos cuentan los autores del texto principal que muchas obras, a lo largo de los años, quedaron en el yeso, sin pasar al mármol, al bronce o, más adelante, al cemento blanco, y se deterioraron, se destruyeron o desaparecieron. Si a esa situación perceptible de fragilidad se le suman la desidia humana, y el abandono, la dispersión y la descatalogación de las obras, además de factores inesperados como el incendio de 1969 o el terremoto de 1985 (que por suerte fueron menos devastadores para la colección de lo que pudieron ser), queda la impresión de que a veces ha sido hasta épica la supervivencia de ciertas piezas. A estas problemáticas los autores añaden otras, inmanentes en la colección: la heterogeneidad iconográfica, la variedad de tipologías escultóricas, de tamaños y materiales, de estados de conservación, la presencia de diversos estilos y momentos históricos.

En los albores del relato, los autores rememoran los difíciles comienzos de la escultura en el ámbito de la Academia Chilena, dentro de la que intenta hacerse con un hueco propio, como lo hará a posteriori en el Museo. El inicio del texto que firman Pedro Emilio Zamorano y Patricia Herrera Styles pone justamente el acento en remarcar cómo la escultura fungió, al principio, de mero apoyo para la formación en dibujo lineal, bajo preceptos clásicos. Dicha tarea se hizo a partir de copias de esculturas de la antigüedad clásica, que comenzaron a

llegar a Chile a partir de 1850 –al año siguiente de la fundación de la Academia de Pintura– las que, junto a otras copias de esculturas modernas, conformaron un patrimonio singular que se convirtió en uno de los ejes de la colección. Los alumnos no solamente debían trabajar sobre “lo visual” de esas copias grecorromanas sino conocer la mitología o al menos los nombres y atributos de las divinidades griegas, tal como constaba en el primer reglamento de la Academia.

Hacia 1854 la escultura comienza su emancipación dentro de dicha Institución (el paso de ser medio a ser fin en sí misma) al fundarse la clase de escultura de Auguste François. Esto permitirá la creación de obras originales, dentro de un marco en el que se impartía enseñanza de estatuaría por un lado, y de escultura ornamental por otro, método que llevará en unos años a la autonomía del género, desligado ya de ese papel servil hacia el dibujo e inclusive de subsidiaria de la arquitectura.

En esa primera camada de alumnos, además de Nicanor Plaza, estará José Miguel Blanco, personaje que alcanza en el relato una importancia vital, en tanto será no solamente uno de los pocos escultores chilenos que vive la “experiencia europea” durante el XIX (los otros fueron Plaza, Virginio Arias y Simón González) donde asimila aspectos técnicos de la escultura y se empapa en cuestiones organizativas, institucionales, sino que poco después de su regreso a Chile en 1875 promueve la creación de un Museo, en el que la escultura alcanzaría un peso propio. Como se cuenta en este libro, Blanco convirtió su propio taller en un museo, al exhibir cerca de dos mil objetos, reproducciones en yeso o fotografías de cuadros y esculturas europeos, antiguos y modernos; asimismo inició una labor como escritor de arte, convirtiéndose en referente en dichos menesteres, como conformador del gusto artístico de su época. En 1879 propondrá al gobierno chileno la creación de un Museo de Bellas Artes, iniciativa que si bien tenía algunos antecedentes en los que estuvieron implicados, entre otros, François, Ciccarelli, Grez o Amunátegui, tuvo mayor fortuna que estos, quizá también por su sagacidad al decidir publicar su proyecto en varios medios a la vez. Proponía como labor la de unificar en un espacio cerca de doscientas obras de arte que ya pertenecían al Estado pero que se hallaban dispersas en distintas dependencias.

El 18 de septiembre de 1880, y ocupando cinco amplias salas del segundo piso del Congreso Nacional, se inauguraba el ansiado Museo, en el cual el número inicial de esculturas llegaría a las 45 aproximadamente, con varias ya de producción local. Blanco, el verdadero promotor de la idea, quedaba desplazado del organigrama, designándose como primer director a

Giovanni Mochi. Los enfrentamientos de Blanco con Pedro Lira, más cercano a las esferas de poder, provocaron dicho arrumbamiento. Nuevas necesidades, en especial la entrada de nuevas obras a la colección, propiciaron el traslado de la sede del Museo, en 1887, a un nuevo recinto construido en la Quinta Normal de Agricultura, conocido como El Partenón.

Cuando en 1897 el pintor Enrique Lynch fue designado director y conservador del Museo, se inició un proceso de modernización al decidir su apertura todos los días, sin excepción, a la vez que facilitar el acceso en horas extraordinarias y la realización de copias de las obras exhibidas. Con Lynch comienza una era de incremento de actividades, especialmente exposiciones temporales, y de las colecciones, lo que derivará en un proceso gradual que desemboca, en los años del Centenario, en la construcción del Palacio de Bellas Artes, la sede actual del Museo, inaugurada en 1910 en el Parque Forestal. Pero todo ello con escaso o a veces nulo presupuesto, conflictos con la Comisión de Bellas Artes que deja sin respuesta sus continuas solicitudes, y que lo sitúa a Lynch, al igual que antes ocurrió con José Miguel Blanco, en la vereda de enfrente con dicha Comisión.

El Palacio de Bellas Artes se convertirá, como afirman los autores, en una suerte de templo de exaltación de la cultura clásica, en el cual emerge la figura del casi desconocido hasta entonces escultor Guillermo Córdova, autor de la *Alegoría de las Bellas Artes* en el frontis del edificio como asimismo del monumento que dona la colectividad francesa en el Centenario, obra ubicada en el parque Forestal, enfrente al Museo. A ello se suma la labor del español Antonio Coll i Pi, autor de las cariátides y de los estucos en el interior del edificio, y a quien le cupo la realización de varias esculturas conmemorativas en esos años, tanto en Santiago como en otras ciudades del país, especialmente en Valparaíso.

Emerge también en esos años la figura de Alberto Mackenna Subercaseaux, personaje rescatado por uno de los miembros del equipo de investigación, Alberto Madrid Letelier, quien gestionó la construcción del Palacio amén de organizar como Comisario General la Exposición Internacional del Centenario, enriquecer la colección del Museo, proyectar un “Museo de Copias” de obras de arte antiguas y modernas, a partir de un amplio acervo adquirido por él mismo desde inicios de la centuria, habiendo sido para ello comisionado por el gobierno chileno. Esta acción, que se dio con muchas similitudes en varios países latinoamericanos, desde México a la Argentina, llevó al acopio de un número considerable de obras, que devino en la inauguración de ese museo en 1911.

La Exposición del Centenario, en la cual tendría también vital importancia la acción del gallego Fernando Álvarez de Sotomayor, resultó decisiva para que la colección de escultura experimentara un nuevo impulso, en especial en lo que atañe a la escultura moderna: entre otras, se adquirieron obras del alemán Richard Aigner, autor de uno de los mausoleos jugendstil más notables de latinoamérica, el de Rufina Cambaceres en el Cementerio de la Recoleta en Buenos Aires. Obras asimismo de los españoles Mariano Benlliure, Miguel Blay y José Clará, todos figuras principales de la renovación escultórica de su país en ese momento, y, en el caso de los dos primeros, iniciando un contacto con Latinoamérica que se concretaría en el encargo de varios monumentos, franceses como Denys Puech –autor del *Monumento a los Héroes de Iquique* (1886) en Valparaíso, en el que colaboró Virginio Arias– o suizos como la escultora Berthe Girardet. Esto, sin contar muchos nombres que estuvieron presente en la muestra, como los españoles Aniceto Marinas o Julio Antonio, los franceses Henri Allouard (autor del monumento a San Martín en Boulogne-sur-Mer) o Raoul Verlet (autor de varias estatuas en Colombia en esos años de los centenarios), italianos como Ezio Ceccarelli (también con varias obras en América) o los argentinos Víctor Garino y Luis Falcini (nacido en Uruguay pero radicado en Buenos Aires). A ello hay que añadir los monumentos donados por las diferentes colectividades radicadas en el país, y de la que el trabajo da cuenta, destacando especialmente la *Fuente Alemana* de Gustav Heinrich Eberlein, que sigue la tipología “horizontalista” de varios monumentos alemanes, entre ellas otra “Fuente alemana”, la que se dona a Buenos Aires, diseñada por Gustav Adolf Bredow.

En 1911, el Museo se traslada de manera definitiva al Palacio de Bellas Artes, estableciéndose un catálogo entonces de 569 obras, de las cuales 185 eran esculturas, ubicadas mayoritariamente en el hall de entrada, comprendiéndose piezas que ya estaban en la colección, las del Museo de Copias (antiguas y modernas, como se señaló), y las adquiridas en la Exposición del Centenario. Se inició entonces un proceso, como señalan los autores del libro, de “difícil consolidación” del museo en su nueva sede, no solamente por los enfrentamientos que el director Enrique Lynch mantuvo con algunas autoridades políticas, sino también por problemas de infraestructura del propio edificio, que había sido entregado sin estar del todo concluido, cerniendo sobre algunas obras el peligro del deterioro.

A partir de 1918, cuando Lynch deja el cargo, y en las décadas siguientes, se sucederán en la dirección varios directores, cuya filiación con tendencias innovadoras –pensemos por caso en el pintor, escritor y arquitecto Pedro Prado, en Camilo Mori, Pablo Vidor o los montparnassianos Julio Ortiz de Zárte y Luis Vargas Rosas (este el director más longevo, en

el periodo 1946-1970)– mantendrán un ritmo de innovación estética e institucional, siempre y cuando se dieran circunstancias favorables.

En 1930, al cumplirse medio siglo de la fundación del Museo, este quedará bajo la égida del Estado, pasando a denominarse Museo Nacional de Bellas Artes. En ese año, siendo director Vidor, se lleva a cabo una Exposición Extraordinaria en la que, encuadrada en una lectura vanguardista, se exhiben entre otras obras 19 esculturas africanas que habían sido de Vicente Huidobro, 23 piezas de alfarería y 7 tejidos precolombinos procedentes del Museo de Historia Natural. Esta decisión mostraba una marcada apertura hacia propuestas de modernidad ya entonces habituales en Europa, en Estados Unidos o en otros países americanos, como era la de integrar “lo primitivo” y el arte popular en los discursos de la modernidad. Fue el año también en que se emplazó, por primera vez delante del Museo, la paradigmática obra de Rebeca Matte, *Unidos en la Gloria y en la Muerte*, también llamada *La Aviación*, o *Ícaro y Dédalo*.

La señalada alteración jurídica no supondrá una solución a problemas que, gradualmente, se iban convirtiendo en crónicos, en especial la falta de presupuesto para adquisición de patrimonio, que permitiera un incremento bajo lineamientos específicos y no teniendo que depender de las donaciones y su carácter arbitrario a la hora de definir las colecciones. Como señalan los autores, las adquisiciones de escultura fueron escasas y dispersas. Uno de los afectados por esta situación fue Alberto Mackenna Subercaseaux, director de la institución entre 1933 y 1939, la que funcionó en esos años en precarias condiciones, pudiendo concretar al menos un mayor número de exposiciones (entre ellas la dedicada a Simón González), un proyecto urbano en Santiago para colocar en la ciudad reproducciones en cemento de algunas obras de la colección, en una acción que lo ubica como precursor en la expansión del Museo más allá de sus muros y que pudo mantener vigente; eso fue en 1937.

Julio Ortiz de Zárte, su sucesor a partir de 1939 y hasta su fallecimiento en 1946, contó con el escultor Samuel Román como consejero técnico. Su historia en el Museo fue un verdadero recital de frustraciones, de falta de presupuesto y de imposibilidad de llevar a cabo varios planes, entre ellos concretar una sección de reproducciones para atender a la demanda del público de ese tipo de material, publicar monografías, realizar ciclos permanentes de conferencias, concretar un catálogo de la Institución. Por supuesto, se le acumularon otros problemas más tangibles como los desperfectos y deterioros de obras, o las malas condiciones del edificio. La colección de esculturas se estancó, y apenas es destacable la exposición que se realizó en 1944 de José Perotti.

Luis Vargas Rosas heredó las dificultades, aunque logró avances en cuanto a conservación de las obras, renovación de criterios curatoriales, e inclusive la realización de exposiciones temporales (entre ellas una de Virginio Arias en 1955, y otra de José Perotti al año siguiente, poco después de fallecer, momento en que se adquirieron nueve obras suyas). No obstante, no fue un periodo propicio, siempre por falta de fondos, para el incremento de las colecciones de esculturas o para realizar moldes para reproducciones.

En lo que atañe a muestras, la recordada de pintura francesa “De Manet a nuestros días” (1950) sirvió de acicate para afirmar ciertos lenguajes renovadores que se establecían en el país en esos años. Un grupo de escultores trabajaban entonces la “talla directa”, destacando cuatro mujeres, Laura Rodig, Lily Garáfulic, Marta Colvin y María Teresa Pinto, que añadieron a su labor una dimensión continental, americana, basada a veces en una reinterpretación de lo prehispánico, y en otras ocasiones en la monumentalidad del paisaje, emparentándose así a otra notable como la boliviana Marina Núñez del Prado. A ellas podemos sumar a Samuel Román y a Lorenzo Domínguez, quien escribió en esos años un recordado libro sobre Las esculturas de la Isla de Pascua. La fuerza de estas tendencias se cristalizaría también en 1952, al adquirir Vargas Rosas para el Museo un monolito esculpido en piedra de Tiahuanaco: nuevamente la mirada moderna sobre el pasado, la que se extendería en el tiempo, si tenemos en cuenta que en el “Concurso del Centenario” del Museo, realizado en 1980, el primer premio sería para Samuel Román con una escultura tallada en granito, titulada *Ojos del Tupungato*.

Entre 1970 y hasta la dictadura, el director fue Nemesio Antúnez quien dotó a la Institución de nuevas dinámicas, entre ellas un acentuamiento de las exposiciones temporales, y un papel mediático gracias al programa “Ojo con el arte” emitido por televisión en ese periodo, que puso a Antúnez y al Museo en otra dimensión a nivel social. De 1974 a 1978 fue directora Lily Garáfulic, primera mujer y primera escultora en asumir el desafío en tiempos complejos, reemplazada por otra mujer, Nena Ossa, quien ejercería hasta 1990. Diez años antes, en 1980, entre las actividades de celebración del centenario del Museo, se llevó a cabo la exposición “23 escultores chilenos”, momento en que varias esculturas pasaron a formar parte de la colección del Museo, la mayor parte por la vía de donaciones. En 1990, con la democracia, Antúnez regresaría a la dirección de la Entidad y establecería como una estrategia el proyecto expositivo “Museo Abierto”, consistente en la apertura, sin restricciones, de diferentes tendencias artísticas. En 1993, y hasta 2011, fue director Milan Ivelic, en cuyo periodo –según palabras de Ivelic– reinauguró el Museo (1995), y que entonces afirmaría: “Reconozco que mis lamentos se oyeron en todo lugar y a cada momento, pero esa fue la única manera de dar a conocer la crítica situación que vivíamos”.

Recapitulando, este libro, que a través del texto de Pedro Emilio Zamorano y de Patricia Herrera Styles, narra detalladamente una historia de la que hemos extractado y enfatizado aquí algunos hechos significativos, además del disfrute que proporciona en textos e imágenes, representa, como ya dijimos, un documento útil y necesario para pensar en actuaciones presentes y futuras del Museo en cuanto a organización de las colecciones de escultura y al trazado de políticas de adquisición, divulgación y expansión de las mismas. La acción de “tallar la historia” debe servir para “modelar una colección”.

Y enmarcados en esa tarea de labrar el destino, los autores no se quedan solo en el estadio de contar lo que pasó sino que proponen a la vez estrategias en perspectiva, como la de promover, entre otras, la idea de un museo compartido entre las obras escultóricas del MNBA y las situadas en el espacio público, en especial, las del cercano Parque Forestal, para permitir así establecer nuevos criterios curatoriales. En esa línea se nos antoja atractiva la idea de producir una lectura unificadora, aprovechando trabajos de catalogación de escultura pública hechos en Santiago en los últimos años, como el de Liisa Flora Voionmaa Tanner, y pensando en incluir también las del interior del país para fortalecer la dimensión de lo “nacional” como seña del Museo, relevando y valorando también las obras que se hallan en museos regionales, o prestadas a universidades u otras instituciones. Establecer un catálogo-inventario unificado a nivel país, a la vez que plantear exposiciones temporales con el doble criterio de obras dentro del Museo y de otras más allá de sus muros, musealizadas, son maneras plausibles de enriquecer los discursos y fortalecer la presencia del Museo en la sociedad.

Criterios ideológicos y estéticos tomados en consideración para la fundación del Museo y sus colecciones iniciales

El libreto ideológico de las primeras instancias de formación artística en Chile, la Academia de Pintura, creada por Alessandro Ciccarelli (1811-1879) en 1849, al igual que la posterior clase de escultura de Augusto François (1800-1876), fundada un lustro después, tuvieron un sello literario e historicista y una filiación con las tradicionales academias artísticas europeas. No se trata solo de una adhesión ciega a la cultura clásica. Quizá la explicación debamos buscarla en los propios contenidos de enseñanza de las entidades de formación que se inauguraban. Allí se ejercitaba a los estudiantes sobre la base de modelos clásicos, dibujándolos y reproduciéndolos en volumen. La iconografía grecorromana, el tema histórico y, en menor medida, ciertos asomos de un romanticismo, con tintes realistas, se correlacionaban también con la mirada de la elite dirigente y con quienes detentaban cuotas de poder en el espacio de la cultura local de la época. Las abundantes alusiones al mundo griego que encontramos en el discurso pronunciado por Ciccarelli cuando se funda la Academia de Pintura tenían sentido en una sociedad que, como ha señalado Bernardo Subercaseaux, se autopercibía como europea¹, y que pensaba que allí radicaban los contenidos de su discurso progresista.

La acción del Estado, aun cuando sesgada en valores estéticos tradicionales, fue, ciertamente, beneficiosa en el desarrollo artístico y cultural del país y, especialmente, en las iniciativas sobre el coleccionismo. El sector oficial –léase Estado y sociedad influyente– hacía valer su opinión a través de algunas organizaciones culturales de carácter participativo que apoyaron el desarrollo artístico local. Entre ellas la Sociedad Artística, la Comisión Directiva y el Consejo de Bellas Artes, que incorporaron, además de artistas, a miembros de la alta sociedad criolla, a aficionados y coleccionistas.

La colección en sus inicios: Entre certezas e inseguridades

No hay dudas que en la concepción inicial del Museo, formulada por el escultor José Miguel Blanco (1839-1897), el arte del volumen ocupaba una significación especial. Sin embargo, en la propia dinámica de desarrollo de la colección y en los criterios adoptados frente a ella, tanto por sus directores como por aquellas corporaciones que participaron como co-directoras (habidas excepciones), se advierte una preocupación y un desarrollo mayor de la pintura. En

la colección escultórica, de hecho, hubo más inseguridades e improvisaciones, que certezas. De ello dan cuenta los innumerables trasposos de obras a entidades y espacios públicos y privados y a museos regionales. Cuando no ello, fue el abandono o arrinconamiento de la colección en el propio recinto del Museo, la causa que dañara a algunas de las obras más frágiles, como aquellas realizadas en yeso. La pérdida de una copia de una obra clásica europea realizada en yeso es grave, aun cuando la obra puede ser sustituida; la pérdida de un original en yeso, como fue el caso de innumerables obras de artistas nacionales, puede ser considerado como una desgracia. En estas páginas se da cuenta de la historia de las obras escultóricas que han formado parte de la colección patrimonial de nuestro Museo Nacional; una historia en cierto modo contradictoria, que cruza buenas intenciones y, a la vez, abandonos lamentables; esfuerzos por conseguir obras por la vía de adquisición, envíos y donaciones y, de otra parte, decisiones para ir despejando de obras escultóricas los depósitos y bodegas del Museo. Se trata de una historia elaborada a partir de distintos documentos, entre ellos las Memorias anuales de los directores de la entidad, catálogos, actas y cartas.

¹ Ver Subercaseaux, Bernardo, *Historia de las Ideas y de la Cultura en Chile*, Tomo III, "El centenario y las vanguardias", Editorial Universitaria, Santiago, 2004, p. 20.

La presencia de la escultura en la Academia de Pintura

En octubre de 1848, el pintor italiano Alessandro Ciccarelli llegaba a Santiago en el contexto de una gran expectación. Correspondía al segundo período de Gobierno de Manuel Bulnes Prieto (1799-1866), momento en el cual se fundaron en el país un conjunto de instituciones educativas y culturales, entre ellas la Academia de Pintura. El 4 de enero de 1849, el Gobierno publicó el Decreto y Reglamento de la Academia, redactado por el mismo Ciccarelli, en el que se planteaban las directrices generales de la nueva institución. El 10 de marzo de ese año se inauguraba en la Universidad de San Felipe², donde hoy se encuentra el Teatro Municipal.

Desde sus orígenes, la presencia de la escultura fue fundamental en el plantel pues, según los lineamientos del director italiano, la enseñanza artística debía realizarse en gran medida a través de copias de esculturas de la antigüedad clásica, que permitirían la enseñanza del dibujo lineal a través de la reproducción de estos modelos. Estas ideas se corroboran especialmente mediante dos documentos oficiales de 1849, en los que consta la importancia de estas obras. Por una parte el contrato entre Ciccarelli y el Gobierno chileno que lo designó como director de la Institución, y por otra, el Reglamento de la entidad, en el que se establecía:

“Art. 2º El curso principal de la Academia constará de las siguientes clases: 1º de dibujo elemental a la estampa dividida en tres secciones. La 1ª sección estudiará principios i cabezas: la 2ª extremidades: la 3ª la figura entera. La 2ª clase pertenecerá a la imitación del relieve o estatuas, i tendrá las mismas secciones que la anterior. La 3ª completará el curso de dibujo para la composición histórica por medio de la imitación del modelo vivo”³.

Mientras el Artículo 9 consignaba:

“Al tiempo del exámen (sic) para pasar a la clase del modelo, el alumno deberá conocer la mitología, o al menos los nombres i atributos de las divinidades griegas i de las estatuas que acaba de estudiar”⁴.

Tan importante resultaba la presencia de estos modelos que en el contrato entre el pintor y el Estado de Chile, el artista se comprometía a facilitar su propia colección de estampas y yesos con

fines pedagógicos⁵. De otra parte, según consta en la prensa de la época, en febrero de 1850, llegaron a Chile copias de yeso de obras “del genio de la antigüedad y de la época moderna, siendo inmediatamente ubicadas en la sala de exposición de la Academia para que, tanto los alumnos de la institución como el público general, pudieran apreciar”⁶.

Según Eugenio Pereira Salas, las reproducciones traídas por Ciccarelli fueron ubicadas en el hall de acceso del edificio escogido como sede de la Academia, en la antigua Universidad de San Felipe, “local espacioso, bien alumbrado, donde se habilitaron antiguas salas”⁷.

Afortunadamente, a partir de la documentación oficial de la época, es posible conocer algunas de estas obras. En el informe que Ciccarelli redactó dando cuenta al Gobierno de la situación de la Academia en 1852 y que fuera publicado en el *Monitor de las Escuelas Primarias*, se puede leer lo siguiente:

“El Salón de la Academia tiene una colección de modelos estampados, i una de estatuas (sic) de yeso, cuyos moldes han sido sacados de las más afamadas estatuas griegas, consideradas como los clásicos de las bellas artes, i comprenden las siguientes: Apolo del Belvedere, Antinous del Vaticano, Antinous del Capitolio, Adonis idem, Jason, Venus de Médicis, Apolino de Florencia, Gladiador Borgese, Fauno cargando una cabra, Amazona, Estatuas anatómicas de Goudon, Niño sacándose una espina, Busto Laocoonte. Hai además una colección de cabezas, de bustos i extremidades (manos i pies) que sirven para la enseñanza primaria e interpretar las estatuas clásicas”⁸.

El curso de Escultura

Otra fuente importante de obras en la época fue el curso de Escultura instituido mediante Decreto Supremo del 24 de mayo de 1854, situación que hizo posible la creación de obras originales. A este respecto resulta relevante la iniciativa del delegado universitario Ignacio Domeyko (1802-1889), quien en marzo de ese año, había propuesto al Gobierno “la creación de un curso de escultura, destinado a los jóvenes del Instituto, de los colegios particulares o de la clase de artesanos” que, con una duración de dos años debía estar a cargo de un profesor de escultura ornamental y que podía

2 Según consta en el artículo “Inauguración de la Academia de pintura” de F. Fernández Rodella, *Revista de Santiago*, Tomo segundo, Imprenta chilena, Santiago, septiembre, 1849, p. 577.

3 Sanfuentes, Salvador, Reglamento de la Academia de pintura, 4 de enero de 1849, Decretos del Gobierno correspondientes al año 1849, *Anales de la Universidad de Chile*, Primera Sección, p. 4.

4 Ibidem, p. 5.

5 Pereira Salas, Eugenio, *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile republicano*, Ed. Universidad de Chile, Santiago, 1992, p. 63.

6 *El progreso*, Santiago, 20 de febrero de 1850, citado por Josefina De la Maza, “Por un arte nacional”, *Ciencia Mundo: Orden republicano, Arte y Nación en América*, Santiago, 2010, pp. 285-286.

7 Pereira Salas, Eugenio, Op. cit. p. 65.

8 Ciccarelli, Alejandro, “Informe de la Academia de Pintura del 30 de agosto de 1852”, *Monitor de las Escuelas Primarias*, n° 2, Tomo I, Imprenta de Julio Belin i Ca., Santiago, 1853, p. 51.

ser útil “tanto a los constructores de edificios como para carpinteros, ebanistas y otros artesanos”⁹. La Institución dividió su enseñanza en dos tipos de escultura, la estatuaría y la ornamental, asignaturas que fueron dirigidas en un principio por el escultor francés y primer director Augusto François (1800-1876). Algunos alumnos destacados de este primer período fueron Nicanor Plaza (1840-1918) y José Miguel Blanco. Según este último, las clases, a falta de un local adecuado:

“...empezaron a funcionar en el salón, especie de sacristía, en el cual celebraba sus reuniones la Hermandad del Santo Sepulcro, de la Iglesia de La Soledad, hoy transformada en casas particulares. Algún tiempo después, el señor Montt, que observaba con interés el progreso de ésta, ordenó su traslación al Instituto, en el local más espacioso i adecuado, dándole nuevo impulso con la estatuaría, igualmente a cargo del señor François, nuestro inolvidable maestro”¹⁰.

En 1859, mediante Decreto Supremo, la Academia de Pintura pasó a formar la Sección Universitaria de Bellas Artes del Instituto Nacional, fusionándose con las clases de Arquitectura y de Escultura. Gracias a esta iniciativa, la Academia adquirió el carácter de establecimiento de instrucción superior en donde la enseñanza a través de los modelos clásicos seguía manteniendo una importancia incuestionable. La disposición central del decreto consistía, como se ha señalado, en la división de la clase de Escultura en dos ramos principales: la estatuaría y la ornamental. Según esto, al primero correspondía “la reproducción en relieve de los modelos antiguos ya en bustos, estatuas (sic), bajos relieves i composiciones históricas, tanto en relieves como en bajos relieves”, y al segundo, la “decoración interior i exterior de edificios, i adorno a monumentos públicos, cuya producción puede hacerse en mármol, piedra, marfil, madera o yeso”¹¹. Esta reforma sería trascendental pues a partir de ella la escultura se entendería como un arte en sí mismo, dando la posibilidad a los escultores nacionales de crear obras autónomas e independientes de la arquitectura.

En este contexto y ya contando el país con una institución pública de enseñanza artística más consolidada, fue posible la formación de un incipiente acervo de obras pictóricas y escultóricas, provenientes principalmente de este plantel. Junto a ello, la retribución de pinturas y esculturas que hacían los artistas becados en el Viejo Continente; el aporte de obras al que estaban obligados los directores; además de las donaciones de copias y originales de particulares al

Estado¹², constituyeron la simiente de la colección. Con todo, fue el impulso y liderazgo de algunos actores el que, finalmente, logró institucionalizar un proyecto de colección. A este respecto, una figura central fue el escultor José Miguel Blanco, quien a su regreso de Francia a fines de 1875, en donde había sido becado por el Estado, planteó nuevas ideas sobre la práctica y exhibición del arte en el país. A decir del hijo del escultor, Arturo Blanco:

“De este viaje, a mas de sus obras originales, de sus muchos álbums de dibujo, i de sus libros sobre arte; trajo Blanco, a costa de muchos sacrificios i privaciones, como dos mil objetos, reproducciones en yeso o en fotografía de las principales esculturas o cuadros europeos, tanto antiguos como modernos, con los cuales adornó su taller, que abrió en Santiago, en cuanto llegó; de manera que este taller fue un verdadero museo que sirvió mucho para propagar el buen gusto por las bellas artes en el país, sobre todo en aquellos años en que en Chile no había nada que ver en esta materia”¹³.

A partir de entonces, el escultor realizó una importante actividad de promoción de las artes, hasta que en 1879 propuso al Gobierno un proyecto de Museo de Bellas Artes, a pesar de la situación bélica que afrontaba el país. La idea de fundar una colección nacional tenía coherencia tanto con la exhibición y preservación de obras patrimoniales, cuanto con el hecho de significar en el proyecto nociones de historia e identidad, elementos tramados en esa particular circunstancia histórica.

El proyecto de Museo de José Miguel Blanco

Desde la década de 1860, existían en Chile antecedentes que instaban a la creación de un museo de temática artística. Entre ellos se conoce, a modo de ejemplo, la iniciativa de crear una galería de bustos en 1862, según consigna Auguste François en carta del 2 de abril de ese año, en donde informa al Ministro de Instrucción Pública que en un decreto de mayo de 1861 se instituyó la formación de esta galería, “encargándome de la ejecución de un busto por cada año”. En este sentido, también cuenta la iniciativa de Ciccarelli expresada en una misiva enviada al Ministro de Instrucción Pública, el 16 de enero de 1862, en donde planteaba la posibilidad de conformar una colección de arte a partir de las obras proporcionadas por los alumnos becados en el extranjero. Otro proyecto similar se expresaba en el artículo “De la formación de galerías de Bellas Artes y de un Museo de Industria y de Costumbres Nacionales”, de 1869,

⁹ Citado por Berrios, Pablo et al., *Del taller a las aulas: La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Estudios de Arte, Santiago, 2009, p. 154.

¹⁰ Blanco, José Miguel, “Al Señor Ministro de Culto”, *El Taller Ilustrado*, Santiago, 1 agosto 1887, p. 1.

¹¹ Berrios, Pablo et al, Op. cit. p. 208.

¹² Decreto N° 1.218, del 7 de mayo de 1867.

¹³ Blanco, Arturo, “Don José Miguel Blanco, Escultor, Ganador de Medallas i Escritor de Bellas Artes”, *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo CXXXI, Sem. 2°, 1912, pp. 113 - 128 y 441- 452.

escrito por D.B. Grez¹⁴, donde proponía la creación de un museo de fotografías y copias de las principales obras europeas; así como también la iniciativa de una galería histórica de pintura y escultura planteada por Miguel Luis Amunátegui en octubre de 1876, en carta enviada al Presidente Aníbal Pinto¹⁵. En esta, el historiador tenía en mente la creación de un espacio de connotación pedagógica y de reconocimiento honorífico que visibilizara a aquellos personajes destacados en la historia chilena y americana¹⁶. Este proyecto fue finalmente acogido por el presidente Pinto, decretando el 21 de octubre de 1876 la autorización para el funcionamiento de una “Galería Histórica”.

Sin embargo, no fue sino el proyecto de José Miguel Blanco (fig. 1) –publicado en la *Revista Chilena* en noviembre de 1879, bajo el título “Proyecto de un Museo de Bellas Artes” y posteriormente en los *Anales de la Universidad de Chile*, el *Diario Oficial* y el periódico *Los Tiempos*– el que causó el mayor impacto y revuelo en los círculos sociales santiaguinos¹⁷. En él, Blanco proponía la creación de un Museo de Bellas Artes “similar a los existentes en el Viejo Continente”¹⁸, en el que se resguardara la incipiente colección de obras de arte nacionales que el Estado poseía, así como algunas copias de obras europeas que también eran parte del acervo estatal. El documento de Blanco era bastante sensible respecto de las condiciones de cuidado y conservación en las que estas obras se encontraban, proponiendo una solución para su exhibición y protección:

“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. Con un simple decreto del señor

Ministro de Instrucción Pública, en que se autorice a dos o tres personas de buena voluntad para reunir esas obras en los altos del congreso, o en alguno de los edificios del fisco o del municipio i en el término de treinta o cuarenta días, si no ántes, todo estaría arreglado (...) El gasto de peones para transportar esas obras i la compra de clavos para colgar los cuadros i los cajones o pedestales para suspender convenientemente los bustos i estatuas, creemos que sería tan insignificante que hasta los aficionados al arte se suscribirían para costearlo, sin que el Ministerio desembolse un solo escudo”¹⁹.

A renglón seguido Blanco hacía ver el deplorable panorama en el que se encontraba el patrimonio artístico nacional con obras deterioradas y perdidas, entre ellas, algunas de las pinturas y esculturas que habían sido donadas al Gobierno por Monseñor Ignacio Eyzaguirre en 1875, entre ellas la obra que Blanco consideraba de mayor importancia en el país, una *Piedad* atribuida en ese entonces a Miguel Ángel Buonarroti (fig. 2), y otras obras importantes que, según él, poseían mérito suficiente para formar parte de este Museo que él impulsaba. En palabras de Blanco:

“La principal de éstas es un magnífico grupo en mármol que representa La piedad, debido al cincel de Miguel Anjel Buonarrotti: 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 menos que llegue a imaginar el que esa reliquia del 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 ese mármol, del cual se enorgullecería cualquier galería europea. Monseñor Eyzaguirre que legó estas obras al Gobierno, nos contaba en Roma que ese grupo le había costado 40,000 francos en Bélgica. Debemos confesar que jamás dimos crédito a Monseñor: primero, porque estábamos convencidos de la imposibilidad o la rareza de encontrar quien quisiera vender un trabajo del Buonarrotti por tan bajo precio i segundo porque dudábamos de su autenticidad. Pero nuestra incredulidad cesó en presencia de la realidad. Monseñor Eyzaguirre acompañó tan valioso legado con otras treinta i tantas obras de pintura i escultura, entre las que hai algunas de no escaso mérito; pero que no están más cuidadas que la ya citada de Miguel Anjel”²⁰.

14 Publicado en *Revista de Bellas Artes*, Citado por De la Maza, Josefina, *Por una arte nacional...*, Op. cit. pp. 284-285.

15 Documento del 19 de octubre de 1876, reproducido en los *Anales de la Universidad de Chile*. Se señala la existencia de numerosas obras en el palacio de gobierno, en la Universidad de Chile y en la Biblioteca Nacional, que podrían ser la base para una futura galería de obras. Estas pinturas y esculturas, se encontraban separadas unas de otras y eran inaccesibles al público. Amunátegui señala que ellas podrían servir para constituir la base de una Galería Nacional, que podría ser incrementada a través de donaciones. “Gracias al arbitrio propuesto, se salvarían fácilmente de la destrucción las imágenes de gran número de personas beneméritas o célebres; i al propio tiempo se pondrían a la vista de los que quisieran conocerlas o estudiarlas. La Galería proyectada sería una especie de lugar de honor en el cual se pagaría el correspondiente tributo de gratitud a los grandes servidores de la nación”.

16 *Ibidem*, “Aunque la Galería cuya formación propongo ha de componerse principalmente de chilenos o de personajes que hayan figurado en nuestra historia, debe también, según plan concebido, admitir a todos los personajes que han cooperado al adelantamiento de la gran patria americana”.

17 Blanco, José Miguel, “Museo de Bellas Artes- Proyecto de uno, por don José Miguel Blanco”, *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo 55, Sección 1, Noviembre 1879; Vargas Rosas, Luis, “Museo Nacional de Bellas Artes”, *Anales Universidad de Chile*, N° 119, 1960, p. 1.

18 Blanco, José Miguel, “Proyecto de un Museo de Bellas Artes”, *Revista Chilena*, Tomo XV, Santiago, 1879, p. 238.

19 Blanco, José Miguel, “Museo de Bellas Artes-Proyecto...”, Op. cit. p. 396.

20 Blanco, José Miguel, “Proyecto de un Museo...”, Op. cit. p. 239. En efecto, Monseñor Ignacio Víctor Eyzaguirre donó en 1875 sus colecciones de arte al Estado, las que incluían esculturas y pinturas. En 1930, en la publicación *El Museo de Bellas Artes, 1880-1930*, de Pablo Vidor, esta obra denominada *Piedad* por Blanco recibe el nombre de *Mater Afflictorum y Angeles en adoración* teniendo número de inventario 164. En este documento se sostiene que “La figura principal es atribuida a Miguel Anjel; los ángeles son de autor desconocido.”, Pablo Vidor y Tomás Lago, *El Museo de Bellas Artes, 1880-1930*, Universidad de Chile, Departamento de Extensión Cultural y Artística, Edit. Nascimento, Santiago, 1930, p.103. Actualmente la obra se encuentra en depósito de escultura MNBA.

En relación a otras obras, continuaba el autor:

“No recordamos a punto fijo el número de cuadros, que en cumplimiento de su contrato pintó para el gobierno el señor Ciccarelli; pero podemos asegurar que los que aún se conservan están repartidos en diferentes partes. Los que pintó por igual contrato el señor Kirchbach están en el museo de historia natural, i ahí mismo hai cuatro de los ocho o diez bustos en mármol que esculpió nuestro profesor de escultura Mr. Francois. ¿A qué poder habrán pasado los demás? ¿se habrán quebrado o estarán metidos en algún oscuro subterráneo esperando salir a luz algún día?”²¹.

Agregando:

“Los cuadros de Mochi i los bustos de Plaza formarían un total de diez i seis obras que aumentarían nuestro proyectado Museo. A esta nomenclatura pueden agregarse todavía el David i el Sócrates, comprados por el Gobierno en nuestra última Exposición (se refiere a la Exposición Internacional de 1875)”²².

Blanco señalaba que entre cuadros, esculturas y otros objetos de arte se podría reunir cerca de doscientas obras, cantidad considerable y suficiente para, según él, fundar un pequeño museo, “...el cual andando el tiempo puede llegar a ser lo que es el Louvre en París o el Vaticano en Roma”²³. Sin duda estas entusiastas palabras motivaron a muchos, entre ellos el Coronel Marcos 2º Maturana (fig. 3), militar aficionado al arte y amigo del escultor, quien ya había participado como parte de la comisión organizadora de la Exposición del Coloniaje en 1873²⁴, así como de la comisión destinada a recopilar obras para el proyecto de Galería Histórica de Chile, de Amunátegui, en 1876²⁵. Desde entonces, a través de las gestiones de Blanco y Maturana, que incluyó una entrevista de este último con el Ministro

de Instrucción Pública de la época, Manuel García de la Huerta, lograron que el 31 de julio de 1880, se dictara el decreto de creación del Museo de Pinturas, como se llamó en ese momento, designando una comisión al efecto integrada por Maturana, Blanco y el pintor italiano Giovanni Mochi (1831-1892), director en ese entonces de la Escuela de Bellas Artes²⁶. El decreto firmado por el Presidente Aníbal Pinto estipulaba, además, que dicha comisión procedería “a formar un inventario de los cuadros i demás elementos que se pusieren a su disposición, debiendo quedar el cuidado de la oficina, a cargo del profesor don Giovanni Mochi”²⁷.

Según sostiene Arturo Blanco:

“desde aquel instante, Blanco i el Coronel Maturana trabajaron con empeño en reunir cuanta obra de arte pertenecía al Gobierno, dispersas en varios edificios públicos, i dieron término a su tarea, formando el Museo con 140 obras de arte, de las cuales el primer catálogo impreso, hizo Blanco”²⁸.

Los gastos consiguientes los asumió con sus propios recursos el Coronel Maturana, quien –según Arturo Blanco– se encontraba por esos días, con su salud quebrantada²⁹. Finalmente, en medio de una considerable expectación social, el esperado Museo fue inaugurado el 18 de septiembre de 1880, ocupando “cinco espaciosas salas”³⁰ del segundo piso del Congreso Nacional, “en la parte que daba a la calle Morandé, local que anteriormente había sido ocupado por el Conservatorio Nacional de Música”³¹ (fig.4). La ceremonia contó con la presencia del Presidente de la República, Aníbal Pinto, y del Ministro García de la Huerta.

El periódico *El Ferrocarril*, en su edición del 19 de septiembre de 1880, describió en estos términos la inauguración:

21 Blanco, José Miguel, “Proyecto de un Museo...”, Op. cit. p. 240.

22 Blanco, José Miguel, Ibidem. Efectivamente dos obras con los títulos *David* y *Socrates* del escultor italiano Pedro Magni fueron exhibidas en la Exposición Internacional de 1875, recibiendo no solo encomiables elogios durante el evento, sino también el premio de escultura, según consta en la publicación *Correo de la Exposición*, donde además las obras fueron reproducidas. *Correo de la Exposición*, Año I, n° s 4 y, Santiago, 23 de octubre de 1875 y 26 enero de 1876. De otra parte, la presencia de estas dos obras en el Congreso Nacional es corroborada diez años después por el Ministro de Chile en Francia, Carlos Antúnez, en carta enviada al gobierno. No existe certeza de que estas obras efectivamente hayan sido trasladadas en 1880 para formar parte del Museo de Pinturas, lo que sí se sabe es que quedaron en el edificio del Congreso después del traslado del Museo al edificio del Partenón en 1887. Señala Antúnez a este respecto: “Después de la Exposición de Santiago de 1875 el Estado adquirió con esa mira (se refiere a ser la base de un Museo Nacional artístico) las dos estatuas de David i de Sócrates que hoy adornan uno de los vestíbulos del edificio del Congreso”. Carlos Antúnez, “Nota sobre la conveniencia de adquirir para el Estado el Descendimiento del señor Arias, enviado al Gobierno por el Ministro de Chile en Francia”, *Revista de Bellas Artes*, Año I, N° I, Santiago, octubre de 1889, p. 32.

23 Blanco, José Miguel “Proyecto de un Museo...”, Op. cit. p. 241.

24 Acuña, Constanza, “La Exposición del Coloniaje. Carta Familiar”, *Perspectivas sobre el Coloniaje*, Edic. Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2013, p. 36.

25 Según consta en el Decreto dictado por Anibal Pinto el 21 de octubre de 1876.

26 Blanco, Arturo, “Don José Miguel Blanco, escultor...”, Op. cit. p.125; Lisette Balmaceda, *El Museo Nacional de Bellas Artes*, Facultad de Artes, U. de Chile, 1978, p. 46.

27 Blanco, Arturo, “Fundación del Museo de Bellas Artes, el Taller Ilustrado y el escultor Blanco”, *Revista Chilena de Historia y Geografía*, n° 52, 1923, p. 139.

28 Blanco, Arturo, *Biografía del escultor Don José Miguel Blanco escrita por su hijo*, Imprenta Cervantes, Santiago, 1912, p. 17.

29 Blanco, Arturo, “Fundación del Museo...”, Op. cit. p. 139.

30 Rojas Contreras, Carlos, “A 60 años de la celebración del 18 de septiembre de 1880, Carta al Sr. Ministro de Educación”, Santiago, 8 de junio de 1940, Archivo Documental MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, Vol.6, p. 4.

31 *El Ferrocarril*, Santiago, 15 de septiembre de 1880, citado en Aribit, D y M. Chávez. *El Museo y la Escuela de Bellas Artes*, Seminario de título Historia de la Arquitectura, Escuela de Arquitectura, Universidad de Chile, Santiago, 1956 (Ejemplar fotocopiado de microficha Escuela de Arquitectura, Universidad de Chile, donación copia Biblioteca MNBA). p. 50.

“Como a las dos y media de la tarde, las puertas de los espaciosos salones en que se han aglomerado tantas hermosas obras de pintura y escultura se abrieron para los visitantes, penetrando todos ellos en el santuario del arte. Había un vasto campo de observación para el que tiene el culto de esas sublimes creaciones del genio, y un poderoso aliciente para el que solo acudía en calidad de simple curioso. Ambas categorías de espectadores debieron quedar satisfechos de su visita, porque el museo ofrece en verdad atractivos para unas y otras”³².

Sin embargo, la polémica no estuvo ajena en este momento fundacional. El hijo del escultor, analizando lo que él entendió como un disparejo reparto de glorias, refiere el siguiente comentario: “A cargo de ese Museo, o más bien dicho, como Director, quedó Mochi; como portero Pedro Ruiz, i Blanco, como simple espectador. No alcanzó a ser siquiera portero de la obra que él había formado...”³³. En un recorte de prensa publicado con posterioridad, de fecha 3 de julio de 1883 referido al Museo, Arturo Blanco reprochaba a Pedro Lira la falta de reconocimiento público a su padre como gestor de la iniciativa. Escribe allí, de puño y letra, “El canalla de Lira ni siquiera nombró a mi padre como iniciador y fundador del Museo”³⁴.

José Miguel Blanco fue uno de los artistas chilenos más interesantes de su tiempo y no solo por sus obras escultóricas o por los perfiles biográficos de su vida. Sus inquietudes se relacionaron, además, con la crítica y la historia del arte. Escribió varios textos sobre diferentes temas del acontecer estético y cultural en el Chile de esa época. En 1877 había participado con algunos escritos en *Las Veladas Literarias*, posteriormente, crea el periódico artístico *El San Lunes* y luego funda una publicación de Bellas Artes y Literatura denominada *El Taller Ilustrado*. Fue, sin dudas, la pluma más prolífica de su tiempo en el país en relación a escritos de arte.

Algunas de las primeras obras: *La Independencia de Chile*, busto de Augusto François y *El Tambor en reposo*

De acuerdo al periódico *El Ferrocarril*, la Galería, como la publicación denominaba al Museo de Pinturas, “comprendía noventa i cinco cuadros, número suficiente para despertar la curiosidad durante varios días”³⁵, información a partir de la cual podemos colegir que el número inicial de esculturas pudo corresponder a una cantidad cercana a las cuarenta y cinco piezas.

³² *El Ferrocarril*, “Noticias diversas, Museo de Bellas Artes”, Santiago, 19 de septiembre de 1880.

³³ Blanco, Arturo, *Biografía del...*, Op. cit. p. 18.

³⁴ Documento con Manuscrito en poder del autor de esta publicación.

³⁵ *El Ferrocarril*, 15 de septiembre de 1880, citado por Aribit y Chávez, Op. cit. p.50.

Diversos documentos señalan que dentro de este conjunto se encontraban varias creaciones de producción nacional. Según el mismo periódico, merecía especial atención la obra conocida como *La Independencia de Chile* (fig.5), una escultura en yeso de casi dos metros de altura, realizada en Europa en 1875 por José Miguel Blanco y donada por él mismo a la colección, siendo consignada en el catálogo del Museo con el número 1. La obra se ubicó en un lugar preeminente de la exhibición, “al franquear el umbral de la sala”, según el periódico. Junto a ella figuraba, con el número 97, un busto en mármol del Almirante Blanco Encalada, firmado por François. La publicación señalaba, además, que después venían una serie de bustos de personajes ilustres, en donde “el espectador parece ver revivir las fisonomías de don Andrés Bello y de los jenerales señores Búlne y Las Heras”³⁶. Resaltaba también la ya mencionada *Piedad* (o *Mater Dolorosa*) y unos *Ángeles en Adoración*, atribuidos en ese momento a Miguel Ángel, que habían sido donados por Monseñor Eyzaguirre y que, como se ha señalado, Blanco consideraba como las obras más valiosas del conjunto.

En 1885 se incorporó a la colección la escultura *El tambor en reposo*, de autoría de Blanco. Según sostuvo el artista en el periódico *El San Lunes*, esta obra sería la primera escultura de un autor nacional, adquirida por el Estado chileno a través del Ministerio de Culto e Instrucción Pública, para el Museo de Bellas Artes. En el artículo “Protección al arte nacional”, se publicaba la siguiente información:

“El Señor Ministro de Culto e Instrucción Pública (...) acaba de dar un paso de trascendental importancia para el porvenir del arte en Chile. Nos referimos al decreto por el cual ordena la compra de la estatua El tambor en reposo, obra del escultor don José Miguel Blanco, exhibida en la última Exposición i premiada con Medalla de Oro. Creemos que el citado decreto es el primero que registran los anales del arte en nuestro país, pues no tenemos conocimiento de que ninguno de los predecesores del señor Vergara haya comprado por cuenta de la Nación la obra de un escultor chileno (...). El Tambor en reposo pasará pues a aumentar la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, cuya fundación se debe a la iniciativa del mismo señor Blanco...”³⁷.

Como símbolo del espíritu triunfalista que comenzó a imperar en Chile tras la Guerra del Pacífico, esta obra había adquirido entonces gran popularidad en las esferas oficiales, además del reconocimiento en la Exposición Anual del año 1884, por lo que no resultaba extraño que fuera incorporada a la colección del Museo. Diferentes fuentes historiográficas han señalado que para la realización de esta obra, Blanco habría utilizado como modelo a

³⁶ *El Ferrocarril*, “Noticias diversas...”, Op. cit.

³⁷ Blanco, José Miguel, “Protección al Arte Nacional”, *El San Lunes*, Año I, n° 3, Santiago, 25 de mayo de 1885, p. 4.

su hijo Arturo, pero según él mismo y a diferencia de lo que tradicionalmente se consigna, la obra sería el retrato de un personaje totalmente distinto: “Su estatua El Tambor en reposo, de tamaño natural, premiada con Medalla de Oro en la Exposición (sic) Nacional de 1884, es el retrato fiel de Manuel Portales, uno de esos tantos soldados anónimos que defendieron a la patria durante la guerra contra el Perú i Bolivia”³⁸.

Estas y otras adquisiciones contribuyeron a un incremento de la colección en este periodo, pese a los problemas que presentaba el recinto en que se albergaban las obras y a los precarios lineamientos de gestión con los que se contaba en ese momento inicial. Asimismo, se fueron sumando otras obras, gracias a los envíos de los becados en Europa y por las donaciones de algunos particulares como Carlos Cousiño Huidobro, quien en 1885 legó algunas obras de pintura³⁹. El Museo continuó en su emplazamiento original, en el segundo piso del Congreso hasta 1887, año en que sería trasladado a un nuevo recinto construido en la Quinta Normal de Agricultura.

³⁸ Según Arturo Blanco, se hicieron muchas reproducciones de este trabajo, en varios tamaños, encontrándose en varios lugares de Santiago y de provincias. “Trasladada al mármol, en pequeño tamaño, adorna la antesala de la Presidencia de la República, i en bronce, tamaño natural, se han hecho cuatro ejemplares; uno de ellos lo obsequio don Agustín Edwards al Presidente Balmaceda; otro fue adquirido por el Estado, por acuerdo del Congreso Nacional, para el Museo de Bellas Artes, donde hoy existe. En la sesión de la Cámara de Diputados del 25 de enero de 1895, i del Senado, en febrero 4 de ese mismo año, en que se trató de esa compra, se espresaron en términos muy honrosos para el artista, el Diputado don Rafael Sanhueza Lizardi, i el Senador don Guillermo Matta; otro ejemplar lo llevó de regalo la Escuela Militar de Santiago al Colegio Militar de Buenos Aires, en 1910, i la otra reproducción la adquirió la Escuela Militar de Santiago”, Blanco, Arturo, “Don José Miguel Blanco...” Op. cit. p. 14.

³⁹ Ivelic, Milan y Ramón Castillo, *Historia del Museo de Bellas Artes*, Calendario Colección Phillips, Santiago, 1998, p. 23.

En marzo de 1887, el Museo se trasladó al edificio denominado El Partenón, ubicado en la Quinta Normal de Agricultura, bajo el nombre de Museo de Bellas Artes (fig.6). Se trataba de una edificación nueva que había sido realizada en 1885 gracias a las gestiones del pintor Pedro Lira y Luis Dávila Larraín, a través de la Sociedad Unión Artística⁴⁰. Uno de los objetivos de esa entidad consistió en organizar en el recinto los salones anuales de pintura, los que se realizaron allí desde entonces hasta 1910.

Una vez instalado el Museo en las nuevas dependencias, se estableció una renovada forma de administración regida por un comité directivo. Se creó entonces, el 11 de abril de 1887, la Comisión Directiva del Museo de Bellas Artes⁴¹, organismo compuesto por importantes miembros de la oligarquía capitalina, cuyo objetivo era la dirección del Museo, la adquisición de obras y la organización de las exposiciones y salones anuales⁴². Por medio de los recursos recolectados en estas exhibiciones y los dineros no entregados en los Certámenes Edwards y Maturana a los artistas participantes, esta Comisión estaba facultada además para adquirir nuevas obras para el Museo⁴³, por lo que a partir de entonces pasaron a incorporarse otras pinturas y esculturas a la colección, tanto nacionales como extranjeras conforme a los lineamientos y criterios establecidos por este grupo. A esto se sumaba, además, el esfuerzo que, en este sentido, hacía paralelamente el Estado, de tal suerte que la colección inicial se incrementó de manera notable por estos años. Sin embargo, a pesar del cambio al nuevo edificio, la situación del Museo y su patrimonio continuó siendo precaria, debido al reducido espacio de la construcción. Blanco, a través de diferentes artículos en el *Taller Ilustrado*, hacía hincapié en los distintos problemas que aquejaban a la Institución, fundamentalmente sobre las condiciones de exhibición de las obras.

El Catálogo de cuadros i esculturas de 1888-1893

Como parte de sus labores, la Comisión Directiva realizó algunos esfuerzos por catastrar la colección existente en ese entonces, a partir de lo cual nacieron algunos documentos que han llegado hasta nosotros, entre ellos aquel que podría considerarse como uno de los primeros catálogos de la Institución. Este corresponde a un manuscrito de 1893 titulado “Catálogo de los

cuadros i esculturas adquiridas para el Museo de Bellas Artes, con posterioridad al 16 de setiembre de 1888”⁴⁴, en donde se deja constancia que entre ese año y 1893 se incorporaron a la colección doce nuevas esculturas de artistas nacionales.

Las obras adquiridas pertenecían a los escultores chilenos más reconocidos del momento, que habían sido pensionados a Europa y que en varios casos habían recibido reconocimientos en París precisamente por estas obras: “Arias, Virginio, *Dafnis i Cloe*, *El descendimiento*, *Hojas de laurel*, *Gelon*; José Miguel Blanco, *El padre Las Casas*, *Los mendigos*; Simón González, *Busto Araucano*, *Caín*, *Estudio de desnudo*; Carlos Lagarrigue, *Giotto*; Nicanor Plaza, *Jugador de chueca*, *Caupolicán*”.

En el documento consta, además, la forma en que habían sido incorporadas, precisando: “Muchas de las obras que figuran en la lista anterior, como adquiridas por el Estado han sido enviadas por los jóvenes que han completado sus estudios en Europa, pensionados por el Gobierno, i en conformidad a sus contratos”⁴⁵. Finalmente, el manuscrito dejaba constancia de los valores pagados a cada artista por sus esculturas⁴⁶. El documento es importante pues nos permite constatar los criterios que tuvo en cuenta la Comisión a la hora de incorporar obras a la colección, que dicen relación principalmente con la valoración y reconocimiento nacional e internacional que habían tenido las obras. Tal es el caso, de *Dafnis y Cloe* de Arias, que había obtenido la Mención Honrosa en el Salón de los Artistas Franceses en 1885⁴⁷, así como la escultura *El descendimiento*, trabajada inicialmente en yeso, que había participado en el Salón de París de 1887, recibiendo Medalla de 3º clase en el Salón de los Artistas Franceses de ese año⁴⁸. En cuanto a la obra *Giotto*, de Carlos Lagarrigue (1858-1928), había recibido Mención Honrosa en París en 1888⁴⁹.

Lamentablemente, no todas estas obras se conservan en la actualidad, sino solo nueve, pues dos de las esculturas de González, *Estudio de desnudo* (yeso, envío de pensionista⁵⁰) y *Busto Araucano*, tienen en la actualidad paradero desconocido y, como veremos a continuación, la obra *Los Mendigos* de Blanco, tuvo un final indeseado fuera del Museo. Afortunadamente, en

40 El gobierno adquirió el inmueble en 1887.

41 Blanco, Arturo, “Fundación del Museo...”, Op. cit. p. 141.

42 En esta comisión participaron Marcial González, Eusebio Lillo, J. Antonio González, Manuel Rengifo, Marcos Maturana, Arturo Edwards, Luis Dávila Larraín, Pedro Lira y Fanor Velasco. José Miguel Blanco nuevamente quedó excluido de estas instancias de organización y dirección del Museo por desavenencias con algunos de sus miembros.

43 Reglamento Certamen General Maturana (Decreto 30 de abril de 1884) en su artículo segundo señalaba. “2º. Si ninguna de las obras expuestas fuere considerada de suficiente mérito, la suma de quinientos pesos en qué consiste el premio se destinará a la adquisición de obras para el Museo de Bellas Artes”.

44 De fecha 31 de mayo de 1893, Ministerio de Instrucción Pública, Fondo Ministerio de Educación, Vol. 857, Archivo Nacional, p. 1. Este documento fue redactado por Luis Dávila Larraín y Vicente Grez, por entonces presidente y secretario respectivamente de la Comisión, siendo dirigido al entonces Ministro de Justicia e Instrucción Pública.

45 Dávila Larraín, Luis y Vicente Grez, *Catálogo de cuadros y esculturas, 1888-1893*, Op. cit. p. 3.

46 “Los artistas nacionales que han recibido por sus obras una mayor remuneración, son, en la escultura: Dn. Virginio Arias \$ 24.000; José Miguel Blanco \$ 7.500; Nicanor Plaza \$ 4.000; Carlos Lagarrigue \$ 2.000.

47 Museo Nacional de Bellas Artes, Departamento de Colecciones, 2013.

48 Carvacho, Víctor, *Historia de la Escultura en Chile*, Ed. Andrés Bello, Santiago, 1983, p. 197.

49 Blanco, José Miguel, *Taller Ilustrado*, Año IV, nº 142, 30 de julio de 1888, p. 1.

50 *Catálogo Exposición Nacional Artística, Salón de 1897*, Imprenta i Librería Ercilla, Santiago, 1897, p. 31.

el transcurso de esta investigación se ha localizado además la obra *Cáin* o *El remordimiento de Cáin*, de González, un yeso correspondiente a un envío de pensionista⁵¹ (fig.9).

González envió tres yesos desde París en esta época, cumpliendo con su obligación de becado⁵². Según la Revista francesa de la época *Beaux Arts des Lettres*, *Cáin* fue expuesto en el Salón de los Campos Elíseos (también conocido como Salón de los Artistas Franceses) en París en 1891⁵³.

Los envíos de pensionistas

Como hemos mencionado, una parte de la colección de esculturas del Museo en ese período se formó gracias a los envíos de los pensionistas. Se trata de aquellos alumnos de la Sección Universitaria de Bellas Artes que habían sido becados en Europa y que debían remitir al Ministerio de Instrucción Pública algunos de sus trabajos, como una forma de dar cuenta de sus avances artísticos.

A partir de un proyecto de reglamento sobre las obligaciones de los becarios en Europa, redactado en 1881 por Giovanni Mochi y que sirvió como base para la redacción de los decretos oficiales, se sabe que los estudiantes de escultura debían enviar al país, una vez al año, una obra de composición original, en comparación a los pintores que durante los primeros años de formación en Europa solo debían enviar copias⁵⁴.

51 Actualmente la obra se encuentra en proceso de restauración en el Centro Nacional de Restauración y Conservación (CNCR), dependiente de la Dirección de Biblioteca Archivos y Museos (DIBAM). La obra en cuestión fue realizada por González en París, al parecer en 1891 (según se puede leer en un costado de la escultura en la actualidad que consigna los números 89 y el rastro de un 1), fecha que coincide con la época en que el escultor efectivamente hizo uso de la beca del Gobierno chileno (1889-1892). Originalmente la pensión de González contemplaba un lapso de 5 años, a partir de 1887, sin embargo, tras un intento fallido ese año, recién partió a Europa en forma definitiva en 1889. Lamentablemente esta ayuda le fue retirada el 31 de diciembre de 1892, por economía del gobierno, según consta en carta de González y Juan Harris escrita en París, 21 de julio de 1894, Fondo Ministerio de Educación, vol. 656, Archivo Nacional.

52 De acuerdo al artículo 2º, letra a) del decreto nº 291 de 1887 que otorgó la beca al artista, González estaba obligado a: "Remitir al Ministerio de Instrucción Pública el primer año de su permanencia en Europa un trabajo en yeso i en los siguientes en bronce o mármol" Decreto nº 291, artículo 2º letra a, 8 de febrero de 1887, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Fondo Ministerio de Educación, vol. 645, Archivo Nacional. Sin embargo, este decreto fue modificado en 1888, pudiendo enviar yesos en lugar de otros materiales, Fondo Ministerio de Educación, vol. 645, Archivo Nacional.

53 Según la Revista francesa *Revue Beaux-Arts des Lettres*. París, 15 de octubre de 1896, copia en Archivo Documental, Biblioteca MNBA. Esto se corrobora en el artículo "Simón González, Chez Soi", *Revista Pluma y Lápiz*, Año III, Nº 151, Santiago 22 noviembre 1903, p. 3. En el Catálogo de 1911, la obra ya no aparece registrada como parte de la colección, sin embargo por diferentes fuentes consta que se trasladó desde El Partenón y permaneció en el Palacio de Bellas Artes en exhibición al menos hasta los años 50 (según registro fotográfico de los arquitectos Aribit y Chávez). Durante varios años permaneció en la biblioteca del Museo. Luego fue trasladada al patio de la Paulonia, a la intemperie, donde sufrió graves daños, hasta el 2008, cuando fue trasladado al CNCR para su restauración.

54 Cancino, Eva, *Pensionados a París en el siglo XIX. Estudio comprensivo sobre el sistema de becas en Chile*, Tesis para optar al grado de Lic. en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte, Univ. de Chile, Santiago, 2011, p. 28

Cuatro fueron los escultores que durante el siglo XIX habían sido becados por parte del gobierno para continuar sus estudios en el Viejo Continente. El primero de ellos fue, en 1863, Nicanor Plaza (fig.7). Posteriormente, en 1867, José Miguel Blanco y, quince años después, en 1882, se dictó el decreto de pensión al exalumno de la Sección de Bellas Artes, Virgilio Arias (1855-1951) (fig.8). El escultor ya se encontraba residiendo en París en ese entonces, por lo que la suya no se trató de una beca oficial, sino de un auxilio económico para costear su estadía en Francia, ayuda que fue motivada por la mención honrosa de su escultura *Un héroe del Pacífico* (conocida actualmente como *El Roto Chileno*) en el Salón Anual de París. Finalmente, en 1887 se le otorgó la ayuda al escultor Simón González (1859-1919)⁵⁵.

Polémicas y diferencias en torno a la colección

Resulta curioso constatar a partir del catálogo de 1888 y otros posteriores, que las obras originales que sabemos formaron parte del Museo en 1880, como *La Independencia de Chile* de José Miguel Blanco y el busto de Blanco Encalada de François, desaparecieron de la colección algunos años después. No está claro qué ocurrió con la obra de François, pero sí hay información sobre la obra de Blanco, cuya historia dice relación con una disputa entre el escultor y la Comisión Directiva de Bellas Artes hacia fines de 1887. En la edición del 26 de marzo de 1888 de *El Taller Ilustrado*, Blanco reproduce su obra con el siguiente texto: "La Independencia de Chile. Estatua por J.M.B perteneciente al Museo de Bellas Artes"⁵⁶, aun cuando para ese entonces la escultura de hecho, ya no era parte de la colección.

Algunos años después Arturo Blanco despejó la incógnita de lo que ocurrió con la obra, señalando:

"La comisión directiva del Museo de Bellas Artes, en octubre de 1887, arrojó del Museo la estatua de yeso, de dos metros de altura, titulada la Independencia de Chile, original de mi padre, que éste había mandado desde Europa, al Gobierno, como envío de pensionista, motivo por el cual ese trabajo pertenecía al Estado"⁵⁷.

Dicha estatua, que había sido ejecutada en Roma en 1875⁵⁸, formó parte del Museo desde la fundación de este, y tanto es así, que –como se ha señalado– figuró en el primer catálogo encabezando el listado de obras.

55 Cfr. Cancino, Eva, Op. cit.

56 Blanco, José Miguel, *El Taller Ilustrado*, Año III, nº 124, 26 de marzo de 1888, p.1.

57 Blanco, Arturo, "Fundación del Museo...", Op. cit, pp. 144, 145.

58 Sostiene Pereira Salas que por recomendación de Alberto Blest Gana en junio de 1876, se habría autorizado a Blanco 10 meses más de beca en Europa "para trabajar en el grupo escultórico la Independencia de Chile". Pereira Salas, Op. cit. p. 102.

Según Arturo Blanco, su padre había sido muy felicitado por la obra, especialmente por el escultor francés Jean Antoine Injalbert, de quien el artista chileno había sido condiscípulo en la Escuela de Bellas Artes de París, sin embargo agrega:

“(…) sin autorización alguna, sólo por enemistad con mi padre, se arrojó del Museo, como he dicho, dándosela al estudiante de escultura, don Aurelio Medina, en pago de ciertas pequeñas composturas que éste había hecho para el Museo. Después Medina le cedió a mi padre esa estatua, y de ese modo, esa obra, que pertenecía al Museo, volvió de nuevo al taller de su autor!”⁵⁹.

Tal situación, según Arturo Blanco, consta en una carta enviada por Medina a su padre con fecha 14 de octubre de 1887. En ella el estudiante reconocía que habría pedido la estatua al Museo en vista que la entidad iba a deshacerse de ella, para contribuir a su conservación, así como algunos yesos que le podían “ser de utilidad”⁶⁰. De otra parte, el propio José Miguel Blanco, en un artículo titulado “Las obras del Museo Nacional de Bellas Artes”, en *El Taller Ilustrado* del 15 de octubre de 1888, entregaba algunos antecedentes sobre esta “enemistad” entre él y la Comisión de Bellas Artes, que finalmente habría llevado a que los miembros de esta última se deshicieran de la obra:

“La comisión que desde hace tiempo nombró el ministerio del ramo para la conservación i aumento de dicho Museo, trató el año pasado de poner en remate público más de la mitad de esas obras. Cuando el negocio estaba a punto de realizarse, llegó la noticia a nuestro conocimiento. Inmediatamente fuimos a ver al señor Ministro, manifestándole lo insólito del hecho, quien encontró mui fundada nuestra alarma prometiéndonos que tal remate no se verificaría como en efecto no se efectuó. En castigo del crimen que acabábamos de cometer, el secretario de la comisión (se refiere a Vicente Grez), obedeciendo a la nobleza de su grande alma, se contentó con arrojar del Museo, la estatua de la Independencia por ser obra de nuestro pobre cincel”⁶¹.

Para José Miguel Blanco esta situación debió ser una afrenta grave, tanto a su persona como a su profesión pues la escultura, además de encabezar la lista de las obras del Museo que él mismo había organizado, representaba un elemento simbólico importante que se asociaba a la historia nacional. Lamentablemente, el conflicto entre Blanco y los miembros de la Comisión no terminó allí, sino que se transformó en una rencilla permanente que hizo desaparecer, o al menos invisibilizar, otras obras del escultor desde la colección estatal. A *La Independencia* de

Chile siguieron las esculturas *El Padre Las Casas amamantado por una india* y *Los Mendigos*, que formaban parte de la colección en 1888, en tanto su condición de envíos de pensionista. Nuevamente es Arturo Blanco el encargado de relatar lo que ocurrió con estas esculturas:

“Más tarde (se refiere al incidente de 1887 cuando salió del Museo *La Independencia*), el Gobierno le compró a mi padre, para el Museo, el grupo en bronce, *Los Mendigos*, de dos figuras tamaño natural, y tampoco está en el Museo, porque el año 1893 lo *desterraron* a Concepción, con el pretexto de ir a formar parte del Museo de Bellas Artes que se iba a formar en esa ciudad. Ese Museo fue un fracaso, y desde hace años el grupo está colocado al aire libre, sobre un pedestal, sumamente alto y de mal gusto, en la Alameda de Concepción”⁶².

El traslado de la obra a Concepción consta efectivamente en un documento de fecha 12 de julio de 1895, de la Comisión Directiva del Museo de Bellas Artes, entidad que hizo esta solicitud. Allí se incluyeron esta y otras obras como *Busto Araucano* de Simón González y *Tipo parisiense*, de Virginio Arias, que probablemente tampoco eran del gusto de la Comisión. De igual modo, en la misma solicitud el organismo pedía al Ministro de Instrucción Pública enviar al Museo que se formaba en la ciudad de Valparaíso la obra *Baje el Ministro*, un bajorrelieve de Nicanor Plaza⁶³.

En relación a *Los Mendigos*, obra que representaba a un hombre y un niño, la historia es bastante compleja. Según información de prensa, la escultura habría estado emplazada en la Alameda de Concepción, hoy Parque Ecuador, en dos lugares; primero en el sector del cerro Caracol, frente a unas canchas de tenis y, luego, se habría trasladado a un plinto de granito en las cercanías de la cascada, lugar desde donde se sustrajo, aparentemente, por desconocidos en la década del 2000, no teniéndose más noticias sobre esta importante obra. Actualmente en ese lugar se emplaza un busto al carabinero Hernán Merino Correa. La otra escultura de Blanco mencionada, el mármol *El Padre Las Casas amamantado por una india*, tuvo un destino un poco mejor, aun cuando también sufrió el juicio despectivo de la Comisión de Bellas Artes, al no haber sido casi nunca expuesta y luego “desterrada” a provincia. A decir del hijo del artista, la obra había sido realizada por su padre en Europa antes del 1 de noviembre de 1875⁶⁴, siendo adquirida por la

59 Blanco, Arturo, “Fundación del Museo...”, Op. cit, pp. 144-145.

60 Ibidem, p. 145.

61 Blanco, José Miguel, *El Taller Ilustrado*, Año IV, n° 151, 15 de octubre de 1888.

62 Blanco, Arturo, “Fundación del Museo...”, Op. cit, p. 146.

63 Dávila Larraín, Luis y Vicente Grez, carta de la Comisión Directiva del Museo de Bellas Artes al Ministro de Instrucción Pública, 12 de julio de 1895, Fondo Ministerio de Educación, Archivo Nacional.

64 Blanco, Arturo, “Don José Miguel Blanco...”, Op. cit. pp. 113 - 128 y 441 - 452.

Comisión de Bellas Artes para el Museo, en 1889⁶⁵. La escultura, inspirada en la iconografía de “la caridad romana”, intenta simbolizar la labor evangelizadora que realizó en América el fraile dominico Bartolomé de Las Casas. En la biografía de Blanco, hecha por su hijo en 1912, se describe: “*El Obispo Las-Casas*, alimentado por una india mejicana (reproducciones en mármol i bronce); una de estas reproducciones en mármol, adquirida por el Estado, figura hoy en el Museo de Bellas Artes, i en 1890, la corrigió en yeso, el artista, notablemente”⁶⁶.

Al respecto, Víctor Carvacho aporta otros antecedentes acerca del periplo de esta obra:

“Estuvo en el Museo Nacional de Bellas Artes. Fue transferida al Museo Histórico Nacional. Nunca fue exhibida. Después de larga oscuridad fue enviada al Museo de Talca, donde se guarda. Conocemos el trabajo primero, en mármol, un poco más pequeño que el trabajo definitivo”⁶⁷.

Efectivamente, la obra fue finalmente trasladada al Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca en 1930, donde permanece hasta hoy en depósito⁶⁸.

Los vaivenes de la colección hasta 1897

A pesar de los conflictos, intentos de remates y traslados de obras ya mencionados, la colección escultórica del Museo siguió incrementándose durante estos años, de acuerdo a las directrices de la Comisión y del Gobierno. En esto contribuyeron diferentes actores, entre ellos los escultores chilenos residentes en el Viejo Continente, quienes no solo aportaron con sus envíos obligatorios, sino que hicieron ofrecimientos adicionales, dadas las precarias condiciones de subsistencia en las que se encontraban en Europa. Además de enviar sus compromisos (esculturas) como becados, solicitaron al Gobierno en repetidas oportunidades la compra de otras de sus obras para poder sufragar los gastos de estadía y formación, como veremos en varios ejemplos en estos años.

La obra de Simón González *Spes Unica*⁶⁹ (fig.10), por ejemplo, un altorrelieve fundido en

bronce a la cera perdida, fue comprada a petición del autor por la Comisión Bellas Artes en 1894 e incorporada al Museo.

Se trata de un relieve funerario, que incorpora la firma “S. González”, y que había obtenido el primer premio en un concurso convocado en París para adornar la tumba del político Tenaille Saligny (antiguo Senador del departamento francés de la Nièvre), realizándose posteriormente en mármol. Según información de prensa, habría sido la viuda de este personero quien organizó el concurso, en el cual participaron catorce escultores franceses, siendo distinguida la obra del artista nacional⁷⁰. La obra tenía méritos para ser admitida por la Comisión, pues había sido expuesta ese mismo año en el Salón de los Campos Elíseos en París, certamen en donde González exponía desde 1890. Posteriormente, la escultura fue presentada en la Exposición Universal de París de 1900, junto a *El Niño taimado* y *Un mendigo*, siendo premiadas con Medalla de Oro⁷¹. La réplica en bronce de *Spes Unica*, es la que se conserva en el Museo, y acompañó el féretro de Simón González en la ceremonia funeraria del artista, realizada en diciembre de 1919 en la Escuela de Bellas Artes⁷².

En 1896, otra obra de Simón González, *El niño taimado*, fue ofrecida en venta por el artista al Museo, según sus propias palabras: “Me atrevo a ofrecer en venta al Gobierno mi aludida estatua para poder regresar a mi país, por la suma equitativa de \$3000 pesos, a fin de que ella sea destinada al Museo Nacional de Bellas Artes”⁷³. Según consta en carta emitida por la Comisión y firmada por su presidente Luis Dávila Larraín y el secretario Vicente Grez, de fecha 28 de julio de 1897, la obra fue finalmente adquirida por el Gobierno de acuerdo a la recomendación de la Comisión Directiva del Museo de Bellas Artes y a la petición del mismo escultor por el valor indicado. Entre los méritos para su compra este organismo señalaba como antecedentes que la obra había sido exhibida en el Salón de París de 1893 y que “ha recibido los honrosos conceptos del distinguidísimo escritor Mr. A Mercié i ha obtenido una mención honrosa en el Salón de París”⁷⁴. En este período, señala la carta, la obra se encontraba aún en el taller de su autor en la capital francesa.

65 Según reza el decreto: “Santiago, 20 de mayo de 1889, N° 1746 Decreto: A don José M. Blanco, mil doscientos pesos por “Las Casas”. Impútese al ítem 15, partida 18 del presupuesto de Instrucción Pública”, Fondo Ministerio de Educación, Vol. 685. Archivo Nacional. En el catálogo del Museo de 1896, se sostiene que la obra fue adquirida por la Comisión de Bellas Artes en 2.500 pesos (*Catálogo Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile*, Imprenta i Librería Ercilla, Santiago, 1896, pp. 12,13).

66 Blanco, Arturo, “Don José Miguel Blanco...” Op. cit, pp. 113 - 128 y 441 - 452.

67 Carvacho, Víctor, Op. cit. p. 188.

68 Of. 313 del 14/5/1930 Ministerio de Tierras y Colonización.

69 *Ave crux, spes unica* o *O Crux ave, spes unica* es un lema en latín que significa «Saludo a la Cruz, nuestra única esperanza». La expresión, que representa la adoración de la cruz por parte de una congregación, tiene una larga historia en la piedad católica y en ocasiones es el lema utilizado por los obispos e instituciones católicas, es el lema de la Congregación de Santa Cruz.

70 Recabarren, José, “Simón González”, *Revista Calicanto*, Año 2, N° 11-12, Santiago, septiembre, 1958, p. 10.

71 Lira, Pedro, “Don Simón González”, *Diario El Porvenir*, Santiago, 1900.

72 *Catálogo Museo de Bellas Artes*, Imprenta i Encuadernación Chile, Santiago, 1911, p. 22; Cousiño Talavera, Luis, *Catálogo General del Museo de Bellas Artes*, Soc. Imprenta y Litografía Universo, Santiago, 1922, p. 214.

73 González, Simón, Carta solicitud compra el Niño taimado, 1896, Archivo artículos de prensa, vol. 1, 1886-1995, MNBA.

74 Comisión de Bellas Artes, Carta al Ministro de Instrucción Pública, 28 de julio de 1897, Fondo Ministerio de Educación, Archivo Nacional.

Lamentablemente no todas las obras ofrecidas por sus autores al Museo corrieron la misma suerte, pues algunas, a pesar de la petición de los artistas e incluso de la misma Comisión, no llegaron a ser adquiridas por el Gobierno. Es lo que ocurrió, en 1895, con el joven escultor Ernesto Concha (1875-1911) (fig.12), quien ese año presentó en el Salón Oficial un yeso titulado *La Mariposa*, un desnudo de una adolescente de tamaño natural, que le significó Segunda Medalla y el Premio Maturana, consistente en 500 pesos de la época. La Comisión Directiva de Bellas Artes solicitó la adquisición de la obra, trasladada al mármol, para el Museo. Sin embargo, la ejecución nunca se materializó. La obra estuvo presente, además, en la Exposición Municipal de Bellas Artes realizada en 1896 en Valparaíso, siendo premiada con Medalla de Tercera Clase. Finalmente, la escultura, al parecer, al igual que muchos otros trabajos en yeso del artista, se deterioró al ser acumulada en el hall de la Escuela de Bellas Artes junto a obras de muchos otros estudiantes de escultura que no contaban con talleres propios⁷⁵.

Sin embargo, y a pesar de estos vaivenes, resulta importante destacar que en este período el Museo, todavía en el local de El Partenón y bajo la supervisión de la Comisión, realizó un importante esfuerzo de registro y catalogación de su colección, elaborando en 1896 un catálogo impreso, en donde se consignó la existencia de 158 obras, entre pinturas, acuarelas, grabados y esculturas (fig.13).

De ellas, solo veintiuna eran esculturas, entre las que se encontraban cinco copias clásicas, entre ellas la ya referida *Piedad* o *Mater Afflictorum*, que formó parte del primer Museo⁷⁶, así como dieciséis obras de autores nacionales, varias de las cuales ya hemos abordado. Según esta publicación, el escultor chileno presente en El Partenón con mayor número de obras fue Virginio Arias, con seis creaciones, quien era en la época el artista nacional más galardonado en el extranjero. Las obras de este autor habían sido adquiridas por el Gobierno, específicamente por la Comisión de Bellas Artes, en tanto que otras fueron enviadas por él en su calidad de becado. Entre ellas estaban *El descendimiento de la cruz*, *Gelón*, *Hoja de Laurel y Dafne* y *Cloe*, que ya vimos en el catálogo de 1888, mientras que *Costumbre Araucana*, un retrato de su propia madre y de él siendo niño, en bronce, y el mármol *La juventud*, aparecen recién registradas en esta publicación. La primera de ellas, figura como adquirida por la Comisión de Bellas Artes, en 800 pesos, mientras que la segunda, correspondería a un envío de pensionista.

75 "Ernesto Concha Allende", *La voz de Aconcagua, Diario de San Felipe*, San Felipe, 15 al 26 de enero, 1938.

76 De esta obra sostiene el catálogo que la figura principal estaría atribuida a Miguel Ángel. Las otras copias clásicas correspondían a Julio César, mármol; Octavio Augusto, mármol; Napoleón, mármol, atribuido a Cánova y un Laocoonte, en mármol, que había sido obsequio de Ramón Subercaseaux, *Catálogo Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile*, Imprenta i Librería Ercilla, Santiago, 1896.

De otra parte, y a pesar de las desavenencias entre el artista y el órgano directivo del Museo, constan tres obras de José Miguel Blanco en la colección, en su sede de la Quinta Normal. Se trata de *El Tambor en reposo* y *El Padre Las Casas amamantado por una india*, que ya hemos comentado, así como una nueva obra titulada *In Memoriam* (fig.14), según el catálogo "un obsequio de Agustín Edwards al Museo"⁷⁷. De acuerdo a Pedro Lira la obra corresponde a una alegoría que representa los genios de la pintura y escultura llorando la muerte del fundador de los premios Edwards⁷⁸.

Nicanor Plaza figuraba en la colección con dos obras de tema indígena. Se trata de *El Jugador de chueca* y su celebrada escultura *El Caupolicán*; mientras que Simón González, estaba representado por los yesos, *Remordimientos de Caín* y *Estudio de desnudo*⁷⁹. Carlos Lagarrigue, aparecía en esta colección de fines de siglo con su obra *Giotto*. Figuraba, además, un medallón decorativo en madera de autoría de Francisco Peralta, también de paradero desconocido en la actualidad.

Años más tarde, en 1910, la obra *El Caupolicán* de Plaza también fue enajenada de la colección. La Comisión de Bellas Artes tomó un acuerdo en su sesión del 23 de junio de ese año, sobre la necesidad de "Impartir las órdenes necesarias para que se entregue a la Municipalidad la estatua Caupolicán a fin de que se coloque en la nueva subida del cerro por la calle de la Merced"⁸⁰. En la sesión del 13 de agosto de ese año se acordó (Acuerdo N° 4) "Nombrar a los señores Cousiño, Fabres i Alfonso para que vigilen la colocación de la estatua de *Caupolicán* en la nueva subida del cerro Santa Lucía, debiendo comunicarse este acuerdo a la Municipalidad manifestándole que se ha contado con la benevolencia de la Corporación". De este modo la obra fue emplazada en 1910, en una terraza a cien metros aproximadamente sobre la ciudad de Santiago, en la mitad del camino hacia la cima del cerro, más de cuarenta años después de su nacimiento en la École de París. Quedó definitivamente instalada sobre una gran roca de andesita, una variedad de basalto de fracturación pentagónica⁸¹. De esta obra hay tres

77 Ibidem, p. 3.

78 Lira, Pedro, "El salón de 1889", *Revista de Bellas Artes*, Año I, n° 3, Santiago, diciembre de 1889, p. 67. Lira se refiere a Arturo Edwards que había fundado el Certamen que llevaba su nombre en 1888. Según palabras de Arturo Blanco, lamentablemente esta obra tampoco tuvo un destino adecuado en el Museo, pues "desde hace varios años (señala esto en 1923) lo tienen botado, ni siquiera dentro del recinto del Museo, sino en uno de los corredores de la Escuela de Bellas Artes!", Blanco, Arturo, "Fundación del Museo...", Op. cit. p. 146.

79 Su obra *Spes Unica*, aun cuando había sido adquirida en 1894 no figuró en este catálogo.

80 Comisión de Bellas Artes, Acta 23 de junio de 1910, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 6, p. 127.

81 Las medidas del emplazamiento son 7 x 8 x 10 metros, en su vista principal desde la Plaza. La roca tiene la forma triangular de las bases o pedestales de la época.

versiones más en bronce que podrían considerarse como originales –en el Parque Lota, la Plaza de Rengo y el Club Hípico–, además de una cantidad innumerable de reproducciones en bronce en tamaños más pequeños y muchas copias de cemento en el resto del país⁸².

Resituando la mirada sobre la colección a fines del siglo XIX, en el Catálogo del Salón Oficial de 1897, que también consigna las obras permanentes del Museo en ese entonces, aparece por primera vez registrada la escultura *Diosa de la Guerra*, un envío de pensionista de Carlos Lagarrigue, que había sido realizada por el artista en 1891 y adquirida por la Comisión de Bellas Artes ese mismo año y que, curiosamente, no quedó registrada en el catálogo de 1896⁸³ (fig.13).

La gestión de Enrique Lynch

Como hemos visto, el Museo estuvo dirigido desde su traslado a El Partenón en 1887 por la Comisión Directiva de Bellas Artes, sin embargo, a diez años de esta administración, en 1897, se produciría un cambio no exento de polémica, pues aunque la Comisión continuaría vigente, sería designado en el cargo de director y conservador de la entidad, el pintor Enrique Lynch (1862-1936) (fig.15). Según este, al momento de recibir la Institución, en marzo de ese año, sus condiciones eran bastante deficitarias. Al respecto, señala en la Memoria del Museo de 1899: “...el año 1897, (el Museo) era un depósito o bodega de cuadros i esculturas. El público no lo conocía”⁸⁴. Asimismo, reconocía que en lugar de abrir el Museo una vez al año para el Salón de octubre, como se hacía hasta entonces, él decidió abrirlo “todos los días sin escepción (sic)”⁸⁵, dando facilidades para visitarlo en horas extraordinarias y hacer copias (figs.16, 17 y 18).

Según sostendrá años después Luis Vargas Rosas (1897-1977), Lynch dio entonces un nuevo giro a la entidad desde que asumió el cargo, pues bajo su dirección el Museo empezaría una era de intensa actividad, presentando exposiciones y enriqueciendo sus colecciones con adquisiciones y donaciones. “De las 140 obras con que se fundara el Museo en 1880 –sostenía Vargas Rosas– sus colecciones se incrementan de tal manera que el edificio del Partenón se hace estrecho para guardar tanta obra de arte y ya entonces se piensa en tener un Palacio de Bellas Artes, donde pueda albergarse nuestro patrimonio artístico”⁸⁶.

82 Ver Zamorano Pérez, Pedro, *Gestión de la escultura en Chile y la figura de Nicanor Plaza*, Ediciones Artespacio, Santiago, 2012.

83 *Catálogo Salón de 1897*, Op. cit. pp. 38, 39; *Catálogo 1911*, Op.cit. p. 21; *Catálogo 1922*, Op.cit. p. 215

84 Lynch, Enrique, *Memoria Museo de Bellas Artes*, 1899, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia MNBA, v. 4, Parte 1, p. 1.

85 *Ibidem*, p. 3.

86 Vargas Rosas, Luis, *Museo de Bellas Artes*, Op. cit. p. 260.

Sin embargo, las condiciones en las que Lynch realizó esta labor no fueron fáciles. Como se puede observar en sus cuentas anuales, durante su gestión fueron innumerables las oportunidades en las que se quejó de las dificultades que tuvo para desempeñar su trabajo, sobre todo por la oposición que ejercía sobre él la ya conocida Comisión, así como la inexistencia de lineamientos claros para guiar su gestión. En la Memoria de 1899 señalaba:

“He hecho pues todo lo que se puede hacer en las deplorables condiciones en las que me he encontrado. Nombrado director de un establecimiento no establecido. Nombrado contra la voluntad de un cuerpo de personas influyentes i poderosas. Molestado i perseguido por esa comisión. Sin recursos, sin un centavo, sin empleados”⁸⁷.

A pesar de no recibir recursos para gastos del Museo, según declaraba en 1899, hizo permanentemente esfuerzos para mejorar las condiciones en que se exhibían las obras y aumentar la colección: “Hice desde luego, pagados de mi bolsillo, i trabajados por mis manos el pedestal del grupo de escultura de Dafnis y Cloe i el pedestal del niño taimado. Conseguí (sic) solo entonces que me dieran un poco de dinero i mande hacer i reparar todos los pedestales de las estatuas del Museo”⁸⁸.

Asimismo, sobre la falta de claridad de gestión de las colecciones, sostenía en 1904:

“Regalé un busto de mi tío el Almirante Lynch de mármol con su pedestal, mandando al efecto una nota a la Comisión que no tuvo respuesta. Podría retirar del Museo ese valioso busto obra de Puech⁸⁹, puesto que no sé si fué aceptado. Pero el interés que tengo por el Museo me hace que pase por alto todos esos desaires”⁹⁰.

Lynch dejaba claro en sus informes que la incorporación de obras se hacía al Museo de manera bastante irregular debido al permanente conflicto con la Comisión de Bellas Artes, ya que entre ellos no existía una comunicación formal ni reglamentada: “He recibido gran cantidad de cuadros, mandados al Museo con recados. Nunca se me ha pedido un recibo. He propuesto mil cosas, reglamentos, catálogos, etc. todo ha quedado sin respuesta”⁹¹. Lynch, en su calidad de conservador, y al igual que José Miguel Blanco en su calidad de fundador, algunos años antes, mantuvo permanentes enfrentamientos con la Comisión,

87 Ivelic, Milan y Ramón Castillo, *Historia...*, Op. cit. p. 3.

88 Lynch, Enrique, *Memoria 1899...*, Op. cit. p. 3.

89 Esta obra es parte de la colección del MNBA y está en préstamo temporal al Museo Histórico según recibo 10/10/1973.

90 Lynch, Enrique, *Memoria Museo de Bellas Artes*, 1904, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia MNBA, v. 4, Parte 1, p. 4.

91 *Ibidem*, p. 4, subrayado del original.

específicamente en relación a las obras que esta entidad decidía incorporar o no a la colección. Finalmente, Lynch expresaba en 1904: “He luchado, he trabajado, he hecho surgir al fin esa bodega de cuadros, que hoy es Museo (...) Si hoy vale algo, si el público lo conoce, si el Gobierno lo cuenta i si se prepara a darle otro alojamiento i para ello muchos han contribuido yo pido que se me reconosca (sic) mi parte que ha sido la más dura i que me ha dado muchos sinsabores”⁹².

Bajo la administración de Lynch –a pesar de todos los inconvenientes y complejizada, además, por el terremoto de 1906 que asoló la capital– se incorporaron a la colección varias esculturas importantes. Una de ellas fue *El avaro* (fig.11), de Ernesto Concha. Esta obra, un yeso de tamaño natural, había sido presentada por el artista en el Salón Nacional de 1898. El jurado le concedió entonces una recomendación especial y el Premio Maturana, según consta en el *Boletín de Instrucción pública* del 12 de diciembre de 1898, el que consigna:

“Honrados por el Consejo de Instrucción Pública con el cargo de jurados del Certamen Maturana celebrado el presente año, cúmplenos manifestar a US. que el voto unánime de los infrascritos ha discernido el premio de quinientos pesos, instituido por decreto supremo de 30 de abril de 1884, a don Ernesto Concha, por su obra de escultura titulada El avaro”⁹³.

Posteriormente, en 1899 la obra fue adquirida por la Comisión de Bellas Artes⁹⁴. En 1901, la escultura fue presentada en la Exposición de Buffalo en Estados Unidos, donde fue distinguida con Mención Honrosa. Finalmente, fue enviada en 1969, en calidad de préstamo, al Museo de Arte y Artesanía de Linares, realizándose su traspaso definitivo a esa entidad en 2004⁹⁵.

Otra obra importante integrada a la colección por esta época fue *El mendigo*, de Simón González, un bronce fundido a la cera perdida, realizado en París en 1891 y exhibido en el Salón de esa ciudad en 1892, que además obtuvo Medalla de Oro en la Exposición de París, en 1900. Posteriormente, fue presentada en el Salón Nacional realizado en El Partenón, en 1905⁹⁶, año en que fue adquirida por la Comisión de Bellas Artes en la suma de 4000 pesos.

⁹² Ibidem.

⁹³ “Dios guarde a US. Luis Dávila L.- Juan Bainville – Vicente Grez. Al señor Rector de la Universidad de Chile. Se acordó solicitar del Ministerio del ramo el pago del premio reglamentario obtenido por don Ernesto Concha”, *Boletín de Instrucción Pública, Anales de la Universidad de Chile*, sesión del 12 de diciembre de 1898, p. 209.

⁹⁴ “Ernesto Concha Allende”, *La Voz de Aconcagua. Diario de San Felipe*, 15 al 26 de enero de 1938.

⁹⁵ Res. Ex n° 3215 fecha 06/10/2004 Traslado definitivo del MNBA al Museo de Arte y Artesanías de Linares según Oficio Ord. N° 67/2004 (Documento interno MNBA).

⁹⁶ *Catálogo Exposición Anual de Bellas Artes Salón de 1905*, Imprenta i Encuadernación Chile, Santiago, 1905, p. 33.

Es importante resaltar que durante estos primeros años de la administración de Lynch, la colección se incrementó también gracias a las donaciones de particulares. En 1907, según consta en el informe anual de la Comisión, se realizó una de ellas por parte de la señora Adela Ugarte de Bianchi Tupper, quien donó tres esculturas ejecutadas por Álvaro Bianchi Tupper⁹⁷. Las obras en cuestión se indican en la carta que la Comisión de Bellas Artes enviara a la donante:

“Mui distinguida señora: Se han recibido en el Museo de Bellas Artes las obras siguientes: copia de una cabeza del grupo que está en el Arco de Triunfo de París del escultor Rude; busto “El Hermitaño” i estatua de mujer (desnudo), ejecutadas por el señor don Alvaro Bianchi Tupper i que Ud. ha donado a ese establecimiento. En sesión celebrada el 23 de noviembre último la Comisión de Bellas Artes tomó conocimiento de esa generosa donación i acordó encargar al infrascrito de manifestar a Ud. su reconocimiento por el importante obsequio con que Ud. ha querido contribuir al progreso del Museo de Bellas Artes”⁹⁸.

Bianchi Tupper fue un ingeniero naval, que llegó a ser ministro chileno en Brasil y que al parecer cultivaba el arte más por afición que por profesión. Lamentablemente las obras referidas no figuran en el Museo en la actualidad.

La petición de Arturo Blanco

Durante estos años, y a pesar de los esfuerzos de Lynch e incluso de la Comisión, algunas obras ni siquiera llegaron a ser parte del patrimonio nacional, debido a la falta de lineamientos claros por parte del Estado.

Tal es el caso de algunas obras de José Miguel Blanco que, nuevamente, volvieron a ser el centro de una polémica en 1899, según consta en una carta manuscrita, que hoy se conserva en el Archivo Nacional⁹⁹.

Con fecha 7 de agosto de ese año, a dos años de la muerte del escultor, su hijo Arturo a nombre de la familia, realizó una petición a la Comisión Directiva de Bellas Artes para traer desde Europa las obras que su padre había dejado allá y que aún permanecían en el Viejo Continente después

⁹⁷ *Comisión de Bellas Artes, Informe Anual Comisión de Bellas Artes 1907*, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 6.

⁹⁸ Comisión de Bellas Artes, Carta a Adela Ugarte de Bianchi Tupper, sin autor, sin fecha, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 8.p. 1.

⁹⁹ Blanco, Arturo, Carta del 7 de agosto de 1899, Fondo Ministerio de Educación, Vol. 1403, Archivo Nacional.

de su fallecimiento. Ofrecía que, previo pago por parte del Estado, ese patrimonio podía ser entregado al Museo. Se trataba, en palabras de Blanco hijo, de:

“... dos bustos de tamaño natural de 72 centímetros de alto por 50 de ancho que representan a los tipos de nuestra raza araucana Ancanten i Pormas, cacique de Paicaví el primero i de Cañete el segundo. Estos bustos han quedado muy bien fundidos, según opinión del escultor don Simón González –que adjunto acompaño- i son de las mejores obras oriijinales de mi señor padre. Junto con estos bustos dejó también mandados fundir dos reproducciones en pequeño de su estatua “El tambor en descanso”. A su regreso a Chile le fue imposible, a causa de lo escaso de sus recursos, mandar cancelar esta cuenta... Ruego a V.S se sirva hacer traer estas obras; el precio de ellas puestas en Valparaíso es de 1,650 francos. Los bustos se podrían destinar al Museo de Bellas Artes i los tamborcitos chicos serían para mí. Los 1,650 francos al cambio actual dan un total de 1,018 pesos de nuestra moneda, i en días pasados no más el Ministerio de Guerra i Marina adquirió, para adornar su sala de despacho por el precio de 1,500 pesos un busto que representa a D. Patricio Lynch -que es de bronce i del mismo tamaño de los que ofrezco en venta a S.S – siendo de advertir que estaba tasado en 2000 pesos por el escultor don Virgilio Arias i por el presidente de la Comisión de Bellas Artes don Luis Dávila Larraín”¹⁰⁰.

A esta petición, la Comisión de Bellas Artes respondió que ellos no contaban con dinero, pero que proponían solicitarle al Estado este gasto:

“Sr. Ministro: La Junta de Bellas Artes acordó en sesión del 16 del corriente se informase a V.S, sobre la solicitud del señor Arturo Blanco que ella no tiene fondos para hacer dicha adquisición, pero que estima conveniente que el gobierno compre los dos bustos del escultor señor Blanco con fondos propios”¹⁰¹.

Finalmente, gracias a la biografía de José Miguel Blanco escrita por su hijo en 1912, podemos saber que las obras se quedaron en París, olvidadas y perdidas, como varias otras del escultor nacional.

¹⁰⁰ Ibidem. El subrayado es original.

¹⁰¹ Grez, Vicente, *Informe de la Comisión Directiva del Museo de Bellas Artes*, n° 2297, Santiago 17 de abril de 1900, Fondo Ministerio de Educación vol. 1403, Archivo Nacional.

Bajo el permanente conflicto de Lynch y la Comisión de Bellas Artes, el Museo funcionó en El Partenón de la Quinta Normal hasta 1910, año en que se trasladó al Palacio de Bellas Artes, erigido en el Parque Forestal¹⁰². Lynch, en su calidad de director del Museo hasta 1918 fue testigo, más que protagonista, de este proceso. Como hemos visto, ya desde 1897 existía la inquietud de diferentes sectores por gestionar una nueva sede para el Museo. El proceso de elección del sitio y su posterior construcción fue largo y polémico. En este período, en el marco de las celebraciones del Centenario de la Independencia que se avecinaba, se hicieron gestiones para la adquisición de nuevas obras para la colección, así como también elementos para la decoración del edificio que se iba a construir. De este modo, el nuevo recinto tuvo su origen, tanto en la necesidad de acoger la creciente cantidad de obras, como también en la urgencia de localizar los yesos clásicos traídos al país por Alberto Mackenna Subercaseaux.

El Museo de Copias y el Museo de Bellas Artes: El rol de Alberto Mackenna Subercaseaux

Alberto Mackenna Subercaseaux¹⁰³, hombre público, con sensibilidad y conocimientos culturales, fue gestor de importantes iniciativas relacionadas con el desarrollo del Museo (fig. 20). Entre ellas la construcción del nuevo edificio, la organización de la Exposición Internacional con motivo del Centenario, así como el enriquecimiento de la colección. En este sentido, ya en 1899 proponía la idea de crear un “Museo de Copias”. Precisamente ese año dio un discurso en el Ateneo de Santiago sobre lo que sería este futuro museo: “Me cabe el honor de proponer a vuestro ilustrado criterio un sencillo proyecto: el de fundar en nuestra capital un Museo de Copias de las obras maestras del arte antiguo y moderno”¹⁰⁴. En los fundamentos que exponía, Mackenna reeditaba en cierto modo similares preceptos a los señalados por Ciccarelli cincuenta años antes, al decir: “Cuando existan modelos clásicos y escuelas de enseñanza artística, cuando se conozcan las bellezas del arte griego y romano, surga (sic) de súbito, una gloriosa generación de artistas, enamorados de lo bello y ambiciosos por escalar las alturas del arte”¹⁰⁵. Sus palabras dieron frutos pues, al año siguiente, en agosto de 1900, el Congreso aprobó una partida de 30.000 pesos

para adquirir en Europa un “Museo de Modelos”, siendo el mismo comisionado, *ad honorem*, por el Gobierno de Federico Errázuriz Echaurren para escoger esas reproducciones en museos europeos y traerlas a Chile¹⁰⁶. Debía adquirir una colección de copias de esculturas clásicas, griegas, romanas y del Renacimiento, además de una colección de muebles de estilo copiados en los museos franceses, destinados al futuro Palacio de Bellas Artes (fig. 22).

En otro texto, “Un futuro Palacio de Bellas Artes, carta abierta al señor Ministro de Instrucción Pública”, escrito en Florencia en enero de 1901¹⁰⁷, Mackenna especificaba las características de las obras que arribarían a Santiago:

“En algunos meses más principiarán a llegar a Chile algunas muestras de las obras griegas que irán a despertar en nuestro apartado medio las primeras emociones de lo bello. Junto a ellas (...) irán los modelos más hermosos y perfectos de las esculturas romanas, pompeyanas y greco-romanas, cuyos centros principales se encuentran en los Museos del Vaticano, del Capitolio de Roma y en el Museo Nacional de Nápoles. Toda la obra de Miguel Ángel; del Bernini y de Cánova irá también hasta nosotros para darnos una muestra robusta de la vida; la verdad y el poder expresivo del arte. Las obras del Renacimiento florentino, cuyos representantes son maestros como Donatello, Juan Bologna, Benvenuto Celini, Luca de la Robbia, Verocchio y tantos mas podrán admirarse asimismo en el futuro Museo”¹⁰⁸.

Su idea era exhibir este conjunto de obras en el hall del futuro Palacio de Bellas Artes, así como en las salas de la Escuela de Bellas Artes que estaría contigua, por lo que esta colección se sumaría a las obras extranjeras adquiridas para la Academia de Pintura desde los tiempos de Ciccarelli.

Sin embargo, una vez que llegaron las obras al país, hubo dificultades para encontrar un sitio de exhibición para ellas, por lo que debieron permanecer guardadas y embaladas en los patios de la Escuela de Bellas Artes –que por entonces se ubicaba en la calle Maturana–, durante varios años¹⁰⁹. El hecho fue visto con cierta ironía en la prensa de la época, tal como se demuestra en una serie de caricaturas tituladas “El Museo de copias o la Odio-sea de Alberto Mac-kenna”, aparecida en la revista *Pluma y Lápiz*, el 18 de septiembre de 1901, en donde se entregaba información a la vez que se caricaturizaba esta situación¹¹⁰ (fig. 21).

102 El arquitecto de la obra fue el chileno, de origen francés Emilio Jequier, quien ganó a Alberto Cruz Montt en el concurso convocado para este efecto. El edificio fue construido entre 1902 y 1910. En el ala poniente del edificio se instaló la Escuela de Bellas Artes, dependiente de la Universidad de Chile, hoy Museo de Arte Contemporáneo. La obra es de estilo neoclásico y tiene detalles de Art Nouveau.

103 Alberto Mackenna Subercaseaux (1875-1952) nació en Santiago el 8 de septiembre de 1875. Periodista, realizó sus estudios en la Universidad de Chile. En 1910, fue nombrado Comisario General de la Exposición Internacional de Bellas Artes. Desde 1921-1927, fue Intendente de Santiago, inspirador y ejecutor de las obras de transformación del Cerro San Cristóbal. Desde 1933 a 1939, sirvió el cargo de director del Museo Nacional de Bellas Artes.

104 Mackenna Subercaseaux, Alberto, *Luchas por el arte*, Sociedad Imprenta-Litografía Barcelona, Santiago-Valparaíso, 1915, p. 3.

105 Ibidem, p. 7.

106 El decreto ley que dispone la compra del Museo de Copias, fechado el 2 de enero de 1901, se encuentra reproducido en Arias, Virgilio, *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes*, Imprenta Cervantes, Santiago, 1908, p. 21.

107 Mackenna Subercaseaux, Alberto, “El origen del museo de copias”, *Luchas por el arte...* Op. cit.

108 Ibidem, pp. 15-16.

109 Cousiño, Enrique, “Discurso Presidente de la Comisión de Bellas Artes”, *Anales de la Universidad de Chile*, t. CXXXIX, 2 semestre, 1911 y Arias, Virgilio, *Memoria Histórica*, Op. cit. p. 18.

110 Revista *Pluma y Lápiz*, n° 43, Santiago, 18 septiembre 1901, p. 20.

De igual modo, el crítico y pintor francés, avecindado en nuestro país, Ricardo Richon Brunet (1866-1946) comentaba en 1909 con cierto sarcasmo esta situación: “Formada su colección la trajo en seguida a Chile y naturalmente, cuando llegó con todos sus dioses y diosas de yeso, no se encontró en todo Santiago un sitio adecuado para colocarlos, y siguieron durmiendo su sueño olímpico en sus cajones respectivos”¹¹¹.

La incertidumbre de dónde alojar este patrimonio se mantuvo hasta 1911, año en que las obras finalmente fueron dispuestas en el Palacio de Bellas Artes, siendo inaugurado el Museo de Copias recién el 29 de agosto de ese año. “Se inauguró solemnemente en el “hall” del Palacio de Bellas Artes y en la Escuela, el “Museo de Copias” que estuvo guardado durante diez años”¹¹².

Las obras para la nueva sede

Dentro de las personalidades que, además de Mackenna, ejercieron un papel importante en la gestión del nuevo edificio se encontraban Enrique Cousiño, Enrique Doll y el arquitecto Emilio Jequier. Este último, al igual que Mackenna, había sido enviado a Europa con el objetivo de traer referencias y modelos para la futura construcción y su embellecimiento. Fue en este escenario que, el 25 de abril de 1906, la Comisión recomendó al Ministro de Instrucción Pública que se encargase al arquitecto en traer proyectos para los grupos y esculturas decorativas que iban a adornar el frontis del edificio, aun cuando esto no debía condicionar la elección, ya que la Comisión no se consideraría “obligada a aceptar los trabajos que se presenten pudiendo aún encargar su ejecución a artistas nacionales”¹¹³.

Asimismo, la Escuela de Bellas Artes contaba en los inicios del siglo con una interesante colección de modelos clásicos en yeso, provenientes muchos de ellos de la antigua Academia de Pintura. Según Virginio Arias, director de la Escuela en ese entonces, el plantel poseía en 1908 copias que provenían de distintos museos europeos:

“Hai en ella hermosas estatuas, bustos, troncos, extremidades, ornamentación, arquitectura, modelos de animales, etc. (...) A esta colección ha venido a agregarse la otra denominada “Museo de copias” que ha sido adquirida por el Gobierno en estos últimos años. Esta segunda colección es

importante, y viene a enriquecer la primera, aunque en ella se encuentren ejemplares repetidos que se hallan en la antigua colección. También vienen estatuas bastante feas, que habrá que desechar una vez que se habrán todos los cajones del Museo”¹¹⁴.

De otra parte, en la memoria de 1907, Enrique Lynch enfatizaba la necesidad de apresurar los trabajos de construcción de un edificio para el Museo y la Escuela de Bellas Artes, en vista de la estrechez del local, que hacía necesario trasladar a otro lugar valiosas obras cuando se abría el salón anual, con el riesgo de su deterioro (figs. 23-24). Y agregaba “en el nuevo edificio podrá exhibirse el Museo de Copias que está guardado, sin que preste servicio alguno para la educación artística”¹¹⁵. El nuevo edificio contaría además con esculturas en su frontis y exterior, según se promocionaba en la prensa a inicios de 1910:

“En la fachada del edificio del Palacio se colocará una alegoría hecha en piedra por el escultor chileno don Guillermo Córdova. Al frente será erigido el monumento que la colonia francesa se propone ofrecer a Chile con ocasión del Centenario. Representará a las “Bellas Artes glorificando la República” y tendrá nueve metros de alto. Será ejecutado por el célebre arquitecto francés Mr. H. Grossin, que actualmente trabaja en la construcción del Palacio con un entusiasmo y un tesón digno de aplauso”¹¹⁶.

Efectivamente, en el frontis del Museo se ubicó el altorrelieve de Guillermo Córdova (1869-1936), el que ejecutó gracias al concurso que buscaba “proveer al edificio de un frontis elegante, adecuado a la magnitud de la obra”¹¹⁷, certamen en el que participaron otros seis artistas, además de Córdova, entre ellos, el español Antonio Coll y Pi (1857-1943), Virginio Arias, Sagredo, Campos, Carlos Canut de Bon y Ars, este último posiblemente el seudónimo de un escultor de apellido Negri¹¹⁸ (fig. 25). La Comisión que debía discernir los premios estaba compuesta por Alberto Mackenna Subercaseaux, los pintores Fernando Álvarez de Sotomayor y Alberto Valenzuela Llanos y el arquitecto Emilio Jequier. El tema a desarrollar había sido propuesto por este último y debía ser realizado en piedra blanca o vaciado de cemento. El certamen, no estuvo exento de polémica, según sostenían los medios escritos de la época. La *Revista Zig-Zag* en marzo de 1909, por ejemplo, afirmaba que “el premio quedó indeciso entre los señores Córdova y Coll y Pi”, solicitándoles la Comisión que ampliaran y concluyeran sus proyectos para poder tomar la decisión final. En la referida publicación, el ambiente general

¹¹¹ Richon Brunet, Ricardo, “El palacio de Bellas Artes de Santiago por Richon Brunet”, *Luchas por el arte*, Op. cit. p. 72.

¹¹² Mackenna Subercaseaux, Alberto, “La inauguración del Museo de Copias”, *Luchas por el arte*, Op. cit. p. 97.

¹¹³ Comisión de Bellas Artes, Acta 25 de abril de 1906, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 6.

¹¹⁴ Arias, Virginio, *Memoria Histórica*, Op. cit. p. 20.

¹¹⁵ Ivelic, Milan y Ramón Castillo, Op. cit. 1998, p. 3.

¹¹⁶ Mont-Calm, “El Palacio de Bellas Artes”, De las últimas noticias, marzo 22 de 1910, *Luchas por el Arte*, Op. cit. p. 85.

¹¹⁷ *Revista Zig-Zag*, n° 214, marzo de 1909, citado en Cortés, Gloria, “Ideología y ficción”, septiembre, 2010, www.arteycritica.org

¹¹⁸ *Revista Zig-Zag*, Op. cit.

que se vivía en el mundo artístico quedó reflejado en la caricatura del dibujante Moustache, quien proponía su propio frontis para el museo, denominado “fuera de concurso”, en el que hacía irónicamente ver la pugna los creadores nacionales.

Según Víctor Carvacho, 1910 fue el año del “ascenso meteórico de Guillermo Córdova, hasta entonces desconocido e ignorado, y a tal punto que, con motivo del concurso para el relieve que adornaría el frontón del Palacio de Bellas Artes, todos daban por seguro el proyecto del escultor Coll y Pi”¹¹⁹. Tan fuerte era aquella creencia, que en el ejemplar de junio de 1909 de la *Revista Selecta* incluso se dio a conocer el proyecto de Coll y Pi como ganador, con la siguiente leyenda “Frontón del Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile – Proyecto del Señor Coll y Pi”¹²⁰ y sin más comentarios.

Sin embargo, en el número siete de la misma publicación, de octubre de 1909, se informaba sobre el proyecto ganador de Córdova¹²¹.

El rápido ascenso de Córdova, que menciona Carvacho, se expresó también en otro proyecto realizado en 1910. Ese año el escultor obtuvo el primer lugar en el concurso de la Colonia Francesa para el monumento al Centenario de la Independencia de Chile, que se ubicaría en el Parque Forestal, enfrentando al Museo de Bellas Artes. Según Carvacho esta escultura “representa al genio latino de Francia en la forma de una mujer cuyo desnudo, adosado al monumento, enfrentando al Palacio de Bellas Artes, tiene la gracia de la danza y la potencia de una matriarca fecunda”¹²².

Al respecto, según información proporcionada por Aribit y Chávez, a fines de 1909 se aceptó la propuesta de Carlos Fuentes para los estucos interiores del edificio. De acuerdo a las bases, la decoración debía estar a cargo de un escultor, siendo aceptada en este caso la propuesta de Antonio Coll y Pi. En enero de 1910, se aprobó la propuesta de Ricardo Villavicencio para la ejecución de los estucos exteriores, estando a cargo de la decoración el escultor Carlos Sagredo. De acuerdo a Aribit y Chávez:

“Según las bases de la propuesta, los salones de exposición del 1º y 2º piso del Museo, el Gran Salón y la sala de exposición de la Escuela llevaría frisos decorativos, los cuales deberían ser ejecutados

por don Ernesto Courtois Bonnecontre. Después de ser inaugurado el edificio, continuaron las tareas para terminar definitivamente las obras (...), dándose por recibida la obra el 30 de marzo de 1912 y cesando al mismo tiempo en sus funciones de Arquitecto Director el Sr. Emilio Jequier”¹²³.

Otro detalle interesante de la decoración arquitectónica del edificio se encuentra en su friso exterior del segundo piso, en donde encontramos un conjunto de medallones de mosaico cerámico que representan a numerosos arquitectos, escultores y pintores del arte universal, que en total suman veintidós personajes, entre ellos: Francisco de Goya, Bramante, Eugène Viollet Le Duc y Rembrandt, entre otros. Con el propósito de definir este detalle la Comisión, el 23 de diciembre de 1908, solicitó al arquitecto Jequier dirigirse a alguna casa especialista de Europa y encargar la fabricación de estos medallones que rodearían el edificio¹²⁴.

Aribit y Chávez¹²⁵ nos entregan más detalles e información sobre el edificio;

“Dentro del friso hay a cada lado tres medallones de mosaico, los cuales representan en el ala sur y de sur a norte los siguientes personajes, con las siguientes inscripciones: Rafael Sanzio 1483-1520; Leonardo da Vinci 1452-1519; Φειδίας (Sec IV ant JC). Paño norte: ραξιτέλης (Sec IV ant JC); Rembrandt 1606-1669; Jean Goujon 1515-1572. Cada medallón está enmarcado por una moldura, la que está cortada en la parte superior por una consola. De cada medallón pende una guirnalda. Entre los medallones hay, en cada paño, dos motivos con una plancha central de mármol, enmarcada por volutas. Fachadas norte y sur: los medallones del friso tienen las siguientes inscripciones y representan a los siguientes artistas: Fachada norte de oriente a poniente: Rubens 1577-1640; Goya 1746-1828; Voillet Le Duc 1814-1879; Michel Angelo 1475-1564; Bramante 1444-1514, y el de la fachada sur, de oriente a poniente: Donatello 1386-1466; Jean Bologne 1524-1603; Giotto 1266-1336; Vignole 1507-1573; Mantegna 1430-1506. Fachada poniente. Los medallones de esta fachada: Benvenuto Cellini 1500-1570; El Greco 1548-1625; Tiziano Vecelli 1477-1576. Costado sur: Bernini 1598-1680; Tintoretto 1512-1594; Velázquez 1599-1660. Todos los medallones son de mosaico y tienen fondo dorado”.

Los dos personajes en los medallones que aparecen con nombres en alfabeto griego corresponden a los escultores Fidas (siglo IV a. C.)¹²⁶ y Praxíteles (siglo IV a. C.). Entre los 22 personajes, 12 corresponden a pintores: Giotto, Mantegna, Rafael Sanzio, Leonardo da Vinci, Miguel Ángel (pintor y escultor), Tiziano Vecelli, Tintoretto, Rembrandt, El Greco, Rubens,

119 Carvacho, Víctor, Op. cit. p. 204.

120 *Revista Selecta*, Año 1, n° 3, Ed. Zig-Zag, Santiago, junio de 1909, p. 81.

121 *Revista Selecta*, Año 1, n° 7, Ed. Zig-Zag, Santiago, octubre de 1909.

122 Carvacho, Víctor, Op. cit. p. 204.

123 Aribit, D y M. Chávez, Op. cit. pp. 89-90.

124 Comisión de Bellas Artes, Acta 23 de diciembre 1908, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 6.

125 Aribit, D y M. Chávez, Op. cit. pp. 123-126-127.

126 Debiera decir Fidas, siglo V a. C.

Velázquez y Goya; 3 arquitectos: Viollet Le Duc, Bramante, Vignole (Jacopo Birozzi de Vignola, arquitecto del Renacimiento italiano); y 7 escultores Fidias, Praxiteles, Donatello, Benvenuto Cellini, Jean Goujon, Jean Bologne (Giambologna), Bernini; pertenecientes a la Antigüedad clásica, Renacimiento y Barroco. Resulta interesante consignar que la mayor parte de estos artistas no solo aparecen representados en la fachada del edificio sino que, además sus obras (o más bien algunas de sus reproducciones), fueron incorporadas a la colección de 1911 y exhibidas en su mayoría en el hall. Según consta en el Catálogo de ese año¹²⁷, en el caso de los escultores, el Museo exhibía para entonces copias de obras de Fidias, Donatello, sus famosos *David* y *San Jorge*, además de *Niccolò da Uzzano*, una reproducción amoldada, entre otras; de Miguel Ángel, obras como *El esclavo* o *El pensador* perteneciente a la tumba de Lorenzo de Médicis, en Florencia; del escultor y arquitecto francés del Renacimiento, Jean Goujon, se exhibían siete copias de sus obras, entre ellas amorcillos y relieves. En el caso del italiano Bernini el Museo poseía un busto, no se especifica de cuál de sus obras.

Si a esta decoración de la fachada sumamos el relieve de la *Alegoría de las Bellas Artes*, realizado por Guillermo Córdova, así como los monumentos que rodeaban el edificio en el Parque Forestal, en cierto sentido, el Museo de Bellas Artes, se transformaba a partir de entonces en una especie de templo dedicado a la exaltación de la cultura clásica.

Ya en el interior del palacio, el hall central se proyectaba como el espacio más importante de la construcción (fig.26). Se trataba de un extenso plano diseñado como un gran invernadero o jardín interior, donde ingresaba la luz solar que iluminaba palmeras, plantas y esculturas. En el lugar “... se colocarán, sobre un jardín, las obras escultóricas, y en las salas amplias, aireadas, luminosas, se expondrán las telas” anunciaba el periodista Mont-Calm¹²⁸ en marzo de 1910¹²⁹. En el hall, sobre el balcón poniente del segundo piso, se ubicaron dos cariátides que surgían desde dicho balcón, realizadas por Coll y Pi, así como un altorrelieve que representaba a dos ángeles que sostenían un escudo. Los ángeles se ubicaron en la semi bóveda que se encontraba sobre las cariátides.

El nuevo edificio fue inaugurado el 21 de septiembre de 1910 (fig.27), con la presencia del vicepresidente de la República Emiliano Figueroa Larraín y de José Figueroa Alcorta, presidente de Argentina. Con motivo de su apertura se organizó la gran Exposición Internacional conocida

como del Centenario, cuyo Comisario General fue Alberto Mackenna Subercaseaux. El título oficial de la muestra fue “Exposición Internacional de Bellas Artes y Nacional de Arte Aplicado a la Industria”. Su organización fue encomendada a la Comisión Permanente de Bellas Artes, denominada entonces como Consejo Superior de Bellas Artes¹³⁰.

La Exposición del Centenario

No muy abundantes eran las exposiciones de arte que se celebraban en el país a principios del siglo XX. Fuera de los salones oficiales, las manifestaciones de este género eran bastante escasas. El mayor impulso dado al arte nacional fue el logrado a través de esta gran exposición internacional con la que se celebró el Centenario de la Independencia y con la que se inauguró el Palacio de Bellas Artes. En este significativo acontecimiento tuvo importancia también la gestión del pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960), quien había sido contratado por nuestro país en 1908 para desempeñarse como profesor de Colorido y Composición en la Escuela de Bellas Artes. El pintor gallego, en sus Memorias inéditas, refiere la siguiente información: “Tuve la fortuna de aprovechar las grandes fiestas patrias de 1910 y sugerí primero al Consejo de Bellas Artes, que hizo suya la propuesta, y después a las personas influyentes del gobierno y en las cámaras la idea de celebrar una exposición internacional”¹³¹. De la gestión del pintor gallego en el proyecto quedó también un testimonio en el acta del Consejo de Bellas Artes del día 7 de julio de 1909¹³². Con esta exposición se daba, además, la oportunidad de brindar un marco adecuado a la inauguración del nuevo edificio para el Museo y, anexo, la Escuela de Bellas Artes¹³³.

¹³⁰ Comisión de Bellas Artes, *Memoria sobre la Exposición Internacional de Bellas Artes presentada al Supremo Gobierno por la Comisión de Bellas Artes*, Santiago, 31 de noviembre de 1911, p. 1, Archivo Documental Biblioteca MNBA

¹³¹ Álvarez de Sotomayor, Fernando, *Recuerdos de un viejo pintor* Memorias inéditas, en poder de su hija Rosario Álvarez de Sotomayor y Castro.

¹³² “El señor A. de Sotomayor expuso enseguida, la necesidad que existe de gestionar el pronto despacho del proyecto de ley sometido al Congreso Nacional, que autoriza la organización de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1910. Manifestó que, a su juicio, era este el negocio más importante que hai pendiente en el Consejo y explicó la forma en que se elaboró ese proyecto por algunos miembros de la Comisión de Bellas Artes encargados al efecto, teniendo en vista el propósito de realizarlo en la forma más económica posible. Teniendo presente las observaciones del señor consejero se resolvió encargar al Presidente de dirigir un oficio a la Comisión de la Cámara de Diputados que debe informar el referido proyecto, exponiéndole la necesidad de acelerar en lo posible su despacho, pues, la organización de una Exposición de esa naturaleza exige preparativos que es indispensable iniciar desde luego, ofreciendo poner a su disposición los antecedentes que lo motivaron i manifestándole que el Palacio de Bellas Artes será, talvez, el único sitio en que puedan verificarse algunas fiestas del Centenario, que tendrán más importancia si al mismo tiempo se verifica la proyectada Exposición”, Acta de Sesión del 7 de julio de 1909, del Consejo de Bellas Artes, Documento original, Archivo Documental Biblioteca MNBA.

¹³³ Las bases generales fueron establecidas por el gobierno mediante Decreto N° 3786, del 27 de septiembre de 1909, estableciéndose cuatro secciones para la exposición: a) Internacional, b) Nacional, c) Arte retrospectivo nacional y c) Arte aplicado a la industria. En el citado documento se señala la responsabilidad del Consejo de Bellas Artes en lo relativo a la preparación, organización y funcionamiento de la muestra. Se facultaba también al Consejo para invitar al certamen, a nombre del Gobierno de Chile, a los artistas y corporaciones artísticas del extranjero, ello a través de los canales diplomáticos de las embajadas o los consulados.

¹²⁷ Parte de la información de este catálogo de 1911, contenida en este capítulo, ha sido corregida y actualizada de acuerdo a lo consignado en investigaciones recientes del Departamento de Colecciones del Museo.

¹²⁸ Mont-Calm (seudónimo de Carlos Varas Montero). Periodista chileno. Trabajó en *El Mercurio*, *Las Últimas Noticias*, entre otros medios.

¹²⁹ Mont-Calm, “El Palacio de Bellas Artes”, De las últimas noticias, marzo 22 de 1910, *Luchas por el Arte*, Op. cit. p. 85.

La organización de la exposición fue encomendada al Consejo Superior de Bellas Artes¹³⁴, quien procedió a organizar los servicios internos de la muestra, a través del nombramiento de varias subcomisiones y de un Secretario General, cargo que recayó en Ricardo Richon Brunet¹³⁵. El Secretario General tuvo a su cargo, bajo la dirección del Consejo, todo lo relacionado con la concurrencia de artistas extranjeros, sea bajo la figura de independientes o incorporados por nacionalidades¹³⁶. Todo lo relativo a la parte administrativa interna y financiera quedó, en tanto, bajo la responsabilidad del propio Consejo y de su secretario permanente, Hernán Castillo Sánchez.

Una figura conocida, Alberto Mackenna Subercaseaux, fue el encargado de organizar la exposición en el extranjero. El periplo europeo que hizo en busca de artistas para la exposición está consignado en la conferencia “Una visita a los talleres de artistas europeos”¹³⁷.

Respecto de la muestra del Centenario, es posible coleccionar un par de consideraciones; en primer lugar, la importancia diplomática que tuvo el certamen por el hecho de solemnizar los actos conmemorativos de la celebración. Una segunda cuestión tiene que ver con la envergadura de la exposición y el impacto que produjo sobre la escena artística local.

La muestra sirvió también para incrementar, y de manera importante, el patrimonio de pinturas y esculturas del Museo. Se adquirió un número importante de obras por parte del Estado, en tanto que algunas fueron adquiridas por particulares para luego ser entregadas al Museo. De la Sección alemana fueron compradas ocho pinturas y la escultura *Eros y Leandro*, del artista Richard Aigner (1867-1925) (fig. 29); a la Sección argentina le fue adquirida una pintura, al igual que a la Sección austrohúngara; a los artistas belgas le fueron compradas tres pinturas, en tanto que a los brasileños una; a los artistas españoles se le hizo una compra significativa, en total nueve pinturas, incluida la obra *Orfeo atacado por las bacantes*, de Álvarez de Sotomayor, y tres esculturas: de Mariano Benlliure (1862-1947) la obra *Cabeza de Goya*, de Miguel Blay (1866-1936) *Náyade* y de Josep Clará (1978-1958) *El crepúsculo*; a los artistas

estadounidenses se le adquirieron cinco pinturas. La Sección francesa acaparó también parte importante de las compras por parte del Estado chileno; se adquirieron trece pinturas, seis grabados y cuatro esculturas: de Albert Bartholomé (1848-1928) *Niña peinándose*, de Horace Daillon (1854-1937) *Le rocher et la mousse*, de Jean Antoine Injalbert (1845-1933) el mármol *Niño del mascaron* y de Denis Puech (1854-1942) el mármol *La musa de Andrea Chenier*; de la Sección holandesa fueron adquiridas dos pinturas, en tanto que de la Sección de Gran Bretaña fueron compradas diecisiete obras pictóricas. De la Sección italiana quedaron nueve pinturas para la colección del Museo. De la Sección portuguesa y uruguaya se adquirió una pintura a cada una de ellas. De la Sección Internacional se adquirieron cuatro pinturas y una escultura, *El amor maternal*, de la escultora suiza Berthe Girardet¹³⁸.

De los artistas chilenos constan dos obras escultóricas adquiridas; de Simón González *El escultor Desca*, un bronce adquirido en 4.000 pesos y la obra *Miseria*, de Ernesto Concha, un mármol adquirido en 8.000 francos¹³⁹. La obra *El escultor Desca*, había sido realizada en París en 1902. En ella se lee la siguiente inscripción “A mon cher ami le sculpteur Desca”¹⁴⁰. Según Richon Brunet (citado por Carvacho), la obra se habría presentado en el Salón Nacional entre varias otras, siendo calificada de la siguiente forma por el crítico: “En esta misma Exposición figuraba también otra obra de un estilo muy distinto de las otras y quizás la más genial y original: el retrato de cuerpo entero, en bronce, de un conocido escultor francés, compañero del señor González, obra tan llena de vida, tan espontánea, que ella tiene todo el encanto de un “apunte” de gran maestro”¹⁴¹. Entre Desca y González hubo un intercambio de trabajos, es decir se retrataron mutuamente, hecho que quedó reflejado en al menos dos trabajos, esta escultura y otra realizada por el escultor francés. En 1924, la viuda de González intentó vender al Museo esta obra de autoría de Desca, que retrataba a su marido¹⁴², pero al parecer la Institución no la adquirió, pues en un artículo de 1958 de la *Revista Calicanto*, la escultura en cuestión figuraba aún en manos de la familia del artista¹⁴³.

En el contexto de la exposición, también algunos particulares adquirieron obras que luego fueron entregadas al Museo. Joaquín Fabres donó dos obras de pintores franceses, *La ciega*,

134 El Consejo de Bellas Artes estuvo integrado por Enrique Cousiño, Presidente, Paulino Alfonso, Ernesto Bonnencoatre, Máximo del Campo, Álvaro Casanova Zenteno, Rabel Correa, Luis Dávila Larraín, Joaquín Fabres, Simón González, Emilio Jequier, Raimundo Larraín Covarrubias, Alberto Mackenna Subercaseaux, Fernando Álvarez de Sotomayor, Hernán Castillo, actuando este último como Secretario. Como Comisario General se nombró a Alberto Mackenna Subercaseaux, como Tesorero a Paulino Alfonso.

135 El 29 de octubre de 1909, el Supremo Gobierno ratifica mediante Decreto el nombramiento de Richon Brunet.

136 El Consejo de Bellas Artes, en su sesión del día 22 de septiembre, había tomado la siguiente decisión (acuerdo 2º) “Se designa al señor Richon Brunet para que “ad honorem” sirva de secretario espacial para los asuntos relativos a la concurrencia de artistas extranjeros, propaganda en el exterior, etc. bajo la dirección del señor Presidente. Los demás negocios de la Exposición y los ordinarios del Consejo quedarán a cargo del Secretario”, Acta de Sesión del 22 de septiembre de 1909 del Consejo de Bellas Artes, Documento original, Archivo Documental Biblioteca MNBA.

137 Alberto Mackenna Subercaseaux, “Una visita a los talleres de los artistas europeos”, Conferencia dictada en la Biblioteca Nacional de Chile, el 29 de agosto de 1915, *Luchas por el arte...* Op. cit.

138 En el *Diccionario Bénézit*, Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs, Nouvelle Édition, Tome 6, Grund 1999, p. 170, se señala a esta artista como nacida en Francia en 1869.

139 Información obtenida en Archivo Documental Biblioteca MNBA.

140 Es el escultor Edmond Desca (1855-1918), alumno de la Escuela de Bellas Artes, discípulo de Francois Jouffroy. Expuso en el Salón de París de 1879 a 1914.

141 Carvacho, Víctor, Op. cit. p. 213.

142 Carta al Presidente del Consejo de Bellas Artes, de la viuda de González, Octubre 1924. Archivo Documental Biblioteca MNBA

143 Recabarren, José, “Simón González”, Op. cit. p. 10: “Desca hizo el busto de Don Simón, obra que está actualmente en poder de la familia González”.

de Francis Millet (1851-1917) y *Fin de la tempestad en Provenza*, de Octave Guillonnet (1872-1967). Alfredo Concha donó la obra *El ciego*, de Ricardo Richon Brunet, quien integró la Sección Francesa. Un paisaje del norteamericano C. F. Brown fue donado por su autor. Laura Mounier de Saridakis donó una escultura en mármol del artista francés Gustave Frédéric Michel (1851-1924), *La forma desprendiéndose de la materia* (fig.30).

La comisión organizadora otorgó especial importancia al catálogo oficial de la exposición, estimando que “Además de ser un elemento de cultura nacional, serviría de espléndida propaganda en el extranjero”¹⁴⁴. En realidad hubo más de un catálogo. Consta un primer Catálogo Provisional publicado con la siguiente advertencia “A causa del retardo con que han llegado las obras extranjeras, el Catálogo ilustrado y definitivo aparecerá muy en breve”¹⁴⁵. El catálogo oficial, ilustrado, estuvo a cargo de Ricardo Richon Brunet¹⁴⁶, una de las voces teóricas más reputadas en el país en la época.

Presencia escultórica en la Exposición del Centenario

Las delegaciones extranjeras, más la chilena que concurren al certamen, llenaron con varios cientos de obras las salas tanto del Palacio de Bellas Artes como las del edificio contiguo, perteneciente a la Escuela de Bellas Artes. Dentro de los envíos extranjeros más numerosos se cuentan los de Alemania, Inglaterra, España, Francia y Estados Unidos.

La sección alemana ocupaba las salas 14, 15 y 16 del primer piso del Palacio de Bellas Artes. El envío había sido preparado por el Cónsul de Chile en Munich, el señor Roeckl, individualizado como la persona “mejor preparada por sus antecedentes y sus vastas relaciones en los centros artísticos”¹⁴⁷. En el envío germano se incluyó a diez escultores, con dieciséis obras en total. Las adquisiciones hechas en la sección fueron de catorce obras, correspondiendo cinco a particulares y nueve al Museo. Entre los escultores que concurren estaban Richard Aigner, Wera von Bartels (1886-1916), Cipri Adolf Bermann (1862-1942), Ludwig Dasio (1871-1932) y Gerh Janensch (1860-1933).

La sección argentina ocupó, junto a la sección uruguaya, una sala, la 37, en el primer piso de la Escuela de Bellas Artes. Incluyó a los artistas Víctor Garino (1878-1958), con tres obras

Amigos, Mater dolorosa y Bebé, y Luis Fanssini (sic en el catálogo oficial), con la escultura *Ensueño*. La sección austriaca fue organizada por Diego Dublé Urrutia, Encargado de Negocios de Chile en Viena. Ocupó la sala 7 del primer piso y fue representada por el escultor Joseph Engelhard (1864-1941), con la obra en mármol *Retrato de niño*.

La sección de Bélgica estuvo a cargo del Comisario General de la muestra, Alberto Mackenna Subercaseaux, quien hizo la selección de obras durante su estadía en Bruselas. Ocupaba la sala 8 y se componía de treinta y un cuadros al óleo y una escultura, *Estudio de perro*, del artista Edwars Strauss.

La presencia brasileña incluyó 32 pinturas al óleo, una escultura, 14 dibujos y modelos de arte decorativo. José Correia Lima (1878-1974), con una reducción de la estatua del monumento al Almirante Barroso, erigido en Río de Janeiro, fue el escultor que representó a ese país en el certamen¹⁴⁸.

La delegación artística española, por la cantidad e importancia de sus escultores, merece ser destacada de manera especial. La Sección ocupaba las salas 34 y 35 del segundo piso y la 20 del primero, en el edificio de la Escuela de Bellas Artes. Se presentaron 101 pinturas al óleo, 14 grabados y 30 esculturas. La nómina de escultores estuvo encabezada por el valenciano Mariano Benlliure con 7 obras, entre ellas la *Cabeza de Goya*, que —como se ha señalado— fue adquirida por el Museo. El catalán Miguel Blay también estuvo en el certamen, su obra *Náyade* quedó en la colección del Museo. Juan Clará (1875-1958) concurre con tres obras, en tanto que Josep Clará, lo hizo con seis. Julio Antonio (1889-1919), pseudónimo de Julio Antonio Rodríguez Hernández, envió dos obras. El segoviano Aniceto Marinas (1866-1953), autor de la escultura sedente de Velásquez al costado del Museo del Prado, concurre al certamen chileno con una obra, *Hermanitas de leche*. Enrique Marín Higuero (1873-1951) trajo el bronce *Huérfanos*. Los hermanos Luciano y Miguel Oslé concurren con tres obras el primero, en tanto que cuatro el segundo. Estos autores en general pertenecían al entorno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y eran depositarios de una tradición académica decimonónica. Todos ellos exhibían reconocimientos a nivel de medallas de honor, medallas de 1º clase, el Premio Roma y diversas distinciones en diferentes exposiciones nacionales e internacionales, como queda de manifiesto en el Catálogo Oficial de la muestra¹⁴⁹.

¹⁴⁴ Archivo Documental Biblioteca MNBA.

¹⁴⁵ Catálogo Provisional Exposición Internacional de Bellas Artes, Imprenta Barcelona, Santiago, 1910.

¹⁴⁶ Richon Brunet, Ricardo, *Catálogo Oficial Ilustrado, Exposición Internacional de Bellas Artes*, Santiago, Imprenta Barcelona, 1910.

¹⁴⁷ Manuscrito con el informe de la sección alemana, Archivo Documental Biblioteca MNBA.

¹⁴⁸ En el Catálogo Provisional de la Exposición figuran cuatro escultores más en la Sección Brasileña. Estos son Alberto Delpino, José Finza Guimaraes, Francisco Manna y Pedro Pérez.

¹⁴⁹ Richon Brunet, Ricardo, *Catálogo Oficial*...Op. cit. p. 56.

La sección estadounidense estuvo coordinada por el Embajador chileno en ese país Aníbal Cruz Díaz. Los organizadores de esta Sección determinaron traer a Santiago la colección completa que había sido antes presentada en Buenos Aires, con motivo de la celebración del Centenario argentino. Consiguieron del Gobierno trasandino la autorización para desocupar la Sala de la Exposición varias semanas antes de su clausura con el objetivo de llegar a tiempo a la muestra de nuestro país¹⁵⁰. El Comisario del Gobierno norteamericano John E. D. Trask había hecho un primer viaje a Chile para preparar la representación, que quedó en las salas 26, 27 y 28 del segundo piso. La sección estuvo integrada por 120 pinturas al óleo y 41 esculturas. La cuantiosa representación escultórica incluyó a 28 artistas, siendo los más destacados Chester Beach (1881-1956); Edward Berge (1876-1924); Solon H. Borglum (1868-1922); el escultor y medallista Víctor D. Brenner (1871-1924); la artista Edith Woodman Burroughs (1871-1916); Abastenia St. Leger Eberle (1878-1942); el escultor de origen alemán Charles Grafly (1862-1929); Eli Harvey (1860-1957); Anna Coleman Ladd (1878-1939), escultora formada en París y Roma; Albert Laessle (1877-1954); Augustus Lukeman (1871-1935), artista especialista en la realización de monumentos públicos y con estudios en París en donde fue discípulo en la Ecole de Beaux Arts de Alexandre Falguière; Robert Tait Mackenzie (1867-1938); Hermon Atkins Mac Neil (1866-1947), también con estudios en París; Bela L. Pratt (1876-1986); Frederick George Richard Roth (1872-1944), escultor de animales que concurrió al certamen con seis obras; Henry Merwin Shrady (1871-1922); Bessie Potter Bono (1872-1955); y Mahonri M. Young (1877-1957).

La organización de la Sección francesa fue encomendada a un comité especial formado en París con el nombre de “Comité Permanet des Expositions francaise a l'Extranger” cuyo presidente fue el pintor León Bonnat (1833-1922), Miembro del Instituto de Francia y director de la Escuela de Bellas Artes de París. Este comité aceptó la invitación cursada por la Comisión de Bellas Artes de Chile de tomar a su cargo la Sección francesa y nombró a Ricardo Richon Brunet como Comisario delegado en Santiago. La presencia francesa en el certamen incluía ciento diez pinturas al óleo, dieciséis acuarelas, quince objetos de arte, doce grabados y veintiuna esculturas, en total ciento setenta y seis obras. “Todas las obras de esta sección eran firmadas, sin excepción por artistas que en los salones de París llevan el título de *Hors concours* y algunos expositores gozan de una fama mundial”¹⁵¹. La Sección, que ocupaba las salas 29, 30, 32 y 33 y el vestíbulo 31 del piso segundo piso del Palacio, incluyó a veintiún escultores, todos los cuales concurrieron con una obra. Dentro de los artistas presentes más destacados estuvieron Henri Allouard (1844-1929), artista señalado en el *Diccionario Bénézit* como pintor, escultor

de figuras y grupos, quien expuso la estatua de mármol *Rêverie*; Albert Bartholomé, con el bronce *Niña peinándose*; Jules Blanchard (1832-1916), escultor que había sido discípulo de François Jouffroy (1806-1882), maestro también del chileno Nicanor Plaza; Henri Bouchard (1875-1960), distinguido con el Gran Premio Roma en 1910, quien se había caracterizado por la realización de esculturas basadas en modelos antiguos pero contextualizados en el espacio costumbrista; Jean Antoine Injalbert, importante e influyente escultor francés, compañero del chileno José Miguel Blanco, distinguido con el Premio Roma en 1874; Hippolyte Lefébvre (1863-1935), escultor académico, discípulo de Jules Coutan (1848-1939), autor al monumento a Benjamín Vicuña Mackenna; Gustave Michel (1851-1924), autor de varios monumentos públicos; Dennis Pierre Puech, escultor vinculado al academicismo francés, distinguido con el Premio Roma en 1884. Puech es el autor del *Monumento a los Héroes de Iquique*, inaugurado en Valparaíso en 1886, en el cual participó también Virginio Arias; Paul Roger-Bloche (1865-1943), escultor y medallista; Raoul Verlet (1857-1923), autor de algunos próceres encargados por el Gobierno colombiano. En general, la delegación francesa en el certamen del Centenario incluyó a escultores del entorno de la École de Beaux Arts¹⁵², que todavía, en los años iniciales de la pasada centuria, tenía influencia y peso en el escenario artístico francés. En el catálogo de la exposición se detallan las distinciones de estos artistas¹⁵³. Las obras adquiridas en esta Sección fueron sesenta y cinco en total: cuarenta y un pinturas al óleo, cuatro acuarelas, cinco objetos de arte y siete esculturas, cuatro de las cuales fueron adquiridas por el Museo.

La sección inglesa fue, por el volumen de obras y autores representados, quizá la más importante del certamen. Se trató de un envío cuantioso que sumó quinientos cincuenta y ocho obras: doscientos ochenta y nueve pinturas al óleo, catorce esculturas, ciento cincuenta acuarelas y ciento cinco miniaturas. En Inglaterra habían colaborado en la gestión de la muestra el Embajador Domingo Gana y el pintor José Tomás Errázuriz, siendo el principal organizador Enrique Cuevas. La Sección ocupó las salas 1, 2, 4, 5 y 6 del Palacio y 19 y 23 del edificio de la Escuela de Bellas Artes. Lo numeroso de esta Sección dice relación con el hecho de que fueron muchos los artistas invitados. El envío estuvo dividido en varias sociedades o asociaciones de artistas¹⁵⁴. Por la Academia Real de Inglaterra, estuvo el pintor y escultor Alfred Edward Drury (1856-1944), que concurrió con tres obras; John

¹⁵² Consta la excepción de Laura Mounier, también presente en la sección francesa con la obra *Emblema* que aparece fotografiada en una de las versiones del catálogo de la exposición, con Medalla de 2º clase.

¹⁵³ Richon Brunet, Ricardo, *Catálogo Oficial*...Op. cit. p. 79.

¹⁵⁴ Estuvieron presentes las siguientes sociedades. The Royal Academy, The Society of 25 English painters and gravers, los artistas independientes, The Royal British Colonial Society of artists, The Royal Institute of Painters in Water Colour, The Royal Society and British Society of Miniaturists.

¹⁵⁰ Ver *Catálogo Exposición Internacional de Arte del Centenario*, Buenos Aires 1910. Estudio Gráfico M. Rodríguez Giles, pp. 117 a 135.

¹⁵¹ Manuscrito con el informe de la sección francesa, Archivo Documental Biblioteca MNBA.

W. Goscombe (1860-1952), escultor de figuras y monumentos, con la obra *Niño jugando*; y Henri Alfred Pegram (1862-1937), individualizado en el Diccionario Bénédit como autor de monumentos y grupos escultóricos. Por la Sociedad Internacional en Inglaterra de Escultores, Pintores y Grabadores, estuvo Edouard Lanteri (1848-1917), quien expuso el bronce *Campesino* y David McGill, consignado en el Diccionario Bénédit con escasos antecedentes, entre ellos una Medalla de Bronce en la Exposición Internacional de París de 1900. En el capítulo artistas ingleses pertenecientes a distintas sociedades o independientes concurren los escultores Frank Baxter, nacido en 1865 y activo hasta 1922 (el Diccionario Bénédit no consigna la fecha de su muerte) y Lucy Gwendolen Williams (1870-1955), escultora nacida en Liverpool.

Otro país, profusamente representado, fue Italia. La organización de esta Sección fue encomendada a un comité integrado, entre otros, por Joaquín Díaz Garcés y Alberto Orrego Luco. Las obras presentadas fueron ciento sesenta y ocho pinturas al óleo y veintisiete esculturas, que fueron exhibidas en las salas 9, 10, 11, 12 y 13 del primer piso del Palacio. Concurrieron quince destacados escultores, siendo los más importantes Ezio Ceccarelli (1865-1927), Francisco Jerace (1854-1937), escultor de monumentos y exponente de la escuela napolitana; Urbano Lucchesi (1844-1906), quien concurre al certamen con cuatro obras, todas en bronce; Augusto Rivalta (1837-1925), con cinco obras; y Angelo Vannetti (1881-1962).

La representación artística chilena fue cuantiosa e incluía una sala para artistas fallecidos. Estaba conformada por ciento cuarenta y ocho pinturas al óleo, veintitrés proyectos de arquitectura y cincuenta y tres esculturas, a lo que habría que sumar veintiséis pinturas de artistas fallecidos.

Los escultores chilenos presentes en el certamen fueron Virginio Arias, con dieciocho obras, dentro de las que destacan los grupos de mármol *El Descendimiento* y *Dafnis y Cloe*, los relieves en yeso *El Combate de Iquique* y *El hundimiento de la Esmeralda*, y las obras en bronce *Madre Araucana* y el busto del General E. del Canto; Lidia Berroeta –activa entre 1904 y 1940¹⁵⁵– concurre con la obra *Retrato de la señorita A.B.A.*; Arturo Blanco se hizo presente con un busto en yeso, *El coronel Diego Dublé Almeida*; Ernesto Concha, con su conocida obra *Miseria*, obra que había obtenido una Mención Honrosa en ese Salón de París en

1908¹⁵⁶; por su parte Guillermo Córdova, el autor del relieve en el frontis del Palacio, llevó al certamen catorce obras, entre ellas *Ofrendas a la República*, *Caballo bretón* y varios diseños de medallas conmemorativas; Julio Fossa Calderón (1874-1946), más conocido como pintor, presentó el busto en yeso *Campesino*; Simón González concurre con diez obras, entre ellas *El niño de la fuente* (yeso) y *El doctor Benavente* (bronce); Adolfo Quinteros llevó un retrato de señorita; el maestro Nicanor Plaza se hizo presente con las obras *Psiquis* y *Las mujeres de la Independencia*. En el catálogo figura también C. A. S. con la obra *La República*, un busto alegórico para el monumento de la Colonia Francesa.

La Comisión de Bellas Artes había acordado que la sección chilena sería la única en la cual un jurado especial otorgaría medallas y premios entre los expositores nacionales y extranjeros con más de diez años de residencia en el país¹⁵⁷. De igual modo estimó que era preferible no otorgar premios en la Sección Internacional, dado que “los artistas, habiendo sido invitados personalmente, era difícil establecer entre estos invitados categorías y distinciones”¹⁵⁸, además de ello resultaba complejo conformar un jurado internacional para la ocasión. En cambio se estimó conveniente conceder a todos los expositores una medalla-recuerdo. El modelo escogido fue el del escultor chileno Fernando Thauby (1886-1963) y su ejecución en bronce confiada al grabador al señor Lórsstcher”¹⁵⁹ (fig. 28).

Acordado esto, obtuvieron Medallas de 1º Clase los siguientes artistas nacionales: Emilio Jequier (arquitecto), Virginio Arias, Simón González, Pedro Lira, Onofre Jarpa (1849-1940), Benito Rebolledo Correa (1880-1964), Alberto Valenzuela Llanos (1869-1925), Manuel Núñez (1870-1953) y Eucarpio Espinoza (1867-1933). Medallas de 2º Clase Manuel Cifuentes Gómez (arquitecto), Guillermo Córdova, Ernesto Concha, Laura Mounier de Saridakis (escultora)¹⁶⁰, Joaquín Fabres (1864-1914), Álvaro Casanova Zenteno (1857-1939), Marcial Plaza Ferrand (1876-1948), Alfredo Helsby (1862-1933), Pedro Subercaseaux (1880-1956), Agustín Undurraga (1875-1950), Rafael Valdés (1879-1924)¹⁶¹, Manuel Thompson (1875-1953) y Exequiel Plaza (1892-1946). En las Medallas de 3º Clase figuran los escultores Arturo Blanco y Adolfo Quinteros.

¹⁵⁶ Cousiño, Luis, *Catálogo...*, Op. cit. p. 195.

¹⁵⁷ El Gobierno había pedido al Congreso \$ 42.000 que fue concedido y repartido en 8 medallas de 1º Clase (con la suma de \$ 3.000) y 12 medallas de 2º Clase (con \$ 1.500). Además el Jurado disponía de 15 medallas de 3º Clase, sin premio en dinero.

¹⁵⁸ Manuscrito, Archivo Documental Biblioteca MNBA.

¹⁵⁹ Comisión de Bellas Artes, *Memoria sobre la...*, Op. cit. Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia MNBA, vol. 4. p. 59.

¹⁶⁰ Activa en Chile entre los años 1907 y 1918. Ver Cortes... Op. cit.

¹⁶¹ Referencia en http://www.portaldearte.cl/autores/valdes_rafael.html.

El correlato del desarrollo estatuario en la ciudad: Las obras escultóricas donadas a Chile por las colonias extranjeras

Con motivo del Centenario llegaron al país varias obras que fueron regaladas por distintas naciones y colonias extranjeras residentes y cuyas lecturas exaltan, bajo distintos repertorios iconográficos, la celebración. Una de las esculturas más interesantes a este respecto fue el monumento donado por la Colonia Francesa erigido frente al Museo de Bellas Artes y realizado por el ya mencionado Guillermo Córdova, que representa una alegoría de las Bellas Artes glorificando la República. El pedestal fue hecho por el arquitecto francés Henri Grossin, quien había colaborado con Emilio Jequier en los trabajos del Museo de Bellas Artes. La inauguración se llevó a efecto el 27 de septiembre de 1910, estando aún la escultura inconclusa. La obra tiene por eje una columna de piedra de base cuadrada, que arranca de un zócalo decorado en cada lado con cabezas de buey y terminada en un rostro esculpido, también de piedra, que integra la misma columna. “En el centro de la cara principal se encuentra una figura desnuda y alada de mujer de bronce, adosada a la piedra, que sostiene una paleta de pintura en una mano y una corona de laurel en la otra”¹⁶². La figura de la mujer desnuda, que se asocia con las antiguas *nikes* helenas, une simbólicamente los conceptos de arte, libertad, victoria y república. Otra obra importante llegada al país para la ocasión fue una fuente conmemorativa donada por la Colonia Alemana. La obra, conocida como *La Fuente Alemana*, fue realizada por Gustav Heinrich Eberlein (1847-1926) y es de bronce y piedra canteada. Está ubicada en la cabecera oriente del Parque Forestal. Comentando la obra, Gutiérrez Viñuales señala:

“El agua de la fuente simboliza los mares, destacando la figura del cóndor como alegoría del clima chileno, la vela y el personaje central, encarnación del pueblo chileno que dirige el destino del grupo héroes que abordan la Fuente, quedando también alegorizada la minería, la agricultura y la pesca”¹⁶³.

La obra posiblemente tenga alguna relación con la *Fuente Alemana* que se encuentra en Buenos Aires, ubicada en la Plaza Alemania (Palermo) y que fuera donada para el Centenario argentino por el escultor germano Adolf Bredow (1875-1953). Eberlein estuvo en Chile en los días de la celebración secular. Según Liisa Flora Voionmaa Tanner¹⁶⁴, el escultor alemán expuso ante las autoridades locales el proyecto de una fuente, exhibiendo fotografías de la maqueta de yeso

¹⁶² Voionmaa Tanner, Liisa Flora, *Escultura pública, del monumento conmemorativo a la escultura urbana*, Guía para el visitante, Ocho Libro Editores, Santiago de Chile, 2004, p. 97.

¹⁶³ Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, *Monumento conmemorativo y espacio público en América*, Cátedra Cuadernos Arte, Madrid 2004, p. 174.

¹⁶⁴ Voionmaa Tanner, Liisa Flora, Op. cit. p. 92.

de la obra en el contexto de la Exposición del Centenario. El escultor alemán no figura en el catálogo oficial de la muestra realizada en Chile, sin embargo, su presencia en la Exposición conmemorativa del Centenario realizada en Argentina pocos meses antes, fue cuantiosa. En el catálogo oficial de esa muestra figuran nueve piezas escultóricas, una de las cuales lleva por nombre *La fuente de Pan*¹⁶⁵.

La Colonia Italiana donó *El Ángel de la Victoria*, una escultura en bronce sobre pedestal que se encuentra en la actualidad en la Plaza Baquedano, muy próxima al monumento al Héroe de la Guerra del Pacífico realizado por Virginio Arias. El ángel, que lleva una antorcha y es acompañado por un león, fue inaugurado el 20 de septiembre de 1910 y estuvo hasta 1928 en el centro de la Plaza. Según Voionmaa Tanner¹⁶⁶, con la instalación del monumento ecuestre del General Baquedano, el monumento donado por los italianos fue desplazado frente a la, entonces, Estación del Ferrocarril de Pirque, al costado sur-oriental de la misma plaza. Posteriormente, en el contexto de la construcción de la línea 5 del Metro y después de haber estado guardado por un tiempo, el monumento fue reubicado, en 1977, en el bandejón norte de la Plaza Baquedano, entre el comienzo de la Costanera y la rotonda. Esta obra fue realizada en la fundición de Roberto Negri¹⁶⁷ y tiene como figura central a un ángel, representación simbólica de un ser superior al de la existencia humana. El león puede aludir a simbolismos de fortaleza, también como un guardián de una voluntad divina.

La República Argentina, por su parte, donó un monumento público realizado por el conocido escultor trasandino Arturo Dresco (1875-1961). Se trata de un bronce que muestra a cuatro niños desnudos jugando y que se ubica en la actualidad frente al Teatro Municipal de Santiago. La Colonia Suiza en Chile donó un león, con el hocico abierto, que sostiene el escudo nacional con su pata derecha. La obra, que fue hecha en bronce en la Fundición Nelli de Roma y se ubica en el bandejón central de la Alameda de la capital.

La Colonia Española donó en tanto, el Monumento a Alonso de Ercilla y Zúñiga, de autoría de Antonio Coll y Pi, artista que había llegado a Chile en 1906¹⁶⁸. La obra fue realizada en 1910

¹⁶⁵ Catálogo *Exposición Internacional de Arte del Centenario*, Estudio Gráfico M. Rodríguez Giles, Buenos Aires, 1910, pp. 47-48.

¹⁶⁶ Voionmaa Tanner, Liisa Flora, Op. cit. p. 27.

¹⁶⁷ “En agosto de 1910, un mes antes de la inauguración del Monumento de la Colonia Italiana, se efectuó un solemne acto de fundición sin precedentes en el país. La ceremonia duró dos horas, y en el momento en que el metal estaba derretido, los concurrentes echaron algunas monedas chilenas e italianas en la masa”. En Voionmaa Tanner, Liisa Flora, Op. cit. p. 27.

¹⁶⁸ El Gobierno le había cursado un contrato para ocupar el cargo de profesor en la Escuela de Artes Decorativas. Posteriormente, su labor académica se extendió a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile, en donde fue nombrado profesor de Modelado. Los orígenes artísticos de este creador se encuentran en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, lugar donde fue alumno y posteriormente profesor de Composición y Colorido.

y se encuentra emplazada en una Plazoleta Alonso de Ercilla, ubicada en la Avenida Blanco Encalada con calle Ejército de la capital.

En Valparaíso encontramos otro homenaje de los franceses. Se trata de una columna rematada con un águila, ubicada en la Avenida Francia. La obra fue fundida en Francia en la prestigiosa empresa Val D'Osne, perteneciendo los diseños a Albert-Ernest Carrière-Belleuse (P.I. N° 523) en tanto que el cóndor que la corona es de Nicanor Plaza (P.I. N° 637). También en ese puerto está un arco del triunfo, donado por la Colonia Inglesa ubicado en la Avenida Brasil.

La nueva exhibición de esculturas

Una vez finalizada la Exposición del Centenario, el Museo se trasladó de manera definitiva desde El Partenón de la Quinta Normal al Parque Forestal en mayo de 1911, según señala Enrique Lynch en su Memoria de ese año¹⁶⁹. Enrique Cousiño, presidente de la Comisión de Bellas Artes en ese entonces, hizo referencia a este momento en un discurso pronunciado para la ocasión: "... apenas liquidada esa Exposición (sic) i reparados en el edificio los desperfectos oriñados por ella, se dio comienzo sin demora a la traslación (sic) de la Escuela i Museo de Bellas Artes a las secciones del palacio que les estaban destinadas"¹⁷⁰. Agrega que, junto al traslado del material de la Escuela, se había enviado: "... un gran número de cajones que contenía el llamado Museo de Copias, adquirido en Europa por el señor Alberto Mackenna Subercaseaux, en desempeño de la comisión que le confiera el Supremo Gobierno, i que por falta de un local adecuado estuvo depositado durante varios años en los patios de la antigua casa que ocupaba la escuela"¹⁷¹.

No debemos olvidar que para entonces Enrique Lynch aún oficiaba como director del Museo, aun cuando su poder de decisión no parecía ser muy amplio al lado de las resoluciones tomadas tanto por la Comisión de Bellas Artes, como por el Consejo Permanente de Bellas Artes. Como prueba de ello estaba el tema de la selección de las obras que se trasladarían a la nueva sede. A este respecto, la Comisión de Bellas Artes había acordado seleccionar aquellas que "merecieran figurar en el nuevo local", nombrando una Comisión compuesta por cuatro miembros de la misma entidad, sumándose al Conservador del Museo (Lynch) y el crítico Richon Brunet. Las obras elegidas fueron finalmente distribuidas por esta misma Comisión en las diferentes salas del recinto. En cuanto al resto del patrimonio la Comisión declaró: "Sobre las obras sobrantes la

comisión nada ha decidido. Si permanecen en bodega en las condiciones en que se encuentran se destruirán inevitablemente"¹⁷².

De acuerdo a lo señalado en el Catálogo del Museo de 1911, la nueva exhibición contaba entonces con quinientas sesenta y nueve obras en total, entre las que se encontraban pinturas, esculturas, grabados, dibujos, acuarelas y muebles de diferentes escuelas y procedencias¹⁷³, obras que fueron distribuidas en el primer y segundo piso del edificio, tanto en el Museo como en la Escuela de Bellas Artes. De este conjunto de obras, ciento ochenta y cinco correspondían a esculturas, de diferentes temáticas y materialidades, entre ellas yesos, terracotas, bronce y mármoles. La mayoría, ciento cuarenta y siete de ellas, fueron ubicadas en el hall de entrada, mientras que las treinta y ocho restantes se colocaron en las salas del primer y segundo piso. Su exhibición se organizó, de acuerdo al catálogo, de la siguiente manera:

"En el hall se han colocado casi todas las esculturas que tiene el Museo, con excepción de las pocas que existen en las salas de pintura. Figuran en consecuencia, las reproducciones de obras clásicas que formaban el Museo de Copias, las antiguas esculturas del Museo i las compradas en la Exposición (sic) Artística Internacional del Centenario"¹⁷⁴.

En el catálogo se daban también detalles de la distribución de las obras: "El gran hall de la entrada con estatuas de mármol o de bronce oriñales de artistas extranjeros (sic) i nacionales i completado con la colección de copias de arte antiguo"¹⁷⁵. En este mismo contexto Enrique Cousiño nos aporta información sobre las obras del Museo de Copias:

"Esas reproducciones hacen compañía en el gran hall del Museo a las obras escultóricas adquiridas en la Exposición (sic) del Centenario i a las que poseíamos anteriormente, entre las cuales se destacan con descollante relieve las de nuestros maestros nacionales: Arias, Plaza, González, Blanco, Lagarrigue i Concha"¹⁷⁶.

Según este catálogo, el total de esculturas originales en propiedad del Museo era de veintisiete, en contraposición a ciento cincuenta y ocho copias. De las originales, dieciséis correspondían a obras de artistas chilenos, mientras que el total de esculturas originales extranjeras¹⁷⁷, correspondía

¹⁶⁹ Lynch, Enrique, *Memoria del año 1911*, Museo de Bellas Artes, Santiago, marzo de 1912, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia MNBA, vol. 4. p.1.

¹⁷⁰ Cousiño, Enrique, Op. cit. pp. 1295-1298.

¹⁷¹ Cousiño, Enrique, Op. cit. p. 1296.

¹⁷² Lynch, Enrique, *Memoria de 1911*, Op. cit. p. 1.

¹⁷³ *Catálogo Museo de Bellas Artes*, 1911, Op. cit. p. 66.

¹⁷⁴ *Catálogo Museo de Bellas Artes*, 1911, Op. cit. p. 11.

¹⁷⁵ Lynch, Enrique, *Memoria del año...* Op. cit. p. 1.

¹⁷⁶ Cousiño, Enrique, Op. cit. p. 2.

¹⁷⁷ Pertenecientes a la Exposición Internacional del Centenario (10) y previas (1).

a once piezas. Por lo que vemos, la mayoría de las esculturas presentes eran copias de obras europeas de diferentes épocas, que iban desde la antigüedad clásica hasta lo contemporáneo. La colección de esculturas de ese momento comprendía, entonces, un número muy superior al del catálogo de 1896, que solo registraba veintiún obras.

En relación a las copias, la mayor parte de ellas provenía de museos franceses e italianos (y en menor medida alemanes), como el Museo del Louvre y Museo Luxemburgo de París, Museo Vaticano, Museo de Nápoles y de Florencia, así como el Museo de Berlín. En el gran hall de entrada, se exhibían copias al lado de originales sin hacer distinción, tanto yesos y terracotas como mármoles. En cuanto a las copias, en su mayoría correspondían a las creaciones de escultores de talla universal, tales como Donatello, que figuraba con siete copias, entre ellas, dos de *San Jorge*, una de cuerpo entero “reproducción de una estatua del Museo de Nápoles”, que aparece en el catálogo con el número 1¹⁷⁸ y se ubicaba en el hall y otro en forma de busto, en terracota, fragmento del anterior que era exhibido en la sala n° 11¹⁷⁹; así como un *San Juan*, original en el Museo de Berlín; el famoso *David*, original en Florencia y un *San Lorenzo*, una terracota, del Museo de Florencia.

También había copias de obras de Miguel Ángel Buonarrotti; cinco en total, entre las que se encontraban *Esclavo*, copia en yeso del Museo de Louvre. Del escultor francés Henri-Michel Antoine Chapu, se exhibía una *Juana de Arco*, reproducción de una obra del Museo de Luxemburgo de París¹⁸⁰. (fig. 31).

Del francés Jacobo Pradier, una copia de *Venus Psiquis*, del Museo de Luxemburgo. Del renacentista Andrea Verrocchio, figuraban dos reproducciones: su famoso *David*, además de una *Niña de la rosa*, terracota del Museo de Florencia.

178 *Catálogo Museo 1911*, Op. cit. p. 11. El *San Jorge* original, en mármol, no se encuentra actualmente en el Museo de Nápoles, sino en el Museo Nacional del Bargello en Florencia. Fue realizado por Donatello en 1417 y posee un tabernáculo de estilo gótico que también es obra del escultor. Fue un encargo del Gremio de fabricantes de corazas y espadas de la ciudad, por lo que puede entenderse el protagonismo dado en la obra a las armas y armaduras. El escudo tiene representada su cruz, la llamada “Cruz de San Jorge”.

179 *Catálogo Museo 1911*, Op. cit. p. 36. Se encuentra en la actualidad en el Museo O’Higginiano y de Bellas Artes de Talca, tras pasarlo en 1932, según Decreto N° 13.415 del 31/12/32, Ministerio de Tierras y Colonización.

180 La obra original de Chapu recibe el título de *Juana de Arco en Domrémy escuchando voces celestiales*, es un mármol, realizado entre 1870- 1872 y se encuentra actualmente en el Museo D’Orsay en París, ya que gran parte de la colección del Museo de Luxemburgo fue trasladada a este Museo, esta obra figura aquí desde 1999. Se exhibió en el Salón de París de 1870 y en la Exposición Universal de París de 1889. Según antecedentes del Museo D’Orsay la escultura fue una de las imágenes más famosas de Juana de Arco en Francia, reproducida en varias dimensiones y materiales después de 1900. La copia del MNBA se encuentra actualmente en el Museo de Arte y Artesanía de Linares. Además existe una copia en el campus de la Universidad de Concepción.

Del escultor neoclásico francés Juan Antonio Houdon, se exhibían dos copias: un busto en yeso de *Molière*, del Teatro de la Comedia francesa en París y una estatua sedente, también en yeso, de *Voltaire*, de la misma procedencia¹⁸¹. La obra, que se encuentra en mal estado de conservación, en la actualidad forma parte de la colección del Museo. Del también francés Juan Bautista Carpeaux, figuraba una *Pescadora* y un detalle del grupo *La Danza* en terracota.

Del francés Eugene Delaplanche, una copia de Eva del Museo de Luxemburgo. Del conocido neoclásico Antonio Canova, figuraba una copia de *Flora*, mientras que del escultor y académico francés Alexandre Falguiere, se exponía una reproducción de Tarcino, así como copias de obras de Francisco Rude y Mateo Civitali.

Curiosamente, como obras pertenecientes al Museo de Copias figuraban solo once piezas, algunas de sus originales de escultores de renombre tales como Canova y Agustín Pajou. Entre las obras descritas como Museo de Copias, una copia de *San Juan*, catalogada como escultura bizantina, una *Cabeza de galo* expuesta en la sala Eusebio Lillo y una *Diana púdica*, y un *Busto de condesa du Barry* del original de Pajou. En la Galería del segundo piso se exhibía *Luchador*, de la cual se ignora su procedencia.

Lamentablemente el registro detallado de las piezas pertenecientes al Museo de Copias no ha llegado hasta nosotros, pues ya en esa época figuraba como extraviado:

“Se han colocado, además, en esta galería dos vitrinas con pequeños objetos que pertenecían a la colección conocida con el nombre de Museo de Copias, que ha sido imposible clasificar por haberse perdido el Catálogo de dicho Museo de Copias. Las demás copias han debido catalogarse siguiendo las indicaciones de algunas personas i de los catalogos europeos de que se ha podido disponer”¹⁸².

Asimismo, vemos cómo y bajo qué circunstancias se fue configurando la colección de esculturas; tramando iniciativas como el Museo de Copias, coyunturas como las festividades patrias, sumando a ello muchas iniciativas de gestores del ámbito público y privado, además de la participación de los propios artistas. La colección con sus aciertos y desaciertos, de igual modo logró instalar una pauta en torno al imaginario artístico oficial del país durante varias décadas.

181 *Catálogo Museo 1911*, Op. cit. p. 15 y Luis Cousiño, *Catálogo...* Op. cit. p. 202. El original de esta obra data de 1778-80. Según el historiador Robert Rosemblum, Voltaire habría posado para Houdon antes de su muerte en 1778 para la realización de esta obra y la sobrina de Voltaire habría encargado una copia en mármol que después cedió al Teatro de la Comedia Francesa. Representa al filósofo en toga romana y banda sobre la cabeza. Cfr. Rosemblum, Robert, J.W. Hanson, *El arte del siglo XX*, Editorial Akal, Madrid, 1992.

182 *Catálogo Museo 1911*, Op. cit. p. 66.

De igual modo la incorporación de obras a la colección siguió incrementándose al sumarse otras iniciativas, como la desarrollada en 1910 por el poeta nacional Eusebio Lillo quien realizó un importante legado de pinturas al Museo¹⁸³. De otra parte, en 1911 Francisco Echaurren Huidobro donó parte de su colección, entre las que se encontraban pinturas, numismática y varias esculturas¹⁸⁴, obras que vinieron a fortalecer aún más el acervo patrimonial de la Institución.

También, se realizaron en esta época (sin una fecha especificada) otras donaciones al Museo. La sucesión de Agustín Edwards donó una *Venus de Médicis*, reproducción en mármol del original existente en el Museo de Florencia¹⁸⁵, mientras María Luisa Lynch de Gormaz donó una escultura del vicealmirante Patricio Lynch, de autoría de Dennis Pierre Puech¹⁸⁶; Alejandro Eguiguren donó la escultura *Músico improvisado* en bronce, de Félix Charpentier, además del *Grupo de vacas* obra en madera, de autor desconocido¹⁸⁷.

La difícil consolidación del Museo en el Palacio de Bellas Artes (1912-1918)

Como hemos visto, los criterios curatoriales que primaron en la Exposición del Centenario, los conceptos metodológicos de la Escuela de Bellas Artes y los parámetros de la escritura artística se apegaban todavía a normas tradicionales. La coherencia y arraigo que aun tenía el modelo clásico impedía que los alcances de la innovación plástica, que se comienzan a manifestar con fuerza en Europa desde la segunda mitad del siglo XIX, llegaran a nuestro país, pese a la inquietud de cambio que comenzaba ya a germinar entre algunos artistas nacionales, entre ellos Juan Francisco González (1853-1933).

En relación a la connotación del canon academicista, Patricio Lizama plantea lo siguiente:

“Podemos notar que el arte académico no era solamente una determinada expresión plástica a la cual adherían los artistas por concepciones pictóricas definidas, sino que era un verdadero sistema autosuficiente en su producción, recepción y legitimidad, que reproducía los gustos y percepciones de la clase dirigente. El artista que optaba por el arte académico, elegía una alternativa que le otorgaba estudios, salones, premios, medallas, viajes, crítica favorable, reconocimiento social y económico”¹⁸⁸.

¹⁸³ El legado de Lillo se compuso de “124 cuadros y 142 volúmenes de obras sobre materias artísticas”. Cousiño, Luis, *Catálogo...* Op. cit. p. 17.

¹⁸⁴ Según Pablo Vidor, entre las obras donadas por Echaurren figuraba un grupo escultórico de plata del que no tenemos mayores antecedentes. Vidor, Pablo y Tomás Lago, *El Museo...* Op. cit., p. 102.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 105.

¹⁸⁸ Lizama, Patricio, *Jean Emar, escritos de arte (1923-1925)*, Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Santiago, 1992.

Sin embargo, el advenimiento del nuevo siglo trajo algunos cambios en el escenario artístico local. Con la aparición de nuevos actores, como la generación de pintores de 1913, se simboliza una cierta renovación ideológica –visibles en los temas, los conceptos estéticos y la procedencia social de sus protagonistas– en el arte y la pintura chilena. Estos artistas, nacidos en la década que va desde 1880 a 1890, constituyeron el primer grupo generacional que aparece en nuestra escena artística. Algunos de ellos se sentían herederos de una tradición de raigambre hispánica y su pintura significó, en cierto modo, una reacción frente a la tradicional enseñanza de la Escuela de Bellas Artes, regida por modelos franceses. La procedencia social de sus integrantes constituyó ciertamente una novedad en una enseñanza que, por lo general, había puesto como protagonistas más visibles a artistas procedentes de las clases más acomodadas. En el plano estético los pintores de 1913 eran principalmente figurativos y se destacaban en el cultivo de una temática que recoge las costumbres, en su mayoría urbanas, de la sociedad chilena de entonces. Dada la procedencia de la mayoría de ellos, su pintura vehiculaba, en ocasiones, contenidos sociales. Para muchos, pintar fue entendido como una posibilidad de cuestionar un mundo desigual e injusto, frente al cual había que reaccionar. La incorporación de artistas jóvenes y de otro espectro social, de creadores con visiones más renovadas, entre los que se cuenta al ya señalado Juan Francisco González y Pedro Prado, infundieron en los procesos estéticos locales un carácter menos dogmático y más abierto al fenómeno estético contemporáneo; a la vez que más participativo y democrático.

Entre la sensibilidad y mirada artística emergente que se manifestaba en la intelectualidad más joven, que comenzaba a desplazarse hacia los espacios de enseñanza, así como en los criterios ideológico-estéticos que fundamentaban las acciones del Museo había, ciertamente, una diferencia y no menor. En la conformación de los órganos tutelares que regulaban los criterios de funcionamiento de la entidad, el Consejo (o Comisión) de Bellas Artes y luego, desde 1909 a 1927, el Consejo Superior de Letras y Bellas Artes imperaban todavía las voces conservadoras. Ello, entre otras razones, por la conformación de estos cuerpos integrados mayoritariamente por personajes que representaban al Gobierno y al sector oficial más conservador.

En este contexto, entonces, la consolidación del Museo a cargo de Enrique Lynch hasta 1918, resultó compleja por varios motivos. Los inconvenientes tenían no solo una connotación ideológica sino que, las más de las veces, decían relación con cuestiones de carácter práctico. A modo de ejemplo, el edificio, a pesar que se encontraba recién inaugurado, presentaba problemas en su infraestructura dado que se había entregado, en 1910, sin estar

completamente concluido. Quedaron muchas terminaciones pendientes y hubo trabajos mal realizados debido a la premura del tiempo¹⁸⁹, por lo que incluso muchas de las obras artísticas corrieron peligro de deterioro o destrucción. En su Memoria Anual de 1913, por ejemplo, la Comisión de Bellas Artes dejaba constancia de las condiciones poco favorables en las que varias pinturas y esculturas se encontraban en los subterráneos del edificio, solicitando al Gobierno tomar medidas: “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”¹⁹⁰.

En segundo lugar, la falta de políticas claras en torno a la colección y sus proyecciones hizo que, durante este período, muchas veces se tomaran decisiones azarosas y coyunturales, a pesar de los esfuerzos reguladores de la Comisión de Bellas Artes, por una parte y de la actuación personal, muchas veces aislada, de Enrique Lynch, por otra.

En este contexto y circunstancias, la colección siguió incrementándose con contribuciones de variada procedencia: las adquisiciones con fondos del Estado, cuya resolución correspondía al Consejo; las donaciones de los artistas y de algunos particulares y los premios de honor de los Salones Oficiales, desde 1912. En relación a este último punto, se explicitaba en el Reglamento de los Salones Oficiales que se efectuaban a finales de cada año¹⁹¹, que las obras premiadas con la Medalla de Honor serían propuestas al Gobierno para ser adquiridas y agregadas a la colección de arte chileno del Museo¹⁹². Durante este período, además, el Gobierno destinó algunos recursos para la adquisición de obras, comisionando al efecto al Consejo de Bellas Artes. A este respecto, en su Memoria Anual este organismo señalaba en 1913: “Con los fondos destinados al fomento del Museo se han adquirido durante el año 1913 las esculturas “La Diosa” del eminente artista español don Juan Clará; “El escultor Desca” de Simón González i “La Fuerza” de don Carlos Lagarrigue”¹⁹³. En el documento se señalaba, además, el caso de algunas voluntades individuales que contribuían entonces a articular la colección, especialmente a la figura de Rebeca Matte (1875-1929), quien donó un conjunto significativo de su obra en 1912: “Otra importante adquisición realizada durante el año pasado

se debe a la jenerosidad (sic) de la señora doña Rebeca Matte de Iñiguez que ha hecho donación de las hermosas esculturas tituladas “Militza” “Horacio” i “L'Enchantement” (o *El Eco*) (fig. 33) i de los bustos en bronce “Un vencido” e “Invierno crudo”¹⁹⁴.

Situación similar ocurrió con la obra *El crepúsculo* del español José Clará, que había sido adquirida en la Exposición del Centenario, y recién en julio de 1914 pasó de manera definitiva a formar parte de la colección del Museo. Esta obra había sido presentada por Clará en París en 1913. Sobre esta situación el crítico Ricardo Richon Brunet señala lo siguiente:

“El Museo de Bellas Artes ha recibido el mes pasado y colocado en el sitio de honor que le corresponde la estatua del maestro español Clará, “el Crepúsculo” (...). En la Exposición del Centenario, el modelo en yeso de este admirable trozo, se había impuesto de una manera tan soberana que la comisión de compras, de acuerdo con la opinión unánime, resolvió por unanimidad encargar la ejecución en mármol al escultor que por lo demás, acababa de ver su reputación consagrada y bien cimentada en París, donde reside desde hace tiempo, por una serie de éxitos brillantes y repetidos”¹⁹⁵.

De igual manera, se recibieron en ese entonces algunas donaciones de artistas nacionales. Es el caso de Federico Casas Basterrica (1888-1956) quien, en 1918, donó su obra *Liberación*, una figura femenina realizada en piedra reconstituída, cuyo valor residía, en parte, en haber sido premiada en el Certamen Edwards, en el Salón Oficial de 1918¹⁹⁶.

189 Esto se corrobora tanto en las Memorias del director del Museo, Enrique Lynch, en ese período, como en los informes de la Comisión Directiva, Comisión de Bellas Artes, *Memoria de 1913*, Santiago, 30 de mayo 1914, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

190 Comisión de Bellas Artes, *Memoria de 1913*, Op. cit. p. 131.

191 Art. 1. Reglamento de la Exposición Artística Nacional, *Catálogo Ilustrado Salón 1912*, Imprenta Papel i Tinta, Santiago, 1912, p. 31. Se señalaba allí que los salones abrían el último domingo de octubre, se mantenían durante noviembre y cerraban en diciembre.

192 Art. 26: “La Comisión de Bellas Artes podrá proponer al Gobierno la compra para el Museo de la obra premiada con Medalla de Honor”. Reglamento de la exposición artística nacional, *Catálogo Salón 1912*, Op. cit. p. 33.

193 Comisión de Bellas Artes, *Memoria de 1913*, Op. cit. p. 131.

194 Ibidem. Según la Memoria Oficial del MNBA, las cinco obras en referencia fueron donadas por Felipe Iñiguez. Sin embargo, hay otras versiones extraoficiales acerca de quienes habrían donado las obras. Según Luis Cousiño en el *Catálogo General* de 1922, las obras habrían sido obsequiadas a la Institución en 1912 por Augusto Matte, padre de la artista. Mientras Pablo Vidor en 1930, señala que las esculturas habrían sido donadas por Pedro Felipe Iñiguez, esposo de la escultora: “Pedro Felipe Iñiguez, donó siete esculturas de Rebeca Matte: El Eco; Militza; Horacio; Un vencido; Crudo Invierno; Busto en bronce, Retrato del Señor; La Aviación”. Vidor, Pablo, Op. cit. p. 106. Por su parte, la historiadora del arte Isabel Cruz, señala en su libro *Manos de mujer: Rebeca Matte y su época (1875-1929)*, Ed. Origo, Santiago, 2008, que *Militza* habría sido donada por la propia artista al Museo en 1913.

195 Richon Brunet, Ricardo, “El Crepúsculo”, *Pacífico Magazine*, vol. IV, n° 20, Santiago, agosto, 1914, p. 131.

196 En la Universidad de Concepción se encuentra una copia de esta obra, que en ocasiones ha sido confundida con la obra *La juventud*, del escultor francés Henri Chapu, por poseer cierto parecido. Al igual que las obras de Matte, la escultura de Casas Basterrica conoció similar destino, siendo enviada al Museo de Arte y Artesanía de Linares en 1969 y concretándose su traspaso definitivo en 2004.

Fig. 1. *Imagen izq.*
José Miguel Blanco
c. 1875
Fotografía
Memoria Chilena



DON JOSÉ MIGUEL BLANCO
ESTUDIANTE EN EUROPA



Fig. 2. *Piedad o Mater Afflictorum*
Mármol
73 x 42 x 19 cms
Archivo MNBA

El Taller Ilustrado.

PERIÓDICO ARTÍSTICO Y LITERARIO

AÑO III

SANTIAGO, ENERO 2 DE 1888

NÚM. 112



JENERAL MATURANA

FUNDADOR DEL PRIMER «CERTAMEN ARTÍSTICO» EN 1884

HOMENAJE DE "EL TALLER ILUSTRADO."

Fig. 3. *Imagen izq.*

Dibujo de **Luis Fernando Rojas**

General Marcos Segundo Maturana

1888

Portada *El Taller Ilustrado*

Memoria Chilena



Fig. 4. Congreso Nacional

1883

Archivo Biblioteca Nacional de Francia

Archivo Visual de Santiago



Estátua por J. M. B. perteneciente al Museo Nacional de Bellas Artes.

Fig. 5. Imagen izq.

José Miguel Blanco

Dibujo de Francisco David Silva | *La Independencia de Chile*

1875

Memoria Chilena

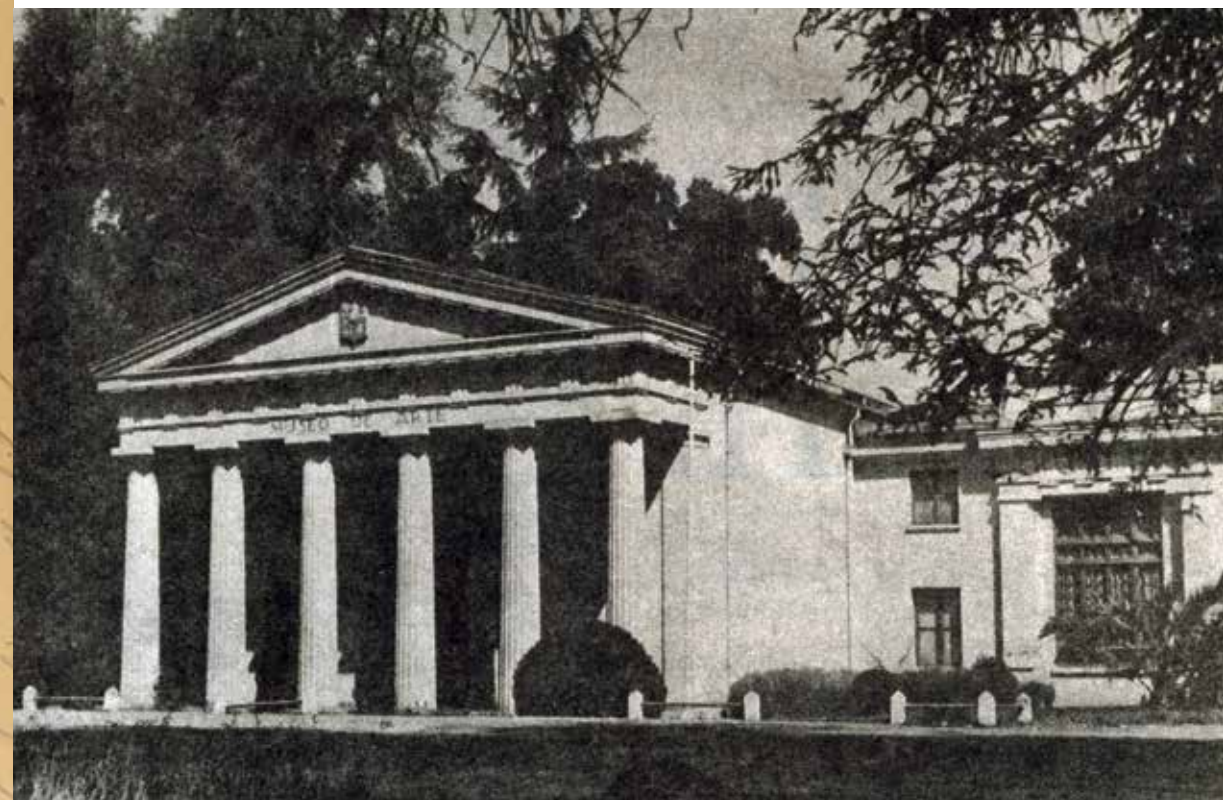


Fig.6. El Partenón de la Quinta Normal de Agricultura

1956

Fotografía

Revista de Arte | Universidad de Chile

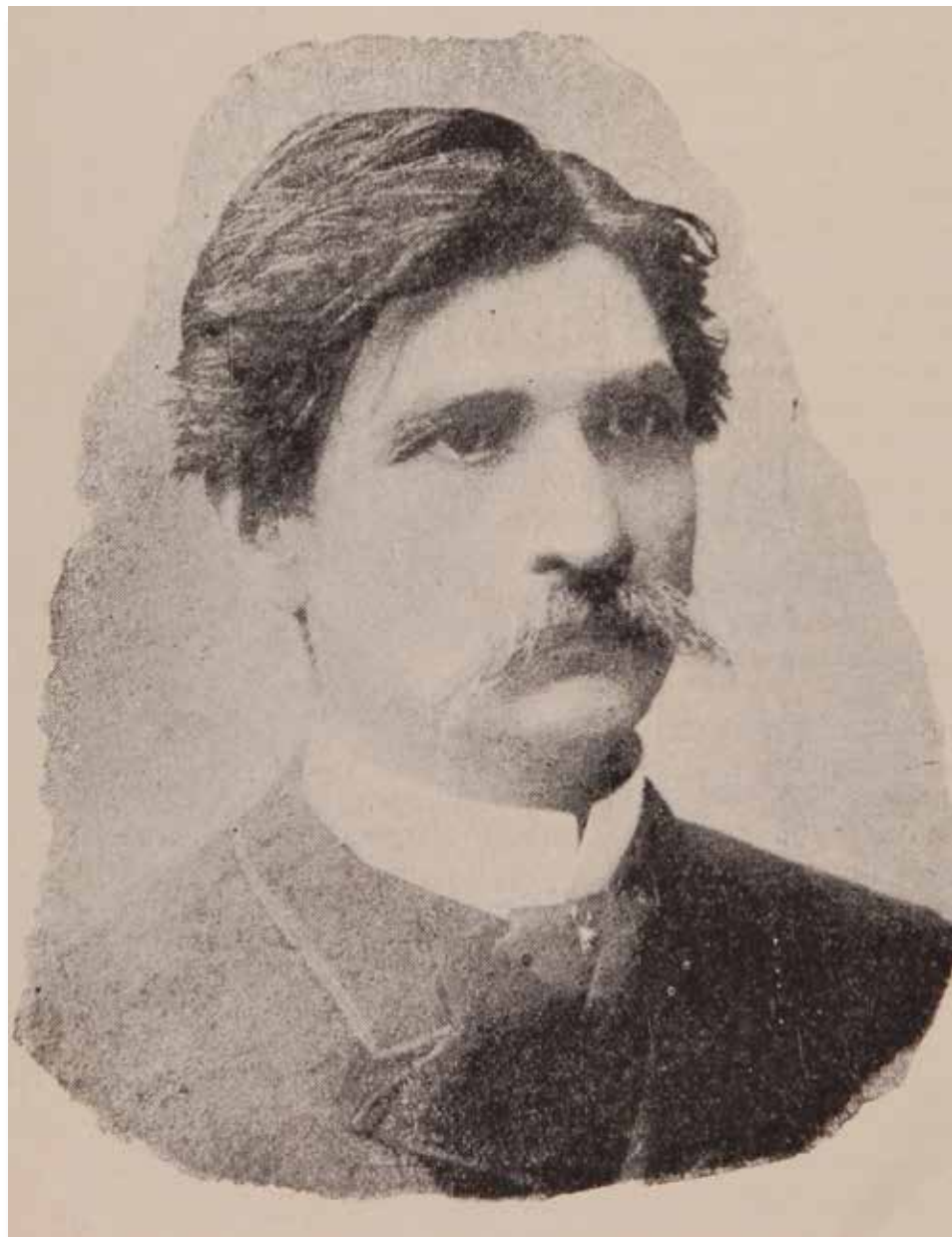


Fig. 7. **Nicanor Plaza**
1901
Fotografía
Revista Pluma y Lápiz
Memoria Chilena

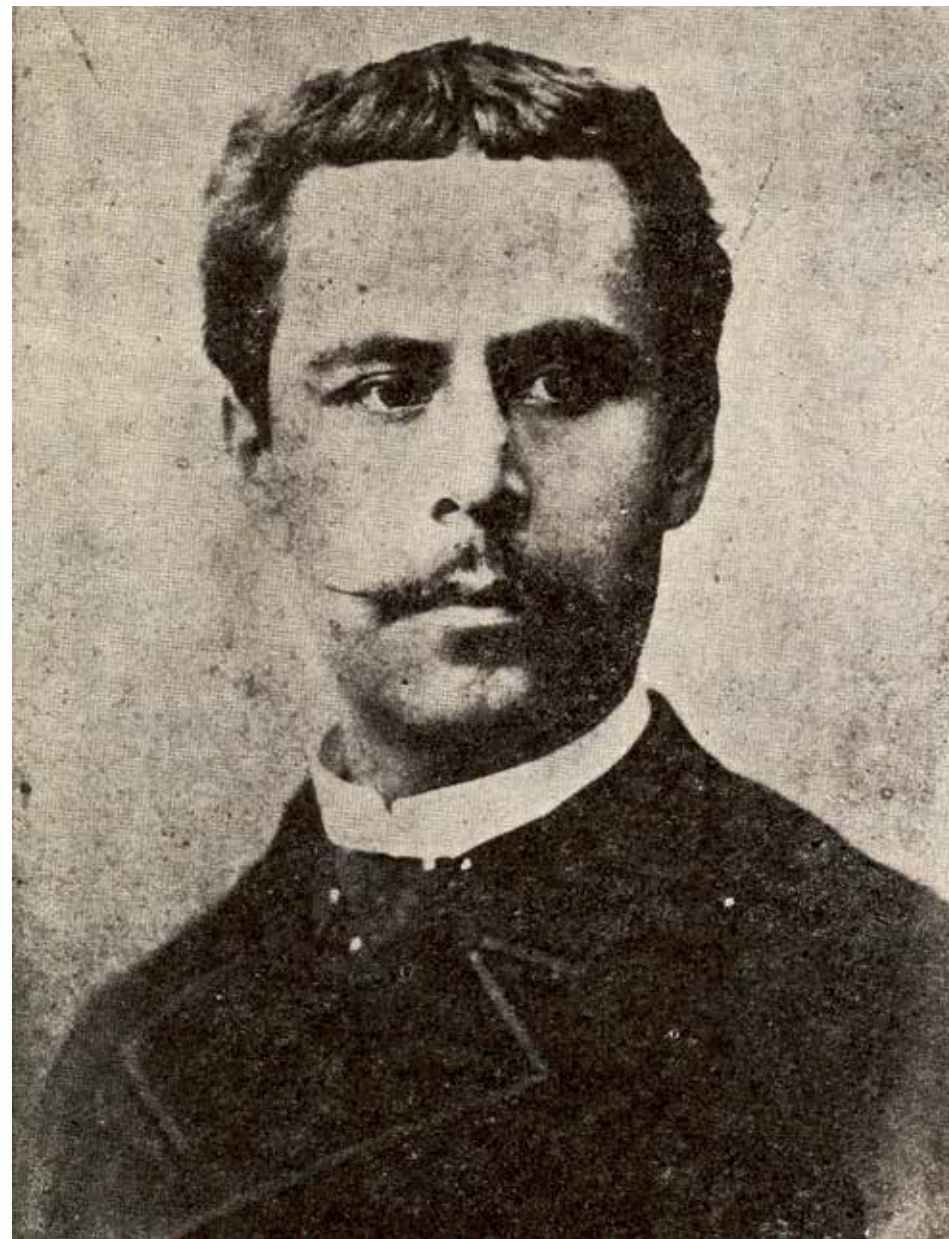


Fig. 8. **Virginio Arias**
Fotografía
Archivo MNBA

Fig. 9. **Simón González**
Caín o El Remordimiento de Caín
 1891
 Yeso | 132 x 66 x 66 cms
 Restaurado en 2012
 Archivo MNBA



Fig. 10. **Simón González**
Spes Unica
 1894
 Altorrelieve en bronce
 Alto 215 cms
Revista Zig-Zag, 1941





Fig. 11. **Ernesto Concha**
El avaro
 1898
 Piedra reconstituida y yeso
 100 x 70 x 73 cms
 Museo de Arte y Artesanía de Linares



Fig. 12. **Manuel Thompson**
Retrato de Ernesto Concha
 1907
 Óleo
 60 x 50 cms
 Archivo MNBA

MUSEO NACIONAL
DE
BELLAS ARTES
DE
SANTIAGO DE CHILE

CATÁLOGO



SANTIAGO DE CHILE
IMPRENTA I LIBRERIA ERCILLA

BANDERA 21-K

1896

Fig. 13. Imagen izq.
Portada Catálogo
1896
Archivo MNBA



Fig. 14. José Miguel Blanco
In Memoriam | 1889
Revista de Bellas Artes
Memoria Chilena

Fig. 15. **Enrique Lynch**
Fotografía
1900
Revista Luz i Sombra
Memoria Chilena



Fig. 16. **Enrique Lynch**
Museo de Bellas Artes en El Partenón | 1897
Reproducción fotográfica del óleo original
Archivo Museo Histórico Nacional



Fig. 17. Museo de Bellas Artes en El Partenón
c.1897
Fotografía
Archivo Museo Histórico Nacional



Fig. 18. Salón de Bellas Artes en El Partenón
c.1897
Fotografía
Archivo Museo Histórico Nacional



Fig. 19. **Mateo Hernández**
Retrato de Álvaro Yañez Bianchi
Piedra
48 x 18 x 19 cms
Colección MNBA

Fig. 20. Alberto Mackenna Subercaseaux
Catálogo Oficial Exposición del Centenario
1910
Fotografía
Archivo MNBA

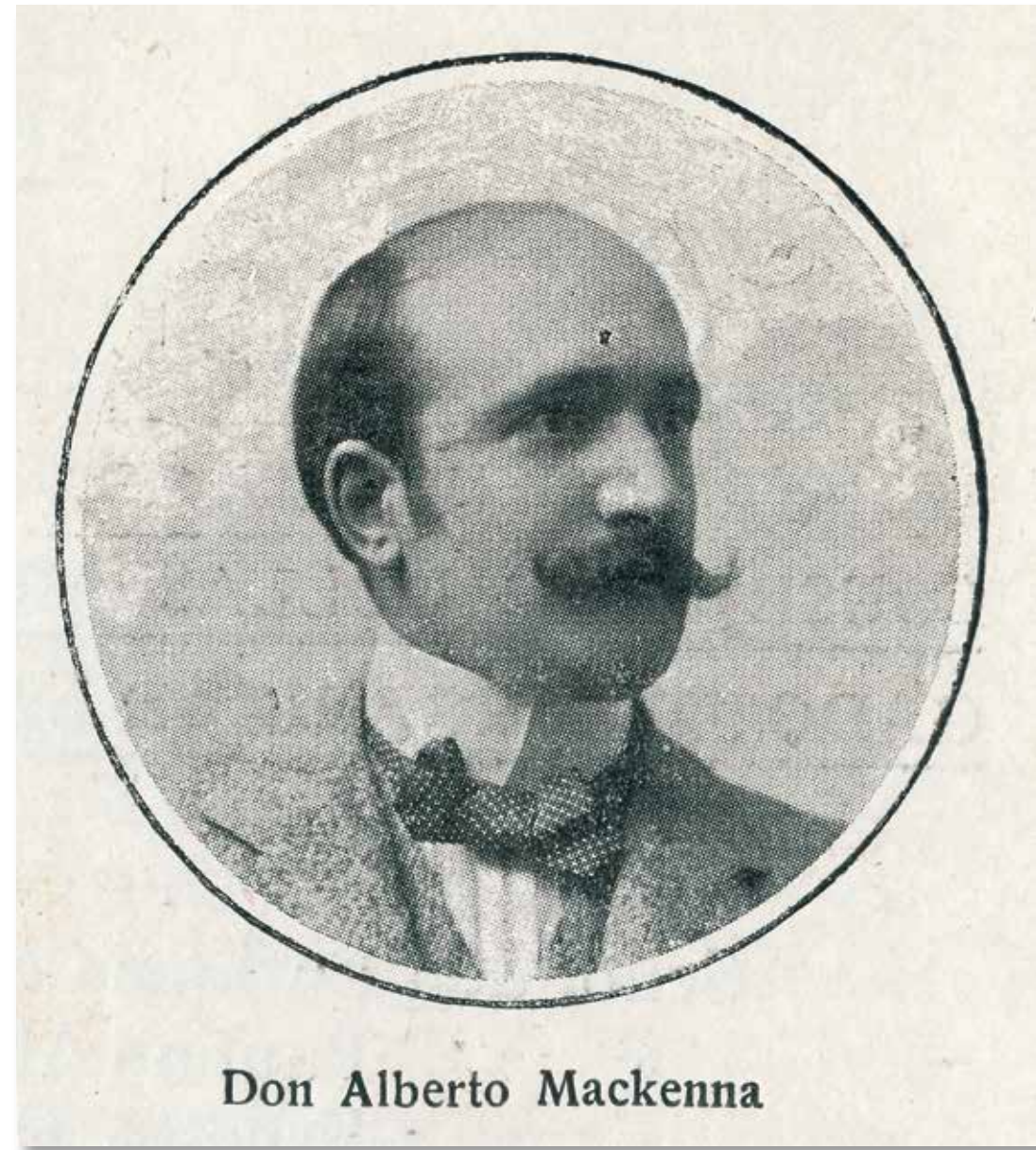




Fig. 21. *El Museo de copias o la Odio-sea de Alberto Mac-kenna*
Caricatura *Revista Pluma y Lápiz* | 1909 | Memoria Chilena



Fig. 22. *El Museo de Copias*
Revista Pluma y Lápiz | 1909 | Memoria Chilena



Fig. 23. Palacio de Bellas Artes en construcción | 1908 | Fotografía
Archivo Patrimonial Ministerio de Obras Públicas

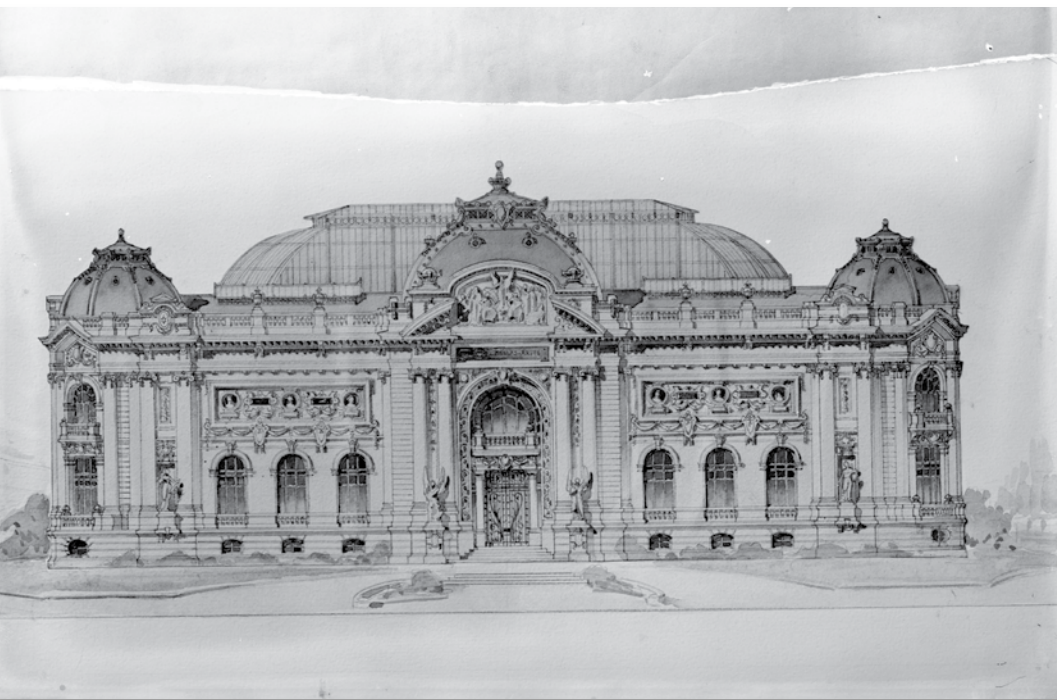


Fig. 24. Emilio Jequier
Fachada Palacio de Bellas Artes | 1906 | Dibujo | Archivo Patrimonial Ministerio de Obras Públicas

Proyecto para el frontis del Palacio de Bellas Artes



Proyecto del señor Ara

LOS trabajos del Palacio de Bellas Artes, que se está construyendo en el Parque Forestal, están ya muy avanzados como puede verse por algunas fotografías publicadas en números anteriores de Zig-Zag.

Ultimamente se ha llevado a efecto un concurso de escultura para proveer al edificio de un frontis elegante, adecuado a la magnitud de la obra.

Concurrieron a este torneo artístico los señores Guillermo Córdova, Coll y Pi, Ara, Arias, Sagredo, Campos y Canut de Bon. La comisión que de- nos han dado pertenece al señor Negri y oía discernir los premios estaba compues- según otros a un escultor que trabaja en ta por las siguientes personas: don A. Mac-



Proyecto del señor Coll y Pi

kenna Subercaseaux, don Fernando Alvarez Sotomayor, don Alberto Valenzuela Llano, y don Emilio Jequier. El concurso se llevó a efecto en la Dirección de Obras Públicas y el premio quedó indeciso entre los señores Córdova y Coll y Pi, quienes a juicio de la comisión deberían ampliar su proyecto y concluirlo para juzgar en definitiva en una segunda discusión. Mención honrosa se llevó el escultor que presentó su proyecto con el pseudónimo Ara y que según algunos informes que



Proyecto del señor Campos

nos han dado pertenece al señor Negri y según otros a un escultor que trabaja en los talleres de este distinguido cincelador.



Proyecto del señor Córdova



Proyecto del señor Sagredo



Proyecto del señor Arias



Proyecto del señor Canut de Bon

Fig. 25. Proyecto para el frontis del Palacio de Bellas Artes | 1909
Revista Zig-Zag | Memoria Chilena

Fig. 26. Hall Palacio de Bellas Artes

c. 1910

Fotografía

Archivo Patrimonial Ministerio de Obras Públicas



Palacio de Bellas Artes - Santiago - 1910.

Fig. 27. Imagen der.
Inauguración del Palacio de Bellas Artes
Septiembre 1910
Revista Zig-Zag
Memoria Chilena

EL PALACIO DE BELLAS ARTES



I. Fachada del Palacio de Bellas Artes.—II. Señor Emilio Grossin.—III. Señor Emilio Jenuer.—IV. Señor Ernesto Courtols B.



Fig. 28. **Fernando Thauby**
Medalla Recuerdo Exposición del Centenario
1910
Diámetro 6 cms



Fig. 29. *Imagen der.*
Richard Aigner
Hero y Leandro
Mármol
70 x 45 x 43 cms
Museo de Arte y
Artesanía de Linares



Fig. 30. **Gustave Frederich Michel**
La forma desprendiéndose de la materia
Mármol
58 x 50 x 30 cms
Museo de Arte y Artesanía de Linares



Fig. 31. **Henri Michel Antoine Chapu**
Juana de Arco
Copia en yeso vaciado
120 x 83 x 85 cms
Museo de Arte y Artesanía de Linares



Fig. 32. **Rebeca Matte**
Retrato de E-O (Enrique Ovalle Reyes)
 c. 1904
 Bronce
 54 x 55 x 46 cm
 Archivo Museo Arte y Artesanía de Linares



Fig. 33. **Rebeca Matte**
El Eco o L'Enchantement en el hall del Museo
 1920
 142 x 129 x 87 cms
 Archivo Museo Histórico Nacional

MUSEO NACIONAL
DE
BELLAS ARTES



**CINCUENTENARIO
DE SU FUNDACIÓN
1880 - 1930**

CATÁLOGO
— DE LA —
EXPOSICIÓN EXTRAORDINARIA

SANTIAGO DE CHILE
IMPRENTA SIGLO XX
1930

Fig. 34 *Imagen izq.*
Catálogo Exposición Extraordinaria
del Cincuentenario
1930
Archivo MNBA



Fig. 35. **Luis Vargas Rosas**
Fotografía
Archivo MNBA



Fig. 36. **Marta Colvin**
Vigías
 1973
 Ensamblado madera y pintura
 101 x 76 x 189 cms
 Archivo MNBA



Fig. 37. **José Perotti**
Panchita
 c.1945
 Bronce
 33.5 x 23.5 x 23 cms
 Archivo MNBA

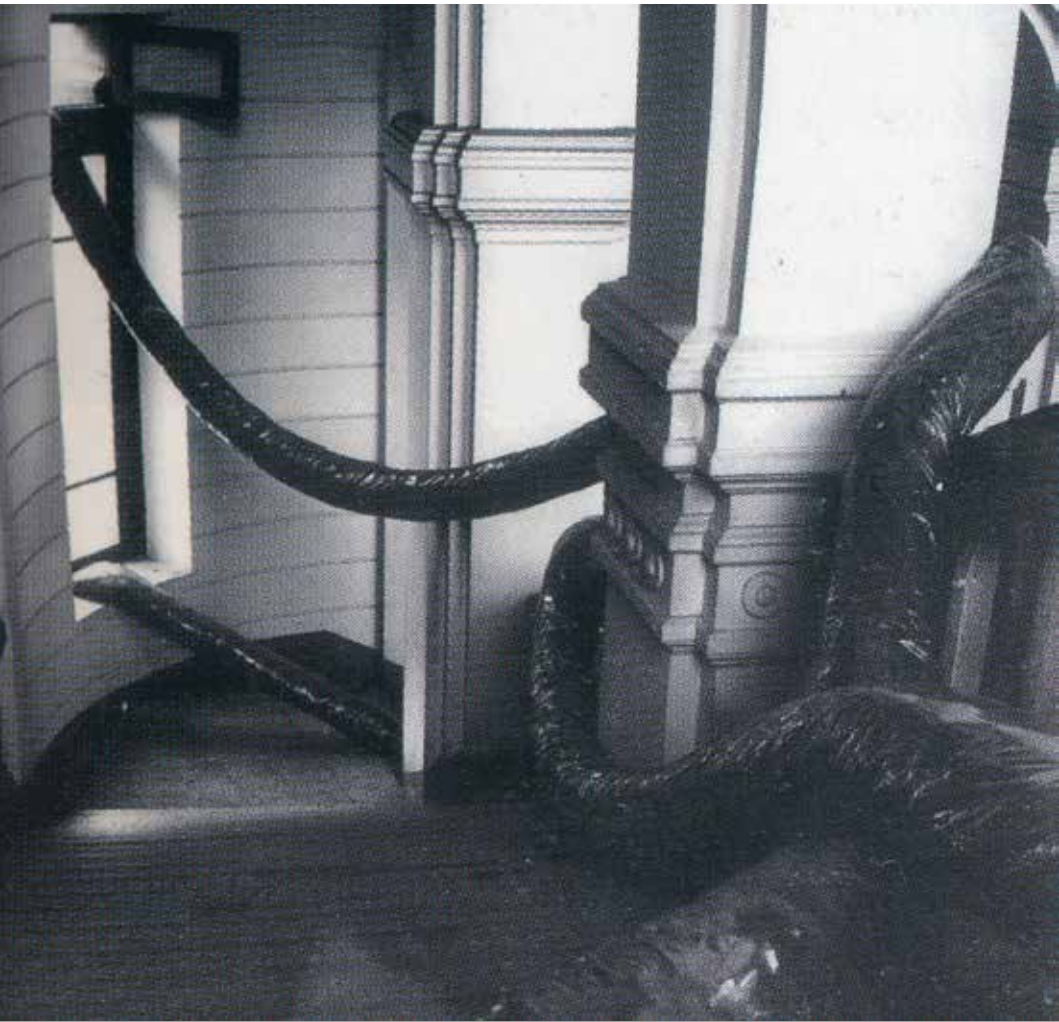


Fig. 38. **Juan Pablo Langlois**
Cuerpos Blandos
 1969
 Instalación
 Archivo MNBA

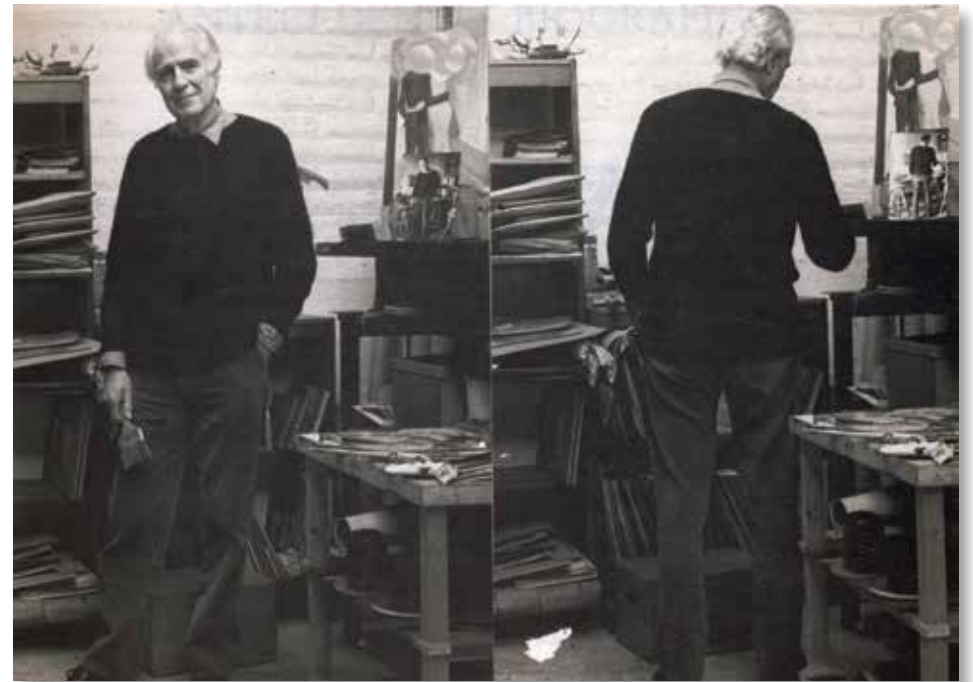


Fig. 39. **Nemesio Antúnez** | Fotografía | Archivo MNBA



Fig. 40. **Lily Garáfulic** | Fotografía | Archivo MNBA

Fig. 41. **Samuel Román**
Ojos y Mirada del Cacique Macul
 1978
 Piedra Basalto Azul
 244 x 54 x 28
 Archivo MNBA



Fig. 42. **Samuel Román**
Ojos del Tupungato, Premio Concurso del
 Centenario
 1980
 Granito
 77 x 60 x 36 cms
 Archivo MNBA

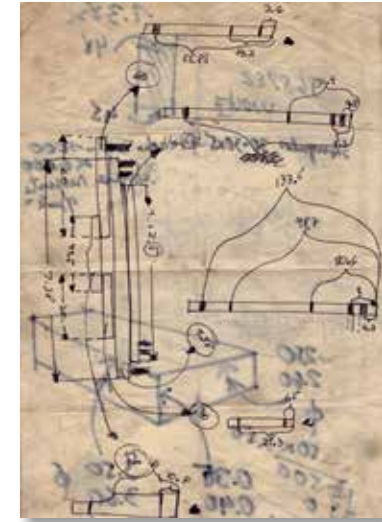
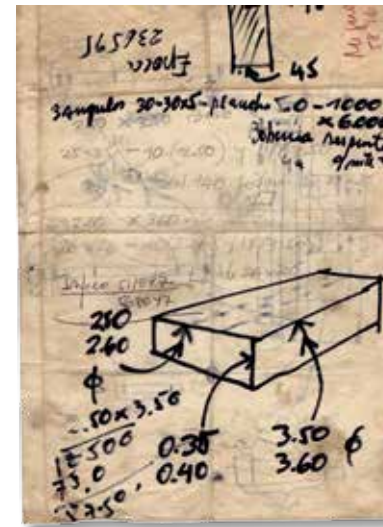


Fig. 43. **Humberto Nilo**
Apuntes y bocetos preparatorios de la obra
 1980
 Hierro
 Archivo del artista



Fig. 44. **Guillermo Córdova**
Alegoría de las Bellas Artes (después del terremoto de 1985)
 Basalto
 244 x 54 x 28 cms
 Archivo MNBA

Fig. 45. **Juan Egenau**
Amor aguerrido II
 1976
 Aluminio
 47,5 x 29 x 72 cms
 Archivo MNBA



Luego de la prolongada administración del pintor Enrique Lynch, el Museo contó con el concurso de cinco directores hasta la década del 30, que procedían tanto del espacio artístico visual como del literario, con la excepción de Luis Cousiño Talavera, proveniente del Consejo de Bellas Artes. Entre ellos estaban el escritor y periodista Joaquín Díaz Garcés (1919-1921); luego el pintor, escritor y arquitecto, Pedro Prado Calvo (1921-1923); el músico y también pintor Carlos Isamitt (1927-1928); el pintor Camilo Mori (1928-1929) y el poeta y crítico de arte Lautaro García Vergara (1929-1930), cuyas administraciones no duraron más de dos años en promedio. En relación a sus propuestas y visiones estéticas, debemos situar a estos actores en un contexto más bien de renovación artística, que ya hemos mencionado. Esto constituye un antecedente importante, a partir del cual podemos entender mejor las nuevas miradas que incorporan a su gestión directiva, toda vez que cada uno de ellos había adherido a movimientos artísticos e intelectuales, tales como el grupo de Los Diez o el grupo Montparnasse, que promovían cambios culturales importantes, más en sintonía con los movimientos vanguardistas europeos.

Debemos considerar, de igual manera, que en este período, bajo el primer Gobierno del General Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931), el Museo se enfrentó a un cambio importante de orden institucional, pues el 18 de noviembre de 1929, pasaría a formar parte de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), organismo dependiente del Ministerio de Educación.

En 1930, en instantes que la entidad cumplía 50 años de existencia, el Museo fue separado administrativamente de la Escuela de Bellas Artes, que desde ese momento pasó a formar parte de la Universidad de Chile. La Institución, entonces, quedó bajo la tutela y administración del Estado, pasando a llamarse Museo Nacional de Bellas Artes.

Suceden a los directores precedentemente señalados los pintores Pablo Vidor (1930-1933), Julio Ortiz de Zárate (1939-1946) y Luis Vargas Rosas (1946-1970). Estos dos últimos artistas habían formado parte del grupo Montparnasse, movimiento que instaló en el medio local, a partir de la polémica exposición de 1923, los conceptos de la vanguardia europea. El punto de referencia de este grupo está en esa exposición, realizada en la Sala de Remates Rivas y Calvo de la capital. La muestra fue comentada, en la sección “Notas de Arte” del diario *La Nación* del lunes 22 de octubre de 1923, por el pintor, escritor y crítico de arte Álvaro Yáñez

Bianchi (1893-1964), más conocido como Jean Emar¹⁹⁷, quien informaba que cinco artistas se habían juntado para exponer bajo un lazo de unión denominado Montparnasse. El nombre hacía referencia a ese barrio de artistas de París, a ese lugar en donde “bulle gran parte del porvenir de las artes plásticas y donde muchos ídolos caducos se han destrozado”¹⁹⁸.

Algunos meses después de la controvertida exposición de este grupo se inauguró, el 10 de diciembre del mismo año en la Casa Eyzaguirre –nótese que muchos de los espacios de exposiciones estaban en las casas de remates–, una exposición del escultor Tótila Albert (1892-1967). La muestra reeditó en nuestro medio la polémica abierta por los *montparnasseanos* sobre el arte moderno en Chile, ahondando un debate que estaba lejos de ser superado. La recepción escritural de la muestra alineó, nuevamente a dos bandos; los conservadores y los rupturistas. Los primeros calificaron la obra como desconcertante, en tanto que los segundos, condescendieron respecto de su mérito.

Con el grupo Montparnasse, el escenario de las artes visuales en Chile y las directrices del Museo, especialmente de la mano de Ortiz de Zárate y Vargas Rosas, se enfocaron hacia las nuevas concepciones que provenían de París. Sin embargo, y a pesar de los aires de renovación de estos nuevos directores y de los esfuerzos de los órganos directivos, en estas décadas el Museo siguió adoleciendo de lineamientos específicos en relación a la gestión de su patrimonio, especialmente respecto a las adquisiciones de obras.

En relación a nuevas incorporaciones de esculturas, los registros son más bien escasos pero, al menos, sabemos que mientras dirigió la Institución el escritor Joaquín Díaz Garcés se realizaron algunas contribuciones importantes de esculturas de manos de particulares, como por ejemplo la de María Luisa Mac-Clure de Edwards quien, en 1919, donó un retrato en mármol de tamaño natural de Arturo Edwards, realizado en 1895 por Nicanor Plaza¹⁹⁹.

En la posterior gestión directiva de Pedro Prado, se puso el acento en las reparaciones del edificio, a la vez que se denunciaron las precarias condiciones en que se encontraba su construcción.

197 Jean Emar arriba a la capital francesa en 1919, trabajando en la Embajada de Chile como Primer Secretario. De regreso a nuestro país, en febrero de 1923, se transformó en crítico de arte y guía intelectual de este nuevo grupo pictórico. Su pluma abre un espacio para conocer y entender la pintura moderna. En tal sentido, representa, en el plano de la crítica de arte, uno de los antecedentes más valiosos de estas nuevas propuestas estéticas.

198 Jean Emar, “Notas de arte”, *Diario La Nación*, Santiago, 22 de octubre de 1923.

199 Vidor, Pablo y Tomás Lago, Op. cit. p.102.

Entre 1923 y 1926 correspondió la administración a Luis Cousiño Talavera que, como hemos mencionado, era un antiguo miembro del Consejo de Bellas Artes. Este, según Ricardo Bindis, ordenó el Museo “con bastante sentido museológico moderno, con un mapa indicando la ubicación de las obras”²⁰⁰. Uno de los logros de este director fue la realización, en 1922, —cuando aún era miembro del Consejo—, de un exhaustivo catálogo de la colección. En el documento intentó realizar una detallada descripción histórica de las obras y sus autores, construyendo —quizás por primera vez— una historia sobre la colección del Museo. Según el mismo refiere, para la elaboración del texto se basó tanto en datos recopilados en las Actas de la Comisión de Bellas Artes, como en documentos de su propiedad. Resulta interesante analizar la completa descripción que Cousiño hizo de la colección de entonces. En ella especificaba que el conjunto de esculturas en ese momento era de ciento noventa y seis obras en exhibición, tanto en el hall como en otras dependencias, así como la existencia, en la galería del segundo piso, de dos vitrinas con sesenta y ocho pequeños objetos que no ha sido materialmente posible poder clasificar²⁰¹.

Entre las obras presentes en el hall, Cousiño consignaba la presencia de veintiocho esculturas, número bastante inferior a los ciento cuarenta y siete ejemplares que se exhibían en 1911.

Entre ellas, se encontraban varias obras de las que ya hemos mencionado, adquiridas en la Exposición del Centenario²⁰² y varias otras de escultores nacionales²⁰³. Además se exponían obras como *Pescadora* del francés Jean Baptiste Carpeaux y el *Retrato del artista Enrique Bertrix*, busto en yeso del escultor chileno David Soto Herrera (1891-1928)²⁰⁴, adquirido por la Comisión de Bellas Artes en 1913 por la suma de 500 pesos. El catálogo daba cuenta, además, de la presencia de varias de las reproducciones de esculturas europeas que ya figuraban en 1911, en yeso, terracota, mármol y bronce, así como algunas nuevas: *San Jorge* de Donatello; *Eva* de Eugene Delaplanche; *Victoria de Samotracia*; *Baco*, *Piedra de sacrificios de Roma*, *Venus y Psiquis*,

de Jacobo Pradier; *Gladiador Herido*, por A. Gazzeri; *El Cardenal Cisneros*, *Venus de Milo*, *Amazona de la Villa Mattei*, *Sileno*, *Busto de mujer*, *Ariadna abandonada*, *San Juan* de Donatello; Jarrón decorativo, *Molière*, de Juan Antonio Houdon; *Costanza Buonarelli*, de Bernini; detalle del *Grupo La Danza*, de Carpeaux; *David*, de Verrocchio; *Busto Florentino*; *Juana de Arco*, de Henri Chapu; *Candelabro Pompeyano*; *El Discóbolo*; *Fauno Danzante*, *Surtidor Pompeyano*, *Menelao*; *Vaso de las Bacantes*, *Afrodita*; *Vaso de la Bacanal*, *Venus en el Baño*, mármol por el escultor E. Gazzeri; Jarrón decorativo, *Gladiador Damossene* y *Gladiador Creugantes*, de Cánova²⁰⁵; *El Afilador*, *Mercurio o Antinoo* llamado el Belvedere²⁰⁶.

En ausencia de una política explícita de desarrollo del Museo y sin un presupuesto relevante de adquisiciones, la colección, merced algunas donaciones y compras, de igual forma, incrementó su patrimonio de obras en este período, en especial de artistas extranjeros.

En 1923, bajo la breve administración del escritor Pedro Prado, se realizaron algunas incorporaciones interesantes. Arturo Blanco donó, según propias palabras: “unas reliquias, dos pequeños anjelitos de madera, obras preciosas, trabajadas por el primer escultor chileno, don Ambrosio Santelices, hace más de cien años, y solo al fin de mucho tiempo me acusaron recibo de ellos”²⁰⁷. Ese mismo año se donaron dos bustos en mármol con sus pedestales, correspondientes

205 *Gladiadores Creugantes y Damossene* de Cánova. Figuran en el catálogo del Museo de 1911 como parte de las 147 esculturas que se exponían en el hall, dos copias de “gladiadores” en mármol, cuyos originales son obra del escultor neoclásico italiano Antonio Cánova, *Catálogo Museo 1911*, Op. cit. p. 15, las que luego reaparecen en el catálogo de 1922 con los nombres de “Gladiador Damossene” y “Gladiador Creugantes”, Luis Cousiño, Op. cit. p. 202. Los originales se encuentran en el Museo Pio-Clementino del Vaticano, exhibidos frente a frente junto a una estatua de Perseo también de Cánova. Según se puede apreciar en fotografías de la época, en el MNBA de Santiago fueron dispuestos en el hall bajo las cariátides del segundo piso, en la misma posición en que se exhiben hasta hoy en el Museo Vaticano. Las obras de Cánova realizadas alrededor de 1802, representan el combate entre los luchadores de la Antigua Grecia Creugas de Epidauro y Damoxenos de Siracusa, que entablaron en los Juegos Nemeos. Según el relato de Pausanias, viajero y geógrafo griego del siglo II a JC, *Damoxeno*, con su mano derecha cerrada, le asesta a Creugas un golpe definitivo, hiriéndolo mortalmente. El jurado, sin embargo, da por ganador al muerto, por no haberse desviado de las normas del juego limpio. Tal como figura a los pies de las esculturas originales, Cánova cambió los nombres de sus gladiadores por Gheugante y Damosseno, Enrique González de Nava, “Escultura en el espacio público de la ciudad de La Plata”, *Revista Arte e Investigación*, Año 4, n° 4, Universidad Nacional de La Plata, 2000, p. 64. Las obras se encuentran en préstamo al Museo Escuela Militar según recibo del 29/10/1973. Departamento de Colecciones MNBA 2013.

206 Cousiño, Luis, Op. cit. p. 203.

207 Blanco, Arturo, “Carta a Juan Francisco González, miembro del Consejo de Bellas Artes”, Santiago, 11 junio de 1924, p. 3. Proyecto ADAI, Archivo Documental Biblioteca MNBA. Lamentablemente hacia 1930 una de estas figuras se había extraviado del Museo, según testimonio del mismo Arturo Blanco en Carta a Pablo Vidor del 13 de mayo de 1930, Proyecto ADAI, Archivo Documental Biblioteca MNBA. “El responsable de dicha pérdida (...) es el Consejo de Bellas Artes, que presidía don Alberto Mackenna S. Si ese Consejo en vez de mirar como algo sin la menor importancia mi obsequio, hubiera hecho colocar esas miniaturas en un fanal, pendientes de un hilo, como lo indiqué en mi nota con que envié dichos obsequios, no se habrían llevado ninguno de ellos, y si el que queda no es colocado en un fanal correrá igual suerte que el que desapareció.” Esto es corroborado por Pablo Vidor en 1930, cuando señala que Arturo Blanco donó al Museo un relieve en bronce, no especificado de José Miguel Blanco y una escultura colonial, posiblemente propiedad de su padre; un Angelito en madera realizado por el tallador colonial Ambrosio Santelices, Pablo Vidor y Tomás Lago, Op. cit. p.106. Según inv MNBA la obra fue donada en julio de 1930 según libro de donaciones y dada de baja en 1980 por Res. Exenta DIBAM n° 1990.

200 Bindis, Ricardo, “Panorama histórico del Museo de Bellas Artes”, *Revista En Viaje*, n° 430, Santiago, agosto 1969, p. 20.

201 Señala que los encargados de la adquisición en Europa de las obras que componen la colección conocida con el nombre de Museo de Copias, traspapelaron desgraciadamente, las anotaciones de los Museos a que pertenecían los originales. Luis Cousiño, Op. cit. p. 219.

202 Richard Aigner, Albert Bartholomé, Benlliure y Gil, Miguel Blay y Fábrega, José Clará, Horace Daillion, Berthé Girardet, Frederich, Injalbert, Denis Puech, Ernesto Concha y Simón González.

203 *Descendimiento* de Virginio Arias, *Tambor en reposo* de José Miguel Blanco, *Giotto* de Carlos Lagarrigue, *Horacio* de Rebeca Matte, *La Misericordia* de Ernesto Concha, Simón González, *Liberación* de Federico Casas Basterica y *La Quimera* de Nicanor Plaza.

204 David Soto Herrera ingresó a la Escuela de Bellas Artes en 1909, fue alumno de Arias y González, debutó en el Salón de 1912, obteniendo una Tercera Medalla. En 1913 presentó esta obra en el Salón Oficial, ganando la Segunda medalla y el Premio de Retrato del Certamen Edwards. Luego se presentó con otra obra en el Salón de 1915. Luis Cousiño, Op. cit. p. 180. Según Víctor Carvacho “uno de los alumnos de escultura más prometedores, y dirigente estudiantil, era David Soto Herrera (...) En 1928 era ayudante en la cátedra de su especialidad. Apasionado, temperamental, por celos da muerte a su mujer y se suicida. Quedan una obra trunca y un cargo vacante. Samuel Román lo ocupa e inicia su carrera de gran profesor, en tanto crece el gran creador”, Carvacho, Víctor, Op. cit. p. 247.

a una escultura titulada *Retrato del Sr. Manuel Antonio Orrego*, cuyo autor es el escultor italiano, discípulo de Cánova, Adamo Tadolini (1788-1868) y una escultura conocida como el *Retrato de la Sra. Higinia Carvallo de Orrego*, también en mármol cuyo autor es un alumno de Tadolini, obsequiados por Alberto Orrego Carvallo²⁰⁸. De otra parte, en octubre de 1924, la viuda de Simón González, María Eicher, ofreció al Consejo de Bellas Artes un busto-retrato de su marido realizado por el escultor Desca, por un valor de 1000 pesos, el que lamentablemente no fue adquirido. En 1925 se recibió en calidad de donación el retrato de Juana Edwards Gandarillas, realizado por reconocido el escultor croata Iván Mestrovic (1883-1962).

Entre 1927 y 1928 ocurrieron cambios administrativos importantes en la Institución, pues se fusionaron los cargos de director del Museo con el de director de la Escuela de Bellas Artes, por Decreto 7107 de 1927, pasando a desempeñar ambas funciones Carlos Isamitt. Al año siguiente, en 1928, se creó la Dirección General de Educación Artística, bajo cuya dependencia se colocó el Museo. El cargo de Presidente de la Dirección General, lo debía desempeñar el director de la Escuela y el Museo de Bellas Artes²⁰⁹.

Posteriormente, en 1933, asumió estas funciones Alberto Mackenna Subercaseaux quien, como hemos visto, había sido un protagonista importante en la gestación del Museo de Copias, en la creación del nuevo edificio para el Museo y en la Exposición del Centenario. A él correspondió dirigir la Institución hasta el año 1939, siendo su gestión muy sensible respecto de las precarias condiciones en que funcionaba la entidad, haciendo reiterados llamados a las autoridades. Lamentablemente, sus palabras fueron escasamente escuchadas, pues el país no pasaba por buenos momentos en el orden económico. Durante 1933, el Museo estuvo prácticamente cerrado por las reparaciones que se realizaron entre enero y octubre, reabriendo sus puertas el 29 de octubre de ese año, con el nuevo director. La dirección de Mackenna fue ejercida *ad honorem*, consignándose en su gestión distintas remodelaciones al edificio²¹⁰. El hall, señala Mackenna en su Memoria de 1933, fue “completamente transformado con piso de cemento: los pedestales de madera viejos y en pésimo estado fueron cambiados por pedestales de cemento que se armonizan bien con el color del piso: se dio preferencia en la colocación de esculturas a los marmoles (sic), bronce y terracotas como también a las mejores

obras de yeso: además se le colocaron en el “hall” dos palmeras Fénix de gran tamaño con sus respectivos maceteros”²¹¹.

La gestión de Mackenna estuvo marcada, además, por otras iniciativas destinadas a impulsar la actividad artística, tanto en su estudio, conservación y difusión. En este contexto y, de acuerdo a lo que él llamó “propaganda artística”, presentó en 1937 un proyecto al alcalde de Santiago para colocar en diferentes lugares de la ciudad reproducciones en cemento blanco de varias de las mejores esculturas “de este servicio”²¹². Sobre el particular, señala: “Después de estudiado este proyecto por la I. Municipalidad de Santiago y aprobado por la unanimidad de sus miembros, se procedió a ordenar las reproducciones de veinte esculturas (...), las que fueron colocadas en los principales paseos de la ciudad”²¹³.

Una preocupación constante de Mackenna fue la necesidad de conseguir en los presupuestos anuales fondos para reparaciones de las pinturas y esculturas que se encontraban en malas condiciones, así como solicitar recursos para adquirir obras. Al respecto señala: “se vé continuamente y con sentimiento que obras de arte valiosas que este Museo podría adquirir a precios en extremo bajos, salgan al extranjero por la imposibilidad en que se encuentra esta Dirección para adquirirlas”²¹⁴. Agregando: “Todos los Museos del mundo cuentan en los presupuestos de sus respectivas Naciones, con cantidades suficientes para reparar y adquirir obras que van renovando y enriqueciendo continuamente sus colecciones. El Museo de mi cargo no cuenta aún ni con una cantidad insignificante para adquisición de materiales en general (...) viéndose precisada a hacer verdaderos milagros para mantener este servicio”²¹⁵. De este modo, la colección escultórica casi no creció en esta época. Lo poco que se sumó fue gracias a algunos particulares que realizaron donaciones.

Por otra parte es importante señalar que en esta época se había constituido un comité de donaciones, dentro de los miembros del Consejo, que debía aceptar o rechazar las obras²¹⁶. En él figuraban los artistas Camilo Mori (1896-1973), Isaías Cabezón (1891-1963) y Augusto Eguiluz (1893-1969), entre otros.

208 Según consta en Prado, Pedro, *Memoria correspondiente al año 1923*, Museo de Bellas Artes, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4, p. 3, y Vidor, Pablo y Tomás Lago, Op. cit.

209 Información proporcionada por Aribit, D y M. Chávez, Op. cit., pp. 58-59.

210 Por oficio N° 1079 del 3 de diciembre de 1932, se realizarían en 1933 cambios en el edificio, simplificando las decoraciones de las salas. El hall central “embaldosado y el jardín reducido al centro, evitando la penetración de humedad en las murallas y bodegas.” Alberto Mackenna Subercaseaux, *Memoria Anual Museo de Bellas Artes 1932*, Santiago 1933, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4, p. 3.

211 Mackenna Subercaseaux, Alberto, *Memoria Anual Museo Bellas Artes 1933*, Santiago, 4 enero 1934, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4, p. 2.

212 Mackenna Subercaseaux, Alberto, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes correspondiente al año 1937*, Santiago, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4, p. 4.

213 Ibidem.

214 Mackenna Subercaseaux, Alberto, *Memoria 1937*, Op. cit. p. 8.

215 Ibidem.

216 En el decreto N° 100 del 18 de enero de 1929, del Ministerio de Educación Pública, en el título III art.14 al 17 se habrían ya establecido algunos procedimientos para aceptar o rechazar donaciones.

La Exposición Extraordinaria del Cincuentenario

En 1930, con motivo de los cincuenta años del Museo y siendo su director Pablo Vidor se organizaron una serie de actividades de celebración, entre ellas algunas que homenajearon a José Miguel Blanco y Marcos Maturana, reconociéndoles su condición de fundadores del Museo²¹⁷. También se realizó una Exposición Extraordinaria²¹⁸ que sería, según informa su catálogo, la primera de una serie que se llevaría a efecto. En la ocasión se exhibieron algunas adquisiciones y donaciones recién llegadas, siendo la más numerosa la colección de pinturas de Luis Álvarez Urquieta, con docientos treinta y tres piezas (fig.34).

La muestra también contempló las donaciones de Santiago Ossa Armstrong (pinturas) y Carlos Cousiño (obras de Monvoisin). La exhibición incluyó, además, diecinueve piezas escultóricas de arte africano, adquiridas a la viuda del poeta Vicente Huidobro, Manuela Portales Bello que, más adelante, comentaremos. Se exhibieron, también, dos obras de la escultora Rebeca Matte, facilitadas por su esposo Pedro Felipe Ñíguez, las esculturas *Busto de Hamlet (To be or not to be)*, un bronce y *Santa Teresa de Jesús (La Virgen de Ávila)*, un busto de mármol, realizado en 1907²¹⁹. A diferencia de la colección Álvarez Urquieta, estas obras no fueron adquiridas por el Museo. Ese mismo año se compró una escultura china de madera laqueada, perteneciente a la colección de Eduardo Guzmán²²⁰ y se exhibieron veintitrés piezas de alfarería y siete de tejidos de arte americano precolombino, que procedían del Museo de Historia Natural.

Como parte de las celebraciones del Cincuentenario se concretó, además, el emplazamiento en el frontis del Museo de la obra *La aviación o Ícaro y Dédalo* de Rebeca Matte, artista que había fallecido el año anterior en París. La obra fue donada en 1930 por Pedro Ñíguez. Según Víctor Carvacho, en 1922 Rebeca Matte había recibido una comisión oficial por este monumento²²¹, también conocido como *Unidos en la Gloria y en la Muerte*. Se trata de una de las obras escultóricas más importantes y conocidas de la artista, cuyo original está en Río de Janeiro, donado por Chile al Gobierno de Brasil como homenaje al Centenario de su

Independencia, en 1922²²². La escultura alude al mito griego de Ícaro y Dédalo y lleva inscrita la frase “Unidos en la Gloria y en la Muerte”. La obra exhibida frente del Museo corresponde a una segunda copia, también original, encargada por Pedro Ñíguez a la fundición del maestro francés Vignoli. Ese mismo año Ñíguez donó, además, la obra *Retrato de E-O*, también de su esposa, que representa al parlamentario Enrique Ovalle Reyes (fig.32).²²³, obra que, en 1969, fue entregada en calidad de préstamo temporal al Museo de Arte y Artesanía de Linares, donde permanece hasta la actualidad²²⁴.

Como mencionábamos, y como consta en la Memoria Anual del Museo de 1930, ese año fueron adquiridas por la Institución treinta y cuatro esculturas africanas de manos de Manuela Portales de Huidobro, en la suma de 12.000 pesos²²⁵.

Parte de esta colección, exhibida en la Exposición Extraordinaria de ese año como “Arte negro africano de distintas épocas”, incluía diecinueve objetos, entre las que se hallaban “fetiches”, “cascos”, “ídolos”, “figuras” y “máscaras”, de las culturas Bakota, Yoruba, Pahuenes, Mpassa y Baule, de países como Guinea, Costa de Marfil, Gabón, Congo y del territorio Loango-Ogové, obras en su mayoría de madera, madera cubierta en bronce y una en piedra²²⁶. La colección fue reunida por Huidobro durante su estadía en Europa en la primera mitad del siglo XX. Interesado el vate por la influencia que el arte africano estaba ejerciendo en las expresiones artísticas europeas durante este mismo período, las habría comprado a comerciantes en París²²⁷. Sobre este patrimonio, escribía Huidobro en 1926:

“Los negros no imitan directamente a la Naturaleza. En sus obras hay una mayor transposición que en el arte europeo; son menos esclavos del objeto que los artistas blancos... Seguramente sus obras obedecen a leyes plásticas que conocen y que siguen con cierta fidelidad, pero como esas leyes son creadas por ellos, son verdades de su espíritu y no imposiciones de verdades externas,

217 Cfr. Blanco, Arturo, Expediente sobre reconocimiento de J.M. Blanco como fundador del Museo de Bellas Artes, Proyecto ADAI 2013, Archivo Documental Biblioteca MNBA.

218 Ver *Catálogo de la Exposición Extraordinaria, Cincuentenario de su Fundación 1880-1930*, Museo Nacional de Bellas Artes, Imprenta Siglo XX, Santiago, 1930, p. 3.

219 *Ibidem*, p. 51.

220 Catálogo, 1930, Op. cit. p. 61. La obra, que aparece datada en el siglo XVII, posee un alto de 65 cms. y representa a Buda.

221 Víctor Carvacho, Op. cit. p. 211.

222 El primer original realizado por la artista está ubicado actualmente en la entrada de la Universidad del Aire de la Fuerza Aérea del Brasil, entidad contigua al Museo Aeroespacial, en la zona conocida como Campo Dos Afonsos, a las afueras de la ciudad de Río de Janeiro, habiendo sido instalada originalmente en la Plaza Mauá, en el centro de esta ciudad. Hace más de 10 años cambió de ubicación.

223 Cruz, Isabel, *Manos de mujer...* Op. cit. p. 524. En el Museo de Arte y Artesanía de Linares la obra se encuentra actualmente catalogada como *Retrato de artista*.

224 Préstamo a Museo de Linares desde 1969, renovado con Res Ex n°3213 del 6/10/2004.

225 Vidor, Pablo, *Memoria Anual Museo de Bellas Artes de 1930*, Santiago, 31 enero 1931, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4. p. 1.

226 *Catálogo de la...*, 1930, Op. cit. pp. 60, 61.

227 Se cree que pueden ser piezas de alrededor de 1830. La fecha de su adquisición hace plausible su autenticidad. Según sostiene el sitio www.mnba.cl todavía en 1990, los Senufo, Yohure y otros grupos retenían una producción no destinada a turistas o a comerciantes de curiosidades. Sin embargo, hay etnias que han desaparecido como entidades culturales, por lo cual las estatuillas creadas por ellos antes de 1930, son ahora piezas únicas.

ellos no son esclavos, pues no se puede ser esclavo de sí mismo. Justamente, ese mayor alejamiento de la realidad es lo que prueba que en sus obras entra mayor cantidad de arte que en las obras que permanecen pegadas al mundo real. La verdad del arte empieza allí donde termina la verdad de la vida”²²⁸.

Estas estatuillas formaron parte de una colección mayor de treinta y cuatro piezas la que, con posterioridad, fue dividida en partes iguales para ser destinada al Museo Nacional de Bellas Artes y al Museo de Historia Natural. Desde entonces las treinta figuras que se conservan hasta hoy en ambas instituciones, solo han sido reunidas para ser expuestas en dos oportunidades en el Museo. La primera, en 1994, con ocasión de la muestra pictórica del artista y poeta mozambiqueño Malangatana Valente Ngwenya (1936-2011)²²⁹ y la segunda, en 2006, con motivo de la investigación realizada por el médico y especialista en arte africano Carlos Montoya-Aguilar, quien, según se indica en el sitio del Museo, por diez años se dedicó a estudiar y determinar la procedencia de cada una de las piezas²³⁰.

De lo virreinal al cubismo: La situación de la colección y las nuevas incorporaciones

Según consta en la Memoria institucional de 1930, ese año se habrían incorporado a la colección piezas escultóricas principalmente a través de donaciones. Entre ellas, una reproducción en yeso del busto de Monseñor González Eyzaguirre (o Monseñor Víctor Ignacio Eyzaguirre²³¹), original de Nicanor Plaza²³², así como un busto retrato de Enrique Lynch, también en yeso, realizado por Juan A. Sepúlveda²³³ y obsequiado por el mismo Enrique Lynch²³⁴. En la Memoria del año siguiente se consigna la adquisición de la escultura en terracota *Mujer y la guitarra de Samuel Román*, comprada en 300 pesos²³⁵.

228 Huidobro, Vicente, *Vientos contrarios*, Ed. Nascimento, Santiago, 1926, p. 104.

229 La exposición se tituló “Malangatana” y se realizó entre el 20 de julio y 14 de agosto de ese año.

230 El libro-catálogo de la Colección de Esculturas Africanas del MNBA y MNHN fue fruto de una investigación de Carlos Montoya-Aguilar. La exposición se realizó en el Museo desde el 4 de octubre al 5 de noviembre de 2006.

231 Vidor, Pablo, *Memoria Anual 1930...*, Op. cit. p.144. En el libro *El Museo de Bellas Artes 1880-1930* de Pablo Vidor y Tomás Lago, esta obra aparece reproducida con el título Monseñor Víctor Eyzaguirre, Vidor y Lago, Op. cit. p. 79. No queda claro si se trata de Monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre Portales (1817-1875), el sacerdote que habría donado obras al primer Museo de pinturas o de Monseñor Juan Ignacio González Eyzaguirre (1844-1918), y que fue conocido como el Arzobispo del Centenario.

232 Según el inventario oficial del Museo, la obra que entró a las colecciones es de Manuel Pereira y es una copia en yeso del original de Plaza, actualmente en depósito de escultura MNBA.

233 Es posible que se refiera al escultor Juan Antón Sepúlveda, nacido en 1879 en un pueblo cercano a Angol. Estudió en Santiago con Simón González y Ernesto Molina y luego en España con Álvarez de Sotomayor, entre otros profesores. http://www.portaldearte.cl/exposicion/virtual/pque_forest/obras/general_bartolome.html.

234 Vidor, Pablo, *Memoria Anual 1930...*, Op. cit. p.146.

235 Vidor, Pablo, *Memoria Anual Museo de Bellas Artes de 1931*, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4. p. 148. Según documentación actual de MNBA, la obra es una maqueta en yeso de pequeño formato de mujer y guitarra. Departamento de Colecciones MNBA, 2014.

Otras obras se integraron merced un canje con el Museo Histórico Nacional, gracias a lo cual el Museo recibió piezas de origen virreinal –casi inexistentes en la colección hasta entonces– en madera y piedra. Al respecto señala Pablo Vidor:

“Por la nota N° B.444 del 3 de julio de 1930 de la Contraloría General de la República (entraron las siguientes esculturas): Virgen con el Niño en los brazos, madera; Anunciación, bajo relieve en piedra; Fragmento de un retablo, bajo relieve en madera policromada; Santa Clara, San Francisco, Un obispo, San Marcos, San Agustín, todos bajo relieves en madera; Adoración, Santiago en las Navas de Tolosa, alto relieves en madera”²³⁶.

Lamentablemente, no todas estas obras se conservan hoy en el acervo institucional.

Bajo una línea temática totalmente diferente, el Museo recibió en 1932 la obra *La cabeza del gordo*, escultura en bronce, del escultor nacional Carlos Morel Hesketti, como obsequio de su autor²³⁷, así como la maqueta en yeso *El dolor*, cuyo autor es el francés Raphael Charles Peyre (1872-1949), obsequiada por Luis Córdova²³⁸.

A partir de 1934 y bajo la dirección de Mackenna se realizaron en el Museo varias gestiones interesantes de mencionar. Por una parte, se realizó un número mayor de exposiciones temporales, entre ellas una dedicada a Simón González, oportunidad en la que se expuso el busto del artista nacional realizado por su amigo, el escultor francés Desca y, entre otras obras, *La perla*, *La locura*, y varios medallones de autoría del artista chileno. Mientras que, por otro lado, ese mismo año el Museo envió nueve esculturas de su colección a la ciudad de Talca. De este traslado y entrega de obras al director del Museo talquino, el escultor José Miguel Cruz Cortés, se da cuenta en la Memoria del Museo de Mackenna de ese año²³⁹. La nómina de obras es la siguiente: *Busto de mujer* (terracota), autor A. Verrocchio; *David* (terracota), autor A. Verrocchio; *Menelao Rey de Esparta* (yeso), autor desconocido; *Venus Afrodita* (yeso), autor desconocido; *Fauno* (terracota), autor desconocido; *Busto de mujer* (yeso), autor Francisco

236 Vidor, Pablo, *Memoria Anual 1931*, Op. cit. p. 149.

237 De los pocos antecedentes que existen hoy sobre este artista, se sabe que se especializó en escultura en marfil y grabado en medallas, que recibió una Mención Honrosa en el Salón Oficial de 1923, que expuso en esta misma exhibición en 1927, donde recibió Tercera Medalla, y que fue comisionado por el Gobierno a Europa en 1928. Su segundo apellido aparece en ocasiones como Llesketti. *Catálogo Ilustrado del Salón de 1927*, Museo de Bellas Artes, Santiago, Imprenta Siglo XX, 1927, pp. 29, 58 y *Catálogo del Salón Oficial 1929*, Imprenta Siglo XX, Santiago, 1929, pp. 17, 38.

238 Vidor, Pablo, *Memoria Anual Museo de Bellas Artes de 1932*, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4, p. 153.

239 “Con fecha 25 de Noviembre próximo pasado, de acuerdo con el Oficio N° 7440 de fecha 15 de Noviembre de 1934 del Departamento de Bienes Nacionales (...) fueron entregadas al señor J. Miguel Cruz Director del Museo de Bellas Artes de Talca, las siguientes obras de arte, que fueron dadas de baja en el inventario del MNBA”.

Laurana; *Una de las parcas* (terracota), autor desconocido; *Eros de Centocelle*, reproducción en terracota de autor desconocido; *Bañista*, reproducción en yeso del original del escultor del Rococó francés Étienne Maurice Falconet (1716-1791)²⁴⁰.

Al año siguiente se adquirió para el Museo la obra en madera *Maternidad*, del pintor y escultor chileno, vinculado a la generación de 1913, Abelardo “Paschin” Bustamante (1888-1934), por un valor de 400 pesos de la época²⁴¹. La obra es valorada por Víctor Carvacho por su propuesta más vanguardista, como una lección del cubismo objetivo, “con planos sintéticos y típicos de un cubismo intuitivo, al servicio de una deformación expresiva más propia del expresionismo”²⁴². No deja de ser curioso que la obra haya sido adquirida bajo la gestión de Mackenna, quien había denostado públicamente la estética cubista. Recordemos su conferencia en la Biblioteca Nacional del 29 de agosto de 1915, en donde recuerda su labor curatorial realizada para la muestra del Centenario. Respecto de su encuentro con los artistas belgas comentó: “... créime víctima de alguna pesadilla: tal fué la impresión que me produjo esa colección fantástica y abigarrada de cuadros simbolistas, cubistas y decadentes”²⁴³.

Siguiendo esta lógica de incorporación de obras sin un claro libreto ideológico, en 1936 se donaron al Museo tres piezas del escultor belga Pierre de Soete (1886-1948). Se trata de medallas artísticas de metal color bronce viejo que, según Mackenna, representan la Efigie del Rey Alberto I de Bélgica, Efigie de Leopoldo III y Astrid de Bélgica y Efigie de la Reina Astrid de Bélgica²⁴⁴.

Mackenna advertía en la Memoria de ese año sobre las malas condiciones en que se encontraban las esculturas ubicadas en el hall, muchas de ellas de yeso, debido a que el techo de vidrio de este sector estaba quebrado. Según el director se habrían tomado las medidas más urgentes para librarlas del peligro de la lluvia, agregando que “...siempre hay algunas que sufren por estar los pedestales de cemento unidos al suelo y no poderse cambiar”²⁴⁵. Entre las obras que individualiza como delicadas en su estado de conservación estaban *El avaro* de Concha y *Hoja de laurel* de Arias, entre otras.

En la Memoria Anual de 1937, Mackenna consignaba también la donación del escultor porteño Antonio Corsi (1891-sin inf.) de su obra en bronce *Antílope*²⁴⁶. A decir de Carvacho, esta escultura habría sido traída al país por su autor luego de su estadía en Europa, cuando es contratado como profesor de la Escuela de Artes Aplicadas²⁴⁷. Este año Mackenna reportaba también la incorporación de la obra *La ondina*, un yeso de Nicanor Plaza que lamentablemente no ha llegado hasta nosotros, así como las obras *Prólogo* y *Epílogo*, yesos, que también habrían sido legados por Plaza²⁴⁸. De estas obras de Plaza hay dos versiones en la actualidad; las que están en el foyer del Teatro Municipal de Santiago (mármoles) y las existentes en la Embajada de Chile en París. El Museo también recibió este año la obra *El niño de la fuente*, un yeso original de Simón González, donada por la familia del artista Cifuentes González²⁴⁹.

Frente al progresivo deterioro de algunas obras, principalmente los yesos, Mackenna informaba ese año la decisión de confeccionar reproducciones en cemento blanco. Tal fue el caso de las esculturas *La liberación*, de Casas Basterica; *El avaro*, de Ernesto Concha; *Hoja de laurel*, de Virginio Arias y *El niño de la fuente*, de Simón González²⁵⁰.

De otra parte, según consta en la Memoria de ese año, Mackenna había solicitado al Ministerio de Educación, por intermedio del director de la DIBAM, la suma de 50.000 pesos para adquisiciones y reparaciones de obras.

Como hemos mencionado, permanentemente este director daba cuenta de la falta de recursos para la mantención de obras y del edificio, produciéndose en ocasiones situaciones paradójicas pues, aun cuando en 1938 la Institución había adquirido la obra *El Atleta*, una escultura en yeso –impregnada de un idealismo griego, a decir Enrique Melcherts–²⁵¹ del artista chileno Lucas Tapia González (1876-1938), por 800 pesos²⁵², varias esculturas en el mismo material no pudieron reproducirse en cemento blanco para su conservación debido a la falta de fondos²⁵³. A pesar de estas adversidades, Mackenna continuó con su política de “propaganda y divulgación artística” del Museo más allá de sus paredes, al ofrecer a bajo

240 Mackenna Subercaseaux, Alberto, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes, correspondiente al año 1934*, Santiago, 2 enero 1935, Archivo Documental MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4, p. 166.

241 Mackenna Subercaseaux, Alberto, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes, correspondiente al año 1935*, Archivo Documental MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4., p. 169.

242 Carvacho, Víctor, Op. cit. p. 224, 226.

243 Mackenna Subercaseaux, Alberto, *Luchas por el Arte, “Una visita a los talleres de los artistas europeos”*, Imprenta Litográfica Barcelona, Santiago-Valparaíso, 1915, p. 69.

244 Mackenna Subercaseaux, Alberto, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes, correspondiente al año 1936*, Archivo Documental MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4, p. 174.

245 Ibidem, p. 176.

246 Mackenna Subercaseaux Alberto, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes correspondiente a 1937*, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, Vol. 4, p. 194.

247 Carvacho, Víctor, Op. cit, p. 231.

248 No queda claro en qué momento Plaza pudo haber legado estas obras, toda vez que el artista había fallecido en 1918.

249 Mackenna Subercaseaux, Alberto, *Memoria 1937*, Op. cit, p. 195.

250 Ibidem, p. 195.

251 Melcherts, Enrique, *Introducción a la escultura chilena*, Impresión, Diseño y Diagramación en los Talleres de Ferrand E hijos Ltda. Valparaíso, 1982, p. 87.

252 La obra fue dada de baja en 1977 por Ministerio de Bienes Nacionales, Departamento de colecciones MNBA 2014.

253 Mackenna Subercaseaux, Alberto, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes correspondiente al año 1938*, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4, p. 208.

costo reproducciones en cemento blanco de parte de la colección para “adornar” algunos sitios públicos, entre ellos el Estadio Nacional, la Ciudad Universitaria de Concepción, el Regimiento de Artillería de Linares y Estadio y Liceo de Hombres de Talca²⁵⁴, instituciones que acogieron la oferta.

Por esta época el Museo exhibía, como hemos visto, un funcionamiento precario, muy distinto al que tuvo en torno al Centenario. En un artículo publicado en la *Revista de Arte*, perteneciente a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en 1938 se señalaba: “el Museo permanece más tiempo con sus puertas cerradas que abierto al público y que es tal vez el único caso de museo en el mundo que se cierra a mediodía”. Son los años en que, sin embargo, y quizás como una forma de dinamizar las actividades desarrolladas por la Institución, la Municipalidad de Santiago, con la colaboración de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, construyó al costado norte del recinto, un teatro para niños, con una capacidad cercana a las 600 personas. La obra fue ejecutada por el arquitecto Eduardo Secchi, teniendo por base una estructura semicircular, similar a un teatro griego.

Alberto Mackenna finalizó sus funciones en 1939, año en que asumió Julio Ortiz de Zárate (1885-1946), el conocido pintor de la generación del 1913 y del grupo Montparnasse quien, consciente de la escasez permanente de recursos, decidió continuar con varias de las políticas de su predecesor, así como emprender otras. Una de ellas fue solicitar la creación de una sección de reproducciones para el Museo, además de la elaboración de material impreso como monografías con reproducciones, realización de conferencias, al mismo tiempo de instituir la gratuidad los días sábados en la tarde. De otra parte, desde ese año el escultor Samuel Román Rojas (1907-1990) comenzó a ejercer como consejero técnico de la Institución.

En 1940, Ortiz de Zárate se quejaba, al igual que sus antecesores, de la falta absoluta de recursos para la adquisición de piezas y la producción de catálogos. Señalaba, además, que la ausencia de un taller de restauración generaba un riesgo de deterioro del patrimonio artístico²⁵⁵. En la Memoria Anual del año siguiente, consignaba su desazón ante la imposibilidad de adquirir obras:

“En el curso del presente año, han sido propuestas en venta a esta Dirección, varias obras de gran valor artístico, pero como viene sucediendo desde hace varios años, por falta absoluta de fondos no ha sido

posible adquirir ninguna de ellas. El Director suscrito aprovecha nuevamente esta oportunidad para hacer presente (...) la urgencia que hay de consultar fondos en ítem especial del Presupuesto Oficial del Estado, destinado a la adquisición de obras de arte, para enriquecer las colecciones existentes como se hizo en épocas anteriores”²⁵⁶.

En la Memoria de 1942, el director reiteraba estos planteamientos solicitando nuevamente recursos al Gobierno. En este panorama institucional complejo, durante ese año tampoco figuran donaciones de esculturas, solo de pinturas. De igual forma, no se realizaron moldes para reproducciones de esculturas por no contar con los fondos necesarios para ello. En este sentido el director insistía en la posibilidad que el Museo contase con talleres propios de reproducciones destinados a realizar obras en serie y a bajo costo, sean ellas esculturas, cuadros, dibujos, o grabados, los cuales según él “son solicitados continuamente por el público visitante”²⁵⁷. Durante ese año hizo ver, además, la inexistencia de un catálogo y la necesidad de contar con él en forma urgente. Hacia 1943, la situación no tenía visos de mejora, pues tampoco se adquirieron o donaron obras escultóricas a la colección²⁵⁸. Sin embargo, para subsanar esta situación, al menos en lo que se refiere a la pintura, la dirección del Museo, en coordinación con la Dirección General de los Servicios, llamó a los artistas nacionales a un “Concurso de Selección de obras” para la entidad, considerando al efecto solo pinturas. Una vez seleccionadas estas creaciones fue propuesta su compra por el Ministerio de Educación Pública²⁵⁹. Lamentablemente, aun cuando el Ministerio dictó un decreto para la compra, ella finalmente no se materializó, devolviéndose las obras a sus autores²⁶⁰.

En lo que se refiere al estado de la colección, Ortiz de Zárate señalaba: “Hay en la actualidad en este museo, una cantidad de obras de pintura y esculturas, que tienen desde hace mucho tiempo deterioros, los cuadros en las telas y marcos, y las esculturas ejecutadas en yeso, con serios desperfectos. Por falta de fondos esta Dirección no ha podido montar un taller adecuado para hacer las reparaciones del caso”²⁶¹.

254 Cabezón, Isaías. *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes correspondiente a 1944*, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol.4, p. 2.

255 Ivelic, Milan y Ramón Castillo, *Historia Museo Nacional de Bellas Artes*, Calendario Philips, <http://www.portaldearte.cl/calendario/fasciculo/1998/10.htm>.

256 Ortiz de Zárate, Julio, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes correspondiente al año 1941*, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol.4, p. 1.

257 Ortiz de Zárate, Julio, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes correspondiente al año 1942*, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol.4, p. 1.

258 Ortiz de Zárate, Julio, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes correspondiente a 1943*, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol.4, p. 2.

259 Ibídem, pp. 1-2.

260 Cabezón, Isaías, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes correspondiente a 1944*, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol.4, p. 2.

261 Ortiz de Zárate, Julio, *Memoria 1943*, Op. cit., p. 3.

Como vemos, Ortiz de Zárate reiteraba la demanda que, años antes, había hecho Alberto Mackenna sobre las malas condiciones tanto del recinto como de la colección, haciendo énfasis en el estado de la techumbre del hall. En su Memoria Anual el director comentaba: “las numerosas goteras perjudican seriamente las esculturas deteriorándolas y manchándolas con óxido de hierro, y la humedad que se produce en todo el edificio, constituye un peligro para los cuadros...”²⁶². Por ello solicitaba con urgencia la reparación definitiva de la claraboya de este espacio central la que, al parecer, finalmente tampoco fue ejecutada.

Si bien es cierto no hubo reparaciones ni incorporación de obras escultóricas este año, al menos se realizaron moldes para reproducciones de algunas obras ya existentes. En tanto, seguía funcionando la Comisión Asesora de la Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos que resolvía la aceptación o rechazo de las obras, con miembros *ad honorem*.

Durante 1944, al igual que en años anteriores, el Museo no adquirió obras escultóricas. A pesar de ello, Isaías Cabezón, en su calidad de director suplente –por enfermedad de Ortiz de Zárate–, señalaba en la Memoria del Museo de ese año:

“A pesar de la situación que el actual conflicto bélico ha traído al mundo entero y de que la baja de nuestra moneda hace imposible poder materializar un plan amplio de adquisiciones, esta Dirección reitera la respetuosa insinuación antes formulada, porque estima que sería posible por ahora empezar por completar y actualizar dentro de un plan mínimo, la Sección que representa el Arte nacional. Tanto en la sección pintura como en la de escultura y grabado hay muchos artistas chilenos de reconocido valor que no figuran en ellas o están débilmente representados”²⁶³.

Un hito importante de ese año fue la exposición del escultor, pintor, ceramista y director de la Escuela de Artes Aplicadas, José Perotti, realizada entre el 9 y el 30 de septiembre, muestra que fue organizada por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública²⁶⁴.

Durante 1945 tampoco fue posible adquirir obras escultóricas. Sin embargo, cuenta la incorporación de la obra *Domador Salteño*, una cabeza en bronce del escultor argentino Ernesto Soto Avendaño (1886-1969), donada junto a otras cinco obras, pinturas y grabados,

por parte de la Comisión Argentina de Fomento Interamericano²⁶⁵. Este artista trasandino se destaca como autor de monumentos públicos. La obra se ubicó en la sala del Consejo del Museo en 1946²⁶⁶. Precisamente ese año la situación del Museo experimentó algunas mejoras gracias a las gestiones del director y a través del Consejo de Protección a la Producción Literaria, Científica y Artística del Ministerio de Educación Pública. Debido a ello, finalmente y después de varios años, fue posible conseguir algunos fondos para la adquisición de pinturas de autores nacionales. Con todo, el director solicitaba nuevamente a las instancias gubernamentales superiores la creación de un ítem especial dentro del presupuesto para la adquisición de obras, señalando que el Museo es la única entidad “...dependiente de esa Dirección General que no cuenta con recursos de ninguna especie”²⁶⁷, reiterando, una vez más, la necesidad de contar con un catálogo y la urgencia de restaurar las obras dañadas.

Ortiz de Zárate falleció en julio de 1946, luego de siete años en el cargo. A su muerte le sucedió en la dirección el pintor Luis Vargas Rosas, quien asumió en agosto de ese mismo año.

262 Ibidem, p. 6.

263 Cabezón, Isaías, *Memoria...* Op. cit. p. 1.

264 Ibidem, p. 6.

265 Ortiz de Zárate, Julio, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes correspondiente a 1945*, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol.4, p. 1.

266 *Informe Revisión Inventario Museo de Bellas Artes*, Contraloría General de la República, Santiago, 3 enero 1947, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol.4, p. 6.

267 Vargas Rosas, Luis, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes correspondiente al año 1946*, Santiago, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol.4, p. 1.

Época de incorporaciones y exposiciones

El pintor Luis Vargas Rosas (fig.35) ha sido el director que permaneció por más tiempo en el cargo. Bajo su gestión la Institución pudo llevar a cabo algunas metas importantes de conservación de obras y de renovación de criterios curatoriales, a pesar de las dificultades que también acompañaron su administración. Entre los logros se encuentran la incorporación de algunas obras importantes y la realización de algunas exposiciones destacadas en la historia del arte nacional. Recién llegado al cargo, Vargas Rosas debió asumir una serie de gestiones y problemas que venían de años anteriores.

En relación al inventario de obras y de acuerdo a la revisión realizada por la Contraloría General de la República a principios de 1947, se dejó constancia de la existencia de obras que no habían sido registradas, específicamente tres esculturas, un mandarín chino de porcelana, una cabeza egipcia de yeso policromada, y una figura de yeso, que habrían sido recibidas en el Museo en diciembre de 1940 por el entonces director Ortiz de Zárate: “las que habrían sido parte de tres cajones, de 120 kilos, con figuras de yeso, consignadas al Museo en el Almacén de Rezagos de la Aduana de Valparaíso, desde hacía 10 años atrás. De ellas, en tan largo espacio de tiempo, salvaron intactas solo tres”²⁶⁸.

Vargas Rosas pudo incorporar al Museo una serie de pinturas en 1947, gracias a un fondo solicitado por su predecesor a través del Consejo de Protección a la Producción Literaria, Científica y Artística del Ministerio de Educación Pública en 1946. Es importante considerar que esta fue la única adquisición de obras que pudo hacer el Museo en años, desde que el Gobierno había adquirido la colección Álvarez Urquieta. Este año Vargas Rosas recibió, además, el legado de Santiago Ossa Armstrong, compuesto de una colección de cincuenta y nueve obras, cuadros, esculturas, tapicerías y muebles. El Consejo Asesor del Museo aceptó este legado en su totalidad²⁶⁹. Ese mismo año se recibió, además, la donación de un retrato del reconocido artista español Mateo Hernández (1884-1949) (fig.19). La obra fue donada por Álvaro Yáñez Bianchi²⁷⁰ que, como sabemos, había sido uno de los referentes teóricos de la renovación estética nacional desde los años veinte. Hernández fue un importante escultor hispano, activo durante la primera mitad del siglo XX, reconocido por su obra pionera en talla directa, técnica que los jóvenes escultores chilenos estaban comenzando a

experimentar. Yáñez Bianchi admiraba al escultor español, a quien probablemente conoció en París. Acerca de él escribió en 1923: “Este hombre piensa en piedra. En él vemos la lucha del pensamiento sutil contra la más dura materia. Y vemos cómo ésta va doblegándose y obedeciendo a su voluntad indómita, a su clara mente de artista”²⁷¹.

Lamentablemente, en los años inmediatamente posteriores no se adquirieron obras escultóricas por falta de fondos, ni se realizaron moldes para reproducciones. Sin embargo, consta que se realizaron algunas donaciones de pinturas aceptadas por el Consejo Asesor. En la Memoria Anual de Vargas Rosas de 1948, se consigna la donación de un millón de francos franceses de parte de Mauricio Hochschild, “...para adquirir en París una o varias obras de arte para el Museo”²⁷². Al año siguiente, en 1949, se recibió el legado por disposición testamentaria de Ismael Valdés Valdés, consistente en veintiocho pinturas al óleo de diferentes autores nacionales y extranjeros.

En cuanto a las exposiciones, en el período de Vargas Rosas se realizaron un número bastante superior a las organizadas por sus predecesores. Entre ellas, quizá la muestra más relevante haya sido la exposición “De Manet a nuestros días”, inaugurada en mayo de 1950²⁷³, que trajo al país obras de más de sesenta artistas, principalmente franceses, considerados de primer nivel mundial. El catálogo oficial contó con textos del entonces Conservador del Museo del Louvre, René Huyghe, y de Gastón Diehl, Comisario General de la Exposición. Los escritos de ambos teóricos, que reflexionaban sobre la escena pictórica francesa de fines del siglo XIX y primera mitad del XX, en cierto modo, volvieron la mirada en nuestro país al debate abierto veintisiete años antes por los artistas *montparnassianos* —entre los que se encontraba el mismo director del Museo—, y la recepción crítica de Jean Emar. “De Manet a nuestros días” hizo posible que un conjunto representativo de obras originales del arte francés de este período se exhibieran en los salones del Museo, agrupándose en tres categorías: Impresionistas y Simbolistas, la Escuela de París, y las Generaciones más jóvenes. La muestra repercutió fuertemente en los artistas chilenos, pues contribuía, como sostuvo Justo Pastor Mellado, “a confirmar la estrategia de renovación que los jóvenes artistas, en el seno de la Facultad, venían postulando”²⁷⁴. La muestra entonces, contribuyó de manera

²⁶⁸ Informe Revisión...Op. cit. p. 6.

²⁶⁹ Vargas Rosas, Luis, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes correspondiente al año 1947*, Santiago, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol.4, p. 1.

²⁷⁰ Vargas Rosas, Luis, *Memoria Museo 1947...*, Op. cit. p. 3.

²⁷¹ Yáñez Silva, Álvaro (Jean Emar), “El escultor Mateo Hernández”...op.cit, citado por Patricio Lizama, Op. cit. pp. 45-46.

²⁷² Vargas Rosas, Luis, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes correspondiente al año 1948*, Santiago, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol.4, p. 1.

²⁷³ La muestra se realizó con los auspicios del Ministerio de Educación Pública de Chile y a iniciativa del Comité France-Amérique, por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile.

²⁷⁴ Pastor Mellado, Justo, “El misterio de la exposiciones” http://www.justopastormellado.cl/escritos_cont/semanal/2002/07_julio_2002/20020701.html.

significativa a reafirmar ciertos cambios en el quehacer escultórico del país que por esta época ya se evidenciaban.

Por entonces, muchos escultores nacionales tales como Julio Antonio Vázquez (1897-1976), Marta Colvin (1907-1995) y Lily Garáfulic (1914-2012), entre otros, se encontraban incursionando en la técnica de la talla directa, dejando atrás el tradicional modelado que había caracterizado la producción de obras en el siglo XIX y décadas iniciales del XX. Junto a lo anterior, se planteaban otros referentes simbólicos y patrones de creación; muchos artistas volcaban su mirada al continente americano, intentando aprehender en su obra elementos culturales y geográficos propios. De este modo, lo “americano” constituye un carácter que se comienza a manifestar con fuerza en la poética de algunos escultores nacionales. De este *ethos* proviene la inspiración de algunos artistas de esta época. Sin llegar a una iconografía explícita del indigenismo, como la que se manifiesta en parte de la obra de la escultora boliviana Marina Núñez del Prado, algunos artistas nacionales, tales como Laura Rodig (1901-1972), intentaban mostrar en su obra un rostro más americano que europeo, como en la obra *Maternidad*, un yeso con engobe, realizada en 1950, que pasará a formar parte de la colección del Museo muchos años después, recién en 1975²⁷⁵. Rodig había incursionado tempranamente en el tema americanista. La escultora habría recibido influencias del muralismo mexicano cuando viaja a ese país, en 1922, junto a Gabriela Mistral. En 1924 expuso en el Museo de Arte Moderno de Madrid y su obra *India mexicana* fue adquirida por la Junta del Patronato del Museo, constituyéndose en la primera escultora latinoamericana en incorporarse a la colección²⁷⁶.

En relación a este aspecto de lo “americano”, otro ejemplo interesante de analizar es el de Marta Colvin, cuyas obras, *Eslabón* de 1956 y *Vigías* (fig. 36), creada en 1973, se incorporarán al Museo con posterioridad. Como señala Francisco Gazitúa, de lo americano proviene el tono mayor de la escultora chillaneja; su manera de trabajar la piedra, horadar la madera, su monumentalidad. “Marta Colvin se centra en América y, desde los años cincuenta hasta su muerte en la década de los noventa, su obra será solamente un instrumento de profundización y búsqueda en este tema”²⁷⁷.

La obra de Marta Colvin se diferencia de muchos de los escultores de su generación quienes, para distinguirse del ámbito europeo, se revisten de un carácter americano basado en la

apariencia exterior de la cultura precolombina. Marta Colvin recupera para la revolución abstracta lo que ella llama raíces o carácter americano, el paisaje, los roqueríos y las formaciones geológicas de Los Andes. En esta actitud, como diría Marco Bontá, “Toma posesión de sí misma”²⁷⁸. De este modo, la escultora titula la mayoría de sus obras de esa época con alusiones a la mitología americana y chilena. *Pachamama*²⁷⁹, a modo de ejemplo, recuerda la divinidad andina de la tierra y la creación. A decir de Olaya Sanfuentes²⁸⁰ “es toda esta producción y la certeza de haber encontrado en lo americano el sentido de su obra lo que le lleva a decir que el artista no podría ser sin raíces, sin una tierra detrás de ella que le da figuras incontables como herencia”. A decir de Enrique Melcherts²⁸¹, “Es el mundo prehispánico, descubierto a lo largo de su continente, que le brinda a partir de este instante, la energía y el elemento vivificador de su obra”. De este modo, el carácter americano en ella tiene que ver con su historia, con la forma geológica y esencial del continente, más que con un aspecto sudamericano, mirada esta que caracterizó a muchos de sus contemporáneos. Otra muy interesante exponente de esta tendencia es la escultora María Teresa Pinto (1910-2000), cuya obra está inspirada en la iconográfica de lo americano y precolombino. Agregamos a este respecto los nombres de Lorenzo Domínguez (1901-1963), Samuel Román y Lily Garáfulic.

En el contexto de un cierto espíritu americanista que impregnaba la escultura nacional en ese momento, se puede entender la decisión de Vargas Rosas y el Consejo Asesor de adquirir un monolito tallado en piedra de Tiahuanaco, de propiedad de Arturo Yzquierdo Cerda (sic), por la suma de 50.000 pesos, señalando que se trataba de una pieza “...de innegable valor artístico y arqueológico”²⁸².

En la Memoria de 1952, Vargas Rosas señala un hito dentro de la historia de las adquisiciones de obras para el Museo, pues en el presupuesto de ese año se contempló un ítem de 200.000 pesos destinado con tal propósito. En el documento informaba, además, del acuerdo del Consejo de hacer una fundición en bronce de la obra *Hoja de laurel* de Virginio Arias, cuyo original en yeso había sido ejecutado en París en 1901. Sobre el particular señalaba el documento: “...en resguardo de la conservación de nuestro patrimonio artístico, es de imprescindible urgencia vaciar en bronce esta obra tan importante. Se ejecutará este trabajo

²⁷⁵ Museo Nacional de Bellas Artes, Departamento de Colecciones 2013.

²⁷⁶ Ver, Cortés, Gloria, Op. cit. p. 180.

²⁷⁷ Gazitúa, Francisco et al, *Escultura chilena contemporánea 1850-2004*. Ediciones Artespacio, Santiago 2004, p. 48.

²⁷⁸ Bontá, Marco A., “Las fuentes americanas, único recurso valedero”, Revista *Pro Arte*, Santiago, 9 de enero de 1951.

²⁷⁹ Parque de Esculturas de Santiago de Chile.

²⁸⁰ Sanfuentes, Olaya, “Marta Colvin: americanizadora de la escultura moderna”, *América territorio de transferencias, IV Jornadas de Historia del Arte*, Ril Editores, Santiago, 2008, p. 84.

²⁸¹ Melcherts, Enrique, Op. cit. p. 207.

²⁸² Vargas Rosas, Luis, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes correspondiente al año 1952*, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

especializado en los talleres de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. El presupuesto aceptado es por la suma de \$150.000”²⁸³.

En el presupuesto de ese año se contemplaban, además, recursos para reparaciones del edificio que incluía el arreglo de claraboyas del techo y otros, así como un ítem para la confección de moldes para esculturas para ser vendidas al público. Vargas Rosas solicitaba, también, la creación de un archivo fotográfico para registrar las obras de la entidad.

En la Memoria del año siguiente, el director informaba que el presupuesto consideraba nuevamente un ítem para adquisición de obras, esta vez por la suma de 300.000 pesos. Se adquirieron entonces algunas esculturas de autores nacionales, entre ellas las obras *Irana María* y *Arcoiris*, del escultor rancagüino René Román Rojas (1916-1949), hermano de Samuel, quien había fallecido trágicamente en un accidente²⁸⁴. Paralelamente fueron adquiridas pinturas de Roberto Matta (1911-2002) y Nemesio Antúnez (1918-1993), entre otros, mientras que en las donaciones de ese año no figuran esculturas. El director da cuenta, además, que fue habilitado el taller de amoldado.

Lamentablemente, y a pesar de los esfuerzos de Vargas Rosas por incorporar obras chilenas y de mirada americanista, en esos años la colección de esculturas aumentó escasa y aleatoriamente. En la Memoria de 1954, el pintor informa que de las adquisiciones hechas por el Museo y de acuerdo a lo estipulado por su Consejo Asesor, ninguna obra escultórica fue donada o adquirida en ese año.

En la Memoria de 1955, el director informaba que el Museo contaba entonces con una colección de cuatro mil obras aproximadamente, patrimonio que iba aumentando gracias a las adquisiciones, legados y donaciones. Solicita que, una vez estén terminadas las reparaciones de las bodegas, se realice una catalogación de la colección y un archivo fotográfico de las obras²⁸⁵. Asimismo, informaba que ese año el Museo incrementó su presupuesto de adquisición a 700.000 pesos, siendo bastante superior al de años anteriores, y que pasaron a formar parte de la colección siete obras, tres de ellas esculturas, todas de artistas ya reconocidos en esa época. Se trata de *Anita*, una terracota, nuevamente del escultor René Román Rojas, adquirida a Elena Barbaste Jelkin de Román en 90.000 pesos; *Retrato*, original de Julio Antonio Vásquez,

un yeso patinado que fue adquirido al autor en 70.000 pesos y, finalmente, la obra *Retrato de Bailarina*, un yeso de Raúl Vargas (1908-1990) adquirido a su autor en la misma suma²⁸⁶.

Siguiendo con el interés de resaltar lo nacional, ese año se realizó, además, un acto y una Exposición homenaje en el Centenario del nacimiento de Virginio Arias. La muestra fue inaugurada el 9 de diciembre, siendo organizada por la Universidad de Chile y la dirección del Museo²⁸⁷. Ese mismo año se renovó además el Consejo Asesor, quedando integrado por Hermógenes del Canto, los artistas Romano de Dominici, Isaías Cabezón y José Perotti (1898-1956). Tras la muerte de este último asumirá esas funciones y por tres años el pintor Nemesio Antúnez²⁸⁸. La incorporación de estos artistas al Consejo sin duda contribuyó a la renovación de la mirada que promovía Vargas Rosas, aun cuando siempre estuvieron sujetos a los vaivenes presupuestarios que impedían proponer lineamientos claros y a largo plazo. Según la Memoria de ese año no se incorporó ninguna obra escultórica, a excepción de una escultura adquirida en Francia con fondos de la ya comentada donación Hochschild. Para la adquisición de esta obra se creó una comisión integrada por el escritor galo Frank Elgar, el pintor Roberto Matta y la escultora chilena María Teresa Pinto, actuando en subsidio y a petición del Consejo de Bellas Artes acordándose, el 16 de junio de 1955, recomendar la adquisición de la *Maquette*, un bronce que Auguste Rodin ejecutara para el monumento al Almirante Lynch, ofrecida en venta por la Firma Cerd Rosen de Berlín en la suma de 7.500 marcos alemanes. Según señala la Memoria Anual de 1956:

“Esta escultura fue expertizada por el conocido profesor Douglas-Hill, quien comprobó su absoluta autenticidad, lo que después fue confirmado por la Dirección del Museo Rodin en París, que conserva el yeso original de esta obra. Según informes recibidos de nuestra embajada en Francia todos los trámites para la compra de esta escultura quedaron terminados en el mes de Noviembre (1955) y que fue pagada con los fondos provenientes de la donación Hochschild depositados en París”²⁸⁹.

En concordancia con la política de enriquecer la colección de escultura nacional, se adquirió un busto en yeso original del escultor chileno David Soto, de propiedad del poeta Carlos Préndez Saldías, ofrecido en venta por 70.000 pesos, formando actualmente parte de la

²⁸³ Ibidem.

²⁸⁴ Carvacho, Víctor, Op. cit. p. 252.

²⁸⁵ Vargas Rosas, Luis, *Memoria del Museo de Bellas Artes correspondiente al año 1955*, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4, p. 5.

²⁸⁶ Ibidem, p. 1. La obra de Vásquez corresponde al *Retrato de Fanny Fischer*, que hoy se encuentra en depósito, así como la obra de Vargas. Departamento de Colecciones MNBA, 2014.

²⁸⁷ Ibidem, p. 5.

²⁸⁸ Vargas Rosas, Luis, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes correspondiente al año 1956*, Santiago, 31 de diciembre de 1956, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4, p.1.

²⁸⁹ Ibidem, p. 3.

colección²⁹⁰. Como ya mencionamos, de este escultor hay pocas noticias y antecedentes de su obra. Ello, a pesar de sus colaboraciones en la revista del grupo Los Diez, publicada entre 1916 y 1917, y de su condición de maestro de Samuel Román, quien lo reemplazó en la cátedra de escultura después de su fallecimiento. El busto corresponde a un retrato de Carlos Fernández, personaje de quien tampoco tenemos mayores antecedentes.

A raíz de la muerte de José Perotti, –primer escultor ganador del Premio Nacional de Arte en 1953–, acaecida en junio de 1956, se realizó en el Museo una exposición retrospectiva de su obra, organizada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile y la dirección del establecimiento, desde el 29 de noviembre de ese año.

En 1957, según consta en la Memoria Anual, el Consejo Asesor del Museo, aceptó de parte de Amanda Flores de Perotti, viuda del artista, las siguientes obras, en calidad de donaciones: *Figura de pie*, una terracota, además de tres dibujos a lápiz, *Mujer sentada*, *Lustrabotas* y *Desnudo*²⁹¹. Durante ese año el Museo contó, además, con un presupuesto de 1.400.000 pesos para la adquisición de obras, lo que le permitió comprar nueve esculturas a la sucesión del artista recientemente fallecido. Cuatro de estas, *Figura sentada*, una terracota, adquirida en 200.000 pesos; *Mister John Davis*, un bronce de igual valor; *Las tres gracias*, obra también en terracota por un valor de 180.000 pesos; y *Panchita* (fig.37), escultura en bronce, por 160.000 pesos. El resto de las adquisiciones fueron cinco pinturas²⁹².

Homenajes y celebraciones: Los 80 años del Museo

El 25 de noviembre de 1957 tuvo lugar un acto de homenaje a Alberto Mackenna Subercaseaux, colocándose en la entrada del edificio su retrato en escultura, según Vargas Rosas “...como testimonio permanente de gratitud a este ilustre hombre público, que fuera el más tenaz impulsor de la edificación de este Museo”²⁹³. Lamentablemente, en la época no se registran más antecedentes sobre el autor de esta pieza que en 1975 fue traspasada al Parque Metropolitano de Santiago²⁹⁴, sin embargo este gesto puede ser considerado como el hito que dio inicio a una serie de reconocimientos y celebraciones por parte de la institución a su propia historia.

²⁹⁰ Vargas Rosas, Luis, *Memoria 1956*...Op. cit. p. 2.

²⁹¹ Vargas Rosas, Luis, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes correspondiente al año 1957*, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4, p.1

²⁹² Ibidem.

²⁹³ Ibidem, p.4.

²⁹⁴ Traspasada a Parque Metropolitano de Santiago Decreto n° 572 de 15/7/1975, Departamento de Colecciones MNBA, 2014.

En 1958, se inician los preparativos para celebrar los ochenta años del Museo, que se avecinaban, y los cincuenta del edificio del Parque Forestal. Al respecto, Vargas Rosas sostiene en su Memoria Anual: “para conmemorar solemnemente esta fecha se organizará una completa exposición retrospectiva del arte chileno que comprende estos últimos ochenta años y para cuyo efecto se pedirá la colaboración de las colectividades artísticas oficiales y la de coleccionistas privados”²⁹⁵.

En 1959, aún se viven momentos auspiciosos para la Institución, pues Vargas Rosas informa que ese año, en conformidad con la Ley de Presupuesto, se contó con dos millones de pesos para adquisiciones de obras. Sin embargo, estos fondos se destinaron a otros fines:

“Tal como se procedió en el año anterior y en vista de no haber obras importantes de adquirir se solicitó por Oficio N° 61 del 6 de Octubre al Ministerio de Educación el traspaso de estos fondos destinados a adquisiciones a fin de continuar la construcción de la nueva sala de exposiciones transitorias y los servicios higiénicos, trabajos que se encuentran paralizados por falta de dinero”²⁹⁶.

De otra parte, se continuó con los preparativos para la celebración de los ochenta años de la Institución, que coincidiría, además, con los ciento cincuenta años de la República. Para ello, con la colaboración del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile e instituciones artísticas, el Museo organizó una exposición retrospectiva del arte nacional de los últimos ochenta años²⁹⁷. A este respecto Vargas Rosas señala en la Memoria de 1959:

“Debo hacer presente que el Honorable Consejo de Bellas Artes con motivo de la conmemoración del 80 aniversario de la fundación del museo acordó hacer una nueva distribución en las salas de exposiciones permanentes para presentar las obras más representativas de sus colecciones, siguiendo los modernos conceptos (sic) aconseja la Museografía actual para la presentación de las obras de arte”²⁹⁸.

También daba cuenta de la realización ese año de la exposición “Nueva Pintura y Escultura Chilena”, planificada como parte del Programa de la Escuela de Invierno de la Universidad de Chile. Señalaba que la actividad fue organizada por la Asociación Internacional de Artes

²⁹⁵ Vargas Rosas, Luis, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes correspondiente al año 1958*, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4, p. 2.

²⁹⁶ Vargas Rosas, Luis, *Memoria del Museo correspondiente al año 1959*, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4, p. 3.

²⁹⁷ Ibidem, p. 4.

²⁹⁸ Ibidem, p. 8.

Plásticas dependiente de la UNESCO, cuyo representante en el país era la escultora Lily Garáfulic. “Esta exposición fue seguramente la mejor selección que se haya hecho en Chile del arte joven”²⁹⁹. Expusieron en ella los escultores Rosa Vicuña (1925-2010), el mismo año en que asumió como profesora de Escultura de la recién fundada Escuela de Bellas Artes de la Universidad Católica³⁰⁰; Sergio Mallol (1922-1973), por esos años docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile³⁰¹; María Fuentealba (1914-1963), Matías Vial (1931), Teresa Vicuña (1927), Juan Egenau (1927-1987), Ricardo Irrázaval (1931), Sergio Castillo (1925-2010), Berta Herrera (sin inf.-1995)³⁰², Hugo Marín (1930) y la misma Lily Garáfulic. Entre los pintores y grabadores expusieron Delia del Carril, Reinaldo Villaseñor, José Balmes, Gracia Barrios, Camilo Mori, Israel Roa, Uwe Grumann, Enrique Zañartu, Sergio Montecino y Nemesio Antúnez, entre otros. Según se consigna en la Memoria, en forma paralela, la Asociación Chilena de Pintores y Escultores expuso un conjunto de obras, “...de la mayoría de sus socios que se presentaron en dos salas del museo”³⁰³.

En la Memoria Anual de ese año, Vargas Rosas dejaba, además, constancia de la cantidad de obras que componían la colección del Museo, consignado novecientos noventa cuadros al óleo, cincuenta y cinco acuarelas, además de dibujos, litografías, grabados, álbumes y tapicería, haciendo un total de mil doscientas veinte obras. El número de esculturas, según este reporte, era de trescientas setenta y tres obras³⁰⁴.

En el contexto de la celebración de los ochenta años, la colección –con todos sus avatares e indefiniciones–, era cuantiosa e importante. De las ciento cuarenta obras reunidas por Blanco en 1880 se había pasado, según Vargas Rosas, a novecientos veintiuna en 1922, y a cuatro mil doscientas veinte en 1960³⁰⁵. Lamentablemente y a pesar del espíritu de celebración, las condiciones del edificio todavía distaban de ser óptimas, por lo que durante la década del 60, su director continuó, al igual que sus antecesores, solicitando de manera permanente la ayuda del Gobierno. En 1963, denunciaba que “si no se efectúan reparaciones totales e inmediatas en todo el edificio, dentro de poco tiempo quedará en estado ruinoso”³⁰⁶. Esto trajo como consecuencia una especie de aletargamiento de la Institución en esta década, provocando que

varias exposiciones se desplazaran a otros espacios. Fue el caso de la muestra “De Cézanne a Miró”, realizada en 1968, que exhibió obras del Museo de Arte Moderno de Nueva York, en el edificio de El Partenón de la Quinta Normal, transformado en ese momento en sede del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.

Con todo, en 1969 Ricardo Bindis describía el siguiente panorama acerca de la colección:

“Nuestro Museo de Bellas Artes, de líneas tan francesas (...) nos recibe con un hall poblado de la historia escultórica del país y nos evoca en la memoria lo mejor de la “belle époque” (...) Como todo museo que se precie tiene firmas importantes: un Rembrandt, que llama la atención de los visitantes extranjeros, un hermoso Bassano, una maqueta del General Lynch, firmada por Rodin y un pequeño y encantador Pissarro”³⁰⁷.

Lamentablemente, el 10 de julio de ese mismo año, un gran incendio afectó el edificio contiguo, de la Escuela de Bellas Artes, provocando daños principalmente en las mansardas donde se ubicaban los talleres y generando daños estructurales que obligaron a la Facultad de Artes a arrendar otros locales para continuar con sus actividades académicas. Según Bindis, “la tenaz y abnegada labor de los bomberos salvó el sector principal del hermoso edificio, el que ocupa el Museo de Bellas Artes”³⁰⁸. El siniestro no afectó ni el edificio ni el patrimonio artístico del Museo. De igual modo, como señala Ricardo Bindis, en la madrugada de ese día se perdió, junto a una cantidad significativa de obras pictóricas de la Escuela, una buena parte de la tradición plástica nacional, quedando, como señaló:

“...para siempre en el recuerdo la visita de Tórtola Valencia, que homenajearon los bohemios pintores del “trece”, las clases de dibujo de don Juan Francisco González, los famosos bailes de la década del veinte, que recaudaban lo suficiente como para que un joven estudiara en París, la señorial figura de don Pablo Burchard...”³⁰⁹.

De otra parte, resulta interesante comentar que ese mismo año el escultor e instalador Juan Pablo Langlois (1936) exponía su recordada obra *Cuerpos blandos* (fig. 38), una instalación de bolsas de basura, rellenas de papel y unidas entre sí, formando una manga de 300 metros que recorría el edificio, obra que señaló un hito importante para el arte nacional.

299 La muestra permaneció abierta del 10 al 26 de julio. Fue visitada por 4.375 personas. Vargas Rosas, Luis, *Memoria 1959...*, Op. cit., p. 4.

300 Rosa Vicuña, <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=1128>.

301 Sergio Mallol, <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=551>.

302 Cortés Aliaga, Gloria, Op. cit.

303 Vargas Rosas, Luis, *Memoria 1959...*, Op. cit., p. 4.

304 Ibidem, p. 7.

305 Vargas Rosas, Luis, *El Museo de Bellas Artes*, Op. cit.

306 Citado por Ivelic y Castillo, Op. cit., p. 12.

307 Bindis, Ricardo, Op. cit. p. 17.

308 Ibidem, p. 21.

309 Ibidem.

La gestión de Vargas Rosas terminó a fines de 1969, después de veintiséis años de labor, al asumir el pintor Nemesio Antúnez (fig.39), quien ejerció tales funciones en dos periodos; primero entre 1970 y 1973 y posteriormente, entre 1990 y 1993. Uno de los sellos más importantes que consigna la gestión de Antúnez fue la visibilidad y dinamismo que le confirió a la entidad, a través de varias acciones, entre ellas la construcción de la Sala Matta en el subterráneo del edificio, con una superficie de 600 m² y cuyo objetivo fue realizar allí las exposiciones temporales. Antúnez fue además el primer director que tuvo una exposición mediática en los medios de comunicación masiva; su programa “Ojo con el arte”, emitido por televisión en el Canal 13 de la Universidad Católica entre 1970 y 1971 y reeditado en 1990, generó ciertamente un nivel importante de interés en relación al artista y las actividades que desarrollaba el Museo. Durante la gestión de Antúnez se realizó una cantidad de exposiciones que superó con creces las de años anteriores, todo lo cual hizo que el Museo volviera a estar en el centro de la vida artística nacional. Este mayor protagonismo y presencia, sin embargo, no conllevó una solución al problema histórico de la escasez de fondos, por lo que en este período no se registraron nuevas adquisiciones para la colección escultórica, pero sí donaciones y algunos traslados de obras del Museo a otras instituciones.

En 1973, hubo una serie de acontecimientos en la Entidad derivados del quiebre institucional ocurrido en el país. El más importante quizá fue la renuncia de Antúnez a su cargo luego del golpe militar. De otra parte, en octubre de ese año ocurrió un importante traslado de esculturas al Museo de Arte y Artesanía de Linares y al Museo de la Escuela Militar. Fueron entregadas en calidad de préstamo temporal al Museo linarense algunas obras originales de escultores chilenos, así como también obras adquiridas en la Exposición del Centenario y algunas copias clásicas. Entre las obras nacionales se encontraba *El Avaro* de Ernesto Concha; *Militza*, *Un vencido* de Rebeca Matte, *Liberación* de Casas Basterica y *Las tres gracias* de Perotti. Entre las obras de los artistas extranjeros estaban *Eros y Leandro* de Richard Aigner, *La forma desprendiéndose de la materia* de Gustave Frédéric Michel y un yeso *Fiat voluntas tua* de Charles Raphael Peyre. Por último, entre las copias clásicas se trasladaron *Juana de Arco* de M.A. Henri Chapu; *Motivo griego*; *Busto de María Antonieta*, copia de Lecomte; *Busto de Condesa du Barry* copia de Pajou y *Busto de Duquesa de Mantua*. Se encontraba además la obra *El domador salteño* del argentino Ernesto Soto Avendaño. El Museo Escuela Militar, por su parte, recibió el 29 octubre 1973 en calidad de préstamo temporal las siguientes reproducciones de obras europeas: *El Gladiador herido* y *Apolo Musageta*, de Gazzeri; *El gladiador Damosene* y *El gladiador Creugantes*, copias de Canova; *Venus de Medicis*, reproducción del original en el Museo de Florencia; copia del grupo de *Laocoonte* y *La diosa de la Guerra*, original del chileno Carlos Lagarrigue.

Antúnez fue sucedido en las funciones de dirección por la escultora Lily Garáfulic, en el período de 1974 a 1978. Se trata de la primera mujer y, a la vez, la primera escultora en estar a la cabeza de la Institución (fig.40).

La polarización que se vivía en el país y la circunstancia del exilio de muchos artistas nacionales sin lugar a dudas condicionó la gestión de la nueva directora. Sin embargo, de igual forma se desarrollaron distintas actividades, entre ellas los certámenes auspiciados por la Colocadora Nacional de Valores, que patrocinó desde 1976 un concurso anual de pintura, escultura y artes gráficas. Durante este período se consignan también algunas mejoras al edificio, como la remodelación del auditorio José Miguel Blanco, más algunas exposiciones, tales como la de la Bauhaus (1977) y la del Oro del Perú (1978). También se creó un Laboratorio de Restauración y Conservación de Obras de Arte. En 1977, otra iniciativa importante, a nivel nacional, se desarrolló con la participación del Museo. Se trató de la exposición “200 años de Pintura Chilena”, organizada por el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, que consideraba dos muestras que recorrieron el país de norte a sur, con una cantidad importante de obras de la colección del Museo.

En 1974, el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, se trasladó desde El Partenón de la Quinta Normal al edificio del Parque Forestal, anterior Escuela de Bellas Artes³¹⁰.

Durante la gestión de Lily Garáfulic se adquirieron y se recibieron varias obras. En 1974, por ejemplo, se adquirió la obra *Cuadrado de la melancolía*, de Rosa Vicuña, un aluminio comprado directamente a su autora, el 12 de junio de 1974, en 500.000 escudos³¹¹.

De otra parte, se adquirió durante ese año un conjunto de obras nacionales entre las que se encuentran *La semilla* o *Composición*, tallado en piedra de la escultora Wilma Hanning (1920); *Sin título* de Harold Krusell (1939); *Kamasutra* de Susana Romero, y *Forma* de Gaspar Galaz, mientras que la escultura *Retrato I* de Laura Rodig, aparece como una donación de la DIBAM. De igual forma, se adquirió de Lily Garáfulic la obra *Lilión*, realizada por su maestro Lorenzo Domínguez, un bronce ejecutado en 1937³¹². Ese año se recibió, además, la donación de la Colección Latinoamericana de Armando Zegri. En 1975 se recibió también la obra *Maternidad* de Laura Rodig, mencionada anteriormente.

³¹⁰ En 1976 el edificio MAC del Parque Forestal fue declarado Monumento Nacional mediante un decreto del Ministerio de Educación (nº 1290).

³¹¹ Departamento de Colecciones MNBA 2013.

³¹² Ibidem.

En 1978 comenzó una nueva gestión directiva de manos de Nena Ossa, quien ejerció el cargo entre 1978 y 1990. A su llegada la nueva directora resaltó las malas condiciones en que se encontraban algunas esculturas. Según ella en las bodegas existían “obras de arte importantes en pésimo estado, arrinconadas, sin respeto por el daño que les produce el hecho de que estén una sobre otra”³¹³. Cuestionando esta situación, señalaba que la entidad había dejado hace tiempo de ser meramente una bodega de obras de arte, agregando:

“El museo de la actualidad se ha ido convirtiendo en un lugar vivo, perteneciente a toda la comunidad. El Museo dejó de ser un lugar destinado con exclusividad al agrado de una elite privilegiada. Y bajo ninguna circunstancia debe considerarse o convertirse en Galería de Arte al servicio de unos pocos, o en club “privado” de los artistas. Y menos aún transformarse en centro de poder de un grupo determinado”³¹⁴.

Ossa intentó, entonces, según declaraba años después, proyectar un nuevo perfil a la Institución a partir del proyecto “Museo Nacional de Bellas Artes ideal para Chile”, trabajo a realizar en conjunto con Santiago Aránguiz, Museólogo Jefe de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos³¹⁵.

Entre 1978 y 1990, en el contexto de una compleja situación social y política, el Museo recibió por vía de donaciones ciento noventa y cinco obras, entre pinturas, esculturas, dibujos y grabados. En el mismo periodo se adquirieron, adicionalmente, treinta y ocho obras con recursos propios³¹⁶. Entre las obras donadas en esa época figuran *Encuentro I* de Federico Assler (1929)³¹⁷ y *Mujer pájaro* de Elena Ferrada (1929)³¹⁸, obra realizada en piedra y donada por su autora³¹⁹.

Durante esta administración se realizaron además procesos de restauración de obras en el Centro Nacional de Conservación y Restauración, también dependiente de la DIBAM, así como un trabajo de investigación y documentación de la colección, que abordó la historia

del Museo desde 1880 hasta 1978³²⁰. En 1979 se adquirió la obra *Amor aguerrido II* (fig. 45), realizada por Juan Egenau en aluminio³²¹.

La década de los 80 y la celebración del Centenario de la Institución

En 1980, año en que el Museo cumplió cien años, se realizaron una serie de actividades más bien modestas para su celebración. Entre ellas la de mayor connotación fue tal vez el denominado “Concurso del Centenario”, certamen de carácter nacional, organizado en cuatro categorías: Pintura, Escultura, Grabado y Afiches, que convocó a una serie de artistas nacionales. Las obras fueron seleccionadas por un jurado compuesto por un grupo de especialistas entre los que se encontraban el académico Milan Ivelic, el historiador del arte y crítico Víctor Carvacho, el escultor Hernán Puelma y Sergio Prieto, representante del Banco de Concepción, entidad auspiciadora del certamen. En escultura el primer premio correspondió a Samuel Román, Premio Nacional de Arte (1964), por su escultura *Ojos del Tupungato* (fig. 42). Sobre este galardón expresó Román: “Este premio no es más que un reconocimiento a una generación casi olvidada: la de la estatuaria. En tiempos como éstos, de efocracia e improvisación, resulta raro que se hayan acordado de un escultor que nunca se casó con nadie más que con la piedra y el metal”³²². La obra de Román, labrada en granito, fue donada al Museo por la entidad auspiciadora³²³.

El segundo lugar correspondió a Mario Irrazábal (1940) con una “...gigantesca mano emergente, realizada en cemento y que ha permanecido durante dos semanas frente al Museo”, señalaba para la ocasión el diario *La Tercera*³²⁴. El crítico José María Palacios se referió sobre esta obra:

“Su escultura, por rara determinación, se exhibe en la puerta del Museo y no en las salas destinadas a la exposición. Se trata de cinco dedos que emergen de la tierra, en este caso del cemento (...) son como un signo de protesta, nada de explícito. Y tampoco nada de estético. Pero ganó el segundo premio”³²⁵.

313 Ossa, Nena, *Memoria Museo Nacional de Bellas Artes Abril 1978- Marzo 1990*, DIBAM, Santiago, 1990, p. 5.

314 Ibidem, p. 3.

315 Ibidem.

316 Ibidem, p. 26.

317 Ibidem, p. 11.

318 Elena Ferrada estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile con los maestros Julio Antonio Vásquez, Lily Garáfulic y Marta Colvin.

319 Obra en piedra rosada, realizada en 1948. Participó en la exposición de “50 años de la Escultura en Chile”, entre el 7 de mayo y el 7 de junio de 1996 en el Centro Cultural Estación Mapocho. La obra estuvo en calidad de depósito en el MNBA y se estimó su precio en \$ 25.000. Fue realizada en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Nena Ossa, Op. cit. p. 11; *Catálogo Exposición “Donaciones de un decenio” 1978-1988*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1988.

320 Ossa, Nena, Op. cit. p. 31.

321 Según las bases del concurso la obra era de adquisición y por ella recibiría su autor la suma de 7 mil dólares, “Exposición de esculturas”, *El Mercurio*, Santiago, 12 julio 1980.

322 “Samuel Román Rojas. Un escultor cuero de diablo”, *Revista Ercilla*, Santiago, 16 de julio de 1980, p. 39.

323 Ossa, Nena, Op. cit. p. 12; *Catálogo Exposición “Donaciones...”* Op. cit.

324 “Concurso de escultura del centenario”, *La Tercera*, Santiago, 13 de julio de 1980, p. 21. El premio fue de \$ 3500.

325 Palacios, José María. “Escultura: Concurso Centenario del Museo de Bellas Artes”, *La Segunda*, Santiago, 22 de julio de 1980.

Luego obtuvo la Primera Mención Honrosa, la artista Aura Castro (1946), recién egresada de la Universidad de Chile; la Segunda Mención fue para el entonces estudiante de arquitectura Alfredo Jaar (1956) y la tercera para la académica de escultura de la misma universidad, Francisca Cerda (1943)³²⁶. Otro de los hitos de ese año –como se ha señalado– consistió en el regreso al Museo de la escultura *Los Aviadores* o *Ícaro y Dédalo* de Rebeca Matte, la que a mediados de los años setenta, –gracias a una gestión de Armando Venegas de la Guarda antiguo precursor de la aviación chilena–, había sido trasladada al naciente Museo Aeronáutico, que en esos años se ubicaba al interior de la Quinta Normal. A partir de entonces la escultura permaneció allí hasta 1980. Ese año el alcalde de Santiago, Patricio Guzmán, solicitó su devolución al lugar de origen, el Museo, siendo reinstalada frente a la calle José Miguel de la Barra. El 7 de octubre de ese año, en ceremonia realizada en el frontis del edificio, se inauguró la plaza de acceso y la reubicación del monumento, el que con la leyenda “Unidos en la gloria y en la muerte”, se conserva en ese lugar hasta el día de hoy³²⁷.

Otras iniciativas en torno a la celebración consistieron en la exposición “23 escultores chilenos”, entre abril y mayo de ese año, muestra en la que se exhibieron cuarenta y dos de las ochenta y cinco esculturas presentadas en el Concurso del Centenario. Asimismo, se realizó el fichaje de las colecciones de pintura y escultura chilena y extranjera³²⁸. Según parece, sin un plan especial de adquisiciones, varias esculturas pasaron a formar parte de la colección ese mismo año, gran parte de ellas producto de la donación de sus propios autores. En la Memoria de la directora Ossa se consignan varias donaciones realizadas entonces. Aura Castro donó *Ídolo Ancestral*, obra realizada en granito³²⁹.

Se recibió también *Origen II*, una cerámica de América González³³⁰; de Mario Irarrázaval, la obra *Mano*, en cemento, donación del Banco de Concepción, la misma que había sido ganadora del concurso³³¹; de Alejandro Reid (1932-2003), *Máquina burocrática*, en madera, donada por su autor; de Alejandro Siña Patrickson (1945), *Bandera Chilena*, obra compuesta de 40 tubos de vidrio accionados mediante un electrodo de alta frecuencia³³²; de Erika

Schultz la obra *Desborde*, en madera, donada por su autora³³³; así como una obra de autor anónimo, *Retrato de la pintora Albina Elguin*, yeso, donado por Ramón Eyzaguirre, un busto de características decimonónicas que representa a una de las primeras artistas chilenas formada en la Academia de Bellas Artes, Albina Elguín Rodríguez del Río (1871-1896)³³⁴.

El año del Centenario se produjo también una de las más encendidas polémicas artística de la época. Se trató de la obra *Apuntes* del artista chileno Humberto Nilo (1954). La escultura tuvo su origen en el “Encuentro Arte e Industria”, realizado a fines de ese año, en donde participaron quince consagrados artistas nacionales a quienes se les encargó la elaboración de una propuesta concebida con el patrocinio de una empresa. Las obras debían ser ejecutadas con los materiales generados por la industria (balones de gas, perfiles de aluminio, mangueras, etc.). Nilo presentó una obra, donada por la empresa Sabimet³³⁵, de hierro compuesta por una silla (tipo silla de playa) acompañada de una base, una pirámide y una planta (agave) (fig.43).

La polémica comprometió a muchos actores culturales y, en cierto modo, alineó a artistas, intelectuales y medios de comunicación. El debate tuvo su origen no tanto en la audacia de la formulación estética sino, más bien, en el hecho de subvertir un orden, en el espacio oficial de la cultura local. En este sentido la polémica vino definida por el contexto histórico y social que vivía el país en ese momento. El autor defendía su obra: “Quise establecer una relación entre objetos que no tuviera una lectura concreta y que generara anarquía y crisis”, explica Nilo. La obra era parte de una colección de quince creaciones que buscaba acercar dos mundos lejanos: el arte y la industria.

En este mismo contexto se recibió entonces la obra de Carlos Ortúzar (1935-1985), *Sin título*, una escultura donada por Cintac S.A, Compañía Industrial de Tubos de Acero³³⁶. La escultura de tamaño definitivo fue colocada frente a esa industria, en la Avda. Pedro Aguirre Cerda en Santiago³³⁷.

Siguiendo una tradición ya casi instaurada en el Museo, el aporte de los artistas para incrementar la colección escultórica continuó en esta década, sumado a las realizadas por empresas. En 1982, una vez más Aura Castro donó una de sus obras, en este caso *Ídolo ancestral II*, en piedra.

326 Cfr. Cruz, Isabel. *Catálogo Centenario Museo Nacional de Bellas Artes 1880-1980*, Banco de Concepción, Santiago, julio 1980.

327 <http://chilecronicas.blogspot.com/2009/11/rebeca-y-aviadores.html>.

328 Ossa, Nena, Op. cit. p. 31.

329 Ossa, Nena, Op. cit. p. 11 y según *Catálogo Exposición “Donaciones...”*, op.cit.

330 Ossa, Nena, Op. cit. p. 12.

331 Ibidem. Según el Departamento de Colecciones del Museo, esta obra fue dada de baja en 1986 y devuelta su autor por su estado irrecuperable.

332 Según registros y Acta de donación, los donantes fueron Paul Williams y Philip Gerber con ocasión del Centenario del Museo. La escultura fue mandada a hacer por Paul Gerber, Cónsul de Chile en Boston, para exhibirla en el Boston City Hall como parte de las celebraciones del Día Nacional de Chile.

333 Ibidem; Departamento de Colecciones Museo Nacional de Bellas Artes.

334 Ibidem.

335 Ossa, Nena, Op. cit. p. 12, Actualmente la obra está incompleta, falta base y planta.

336 Según carta del 15 de febrero de 1982, firmada por Patricio de Groote como Gerente General de la empresa.

337 Ossa, Nena, Op. cit. p. 12; MNBA, *Inventario...op.cit*; *Catálogo Exposición “Donaciones...”* Op. cit.

La Fundación del Pacífico, en tanto, donó la obra *Maja*, de la misma autora, realizada en acero inoxidable y cortén (acero artificialmente oxidado)³³⁸.

De igual forma, la Fundación del Pacífico donó la obra *¿Y?*, del artista de Mejillones, Hugo León Morales (1955)³³⁹, realizada en técnica mixta y que representa un hombre de tamaño natural.

En 1982 el Museo adquirió también la obra *Florista Napolitana*, un yeso del fundador de la institución José Miguel Blanco, comprado a F. Blanco Rojas³⁴⁰. Consta también este año la adquisición de la obra del escultor nacional Felipe Castillo (1931), *Homenaje a la Paz*, una escultura en fierro, y una maqueta de pre-realización, denominada *Mundo*, encargada en 1981 por la firma Metal-mecánica para el encuentro Arte Industria³⁴¹.

En 1983 fue donada la obra *Retrato de Henriette Petit*, también conocida como *La chilienne*, del escultor francés Antonio Bourdelle. Se trata de un bronce, legado por la Sucesión Henriette Petit³⁴². La escultura posee la firma “Ant Bourdelle 1921”, París-Francia y fue entregada al Museo según petición en vida de la retratada, quien era propietaria de la escultura³⁴³.

En 1984 se concretó la incorporación de la obra *Vigías* de Marta Colvin, que ya hemos mencionado, una escultura de madera pintada color turquesa, donada por la Compañía de Aceros del Pacífico³⁴⁴. Ese mismo año la escultora Raquel Cuadra Berland, donó su obra *Amantes*, un tallado en madera barnizada³⁴⁵, así como también ingresó la obra *José Mercedes Ortega* del escultor nacional Adolfo Quinteros Humeres, un busto en bronce donado por

Laura García Ortega, nieta del retratado y propietaria de la obra³⁴⁶. Este busto es una pieza interesante pues fue un obsequio al pintor José Mercedes Ortega (1852-1933) de parte de sus alumnos de la Escuela de Bellas Artes como gratitud a su labor docente alrededor de 1910. Asimismo fue incorporada a la colección la obra de Osvaldo Thiers (1932), denominada *Makinidiot*, una escultura realizada en fierro, donada por su autor³⁴⁷.

Entre 1984 y 1985, según la directora Ossa, “se completó el fichaje de la colección de esculturas (180) del Museo”³⁴⁸. Las incorporaciones de obras continuaron en 1985; José Balcells (1947) donó su obra *Construcción en el equilibrio*, escultura realizada en metal y madera³⁴⁹; Iván Cabezón (1955), por su parte, hizo entrega de la escultura *Sin título*, realizada en fierro, aluminio y deshechos³⁵⁰; mientras Raúl Valdivieso (1931-1993) donó la obra en piedra *Nacimiento de Venus*³⁵¹.

El 3 de marzo de 1985 el edificio fue nuevamente sacudido por un fuerte sismo que afectó la zona central del país. Según su directora este terremoto “detuvo y retrasó el progreso que se estaba alcanzando”³⁵². Agregaba que, además, destruyó las remodelaciones que se habían ejecutado en 1980 en las salas del segundo piso y la techumbre, señalando al respecto:

“Sin embargo, mirándolo fríamente, fue una bendición para el Museo Nacional de Bellas Artes. De no haber existido a plena vista la absoluta necesidad de restaurar, reforzar sus estructuras y remodelar el edificio, jamás se habría logrado “secarlo”. El edificio adolecía de una dramática humedad crónica, que por muchos años lo afectó, especialmente sus salas de exhibición, oficinas, bodegas, baños y espacios colindantes. (...) Desafortunadamente y pese a los esfuerzos realizados no fue posible, por falta de presupuesto, (...) de refaccionar la cúpula del hall central que se llueve permanentemente”³⁵³.

338 Ossa, Nena, Op. cit. p. 11; *Catálogo Exposición “Donaciones...”* op.cit; Nena Ossa, *Museo Nacional de Bellas Artes, Colección Chile y su cultura*, DIBAM, 1980.

339 Nena Ossa, Op. cit. p. 12. El artista reside en la actualidad en Bruselas, Bélgica.

340 Ibidem. La obra estuvo hasta 2014 en préstamo en la Unidad de Capacitación y Becas de la DIBAM según Res Ex n° 2247 de 1991 en las dependencias de Biblioteca Nacional, actualmente se encuentra en trámite de devolución al MNBA. Departamento de Colecciones MNBA.

341 Ibidem.

342 Ossa, Nena, Op. cit. p. 11. Martha Petit de Huneeus el 22 de diciembre de 1983. Según *Catálogo Exposición “Donaciones...”*, Op. cit.

343 En 1940 esta escultura es ofrecida al Museo en venta por Henriette Petit por la suma de 70.000 pesos, compra que no se llevó a cabo por falta de fondos del Museo.

344 Roberto de Andraca como Gerente General firma el Acta de donación según Ossa, Nena, Op. cit. p. 11, *Catálogo Exposición “Donaciones...”* Op. cit.

345 Ossa, Nena, *Memoria...*, Op. cit. p. 11. Cuadra es una escultora chilena poco conocida, contemporánea a Sergio Castillo, Ricardo Mesa y Carlos Ortúzar. Expuso en el Salón Oficial de Artes Plásticas de 1966 su obra *Ansina*, una figura de piedra curva. *Catálogo Salón Oficial de Artes Plásticas 1966*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 1966, p. 17.

346 Ossa, Nena, *Memoria...*, Op. cit. p. 12, la obra fue realizada en 1910. Posee la inscripción “Escultor A. Quinteros”. La escultura fue exhibida en el Salón de ese año, según consta en el *Salón de 1910, Catálogo de las obras de Pintura, Dibujo, Escultura y Arte Aplicado a la Industria*, Imprenta i Encuadernación Chile, Santiago, 1910, p. 20. Quinteros es un escultor nacional poco conocido que perteneció al Grupo Montparnasse y fue pensionado por el Gobierno para seguir estudios en Europa en 1920, recibiendo Mención Honrosa en el Salón de París en 1921.

347 Ossa, Nena, *Memoria...*, Op. cit. p. 12. Placas y trozos de fierro forjado y soldado.

348 Ibidem, p. 32.

349 Ibidem, p. 11. Según información actualizada del Departamento de Colecciones del Museo, esta obra se exhibió durante un tiempo y luego fue entregada a su autor para reparación, por ser una obra cinética, no ingresando finalmente a la colección.

350 Ibidem.

351 Ibidem, p. 12.

352 Ibidem, p. 4.

353 Ibidem.

Con el terremoto se produjeron daños también en el frontón del edificio, concretamente en la obra *Alegoría de las Bellas Artes*, de Guillermo Córdova, siendo restaurado por el escultor Héctor Román (1932-2007), en 1990 (fig.44).

El sismo produjo también daños a los ornamentos del hall central (angelitos), siendo restaurados por Ricardo Mesa, recién en 1996. Asimismo algunas obras de la colección resultaron dañadas, entre ellas la escultura *Irana María*, obra en terracota de René Román Rojas que se fracturó siendo posteriormente restaurada³⁵⁴. De otra parte, también hubo graves daños estructurales en el edificio contiguo del Museo de Arte Contemporáneo MAC, que cerró sus puertas al público hasta 1991.

Las donaciones continuaron en los años siguientes, bajo la misma tónica proveniente de los propios artistas, principalmente. En 1987, Lewis Watkins donó su obra *America's Tribute to Chile*, en cristal³⁵⁵. Al año siguiente se recibió de parte de su autor, Edith Adi, la obra en cerámica *Rocalbergue*³⁵⁶. Neil Kerestegian (1941), donó su obra *Trono* de la serie *Mueblescultura*, realizada en poliuretano y telas³⁵⁷. También se recibió la obra *Ensueños*, realizada en 1985 en relieve, mixta, latón, zinc y papier maché por Elizabeth Nagel Holmes³⁵⁸.

Consta también la recepción de la obra *El vigilante*, de Hernán Puelma (1944), escultura en cerámica recubierta de madera y cobre, donada por su autor. La obra está dispuesta sobre una especie de silla trapezoidal, que es su base original.

En 1988, entre el 14 de septiembre y el 30 de octubre, se realizó en el Museo la exposición “Donaciones: un decenio 1978-1988”, en donde se exhibieron las obras recibidas por la institución en ese período.

Finalizando la década, en 1989 ingresó nuevamente una obra de José Miguel Blanco; se trata de *Galvarino*, un mármol que representa al líder mapuche de cuerpo entero y manos mutiladas, donado por Odesa Masini de Corte. También se recibió la escultura *Cabeza*, un bronce de Jaime Antúnez (1923-2010), donado por su autor y la Galería Praxis³⁵⁹. Otras obras recibidas durante este año fueron *Radiación negativa*, de Harold Krusell, un tallado en

liparita (piedra pómez)³⁶⁰ y *Homenaje a Gabriela*, una terracota de Herminia Sender, ambas obras donadas por sus autores³⁶¹.

De los 90 al 2010: El “Museo Abierto” y la colección en años recientes

Con el regreso de la democracia asumió nuevamente como director el pintor Nemesio Antúnez Zañartu, quien desempeñará el cargo entre 1990 y 1993. A su llegada y queriendo dar una señal cultural sobre los nuevos tiempos de la institución, Antúnez organizó el proyecto expositivo “Museo Abierto”, al cual concurrieron una cantidad significativa de pintores, escultores, fotógrafos, dibujantes, cineastas, videístas y críticos de arte. La impronta del encuentro consistió en abrir el espacio museal a las distintas corrientes y tendencias artísticas, sin restricciones o sesgos de ninguna especie.

Con el nuevo director y su política de apertura continuaron incorporándose nuevas obras escultóricas. Se recibió la obra *Cabeza*, un yeso de Carlos Polanco, donado por Flor Orrego³⁶²; de José Vicente Gajardo (1953) se recibió la obra *Clava*, un granito donado por la Fundación Bellas Artes³⁶³. A Aura Castro se le compró las obras *Maja*, *Un pórtico* y dos ídolos ancestrales, realizadas en acero y corten.

En 1991, se aprobó la Ley de Donaciones Culturales, que facilitó la colaboración del sector privado para adquisición de nuevas obras, canalizada a través de la Fundación Bellas Artes, creada durante la dirección de Nena Ossa. Ese mismo año el escultor brasileño Evandro Carneiro, donó su obra en bronce, *Tanagra*.

Luego de Nemesio Antúnez, asumió la dirección el historiador y crítico de arte Milan Ivelic Kusanovic, bajo cuya administración, hasta 2011, se realizaron una serie de gestiones que incluyó la conservación, catalogación y adquisición de obras, así como la remodelación del edificio.

El 18 de mayo de 1995 se reinauguró el Museo con nuevos servicios y dependencias. “Reconozco que mis lamentos se oyeron en todo lugar y a cada momento, pero esa fue la

354 www.surdoc.cl

355 Ossa, Nena, *Memoria...*, Op. cit. p. 12.

356 *Ibidem*, p. 11.

357 *Ibidem*, Catálogo Exposición “Donaciones...Op. cit.

358 Ossa, Nena, *Memoria...*, Op. cit. p. 12, Catálogo Exposición “Donaciones...Op. cit.

359 Ossa, Nena, *Memoria...*, Op. cit. p. 11.

360 *Ibidem*.

361 *Ibidem*, p. 12.

362 *Ibidem*.

363 Entregada a su autor para reparación el 20 de abril de 1994. En 2004 no había sido devuelta al MNBA. La obra fue la ganadora del primer premio de escultura en el Concurso Santiago “Un Nombre para el arte”, Banco de Santiago, según Departamento colecciones MNBA.

única manera de dar a conocer la crítica situación que vivíamos”, sostuvo Ivelic en entrevista al diario *El Mercurio*, en marzo de ese año. “Afortunadamente –continúa Ivelic– el 94 recibimos un presupuesto fiscal que nos ha permitido abocarnos a la restauración de la techumbre y la cúpula”³⁶⁴. En cuanto a los arreglos realizados a las esculturas dañadas del interior del edificio, Ivelic señalaba en esa oportunidad, que se llamaría a concurso para “reponer una superficie de altorrelieve que, en un principio, estaba adosada sobre las cariátides. Supimos de su existencia por fotografías antiguas y basándonos en ellas pensamos reconstruirla”³⁶⁵. Ramón Castillo, asistente de dirección en ese entonces, señaló con respecto a esta reinauguración: “Para el 18 de mayo tenemos planificado el debut, la reinauguración del museo (...) Ese día también daremos a conocer las restauraciones de las esculturas, con una completa exhibición de todos nuestros mármoles”³⁶⁶. En febrero de ese año, en entrevista a Milan Ivelic, en diario *La Época*, el director señalaba en relación a la colección:

“¿Todavía hay lagunas en la colección del Bellas Artes? Sí las hay. A través de la Corporación de Amigos del Museo se han obtenido fondos para adquirir obras. Nestlé hizo un aporte de 20 millones de pesos con los que estamos comprando para enriquecer la colección (...). ¿Qué otros proyectos tiene para el museo? Nos gustaría hacer en el segundo piso una sala de animación infantil ya que el 60 por ciento de las visitas que llegan al museo son escolares. La idea es que los niños se encaramen en obras de Francisca Cerda, Ivan Daiber o Hernán Puelma”³⁶⁷.

Dentro de este escenario se incorporaron nuevas esculturas a la colección. En 1993, la empresa Corpora donó la obra *Ojos y Mirada del Cacique Macul*, del Premio Nacional de Arte Samuel Román, creación realizada en piedra basalto azul y talla directa en 1978³⁶⁸ (fig. 41). Acerca de esta obra señala Víctor Carvacho:

“Llama la atención el conjunto de sus obras, pero hay una que mueve a la reflexión, porque está concebida por la articulación vertical de cinco piezas superpuestas, con numerosos vanos, elementos incisos y otros recursos escultóricos muy originales. Se llama *Ojos y mirada del cacique Macul*. Es un homenaje de naturaleza no figurativa”³⁶⁹.

Con gran dinamismo en la realización de exhibiciones, en 1994 se expuso por primera vez la colección completa de esculturas africanas del poeta Vicente Huidobro³⁷⁰ que, como hemos visto, había sido comprada a su viuda en 1930 por la DIBAM, con ocasión de la exhibición del artista y poeta mozambiqueño Malangatana Valente Ngwenya.

La Fundación Andes donó en este período obras de Francisca Cerda, Iván Daiber (1955), Patricia del Canto, Osvaldo Peña (1950) y Francisco Gazitúa (1944), todas sin título y realizadas ese año, para la nueva Sala de Animación de la entidad.

El año 2000, Jaime Antúnez Zañartu donó la obra *Retrato de Nemesio Antúnez*, un bronce vaciado realizado en 1992³⁷¹. Al año siguiente se incorporó a la colección la obra *Retrato de Matilde Sotomayor*, de Laura Rodig, un bronce realizado 1928, donado por Olalla y Álvaro Rodas Sotomayor, según acta el 21 de septiembre de 2001³⁷². En 2004, Livio Scamperle (1926-2008) donó dos de sus obras, *Constelación del Caballo*, bronce patinado y *Concierto Barroco*, madera lacada con lámina de oro sobre relieve, de 1991.

En 2007 se adquieren de la escultora y exdirectora del Museo Lily Garáfulic dos obras, *Dafne*, mármol, realizada entre 1997 y 1998 y *Signo 3 Cópula Cósmica*, bronce, realizada en 1975³⁷³. Durante 2008 se incorporó una obra de Abraham Freifeld (1922-2011). De Federico Assler se recibió como donación de su autor la obra *Presencia Blanca*, realizada en aislapol y cristal en 1992³⁷⁴. Al año siguiente se adquirió a su autora la obra *Constelación*, de Cristina Pizarro (1947), realizada en acero inoxidable³⁷⁵. También consta la incorporación de una obra de Alejandro Reid. Por esta época se recibe también la obra de Raúl Valdivieso *Perfil de mujer*, realizada en granito negro.

Durante 2010 consta otra donación de Federico Assler; se trata de la obra *Umbral* (1969), realizada en madera y compuesta de dos piezas. Ese año se incorporó también una escultura de Hugo Marín, *Pachamama* (1990), técnica mixta, tela y grafito. De otra parte, se suman cuatro obras de Guillermo Deisler (1940-1995), con los títulos *Tajeado*, *Alfabeto*, *Packing*

364 “Bellas Artes sin goteras”, *El Mercurio*, Santiago, 4 marzo de 1995, pp. 6-7.

365 Ibidem.

366 “El museo está cambiando”, *Diario La Nación*, Santiago, martes 7 de febrero de 1995, p. 15.

367 “La nueva cara del museo”, *Diario La Época*, Santiago, 10 febrero de 1995, p. 6-7.

368 Museo Nacional de Bellas Artes, Departamento de Colecciones

369 Carvacho, Víctor, Op. cit. p. 249.

370 Reuniendo tanto las piezas pertenecientes al MNBA como al MNHN.

371 Museo Nacional de Bellas Artes, Departamento de Colecciones, 2013.

372 Ibidem. Plinto de granito gris. Fue expuesta en Salón oficial de Artes Plásticas, exposición “La Mujer en la Vida Nacional” en el MHN en 1939.

373 Museo Nacional de Bellas Artes, Departamento de Colecciones. La obra estuvo en préstamo en el MNBA cedida por su autora desde 1992 hasta la donación en 2008.

374 Ibidem.

375 Ibidem. Resolución Exenta 1384. Estuvo en préstamo en el MNBA desde 1994.

Book, y *N.O 18*, obras de 1990 y 1991, que constituyen libros- objeto, adquiridos a Laura Coll de Deisler, en enero de 2010³⁷⁶.

De esta forma se logra configurar en los años recientes un interesante conjunto de obras del quehacer escultórico nacional, gracias a las gestiones y aportes de diferentes actores del ámbito artístico nacional.

Afortunadamente, el terremoto de febrero de 2010 no produjo daños significativos en el edificio gracias a los eficaces trabajos estructurales realizados después del terremoto de 1985. El Museo no debió cerrar sus puertas al público y, sin modificar su agenda, prosiguió con los preparativos de la exposición “De pasado al presente. Migraciones”, que reunía obras adquiridas en 1910 y tenía por objetivo realizar una doble celebración en el mes de septiembre: la del Centenario del edificio del Museo y la del Bicentenario del país.

³⁷⁶ Tajeado, Alfabeto, Packing Book, N.O 18, obras de 1991 y 1990, libro objeto, Adquiridas a Laura Coll de Deisler, enero de 2010. Resolución Exenta 1384. Departamento de colecciones MNBA.

A lo largo de los años, el patrimonio, la museografía y posicionamiento cultural del Museo Nacional de Bellas Artes ha establecido un eje en su colección pictórica, relegando a un plano secundario su patrimonio escultórico. Las razones de ello pueden ser muchas; entre ellas que la escultura, hasta los inicios del siglo pasado, estuvo más asociada al concepto de monumento público y, por ende, concebida más para plazas y avenidas que para salones o museos. Por ello resultaba complejo concebirla como un objeto coleccionable. Otras dificultades tienen que ver con la propia naturaleza del arte del volumen; tamaño, necesidad de un espacio considerable tanto para su exhibición y depósito, fragilidad, entre otros factores que complejizan la organización y exhibición de las obras.

Aun así el Museo fue y ha seguido conformando un patrimonio considerable de obras. El origen de ellas se remonta a la fundación del Museo y a los primeros esfuerzos de adquisición en Europa de reproducciones de obras clásicas, muchas de ellas de yeso. A ello debemos sumar las obras de los escultores nacionales que llegaron a la colección por distintas vías; adquisiciones, envíos de becarios y donaciones, principalmente.

En la actualidad hay un registro importante de obras consignadas en distintos momentos y archivos de la entidad. Este número se reduce considerablemente en la catalogación actual, debido ello, entre otras razones, al traspaso de obras a otros museos, principalmente regionales, al préstamo de obras a entidades tales como universidades, instituciones armadas, o comodatos. Muchas obras también, es posible, se hayan destruido por una inadecuada gestión de prevención, siendo este el destino de muchas obras de yeso.

La colección actual en poder del Museo presenta las siguientes características:

- a. Heterogeneidad iconográfica. El patrimonio de obras incluye una cantidad importante de obras relacionadas con mitologías, temáticas históricas, retratos, estelas funerarias, alegorías, temas religiosos, costumbrismo, animales y obras abstractas.
- b. Heterogeneidad de tipologías escultóricas. En general hay mayor cantidad de esculturas que obedecen a un concepto de “modelado” y, una cantidad menor, dentro del principio escultórico conocido como “talla directa”. Hay esculturas de bulto, sobre y bajorrelieves y medallones. También una cantidad importante de figuras individuales y algunos conjuntos escultóricos.

c. Heterogeneidad de tamaños y materiales. Mármol, bronce, yeso, madera, piedra, vidrio, metal, alabastro, terracota, aluminio, marfil, fibra de vidrio, textil, hormigón, polietileno, mosaicos, miga de pan, neón, entre otros. La situación de los tamaños, igualmente, presenta una gran diversidad.

d. Heterogeneidad en sus estados de conservación.

e. Obras de distintos estilos y momentos históricos. En este sentido estamos frente a un conjunto muy diverso de obras; las hay desde aquellas clásicas hasta presencias más contemporáneas.

Aun cuando se trata de un conjunto muy diverso, de igual forma hay allí un grupo de obras que recoge una historia. En este sentido, quizá sea este, con sus defectos y discontinuidades, el conjunto más idóneo para trazar (escribir) lo que ha sido la historia de la escultura chilena.

La investigación de la que se da cuenta en estas páginas, que se suma a los esfuerzos que el propio Museo desarrolla a través de su área de documentación y registro, ha pretendido consignar a partir de la propia documentación de la entidad, aquellos hitos y momentos que han marcado la historia de su colección escultórica. En este sentido se han señalado aquellos aspectos más relevantes en el desarrollo de la colección: las iniciativas de artistas y hombres públicos, las adquisiciones, especialmente durante la Exposición del Centenario, los envíos de los becados nacionales en Europa, las donaciones, todo ello hasta las incorporaciones más recientes.

También resulta interesante articular la colección escultórica con el patrimonio pictórico, documental, fotográfico y arquitectónico del Museo, como también vincular la colección escultórica del Museo con el patrimonio artístico de la ciudad, especialmente con el entorno cercano del Parque Forestal. De este modo se hace posible proveer a la colección de fundamentos a partir de los cuales se puedan diseñar criterios curatoriales, prelaciones de recuperación y restauración, diseños de instrumentos de uso didáctico, entre otras posibilidades. Planteado el tema de esta forma se respondería al objetivo fundamental de trabajo, cual es poner en valor este patrimonio para su aprovechamiento y proyección hacia las generaciones futuras.

REFERENCIAS

Libros y capítulos de libros

Acuña, Constanza, “La Exposición del Coloniaje. Carta Familiar”, *Perspectivas sobre el Coloniaje*, Edic. Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2013.

Arias, Virginio, *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes*, Imprenta Cervantes, Santiago, 1908.

Blanco, Arturo, *Biografía del escultor Don José Miguel Blanco escrita por su hijo*, Imprenta Cervantes, Santiago, 1912.

Diccionario Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Nouvelle Édition, Tome 1 al 14, Grund, 1999.

Berríos, Pablo, et al., *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Estudios de Arte, Santiago, 2009.

Carvacho, Víctor, *Historia de la Escultura en Chile*, Ed. Andrés Bello, Santiago, 1983.

Cortés, Gloria, *Modernas: historia de mujeres en el arte chileno 1900-1950*, Origo Ediciones, Santiago, 2013.

Cruz de Amenábar, Isabel, *Manos de mujer: Rebeca Matte y su época (1875-1929)*, Origo Ediciones, Santiago, 2008.

De la Maza, Josefina, “Por un arte nacional. Pintura y esfera pública en el siglo XIX chileno”, *Ciencia Mundo: Orden republicano, Arte y Nación en América*, Ed. Universitaria, Santiago, 2010.

Gazitúa, Francisco et al., *Escultura chilena contemporánea 1850-2004*. Ediciones Artespacio, Santiago de Chile, 2004.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, *Monumento conmemorativo y espacio público en América*, Cátedra Cuadernos Arte, Madrid, 2004.

Huidobro, Vicente, *Vientos contrarios*, Ed. Nascimento, Santiago, 1926.

Huneeus Gana, Jorge, *Cuadro Histórico de la producción intelectual de Chile*, Santiago, 1910.

Ivelic, Milan, *La Escultura Chilena*, Departamento de Extensión Cultural, Ministerio de Educación, Santiago, 1978.

Ivelic, Milan y Ramón Castillo, *Historia del Museo de Bellas Artes*, Calendario Colección Phillips, Santiago, 1998.

Lizama Améstica, Patricio, *Jean Emar, escritos de arte (1923-1925)*, Centro de Investigaciones Barros Arana, Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Santiago, 1992.

Mackenna Subercaseaux, Alberto, *Luchas por el arte*, Sociedad Imprenta-Litografía Barcelona, Santiago-Valparaíso, 1915.

Melcherts, Enrique, *Introducción a la Escultura Chilena*, Ed. Talleres Ferrand e Hijos, Valparaíso, 1982.

Pereira Salas, Eugenio, *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*, Ed. Universidad de Chile, Santiago, 1992.

Rocuant, Miguel Luis, *Blancuras sagradas: escultura chilena*, Ediciones Rivadeneyra, Madrid, 1921.

Sanfuentes, Olaya, “Marta Colvin: americanizadora de la escultura moderna”, *América territorio de transferencias*, IV Jornadas de Historia del Arte, Ril Editores, Santiago, 2008.

Solanich, Enrique, *Escultura chilena: otra mirada para su estudio*, Ediciones Amigos del Arte, Santiago, 2000.

Subercaseaux, Bernardo, *Historia de las Ideas y de la Cultura en Chile*, Tomo III, “El centena-

rio y las vanguardias”, Editorial Universitaria, Santiago, 2004.

Voionmaa Tanner, Liisa Flora, *Escultura pública, del monumento conmemorativo a la escultura urbana, Guía para el visitante*, Ocho Libro Editores, Santiago, 2004.

Vidor, Pablo y Tomás Lago, *El Museo de Bellas Artes, 1880-1930*, Universidad de Chile, Departamento de Extensión Cultural y artística, Edit. Nascimento, Santiago, 1930.

Zamorano, Pedro Emilio, *Gestación de la Escultura en Chile y la figura de Nicanor Plaza*, Artespacio Ediciones, Santiago, 2011.

Artículos de revistas y diarios

Amunategui, Miguel Luis, *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 19 de octubre de 1876.

Bindis, Ricardo, “Panorama histórico del Museo de Bellas Artes”, *Revista En Viaje*, N° 430, Santiago, agosto 1969.

Blanco, Arturo, “Don José Miguel Blanco, Escultor, Ganador de Medallas i Escritor de Bellas Artes”, *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo CXXXI, Sem. 2°, Santiago, 1912.

_____, “Fundación del Museo de Bellas Artes, el Taller Ilustrado y el escultor Blanco”, *Revista Chilena de Historia y Geografía*, N° 52, Santiago, 1923.

Blanco, José Miguel, “Museo de Bellas Artes- Proyecto de uno, por don José Miguel Blanco”, *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo 55, Sección 1, Santiago, noviembre, 1879.

_____, “Proyecto de un Museo de Bellas Artes”, *Revista Chilena*, Tomo XV, Santiago, 1879.

_____, “Protección al Arte Nacional”, *El San Lunes*, Año I, n° 3, Santiago, 25 de mayo de 1885.

_____, “Al Señor Ministro de Culto”, *El Taller Ilustrado*, Santiago, 1 de agosto de 1887.

_____, *El Taller Ilustrado*, Año III, n° 124, Santiago, 26 de marzo de 1888.

_____, *Taller Ilustrado*, Año IV, n° 142, Santiago, 30 de julio de 1888.

_____, *El Taller Ilustrado*, Año IV, n° 151, Santiago, 15 de octubre de 1888.

Bontá, Marco, “Las fuentes americanas, único recurso valedero”, *Revista ProArte*, Santiago, 9 de enero de 1951.

Emar, Jean, “Notas de arte”, *Diario La Nación*, Santiago, 22 de octubre de 1923.

Fernández Rodella, Fernando, “Inauguración de la Academia de pintura”, *Revista de Santiago*, Tomo segundo, Imprenta chilena, Santiago, septiembre, 1849.

González de Nava, Enrique, “Escultura en el espacio público de la ciudad de La Plata”, *Revista Arte e Investigación*, Año 4, N° 4, Universidad Nacional de La Plata, 2000.

Lira, Pedro, “El salón de 1889”, *Revista de Bellas Artes*, Año I, n° 3, Santiago, diciembre 1889.

_____, “Don Simón González”, *Diario El Porvenir*, Santiago, 1900.

Palacios, José María, “Escultura: Concurso Centenario del Museo de Bellas Artes”, *Diario La Segunda*, Santiago, 22 julio 1980.

Recabarren, José, “Simón González”, *Revista Calicanto*, Año 2, N° 11-12, Santiago, septiembre, 1958.

Richon Brunet, Ricardo, “El Crepúsculo”, *Pacífico Magazine*, vol. IV, N° 20, Santiago, agosto, 1914.

Vargas Rosas, Luis, “Museo Nacional de Bellas Artes”, *Anales Universidad de Chile*, N° 119, Santiago, 1960.

Correo de la Exposición, Año I, n° s 4 y, Santiago, 23 de octubre de 1875 y 26 enero de 1876.

El progreso, Santiago, 20 de febrero de 1850.

El Ferrocarril, Santiago, 15 septiembre de 1880.

El Ferrocarril, “Noticias diversas, Museo de Bellas Artes”, Santiago, 19 de septiembre de 1880.

Revista Pluma y Lápiz, N° 43, Santiago, 18 sde eptiembre de 1901.

Revista Selecta, Año 1, N° 3, Ed. Zig-Zag, Santiago, Junio de 1909

Revista Selecta, Año 1, N° 7, Ed. Zig-Zag, Santiago, Octubre de 1909

Revista Zig-Zag, N° 214, Santiago, marzo de 1909

“Simón González, Chez Soi”, *Revista Pluma y Lapiz*, Año III, N° 151, Santiago, 22 de noviembre de 1903.

“Ernesto Concha Allende”, *La voz de Aconcagua*, Diario de San Felipe, San Felipe, 15 al 26 de Enero de 1938.

“Exposición de esculturas”, *El Mercurio*, Santiago, 12 de julio de 1980.

“Concurso de escultura del centenario”, *La Tercera*, Santiago, 13 de julio de 1980.

“Samuel Román Rojas. Un escultor cuero de diablo”, *Revista Ercilla*, Santiago, 16 de julio de 1980.

“Bellas Artes sin goteras”, *El Mercurio*, Santiago, 4 de marzo de 1995.

“El museo está cambiando”, *Diario La Nación*, Santiago, martes 7 de febrero de 1995.

Documentos oficiales

Antúñez, Carlos, “Nota sobre la conveniencia de adquirir para el Estado el Descendimiento del señor Arias, enviado al Gobierno por el Ministro de Chile en Francia”, *Revista de Bellas Artes*, Año I, N° I, Santiago, octubre de 1889.

Boletín de Instrucción Pública, *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 12 de diciembre de 1898.

Blanco, Arturo, Carta del 7 de agosto de 1899, Fondo Ministerio de Educación, Vol. 1403, Archivo Nacional.

_____, “Carta a Juan Francisco González, miembro del Consejo de Bellas Artes”, Santiago, 11 de junio de 1924. Proyecto ADAI, Archivo Documental Biblioteca MNBA.

_____, “Carta a Pablo Vidor”, 13 de mayo de 1930, Proyecto ADAI, Archivo Documental Biblioteca MNBA.

_____, “Expediente sobre reconocimiento de J.M Blanco como fundador del Museo de Bellas Artes”, Proyecto ADAI, Archivo Documental Biblioteca MNBA.

Cabezón, Isaías, *Memoria Anual Museo Nacional de Bellas Artes* correspondiente a 1944, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol.4.

Cicarelli, Alejandro, “Informe de la Academia de Pintura del 30 de agosto de 1852”, *Monitor de las Escuelas Primarias*, N° 2, Tomo I, Imprenta de Julio Belin i Ca., Santiago, 1853.

Comisión de Bellas Artes, Carta al Ministro de Instrucción Pública, 28 de julio de 1897, Fondo Ministerio de Educación, Archivo Nacional.

Comisión de Bellas Artes, Acta 25 de abril de 1906, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 6.

Comisión de Bellas Artes, Informe Anual Comisión de Bellas Artes 1907, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 6.

Comisión de Bellas Artes, Acta 23 de diciembre de 1908, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 6.

Comisión de Bellas Artes, Acta 23 de junio de 1910, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 6.

Comisión de Bellas Artes, *Memoria sobre la Exposición Internacional de Bellas Artes* presentada al Supremo Gobierno por la Comisión de Bellas Artes, Santiago, 31 de noviembre de 1911, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

Comisión de Bellas Artes, Carta a Adela Ugarte de Bianchi Tupper, sin fecha, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 8.

Comisión de Bellas Artes, *Memoria de 1913*, Santiago, 30 de mayo de 1914, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol.4.

Consejo de Bellas Artes, Acta de Sesión del 22 de septiembre de 1909, Archivo Documental Biblioteca MNBA.

Cousiño, Enrique, “Discurso Presidente de la Comisión de Bellas Artes”, *Anales de la Universidad de Chile*, t. CXXXIX, 2° semestre, 1911.

Dávila Larraín, Luis y Vicente Grez, “Carta de la Comisión Directiva del Museo de Bellas Artes al Ministro de Instrucción Pública”, 12 de julio de 1895, Fondo Mineduc, Archivo Nacional.

Decreto N° 1.218, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 7 de mayo de 1867.

Decreto dictado por Aníbal Pinto el 21 de octubre de 1876.

Decreto 30 de abril de 1884, Reglamento Certamen General Maturana.

Decreto n° 291, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 8 de febrero de 1887, Fondo Ministerio de Educación, vol. 645, Archivo Nacional.

Decreto N° 1746, 20 de mayo de 1889, Fondo Ministerio de Educación, Vol. 685. Archivo Nacional.

Decreto N° 3786, del 27 de septiembre de 1909.

González, Simón, Carta solicitud compra el Niño Taimado, 1896, Archivo Artículos de prensa, Biblioteca MNBA, vol. 1, 1886-1995.

González, Simón y Juan Harris, Carta, París, 21 de julio de 1894, Fondo Mineduc, vol. 656, Archivo Nacional.

Grez, Vicente, “Informe de la Comisión Directiva del Museo de Bellas Artes”, n° 2297, Santiago, 17 de Abril de 1900, Fondo Ministerio de Educación vol. 1403, Archivo Nacional.

Informe Revisión Inventario Museo de Bellas Artes, Contraloría General de la República, Santiago, 3 de enero de 1947, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

Lynch, Enrique, *Memoria Museo de Bellas Artes*, 1899, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia MNBA, v. 4, Parte 1.

_____, *Memoria Museo de Bellas Artes*, 1904, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia MNBA, v. 4, Parte 1.

_____, *Memoria del año 1911*, Museo de Bellas Artes, Santiago, Marzo de 1912, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia MNBA, vol. 4.

Mackenna Subercaseaux, Alberto, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes*, correspondiente al año 1933, Santiago, 4 de enero de 1934, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

_____, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes*, correspondiente al año 1934, Santiago, 2 de enero de 1935, Archivo Documental MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

_____, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes*, correspondiente al año 1935, Santiago, Archivo Documental MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

_____, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes*, correspondiente al año 1936, Archivo Documental MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

_____, *Memoria del Museo de Bellas Artes*, correspondiente al año 1937, Santiago, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

_____, *Memoria del Museo de Bellas Artes*, correspondiente al año 1938, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

Museo Nacional de Bellas Artes, Oficio MNBA N° 1079 del 3 de diciembre de 1932.

_____, Oficio MNBA N° 44 del 25 de octubre de 1973.

_____, Oficio Ord. N° 67/2004.

_____, Res Ex n° 3215 fecha 06/10/2004.

_____, Res Ex n° 3213 del 6/10/2004.

Prado, Pedro, *Memoria correspondiente al año 1923*, Museo de Bellas Artes, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

Ortiz de Zárate, Julio, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes*, correspondiente al año 1941, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

_____, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes*, correspondiente al año 1942, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

_____, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes* correspondiente a 1943, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol.4.

_____, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes* correspondiente a 1945, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Museo Nacional de Bellas Artes, vol.4.

Ossa, Nena, *Memoria Museo Nacional de Bellas Artes* Abril 1978- Marzo 1990, DIBAM, Santiago, 1990, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol.4.

Rojas Contreras, Carlos, “A 60 años de la celebración del 18 de septiembre de 1880, Carta al Sr. Ministro de Educación”, Santiago, 8 de junio de 1940, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, Vol.6.

Sanfuentes, Salvador, “Reglamento de la Academia de pintura”, 4 de enero de 1849, Decretos del Gobierno correspondientes al año 1849, Anales de la Universidad de Chile, Primera Sección.

Vargas Rosas, Luis, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes* correspondiente al año 1946, Santiago, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol.4.

_____, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes* correspondiente al año 1947, Santiago, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol.4.

_____, *Memoria del Museo Nacional de Bellas Artes* 1948, Santiago, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol.4.

_____, *Memoria del Museo*, correspondiente al año 1952, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

_____, *Memoria del Museo*, correspondiente al año 1955, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

_____, *Memoria del Museo* correspondiente al año 1956, Santiago, 31 diciembre

1956, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

_____, *Memoria del Museo* correspondiente al año 1957, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

_____, *Memoria del Museo* correspondiente al año 1958, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

_____, *Memoria del Museo* correspondiente al año 1959, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

Vidor, Pablo, *Memoria Anual Museo de Bellas Artes de 1930*, Santiago, 31 de enero de 1931, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

_____, *Memoria Anual Museo de Bellas Artes de 1931*, Santiago, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

_____, *Memoria Anual Museo de Bellas Artes de 1932*, Santiago, 4 de enero de 1933, Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Historia Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 4.

Viuda de González, “Carta al Presidente del Consejo de Bellas Artes”, octubre de 1924. Archivo Documental Biblioteca MNBA

Catálogos e inventarios

Catálogo Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, Imprenta i Librería Ercilla, Santiago, 1896.

Catálogo Exposición Nacional Artística Salón de 1897, Imprenta i Librería Ercilla, Santiago, 1897.

Catálogo Exposición Anual de Bellas Artes Salón de 1905, Imprenta i Encuadernación Chile,

Santiago, 1905.

Catálogo de las obras de Pintura, Dibujo, Escultura y Arte Aplicado a la Industria, Salón de 1910, Imprenta i Encuadernación Chile, Santiago, 1910.

Catálogo Provisional Exposición Internacional de Bellas Artes, Imprenta Barcelona, Santiago, 1910.

Catálogo Exposición Internacional de Arte del Centenario, Estudio Gráfico M. Rodríguez Giles, Buenos Aires, 1910.

Catálogo Museo de Bellas Artes, Imprenta i Encuadernación Chile, Santiago, 1911.

Catálogo Ilustrado Salón 1912, Imprenta Papel i Tinta, Santiago, 1912.

Catálogo Ilustrado del Salón de 1927, Museo de Bellas Artes, Santiago, Imprenta Siglo XX, 1927.

Catálogo del Salón Oficial 1929, Imprenta Siglo XX, Santiago, 1929.

Catálogo Exposición “Donaciones de un decenio” 1978-1988, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1988.

Centenario, Colección Museo Nacional de Bellas Artes 1910-2010, Patricio M. Zárate (ed), Ed. Ograma, Santiago, 2009.

Catálogo de la Exposición Extraordinaria, Cincuentenario de su Fundación 1880-1930, Museo Nacional de Bellas Artes, Imprenta Siglo XX, Santiago, 1930.

Catálogo Salón Oficial de Artes Plásticas 1966, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 1966.

Cousiño Talavera, Luis, *Catálogo General del Museo de Bellas Artes*, Soc. Imprenta y Litografía Universo, Santiago, 1922.

Cruz, Isabel, *Catálogo Centenario Museo Nacional de Bellas Artes 1880-1980*, Banco de Concepción, Santiago, julio 1980.

Dávila Larraín, Luis y Vicente Grez, *Catálogo de los cuadros i esculturas adquiridas para el Museo de Bellas Artes, con posterioridad al 16 de setiembre de 1888*, 31 de mayo de 1893, Fondo del Ministerio de Educación, (Ministerio de Instrucción pública), Vol. 857, Archivo Nacional.

Museo de Bellas Artes, Departamento de colecciones MNBA, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, 2013.

Ossa, Nena, *Museo Nacional de Bellas Artes, Colección Chile y su cultura*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, 1980.

Richon Brunet, Ricardo, *Catálogo Oficial Ilustrado Exposición Internacional de Bellas Artes*, Imprenta Barcelona, Santiago, 1910.

Tesis, seminarios de título y otros documentos

Álvarez de Sotomayor, Fernando, “Recuerdos de un viejo pintor” *Memorias inéditas*, en poder de su hija Rosario Álvarez de Sotomayor y Castro.

Aribit, D y M. Chávez, *El Museo y la Escuela de Bellas Artes, Seminario de título Historia de la arquitectura*, Escuela de Arquitectura, Universidad de Chile, Santiago, 1956.

Balmaceda, Lissete, *El Museo Nacional de Bellas Artes*, Facultad de Artes, U. de Chile, Santiago, 1978.

Cancino, Eva, *Pensionados a París en el siglo XIX. Estudio comprensivo sobre el sistema de becas en Chile*, Tesis para optar al grado de Lic. en Artes con Mención en Teoría e Historia del arte, Universidad de Chile, 2011.

Sitios web

Cortés, Gloria, “Ideología y ficción”, septiembre, 2010, www.arteycritica.org

<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=1128>

<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=551>

<http://chilecronicas.blogspot.com/2009/11/rebeca-y-aviadores.html>

http://www.justopastormellado.cl/escritos_cont/semanal/2002/07-julio_2002/20020701.html

http://www.portaldearte.cl/autores/valdes_rafael.html

Museo Nacional de Bellas Artes: www.mnba.cl

Sistema de Registro de las Colecciones Patrimoniales de los Museos de la DIBAM (Surdoc): www.surdoc.cl

Museo Nacional de Bellas Artes**Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos**

Ángel Cabeza

Director Museo Nacional de Bellas Artes

Roberto Farriol

Secretaría dirección

Verónica Muñoz

Exhibiciones temporales

María José Riveros

Curadoras

Gloria Cortés Aliaga

Paula Honorato

Asistentes curatoriales

Milencka Vidal

Marisel Thumala

Comunicaciones, Relaciones Públicas y Marketing

Paulina Andrade

María Arévalo

Cecilia Chellew

Sebastián Cerda (S)

Diseño

Lorena Musa

Wladimir Marinkovic

Mediación y Educación

Natalia Portugueseis

Graciela Echiburú

Paula Fiamma

Yocelyn Valdebenito

Gonzalo Bustamante

María José Cuello

Benjamín Sánchez

Raúl Figueroa

Valentina Verdugo

Daniela Li-jo

Departamento de Colecciones,**Conservación**

Marianne Wacquez

Nicole González

Natalia Keller

María José Escudero

Camila Sánchez

Eva Cancino

Sebastián Vera

Gabriela Reveco

Asistente de investigación y administración de sitio web

Cecilia Polo

Administración y finanzas

Rodrigo Fuenzalida

Mónica Vicencio

Marcela Krumm

Hugo Sepúlveda

Autorización de salida e internación de obras de arte

Marta Agustí

Arquitectura y mantención

Fernando Gutiérrez

Museografía

Ximena Frías

Marcelo Céspedes

Gonzalo Espinoza

Carlos González

José Espinoza

Juan Carlos Gutiérrez

Mario Silva

Luis Carlos Vilches

Museo Sin Muros

Patricio M. Zárate

Biblioteca y Centro de documentación

Doralisa Duarte

Nelthy Carrión

Juan Pablo Muñoz

Segundo Coliqueo

Soledad Jaime

Erika Castillo

Audiovisual

Francisco Leal

Oficina de archivos y partes

Ivonne Ronda

Juan Pacheco

Custodia

Carlos Alarcón

Seguridad

Gustavo Mena

Sergio Muñoz

Eduardo Vargas

Pablo Véliz

José Tralma

Alejandro Contreras

Guillermo Mendoza

Luis Solís

Sergio Lagos

Maximiliano Villela

Warner Morales

Luis Serrano

CATÁLOGO**Textos**

Roberto Farriol

Rodrigo Gutiérrez

Pedro Zamorano

Patricia Herrera

Diseño

Lorena Musa

Wladimir Marinkovic

invita

dibam
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

M MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

media partner

TVN EL CANAL
DE CHILE

LITORALPRESS
ANALISTA DE MEDIOS

Qué
PASA

