



Colecciones y coleccionistas
Trayectorias y estudios de casos en Chile

Editor
LUIS ALEGRÍA

Colecciones y coleccionistas
Trayectorias y estudios de casos en Chile

Colección Historias del Arte
Volumen III

©Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Colección Historias del Arte
Colecciones y coleccionistas
Trayectorias y estudios de casos en Chile

Inscripción N° 2025-A-8420
ISBN 978-956-244-637-2

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Carolina Arredondo Marzán

Subsecretaria del Patrimonio Cultural
Carolina Pérez Dattari

Directora Nacional del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural
Nélida Pozo Kudo

Subdirectora de Investigación y Directora Responsable
Susana Herrera Rodríguez

Editor
Luis Alegria

Diseño de portada y diagramación
Leticia Martínez Vergara

Correctora de textos
Pilar de Aguirre Cox

Impresión
Gráfika Marmor

Foto portada
Máscara multicolor de un espíritu de República del Congo. Etnia Vili.
Pieza de la colección de arte africano de Vicente Huidobro procedentes de África Central. Museo Nacional de Historia Natural, Museo Nacional de Bellas Artes

Ediciones de la Subdirección de Investigación
Av. Libertador Bernardo O'Higgins N° 651
Teléfono: 56-229979764
www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl
Santiago, Chile

Impreso en Chile/Printed in Chile
2025

Colecciones y coleccionistas

Trayectorias y estudios de casos en Chile

Editor
Luis Alegría



ÍNDICE

Presentación

SUSANA HERRERA

9

Introducción

LUIS ALEGRÍA

13

Nacionalismo y prácticas coleccionistas de Benjamín Vicuña Mackenna. El caso de las reliquias de Bernardo O'Higgins

LUIS ALEGRÍA

21

Trayectorias y redes de la colección de Francisco Echaurren García-Huidobro legada al Museo Histórico Nacional

CAROLINA BARRA & ALEJANDRA CARVAJAL

57

Catálogos impresos de la Casa de Remates Ramón Eyzaguirre (1934-1951): prácticas profesionales, comerciales y de colección

ESTEBAN ECHAGÜE & SOLÈNE BERGOT

89

Producción intelectual y redes de intercambio en el Museo Histórico Nacional. La Colección Bibliográfica Aureliano Oyarzún

ALEJANDRA MORGADO & CAROLINA SUAZNABAR

117

Vicente Huidobro: coleccionista de arte “primitivo” y vanguardista; productor de arte moderno. Una nueva mirada al proyecto estético del poeta

MANUEL ALVARADO & THIARE LEÓN

151

Del gusto privado a la institucionalidad estatal. La colección Álvarez
Urquieta en el espacio público del Museo Nacional de Bellas Artes

MARIANNE WACQUEZ & JUAN MANUEL MARTÍNEZ

185

AUTORES

217

Presentación

Susana Herrera Rodríguez
Subdirección de Investigación
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Colecciones y coleccionistas. Trayectorias y estudios de casos en Chile es el primer libro que la Subdirección de Investigación del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (SERPAT) edita tomando como base investigaciones originales producidas al interior de la institución, con recursos provenientes del Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial (FAIP) que esta subdirección administra.

Este fondo interno fue creado en 1992 por Sergio Villalobos, director de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, quien, atendiendo el sentir de diversos sectores del Servicio, dispuso recursos concursables para que cada año funcionarios y funcionarias pudieran desarrollar investigaciones. En 1997, Marta Cruz-Coke, directora de la DIBAM, crea el Consejo de Investigación para apoyar las labores de este fondo. Desde 1992 hasta 1998 la secretaria técnica del FAIP estuvo a cargo de Mauricio Massone y desde 1999 a la fecha es coordinado por Susana Herrera, subdirectora de Investigación del SERPAT.

Con la creación del FAIP no solo se impulsó aún más la investigación al interior de la institución, sino que también se han generado nuevos conocimientos en torno al valioso tesoro que preserva, para que todos y todas puedan saber y aprender más de él.

Durante estos 33 años de existencia, se han ejecutado más de 348 investigaciones en las áreas de las ciencias sociales y humanidades, de las ciencias naturales e investigaciones en torno a la conservación y restauración, una red de contenidos que posibilita conocer, visibilizar y poner en valor las colecciones y acervos culturales que el SERPAT custodia. Como bien señaló Mauricio Massone en la presentación del primer Informe FAIP, de 1992:

Los conocimientos que comienzan a gestarse nos muestran a una comunidad de investigadores que con su esfuerzo y creatividad están abriendo nuevas fronteras de interés para la institución y para el desarrollo de sus respectivas disciplinas, siguiendo la huella de Gay, Philippi, Medina, Latcham, Feliú, Silva Castro y tantos otros valores que simbolizan los inicios de una larga tradición

de investigación que continúa y deberá preparar el camino a los futuros estudiosos de nuestro patrimonio.

Este libro es parte de esta tradición y el producto de seis investigaciones FAIP desarrolladas al interior del SERPAT en los últimos años. Escritos que nos permiten saber más sobre el aporte de Vicuña Mackenna, Francisco Echaurren García-Huidobro, Aureliano Oyarzún, Vicente Huidobro, Álvarez Urquieta y la Casa de Remates Eyzaguirre a este ámbito del conocimiento y del coleccionismo en Chile.

Obviamente, siempre quedan preguntas de investigación por realizar sobre esta temática en particular y variados personajes por estudiar, y como Subdirección de Investigación instamos a que la curiosidad nunca cese, porque siempre abrirá nuevas sendas y nuevos entendimientos de nuestro paso por la realidad en la cual habitamos.

Los invito a leer cada artículo que compone este libro, ya que, a partir de distintas hipótesis de trabajo y diversas disciplinas, enfoques teóricos, formas de escritura e interpretación, los funcionarios y funcionarias que los elaboraron hablan del coleccionismo y sus coleccionistas, enriqueciendo con ello nuestra comprensión del valor del patrimonio y de las culturas que le dan origen y se identifican con él.

Introducción

Luis Alegría
Subdirección de Investigación
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

La presente obra reúne un conjunto de textos fruto de diversas investigaciones financiadas por el Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial entre 2005 y 2022. El mérito de esta compilación radica en su objeto de estudio: el coleccionismo y las colecciones, con énfasis en los coleccionistas, es decir, en las personas que las originan, así como en las redes de cooperación, intercambio y las instituciones que intervienen. A través del análisis de estas prácticas, se busca comprender cómo se construyen los significados culturales, cómo los objetos devienen en dispositivos de mediación entre pasado y presente, y cómo, en este proceso, se configuran identidades vinculadas tanto al patrimonio material como inmaterial.

El estudio de las colecciones de museos y de la trayectoria histórica, simbólica y material de los objetos que las componen es clave para entender los procesos sociales que les otorgan valor. Esta aproximación interdisciplinaria permite abordar el coleccionismo no solo como una práctica individual o institucional, sino también como una estrategia cultural y política. Así, los objetos son entendidos como portadores de historias, y su circulación, acumulación y exhibición dan cuenta de cómo se configuran los relatos patrimoniales.

Una de las herramientas conceptuales empleadas en esta investigación es la noción de *biografía social de los objetos* propuesta por Arjun Appadurai (1991), quien invita a rastrear las transformaciones de los objetos desde su creación hasta su incorporación en colecciones. Esta perspectiva permite identificar cómo los objetos adquieren significados diversos en distintos contextos sociales y cómo tales significados influyen en su valoración, interpretación y conservación.

Desde otro ángulo, los estudios de Lorraine Daston (1992) son fundamentales para comprender cómo los objetos se convierten en recursos de conocimiento y cómo las prácticas de coleccionismo se relacionan con la formación de la objetividad científica. Su trabajo ilumina las formas en que los coleccionistas seleccionan, clasifican y ordenan, revelando no solo intereses personales, sino también formas de ver y organizar el mundo.

Asimismo, otras investigaciones, como las de Alegría et al. (2019) y Ballester (2024), de esta misma Subdirección de Investigación, destacan la importancia de contextualizar históricamente las colecciones. Se trata de aceptar que el contexto, así como todo aquello con lo que se relacionan, tiene impactos sobre la connotación de valor de los objetos que componen una colección (Ballester, 2024). Los objetos y las colecciones no solo reflejan intereses culturales, sino que también han sido instrumentalizados para legitimar poderes políticos, construir identidades nacionales, sostener determinadas ideologías, además de como recursos para propiciar la creación e innovación de nuevos conocimientos y nuevos futuros.

Desde una perspectiva interdisciplinaria, la investigación histórica permite superar las visiones esencialistas del patrimonio que suponen que los objetos poseen un valor intrínseco. Tal como argumenta Spiegel (2006), es necesario examinar las condiciones sociales, políticas y culturales que dotan a los objetos de significado. Por ello, esta obra se enfoca en las prácticas patrimoniales, entendidas como las acciones que colectivamente construyen el patrimonio, incluyendo el coleccionismo, la gestión de exposiciones, la producción de catálogos y publicaciones, y la conservación y selección de objetos.

El análisis, en esta ocasión, pues esperamos que nuevas obras puedan abordar otros casos, se centra en dos instituciones clave del contexto chileno: el Museo Histórico Nacional (MHN) y el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), elegidas por el papel crucial que desempeñan en la configuración del patrimonio nacional. El MHN, al custodiar objetos que narran la historia del país, permite explorar cómo se ha construido la memoria colectiva desde el coleccionismo histórico. El MNBA, en tanto, con su acervo artístico ofrece una entrada privilegiada para analizar cómo las obras de arte se integran al canon cultural y estético, y configuran el patrimonio artístico nacional.

Históricamente, los museos surgieron a partir de colecciones privadas reunidas por individuos o familias con un marcado interés por preservar objetos con valor histórico, artístico o científico (Morán y Checa, 1982). Al ser donadas o adquiridas por el Estado, estas

coleccionistas pasaron a formar parte del patrimonio público, y dieron origen a instituciones dedicadas a la conservación y difusión cultural. En este sentido, el coleccionismo ha sido decisivo para la construcción de relatos históricos que se transmiten generacionalmente. El estudio de estas colecciones permite develar los intereses, decisiones y preferencias de los actores involucrados en la formación del patrimonio nacional. Analizar los objetos desde su “vida social” (Appadurai, 1991) implica observar su origen, circulación, transformación y los significados que adquieren, revelando las prácticas patrimoniales que los rodean.

A partir de estas premisas, esta obra se plantea las siguientes preguntas: ¿Cómo se construye socialmente el valor y el significado de los objetos que componen las colecciones del MHN y del MNBA? ¿Qué prácticas patrimoniales intervienen en este proceso? ¿Cómo se transforman ciertos objetos en reliquias o patrimonio, y qué rol cumplen en la construcción de la identidad nacional chilena? ¿Cuál fue el papel de figuras como Vicuña Mackenna, Aureliano Oyarzún, Vicente Huidobro, Luis Álvarez Urquieta, o de instituciones como la Casa de Remates Eyzaguirre? ¿Qué importancia han tenido los coleccionistas en el desarrollo de los museos y la configuración del patrimonio cultural chileno?

Para responder a estas interrogantes se adopta una metodología que combina el análisis documental (catálogos, inventarios, registros de donaciones, publicaciones) con el estudio de las colecciones mismas, pues este enfoque permite reconstruir la historia de los objetos atendiendo tanto a su materialidad como a su dimensión simbólica.

El libro se estructura en torno a seis capítulos que abordan distintas experiencias de coleccionismo, circulación y patrimonialización de objetos en el contexto chileno, a partir de casos ligados al Museo Histórico Nacional y al Museo Nacional de Bellas Artes.

El primer texto, de Luis Alegría, reflexiona sobre la construcción secular de la reliquia a través del análisis de los objetos atribuidos a Bernardo O’Higgins, presentes en la colección del MHN. A partir de la Exposición del Coloniaje organizada por Benjamín Vicuña

Mackenna en 1873, el autor examina cómo ciertas piezas fueron resignificadas como símbolos de identidad nacional, revelando un proceso de sacralización laica y patrimonial. El estudio no solo ilumina el rol del coleccionismo en la configuración de héroes nacionales, sino que también muestra cómo se relacionan estas prácticas con la creación de una memoria histórica oficial.

El texto de Carolina Barra y Alejandra Carvajal indaga en la figura de Francisco Echaurren, viajero y coleccionista del siglo XIX cuya travesía alrededor del mundo dio origen a una colección heterogénea y valiosa. A través de los análisis de objetos, documentos y publicaciones asociados a su figura, las autoras reconstruyen las motivaciones, redes y contextos que dieron forma a esta colección, destacando su relevancia en el proceso de construcción del patrimonio museal y su inscripción dentro de las dinámicas culturales y científicas de la época.

Esteban Echagüe y Soléne Bergot examinan los registros de la Casa de Remates Eyzaguirre, conservados en el MHN, para proponer una nueva lectura sobre los mecanismos de circulación de objetos patrimoniales en el Chile del siglo XX. Este trabajo, pionero en el estudio del mercado de arte y antigüedades en el país, muestra que los remates no solo fueron espacios de intercambio económico, sino también escenarios de negociación simbólica donde se definieron valores históricos, estéticos y sociales.

Alejandra Morgado y Carolina Suaznabar abordan las redes científicas que sustentaron la formación de colecciones arqueológicas y antropológicas, para lo cual centran su análisis en el fondo bibliográfico del médico y etnólogo Aureliano Oyarzún. A partir de una revisión detallada de sus libros, anotaciones y documentos, las autoras revelan los vínculos entre el coleccionismo científico, las prácticas de campo y los saberes producidos en torno a los pueblos originarios. Este trabajo permite reflexionar sobre las formas en que la ciencia y el museo se entrelazan para producir conocimiento y construir alteridades.

Para el MNBA, el texto de Manuel Alvarado y Thiare León se enfoca en la colección reunida por el poeta Vicente Huidobro.

A través de un análisis que vincula arte, literatura y pensamiento estético, los autores proponen una lectura de la colección como una expresión del ideario creacionista del poeta. Lejos de ser un conjunto arbitrario de objetos, la colección constituye una declaración artística coherente con su concepción de lo moderno, y permite comprender la dimensión patrimonial de su legado más allá de la palabra escrita.

Finalmente, Marianne Wacquez y Juan Manuel Martínez estudian la colección de Luis Álvarez Urquieta, figura clave en la institucionalización de la historia del arte en Chile. A través de una reconstrucción minuciosa de la incorporación de su colección al MNBA, los autores muestran que esta operación no solo enriqueció el acervo del museo, sino que también contribuyó a consolidar un relato sobre el arte nacional estrechamente vinculado a la historia de las ideas y a la proyección estatal del patrimonio.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegría, L. (ed.) (2019). *Historia, museos y patrimonio. Discursos, representaciones y prácticas de un campo en construcción, Chile 1830-1930*. Ediciones del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Appadurai, A. (1991). *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías*. Gedisa.
- Ballester, Benjamín (ed.). (2024). *Redes del coleccionismo: El rol de coleccionistas, museos y objetos precolombinos en el montaje del presente*. Ediciones del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Daston, L. (1992). Objectivity and the Escape from Perspective. *Social Studies of Science*, 22(4), 597-618.
- Morán, J. M., y F. Checa (1985). *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Cátedra.
- Spiegel, G. M. (2006). Revising the Past / Revisiting the Present: How Change Happens in Historiography. *History and Theory*, 46(4), 1-19.

Nacionalismo y prácticas coleccionistas de Benjamín Vicuña Mackenna. El caso de las reliquias de Bernardo O’Higgins*

Luis Alegría

* Este texto presenta datos recopilados en el proyecto “La invención de patrimonio en el discurso y obra de Benjamín Vicuña Mackenna: La Exposición Histórica del Coloniaje y el Museo Histórico del Santa Lucía” (2005), financiado por el Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial, y del proyecto Fondecyt de Iniciación (11200259) “Historia de las prácticas patrimoniales en el Chile del siglo XIX. El caso de la colección patrimonial de Benjamín Vicuña Mackenna (1851-1886)” (2020-2022).

La historia de las prácticas constituye un campo de estudio emergente que fomenta la articulación entre las humanidades, las ciencias sociales y la historia, ofreciendo un enfoque interdisciplinario para el análisis cultural. Al adoptar el concepto de *prácticas*, el estudio del patrimonio adquiere una nueva dinámica y supera las perspectivas esencialistas que presumen que los objetos poseen un valor patrimonial intrínseco. Por otro lado, se destaca la importancia de la dimensión simbólica, para lo cual se examinan los contextos de producción y circulación, que permiten comprender cómo los bienes se transforman en objetos de valor a través de procesos sociales e intersubjetivos.

Las prácticas patrimoniales abarcan una variedad de comportamientos, decisiones e iniciativas que, en conjunto, construyen socialmente el patrimonio. Estas prácticas se manifiestan en diversas actividades, incluyendo el coleccionismo, la gestión de exposiciones, la creación de catálogos y publicaciones, así como otras acciones que involucran la selección, conservación y presentación de objetos y lugares considerados de valor cultural o histórico. El estudio de las prácticas coleccionistas en particular, nos permite explorar las múltiples dimensiones del patrimonio, desde los individuos que participan en estas actividades hasta los objetos que se acumulan, transfieren o comercializan. Además, nos permite analizar las narrativas que sustentan estas prácticas y los contextos en los que se desarrollan.

Dentro de estas prácticas, la noción de *reliquia* adquiere un significado particular. Tradicionalmente asociada a objetos religiosos con poderes sobrenaturales o una conexión directa con lo sagrado, la reliquia ha trascendido su contexto original para integrarse al ámbito secular. Las reliquias, en su construcción social, son objetos a los que se les atribuye un valor excepcional debido a su asociación con figuras históricas, eventos significativos, o momentos fundacionales de una comunidad o nación. Este proceso de sacralización laica implica una resignificación de objetos cotidianos, que se transforman en símbolos de identidad y memoria colectiva.

Desde esta perspectiva, el patrimonio cultural puede entenderse como un mecanismo para la gestión del pasado, donde las colecciones

representan espacios de aprendizaje y, al mismo tiempo, encarnan prácticas culturales cargadas de significado. El estudio de las colecciones se convierte en una herramienta metodológica clave para rastrear estas prácticas, que permite revelar las diversas formas de adquisición y circulación de objetos a través de lo que se conoce como la *vida social de las cosas*. En términos metodológicos, el objetivo es realizar una historia del coleccionismo centrada en las prácticas patrimoniales, por lo cual nos situamos desde la idea de la “vida social de las cosas” (Appadurai, 1991) o de la “biografía cultural de las cosas” (Kopytoff, 1991).

En este sentido, como se evidencia en el *Catálogo del Coloniaje* (Vicuña Mackenna, 1873a), en el *Catálogo del Museo Militar de Chile* (1909), en la *Guía del Museo Nacional* (1878) y otros documentos, los objetos pertenecientes a Bernardo O’Higgins adquieren un estatus particular. Once de los objetos que se mencionan en el *Catálogo del Coloniaje* pertenecieron directamente a Bernardo O’Higgins, pero lo más relevante es que se han transformado en verdaderas reliquias del Estado-nación chileno. Desde una perspectiva de las prácticas patrimoniales, nos permite comprender cómo se construye el valor de las reliquias y cómo estas, a su vez, contribuyen a la construcción de identidades y narrativas históricas. A través de la historia de los objetos, entonces, es posible rastrear las prácticas y los sujetos que están detrás de ellos.

En este ejercicio se abordan principalmente fuentes históricas que permiten realizar un seguimiento a las cosas y a través de ellas a las personas, pero en especial a la relación y admiración que Benjamín Vicuña Mackenna profesaba por Bernardo O’Higgins, clave para entender la transformación de este último en un símbolo patrio y su cuerpo y cosas en reliquias.

Se consultaron archivos y fuentes tanto en Santiago de Chile como en Lima, Perú. En Chile, se revisaron catálogos de museos y exposiciones; libros de inventarios del Museo Nacional (1830-1912), del Museo Militar (1894-1911), del Museo Histórico Nacional; el Archivo Documental de Benjamín Vicuña Mackenna del Archivo Histórico Nacional; publicaciones historiográficas como los textos

de Benjamín Vicuña Mackenna *El ostracismo del general don Bernardo O'Higgins* (1860a), *El General Don José de San Martín. Considerado según documentos enteramente inéditos, con motivo de la inauguración de su estatua en Santiago el 5 de abril de 1863* (1863), *Los últimos días del Capitán General don Bernardo O'Higgins. Fragmentos biográficos, publicados a consecuencia de la moción presentada al Congreso Nacional para trasladar a Chile los restos de aquel hombre ilustre i erigir un monumento a su memoria por el Diputado de la Ligua* (1864) y *Un año en la Intendencia de Santiago. Lo que es la capital i lo que debería ser. Parte 1 y 2* (1873b). De Francisco Echaurren Huidobro se consultó *La Corona del Héroe. Recopilaciones de datos i documentos para perpetuar la memoria del general don Bernardo O'Higgins* (1872). En Lima se revisó el Archivo General de la Nación, la Biblioteca Nacional de Perú, el Archivo del Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, y el Archivo del Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

PRÁCTICAS PATRIMONIALES: ENTRE RELIQUIAS Y COLECCIONES

La historia sobre las prácticas constituye un nuevo campo de estudio que permite articular las humanidades, las ciencias sociales y la historia, en un enfoque interdisciplinario (Spiegel, 2006). Con el concepto de prácticas, el análisis de lo que denominamos *patrimonio* adquiere dinamismo, alejándose de posturas esencialistas que suponen que los objetos nacen con esa condición especial. A su vez, incorporar la dimensión simbólica en los contextos de producción y circulación contribuye al mejor entendimiento de un proceso complejo que opera en la dimensión valórica e intersubjetiva, sin transformar materialmente dichos bienes. La noción de *prácticas patrimoniales* involucra los comportamientos, la toma de decisiones y las iniciativas que construyen socialmente el patrimonio y que se manifiestan en el coleccionismo, en la gestión de exposiciones, y en la elaboración de catálogos y publicaciones, entre otras acciones.

Un estudio histórico sobre las prácticas coleccionistas nos permite adentrarnos en las diversas dimensiones que posee, ya sea en los

sujetos que las practican, en las cosas que se acumulan, transfieren o comercializan, o en las narrativas que les dan los soportes discursivos, así como los contextos en los cuales se despliegan. De esta forma el patrimonio cultural puede ser considerado un dispositivo de gestión del pasado, donde “las colecciones encarnan mundos de aprendizaje, pero invariablemente también constituyen una práctica cultural cargada de significado” (Agulhon, 1992).

En específico, entendemos las prácticas patrimoniales como formas de actividad que se despliegan en el tiempo y en el espacio, identificables como una unidad (Bourdieu, 1997), que al analizarlas permiten conocer los intereses, decisiones, énfasis, gustos y opciones de los sujetos, junto con su red de relaciones, alianzas, colaboraciones, disputas y conflictos. Es posible rastrear estas prácticas a través del estudio de las colecciones. En términos metodológicos, la vida social de las cosas (Appadurai, 1991) permite revelar el repertorio de prácticas expresadas en las diversas formas de adquisición y circulación. Proponemos que los objetos que componen una colección patrimonial se articulan sobre la base de varios intereses, que van de la mano con las vicisitudes de la vida familiar, política, social y cultural de los sujetos, en relación con los contextos de época en los cuales se desenvuelven. En este sentido, el análisis de los objetos puede constituir una historia vital, una mirada clave que saca a la luz el análisis de los objetos, como una biografía social de esas cosas (Kopytof, 1991).

En suma, a través de la historia de los objetos es posible rastrear las prácticas y los sujetos que están detrás de dichos objetos, en especial sus motivaciones, intereses e ideales.

Transferencias: obsequio, robo y comercio

Para abordar la noción de *reliquia* nos remitiremos a “Mercancías sagradas: la circulación de las reliquias medievales, capítulo de la obra de Appadurai (1991) en que Greary se refiere a la reliquia como un tipo diferente de mercancía, que si bien se produce, circula, intercambia

y consume como cualquier otra mercancía, lo hace en un mercado alternativo, o mercado limitado, diferente al de los bienes y servicios para la satisfacción de las necesidades básicas o incluso la acumulación de capital.

Al igual que los esclavos, se advierte que en Occidente las reliquias poseen una rara doble condición en el sentido de que se trata de objetos que son simultáneamente personas y cosas. En sus intercambios predominan, no exclusiva pero sí principalmente, el robo y el regalo. En la sociedad medieval donde se centra su trabajo, las reliquias se entienden como “trozos de tela u objetos que pertenecieron a los santos o sirvieron para su martirio, partículas de polvo o de otros materiales recolectados en el emplazamiento de sus tumbas, o incluso porciones de sus cuerpos” (Greary, 1991, p. 217).

Luego, para identificar cómo algo se constituye en reliquia, describe el proceso de construcción social del valor. La primera etapa se asocia a las estructuras sociales y culturales dentro de las cuales adquieren valor. En el contexto medieval se trata fundamentalmente de restos mortales privilegiados:

A principios de la era cristiana los restos de mártires eran los que se buscaban con mayor vehemencia (...). A lo largo de las cruzadas las reliquias bíblicas y del Oriente cristiano, elementos constitutivos de los saqueos verificados en Palestina y Constantinopla, se convirtieron en el centro de veneración (Greary, 1991, p. 222).

Entre los mecanismos de circulación destacan el obsequio, robo o compraventa. Como la transferencia a veces trascendía el contexto cultural de producción, era necesaria una transformación cultural, de tal forma que la reliquia “pudiese adquirir un status y un significado dentro de su nuevo contexto. No bastaba con la mera circulación de la reliquia: era menester también confirmar su validez” (Greary, 1991, p. 226).

El regalo era un medio generalizado y un mecanismo de enorme importancia y eficacia para establecer vínculos fraternos entre

el dador y el receptor. Otra de las transferencias usadas durante la edad media, e incluso en los tiempos modernos, corresponde al robo. Una guerra, un ataque, un asalto incluía en el botín no solo las propiedades, como riquezas u otros bienes, sino también las reliquias. La compraventa de reliquias no solo actuó de forma separada con el obsequio y el robo, sino que en muchas ocasiones se dio de forma simultánea.

Respecto del contexto medieval, Greary señala que “la participación oficial y quasi oficial de las autoridades centrales, tanto eclesiásticas como reales, en la circulación de las reliquias formaba parte de un cuidadoso programa de control centralizado sobre los artículos sacros” (1991, p. 230). Incluso es posible añadir que existe una tradición fuertemente fomentada y tolerada de robar deliberadamente los objetos de prestigio para destruir la relación inalienable entre el donador del regalo y el receptor, o incluso el contradonante de un regalo.

Transferida la reliquia a un contexto social y cultural distinto del original, era necesario probar su condición especial. Un aspecto clave para transferir su identidad y poder era la narración del modo en que ingresaba a la nueva comunidad. Por ello, la historia del objeto caracterizado como reliquia es vital, esencial (no accidental), premisa para determinar su valor, al igual que la verificación de dicha historia.

CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA RELIQUIA EN CHILE: LOS OBJETOS DE O’HIGGINS Y BENJAMÍN VICUÑA MACKENNA

Desde el siglo XVI el catolicismo ocupó —y en muchos casos continúa ocupando— un lugar central en las sociedades latinoamericanas, donde funcionó como marco fundamental de lectura del mundo y constituyó un factor productor de comunidad. La experiencia religiosa constituyó referentes ineludibles en las orientaciones individuales y colectivas. Fue un eje productor de comunidad porque durante la conquista española creó identidades políticas, culturales y sociales, y trazó fronteras relativamente estables, si bien no inmutables, entre

lo civilizado y lo bárbaro, lo propio y lo ajeno, la verdad y el error, el pasado y el presente (Cárdenas y Ortega, 2025).

Como relatan Morán y Checa, en los siglos XIV y XV para la monarquía española la mezcla de “objetos naturales con sofisticadas obras del artificio humano, procede, sin embargo, del ambiente sagrado de los relicarios y su disposición en capillas y sacristías (1982, p. 43). Esta condición ecléctica de estas primeras “cámaras de maravillas” no es del todo extraña, dada la condición salutífera y mágica que se les atribuía a las reliquias.

Estas prácticas devocionales se trasladaron a América a medida que avanzaba la conquista de los territorios, pues muchos de los peninsulares trajeron entre sus pertenencias objetos religiosos entendidos como sagrados o reliquias. Es relevante señalar que las nuevas repúblicas estarán teñidas de la ideología del catolicismo, contexto al cual Chile no fue ajeno. Por ejemplo, encontramos el culto a la Virgen del Carmen como patrona del Ejército de Chile y del propio Bernardo O’Higgins, que reproduce la historiografía Jaime Eyzaguirre (Soto, 2013). Por otro lado, en la época colonial se gestó un primer patriotismo a partir del sentimiento piadoso que, llevado al límite, culminaría en el sacrificio personal o martirio, réplica del sacrificio de los primeros cristianos, y que se identifica en los nacionalismos del siglo XIX.

Desde entonces se siguen rindiendo homenajes póstumos a quienes literalmente entregaron su vida por la tierra de los ancestros y en pos de futuras generaciones. El cadáver, que para entonces ya se había revelado como desecho contaminante, volvió a ser vía de excepción y recompensa memorial para aquéllos contados “hijos de la Patria”, cuya valentía y espíritu libertario se instauraron como modelo a seguir en cada mexicano, en defensa apasionada y altruista de la soberanía nacional (Bermúdez, 2025, p. 1808).

María Elida Blasco identifica el proceso de construcción social del valor de las reliquias en Argentina durante el siglo XIX, es decir,

en un contexto republicano y moderno, en un tránsito que va desde el culto del cuerpo hasta los objetos, “donde la devoción incluyó también vestigios de figuras políticas consideradas objeto de exaltación por su condición de héroe/mártir de la Nación, ya se tratase de sus restos mortales o de cosas que alguna vez les pertenecieron o que estuvieron en contacto con ellos (Vásquez Mantecón)” (Blasco, 2021, p. 215).

De esta forma, poco a poco la noción de reliquia fue mutando de su contexto original de producción, en el mundo confesional, hacia el mundo laico, bajo las nociones de nación y patria, de manera que las reliquias serán entendidas como “los restos mortuorios de los héroes y mártires, y los recuerdos u objetos de uso de los fallecidos” (Blasco, 2021, p. 215).

Para conformar el Estado-nación, la idea de reliquia será resignificada con la gestión del pasado histórico. En ese escenario, Blasco indaga también algunos antecedentes de Chile, como la Exposición del Coloniaje, inaugurada en septiembre de 1873 durante la intendencia de Vicuña Mackenna. Al igual que como en Argentina, señala que las piezas exhibidas no son consideradas reliquias, sino objetos, con la única excepción del retrato del general José de San Martín “pintado por el artista peruano José Gil en 1818 luego de la Batalla de Maipú, considerado [reliquia histórica] por el hecho de haber sido quizás el único retrato para el cual él se prestó” (Blasco, 2021, p. 225).

Efectivamente, en el *Catálogo del Coloniaje* (Vicuña Mackenna, 1873a) la noción de reliquia se usa de forma muy restringida, solo en seis ocasiones, en desmedro de los vocablos *objetos*, *tesoros* y *curiosidades*. En concreto, la palabra se usa en los siguientes casos (el destacado es nuestro):

- i) Sección Primera. Retratos Históricos y Cuadros de Familia. N.º 67. “El capitán General Don José de San Martín (...) Tiene éste el mérito no pequeño de ser quizás el único para el cual él se prestó, i puede por tanto considerársele como una *reliquia histórica*” (p. 93).

- ii) Sección Segunda. Muebles y Carruajes. N.º 171. “La arca o Caja real de la Tesorería del Reino en tiempos de los españoles (...) Pertenece esta curiosa *reliquia* hoy en crisis, es decir, vacía, al presbítero don Blas Cañas, a quién la obsequiaron hace poco los ministros del tesoro” (p. 116).
- iii) Sección Cuarta. Objetos de Culto. N.º 244. “Imájen de San Ignacio que existía en uno de los cuatro nichos de la fachada de la antigua Compañía, i si no única, es una de las raras *reliquias* de aquel templo memorable” (p. 121).
- iv) N.º 252. “Las alhajas de la virgen de Andacollo, el cáliz de los Jesuitas que se conserva en la catedral. El primer cáliz en que se dijo misa en Chile i que se conserva en la Merced. Como estas joyas i *reliquias* cuyo valor intrínseco igual a su mérito artístico e histórico se exhibirán en días determinados i con especiales precauciones” (p. 123).
- v) Sección Octava. Objetos i Utensilios de Industria Indígenas. N.º 348. “Un vaso de oro (...) Esta curiosa *reliquia* de la era indígena” (p. 131).
- vi) Sección Décima. Armas y Banderas. N.º 544. “El Estandarte con que San Martín juró la independencia de Chile. (...) Pertenece a la Municipalidad de Santiago, donde se custodia esta noble *reliquia histórica*” (p. 140).

Como se aprecia, la noción *reliquia histórica* se utiliza dos veces y en ambos casos la figura clave es San Martín. Es relevante porque para el caso de la Bandera de la Jura de la Independencia, cuya fecha de estreno es el 12 de febrero de 1818, marca un hito fuertemente vinculado a la figura de Bernardo O’Higgins. En las otras ocasiones, la idea de reliquia está referida a conjuntos de objetos, como las alhajas de la Virgen de Andacollo, y también figura junto a la noción de curiosidad, y, por último, a la idea de pérdida, como se menciona en los casos de las arcas reales y el templo de San Ignacio, destruido luego de un fatídico incendio.

Benjamín Vicuña Mackenna y Bernardo O'Higgins

Según se desprende del *Catálogo del Coloniaje*, la presencia de Bernardo O'Higgins en la exposición fue relevante. De hecho, se mencionan once objetos que le pertenecieron directamente, además de otros vinculados indirectamente a su participación en sucesos históricos. A partir de esta exposición, e incluso desde antes, es posible no solo reconstruir los trazos de la relación entre el historiador y el general, sino además dar cuenta de la figura de Bernardo O'Higgins, un personaje clave de la historia de Chile cuyo cuerpo y objetos se transformaron en verdaderas reliquias del Estado-nación chileno.

La relación entre Benjamín Vicuña Mackenna y Bernardo O'Higgins Riquelme pasó por varios momentos. Según Guerrero (2018), la condición de nieto de Juan Mackenna, un personaje relevante de la independencia y muy cercano al Libertador, influyó sobremanera en dicha cercanía. Podemos agregar que ambos comparten un origen irlandés, punto clave en esta suerte de atractivo que tendrá para Vicuña Mackenna la figura del general O'Higgins.

El primer acercamiento se manifestó en el exilio en Lima, en 1860. Esta estancia fue muy prolífica en términos editoriales, pues escribió *La revolución de la independencia en el Perú* (1860b), colaboró permanentemente para el periódico *El Comercio* (Hernández, 2020) y también escribió un libro sobre el general San Martín, *El General Don José de San Martín. Considerado según documentos enteramente inéditos, con motivo de la inauguración de su estatua en Santiago el 5 de abril de 1863* (1863), donde describe su trabajo de búsqueda y análisis de fuentes históricas.

Advertencia

La presente reseña biográfica, o más bien, colección de documentos inéditos sobre la carrera militar i política del Jeneral San-Martín, ha sido copiada en diversas épocas, sea en el archivo del gobierno de Mendoza en 1.855, sea en los papeles de familia del Jeneral San-Martín existentes en París, de los que debimos a su digno hijo político el señor don Mariano Balcarce interesantes copias en 1860,

sea, en fin, en los archivos públicos de Lima, o en los papeles privados del General O'Higgins que consultamos en el valle de Cañete durante aquel último año. (Vicuña Mackenna, 1863, s/p).

Como se lee en dicha nota de Advertencia, el acceso a diversos archivos, y en especial al del general O'Higgins, fue clave para su estudio del proceso de independencia y la valoración que en ello tendrán ciertos personajes, de los cuales dos fueron figuras los más relevantes: el general San Martín y Bernardo O'Higgins. En *El ostracismo del general don Bernardo O'Higgins*, también de 1860, es posible apreciar que su estancia en Lima le permitió acceder a varios objetos vinculados a O'Higgins, su vida cotidiana y trascendencia histórica.

Era imposible que al residir en Lima no persiguiera la huella de O'Higgins. Hacía dieciocho años que el desterrado chileno había fallecido en la ciudad virreinal en la calle de Espaderos, hoy Girón de la Unión. De las figuras de la historia de la Independencia, la más cara a sus afectos, la más pura en el patriotismo, la más llena de coraje cívico, era la del soldado del Roble. Sin cuestión, era el fundador de la nacionalidad. Buscó al hijo de O'Higgins y le habló de su proyecto de escribir la vida del patriota (Feliú Cruz, 1958, pp. 35-36).

El contacto con Pedro Demetrio, hijo del general, fue vital para acceder a la Hacienda Montalbán y al archivo personal del general O'Higgins, donde él mismo clasificó todos los papeles, e incluso Pedro Demetrio le obsequió algunos documentos y objetos.

En la Sección Quinta: Objetos de Ornamentación civil y útiles de casa del *Catálogo de la Exposición del Coloniaje* se puede leer:

Nº 276 Sello que usó con permiso del Senado el Director O'Higgins después de la herida a bala que recibió en Cancha rayada i que no le permitió escribir.

N° 277 El sello privado del Jeneral O'Higgins.

Fue obsequiado por éste al general Viel en Lima en 1832 i contiene simplemente un árbol i una flor i por emblema las palabras: "Libertad-Fidelidad".

N° 278 Un sello o cliché de imprenta con el emblema "Viva O'Higgins" trabajado en Chile antes de 1820, Obsequio de los tipógrafos de la república.

N° 279 Caja de cedro en que el Jeneral O'Higgins guardaba el Armonium que se complacía en tocar en su juventud i en su ancianidad.

Traído de su hacienda de Montalbán en el valle de cañete por don Benjamín Vicuña Mackenna, quién exhibe los cuatro objetos anteriores.

De los objetos anteriores, dos están completamente identificados en el Museo Histórico Nacional: N.° 276 Sello del director O'Higgins, N.° Surdoc 3-2025; y N.° 278, un sello o cliché de imprenta con el emblema "Viva O'Higgins", N.° Surdoc: 3-1939.



Figura 1. Sello del director O'Higgins. N.° Surdoc: 3-2025. ©Museo Histórico Nacional.



Figura 2. Sello con el emblema “Viva O’Higgins”. N.º Surdoc: 3-1939. ©Museo Histórico Nacional.

No tenemos mayores antecedentes para asociar la caja de cedro a algún objeto. Un estudio sobre la materialidad podría corroborar su existencia. Para el N.º 277, “El sello privado del Jeneral O’Higgins”, no tenemos pistas de su ubicación a la fecha.

Del mismo viaje a Lima, en otro documento, encontramos objetos relacionados con el general O’Higgins, en este caso a través de terceros, que le hicieron entrega a Vicuña Mackenna de varios objetos, como las piezas enumeradas en una lista que el intendente remite como donación al Museo Nacional, publicada en la obra *Un año en la Intendencia de Santiago. Lo que es la capital i lo que debería ser. Parte 1 y 2.*

Lista de los objetos enviados por el Intendente de Santiago al Museo Nacional después de la Exposición de Setiembre.

Santiago, octubre 7 de 1872.-Tengo el honor de enviar a Ud. los siguientes objetos históricos que me complazco en dedicar a nuestro Museo Nacional tan pobre de recuerdos de esta especie.

1° La prensa de la Aurora, es decir, el mango i el tornillo de esa máquina obsequiada por la municipalidad de Vallenar, donde se conservaba esa reliquia de nuestra independencia.

El retrato en bajo relieve de Camilo Henríquez i la alegoría de la Aurora es obra de don Nicanor Plaza, i el montaje de la prensa de la Escuela de Artes de Santiago.

2° Un mosquete del siglo xv encontrado en Valdivia hace treinta o cuarenta años, obsequio que los señores Tesoreros de Valdivia, me hicieron en esa ciudad en 1866.

3° *La banda de capitán jeneral de Bernardo O'Higgins, trabajada en Chile en 1820 i obsequio del señor José Antonio Lira.*

4° *Una manta de algodón que perteneció al general O'Higgins, obsequiada en 1860 a don Bartolo A. Riobó por un amigo del general i por aquel al que suscribe. Era la que usaba el general en su Hacienda de Montalban i la misma que usan todavía los hacendados peruanos en sus cálidos valles.*

5° *Una cuchara de plata que tiene la cifra del general O'Higgins, obsequio de Tristán Matta (1873a, pp. 340-341; el destacado es nuestro).*

En un estudio próximo a publicarse hicimos la trazabilidad de los tres objetos mencionados del general O'Higgins y también de los donantes nombrados. Todos ellos, Bartolo o Bartolomé Riobó, José Antonio Lira y Tristán Matta, son chilenos, liberales y exiliados en Lima después de los sucesos de 1859, donde coincidieron con el propio Vicuña Mackenna. Dos de los tres objetos mencionados también se encuentran hoy en la colección del Museo Histórico Nacional, previo a su paso por el Museo Nacional y luego el Museo Militar: la banda del capitán jeneral, N.º Surdoc: 3-9974 y la manta de algodón que perteneció al general O'Higgins, N.º Surdoc: 3-32621.



Figura 3. Banda del capitán general, N.º Surdoc: 3-9974. ©Museo Histórico Nacional.



Figura 4. Manta que perteneció al general O'Higgins, N.º Surdoc: 3-32621. ©Museo Histórico Nacional.

Cabe hacer notar que la banda del capitán general se exhibió en la Exposición de Artes e Industrias de Santiago (1872), como se aprecia en el catálogo de dicha muestra, inaugurada el 18 de septiembre de 1872: N.º 305. “Banda del capitán jeneral señor Bernardo O’Higgins, perteneciente al mismo señor” [Vicuña Mackenna] (Catálogo, 1872, p. 23).

Una vez instalado en Chile, en 1864, Vicuña Mackenna será el principal promotor de una ley para exhumar y repatriar los restos del general O’Higgins. En *Los últimos días del Capitán General don Bernardo O’Higgins* (1864) se refiere nuevamente a la vida de O’Higgins, a sus proezas militares, a sus obras como gobernante. También reitera aspectos de la vida cotidiana de un O’Higgins retirado y alejado de los avatares de la política contingente tanto en Perú como en Chile. Este perfil es crucial dado que señala que el general, el soldado de la independencia, estaba por sobre los bandos políticos y que se alzaba como una figura nacional e incluso continental a la cual era necesario rendir los honores correspondientes, pues, en sus palabras, era un servidor de la patria. Para Vicuña Mackenna, O’Higgins fue el primer soldado y el primer patriota de Chile.

En el contexto de la guerra con España “se revitalizaron los sentimientos de patriotismo y americanismo, ambiente en el que Benjamín Vicuña Mackenna y Ramón Rozas” (Guerrero, 2018, p. 125) promovieron el fervor y retorno del general O’Higgins a Chile. En esos años se comienza a observar una operación histórica, política y, agregaremos, patrimonial, por dar cuenta de Bernardo O’Higgins como un personaje especial, digno de admiración, veneración, respeto y devoción, de modo que tanto su cuerpo como una serie de sus objetos personales se van cubriendo con el manto de la noción de reliquia.

Esta veneración también puede generar la aparición de una narrativa épica que, inscrita en la tenue frontera entre la historia y la imaginación, transforma al pasado en algo ideal. Esto fue lo ocurrido con Bernardo O’Higgins y con varios otros personajes de la historia nacional, antigua o más reciente (Guerrero y Cárcamo, 2013, p. 117).

Tanto en *Los últimos días del Capitán General don Bernardo O'Higgins* (Vicuña Mackenna, 1864) como en *El ostracismo del General O'Higgins* (Vicuña Mackenna, 1860a) y en *La Corona del Héroe* (Echaurren, 1872) se entrega una serie de antecedentes del proceso de repatriación y de la vida del general. Por ejemplo, en la sección "Rasgos biográficos" se advierte que se reproducirá parte de *El ostracismo del General O'Higgins*. Lo interesante es que en todas se reproduce el mismo párrafo, donde Vicuña Mackenna se adentra en la intimidad del prócer y revela su vinculación con algunos objetos y cosas.

Vestía jeneralmente de paño azul con exquisito aseo, pero con extrema sencillez; i por lo común se cubría con el poncho chileno, traje que prefería a la antipática capa de los españoles (...). Cuando montaba a caballo se ceñía invariablemente espuelas, pues su máxima de huaso era, que mientras mejor era el caballo más aguasadas debían ser las espuelas del jinete; i en tales casos, por lo común, siguiendo la costumbre del país, solía llevar a la cintura un ligero espadín, que había pertenecido al jefe de la expedición de Cantabria, don Fausto del Hoyo, i que el almirante Blanco le había presentado como un trofeo de la María Isabel (...)

A las once de la noche se retiraba jeneralmente a su dormitorio i solía distraer su soledad i la fatiga de su espíritu con las melodías del acordium, instrumento propio de la afición de seres tiernos i que él había aprendido a tocar en sus días juveniles. Delante de la mesa en que escribimos tenemos a la vista la caja de cedro, forrada te terciopelo oscuro, en que el viejo soldado guardaba aquel utensilio amigo i solaz de sus penas (1864, pp. 40-41).

De este párrafo sobre los últimos momentos de O'Higgins, en la Hacienda Montalbán, queremos destacar la referencia a los objetos individualizados en el relato. Creemos que el poncho corresponde a la manta que en 1860 Bartolomé Riobó le entregó a Vicuña Mackenna. En su trayectoria podemos encontrarla en la *Guía del Museo Nacional*,

donde se lee: “E. 27: ... manta que usó O’Higgins cuando estuvo en Perú” (1878, p. 29), sin mencionar donante, la faja ni la cuchara.

Luego, en el *Catálogo del Museo Militar* de 1909 nuevamente aparece: “N°1084- Manta que usó O’Higgins en su hacienda en Montalván (Perú). Obsequio Museo Nacional;”. Finalmente, según la base de datos SUR, aparece en los registros del MHN:

Manta. N° de registro Surdoc: 3-32621.

Fecha de creación: C. 1830.

Historia de propiedad y uso: Usada por Bernardo O’Higgins para montar a caballo durante su exilio en su hacienda de Montalbán, en Perú.

Forma adquisición: Donación. Procedencia: Familia Contreras Zapata. Fecha inicio: 1930.

Los datos de Surdoc y la información de la donación permiten afirmar que la actual manta del MHN no correspondería a la donada primero por Bartolomé Riobó a Vicuña Mackenna y luego por este al Museo Nacional en 1873. Pero al revisar los libros de inventario del propio museo se identifica lo siguiente: “N° 1145: Manta blanca que usó O’Higgins durante su ostracismo en la Hacienda Montalván (Perú). Obsequio Museo Nacional”.

En el libro de Inventario del MHN de 1911 se encuentra con el N.° 1145: “manta blanca que usó O’Higgins durante su destierro en la Hacienda Montalván (Perú). Obsequio Museo Nacional” (Catálogo Museo Militar, 1909). Por lo anterior, reiteramos que se trata de dicha manta, mencionada en el relato de Vicuña Mackenna como poncho.

Otro objeto interesante es la espada, mencionada por Vicuña Mackenna como “ligero espadín, que había pertenecido al jefe de la expedición de Cantabria, don Fausto del Hoyo, i que el almirante Blanco le había presentado como un trofeo de la María Isabel”. Surge, entonces, una pregunta inicial: ¿De dónde extrajo esa información Vicuña Mackenna? Para comenzar, a partir de las propias

informaciones señaladas por él, en el Fondo Benjamín Vicuña Mackenna (FBVM) del Archivo Histórico Nacional¹ se encuentra la carta en la cual el almirante Blanco Encalada ofrece dicha espada en forma de obsequio:

D. Bernardo O'Higgins

Navío general San Martín a la ancla en el puerto de la Isla de Santa María 5 de noviembre de 1818.

“Mi venerado general

Con mi ayudante de ordenes remito a Ud. el sombrero y la espada, que se me dijo es de el comandante de la fragata María Isabel, felicitándome de haver podido cumplir a VE.”

Manuel Blanco Encalada

Sin embargo, los datos señalados por Vicuña Mackenna sobre el propietario original de la espada no calzan, pues Fausto del Hoyo² no era el comandante de la *María Isabel*. Se trataría de la espada del comandante Dionisio Capaz Rendón y de León³, quien estaba al

¹ FBVM, vol. 92, f. 73.

² En 1819 el virrey de Perú le concedió el empleo de coronel y el mando del Regimiento de Cantabria, y se encargó de organizar al ejército en la plaza de Valdivia (Chile). Los días 3 y 4 de febrero de 1820 defendió la importante plaza de Valdivia del ataque del almirante Cochrane, mientras estaba a cargo de la fuerza que guarnecía el sistema de fuertes de la plaza, siendo hecho prisionero tras el triunfo de los independentistas. Obtuvo el vencedor la promesa del Gobierno chileno de que sería tratado con generosidad, pero no fue así, ya que le encerraron en prisión en Santiago de Chile sin suministrarle fuego, luz, ni libros, por lo que lord Cochrane lo tomó bajo su protección y consiguió que fuese puesto en libertad bajo palabra de honor, llevándose como invitado a su posesión de Quintero. En 1823 fue puesto en libertad y luego se embarcó rumbo a España, adonde llegó en julio, tras hacer escala en Brest (Francia).

³ En 1818 tomó parte en un convoy que llevaba tropas al Callao, dondo tuvo que hacerse cargo del mando cuando el primer comandante cayó enfermo. La expedición fue desastrosa, pues los insurgentes capturaron el *María Isabel*, buque que tripulaba Capaz, quien, sin embargo, llegó al Callao. Fue sometido a causa, de la que salió absuelto por motivos políticos. Las biografías de ambos oficiales españoles fueron consultadas en Real Academia de la Historia, <https://dbe.rah.es>

mando de ese buque de la escuadra española, y su arma corresponde a la espada conmemorativa que usaban los oficiales de la Armada española por su independencia:

... espada de presentación o de ceñir conmemorativa de la Guerra de la Independencia de España de los franceses de 1808. La guarnición de esta espada es copia fiel de la que conmemora los hechos acaecidos en Madrid en el Parque de la Artillería de Monte León, día en que comenzó la Guerra de la Independencia. Los artilleros españoles Daoiz y Belarde fueron los héroes de esta revolución popular contra los franceses el 2 de mayo de 1808, quienes encontraron finalmente la muerte. En la concha principal de la guarnición de esta espada aparecen los perfiles de estos dos artilleros junto a los escudos de España y los borbones (Hormazábal, 2016-2017, p. 25).

Pese a que la espada fue transformada por O'Higgins para en cierta forma nacionalizarla o chilenizarla, sigue conservando atributos de la original, por ejemplo, el busto de Atenea en la guarda (Figura 6).

En el centro de la principal aparece el escudo o'higginiano de 1821, con una alteración al incorporarle en la base de la estrella una media luna, detallado heráldicamente en el siguiente apartado.

Tiene empuñadura de nácar o marfilina y pomo en cabeza de Atenea, quien en la mitología griega es la diosa de la guerra, civilización, sabiduría, estrategia, las artes, la justicia y la habilidad. En la mitología romana se la adoraba con el nombre de Minerva.

Existe un sinuoso aro o gavilán en cuyo centro destaca el símbolo femenino de la victoria, portando en sus manos la palma y la corona de laurel, mérito indiscutible de los héroes (Hormazábal, 2016-2017, p. 25).



Figura 5. Espadín español. Fuente: Tienda Medieval, blog.tienda-medieval.com



Figura 6. Espada de O'Higgins. N.º Surdoc: 3-2024. ©Museo Histórico Nacional.

En la obra *Los últimos momentos*, el mismo Vicuña Mackenna entrega antecedentes de la donación que realiza su hermana Rosa Rodríguez, o Rosa O'Higgins, al Estado de Chile en una carta del 15 de octubre de 1845, es decir, a casi tres años de la muerte del general:

Documento. N.º 15.

Comunicaciones relativas al obsequio de la espada del Jeneral O'Higgins al Gobierno de Chile. Lima 15 de octubre de 1845. Comunicación de Manuel J. Cerda, encargado de negocios de Chile en Perú.

He tenido la satisfacción de recibir la apreciable comunicación de Ud. fecha de ayer, i con ella la espada que acompaño a su benemérito hermano, en las memorables acciones de Chacabuco i Maipo, i en las campañas de Junín i Ayacucho (Vicuña Mackenna, 1864, p. 64).

Luego, en una carta del 31 de enero de 1846 a nombre de Manuel Bulnes, presidente de la república, el ministro del Interior y de Relaciones Exteriores, Manuel Montt, señala:

Me ordena S.E que dé a Ud. la más expresivas gracias por su generosa y patriótica donación, manifestándole todo el aprecio que hace de esta inestimable reliquia de unos de los primeros campeones de la independencia chilena i Sud-americana. El gobierno ha determinado que se deposite en el Museo Nacional, donde junto con el nombre del héroe que defendió con esta espada la libertad de Chile, se recuerda la donación que Ud. Se ha servido hacer de ella a su patria.

Dios guarde a Ud.

Manuel Montt

A la señora doña Rosa O'Higgins.

Dados estos antecedentes, es evidente que Vicuña Mackenna conoce muy bien esta espada, y por ello creemos que es la que se exhibe en el Coloniaje, mencionada en el Catálogo: “N° 522: La espada del general O'Higgins. Espada naval coronada al parecer por el busto de Temístocles. Pertenece al Museo Nacional”. En este caso se refiere a la efigie del pomo como Temístocles, el político que fomentó el poder naval de Atenas. Sin embargo, como hemos señalado, se trata de la cara de Atenea, diosa griega de la guerra. Es la misma que el general conservaba en su Hacienda de Montalbán, la misma que le habría obsequiado el almirante Blanco Encalada en 1818. Allí reside el interés de Vicuña Mackenna por identificarla y nombrarla.

Luego, en la *Guía del Museo Nacional*, se menciona:

A ámbos lados de la subida a la galería de antigüedades, se encuentran dos estantes que contiene dos estandartes i seis banderas españolas tomadas en la batalla de Maipo. Otra gran bandera algo deteriorada por la polilla, quitada a la fragata María Isabel, i la espada del general O'Higgins (1878, p. 27).

Es interesante advertir que se exhibe en el marco de los sucesos de la *María Isabel*, quizás como un ejercicio de recontextualización. La visa social de esta reliquia continúa en el Museo Militar, donde sale mencionada en el Decreto N.º 2732, del 5 de octubre de 1894, titulado:

Objetos traspasados del Museo Nacional al Museo Militar.
Santiago 5 de octubre de 1894.

Con esta fecha digo al señor Ministro de la Guerra que los objetos que existen en el Museo Nacional, este ministerio puede ceder los siguientes para el Museo Militar que está organizando:

15 Una espada de don Bernardo O'Higgins.

Coincidimos con Pedro Hormazábal en que el origen de las espadas y sables que pertenecieron o son atribuidos al general Bernardo O'Higgins son poco claros, pero en nuestro caso, sin entrar en el debate de las trayectorias de todas las espadas o sables mencionados y atribuidos a O'Higgins, creemos que la espada con el N.º Surdoc: 3-2024 del MHN es la espada naval obsequiada por el almirante Blanco Encalada en 1818, la misma que usó el general en su Hacienda de Montalbán, que su hermana Rosa Rodríguez donó al Estado y luego ingresó al Museo Nacional, que fue traspasada al Museo Militar en 1894 y que aparece reseñada con el N.º 1103, como "Florete que usaba don Bernardo O'Higgins" (*Catálogo del Museo Militar*, 1909, p. 76), la misma que luego fue exhibida en la Exposición del Centenario y que hoy forma parte de la colección del MHN.

En el Museo Militar se la denomina *florete*, pues es una espada conmemorativa, no de combate, razón por la cual creemos que en este

catálogo se hace esa precisión. Es la espada de ceñir, de fabricación alemana Solingen, del siglo XIX (Barra y Godoy, 2012). Sin embargo, no coincidimos con Hormazábal en que no existe una base original de la espada de O'Higgins y que “se toma como modelo la espada de presentación o de ceñir conmemorativa de la Guerra de la Independencia de España de los franceses de 1808” (2016-2017, p. 25). La pregunta clave es por qué se toma esta espada como modelo. Porque es de las espadas conocidas, la que posee una trayectoria más clara y, según los antecedentes dispuestos en este texto, es la misma que usó el general en su retiro en Montalbán. De hecho, el propio Hormazábal señala que “las armas blancas atribuidas a Bernardo O'Higgins, conforme a los antecedentes escritos y de transmisión oral, serían un florete, dos espadas y un sable” (2016-2017, p. 26). Efectivamente, se trata del florete que identificamos claramente en la actual colección del MHN.

La guerra

El otro contexto que vinculará a Vicuña Mackenna con Bernardo O'Higgins es la guerra que enfrentó a Perú y Chile en 1879. En este caso, tanto el discurso como las prácticas de Vicuña Mackenna respecto de Perú sufrirán una transformación radical. Como señala la historiadora Carmen Mc Evoy: “No cabe duda de que esta incontenible obsesión por los documentos históricos, (...) tiene estrechas conexiones con su particular modelo historiográfico nacionalista” (2009, p. 148).

Mc Evoy sostiene que bajo las coordenadas del nacionalismo, en el contexto de la guerra, los documentos peruanos que fueron trasladados a Chile durante los años de ocupación de Lima pasaron a engrosar en la mayoría de los casos la impresionante colección privada del político e historiador Benjamín Vicuña Mackenna (Mc Evoy, 2009).

Un hecho que ilustra muy bien la relevancia que el propio Vicuña Mackenna daba a los objetos históricos, pero que, además, constituye

un sentir de época, que vincula la importancia de los simbolismos y el patriotismo (Guerrero, 2018, es la organización del *meeting* del 24 de mayo de 1879, a días de conocerse los sucesos de la fatídica jornada del 21 de mayo.

La nota se reproduce en el libro *El veintiuno de mayo de 1879*:

Gran meeting

Mayo, 24 de 1879

A las 1 P.M., se celebró un gran meeting patriótico al pie de la estatua de O'Higgins

—a las 12.30 del día, la bandera con que san Martín el 12 de febrero de 1818 proclamó en la plaza de Santiago la independencia de Chile, fue sacada de la Municipalidad y se llevó al lugar del meeting, custodiada por una escolta de bomberos armados.- en el meeting habrían unas 10 mil personas.

Presidió don Rafael Larraón Moxo, quién descubriéndose y con voz grave y conmovida dijo: “A nombre de Arturo Prat y sus gloriosos compañeros se abre la sesión”.

Inmediatamente en medio de incesantes aclamaciones el señor Vicuña Mackenna pronunció el siguiente discurso (Vicuña Mackenna y Muñoz, 1930, p. 7).

En este episodio es relevante mencionar el uso social de una reliquia en el sentido de que las reliquias no solo son fuente de admiración, sino que su devoción supone también la influencia que pueden tener en el curso de los acontecimientos, al igual como lo suponían las personas medievales que reunían los objetos sacros. La Bandera de la Jura de la Independencia, quizás la mayor de las reliquias históricas de Chile, se une en este *meeting* al monumento al general O'Higgins, una forma de simbolismo y patriotismo en su máxima expresión performativa.

Por eso, no debe extrañar que durante la guerra el propio Vicuña Mackenna tratara de sacar el máximo de provecho posible de las acciones bélicas (Alegría, 2019). Así se constata en un listado de objetos

enviados en 1882 al Museo Nacional, provenientes desde la Hacienda Montalbán, en la Lima ocupada por el Ejército chileno. En este caso no son “trofeos de guerra”, pues no son armas del enemigo, sino que más bien se acerca a la figura de “botín de guerra”, por haber sido obtenidas del despojo o robo a la comunidad de origen de ciertas posesiones, ya fueran mercancías, maquinarias o elementos simbólicos. Aunque en este caso no se conoce a sus dueños claramente, era evidente que estos objetos tampoco le pertenecían al Estado chileno.

En una carta del 11 de mayo de 1882 se enumera esta serie de objetos⁴:

1. Casaca de paño azul, perteneciente a Bernardo O’Higgins.
2. Un par de charreteras.
3. Un escudo de paño azul bordado.
4. Tres fajas de seda tricolor.
5. Una casaca de paño blanco, perteneciente a Ambrosio O’Higgins.
6. Una caja con un par de pistolas.
7. Una caja con aparato galvánico.
8. Una cartera de raso blanco.
9. Un reloj de sobremesa y un despertador.
10. Dos cantimploras o caramayolas.
11. Ocho piezas de plata.

Se señala, además, que todos estos objetos van “en un baúl de suela labrada con el nombre de O’Higgins”, baúl que hoy figura en las colecciones del MHN con el N.º Surdoc: 3-1312.

Es relevante señalar el interés manifiesto de Vicuña Mackenna por las cosas de la Hacienda Montalbán, que él además apreció en persona durante su exilio en 1860. Si volvemos al Decreto N.º 2732,

⁴ Listado no exhaustivo.

del 5 de octubre de 1894, titulado “Objetos traspasados del Museo Nacional al Museo Militar”, es posible constatar que varios de ellos, como las casacas de Bernardo y Ambrosio, las charreteras, los relojes, las cantimploras, el escudo de paño y una caja de pistolas fueron traspasados al Museo Militar, en cuyo Catálogo señala: “Objetos pertenecientes a Don Ambrosio y Bernardo O’Higgins” (1909, p. 74).

Muchos de estos objetos fueron exhibidos en la Exposición Histórica del Centenario con motivo de las fiestas de conmemoración de los cien años de la Independencia de Chile. En esa fecha la figura de Bernardo O’Higgins ya era centro de veneración y admiración, proceso en que fueron centrales la repatriación de sus restos en 1869, año en el cual se lo comenzó a identificar como padre de la patria (Guerrero, 2018), la erección de su monumento en la Alameda (1872), junto a la exhibición de sus objetos en el Museo Nacional, la Exposición de Artes e Industrias de 1872 y la Exposición del Coloniaje en 1873.

Para dar trascendencia y relevancia a la idea de reliquia, en los números especiales de conmemoración del Centenario de las revistas *Sucesos* (15 de septiembre) y *Žig-Žag* (17 de septiembre) aparece una fotografía compuesta por los objetos de Bernardo O’Higgins. La primera, de forma elocuente, se titula “Reliquias de O’Higgins”, mientras que la otra es encabezada por la frase “Recuerdos de O’Higgins”. En ambas aparecen dos espadas cruzadas, una de las cuales creemos que se puede identificar de manera muy clara como la espada naval donada por la hermana de O’Higgins en 1845, luego exhibida en el Coloniaje. En la revista *Sucesos* además aparecen las pistolas, las charreteras y un reloj.

En la foto de *Žig-Žag*, por otro lado, se retrata una banda tricolor, las pistolas, dos relojes y una cantimplora. Con todo, lo más importante es que ya a inicios del siglo xx los objetos de Bernardo O’Higgins eran considerados de forma indiscutible verdaderas reliquias del Estado chileno.

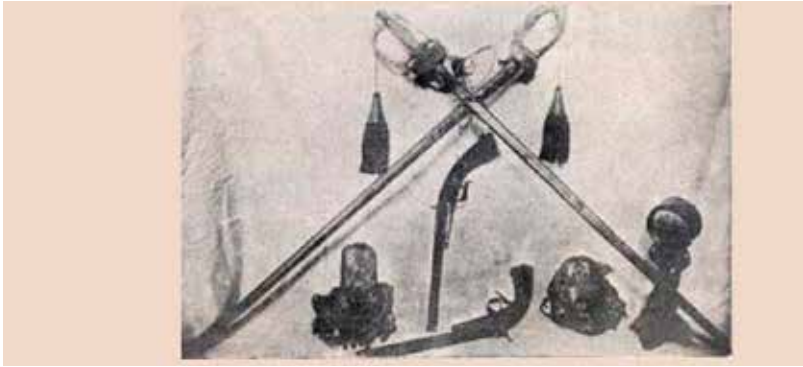


Figura 7. *Sucesos* (15 de septiembre de 1910).

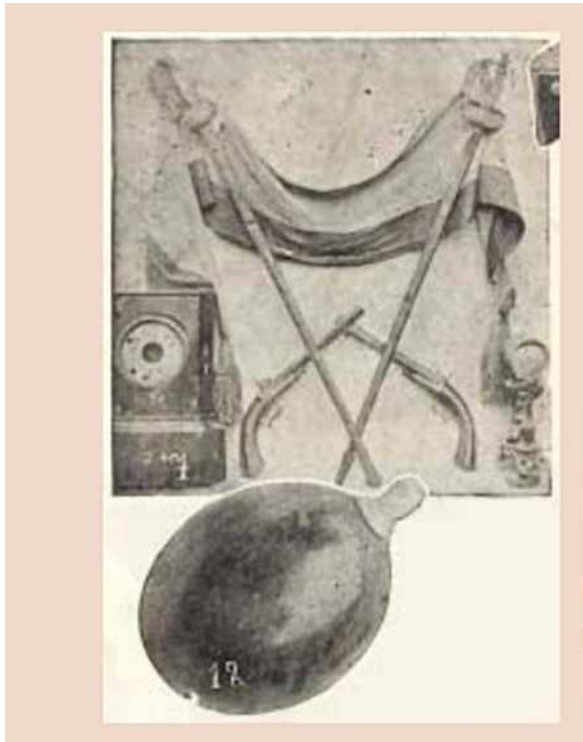


Figura 8. *Zig-Zag* (17 de septiembre de 1910).

CONCLUSIONES

La transformación social de los objetos pertenecientes a Bernardo O'Higgins en reliquias es un proceso complejo que se consolida a lo largo del siglo XIX y en el cual se identifican diversas formas de transmisión, ya fuera como obsequios o regalos vía donaciones a una persona o instituciones, o por la vía del “trofeo de guerra”, como el caso de la espada o florete (Surdoc: 3-2024), o “botín de guerra”, como los objetos enviados en 1882 al Museo Nacional directamente desde la Hacienda Montalbán. En todos ellos el común denominador son las gestiones de Benjamín Vicuña Mackenna. Por ejemplo, en la Exposición del Coloniaje de 1873 no solo se exhibieron objetos del general O'Higgins, sino que se también contribuyó a resignificarlos como símbolos del Estado-nación. La relación entre Vicuña Mackenna y O'Higgins, influenciada por la conexión familiar del primero con Juan Mackenna y su admiración por el legado del héroe, fue fundamental en este proceso.

La labor histórica y patrimonial de Vicuña Mackenna permitió construir una narrativa que posicionó a O'Higgins como un héroe indiscutible, cuyas posesiones se convirtieron en objetos de veneración. Estos objetos, otrora elementos cotidianos, adquirieron un valor simbólico que trascendió su materialidad para transformarse en reliquias que encarnan la identidad y la memoria colectiva chilena.

La resignificación de los objetos de O'Higgins como reliquias no solo reforzó su imagen como figura clave en la independencia, sino que también sirvió para legitimar el proyecto de construcción nacional. A través de la exhibición y la narración histórica, Vicuña Mackenna contribuyó a consolidar un imaginario patriótico que perdura hasta nuestros días, según el cual los objetos de O'Higgins son símbolos tangibles de la historia y la identidad nacional. Este proceso de transformación social de reliquias subraya la importancia de las prácticas patrimoniales en la creación y el mantenimiento de la memoria colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

- Agulhon, M. (1992). Uso del pasado. *Travesía*, 5, 11-22.
- Appadurai, A. (ed.). (1991). *La vida social de las cosas. Perspectivas culturales de las mercancías*. Grijalbo.
- Barra, C., y A. Godoy (2012). *Armas blancas. En defensa del honor*. Museo Histórico Nacional.
- Bermúdez, M. I. (2025). El culto a los héroes y la sacralización de la muerte en México. *Revista de Historia Iberoamericana*, 18(2), 1799-1818.
- Blasco, M. E. (2021). De la veneración de los restos al culto de la Nación. La construcción social del valor de la “reliquia histórica” en la Argentina del siglo XIX. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 25, 213-250.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama.
- Cárdenas, J., y L. Ortega (2025). Prácticas religiosas y construcción de comunidad en América Latina. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*.
- Catálogo del Museo Militar de Chile* (1909). Imprenta de la Fábrica de Munición i Maestranza del Ejército.
- Catálogo Exposición Nacional de Artes e Industria* (1872). Memorias premiadas en el certamen i documentos que les sirven de antecedentes. Santiago, Imprenta de la Republica de Jacinto Nuñez, 1873.
- Echaurren, F. (1872). *La corona del Héroe. Recopilación de datos i documentos para perpetuar la memoria del Jeneral don Bernardo O'Higgins*. Imprenta Nacional.
- Feliú Cruz, G. (1958) “N° 8. Benjamín Vicuña Mackenna. El Historiador”, *Anales de la Universidad de Chile*, Universidad de Chile.
- Guerrero, C. (2018). El Personaje. En Góngora, A. (editor) *Bernardo O'Higgins*. Comandancia en Jefe del Ejército, pp 117-145.
- Guerrero, C., & Cárcamo, U. (2013). Bernardo O'higgins entre izquierda y derecha. Su figura y legado en Chile: 1970-2008. *Cuadernos De Historia*, (39), Pág. 113–146.
- Greary, P. J. (1991). Mercancías sagradas: la circulación de las reliquias medievales. En A. Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectivas culturales de las mercancías* (pp. 217-244). Grijalbo.
- Guía del Museo Nacional* (1878). Imprenta de los Avisos.

- Hormazábal, P. (2016-2017). Reseña histórica de la Espada Bernardo O'Higgins, *Revista de Historia Militar*, 15, 23-26.
- Hernández, C. (2020) Exilio, memoria e historia en el siglo XIX. El caso de los chilenos en la ciudad de Lima y su utilización del periódico El Comercio. *Discursos Del Sur*, n.º 5, enero/junio, págs. 121-145 DOI: <https://doi.org/10.15381/dds.v0i5.18144>
- Kopytoff, I. (1991). La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. En A. Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectivas culturales de las mercancías* (pp. 89-123). Grijalbo.
- Mc Evoy, C. (2009). Guerra, civilización e identidad nacional. Una aproximación al coleccionismo de Benjamín Vicuña Mackenna, 1879-1884. Ana María Stiven y Marco Pamplona (ed.) *Estado y nación en Chile y Brasil en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Ediciones UC.
- Morán, J. M., y F. Checa (1982). *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería artística*. Visor.
- Spiegel, G. M. (2006). The task of the historian. *The American Historical Review*, 111(1), 1-15.
- Soto, K. (2013). *Jaime Eyzaguirre: historia y patria*. Universitaria.
- Vicuña Mackenna, B. (1860a). *El ostracismo del general Don Bernardo O'Higgins*. Imprenta y Librería el Mercurio.
- (1860b). *La revolución de la independencia del Perú*. Imprenta el Comercio.
- (1863). *El General Don José de San Martín. Considerado según documentos enteramente inéditos, con motivo de la inauguración de su estatua en Santiago el 5 de abril de 1863*. Imprenta Nacional.
- (1864). *Los últimos días del Capitán General don Bernardo O'Higgins. Fragmentos biográficos, publicados a consecuencia de la moción presentada al Congreso Nacional para trasladar a Chile los restos de aquel hombre ilustre i erigir un monumento a su memoria por el Diputado de la Ligua*. Imprenta Chilena de Herrera.
- (1873a). *Catálogo del Coloniaje*. Imprenta del Sud-América, Claro y Salinas.
- (1873b). *Un año en la Intendencia de Santiago. Lo que es la capital i lo que debería ser. Parte I y 2*. Imprenta del Mercurio de Tornero y Garfias.
- Vicuña Mackenna, B., y P. Muñoz (1930). *El veintuno de mayo de 1879: compilación de artículos, biográficos y discursos que con tal motivo escribiera*. Ministerio de Guerra.

Otras fuentes

Libro-Inventario del Museo Histórico Nacional 1911-1916.

Libro-Inventario del Museo Nacional de Historia y Natural.

Trayectorias y redes de la colección de Francisco Echaurren García-Huidobro legada al Museo Histórico Nacional*

Carolina Barra

Alejandra Carvajal

* Este texto, actualizado y corregido, expone los resultados del proyecto de 2022 “Contextos, agencias y relaciones en el campo patrimonial de Chile durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. El caso de Francisco Echaurren García-Huidobro”, financiado por el Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial.

El Museo Histórico Nacional (MHN) fue creado mediante el Decreto N.º 1.770 el 2 de mayo de 1911, bajo la presidencia de Ramón Barros Luco. Entre las colecciones que el MHN ha considerado fundacionales¹ destaca un conjunto de piezas numismáticas, mobiliario y objetos de arte² que provienen de la donación realizada por el político y filántropo Francisco Echaurren García Huidobro (Santiago, 1824-1909). Su testamento, redactado el 22 de junio de 1889, expresaba su voluntad de donar diversos bienes al Estado de Chile, especificando cada una de las instituciones beneficiadas. Sin embargo, el Museo Histórico Nacional no figura en esta lista dado que aún no había sido creado.

Diversas interrogantes surgen en torno al destino de esos objetos: ¿por qué fueron transferidos al MHN y no a las instituciones indicadas por Echaurren? ¿Por qué no se cumplió la voluntad del donante? ¿Cuál es la naturaleza de la donación original que llegó al MHN? ¿Qué objetos fueron incluidos? ¿Cómo se formó la colección Echaurren? ¿Quién decidió qué piezas traspasar al recién establecido Museo Histórico Nacional? Y, finalmente, ¿cuántos de esos objetos se conservan y custodian hoy en el MHN? Estas son algunas de las preguntas que guiaron la presente investigación e impulsaron la revisión de documentos contenidos en diversos archivos, con el fin de elaborar una hoja de ruta de este importante acervo que involucra a tres museos nacionales chilenos.

Los hallazgos de esta investigación también permiten reexaminar aspectos poco estudiados de la figura de Echaurren, en particular su faceta como coleccionista. ¿Cómo y dónde pudo haber gestado su colección? ¿Quiénes lo apoyaron o actuaron como mediadores en este proceso? Además, se busca conocer el devenir de las piezas

¹ Aquellos primeros objetos que integraron la colección del Museo Histórico Nacional en 1911, año de su fundación.

² En el catálogo de exhibición del Museo Histórico Nacional, *100 años 1000 historias*, se señala que Francisco Echaurren “legó gran parte de su colección de muebles, objetos de arte y numismática al Estado, para ser custodiados por el naciente Museo Histórico Nacional. Estos ingresaron al museo en 1911” (Martínez y Mellado, 2011, p. 11).

donadas, entendiendo los contextos y las redes de relaciones que facilitaron la conformación de su acervo. El objetivo fue analizar e interpretar las dinámicas y actores que, de alguna manera, dieron valor a los objetos legados por este filántropo, especialmente aquellos transferidos al MHN.

Con ese propósito, se utilizó la metodología de la teoría del actor-red (TAR)³, enfoque que permitió relacionar los sujetos con los objetos desde una mirada simétrica, destacando a ambos como agentes activos que provocaron, cambiaron y actuaron en determinadas relaciones sociales.

En cuanto al *corpus* documental consultado, cabe destacar la relevancia de ciertos documentos inéditos —al menos en lo que respecta a los pasajes centrados específicamente en el acopio de objetos—, como el testamento de Echaurren, el inventario de sus bienes, los recibos notariales y la correspondencia conservada en diversas instituciones. Además, destaca la publicación de sus apuntes de viajes gracias al trabajo de José Díaz, Francisco Medianero y José Zavala. Para ubicar y relacionar las piezas legadas que actualmente se encuentran en el MHN, fue necesario revisar los inventarios del museo, la plataforma Surdoc, las fichas manuales y realizar consultas a los curadores. Finalmente, para completar el proceso de identificación se llevó a cabo una inspección *in situ* de los objetos.

FRANCISCO ECHAURREN, SUS LAZOS FAMILIARES Y EL ROL PÚBLICO

Francisco de Paula de la Santísima Trinidad Hilarión Rafael José Ramón de los Dolores Echaurren García Huidobro nació en Santiago de Chile el 21 de octubre de 1824. Fue el mayor de cuatro hermanos, seguido por tres hermanas: Javiera, Eulogia y Concepción. Su padre,

³ Iniciada en 1980 por Bruno Latour (2005), Michel Callon y otros investigadores del Centro de Sociología de la Innovación de Mines ParisTech, en Francia. Una de las características más relevantes de esta metodología es la relación entre elementos humanos y no humanos capaces de interactuar en redes cambiantes (ver Barra y Carvajal, 2022).

José Gregorio de Echaurren y Herrera, falleció cuando Francisco tenía apenas 11 años, y su madre, Juana García Huidobro Martínez de Aldunate, murió cuando él tenía cerca de 19 años (Riesco, 2012).



Figura 1. *Retrato de Francisco Echaurren García Huidobro*, 1876, Manuel Jesús Zubieta, dibujo sobre papel, 92 x 72,5 cm, surdoc 3-38553. © Museo Histórico Nacional.

Francisco García Huidobro, su bisabuelo por la rama materna, llegó a Chile alrededor de 1735, y a él se le debe la fundación de la primera Casa de Moneda en el país. Posteriormente, logró adquirir uno de los cuatro títulos de Castilla vendidos en Chile, lo que le permitió convertirse en marqués de la Casa Real. Por la rama paterna, Gregorio Dimas Echaurren Ruiz de la Viñuela, quien introdujo el apellido en Chile, arribó desde España en 1771. Desarrolló una destacada carrera como funcionario de la Corona española, fue teniente receptor del Santo Oficio de la Inquisición, teniente de milicias del Batallón de Nobles de Santiago, corregidor de Colchagua, comandante en jefe del batallón de cinco compañías de milicias de San Fernando y alcanzó el grado de teniente coronel del Ejército (Riesco, 2010).

Otro aspecto familiar relevante se refiere a sus hermanas, sobre las cuales existe escasa bibliografía. En este caso, se las menciona en relación con los vínculos que contrajeron mediante sus matrimonios. Javiera, la mayor, se casó con Manuel Eyzaguirre Portales. Eulogia lo hizo con Federico Errázuriz Zañartu, quien fue presidente de Chile entre 1871 y 1876. De esta unión nacieron trece hijos, entre ellos, Federico Errázuriz Echaurren, quien también fue presidente de la república entre 1896 y 1901. Por último, Concepción, la hermana menor, se casó con Silvestre Ochagavía Errázuriz.

Francisco creció en el seno de una familia aristocrática y, tras la muerte de su madre, su tío materno, Francisco García Huidobro de Aldunate, asumió la custodia de los hermanos Echaurren García Huidobro. Su tutor le impartió enseñanzas que le serían de gran utilidad en el futuro y le transmitió “también —de manera consciente o inconsciente— modos de ser (...) la inquietud intelectual, el interés por difundir la cultura (...) y el ejercicio de la caridad a través de obras de beneficencia” (Riesco, 2010, p. 48). Se podría afirmar que Francisco

García Huidobro fue un modelo⁴ para nuestro sujeto de estudio, pues es posible identificar varias similitudes entre ambos. Ninguno de los cargos públicos que desempeñó Francisco Echaurren implicó remuneración, y se dedicó a ayudar a los más necesitados. En 1909, cuando se protocolizó su testamento, legó sus pertenencias al Estado chileno e incluyó a varias instituciones dedicadas a la beneficencia. Tanto tío como sobrino demostraron un firme compromiso por el servicio público y compartieron una visión particular sobre el desarrollo en torno a la educación y la ciencia. Además, ambos cultivaron la práctica del coleccionismo, lo que les permitió, probablemente, compartir experiencias con otros coleccionistas o colaboradores.

En cuanto al ejercicio de la política, en septiembre de 1867 el presidente José Joaquín Pérez, con motivo de un cambio de gabinete, nombró a Francisco Echaurren como intendente de Santiago, cargo en el que estuvo trece meses y medio. “De carácter dominante e indiscutiblemente autoritario, estaba abierto a todo lo que fuera innovación y progreso” (Riesco, 2010, p. 118), descripción que se vio reflejada en las medidas implementadas en seguridad y orden, salubridad y bienestar, educación y moralización, así como en edificación y reparación de espacios públicos. Su rápido paso por la Intendencia de Santiago se debió a que recibió un nuevo nombramiento, esta vez como ministro de Guerra y Marina. En esa repartición realizó gestiones en materia de modernización de armas, reorganizó el sistema educativo de la Escuela Militar, dividió el territorio marítimo nacional en subdelegaciones e incentivó las exploraciones hidrográficas (Riesco, 2010), entre otras acciones. La gestión en ambas instituciones confirmó sus aptitudes como administrador público. Fue así como, en agosto de 1870, el presidente José Joaquín Pérez

⁴ Junto con José Vicente Bustillos y Alejo Bezanilla, Francisco García Huidobro integró la Comisión Científica, instancia encargada de calificar y revisar las investigaciones científicas de Claudio Gay mientras organizaba el gabinete de historia natural del país. Los tres miembros eran considerados los chilenos más ilustrados en ciencias físicas y naturales (Serra, 2019). Se podría concluir que García Huidobro fue uno de los protagonistas, tanto por su apoyo logístico como técnico, de la formación del gabinete de historia natural.

lo nombró intendente de Valparaíso, cargo que implicaba, además, ejercer la Comandancia General de Armas y la Comandancia General de Marina. En julio de 1873, el recién electo presidente de la república Federico Errázuriz Zañartu —su cuñado— renovó su cargo por tres años más.

En el puerto trabajó incansablemente en temas de salubridad, conteniendo los estragos de la viruela, así como en la pronta inoculación de los niños de las escuelas públicas. También se encargó de la reconstrucción del alcantarillado y de la creación de baños públicos. En materia de seguridad y urbanización, instauró talleres para los presidiarios, promovió la idea de contar con una casa correccional exclusiva para mujeres, regularizó el tránsito de coches y carretas, creó nuevas calles que bautizó con nombres de personajes históricos y fechas conmemorativas, y adoptó una ornamentación más sofisticada y artística instalando, por ejemplo, estatuas de fierro o mármol y obeliscos de ladrillo. En tanto, uno de sus aportes más significativos lo hizo en el área de la educación, ya que cada año fue regulando ciertos aspectos para mejorar los establecimientos de escuelas públicas, la profesionalización de los docentes y los programas educativos (Riesco, 2010).

VIAJE ALREDEDOR DEL MUNDO, ¿EL COMIENZO DE SU COLECCIÓN?

El 4 de marzo de 1852, con tan solo veintisiete años, Francisco Echaurren emprendió un viaje hacia Europa y algunos países de Asia, travesía que se extendió hasta 1857. Parte de su recorrido fue documentado en cuatro diarios manuscritos que abarcan algo más de dos años de su aventura (1853-1855). Es importante destacar que estos diarios constituyen los registros más antiguos de un viaje alrededor del mundo realizado por un chileno o, al menos, los primeros documentos conocidos de una expedición de este tipo⁵.

⁵ Estos documentos fueron adquiridos por el Archivo Nacional Histórico de Chile en noviembre de 2016 y sirvieron de base para el libro *Memorias de Francisco Echaurren. Notas de un viaje alrededor del mundo y su experiencia como intendente de Santiago* (ver Díaz et al., 2021).

Echaurren llegó a Londres en 1853, luego de su paso por Panamá y el Atlántico, y desde allí emprendió su primera expedición. Recorrió Europa, y ciudades de Asia y África. Marsella fue su primera parada, donde se quedó desde diciembre de 1853 a mayo del año siguiente. Luego partió hacia el norte, pasó por Ginebra, Lucerna, Estrasburgo y Frankfurt, siguió a Hamburgo y Copenhague, y cruzó a la península escandinava. Tras visitar Suecia y Noruega retornó a Inglaterra, su punto de partida.

En octubre de 1854 emprendió su segunda gira, donde volvió a pasar por Marsella, aunque esta vez se dirigió a Tierra Santa, estuvo en Alejandría, Siria y Palestina. En marzo de 1855 llegó a Jerusalén y Beirut, desde donde regresó a Europa por el Mediterráneo, arribó al puerto italiano de Ancona, siguió rumbo a Suiza y París, y luego se dirigió a Bayona para partir rumbo a la península ibérica. En enero de 1856 llegó a Lisboa, Cádiz, Sevilla, Granada y Madrid. En marzo de 1856 volvió a Bayona, desde donde inició su tercera y última expedición. Se dirigió a Europa del Este y Rusia, pasó por Pau, Aquisgrán (en la época se llamaba Aix la Chapelle), Honigberg, San Petersburgo, descendió hasta Praga, Viena y Ritte, hasta llegar a Estambul. Pasó de nuevo por Alejandría, viajó por Suez a Bombay, Point de Galle (Ceilán, actual Sri Lanka) y Calcuta. A comienzos de 1857 decidió regresar a Chile, para lo cual desde Hong Kong tomó la ruta del Pacífico, pasó por San Francisco, Guayaquil y Lima, hasta llegar a Chile.

Aunque de su itinerario en cada ciudad hay poca información, podemos constatar que estuvo en diversos centros históricos “contemplando estatuas, los palacios y residencias de las monarquías europeas, los museos, sus jardines” (Díaz et al., 2021, p. 97). Es probable que de esas instancias haya tomado ciertas ideas, objetos coleccionables y confirmado cuán importante era para Chile crear

un museo⁶ que —al parecer— debía ser “al estilo francés” (Riesco, 2010, p. 82), ya que, según sus propias palabras, equivalía a cumplir un rol activo en la formación cultural de las nuevas generaciones. De hecho, estas salidas tienen que haber sido importantes para él, ya que las anotó, más allá de que no haya profundizado en esas experiencias. Estuvo en el museo y la biblioteca de San Nicolás de Benedictinos, el Museo de Venus en Sicilia, visitó “la colección de monedas sicilianas del canónigo Sentinello”, el “taller del pintor Philippi, sus pinturas, su pequeño museo de antigüedades” (Díaz et al., 2021, pp. 138-139). En fin, es posible encontrar varias alusiones de visitas a museos, bibliotecas, gabinetes de curiosidades, entre otros lugares relacionados con la educación, la cultura y la ciencia, además de encuentros con ministros y agentes diplomáticos, y con miembros de la élite europea en general⁷.

DE COLECCIÓN PRIVADA A COLECCIÓN PATRIMONIAL

Dados los antecedentes previamente expuestos, parece fundamental conocer el contenido del testamento de Francisco Echaurren, redactado el 22 de junio de 1889. Entre sus disposiciones se encontraba la entrega de sus bienes materiales a familiares, amigos, instituciones de salud pública, organizaciones sociales, de beneficencia y, por supuesto, culturales. En este último ámbito se mencionan expresamente el Museo Nacional (actual Museo Nacional de Historia Natural) y el Museo de Pinturas (hoy Museo Nacional de Bellas

⁶ Francisco Echaurren consideraba que un Museo de Bellas Artes promovería el progreso del país. Mientras viajaba por Europa aconsejaba levantar una pequeña galería de pinturas realizadas, idealmente, por copistas de las principales escuelas. Incluso enumeraba las características que debía tener la persona a cargo de esta empresa, en las que Camilo Domeniconi calzaba perfectamente. Carta de Francisco Echaurren a Silvestre Ochagavía, París, 14 de septiembre de 1855, en *Boletín de la Academia Chilena de Historia*, 30, 1944, p. 91 (citado en Riesco, 2010).

⁷ No proporciona nombres ni ningún otro tipo de identificación.

Artes). Asimismo, en el testamento se designa a su sobrino, Javier Eyzaguirre Echaurren, como su albacea.

Respecto de este legado testamentario hay varios puntos que detallar. En primer lugar, recordemos que el Museo Histórico Nacional no existía cuando Francisco Echaurren hizo su testamento, por lo que no figura en dicha escritura pública. Varios de los objetos catalogados bajo el concepto de “curiosos” que debieron ser traspasados al Museo Nacional, de acuerdo con la cláusula N.º 11, como veremos, posteriormente fueron entregados al MHN.

11. Mi albacea entregará los legados siguientes:

- a) Al Museo Nacional la colección de monedas, medallas, condecoraciones y demás objetos análogos que puedan ser útiles para una colección numismática, incluso el mueble destinado a esos objetos.
- b) La colección de minerales y demás objetos curiosos, sin excepción alguna incluso la pieza de plata obsequio del Comercio de Valparaíso, los modelos de embarcación fueguina y del lago de Titicaca en Bolivia, la cabeza de venado de Vancouver. Va con los muebles que guardan esos objetos⁸.

Aunque el mandato de Echaurren era claro, la gran mayoría de los objetos que se mencionan tuvieron un destino diferente al de su voluntad. Los documentos encontrados hasta la fecha no permiten esclarecer los motivos por los cuales el Museo Nacional no recibió, por ejemplo, la colección numismática y demás piezas. Es probable que la extensa red que operó detrás de este importante legado decidió —seguramente influenciada por otros agentes— el futuro de las piezas y su pertinencia en relación con los museos existentes,

⁸ Testamento de Francisco Echaurren García Huidobro, otorgado ante el notario y abogado Mariano Melo Egaña, Santiago, 1899. Archivo Nacional de la Administración, Fondo Notarios de Santiago, vol. 2279.

es decir, separar los objetos en función de ciertas temáticas o narrativas, así como el rol del naciente Museo Histórico Nacional.

Francisco Echaurren falleció el 15 de noviembre de 1909 y la escritura pública fue protocolizada nueve días después de su deceso ante el notario público Mariano Melo Egaña, en la ciudad de Santiago de Chile. En junio de 1910, su albacea Eyzaguirre le escribió al ministro de Justicia e Instrucción Pública solicitándole un pronunciamiento acerca del legado de su tío: “Me permito rogar a usted se sirva recabar de vuestra excelencia el Presidente de la República un pronunciamiento sobre la aceptación de los legados aludidos, y la designación de las personas o funcionarios que deben recibirlos”⁹. En julio de ese mismo año, el gobierno de Pedro Montt autorizó¹⁰ al director del Tesoro para que, en nombre del fisco, aceptara los legados de Francisco Echaurren. Pero recién en 1911, bajo el mandato de Ramón Barros Luco, se informó¹¹ que el presidente de la Comisión Permanente de Bellas Artes, Enrique Cousiño, era quien debía recibir la donación del filántropo. Con esto, la colección de Echaurren comenzó un peregrinaje —al menos en lo que respecta a su tramitación— por distintas instituciones, instancias de decisión, así como agentes gubernamentales y asesores.

Nos atreveríamos a deducir que, desde el principio, este contexto propició la desarticulación y la pérdida de trazabilidad de este acervo particular, puesto que la descripción fue tan sucinta que en la actualidad es necesario cruzar varios documentos para tener una mínima idea del objeto que podría pertenecer a esta donación.

Cabe señalar que en la primera etapa de gestiones en torno al legado, el presidente Ramón Barros Luco jugó un papel relevante, puesto que pocos días después de crear el MHN llamó a Enrique

⁹ Carta de Javier Eyzaguirre al Ministerio de Instrucción Pública, Santiago, Archivo Nacional de la Administración, Fondo Ministerio de Instrucción Pública, vol. 2269.

¹⁰ Decreto N.º 4352, 4 de julio de 1910. Archivo Nacional de la Administración, Fondo Ministerio de Instrucción Pública, vol. 2599.

¹¹ Decreto N.º 1810, 12 de mayo de 1911. Archivo Nacional de la Administración, Fondo Ministerio de Instrucción Pública, vol. 2786.

Cousiño para que agilizara la incorporación de las piezas, por lo que podemos inferir que el jefe de Estado tenía algún interés por el futuro de este acervo. En abril de 1912, Javier Eyzaguirre le escribió al ministro de Justicia e Instrucción Pública de la época, Arturo del Río, comentándole que el Museo de Bellas Artes, el Museo Histórico y la Biblioteca de Valparaíso¹² ya habían recibido su parte, mientras que el Museo Nacional seguía pendiente. De hecho, le cuenta que Eduardo Moore, director del establecimiento, le propuso recibir los objetos, pero sin formalizar la acción ante notario, como ya lo habían hecho las instituciones antes mencionadas. “No diviso cuál pueda ser la razón que impida al señor Moore elevar esta formalidad”¹³.

Diez días después de esta misiva, Javier Eyzaguirre le escribió a Eduardo Moore preguntándole si su negativa respondía a la falta de fondos para hacerse cargo de la colección mineralógica y demás objetos y, anteponiéndose a su respuesta afirmativa, le asegura que esos gastos no significaban problema alguno. “Hice presente al ministerio, que todos los gastos correrían de cuenta de la sucesión del señor Echaurren”¹⁴.

No obstante, el Museo Nacional no recibió estos objetos. Nos aventuraríamos a señalar que la razón podría ser que no representaban un interés científico para la institución, especialmente las monedas, medallas, condecoraciones y demás objetos “curiosos”. Cabe recordar que, según el historiador Carlos Sanhueza (2018), desde la dirección de Rodolfo Amando Philippi en 1853, el Museo Nacional intentaba posicionarse como una institución científica. Sin embargo, la colección era bastante heterogénea, y un gran

¹² Actual Biblioteca Regional Santiago Severin de Valparaíso, primera biblioteca pública del país, creada por el Decreto N.º 47 del Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública, el 27 de febrero de 1873, con la firma del presidente de la república Federico Errázuriz Zañartu y del ministro Abdón Cifuentes.

¹³ Carta de Javier Eyzaguirre a Arturo del Río, Santiago, 17 de abril de 1912. Archivo Nacional de la Administración, Fondo Ministerio de Instrucción Pública, vol. 3353.

¹⁴ Carta de Javier Eyzaguirre a Eduardo Moore, Santiago, 27 de abril de 1912. AHA, Museo Nacional de Historia Natural.

número de objetos no guardaba relación con la historia natural. Algunas piezas, de hecho, pertenecían a una clasificación histórica e incluso artística, como armas, banderas, documentos y retratos. Esta situación fue una de las que Philippi intentó subsanar a lo largo de los años, y que Moore podría haber considerado al momento de no aceptar parte de ese legado.

En tanto, el 2 de agosto de 1911¹⁵ Javier Eyzaguirre entregó oficialmente los objetos al Museo Histórico Nacional ante el notario público Mariano Melo Egaña. Los recibió Joaquín Figueroa, presidente del Consejo Directivo de la institución. Cabe precisar que en dicho documento se señala expresamente que estos objetos provienen de aquellos legados “al Museo Nacional en la letra B de la cláusula 11^a”¹⁶. Podríamos deducir que, durante 1911, el Museo Nacional ya había rechazado parte del conjunto de objetos. En esa ocasión se individualizaron 235 piezas, incluyendo dibujos japoneses, mapas antiguos, grabados, textiles, artes decorativas, entre otros elementos de carácter histórico.

EL LEGADO INGRESADO AL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

Las 235 piezas legadas pueden organizarse en diversas tipologías: artes decorativas (72), armas (10), artes populares (14), dibujos (36), escultura (7), etnografía (11), estampas (72), mobiliario (2) y textil (11). A través de esta investigación se logró identificar 32 piezas presentes en la colección del MHN. Es importante señalar que este número no es definitivo y no implica necesariamente que el resto de las piezas no se encuentren en el museo, ya que la documentación disponible hasta la fecha es limitada, lo que obliga a contrastar un mayor número de fuentes documentales, que aún no se han encontrado.

¹⁵ Recibo Museo Histórico a sucesión de Francisco Echaurren, Santiago de Chile, 2 de agosto de 1911. Archivo Nacional de la Administración, Fondo Notarios de Santiago, vol. 2393.

¹⁶ Íd., 2 de agosto de 1911. Archivo Nacional de la Administración.

Del grupo asociado a las artes decorativas (72) consideramos significativo que al menos tres figurillas estén directamente relacionadas con el viaje realizado por Echaurren alrededor del mundo y que posiblemente haya traído a Chile como *souvenirs*. Estas piezas son la columna de Trajano (MHN 3-1342), la columna de Marco Aurelio (MHN 3-1343) y el conjunto de elefantes (MHN 3-720). De acuerdo con los antecedentes presentados en sus cuadernos de viaje (Díaz et al., 2021), es altamente probable que las dos columnas las haya adquirido en 1855, cuando se encontraba en Italia, mientras que el conjunto de elefantes lo obtuvo en 1856, durante su estancia en Ceylán, tal como se menciona en el listado de donación “cuatro elefantitos de ébano de Ceylán”¹⁷.

Ahora, también es importante detenernos en el análisis de tres piezas que nos permiten identificar el perfil de Francisco Echaurren como coleccionista, la diversidad de sus intereses y la influencia que tuvo su viaje en la conformación de su colección.

El primer objeto corresponde a un contenedor en fibra vegetal que alberga veinte conchas de la familia Cypraeidae¹⁸ (MHN 3-41089). Dentro de este contenedor, se encuentra un pequeño documento escrito por el propio Francisco Echaurren¹⁹, que dice “Caracoles que sirven de monedas en varias partes del Indostan”. Esta pieza se conserva en un estado relativamente bueno, teniendo en cuenta que fue adquirido en su viaje a Indostán²⁰ en 1856. Como podemos ver, es probable que este objeto haya llamado su atención debido a su singularidad y, por supuesto, a su interés numismático, ya que representaba un tipo de intercambio basado en piezas naturales que cumplían la función pecuniaria de una moneda.

¹⁷ Íd., 2 de agosto de 1911. Archivo Nacional de la Administración.

¹⁸ También conocida como concha de caurí. En China fueron utilizadas como monedas al menos desde 1.500 a. e. c hasta el 221 a. e. c, época en que fueron suprimidas (Ibáñez, 2004).

¹⁹ Se llegó a esta conclusión gracias a la comparación de este documento con la caligrafía del testamento de Francisco Echaurren.

²⁰ Actualmente comprende India, Pakistán, Bangladesh, Sri Lanka, Bután, Las Maldivas y Nepal.



Figura 2. Caja tejida en fibra vegetal, siglo XIX, 5,7 x 9,5 x 14,6 cm, surdoc 3-41089. © Museo Histórico Nacional.



Figura 3. La caja está compuesta de otras cajas más pequeñas que van en su interior; dispuestas de una manera muy similar a la tradicional muñeca rusa *matrioshka*.

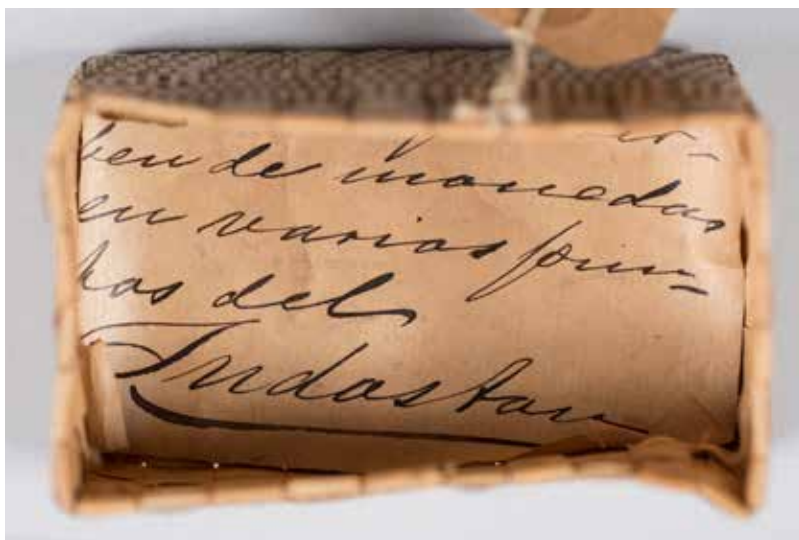


Figura 4. Este documento se encuentra dentro de la caja más pequeña y dice: “Caracoles que sirven de monedas en varias partes de Indostan”. La caligrafía corresponde a la de Francisco Echaurren García Huidobro.



Figura 5. Este objeto aún tiene su identificación asociada al número que se le asignó en el libro de inventario de 1911, el 506.



Figura 6. *Gorro oriental* con decoración fitomorfa a base de abalorio o mostacilla, siglo XIX, 18 cm de diámetro, surdoc 3-32611. © Museo Histórico Nacional.



Figura 7. Al igual que en el caso anterior, este objeto está identificado con el número 524, que le fue asignado en el libro de inventario de 1911.

El segundo objeto es el “gorro oriental de abalorio” (MHN 3-32611), que probablemente adquirió durante su estancia en Estambul en 1855. Esta pieza refleja el afán de Echaurren por coleccionar objetos de diversas culturas del mundo, una característica común entre los coleccionistas del siglo XIX (Achim y Podgorny, 2013). Suponemos que este gorro no fue adquirido para ser usado, sino con un propósito cultural. Tanto la caja con conchas como este gorro responden a una práctica común de la época: fueron despojados de sus contextos funcionales y/o mercantiles, y resignificados como objetos coleccionables. Es interesante señalar en este punto el gusto por “lo exótico”, que se vinculaba con la idea del “otro” y lo diverso, un concepto que durante el siglo XIX estuvo fuertemente asociado a lo oriental²¹ o a “las modas de estéticas orientalizantes” (Segalen, 2017, p. 12). En este sentido, podríamos aventurarnos a decir que, a través de sus viajes y los objetos que fue coleccionando, Francisco Echaurren representó ese gusto por lo distinto y lejano, o bien, lo hizo como una forma de rendir homenaje a la diferencia (Segalen, 2017).

El tercer objeto es la “caja de madera y cristal que contiene diversos trozos del primer cable tendido en Chile”²² (MHN 3-2695). Este conjunto corresponde a un “muestrario” realizado por The India Rubber, Gutta Percha and Telegraph Works Company (1875), como se puede leer en la placa que se encuentra en su interior. Este artefacto refleja la preocupación o inclinación de Francisco Echaurren por el progreso, específicamente en el ámbito del desarrollo tecnológico, interés que demostró durante su dedicación al servicio público. No sería extraño pensar que Echaurren haya impulsado este proyecto, o al menos haya dado continuidad a una iniciativa que ya

²¹ Para muchos hacía alusión a lo extranjero, lo insólito, inesperado, sorprendente y misterioso.

²² Este objeto está en el listado de agosto de 1911 y aparece en el libro de inventario de ese mismo año del MHN con el N.º 527, p. 21.

estaba en marcha cuando asumió la Intendencia de Valparaíso en 1870. Desde un punto de vista histórico, este objeto representa un hito en el desarrollo de la ciencia y tecnología en Chile, ya que es un fragmento del primer cable submarino de telégrafos que conectó Chile con Perú en 1875. Así, esta caja con trozos de cable se convierte en una pieza clave para comprender un episodio de la historia que hasta hoy no ha sido narrado en profundidad.

Estos tres objetos reafirman la amplia variedad de intereses de quien los coleccionó, y también manifiestan su afición por lo diferente, científico y tecnológico. Podemos decir que estas piezas forman parte de una red que va más allá de la colección de Echaurren, ya que involucra a agentes e instituciones que, desde distintos frentes, hicieron posible que llegaran a manos del filántropo.



Figura 8. Caja de madera y cristal que contiene distintos tipos de cables compuestos de cobre, alambre y látex solidificado. Surdoc 3-2695. © Museo Histórico Nacional.



Figura 9. En primer plano, la “funda” que dice “Echaurren” y, de fondo, la placa de la compañía The Indian Rubber, Gutta Percha and Telegraph Works Company.

COLECCIÓN NUMISMÁTICA

Es probable que su colección de numismática se haya ido ampliando durante su viaje alrededor del mundo. Si bien no existe una cifra exacta de las piezas que adquirió, algunas anotaciones de sus cuadernos nos permiten relacionar algunas piezas de su acervo. Por ejemplo, cuando estuvo en Copenhague escribió: “... gabinete de monedas y medallas, un consejero de Estado que me las mostraba, el director del banco; su colección de monedas y las que me proporcionó a mí, una moneda de Chile del nuevo sistema y cuño” (Díaz et al., 2021, p. 166). Como señalamos, este interés por la numismática podría estar estrechamente relacionado con su ascendencia materna, especialmente por ser descendiente del I Marqués de Casa Real, Francisco García Huidobro. La historiadora Leonor Riesco menciona que esta afición era bien conocida y que él “guardaba celosamente” (2010, p. 84) la colección de monedas y medallas de los países que visitaba.

Pero su pasión por la numismática no habría concluido con su regreso a Chile en 1857. Muy por el contrario, continuó reuniendo ejemplares de diversas partes del mundo, hasta que llegó a formar uno de los acervos numismáticos más completos e importantes. Según Valdés, “fue, tal vez, el precursor de los numismáticos chilenos” (1960, p. 10).

En ese sentido, parece relevante destacar una medalla que da cuenta de cómo funcionaba la red de relaciones de Echaurren en la construcción de su colección. González señala la existencia de “un estuche que contiene una medalla de cobre de Barcelona a Cristóbal Colon en las fiestas del Cuarto centenario del Descubrimiento de América” (1911, p. 174) (MHN 3-11047), pieza que hoy es parte de la colección del MHN y que fue un obsequio del expresidente Federico Errázuriz Echaurren, su sobrino, quien la adquirió durante un viaje que realizó con su esposa Gertrudis Echenique a Europa entre 1892 y 1893. “Ya tengo en mi maleta la hermosa medalla acuñada por el Municipio de Barcelona en conmemoración del 4º centenario, y estoy seguro de que va a agradecerle. Está en una caja y es hecha por artistas catalanes”²³.

Pero ¿cómo llegaron las piezas numismáticas al Museo Histórico Nacional y en qué momento? Uno de los hallazgos más importantes de esta investigación fue constatar que la colección numismática legada al Museo Nacional que actualmente el MHN cautela y ha denominado como “fundacional”²⁴ no fue traspasada en 1911, como se había asumido, sino en un momento posterior, probablemente durante la gestión del segundo director del museo, Aureliano Oyarzún, entre 1929 y 1946. Esto se debe a que en el libro de inventario de 1911 del MHN no aparece asociada a los “Obsequios donados por D. Francisco Echaurren Huidobro por la cláusula 11 de su testamento otorgado el 22 de junio de 1899”²⁵.

²³ Carta de Federico Errázuriz Echaurren a Francisco Echaurren, París, 5 de julio de 1893 (en Riesco, 2010, p. 85).

²⁴ En la publicación Museo Histórico Nacional se señala que la colección numismática de Francisco Echaurren fue “traspasada al museo al momento de fundarse, en 1911” (MHN, 2013, p. 217).

²⁵ En libro de inventario del Museo Histórico Nacional, 1911, p. 19.



Figura 10. Medalla “Barcelona a Cristóbal Colón en el Cuarto Centenario del Descubrimiento de América”, 1892, G. Solá y Camats (grabador), surdoc 3-11047. © Museo Histórico Nacional.



Figura 11. En el reverso de la medalla aparece España simbolizada por la figura de una matrona coronada, delante de un león y mirando al horizonte.

Según la información recabada, la colección numismática, que originalmente constaba de 4.311 piezas, incluyendo medallas, monedas, billetes y condecoraciones, era vista como un conjunto valioso, asociado a otras piezas de gran calidad y materialidad, como las ocho placas de oro otorgadas a Echaurren durante su desempeño en cargos públicos, así como el grupo escultórico de Valparaíso²⁶.

OTRAS PIEZAS INGRESADAS AL MHN

Al revisar el inventario del MHN de 1911, que finaliza alrededor de 1916, aparecen otros objetos asociados al legado de Echaurren, pero que no están registrados en el documento de traspaso del 2 de agosto de 1911, por lo que posiblemente ingresaron con posterioridad, en otra remesa.

Este conjunto consta de 75 objetos correspondientes a tipologías variadas, tales como artes decorativas (14), esculturas (2), estampas (42), fotografías (6), herramientas (3), pinturas (2) y textiles (6). En la revisión documental realizada en esta investigación se identificaron 12 piezas y, al igual que en la primera entrega, es posible que este número sea mayor.

Nos parece relevante destacar aquellas piezas que tienen una historia de propiedad y uso asociada a la red de relaciones directas de Francisco Echaurren. La primera corresponde a un estuche de afeitador o semanario de afeitador (MHN 3-1831), una caja de madera en cuyo interior hay cinco navajas grabadas con el nombre de Diego Portales y los días de la semana. De acuerdo con lo indagado, le pertenecieron al ministro Portales y, con posterioridad, a Francisco Echaurren, quien le regaló dos a Ramón Barros Luco²⁷. La caja y tres navajas ingresaron al MHN asociadas al legado del filántropo, mientras que las dos restantes fueron

²⁶ Correspondiente a la escultura de bulto redondo realizada en plata por “El comercio de Valparaíso a su ex intendente Francisco Echaurren” MHN 3-556, que se encuentra en exhibición en el segundo piso del Museo Histórico Nacional.

²⁷ Probablemente antes de que fuera presidente de la república, puesto que Francisco Echaurren murió en 1909.

donadas por Barros Luco en 1914²⁸. Si bien desconocemos las trayectorias de estos artefactos y el grado de cercanía de los actores involucrados, nos parece fundamental destacar el contexto en que esta pieza circuló, junto a los agentes que le otorgaron significado, valor y relevancia, y que propició que un objeto asociado a un uso más bien cotidiano, una caja con navajas, se convirtiera en una pieza que destaca sobre todo por su historia de propiedad y uso, toda vez que el mismo objeto, y las piezas que lo conforman, le pertenecieron a un ministro de Estado, a un intendente y a un presidente de Chile. Este ejemplo da cuenta del éxito de la red de relaciones, ya que permitió extender solidaridades entre coleccionistas o colaboradores que hicieron viables proyectos personales, pero compartidos por muchos miembros de la élite del siglo XIX.

Otro objeto que da cuenta de la red de relaciones de Francisco Echaurren es el anillo de oro con la figura de un delta radiado sobre esmalte azul²⁹ (MHN 3-34149) que habría pertenecido al ministro Diego Portales, quien con posterioridad lo obsequiaría al constituyente José Vicente Bustillos, cuyas hermanas³⁰ terminarían regalándoselo a Echaurren. Si bien este tránsito es impreciso y consta de pocos datos temporales así como de identificación respecto de las mujeres, es significativo que esté registrado en el inventario de 1911-1916, ya que al menos nos permite tener una trazabilidad parcial de la pieza y de quienes se relacionaron directamente con ella. Ahora bien, de los actores involucrados destaca José Vicente Bustillos, quien integró, junto con Francisco García Huidobro, tío de Echaurren, la Comisión Científica de Claudio Gay, como mencionamos. Además, Bustillos fue uno de los constituyentes que participó y firmó la Constitución Política de 1833, inspirada en las ideas de Diego Portales³¹, postulados que eran admirados por nuestro sujeto de estudio (Riesco, 2010).

²⁸ En libro de inventario del Museo Histórico Nacional, 1911, p. 266.

²⁹ Inventario, MHN, p. 261.

³⁰ En el libro inventario del MHN 1911-1916 dice “hermanas”, sin embargo, a la fecha no ha sido posible rastrear sus nombres ni corroborar si se trataba de hermanos.

³¹ Diego Portales era tío, por rama materna, de Manuel Eyzaguirre Portales, esposo de su hermana Javiera. De esta unión nació su sobrino y albacea, Javier Eyzaguirre Echaurren.

Tanto tío como sobrino eran coleccionistas y la acción de las hermanas de Bustillos, en cierta medida, da cuenta de la existencia de redes entre familiares o colaboradores que se dedicaban a esta práctica y que, en muchos casos, lograron traspasar generaciones.

A través de estos ejemplos, es fundamental reflexionar sobre los primeros años del Museo Histórico Nacional, la naturaleza de sus colecciones y, por ende, las narrativas posibles que se construyeron en torno a ellas. Siempre considerando que la colección Echaurren respondía a sus gustos personales y que, al ser recibida por el Estado, pasó a ser de carácter público. Es decir, a través de esta colección se buscaba narrar una historia nacional. ¿Qué se entendía como historia de Chile en ese momento y cómo se pretendía narrarla? ¿En qué consistía ese primer guion “museográfico” y cuál era la naturaleza de los objetos que daban vida a aquella primera muestra permanente?



Figura 12. Estuche de afeitado con cinco navajas que le perteneció a Diego Portales y luego a Francisco Echaurren, ca. 1830, Stothekin, surdoc 3-1831. © Museo Histórico Nacional.



Figura 13. Anillo de oro grabado con la imagen del delta rodeado de una figura radiante sobre un fondo azul esmaltado, siglo XIX, 2 cm de diámetro, surdoc 3-34149. © Museo Histórico Nacional.

CONCLUSIONES

De acuerdo con los hallazgos de esta investigación, la voluntad testamentaria de Echaurren no se cumplió completamente, ya que las piezas originalmente destinadas al Museo Nacional fueron finalmente ingresadas al Museo Histórico Nacional. Esto probablemente se debió a que el conjunto no respondía a los intereses científicos que la institución buscaba destacar. Además, es factible considerar que la decisión de trasladar las piezas al recién creado MHN no haya quedado exclusivamente a criterio de su albacea, Javier Eyzaguirre, sino que involucrara una red de agentes más amplia, compuesta en su mayoría por representantes de la institucionalidad, como la Comisión de Bellas Artes, directores de museos y/o incluso el presidente de la república, Ramón Barros Luco.

Podemos constatar que la primera remesa asociada a este legado, ingresada al MHN en 1911, constaba de 235 objetos, de los cuales se identificaron 32 que aún permanecen en la colección del museo. La mayoría de estas piezas están relacionadas con las artes decorativas, la etnografía, las artes populares y los textiles. Echaurren las catalogó en su testamento como “objetos curiosos”, quizás debido a que su tipología y valor se asociaban más a la idea de un gabinete que reunía objetos marcados por lo exótico, lo sorprendente e incluso lo maravilloso. Cabe destacar que la identificación de objetos es un proceso lento y complejo, ya que la metodología implica cruzar diversas fuentes documentales y visuales, dado que los primeros inventarios y listados ofrecen poca información. En el caso del Museo Histórico Nacional, cuya colección supera los 650.000 objetos, es probable que más de uno coincida con las descripciones iniciales, por lo que resulta fundamental hacer énfasis en la comparación de fuentes.

La colección numismática, que fue legada inicialmente al Museo Nacional, no es una colección fundacional del MHN, sino que fue ingresada con posterioridad. Por lo tanto, se plantea el desafío de encontrar documentación que identifique el año exacto y el contexto en el que, nuevamente, se omitió la voluntad testamentaria de Echaurren. Asimismo, uno de los trabajos pendientes —probablemente para una futura investigación— consiste en identificar cuántas de las 4.311 piezas registradas en el catálogo de la Colección Numismática de 1911 se encuentran actualmente en la colección del MHN.

Como coleccionista, Echaurren se interesó por diversos temas y objetos de distintas tipologías, como medallas, monedas, artes decorativas, piezas etnográficas y artísticas, así como armas, textiles, esculturas y mobiliario. Estos objetos, sin duda, despertaron su curiosidad. Postulamos que su viaje por el mundo le abrió un abanico de posibilidades en cuanto a objetos y temáticas. Además, es importante señalar su marcado interés por la ciencia y el progreso, ya que desde sus cargos públicos participó en proyectos vinculados a la

modernización del Estado y el uso de diversas tecnologías para mejorar las ciudades.

Aunque en esta investigación no se encontraron antecedentes que sugieran que este filántropo hizo pública su diversa colección, podemos inferir que su carácter fue principalmente privado. No obstante, creemos que Echaurren era consciente del valor público que estas piezas podían tener para el Estado de Chile, lo que explicaría el extenso legado testamentario otorgado a instituciones culturales como el Museo Nacional.

A través del análisis y la comparación de diversos corpus documentales, se logró interpretar las relaciones establecidas entre los objetos, las personas y las instituciones que les otorgaron agencia. En este sentido, es relevante señalar que Francisco Echaurren, al igual que muchos otros miembros de la élite dirigente, ejerció una gran influencia en diversos ámbitos, y que favoreció y participó en la circulación de artefactos, mientras consolidaba una red de colaboradores mayormente a través de vínculos familiares, políticos o sociales. Estas relaciones permitieron identificar la vasta red de conexiones sociales que circundan los artefactos, así como sus agencias y contextos, características fundamentales en la vida de los objetos, que no es posible separar de las personas ni de sus historias y memorias.

Finalmente, podemos postular que las colecciones se pueden valorizar desde un enfoque simbólico, histórico, social o pecuniario. Por eso, es esencial documentarlas e investigarlas para comprenderlas en su rol de piezas patrimoniales, en este caso, de carácter histórico, ya que están conservadas en el MHN. Estos acervos funcionan como dispositivos que nos vinculan con el pasado y nos ayudan a comprender la historia. Así, la investigación de las colecciones fundacionales de los museos puede proporcionar valiosos antecedentes sobre la creación de la cultura oficial, los discursos, las representaciones y las prácticas que se convirtieron en parte indiscutible de la memoria colectiva de una nación.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a Leonor Riesco, quien nos facilitó generosamente antecedentes muy relevantes para esta investigación. Al Archivo Nacional de la Administración (ARNAD), por custodiar parte importante de nuestra valiosa historia. Del mismo modo, agradecemos al Archivo Histórico Administrativo del Museo Nacional de Historia Natural, a través de su encargada, Gabriela Riveros. Incluimos también al Archivo Histórico del MHN y a su encargada, Marcela Covarrubias.

BIBLIOGRAFÍA

- Achim, M., e I. Podgorny (2013). *Museos al detalle. Colecciones, antigüedades e historia natural 1790-1870*. Prohistoria.
- Barra, C. y Carvajal, A. (2022). Contextos, agencias y relaciones en el campo patrimonial de Chile durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. El caso de Francisco Echaurren García-Huidobro. Informes Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial (pp. 107-129). Subdirección de Investigación, Serpat.
- Díaz, J., F.J. Medianero y J. M. Zavala (2021). *Memorias de Francisco Echaurren. Notas de un viaje alrededor del mundo y su experiencia como intendente de Santiago*. Universidad Autónoma de Chile.
- González, F. (1911). *Catálogo de la colección numismática*. Imprenta Emilio Pérez.
- Ibáñez, M. (2004). Monedas-concha. *Crónica Numismática*, 15(156), 38-43.
- Latour, B. (2005). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- Martínez, J. M., y L. Mellado (2011). *100 años 1000 historias*. Dibam.
- Museo Histórico Nacional (MHN) (2011) (2013). *Museo Histórico Nacional*. Dibam.
- Riesco, L. (2010). *Francisco Echaurren García-Huidobro: Vida y obra de un servidor público. 1824-1909* (tesis para optar al grado de licenciada en Historia). Universidad Finis Terrae, Chile.

- (2012). *Moralización y educación cívica del bajo pueblo en el Chile decimonónico. El caso de Valparaíso bajo la intendencia de Francisco Echaurren García Huidobro, 1870-1876* (tesis para optar al grado de magíster). Universidad Gabriela Mistral, Chile.
- Sanhueza, C. (ed.) (2018). *La movilidad del saber científico en América Latina. Objetos, prácticas e instituciones (siglos XVIII al XX)*. Universitaria.
- Segalen, V. (2017). *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso*. La Línea del Horizonte.
- Serra, D. (2019). *De la naturaleza a la vitrina. Claudio Gay, la práctica naturalista en Chile y la formación del gabinete de historia natural de Santiago (1800-1843)* (tesis para optar al grado de doctora en Historia). Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Valdés, S. (1960). *El arte de la moneda*. El Diario Ilustrado.

Catálogos impresos de la Casa de Remates Ramón Eyzaguirre (1934-1951): prácticas profesionales, comerciales y de colección*

Esteban Echagüe

Solène Bergot

* Este texto, actualizado y corregido, expone los resultados de la investigación de 2021 “El remate como espacio de prácticas profesionales, comerciales y de colección: una aproximación a través de los catálogos impresos de la Casa de Remates Ramón Eyzaguirre (1934-1951)”, de Esteban Echagüe Rodríguez y Solène Bergot, financiada por el Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial (FAIP).

Desde que se creó, la colección de Libros y Documentos (en adelante, LyD) heredó una tradición iniciada con las donaciones de los directores del Museo Histórico Nacional (MHN) Joaquín Figueroa (1911-1929) y Aureliano Oyarzún (1929-1944).

En específico, la colección de LyD es un conjunto documental y bibliográfico que contiene textos de alto valor histórico, entre los que destacan crónicas, obras religiosas, genealogías y diccionarios biográficos. Dentro de este ámbito, en 2018 el Museo Histórico Nacional adquirió una curiosa colección de libros de remate de la Casa de Remates Eyzaguirre, los que abarcan desde 1890 hasta 2008. Se trata de 447 libros que corresponden a los informes de los remates efectuados en esa empresa, junto a 15 cuadernos donde se describen actividades administrativas, como libros de contabilidad e informes de asistencia de empleados, más una carpeta tipo archivador con 46 catálogos de exposición y venta de objetos.

La Casa de Remates Eyzaguirre es una empresa familiar nacida oficialmente en 1890 y con vigencia hasta hoy. Se ha convertido en una de las más prestigiosas del país y, dada su continuidad en el tiempo, se constituye como testigo privilegiado de temáticas históricas y culturales tan diversas como el coleccionismo, el mercado del arte y la circulación de bienes muebles e inmuebles de carácter patrimonial dentro de la sociedad chilena.

Por ello, esta propuesta se centró en analizar el corpus documental de 46 catálogos (1934-1950) y su correlato directo con los informes de remates, lo que nos permite preguntarnos por las prácticas empresariales (la casa de remates como marca) y por el funcionamiento concreto de un remate, junto a los actores y objetos que participan de él, dado que en el remate se puede ver el ejercicio comercial tanto de la empresa como del mercado del arte, además de las prácticas de colección y la circulación de los objetos.

Estas prácticas se relacionan tanto por el marco regulatorio, que fija la existencia y actividad de las casas de remates y de los martilleros públicos, como por las características nacionales e internacionales del mercado del arte y de los coleccionistas. De esta forma, es posible

reconstruir los circuitos del arte, estudiar la sociología asociada a las colecciones e identificar la conexión de Chile con las redes internacionales, todas dinámicas de las cuales el MHN participa.

Estudiamos el remate como actividad comercial dado que nos permite dar cuenta de sus estrategias de posicionamiento y difusión, y luego identificar el marco regulatorio que fija las condiciones de existencia y el funcionamiento de las casas de remates, en particular, a través de la figura del martillero público, con el fin de entender las características de los documentos ligados a los remates. Con ese objetivo en mente, analizamos a los agentes y los objetos que participan y circulan en los remates, para, de este modo, ofrecer una primera caracterización del mercado del arte y de las prácticas de coleccionismo durante el periodo 1934-1951.

Nos centraremos en los 46 catálogos de remates de la subcolección, con el fin de contextualizarlos, ponerlos en valor y difundirlos. De esta forma, será posible promover el estudio de las colecciones públicas con el propósito de entender su relevancia, además de integrarlas a los repositorios digitales y a eventuales propuestas museográficas.

LIBROS DE REMATES

El conjunto de libros, que pertenece a la sección LyD del MHN, fue adquirido en 2018 al anticuario Santiago Landman (Acta N.º I.33.2018), quien a su vez la había comprado a la empresa de remates Eyzaguirre. Desde el 16 de octubre de 2018 se encuentra resguardado en un depósito remoto de colecciones, bajo la gestión de la Unidad de Conservación del MHN y del curador responsable.

Como indicamos, los 447 libros corresponden a los remates efectuados por la empresa entre 1889 y 2008, en Santiago de Chile. También incluye 15 cuadernos que no tienen numeración externa y que corresponden a la gestión administrativa (asistencia de los empleados, catálogos, libros de contabilidad, muebles, remates fiscales y saldos). Dentro de este segundo conjunto encontramos

46 catálogos (1934-1951) correspondientes a la publicación oficial del remate que era difundida entre los interesados y que contiene un listado de los objetos propuestos a la venta, con título y creador, además de eventuales registros visuales. Cabe recalcar que no todos los remates eran iguales, sino que podían ser exclusivos de un artista, de un tipo de objetos (pinturas, libros, etc.), o bien, del contenido de una casa o de las posesiones de una familia.

Por último, en el transcurso de esta investigación Domingo Eyzaguirre Marchant, actual dueño de la empresa, realizó una donación complementaria¹ de documentos asociados a la Casa de Remates Eyzaguirre, que consistía en 15 negativos fotográficos sobre placa de vidrio que corresponden al remate del Palacio Cousiño de 1940, además de un índice alfabético de los remates de 1890-1992, y cuatro libros de remate de las ventas totales con listados por año y monto total de cada venta (1917-1997).

La Casa de Remates Eyzaguirre es una empresa familiar nacida a finales del siglo XIX, durante un periodo de cambios en la conformación del mercado del arte en el mundo, y que tiene continuidad hasta la actualidad. Se convirtió en una de las casas de remate más prestigiosas del país y, por ende, en testigo privilegiado de la circulación de bienes artísticos, objetos decorativos, y bienes muebles e inmuebles dentro de la sociedad chilena. Por ese motivo, este acervo es de primera importancia no solo para conocer el funcionamiento de una empresa de esta naturaleza, lo que ya en sí constituye una novedad, sino también para mapear y analizar el mercado del arte y la circulación de objetos artísticos y decorativos por el país en diferentes momentos. Además, permite esbozar un perfil de los actores en presencia, en particular desde una perspectiva de género, así como el proceso de documentar las colecciones del MHN, y aportar a la historia del objeto y su devenir como objeto patrimonial.

¹ Donación del 16 de diciembre de 2021, en Acta N.º I/24/2021, p. 244.

En Chile son escasos los trabajos que estudian estas temáticas. Se han recogido algunos planteamientos generales sobre su funcionamiento y se ha mencionado la importancia de la colección de las casas de remates en Chile (Bergot, 2016), junto con una investigación sobre los primeros años de la empresa en el marco de un proyecto de la Subdirección de Investigación del Patrimonio Cultural (Bergot, 2021). Si bien este segundo texto aborda la casa de remates como empresa y el funcionamiento de los documentos, no indaga en profundidad sobre su contenido.

En torno al coleccionismo podemos mencionar los trabajos de Marcela Drien (2014, 2019), Gloria Cortés (2004) y Rosario Willumsen (2013), y en 2019 un dossier dedicado al coleccionismo que agrupó no menos de seis artículos de Marcela Drien y Fernando Guzmán, Eloísa Cruz, Rosario Wilumsen, Solène Bergot, Juan Manuel Martínez y Ximena Gallardo (Fábregas, 2019), los cuales abordan los usos sociales de las colecciones, y su composición en términos de los artistas y los tipos de objetos. Sin embargo, profundizan poco en las motivaciones de los coleccionistas para formar o deshacer sus colecciones, quizás porque a la fecha se cuenta con pocos archivos y fuentes para indagar en estas razones, y porque tampoco se han abordado las dinámicas del mercado y sus agentes desde una perspectiva de género.

Sobre el mercado del arte se pueden encontrar algunos trabajos que se centran en uno de sus aspectos particulares, el coleccionismo entre el siglo XIX y principios del siglo XX, pero no sobre las dinámicas del mercado como espacio comercial, de sociabilidad, de formación de gusto o instancia de articulación de una colección en pos de la desarticulación de otra.

En Latinoamérica, algunos estudios se refieren al mercado del arte, entre los que sobresalen los de María Isabel Baldasarre (2006, 2011) y Marta Gómez de Rodríguez Britos (1997) para el espacio argentino, además de algunas investigaciones sobre el caso brasileño (Bueno, 2012; Durand, 1989). En complemento, contamos con un estudio sobre la casa de remate Bullrich en Argentina (Zubizarreta, 2019).

Si bien esta bibliografía es relativamente acotada, insuma reflexiones teóricas y metodológicas que ayudan a comparar prácticas regionales y a perfilar la inserción de Chile en un contexto mayor, lo que puede tener repercusiones sobre la conformación interna del mercado del arte.

Internacionalmente contamos con investigaciones generales sobre el espacio francés (White y White, 1991), inglés (Bayer y Page, 2015; Fletcher et al., 2012), estadounidense (Spencer, 2016) e incluso australiano (Huda, 2008) para los siglos XIX y XX, cuando se conformó un mercado del arte “moderno”, con nuevas prácticas internas, y comenzó la internacionalización (Avery-Quash y Huemer, 2019; Turpin y Braken, 2021). Además de entregar perspectivas y opciones metodológicas de utilidad para el proyecto, estos textos permiten establecer comparaciones con las prácticas que se observan para Chile.

Por otra parte, se dispone de algunas investigaciones sobre las dinámicas del mercado del arte, particularmente para el espacio inglés (Fletcher y Helmreich, 2013; Lincoln y Fox, 2016; Pezzini y Crookham, 2019), que proponen reflexiones teóricas y herramientas metodológicas derivadas de las humanidades digitales.

Otros textos sobre agentes del mercado del arte, como galerías y casas de remates, constituyen una relevante guía para esta investigación, ya que permiten comparar su estructura y prácticas con las de la Casa de Remates Eyzaguirre. Es el caso, por ejemplo, de la casa Goupil, una de las galerías de arte más prestigiosas del mundo entre 1829 y 1919, que ha sido estudiada por Chris Stolwijk (1999) y Agnès Penot (2017). Por último, algunas investigaciones se enfocan en las perspectivas de género, lo que ha permitido visibilizar a las mujeres en las dinámicas del mercado en su rol de galeristas y coleccionistas (Quirk, 2019; Stammers, 2021).

En este estudio, el concepto *mercado del arte* se entiende como “aquella actividad que implica someter a valoración monetaria cualquier manifestación artística (pintura, escultura, música, teatro, cine, danza y/o arte conceptual) para que, de esta forma, el producto valorado entre a ser afectado por las variables del mercadeo” (Valencia,

2014, p. 18). Esta definición permite estudiar tanto los actores de lo que se considera, en términos sociológicos, una red (*network*), como las prácticas que cruzan este campo. Entre estas últimas, y en relación con la Casa de Remates Eyzaguirre, podemos enfatizar su triple función de exhibición (exposiciones), socialización (por la difusión de los objetos y por ser lugar de intercambio social entre compradores y vendedores) y comercialización (generación de instrumentos de difusión y estructura de precios).

Por otro lado, entendemos las prácticas de acuerdo con la definición del historiador Roger Chartier (1999), es decir, como un conjunto de actividades o formas de actuación que se sostienen en esquemas matrices de percepción, valoración y clasificación del conjunto de elementos que intervienen en estas actividades. Esta noción se apoya en el concepto de práctica social del sociólogo Pierre Bourdieu, quien, a su vez, la define como la actividad visible de un *habitus*, es decir, una actividad que visibiliza el sistema de representaciones sociales que el grupo posee sobre lo que está realizando, sobre sí mismo y sobre su relación con los otros.

Para dar cuenta de los aspectos esbozados anteriormente, la metodología se centró en la elaboración de un listado de los catálogos, con distintos campos de información. Luego, el informe del remate se localizó en los volúmenes del MHN, para lo cual se procedió a digitalizarlo y transcribirlo, lo que permitió acceder a los objetos y actores (vendedores y compradores) en presencia. Por último, se buscó el material asociado a cada remate en prensa (avisos, notas, etc.). El material recolectado permitió organizar una suerte de árbol de conocimiento alrededor de cada remate, que se pudo analizar tanto de forma individual como colectiva, y hacer cruces entre los remates.

BREVE HISTORIA DE LA CASA DE REMATES EYZAGUIRRE

La Casa de Remates Eyzaguirre nació oficialmente en 1890, aunque es posible rastrearla en la prensa antes de esa fecha. La fundó Ramón

Eyzaguirre Guzmán (1849-1914), quien fue martillero público, es decir, un oficial nombrado por el presidente de la república para “vender públicamente al mejor postor productos naturales, muebles y mercaderías sanas o averiadas” (Código del Comercio, título IV, artículo 81). No se cuenta con antecedentes oficiales sobre la creación de la empresa, quizás porque se trataba de una sociedad de hecho, es decir, que cuando se constituyó no se hizo una escritura pública, por lo cual carecía de personalidad jurídica².

Es muy probable que Ramón Eyzaguirre haya asociado desde jóvenes a varios de sus hijos al manejo de la empresa. De hecho, por lo menos dos de los hermanos Eyzaguirre Herzl la gestionaron activamente: Jorge (1879-1934) y Víctor (1880-1936). Asociaron también a dos de sus sobrinos, Ramón Eyzaguirre Gutiérrez (1901-1985) y Mario Eyzaguirre Montes (1907-), para que continuaran con la labor familiar. Los siguieron luego Domingo Eyzaguirre Quesney (1941-2020) y su hijo Domingo Eyzaguirre Marchant, dueño actual. Para el periodo que nos ocupó en esta investigación, vemos aparecer a Jorge y Víctor Eyzaguirre Herzl, pero sobre todo a Ramón Eyzaguirre Gutiérrez.

Catalogación y digitalización

El primer paso para trabajar con la subcolección fue determinar su clasificación dentro de la organización global de la colección LyD. Como señalan las grandes reglas de archivística, mantuvimos el principio de procedencia (es decir, su productor) y creamos una subcolección propia del conjunto documental. De esta forma, se definió que para registrar los objetos se usaría el código de identificación de la colección CRE (sigla para Casa de Remates Eyzaguirre).

² Esta información emerge de un documento notarial referido a la sucesión de Víctor Eyzaguirre Herzl en 1937 (Conservador de Bienes Raíces, Santiago, 1937, vol. 883, n. 5434, fs. 2414-2415).

Luego se agregó un guion y una segunda sigla, LR, para los libros de informes de remates, y CAT para los catálogos (Figura 1). Finalmente, se agregó un nuevo guion y un número de tres cifras que indica el orden del documento en su conjunto. Por ende, el primer catálogo del archivador fue registrado como CRE-CAT-001. De esta manera, a cada objeto lo identifica un código único que luego es retransmitido en el proceso de registro Surdoc.


Antes de referirnos a cada catálogo, describiremos el estado de conservación de este conjunto de documentos, que se encuentran agrupados en una suerte de archivador con tapa de cartón (246) unidos por un tipo de empaste y costuras, e incluso con una cinta de papel en algunos casos. El equipo de conservación del MHN determinó que no se los podía separar sin riesgo de poner en peligro su integridad física.

La primera decisión fue mantener el archivador tal como se recibió y limpiar los documentos con brocha para remover la suciedad general y eventuales agentes externos. Sin embargo, no poder separar los documentos tuvo una repercusión sobre la digitalización, ya que uno de los objetivos del proyecto era digitalizar todos los catálogos. Para ello se adquirió el escáner IRIScan Desk Pro 5, que propone una toma desde arriba, por lo que aplica menos fuerza sobre el lomo de los documentos (en este caso, del archivador) y resultaba por eso más idóneo para los documentos patrimoniales. Sin embargo, el equipo de investigadores se encontró con ciertos desafíos, entre ellos, la altura de los documentos o la deformación del campo visual debido a que los documentos se encontraban en el archivador. Estas dificultades enlentecieron el proceso, aunque se logró digitalizar completamente los 46 catálogos con una resolución de 600 dpi. Este material digital se organizó en carpetas dentro de un Drive y luego se respaldó en un disco externo.

Para complementar la digitalización, se midió cada ejemplar utilizando regla y pie de metro para entregar el alto, ancho y profundidad de cada objeto. Al comenzar esta labor nos dimos

cuenta de que el orden de los catálogos en el archivador no era cronológico. Creemos que lo determinó el mismo productor de los documentos.

GRAN REMATE
DE LA VALIOSA COLECCION DE CUADROS Y ANTIGUEDADES
DE LA SENORA SARA CARRASCO



N.º 1 DEL CATALOGO
en nuestra Sala de Ventas.
1331—AGUSTINAS—1331
CASA RAMON EYZAGUIRRE
FUNDADA EN 1890

RAMON EYZAGUIRRE G.
Martutene de Hordana

MARIO EYZAGUIRRE M.
Geneta

SANTIAGO, MAYO DE 1939

Figura 1. Catálogo del remate de Sara Carrasco, mayo de 1939. (CRE-CAT-005).

Los catálogos son documentos impresos o mecanografiados de 4 hasta 280 páginas (el máximo corresponde a los catálogos de bibliotecas) que retoman el conjunto total de los objetos del remate, o bien, parte de ellos. Estos objetos aparecen numerados, en general en el mismo orden que en el informe de remate. Para cada objeto se detalla el autor, el título de la obra, su fecha de creación y eventualmente sus medidas. Incluso, en algunos catálogos se pueden encontrar referencias a la trayectoria y reconocimiento del artista, por ejemplo, a través de medallas o premios. De esta forma se validaba el valor del cuadro tanto en el nivel simbólico como económico. En complemento, las obras u objetos más relevantes podían ser reproducidos. En suma, el catálogo complementa y enriquece los datos contenidos en los informes, a menudo mucho más escuetos sobre los objetos que se vendían.

Los datos levantados para cada catálogo se organizaron en una planilla Excel que incluye los siguientes campos: fecha de catálogo, fecha de remate, fotografía de portada, código de registro MHN, código Surdoc, título completo, medidas, editorial, ciudad, dirección, cantidad de páginas, descripción física, estado de conservación, descripción estado de conservación, técnica/materialidad, lugar de conservación, ubicación en el archivo MHN, enlace web, LRE digitalizado.

Estos datos permitirán ingresar cada catálogo a la plataforma Surdoc, de modo que estén disponibles para el público y evitar la manipulación del material original. De esta forma, se aporta al conocimiento y difusión de las colecciones del MHN.

El primer análisis a este conjunto de catálogos corresponde a una clasificación de los tipos de remates. Determinamos que los hay de tres tipos: menajes, es decir, el contenido completo de objetos de una casa (7 catálogos); colecciones de arte (21 catálogos); y bibliotecas y colecciones documentales (18 catálogos).

El segundo análisis se aboca a la exposición de los objetos que entran a remate. Por disposiciones legales, debían estar a la vista de los potenciales compradores algunos días antes de la venta.

Sin embargo, en algunos casos, en particular para las pinturas, era común que la casa de remates organizara una exposición formal durante diez a quince días, en un espacio especialmente previsto para ello en las dependencias de la empresa. En este sentido, no solo funcionaba como espacio comercial, sino también como agente cultural.

El tercer análisis se relaciona con las prácticas visuales, por ejemplo, el uso de ciertas tipografías y la presencia de sellos o frases que recalcan la trayectoria de la empresa. En este último aspecto, destaca un sello conmemorativo de los cincuenta años de la casa de remates (Figura 2). Estas prácticas reflejan el posicionamiento en su rubro a través de argumentos ligados a su permanencia en el tiempo y a su seriedad.



Figura 2. Detalle del catálogo de la galería de cuadros perteneciente a la sucesión de don Nicolás Lois Vargas, junio de 1940. (CRE-CAT-009).

Identificación y digitalización de los informes de remates

Los libros de remate corresponden a los registros que mantenía la casa de remates sobre el detalle de cada venta. Sus tamaños y características materiales varían según los periodos. Sin embargo, en general son libros de contabilidad, de alrededor de cuatrocientas páginas, que pueden contener hasta cincuenta informes, dependiendo del largo de cada uno. No están organizados cronológicamente, es decir, un volumen puede tener hasta tres años de remates en su interior. Esto se explica por el hecho de que se optimizaba el espacio dentro del volumen, pero también porque los remates podían tener fechas cercanas, lo que obligaba a manipular dos libros casi simultáneamente. Para remediar este problema, el personal de la casa de remates ideó un índice por apellido del vendedor, el que permite ubicar el volumen correcto.

La gran mayoría de los volúmenes tiene un índice (en la tapa o la primera página) que indica el vendedor, la fecha del remate, la dirección y la foja en la cual empieza el informe en el volumen. La dirección podía ser la del vendedor o la de la empresa. En general, en los remates que nos ocupan en este proyecto la dirección era Agustinas 1444. En la Figura 3, correspondiente al volumen 227 (1938-1940), se aprecian dos tipos de escritura manuscrita, lo que corrobora que estos libros podían ser manipulados por distintas personas.

Para cada uno de los catálogos se ubicó el informe correspondiente, el que fue digitalizado y transcrito (Figura 4).

Los datos recogidos permiten perfilar la casa de remates como un espacio de circulación y valoración de artistas, estilos, objetos y corrientes artísticas. Estos aspectos se abordaron en detalle en la ponencia “Circulación y valoración de objetos artísticos: el mercado del arte chileno a través de los archivos tempranos de la Casa de Remates Eyzaguirre (1891-1920)”, presentada el 14 de octubre de 2021 en las XIII Jornadas de Historia del Arte.

1938-1940

101	El gran pago y su casa (Anexo) - Agosto '38.	fol. 10 / 1938
102	El Hotel de los Baños - Agosto '38.	fol. 15 -
103	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '38.	fol. 20 -
104	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '38.	fol. 25 -
- 1939 -		
A	Los Cuatro pagos de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 30 -
105	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 35 -
106	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 40 -
107	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 45 -
108	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 50 -
109	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 55 -
110	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 60 -
111	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 65 -
112	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 70 -
113	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 75 -
114	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 80 -
115	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 85 -
116	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 90 -
117	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 95 -
118	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 100 -
119	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 105 -
120	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 110 -
121	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 115 -
122	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 120 -
123	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 125 -
124	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 130 -
125	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 135 -
126	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 140 -
127	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 145 -
128	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 150 -
129	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 155 -
130	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 160 -
131	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 165 -
132	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 170 -
133	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 175 -
134	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 180 -
135	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 185 -
136	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 190 -
137	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 195 -
138	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 200 -
139	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 205 -
140	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 210 -
141	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 215 -
142	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 220 -
143	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 225 -
144	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 230 -
145	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 235 -
146	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 240 -
147	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 245 -
148	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 250 -
149	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 255 -
150	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 260 -
151	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 265 -
152	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 270 -
153	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 275 -
154	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 280 -
155	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 285 -
156	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 290 -
157	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 295 -
158	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 300 -
159	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 305 -
160	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 310 -
161	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 315 -
162	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 320 -
163	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 325 -
164	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 330 -
165	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 335 -
166	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 340 -
167	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 345 -
168	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 350 -
169	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 355 -
170	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 360 -
171	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 365 -
172	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 370 -
173	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 375 -
174	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 380 -
175	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 385 -
176	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 390 -
177	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 395 -
178	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 400 -
179	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 405 -
180	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 410 -
181	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 415 -
182	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 420 -
183	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 425 -
184	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 430 -
185	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 435 -
186	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 440 -
187	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 445 -
188	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 450 -
189	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 455 -
190	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 460 -
191	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 465 -
192	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 470 -
193	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 475 -
194	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 480 -
195	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 485 -
196	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 490 -
197	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 495 -
198	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 500 -
199	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 505 -
200	El pago de los Baños de San Pedro de Atacama - Agosto '39.	fol. 510 -

Figura 3. Libro de remate, vol. 227 (1938-1940), Índice. (CRE-LRE-219).

81

Los Remates de Sara Carrasco

Remate

1	Botón de oro	100
2	Botón de plata	50
3	Botón de cobre	25
4	Botón de hierro	10
5	Botón de zinc	5
6	Botón de aluminio	3
7	Botón de magnesio	2
8	Botón de níquel	1
9	Botón de titanio	0.5
10	Botón de vanadio	0.2
11	Botón de cobalto	0.1
12	Botón de molibdeno	0.05
13	Botón de cromo	0.02
14	Botón de manganeso	0.01
15	Botón de silicio	0.005
16	Botón de boro	0.002
17	Botón de fósforo	0.001
18	Botón de azufre	0.0005
19	Botón de cloro	0.0002
20	Botón de bromo	0.0001
21	Botón de yodo	0.00005
22	Botón de flúor	0.00002
23	Botón de oxígeno	0.00001
24	Botón de hidrógeno	0.000005
25	Botón de nitrógeno	0.000002
26	Botón de carbono	0.000001
27	Botón de silicio	0.0000005
28	Botón de boro	0.0000002
29	Botón de fósforo	0.0000001
30	Botón de azufre	0.00000005
31	Botón de cloro	0.00000002
32	Botón de bromo	0.00000001
33	Botón de yodo	0.000000005
34	Botón de flúor	0.000000002
35	Botón de oxígeno	0.000000001
36	Botón de hidrógeno	0.0000000005
37	Botón de nitrógeno	0.0000000002
38	Botón de carbono	0.0000000001
39	Botón de silicio	0.00000000005
40	Botón de boro	0.00000000002
41	Botón de fósforo	0.00000000001
42	Botón de azufre	0.000000000005
43	Botón de cloro	0.000000000002
44	Botón de bromo	0.000000000001
45	Botón de yodo	0.0000000000005
46	Botón de flúor	0.0000000000002
47	Botón de oxígeno	0.0000000000001
48	Botón de hidrógeno	0.00000000000005
49	Botón de nitrógeno	0.00000000000002
50	Botón de carbono	0.00000000000001

Figura 4. Informe del remate de Sara Carrasco, mayo de 1939. (CRE-LRE-219).

BÚSQUDA DE DOCUMENTOS SOBRE LOS REMATES EN PRENSA

Una de las obligaciones que fijaba el marco regulatorio a los martilleros públicos era la difusión de los remates. El catálogo era un primer medio, pero existieron otros, en particular avisos en la prensa de la época. Para rastrear estos anuncios se optó por revisar, para cada remate, los diarios *El Mercurio* y *La Nación* de Santiago, por ser dos de los medios de mayor circulación del periodo (Figura 5). Además de los avisos, se encontraron artículos que se referían a las ventas y que complementaron los datos disponibles en los catálogos (descripción más detallada y reproducciones de algunas obras, antecedentes sobre su proveniencia, relato sobre su importancia, entre los aspectos más importantes). A su vez, hallamos algunos artículos en la *Revista de Arte*, publicación a cargo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile (1934-1939).

The image shows three stacked newspaper advertisements from 'Casa Ramón Eyzaguirre'.
 The top advertisement is for a car auction: 'ROBERTO FERNÁNDEZ VIDELA FERIA DE AUTOMOVILES ERASMO ESCALA 2105 - 1090 940'. It lists various car models and prices, and includes a 'FACILIDADES DE PAGO' section.
 The middle advertisement is for a painting auction: 'REMATE DE LA GALERIA DE CUADROS ORIGINALES DE AUTORES EXTRANJEROS Y NACIONALES pertenecientes a la herencia de la Señora Ana Rucker de Egaña'. It features a reproduction of a painting and lists the names of the artists: 'Virgilio, Ana, el Roba, Enrique, A. Ballesteros, Juan, Juan de la Cruz, de Breston'.
 The bottom advertisement is the header for the auction house: 'CASA RAMON EYZAGUIRRE FUNDADA EN 1890'. It includes the address '444 AGUSTINAS, 444 - 66410 TELEFONO 9441' and the date 'Sept. 3 de 1940'.

Figura 5. “Casa Ramón Eyzaguirre”. (*El Mercurio*, 3 de septiembre de 1940, p. 26).

En la Tabla 1 se resume el material encontrado. Cabe señalar que no se publicaron datos sobre todos los remates contemplados en el proyecto.

TABLA 1. RESULTADOS DE LA BÚSQUEDA EN DIARIOS Y REVISTAS

Fecha	Remate	Material encontrado
20/12/1935	Catálogo de la biblioteca de Emilio Vaisse (Omer Emeth)	2 avisos
18 y 19/11/1938	Catálogo de cuadros, muebles, tapicerías y objetos de arte pertenecientes a la sucesión de don Carlos Edwards Mac Clure	4 avisos
20/05/1939	Gran remate de la colección de cuadros y antigüedades de la señora Sara Carrasco	2 avisos
9 y 10/06/1939	Catálogo de cuadros, antigüedades, tapicería, muebles y obras de arte del señor Fernando Márquez de la Plata	2 avisos
9/12/1939	Gran remate de la magnífica biblioteca de obras literarias, de historia, economía política, religión, arte, etc., por orden de la sucesión de don Ricardo Salas Edwards	1 aviso
11/04/1939	Gran remate de la colección de cuadros perteneciente a la señora Corina Riesco de Riesco	3 avisos
29/11/1939	Remate de la magnífica biblioteca de obras literarias, de historia, economía política, religión, arte, etc., por orden de sucesión de don Ricardo Salas Edward	2 aviso

15/06/1940	Gran remate de la galería de cuadros perteneciente a la sucesión de don Nicolás Lois Vargas	1 aviso
05/09/1940	Remate de la galería de cuadros perteneciente a la sucesión de la señora Ana Rücker de Egaña	2 avisos
10/1940	Exposición Anselmo Miguel Nieto	1 artículo
11/12/1940	Gran remate del escogido conjunto de porcelanas chinas y japonesas, piezas antiguas auténticas, muebles y libros sobre esta materia, coleccionados en París el año 1889, por don Javier Gandarillas Matta // Venta privada del interesante conjunto de cuadros al óleo formado por don Francisco Gandarillas Luco	1 aviso
06/1942	Cuadros de colección de Óscar Concha M.	2 avisos
29/08/1942	Galería de cuadros de autores nacionales y extranjeros de Alfredo Melossi H.	1 aviso
06/1943	Exposición de cuadros de Maurice Menardeau	2 artículos
19 a 25/06/1944	Exposición de pinturas al óleo y lápiz pastel de Manuel Antonio Villaseca	1 artículo
19/10/1945	Cuadros de autores nacionales y extranjeros de Ricardo Montaner Bello	1 aviso
23 y 24/05/1946	Biblioteca y manuscritos de Domingo Amunátegui Solar	2 avisos
29/03/1947	Biblioteca de Alberto Coddou	1 aviso

21/10/1948	Remate de la biblioteca perteneciente a la sucesión de don Alfredo Herrera	1 aviso
29/12/1949	Remate de la valiosa biblioteca de la sucesión del señor Guillermo Amunátegui Valdés	1 aviso
16 y 17/12/1949	Gran remate de la magnífica galería de cuadros, obras de arte y extraordinarias colecciones de porcelanas de la sucesión de Miguel Luis Amunátegui Reyes	1 aviso
18/08/1949	Remate de cuadros de autores extranjeros de la galería Armando Petit	1 aviso
08 a 13/07/1949	Exposición de cuadros de Federico von Dessauer	2 artículos
06/01/1950	Gran remate de la biblioteca de don Gastón Ruddoff	2 avisos

Elaboración propia.

Otro aspecto interesante que emergió de la revisión de los avisos y publicaciones en la prensa fue la difusión de exposiciones, acompañadas o no de un remate. La mayoría de estas exposiciones se realizaba en las dependencias mismas de la casa de remates, en una sala especialmente acondicionada para este propósito. La ventaja era que ello permitía centralizar la exposición y la venta en un mismo lugar, sin necesidad de mover y reorganizar los objetos. Sin embargo, en el caso de la colección de la familia Ugarte en 1935, la exposición se realizó en el Museo de Bellas Artes.

Identificación del marco regulatorio

Se estableció que la actividad de las casas de remates es indisoluble de la figura del martillero público y, por ende, de la legislación

que rige las actividades, deberes y derechos de este oficial público. Para el periodo que nos interesa, estas disposiciones eran fijadas por el Código del Comercio (CC), publicado por primera vez en 1855, y fueron complementadas por un “Reglamento sobre Casas de Martillo” promulgado el 3 de septiembre de 1866³ y derogado en 1925 con la entrada en vigencia del Decreto Ley N.º 769, seguido del Decreto con Fuerza de Ley 263 de 1953. Estas disposiciones siguieron en su esencia lo que planteaba el CC y el reglamento de 1866, por lo que nos referiremos a sus principales artículos.

El CC fijaba las condiciones para ser nombrado martillero, incluyendo el género (hombre), la edad (mayor de veinticinco años), la probidad (no tener antecedentes penales) y la situación económica (se debía contar con un capital mínimo llamado fianza). Como señala Bergot,

el martillero ostentaba un oficio vitalicio que lo hacía receptor y detentor de una parte de la autoridad pública, desde un punto de vista monopolístico (atribuciones exclusivas) y territorial (cargo asociado a una plaza de comercio). El campo profesional era a su vez altamente competitivo, con un número acotado de cargos, dando prestigio y crédito a sus titulares (2021, p 6).

Según las disposiciones que regían las actividades de los martilleros, debían mantener al día tres tipos de libros (uno de entradas, uno de salidas y otro de cuentas corrientes) y tenían la obligación de distribuir un catálogo impreso o manuscrito que indicara el listado completo o parcial de los objetos que se rematarían, el lugar de depósito, así como los días y horarios en los que se podía ver los objetos, y el día y horario del remate mismo. De esta obligación nacen los catálogos, que son las principales fuentes de esta investigación (Figura 6).

³ Reglamento publicado el 23 de octubre de 1866 en *El Araucano* (1830-1877), diario que publicaba las disposiciones legales antes de que se creara el *Diario Oficial*.

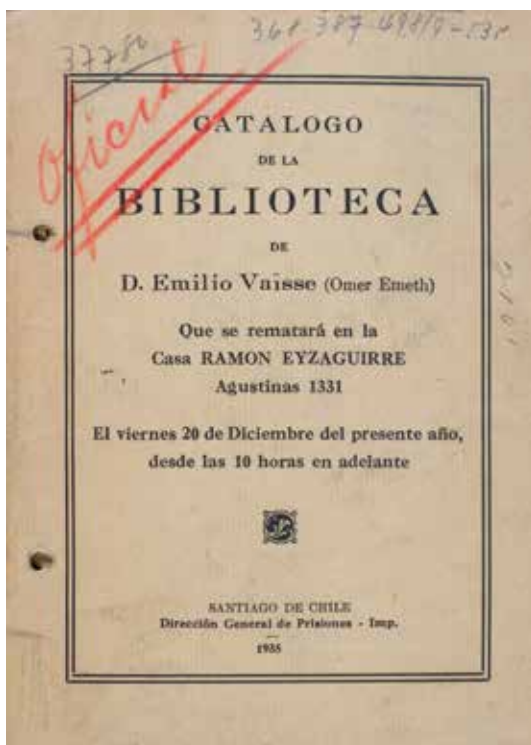


Figura 6. Catálogo de la biblioteca de D. Emilio Vaisse (Omer Emeth), 1935. (CRE-CAT-003).

CONCLUSIONES

Las principales conclusiones del proyecto se estructuran en cuatro ejes. En primer lugar, sobre la base del análisis del marco regulatorio se puede perfilar que la actividad de las casas de remates giraba en torno a la figura del martillero público. Como oficial público, sus prerrogativas y obligaciones eran fijadas por un marco regulatorio inscrito dentro del rubro comercial. En los primeros momentos de vida de la Casa de Remates Eyzaguirre se trató del Código de Comercio de 1855 y del Reglamento sobre Casas de Martillo de 1866, derogado en 1925 con la entrada en vigencia del Decreto

Ley N.º 769. Según estas disposiciones, el martillero tenía un cargo vitalicio que lo hacía receptor y detentor de una parte de la autoridad pública desde un punto de vista territorial (cargo asociado a una plaza de comercio) y monopolístico (atribuciones exclusivas). A su vez, el campo profesional era altamente competitivo, con un número acotado de cargos que les daban prestigio y crédito a sus titulares.

Los martilleros tenían la obligación de mantener al día tres tipos de libros y antes del remate debían distribuir un catálogo con la dirección del remate, los días y horarios en los que se podían ver los objetos, y el día y horario del remate mismo. Estas disposiciones permiten entender el contexto de creación de los documentos que pertenecen a la subcolección “Casa de Remates Eyzaguirre”, es decir, el porqué de su existencia, pero también el formato que adoptan, en tanto retoman los datos que les son fijados por la norma.

En segundo lugar, el análisis de los documentos destinados al espacio público (catálogos y avisos en prensa) permite reconocer algunos patrones de comunicación de la Casa de Remates Eyzaguirre como empresa. Lo más interesante es su inscripción en el tiempo, que conlleva prestigio y seriedad. En efecto, es una empresa familiar que ha transmitido su oficio y su cargo de generación en generación desde antes de 1890, lo que queda de manifiesto en el timbre con que celebran los aniversarios de la empresa y en la presencia de su fecha de fundación oficial (1890). A su vez, los catálogos se valen de expertos que autentifican los objetos vendidos, lo que refuerza su posicionamiento como empresa seria y confiable.

Particularmente interesante es en este sentido el sello de los cincuenta años de la empresa (Figura 2), que aparece en tres catálogos. Es redondo, con borde irregular y una tipografía de tipo art déco (por ejemplo, el tipo Broadway diseñado por Morris Fuller Benton en 1929, con su *S* inclinada). De esta forma, conjugaba dos aspectos: uno moderno a través de la tipografía y uno tradicional mediante el recuerdo a los sellos de lacre que cerraban los documentos y cartas, en general con el escudo o sello personal de la persona o de la familia. Cumple así la función simbólica de ser un

“sello de calidad”, que representa a una empresa con trayectoria. Auspicia, a la vez que asegura, la calidad de lo que contiene el documento, en este caso, la calidad/autenticidad de los objetos en remate.

En tercer lugar, y complementando lo anterior, la empresa también se posiciona por su dedicación particular a los remates de arte y antigüedades, lo que se desprende de la clasificación de los catálogos y de la decisión de contar con una sala de exposición propia. En este sentido, las exposiciones abiertas a un público general, que bien se podían complementar con una venta, remiten a un posicionamiento no solo comercial, sino también cultural. Por último, las exposiciones de colecciones propuestas a remate en un espacio de prestigio como puede ser el Museo de Bellas Artes (por ejemplo, el remate de la colección de la familia Ugarte, en 1935) aluden a una nueva validación de la empresa, que reconoce el carácter excepcional de las colecciones que transa.

Este último ejemplo es importante dado que los círculos privados y públicos relacionados con el arte parecían relativamente desconectados. En este sentido, la casa de remates cumple un propósito comercial (transar objetos artísticos al mejor precio posible), mientras que la misión del Museo de Bellas Artes es difundir las artes visuales chilenas, pero no se relaciona directamente con la venta o compra de arte (más allá de ser cliente esporádico de las casas de remates). En este caso, se reconocía el carácter excepcional de la colección propuesta a remate, que adquiriría temporalmente y hasta su disolución como colección el estatus de conjunto patrimonial. De esta forma, el museo validaba la colección y se convertía, aunque de forma transitoria, en un espacio de intercambio económico. A su vez, validaba la experiencia de Víctor Eyzaguirre Herzl como curador de la muestra y como martillero.

En cuarto lugar, el estudio más detallado de los objetos que circularon en esta selección de remates permitió establecer algunas reflexiones preliminares y que no pueden ser sino exploratorias por la gran cantidad de datos que involucra la subcolección. Constatamos que había obras de pintores extranjeros de distintos niveles

de reconocimiento y valoración en el territorio nacional, lo que pone de relieve la participación de coleccionistas y compradores chilenos (o extranjeros instalados en Chile) en el mercado internacional. A su vez, la identificación de los compradores (aunque sea parcial por los datos que recogen los informes) evidencia cómo circulaban las obras entre la élite más tradicional, que emergió a finales del siglo XIX, pero también entre personas de sectores medios pujantes, a menudo pertenecientes al sector comercial. Así, es posible plantear que la participación en remates daba validación social. Si bien algunos nombres y apellidos se repiten, la muestra no es lo suficientemente amplia como para reconstruir prácticas de colecciones.

Cabe mencionar que encontramos catálogos de remates de colecciones de libros, documentos y periódicos (identificadas en general con el rótulo de “biblioteca”) para el periodo de estudio. Creemos que eso se debe al interés personal de Ramón Eyzaguirre Gutiérrez por este tipo de documentos, que se evidencia en el hecho de que perteneció a la Sociedad de Bibliófilos Chilenos (SBC), una asociación creada en 1945 al alero de intelectuales de envergadura como Ricardo Donoso, Guillermo Feliú Cruz, Pablo Neruda y Eugenio Pereira Salas. Su finalidad era “editar y publicar obras de interés general, relacionadas con la historia, las ciencias, la literatura, las artes y la sociabilidad chilenas; fomentar el progreso del arte tipográfico; organizar reuniones, conferencias y exposiciones relativas a la bibliofilia y facilitar las relaciones con instituciones similares” (Donoso, 1956, p. 333). La pertenencia de Ramón Eyzaguirre a esa sociedad puede explicar que se haya reforzado la organización de este tipo de remates, ya que contaba con una red de potenciales clientes entre los mismos miembros de la SBC. De esta forma, se deja entrever una relación directa entre el negocio familiar y una sociedad que gestiona y colecciona libros y documentos relacionados con la historia de Chile.

Para finalizar, este proyecto permitió organizar la información disponible sobre un conjunto particular de la subcolección “Casa de Remates Eyzaguirre”, contextualizar sus condiciones de producción y formato,

además de levantar información complementaria en otros soportes. Esta tarea fue fundamental para empezar a plantearse preguntas sobre estos documentos como fuentes históricas, que requieren un estudio interdisciplinar para poder entenderlos con todos sus matices y complejidad. Por tratarse de una investigación todavía exploratoria y pionera en muchos aspectos, que debe aunar una enorme cantidad de datos, los investigadores están convencidos de que abrirá muchos caminos investigativos en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- Avery-Quash, S., y C. Huemer (eds.) (2019). *London and the emergence of a European Art Market, 1780-1820*. Getty.
- Baldasarre, M. I. (2006). *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Edhasa.
- (2011). El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina. *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* (pp. 235-263). Centro Argentino de Investigadores de Artes.
- Bayer, T. M., y J. R. Page (2015). *The development of the art market in England: Money as Muse, 1730-1900*. Routledge.
- Bergot, S. (2016). El “arte” desde la historia. Alcances epistemológicos y metodológicos desde un estudio de caso: los archivos de la Casa de Remates Ramón Eyzaguirre (1890). *Actas de las 9° Jornadas de Historia del Arte: La historia del arte en diálogo con otras disciplinas*. Universidad Federal de São Paulo, Universidad Adolfo Ibáñez, CREA y Museo Histórico Nacional.
- (2019). Conformación y devenir de la colección de arte de Maximiano Errázuriz Valdivieso (1870-1941). Un capital familiar entre lo económico y lo socio-cultural. *Intus-Legere Historia*, 13(2), 75-102.
- (2021). El secreto mundo de los remates. Aproximaciones desde la Casa de Remates Eyzaguirre, Santiago, 1890-1910. Proyecto Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl

- Bueno, M. L. (2012). O mercado de arte no Brasil em meados do século xx. *Sociologia das artes visuais no Brasil* (pp. 75-95). Senac São Paulo.
- Chartier, R. (1999). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Gedisa.
- Cortés, G. (2004). Apogeo y crisis del coleccionismo chileno: la colección de pintura de Pascual Baburizza. En F. Guzmán et al. (eds.). *Arte y crisis en Iberoamérica. Segundas Jornadas de Historia del Arte*. Ril.
- Cruz, E. (2019). Marcial González Ibieta y su colección de arte, desde lo público a lo privado. *Intus-Legere Historia*, 13(2), 3-25.
- Donoso, R. (1956). Sociedad de Bibliófilos Chilenos. *The Hispanic American Historical Review*, 36(3), 333-337.
- Drien, M. (2014). Coleccionistas en la vitrina: expertos, filántropos y modelos del buen gusto. El sistema de las artes, en Â. Brandao et al. (eds.). *VII Jornadas de Historia del Arte* (pp. 131-138). Museo Histórico Nacional.
- (2019). Prácticas de coleccionismo en Chile durante el siglo XIX (presentación). *Intus-Legere Historia*, 13(2), 1-2.
- Durand, J. C. (1989). *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985* (vol. 108). Perspectiva.
- Fábregas, M. D. (2019). Prácticas de coleccionismo en Chile durante el siglo XIX (presentación). *Intus-Legere Historia*, 13(2), 1-3.
- Fletcher, P., A. Helmreich, D. Israel y S. Erickson (2012). Local/Global: Mapping nineteenth-century London's art market. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 11(3), 1-11.
- Fletcher, P., y A. Helmreich (eds.). (2013). *The Rise of the Modern Art Market in London, 1850-1939*. Manchester University Press.
- Gallardo, X. (2019). Viajes, desplazamiento y circuitos en la colección de arte de Augusto Matte Pérez. *Intus-Legere Historia*, 13(2), 130-155.
- Gómez de Rodríguez Britos, M. (1997). *Las galerías de arte en Mendoza, 1885-1985*. Universidad Nacional de Cuyo.
- Guzmán, F., y M. Drien (2019). Monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre: mecenas, promotor cultural y coleccionista. *Intus-Legere Historia*, 13(2), 26-47.
- Huda, S. (2008). *Pedigree and panache: A history of the art auction in Australia*. ANU Press.

- Lincoln, M., y A. Fox (2016). The Temporal Dimensions of the London Art Auction, 1780-1835. *British Art Studies*, 4.
- Martínez, J. M. (2019). Coleccionismo, filantropía y construcción nacional. El caso de Francisco Echaurren. *Intus-Legere Historia*, 13(2), 104-129.
- Penot, A. (2017). *La maison Goupil: galerie d'art internationale au XIX^e siècle*. Mare & Martin.
- Pezzini, B., y A. Crookham (2019). Transatlantic Transactions and the Domestic Market: Agnew's Stock Books in 1894-1895. *British Art Studies*, 12.
- Quirk, M. (2019). *Women, Art and Money in Late Victorian and Edwardian England: The Hustle and the Scramble*. Bloomsbury.
- Spencer, M. (2016). *Genèse d'un marché d'art: États-Unis, 1800-1930*. Presses universitaires de Rennes.
- Stammers, T. (2021). Women Collectors and Cultural Philanthropy, c. 1850-1920. *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 2020(31).
- Stolwijk, C. (1999). Un marchand avisé. La succursale hollandaise de la maison Goupil. *État des lieux* (vol. 2, pp. 73-96). Musée Goupil.
- Turpin, A., y S. Bracken (eds.) (2021). *Art Markets, Agents and Collectors: Collecting Strategies in Europe and the United States, 1550-1950*. Bloomsbury.
- Valencia, E. (ed.) (2014). *Historia cronológica de la pintura*. American Andragogy University (AAU).
- White, H., y C. White (1991). *La carrière des peintres au XIX^e siècle : Du système académique au marché des impressionnistes*. Champs Artes.
- Willumsen, R. (2013). *La colección Cousiño Goyenechea. Una aproximación al arte y el gusto de la época. Chile, segunda mitad del siglo XIX* (tesis de Licenciatura en Historia). Pontificia Universidad Católica de Chile.
- (2019). Luis Cousiño: su colección y su relación con el arte nacional. *Intus-Legere Historia*, 13(2), 48-74.
- Zubizarreta, I. (2019). *Historia de la Casa Bullrich (1876-1978). Orígenes y desarrollo de una empresa familiar*. El Elefante Blanco.

Producción intelectual y redes
de intercambio en el Museo
Histórico Nacional.
La Colección Bibliográfica
Aureliano Oyarzún*

Alejandra Morgado

Carolina Suaznabar

* El presente texto expone los resultados de la investigación de 2020 “De la producción intelectual a las redes de intercambio. El caso de la colección bibliográfica de Aureliano Oyarzún en el Museo Histórico Nacional”, financiada por el Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial (FAIP).

La Biblioteca del Museo Histórico Nacional (MHN) es una unidad especializada en historia de Chile, colecciones del museo y temas de patrimonio cultural. Además de su condición de especializada, también es considerada una biblioteca patrimonial, pues cuenta con ejemplares que han pertenecido a personajes relevantes para la historia del país y del propio museo. Contiene material bibliográfico editado en diversas épocas y también de distinguido valor histórico y patrimonial.

Dentro de su acervo se encuentran los ejemplares que pertenecieron al doctor Aureliano Oyarzún, quien fuera funcionario y luego director del Museo de Etnología y Antropología (1912-1929) (Alegría y Núñez, 2007), y además el segundo director del MHN, entre 1929 y 1946 (Alegría y Núñez, 2007; Alegría et al., 2009; Martínez y Mellado, 2011; Rodríguez, 1983).

Al legar su colección personal al museo, Oyarzún propició la conformación inicial de la biblioteca, donde la mayoría de los ejemplares están identificados con un timbre con su nombre y casi todos se ubican físicamente en un lugar reconocible. Más allá de las condiciones de resguardo patrimonial, faltaba un análisis que permita identificar sus marcas de procedencia, y sobre todo centros intelectuales de producción y redes académicas de colaboración e intercambio (Mora, 2016), nudos clave a la hora de configurar la trayectoria intelectual de un actor tan sobresaliente como el doctor Oyarzún.

Si bien los contenidos versan principalmente sobre antropología y arqueología, también contiene otra variedad de materias, como pueblos originarios de Chile y América, costumbres, estudios lingüísticos, culturas americanas, estudios antropométricos, de etnología, sobre museos, historia y botánica, con lo cual este conjunto de libros tiene un alcance nacional y otro internacional.

Otro foco interesante son las instituciones colaboradoras y de intercambio, entre las que se cuentan el Museo Arqueológico y Antropológico de La Plata, la Universidad de Buenos Aires y el Instituto Smithsonian. En este marco, recientes estudios sobre

la ciencia como instrumento dominante del conocimiento y los escenarios de divulgación tales como ferias, exposiciones y museos, muestran que estos espacios y sus propuestas para la comunicación de la vanguardia científica constituyen dispositivos clave en la configuración de los discursos e imaginarios de la sociedad (Alegría et al., 2005; Ametrano et al., 2012; Correa et al., 2016; Ferreyra, 2006; Molloy, 2005).

Como plantean Alegría y Núñez (2006), las primeras décadas del siglo xx fueron cruciales para la configuración del patrimonio en el país. La constitución del fenómeno patrimonial como “campo cultural” nos remite a su especificidad, ya que se problematiza como un espacio donde confluyen la producción, la distribución, el uso y el intercambio de ideas, teorías y enfoques, traducidos en un capital simbólico. Esto ocurre porque la eficacia simbólica depende de muchos factores, tales como la contextualización de los símbolos en prácticas y discursos (Prats, 2009).

En ese marco, José Bengoa (2014) menciona que en 1907 se comienza a reunir en los salones de la Biblioteca Nacional un selecto grupo de autodenominados “sabios”, que darían lugar a la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, momento en que comenzaría propiamente la antropología en Chile, periodo denominado rescatista por su objetivo de “rescatar fragmentos de culturas condenadas a desaparecer”. A este periodo pertenecen principalmente los autores de la Colección Bibliográfica que se investiga en este trabajo. Luego vino una transición en que comenzaron a llegar influencias de diversas corrientes antropológicas del mundo. Podemos entonces considerar que la Colección Bibliográfica Aureliano Oyarzún forma parte de una época fundamental del desarrollo de la antropología, la arqueología y el folclor, precursor al ejercicio formal y académico de estas disciplinas, cuyos enfoques han variado en la actualidad.

La figura de Aureliano Oyarzún es un caso clave de “la constelación moderna de masas” (Brunner y Catalán, 1985), caracterizada por una fuerte expansión del mercado cultural, una creciente

concentración urbana, una ampliación considerable del sistema educativo y una “progresiva organización en torno a funciones profesionales y burocráticas integrada (...). El campo cultural se autonomiza en la misma medida que las funciones de producción, transmisión y control simbólicos se especializan en torno a una división recientemente compleja del trabajo intelectual” (Brunner y Catalán, 1985, p. 42).

Según Orellana (1979), Oyarzún participó en un esfuerzo por teorizar los hallazgos arqueológicos y antropológicos, marco en el que dio a conocer y difundió la labor de los etnólogos católicos de la Escuela de Viena mediante el método histórico-cultural. Sin embargo, como plantean una serie de nuevos enfoques, hoy se advierte una mayor complejidad y diversidad de miradas respecto de la relevancia de las trayectorias intelectuales y, sobre todo, de los intercambios académicos, que van más allá de una relación unidireccional entre una modernidad periférica y un centro hegemónico, una situación que creemos es posible apreciar al analizar la Colección Bibliográfica Oyarzún.

En este marco, sostenemos que la colección bibliográfica que Aureliano Oyarzún donó a la biblioteca del Museo Histórico Nacional es un dispositivo central para reconstruir no solo su trayectoria intelectual mediante el reconocimiento de influencias y relaciones inscritas en autores e instituciones, como centros de investigación, universidades, museos, entre otros, sino también para explorar la relación entre investigadores-intelectuales locales en un contexto de modernidad periférica (Sarlo, 1988) con esos académicos-intelectuales y funcionarios que integran las instituciones centrales, productoras de contenidos y discursos hegemónicos. De este modo, es posible señalar que Oyarzún no fue un mero recepcionista de ideas foráneas, pues el museo, más que una organización estática, pasó a ser un laboratorio, e incluso un laboratorio etnográfico. Siguiendo a Pavez (2015), se trató de un espacio clave que constituye y circunda el proceso de producción del saber intelectual, donde se articuló un estudio arqueológico —en sentido

foucaultiano— de los discursos para la formación de las disciplinas sociales, junto con una aproximación sociológica del momento histórico-institucional del desarrollo de las ciencias.

El enfoque metodológico se enmarca en dos dimensiones. Por una parte planteamos un marco inductivo, centrado en los libros en tanto dispositivos de transmisión de contenidos e ideas como elementos basales, y como objetivo reconstruir las redes de producción e intercambio de determinadas ideas, discursos e imaginarios que devienen en prácticas culturales. Se trata de una arqueología del discurso al estilo foucaultiano (1970). Este enfoque nos permite transitar desde los libros, la colección, hacia los discursos y las prácticas que constituyen todo referente representacional (Chartier, 2002), para obtener una visión global de la trayectoria intelectual de Aureliano Oyarzún.

En términos de fases, primero se ordenaron los libros y se conformó una base de datos, incluyendo categorizaciones clave para el análisis, como la materia, el autor, el título, el país de origen, y el centro o institución de producción. Luego se realizó un análisis material de los libros identificados como propiedad de Oyarzún, en especial de aquellos que poseen marcas, sellos o inscripciones especiales, que permitieron identificarlos como piezas particulares, para finalmente realizar un estudio de caso. En este caso los libros se constituyen en objetos, en tanto su materialidad y las inscripciones son elementos de interpretación.

Para triangular la información se consideraron la base de datos, el catálogo bibliográfico, las dedicatorias y timbres, las fuentes bibliográficas consultadas y el archivo del MHN, que arrojó algunas pistas.

El objetivo de la investigación fue identificar las influencias intelectuales y las redes de intercambio de Aureliano Oyarzún a través del análisis de aproximadamente 1.500 ejemplares de su colección bibliográfica. Uno de los objetivos específicos fue elaborar una base de datos que incluyera una categorización de autores y/o editoriales más recurrentes dentro de la colección. Posteriormente, se quiso conocer las corrientes científicas y las influencias

que marcaron la trayectoria intelectual de Aureliano Oyarzún. Para finalizar, se relevó una muestra representativa de libros y sus inscripciones de identificación, tales como firmas y dedicatorias, que dan testimonio de sus redes intelectuales con otros autores o centros de producción.

COLECCIÓN BIBLIOGRÁFICA AURELIANO OYARZÚN

La primera parte del trabajo consistió en revisar una fracción del inventario de la biblioteca, identificada como Colección Bibliográfica Oyarzún. A partir de los datos del inventario (título, autor, año, número de páginas, entre otros) se logró identificar los ejemplares que, por año de edición, no correspondían a la colección (por haberse editado con posterioridad a la muerte de Oyarzún). Luego se elaboró una base de datos con los autores que se repetían con más frecuencia en la colección y se cotejó esta información con el catálogo bibliográfico dispuesto en el sistema Aleph. A partir de este listado se extrajo una muestra de los quince autores más recurrentes: Félix Outes, Milcíades Alejo Vignati, Robert Lehmann-Nitsche, Arthur Posnansky, Antonio Serrano, Tomás Guevara, Martín Gusinde, Jacinto Jijón y Caamaño, Luis María Torres, Clarence B. Moore, Ricardo E. Latcham, Ernesto Quesada, Fernando Márquez Miranda, Max Uhle y Telésforo de Aranzadi.

Posteriormente se revisaron físicamente los ejemplares de cada uno de estos autores, registrando sus timbres y notas manuscritas, tales como dedicatorias, firmas y notas al margen.

La información obtenida a partir de las biografías de estos quince autores se confrontó con las marcas físicas de sus libros, con el fin de corroborar que, efectivamente, existiera un nexo intelectual entre estos investigadores y Oyarzún. Uno de los criterios para seleccionar a los autores fue considerar a aquellos cuyos libros tuvieran una mayor cantidad de dedicatorias y firmas, luego de lo cual se escogió a los siguientes: Robert Lehmann-Nitsche, Arthur Posnansky, Martín Gusinde, Ricardo E. Latcham, Fernando Márquez Miranda y Max Uhle.

INFLUENCIAS CIENTÍFICAS QUE MARCARON LA TRAYECTORIA DE AURELIANO OYARZÚN

Aureliano Oyarzún, farmacéutico y médico de profesión, fue el segundo director del Museo Histórico Nacional, cargo que asumió en 1929, luego de la muerte de su antecesor, Joaquín Figueroa. No obstante, Oyarzún estuvo presente en la historia del museo desde sus inicios, incluso desde antes de que se fundara la institución, ya que fue parte de la comisión a cargo de la exposición histórica retrospectiva, realizada por la celebración del centenario de la Primera Junta de Gobierno, en 1910. Dicha comisión recomendó que se incluyese en la exposición la prehistoria de Chile, con lo cual surgió el origen del Museo Histórico Nacional (Orellana, 1996).

Mientras se encontraba ejerciendo su carrera en el ámbito de la medicina surgieron los primeros atisbos del rumbo que iba a orientar su interés profesional, ya que durante su desempeño en la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile, entre 1891 y 1909, mientras impartía los cursos de Patología General y Anatomía Patológica, fundó la biblioteca y dio un nuevo impulso al museo de ambas cátedras (Figueroa, 1931).

Si bien continuó abocándose a su especialización como médico, su enfoque intelectual dio un giro al aficionarse a la entomología, la arqueología y la etnología de Chile, hecho reflejado en sus incursiones a la costa central en 1908 y en su participación en congresos científicos internacionales, entre ellos el IV Congreso Científico de Chile y I Panamericano (1908-1909), el XVII Congreso de Americanistas de Buenos Aires (1910) y el Congreso Panamericano de Washington (1915), donde, además de presentar sus investigaciones, tuvo la oportunidad de consolidar y ampliar sus redes con otros intelectuales.

Integró el comité directivo que secundó a Joaquín Figueroa como director del Museo Histórico Nacional el año de su fundación, en 1911. Por esa época, durante un viaje a Alemania, entre 1911 y 1913, estudió la organización del Museo de Etnología y Antropología de Berlín y del Museo Germánico, en Núremberg,

con el objetivo de adoptar el mejor modelo para implementarlo en el Museo Histórico Nacional de Chile.

Además de los congresos, otra de las principales instancias de encuentro entre científicos e intelectuales fue la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, donde Oyarzún ejerció como presidente de la Sección Arqueológica, Antropológica y Etnográfica entre 1911 y 1922, y luego presidió la sociedad entre 1931 y 1933.

Aureliano Oyarzún tuvo una activa participación en la estructuración e inicios del Museo Histórico Nacional. Destacan sus gestiones para contratar a Max Uhle como director del Museo de Etnología y Antropología en 1911, y su iniciativa de realizar canjes con instituciones científicas de todo el mundo. Cabe señalar que comenzó a conformar la biblioteca del museo a través de estos aportes (Pizarro, 1947).

Entre otros aspectos, se destacó por su iniciativa de publicar revistas. Es así como, en 1916, gestionó la aparición del primer número de la revista del museo, llamada *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología*, donde escribieron Gusinde, Uhle y el propio Oyarzún. La revista dejó de aparecer en 1927, por lo que se puede decir que durante once años el tercer periodo de la arqueología en Chile se expresó en gran medida en la publicación editada por Oyarzún y sus colaboradores. En 1939 volvió a editar una revista, que sostuvo hasta 1945, pero no tuvo la misma relevancia científica de la anterior publicación.

Los congresos como puntos de encuentro y vinculación científica

En particular los Congresos Internacionales de Americanistas celebrados desde 1875 han sido un punto de encuentro clave para el estudio del continente, que ha reunido a la “comunidad científica” en aras de elaborar sus normativas y pautas de acción para el desarrollo de un campo científico propicio para la integración investigadora de su miembros (López-Ocón, 2003), pero también para las nuevas vinculaciones, que permitían generar un flujo de información trascendental al congreso en sí, y que configuraban un nuevo

espacio de intercambio estratégico y remoto pero sistemático entre alguno de sus actores y en muchos casos también para las instituciones que representaban.

En estos espacios se crearon vínculos estrechos entre los autores aquí analizados, no tan solo por el interés común sobre el conocimiento de los grupos indígenas americanos, sino también con el fin de aunar fuerzas en la gestión de los incipientes museos o centros de investigación en que cada uno de ellos se desempeñaba.

La Colección Oyarzún cuenta con doce Actas de Congresos Internacionales Americanistas, un libro recopilatorio de datos de la delegación chilena en el Congreso Americanista de Buenos Aires de 1910 y el acta del 4º Congreso Científico (1º Panamericano) celebrado en Chile, entre el 25 de diciembre de 1908 y el 5 de enero de 1909. Todos dan cuenta de la activa participación de Aureliano Oyarzún y de los hombres que integraban su red intelectual y de intercambio.

Las actas y publicaciones sobre los congresos científicos presentes en la colección y analizados para este estudio fueron los siguientes:

- III Congress International des Americanistes. Bruselas, 1879
- VII Congrès Internationas des Americanistes. Berlín, 1888
- VIII Congreso Internacional de Americanistas. Huelva, 1892
- XIV Internationales Amerikanisten-Kongress. Stuttgart, 1904
- 4º Congreso Científico, 1º Panamericano. Chile, dic 1908-ene 1909
- XVII Congreso Internacional de Americanistas. Buenos Aires, 1910
- Datos recopilados por la delegación chilena en el Congreso Internacional de Americanistas. Buenos Aires, 1910
- XVIII International Congress of Americanists. Londres, 1912
- 2º Congreso Científico Panamericano. Washington, 1915-1916
- XXI Congreso Internacional de Americanistas. La Haya, 1924

- XXIII Congress International of Americanists. Nueva York, 1928
- XXV Congreso Internacional de Americanistas. La Plata, 1932, Tomo I y II
- XXVII Congreso Internacional de Americanistas. Lima, 1939, Tomo I y II
- XXVIII Congress International des Americanistes. París, 1947.

Las publicaciones permiten constatar que tanto Max Uhle como Arthur Posnansky fueron activos partícipes de los congresos científicos, principalmente en el primer tercio del siglo XX. Para este estudio rescatamos cuatro congresos que congregaron a gran parte de la red de intercambio de Aureliano Oyarzún (Tabla 1).

TABLA 1. PARTICIPACIÓN EN CONGRESOS CIENTÍFICOS

Congreso	Delegados
4º Congreso Científico, 1º Panamericano. Chile, dic. 1908-ene 1909	<ul style="list-style-type: none"> • Posnansky, adherente extranjero • Latcham, adherente, miembro correspondiente de The Royal Anthropological Institute of Great Britain Ireland • Uhle, adherente • Oyarzún, adherente de Santiago
XVII Congreso Internacional de Americanistas. Buenos Aires, 1910	<ul style="list-style-type: none"> • Lehmann-Nitsche, secretario general del Congreso, jefe sección antropológica del Museo de La Plata • Oyarzún, delegado de Chile (junto a José Toribio Medina y Tomás Guevara) • Posnansky, delegado de Bolivia, Sociedad Geográfica de La Paz • Uhle, delegado de Perú, director del Museo Nacional

<p>XXV Congreso Internacional de Americanistas. La Plata, 1932, Tomo I y II</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Posnansky, jefe de la delegación boliviana, Instituto Tiahuanaco y Sociedad Arqueológica de Bolivia • Gusinde, adherente extranjero • Márquez Miranda, secretario general del Congreso • Uhle, adherente extranjero • Oyarzún, adherente extranjero, representante del Museo Histórico Nacional
<p>XXVII Congreso Internacional de Americanistas. Lima, 1939, Tomo I y II</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Posnansky, miembro del Consejo del Congreso, representante de la Universidad Mayor de San Andrés • Latcham, miembro del Consejo del Congreso, Universidad de Chile, Comisión Chilena de Cooperación Intelectual • Márquez Miranda, miembro del Consejo del Congreso, representante del Centro de Estudios Históricos y Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata, Museo de La Plata, Sociedad Argentina de Antropología • Uhle, vicepresidente de la Mesa Directiva y miembro del Consejo del Congreso • Oyarzún, adherente extranjero, representante del Museo Histórico Nacional

Elaboración propia.

MÉTODO CULTURAL HISTÓRICO

El método cultural histórico es un estilo de estudio antropológico difundido en Chile por Max Uhle y Martín Gusinde, y reproducido por Aureliano Oyarzún, quienes lo aplicaron a la investigación de las colecciones del Museo Histórico Nacional (Oyarzún, 1935) y lo dieron a conocer en el circuito de especialistas que cultivaron las ciencias antropológicas durante la primera mitad del siglo XX (Vásquez et al., 2019).

El método cultural histórico se masificó en los estudios antropológicos y etnológicos como respuesta a la teoría evolucionista, utilizada hasta el siglo XIX, que consideraba que todas las culturas se desarrollaban en el mismo orden y de una misma manera secuencial, desde una etapa más primitiva a otra más avanzada. Planteaba, respecto del aspecto económico, que todas las culturas de la humanidad pasaron por tres fases: cazadores errantes, pastores nómadas y agricultores sedentarios. En el ámbito familiar, habrían comenzado por la promiscuidad, seguida del matrimonio por grupos (matriarcado primero y patriarcado después), para finalmente adquirir la costumbre de la monogamia. En el ámbito religioso, el primer estado habría sido el ateísmo, seguido del fetichismo, del naturismo, del chamanismo y de la idolatría, que habrían precedido al antropomorfismo, antes múltiple (politeísmo) y finalmente se limitó a un solo ente creador (monoteísmo) (Imbelloni, 1931).

Llegado el siglo XX, la teoría evolucionista tuvo un sinfín de objetores, quienes con sólidos argumentos le restaron credibilidad científica. Entonces, tomó ventaja el método cultural histórico, que considera que los “hechos etnológicos”, es decir, los aspectos familiares, económicos y religiosos, pueden entremezclarse y presentarse de una manera no secuencial, considerando la originalidad de cada agrupación cultural. La aplicación del método cultural histórico en Chile por Uhle, Gusinde y Oyarzún permitió captar las influencias y contactos de los pueblos originarios que habitaron el territorio chileno con otros pueblos, más allá de las fronteras.

La Escuela Histórico Cultural estuvo compuesta en su mayoría por científicos alemanes, cuyos focos fueron las ciudades de Colonia y de Viena, desde donde, además de la enunciación y definición del método, ofrecieron un cuadro de clasificación de las culturas humanas. Contó con diversas variantes, entre ellas la “verbista”, procedente de la rama austríaca, cuyo principal interés fue fundamentar la existencia del monoteísmo en los pueblos primitivos. Esta variante fue la que aplicó Gusinde al estudiar a los pueblos fueguinos.

Uno de los hitos relevantes de la Escuela Histórico Cultural en Chile fue el inicio de las publicaciones del Museo de Etnología y Antropología, bajo la dirección de Aureliano Oyarzún (1916-1927), en las cuales se difundieron los trabajos en que se aplicó este método. Debido a las condiciones sociales, políticas e institucionales en que se encontraba el país, la divulgación de la Escuela Histórico Cultural concluyó en Chile en 1947, tras la muerte de Oyarzún (Vásquez et al., 2019).

ESTUDIO DE CASO DE LA COLECCIÓN BIBLIOGRÁFICA OYARZÚN

Como se mencionó, uno de los criterios para seleccionar a los autores de este estudio de caso fue la presencia de notas manuscritas y firmas en los ejemplares, junto con la relevancia de los autores que desarrollaron su carrera en Chile en el Tercer Periodo de la Arqueología (Orellana, 1996), entre ellos Uhle, Latcham, Oyarzún, Gusinde y Guevara. A pesar de su relevancia, este último quedó fuera porque se priorizó a aquellos autores que desarrollaron su carrera antropológica y arqueológica en Bolivia y Argentina. Otro de los aspectos considerados para esta selección fue su participación en los congresos científicos y americanistas, que se constituyeron como un lugar de encuentro y divulgación de sus investigaciones.

A continuación, presentamos los autores seleccionados.

Martin Gusinde (1886-1969)

Sacerdote de la Congregación del Verbo Divino, llegó a Chile en 1912 e inició una destacada carrera científica que con los años significó un importante aporte para la historia del Museo Histórico Nacional y el país, en épocas en que establecer el método histórico cultural con presupuestos precarios para la gestión institucional (Vásquez et al., 2019) se transformó en un reto para la incipiente misión científica que Gusinde intentaba desarrollar y que, a pesar de ello, llevó a cabo con esfuerzos.

Contratado como colaborador del director del Museo de Etnología y Antropología, Max Uhle pasó luego a trabajar con Oyarzún, una vez que asumió como nuevo director en 1916, mientras Gusinde era jefe de la Sección de Antropología y Etnología hasta 1926, periodo en el que el lazo entre ambos científicos se estrechó dada la afinidad de sus intereses de estudio. En efecto, al año después de su partida, Aureliano Oyarzún dedicó sentidas palabras a su amigo en la memoria elevada al Ministerio de Instrucción Pública:

Me es grato dejar aquí constancia del pesar con que veo irse a nuestro sabio y distinguido colaborador, preparado como pocos para el estudio de la etnología y antropología de Chile y cuyos esfuerzos y constancia para el trabajo justifican los cinco viajes que por disposición del Supremo Gobierno y encargo de este Museo emprendió a la Patagonia y Tierra del Fuego donde, sufriendo toda clase de privaciones, pudo descorrer el velo misterioso de la sociología, etnología y somatología de los últimos sobrevivientes de esas inhospitalarias regiones, honrar después el nombre de Chile en el extranjero y contribuir al conocimiento de los verdaderos fundamentos sociales de la humanidad. Los trabajos del señor Gusinde y el recuerdo de su persona quedarán grabados en la historia de este Museo y en el del progreso científico (citado en Feliú Cruz, 1970, p 5).

De los ejemplares estudiados, la colección posee diez títulos de su autoría, entre los que destacan los tres volúmenes de su máxima obra, *Die Feuerland Indianer*, textos que relatan el trabajo de campo realizado en sus expediciones a Tierra del Fuego y el resultado de sus estudios a los grupos fueguinos.

Destacamos los siguientes títulos: *Estado actual de la cueva del Mylodón: Última Esperanza. Patagonia austral*, Santiago, y *Tiermhyten der araukaner-indianer*, Berlín, Dietrich Reimer, 1936, ambas con timbre del doctor Aureliano Oyarzún y una nota manuscrita que dice “Museo Histórico Nacional Biblioteca Santiago-Chile”.

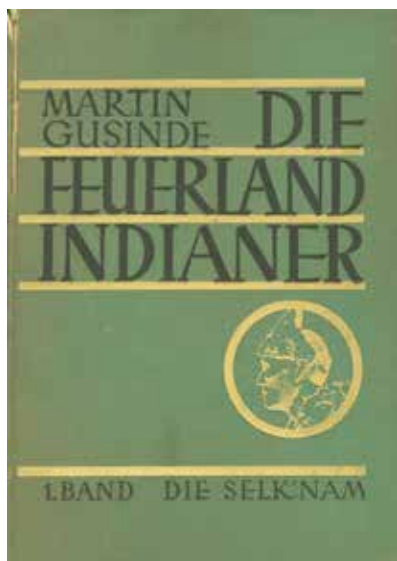


Figura 1. Tapa *Die Feuerland Indianer* (1931-1939).



Figura 2. Nota manuscrita: De las publicaciones de Martin Gusinde que son parte de esta colección, solo el libro *Die Feuerland Indianer* posee inscripción de puño de su autor, que detalla lo siguiente: “¡Que se guarde esta obra de tres volúmenes junto con la colección de los objetos etnológicos recogidos por mí en la Tierra del Fuego! Martín Gusinde”.

Ricardo Latcham (1869-1942)

Ricardo Latcham, oriundo de Bristol, Inglaterra, arribó a Chile en 1888 con la finalidad de efectuar trabajos de ingeniería, su original profesión, en la provincia de Malleco y sus alrededores. En el país, tuvo la oportunidad de desenvolverse en diferentes zonas, lo que le permitió acercarse a algunos de los pueblos originarios. Con ciertos intervalos, entre 1888 y 1895 permaneció en territorio mapuche, periodo en que conoció su lengua, sus costumbres y se adentró en su mundo social, cultural y psíquico (Orellana, 1996).

Llegó a La Serena en abril de 1897 para cumplir labores docentes en el liceo de la ciudad nortina. En esa instancia llegó hasta la zona de Paposos, en donde tuvo su primer contacto con los changos. En 1902 se trasladó a Santiago, donde atravesó una difícil situación financiera, por lo que se dedicó a hacer clases particulares y, sobre todo, a escribir. Participó también en los ambientes científicos de la capital. Frecuentó el Museo Nacional, las sociedades científicas y, algo más tarde, en la década del 10, el Museo de Etnología y Antropología y la Sociedad Chilena de Historia y Geografía.

Con Aureliano Oyarzún tuvo algunas desavenencias intelectuales. Puede ser esta una de las razones por la que los ejemplares de su autoría presentes en la biblioteca no se encuentran dedicados a Oyarzún ni al Museo.

Según plantea Orellana (1996), cuando se sintió más a gusto fue entre las décadas de 1910 y 1920, durante su participación en la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, especialmente en la sección de Antropología, Arqueología y Etnología, en donde tuvo la oportunidad de intercambiar opiniones y de discutir con hombres de ciencia de su misma talla intelectual, entre ellos Max Uhle, Aureliano Oyarzún y Martín Gusinde.

Dentro de las publicaciones presentes en la Colección Bibliográfica Aureliano Oyarzún podemos destacar:

TABLA 2. PUBLICACIONES DE RICARDO LATCHAM PRESENTES EN LA COLECCIÓN BIBLIOGRÁFICA AURELIANO OYARZÚN

<p>Título: <i>Bibliografía chilena de las ciencias antropológicas</i>. Santiago: Universitaria, 1915.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Timbre - Dr. Aureliano Oyarzún - Museo de Etnología y Antropología - Museo Histórico Nacional Biblioteca 	<ul style="list-style-type: none"> • Nota manuscrita - No contiene
<p>Título: <i>El comercio precolombiano en Chile i otros países de América</i>. Santiago: Imprenta Cervantes, 1909.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Timbre - Dr. Aureliano Oyarzún - Museo Histórico Nacional Biblioteca Santiago – Chile 	<ul style="list-style-type: none"> • Nota manuscrita - “Dr. Aureliano Oyarzún”
<p>Título: <i>Notes on some ancient chilian skulls and other remains</i>. Chile?: s. n., 1903.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Timbres: - Dr. Aureliano Oyarzún N. - Museo Histórico Nacional Biblioteca 	<ul style="list-style-type: none"> • Nota manuscrita - No contiene

Elaboración propia.



Figura 3. Tapa de *El comercio precolombiano* (1909), con nota manuscrita: “Dr. Aureliano Oyarzún”.



Figura 4. Portada: *El comercio precolombiano* (1909), con timbre de la Biblioteca del Museo Histórico Nacional.

Robert Lehmann-Nitsche (1872-1938)

El antropólogo y médico alemán Robert Lehmann-Nitsche desarrolló una prolífica carrera científica en Argentina, donde realizó innumerables publicaciones sobre sus estudios en el Chaco, Tierra del Fuego y Cuzco, principalmente. Dentro de su carrera como investigador se destaca su trayectoria por más de treinta años en el Museo de La Plata, institución donde ingresó como encargado de la Sección Antropológica en 1893 (Dávila, 2018) y en donde llegó a ocupar el cargo de director. También fue académico de la Universidad de Buenos Aires y de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Diego Ballester (2018) destaca el aporte del científico alemán enfatizando en el laborioso trabajo de campo que realizó en su estadía en Argentina, el cual arrojó un extenso legado gracias al material extraído de sus expediciones. Destacan sus manuscritos, cartas y cajas con materiales antropológicos que constatan un afán por documentar sus complejas investigaciones.

Gran parte de este material se lo compró a su viuda el Ibero-Amerikanisches Institut (IAI, Instituto Ibero-Americano) de Berlín, que hoy forma parte de la biblioteca de la institución. La colección fue catalogada en 2009 gracias a un proyecto financiado por la Asociación Alemana de Investigaciones (Deutsche Forschungsgemeinschaft, DFG), como constata su sitio web.

Lehmann-Nitsche figura como personaje fundamental en la incipiente red científica en torno al rescate cultural americano en el siglo XX y su vínculo con Aureliano Oyarzún se constata hoy en las quince publicaciones copiadas en su colección y estudiadas para esta investigación. Todas dan cuenta de un interés común que relaciona a ambos personajes en torno al desafío de difundir los resultados de sus estudios y permitir un flujo constante de información y nuevos contenidos.

De los ejemplares de autoría de Lehmann-Nitsche destacan algunas revistas del Museo de La Plata y de la Universidad de Buenos Aires, entre ellas las que se mencionan en la Tabla 3.

TABLA 3. PUBLICACIONES DE ROBERT LEHMANN-NITSCHÉ PRESENTES EN LA COLECCIÓN BIBLIOGRÁFICA AURELIANO OYARZÚN

<p>Título: <i>Peritaje somático en casos de filiación natural de la Academia Nacional de Ciencias de Córdoba de 1917.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> • Timbres - No contiene 	<ul style="list-style-type: none"> • Nota manuscrita: -“Für Herrn Dr. Aureliano Oyarzún”
<p>Título: <i>Études anthropologiques sur les indiens takshik groupe guaicuru du chaco argentin.</i> La Plata: Talleres de Publicaciones del Museo, 1904.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Timbres - Dr. Aureliano Oyarzún 	<ul style="list-style-type: none"> • Nota manuscrita: - “Museo Histórico Nacional Biblioteca”

Elaboración propia.



Figura 5. Tapa de *Las tres aves gritonas: los mitos del cará, del crispín y del uratú o cacuy y su origen indígena americano* (1928).



Figura 6. Dedicatoria: “A su amigo Sr. Dr. A. Oyarzún, muy afectuosamente R. Lehmann-Nitsche La Plata 1928”.

Fernando Márquez-Miranda (1897-1961)

Nacido en Buenos Aires, Argentina, Fernando Márquez-Miranda obtuvo el grado de doctor en Jurisprudencia en 1918 y de profesor secundario con especialización en historia en 1923. Comenzó a ejercer la docencia universitaria con las cátedras de Historia, Prehistoria y Arqueología desde ese mismo año y hasta su fallecimiento. Ya en 1922 había publicado su primer trabajo sobre las “Representaciones plásticas del Noroeste de la Provincia de Santa Fe”, denotando desde ese entonces su vocación por la antropología, la que le llevaría a abandonar tan pronto como pudiese el ejercicio de las leyes.

Durante su permanencia en España (1935-1936) se doctoró en Historia en la Universidad de Madrid. Su labor investigativa consistió en organizar y clasificar las colecciones del Museo de La Plata, y en preparar exhibiciones permanentes, en gran medida a partir del producto de sus excavaciones. Por otro lado, realizó viajes de estudio y exploraciones en el noroeste argentino, los que se tradujeron en una diversidad de publicaciones.

Participó activamente de un sinnúmero de academias, congresos y sociedades científicas, como el II Congreso Internacional de Historia de América, en Buenos Aires (1937). Fue miembro de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, al igual que la mayoría de los intelectuales considerados para este estudio de caso, entre ellos Uhle, Latcham y Oyarzún.

Márquez-Miranda publicó una gran cantidad de artículos y monografías, muchos al alero de la Universidad Nacional de La Plata, de la que depende el Museo de La Plata. Los siguientes son algunos de los ejemplares que pertenecen a la Colección Bibliográfica Aureliano Oyarzún (Tabla 4).

TABLA 4. PUBLICACIONES DE FERNANDO MÁRQUEZ-MIRANDA PRESENTES EN LA COLECCIÓN BIBLIOGRÁFICA AURELIANO OYARZÚN

<p>Título: <i>La antigua provincia de los Diaguitas</i>. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1936.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Timbres: - Dr. Aureliano Oyarzun N. - Biblioteca Museo Histórico Nacional Santiago – Chile - Biblioteca Museo Histórico Nacional 	<ul style="list-style-type: none"> • Nota manuscrita: - “A Don Aureliano Oyarzún, eminente director del Museo Histórico, de Santiago de Chile. Recuerdo afectuoso de su colega y amigo F. Márquez Miranda. Museo de la Plata, mayo 17/39”.
<p>Título: <i>Boucher de Perthes: un precursor</i>. Buenos Aires: Imprenta y casa editora Coni, 1915.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Timbres: - Dr. Aureliano Oyarzun N. - Biblioteca Museo Histórico Nacional 	<ul style="list-style-type: none"> • Nota manuscrita: - “Al doctor Aureliano Oyarzún, muy afectuosamente F. Márquez Miranda. Mayo 17/39”.
<p>Título: <i>La navegación primitiva y las canoas monoxilas: contribución a su estudio</i>. Buenos Aires: Imprenta y casa editora Coni, 1921.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Timbres: - Dr. Aureliano Oyarzun N. - Museo Histórico Nacional Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos 	<ul style="list-style-type: none"> • Nota manuscrita: - “Para Don Aureliano Oyarzún, amigo y colega F. Márquez Miranda, mayo 1939”

Elaboración propia.



Figura 7. Tapa de *La navegación primitiva* (1921). Figura 8. Portada de *La navegación primitiva* (1921), con dedicatoria del autor: “Para Don Aureliano Oyarzún, amigo y colega, F. Márquez Miranda, mayo 1939”.

Arthur Posnansky (1874-1946)

El caso del austriaco Arthur Posnansky es uno de los más interesantes de esta red. Hombre de negocios y apasionado por la arqueología boliviana, fue denominado “el zar de la arqueología Tiawanaku”, pero si la producción intelectual de Posnansky fue fructífera, su metodología de investigación ha sido duramente criticada, ya que sus argumentos han sido considerados más bien opiniones que hechos verificables (Marsh, 2019).

Posnansky fue un activo investigador de la cultura tihuanacu, la que difundió a través de congresos, publicaciones e incluso en material filmico, el cual producía en su propia productora cinematográfica, Condor Mayku. Fue nombrado director del Museo

Nacional de Bolivia por el Gobierno boliviano, y fue presidente de la Sociedad Arqueológica y del Instituto del Folcklore de Bolivia (Ruiza et al., 2004).

No obstante, por sus estudios y cercanía con Oyarzún, se sitúa como figura importante dentro de su red intelectual, lo que corroboran las dieciséis publicaciones de su autoría que esta colección alberga y de las que destacan tres con dedicatorias que constatan su proximidad.

TABLA 5. PUBLICACIONES DE ARTHUR POSNANSKY PRESENTES EN LA COLECCIÓN BIBLIOGRÁFICA AURELIANO OYARZÚN

<p>Título: <i>El clima del altiplano y la extensión del Lago Titicaca con relación á Tihuanacu</i></p>	<p>• Timbres: - Dr. Aureliano Oyarzun N.</p>	<p>• Nota manuscrita: - “Sr. Dr. Aureliano Oyarzun su afectuoso... Arthur... Lp. 16/III. 911”</p>
<p>Título: <i>Tihuanacu é Islas del Sol y la Luna (Titicaca y Koaty) Breves descripciones y notas.</i></p>	<p>• Timbres: - Museo Histórico Nacional Biblioteca - Dr. Aureliano Oyarzun</p>	<p>• Nota manuscrita: - “Al distinguido Sr. Dr. Aureliano Oyarzun. Arthur Posnansky. Buenos Aires, 15 / mayo / 1910”</p>
<p>Título: <i>Guía general ilustrada para la investigación de los monumentos prehistóricos de Tihuanacu é Islas del Sol y la Luna (Titicaca y Koaty): con breves apuntes sobre los Chullpas, Urus y escritura antigua de los aborígenes del Altiplano andino</i></p>	<p>• Timbre: - Museo Histórico Nacional Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos</p>	<p>• Nota manuscrita: - “A mi estimado colega Dr. Aureliano Oyarzún con... Arthur Posnansky”</p>

Elaboración propia.



Figura 9. Tapa de *El signo escalonado en la ideografía americana con especial referencia a Tihuanacu* (1913).

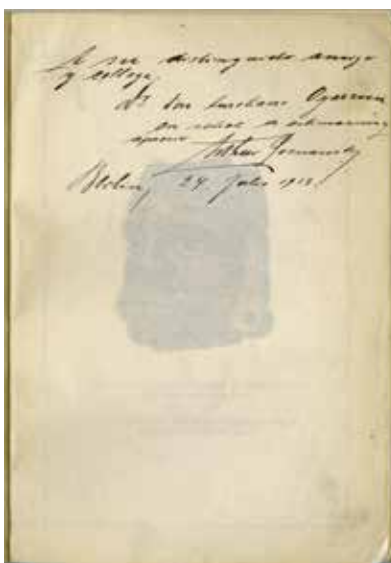


Figura 10. Dedicatoria: “A su distinguido amigo y colega Dr. Sr. Aureliano Oyarzún en señal de estimación y aprecio. Arthur Posnansky. Berlín, 24 julio 1913”.

Friedrich Max Uhle (1856-1944)

El arqueólogo alemán Max Uhle fue contratado por el Gobierno de Chile para que se hiciera cargo del Museo de Etnología y Antropología, del cual asumió la dirección entre 1911 y 1916. Uhle tuvo gran notoriedad en la disciplina de la arqueología, desde donde ejerció una importante influencia en científicos nacionales y extranjeros que residían en Chile, entre ellos Latcham, Oyarzún y Gusinde. Uhle introdujo en el país el método cultural histórico, que utilizó y aplicó Oyarzún en el Museo Histórico Nacional para investigar sus colecciones. Se considera que su llegada al país, en 1911, marcó el inicio del tercer periodo de la arqueología en Chile (Orellana, 1996), lapso destacado también por reunir a científicos célebres.

Durante sus investigaciones realizó diversas excavaciones en el norte de Chile, gracias a las cuales dotó al Museo Histórico Nacional de una gran colección de objetos debidamente catalogados, entre ellos cráneos y momias.

A partir de estas excavaciones efectuó una variedad de publicaciones, entre las que se destaca su primer trabajo en Chile, “La esfera de influencia del país de los Incas”, enviado al Cuarto Congreso Científico de Chile en 1908, instancia en que se encontró con Oyarzún y otros de los autores considerados para la presente investigación: Posnansky y Latham.

En 1912, la Sociedad Chilena de Historia y Geografía lo recibió como socio, y ese mismo año fue nombrado presidente de la Sección de Antropología, Arqueología y Etnografía, puesto en el que reemplazó al doctor Oyarzún, que había viajado a Múnich para resolver temas de salud. Realizó importantes contribuciones al conocimiento de la prehistoria de Chile en los pueblos nortinos, principalmente en las zonas de Tacna y Arica, Pisagua, San Pedro de Atacama y Taltal.

Algunas de sus publicaciones presentes en la Colección Bibliográfica Oyarzún se detallan en la Tabla 6.

TABLA 6. PUBLICACIONES DE MAX UHLE PRESENTES EN LA COLECCIÓN BIBLIOGRÁFICA AURELIANO OYARZÚN

<p>Título: <i>Las antiguas civilizaciones esmeraldeñas</i>. Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1927.</p>	<p>Timbres: Biblioteca Museo Histórico Nacional</p>	<p>Nota manuscrita: “Al apreciado amigo Señor Doctor Aureliano Oyarzún muy atentamente el autor”</p>
<p>Título: <i>Fundamentos étnicos y arqueología de Arica y Tacna</i>. Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1922.</p>	<p>Timbres: Biblioteca Museo Histórico Nacional Santiago – Chile Dr. Aureliano Oyarzun Dr. Aureliano Oyarzun N.</p>	<p>Notas manuscritas: Dr. A. Oyarzun (portada) Apostillas marginales en la mayor parte de las páginas.</p>

<p>Título: <i>Estudio sobre las civilizaciones del Carchi e Imbabura</i>. Quito: Talleres Tipográficos Nacionales, 1933.</p>	<p>Timbres: Museo Histórico Nacional de Chile Sección de Prehistoria</p>	<p>Notas manuscritas: No contiene Contiene adherida página de periódico (<i>La Nación</i>, 20 de mayo de 1944, con anuncio del fallecimiento de Max Uhle, incluyendo su trayectoria)</p>
--	--	--

Elaboración propia.



Figura 11. Tapa de *Las antiguas civilizaciones esmeraldeñas*, con dedicatoria manuscrita: “Al apreciado amigo Señor Doctor Aureliano Oyarzún muy atentamente el autor”.



Figura 12. Primera página de *Las antiguas civilizaciones esmeraldeñas*, con timbre de la Biblioteca del Museo Histórico Nacional.

CONCLUSIONES

A partir del análisis de una selección de publicaciones monográficas de la Colección Aureliano Oyarzún, en contraste con la información

biográfica de sus autores y con la bibliografía acerca de la etapa arqueológica y antropológica en que se desarrollaron sus autores, podemos concluir que, efectivamente, esta colección es central para rescatar la trayectoria intelectual de Aureliano Oyarzún, ya que otorga antecedentes sobre sus intereses intelectuales, así como de sus redes, manifestadas en gran medida en las notas manuscritas presentes en sus ejemplares, y que testifican el grado de cercanía, afinidad e incluso amistad entre el círculo intelectual imperante dentro de los ámbitos de la arqueología y antropología y el entonces funcionario y luego director del Museo Histórico Nacional.

Por lo demás, dentro del marco de esta investigación se corrobora la presencia de cuatro de los siete principales parámetros configuradores de las redes intelectuales planteados por Devés-Valdés (2007) en la Colección Bibliográfica Aureliano Oyarzún. El “cara a cara” o contacto de primera mano; la “participación en los mismos congresos, sociedades, agrupaciones”; la “publicación en los mismos medios” y “otras posibles”, como el envío de publicaciones de un intelectual a otro (Devés-Valdés, 2007, pp. 32-33).

Dentro de las inquietudes actuales en el ámbito de las bibliotecas patrimoniales e históricas abordadas por Moncada (2016) y Pedraza (2013) con respecto al estudio y registro de las “marcas de procedencia” del material bibliográfico que gestionan y resguardan, la presente investigación se manifiesta como un aporte inicial, a partir del cual se comienza a dar forma y valor a la historia de la biblioteca del Museo Histórico Nacional. Para ello se describen los ejemplares de la Colección Oyarzún desde un punto de vista material atendiendo a sus notas manuscritas, que dan señales de las redes intelectuales de uno de los primeros directores del museo, a la vez que a sus tumbres, que otorgan información acerca de la historia de la institución mediante indicios como el cambio de nombre de las secciones, la dirección u otras variaciones institucionales. Además, estas marcas confirman que, efectivamente, estos volúmenes pertenecieron a Aureliano Oyarzún.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegría, L., I. Alvarado, F. Espinoza et al. (2005). *Política de colecciones Museo Histórico Nacional*. MHN.
- Alegría, L., y G. Núñez (2006). Modernidad y tradición en Chile (1910): La Exposición Histórica del Centenario. *Atenea*, 495, 69-81.
- Alegría, L., y G. Núñez (2007). La política patrimonial de Benjamín Vicuña Mackenna. En M. Drien y J. M. Martínez (eds.), *Estudios de arte* (pp. 67-74). Universidad Adolfo Ibáñez.
- Alegría, L., S. Gänger y G. Polanco (2009). Momias, cráneos y caníbales. Lo indígena en las políticas de ‘exhibición’ del Estado chileno a fines del siglo XIX. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*.
- Ametrano, S., M. M. Lopes e I. Podgorny (2012). De cómo la fragilidad de unos esqueletos derrumbó el proyecto de un Gran Museo Nacional. *Revista del Museo Argentino de Ciencias Naturales*, 14(2).
- Chartier, R. (2002). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Gedisa.
- Ballester, D. (2018). Un exhaustivo documentador de la historia del hombre: Vida y obra de Robert Lehmann-Nitsche. *Bérose-Encyclopédie Internationales des Histories de l'athropologie*.
- Bengoa, J. (2014). La trayectoria de la antropología en Chile. *Antropologías del Sur*, 1(1), 15-42.
- Brunner, J. J., y G. Catalán (1985). *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. Flacso.
- Chartier, R. (2002). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Gedisa.
- Correa, M. J., A. Kottow y S. Vetö (2016). *Ciencia y espectáculo. Circulación de saberes científicos en América Latina, siglos XIX y XX*. Ocho Libros.
- Dávila, L. (2018). Robert Lehmann-Nitsche en la enseñanza de la antropología en la universidad argentina a comienzos del siglo XX. *Temas Americanistas*, 40, 213-228.
- Devés-Valdés, E. (2007). *Redes intelectuales en América Latina: hacia la constitución de una comunidad intelectual*. Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile.

- Feliú Cruz, G. (1970). *Martin Gusinde: la bibliografía de la Isla de Pascua y la de antropología chilena*. Santiago.
- Ferreyra, C. (2006). *Museo, ciencia y sociedad en la Córdoba moderna*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Figueroa, V. (1931). *Diccionario histórico y biográfico de Chile: 1800-1925*. Tomos IV y V. Imprenta y litografía La Ilustración.
- Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Imbelloni, J. (1931). Introducción al estudio de las civilizaciones según el método histórico-cultural. *Solar*. Imprenta de la Universidad.
- López-Ocón, L. (2003). El papel de los primeros congresos internacionales de americanistas en la construcción de una comunidad científica. En M. Quijada y J. Bustamante (coords.). *Élites intelectuales y modelos colectivos: mundo ibérico (siglos XVI-XIX)* (pp. 271-284). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Marsh, E. J. Arthur Posnansky, the Czar of Tiwanaku Archaeology. *Bulletin of the history of archaeology*, 29(1), 1-17.
- Martínez, J. M., y L. Mellado (2011). *100 años 100 historias*. Dibam.
- Mora, H. (2016). Dinámicas de campo en la emergencia de la antropología científica en Chile. Algunas consideraciones y debates situados a inicios del siglo xx. *Cuhsa*, 26(2).
- Molloy, S. (2005). De exhibiciones y despojos: reflexiones sobre el patrimonio nacional a principios del siglo xx. En M. Moraña y M. R. Olivera-Williams, *El salto de Minerva. Intelectuales, género y Estado en América Latina*. Iberoamericana.
- Moncada, J. D. (2016). Criterios de valoración para la selección y clasificación de materiales bibliográficos y documentales. *Encuentro sobre valoración del patrimonio bibliográfico y documental*. Medellín.
- Orellana, M. (1979). *Aureliano Oyarzún: estudios antropológicos y arqueológicos*. Universitaria.
- (1996). *Historia de la arqueología en Chile (1882-1990)*. Bravo y Allende Editores.
- Oyarzún, A. (1935). *El método cultural histórico*. Imprenta Universitaria.
- Pavez, J. (2015). *Laboratorios etnográficos: los archivos de la antropología en Chile (1880-1980)*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- Pedraza, M. J. (2013). Percepción museográfica de la biblioteca histórica o patrimonial: perspectivas y reflexiones en torno a los fondos y libros antiguos. *Profesional de la Información*, 22(5).
- Pizarro, L. (1947). El ex Director del Museo Histórico Nacional de Chile, Dr. don Aureliano Oyarzún Navarro. *Revista del Museo Histórico Nacional*, 2(1), 3-21.
- Prats, L. (2009). *Antropología y patrimonio*. Ariel.
- Rodríguez, H. (1983). *Museo Histórico Nacional*. Dibam.
- Ruiza, M., T. Fernández y E. Tamaro (2004). Biografía de Félix Faustino Outes *Biografías y vidas: la enciclopedia biográfica en línea*. www.biografiasyvidas.com
- Sarlo, B. (2004). *Modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Vásquez, R., H. Mora y M. Fernández (2019). Perspectiva histórico-cultural e investigación antropológica en Chile: una aproximación a los aportes de Max Uhle, Martín Gusinde y Aureliano Oyarzún (1910-1947). *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 14(2).

Vicente Huidobro:
coleccionista de arte
“primitivo” y vanguardista;
productor de arte moderno.
Una nueva mirada al proyecto
estético del poeta*

Manuel Alvarado Cornejo

Thiare León Álvarez

* Este artículo es parte de los resultados obtenidos a partir del proyecto de 2021 “Vicente Huidobro, coleccionista de arte africano: El desconocido y clave impacto del poeta en la transformación de la plástica chilena a luz del acervo del Museo Nacional de Bellas Artes a comienzos de la década de 1930”, financiado con el Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial (FAIP).

A comienzos de la década de 1920 en la sala del apartamento de Vicente Huidobro, ubicado en la rue Victor Massé 41 (París), se distinguía sobre la chimenea una colección de piezas africanas acompañadas por una escultura de Jacques Lipschitz (1891-1973). A los costados, adosados a los muros, pinturas cubistas y algunos de los poemas pintados del chileno. Este conjunto variopinto, y en apariencia inconexo, era la expresión del proyecto estético vanguardista de Huidobro y, al mismo tiempo, una síntesis de la modernidad que campeaba “en diferido” a ambos lados del Atlántico (Figura 1).



Figura 1. Fotografía de la habitación en Rue Victor Massé 41, 1922. Archivo de la Fundación Vicente Huidobro UC.

El poeta chileno Vicente Huidobro Fernández (1893-1948) es, probablemente, una de las figuras más estudiadas del campo artístico local dado su relevante papel en la transformación de la literatura en Chile y, especialmente, por su participación

en los movimientos de vanguardia internacionales. Sin embargo, su poliédrica figura exige ser analizada desde otras perspectivas que den cuenta de su participación en las artes desde otros ámbitos, por ejemplo, el coleccionismo.

La relación entre Huidobro y las artes visuales ha sido analizada principalmente a partir de las extravagantes formas de sociabilidad que cultivó con personajes como Pablo Picasso (1881-1973), Juan Gris (1887-1927) y Guillaume Apollinaire (1880-1918); o del cruce novedoso entre imagen y literatura que decantó en sus caligramas y poemas pintados. Con certeza, uno de los aspectos menos relevados de su vida fue su afición coleccionista, que se vio favorecida por sus estancias en Europa, sus nutridos vínculos sociales e intelectuales, y, más importante, sus propias inquietudes estéticas que lo llevaron a interesarse tempranamente por la estatuaria africana y el arte moderno. No obstante, debido a la lucidez del poeta resulta necesario ahondar en el modo en que se constituyó como sujeto-coleccionista, el tipo de conjunto que reunió y, finalmente, las relaciones y contrastes que se pueden establecer entre su colección y su propia producción artística.

En consecuencia, la pregunta que guía este artículo es de qué modo se articuló la colección de arte “primitivo” y vanguardista de Vicente Huidobro con su propuesta estética y producción artística “moderna”. Frente a esta interrogante proponemos que Vicente Huidobro concibió su colección, así como su propio *ethos* de coleccionista, como una obra de arte en sí misma que se articulaba de manera orgánica con su propuesta estética vanguardista. De este modo, tanto el conjunto de piezas africanas “primitivas” como las pinturas, dibujos y esculturas modernas que reunió constelaban un todo indivisible que daba cuerpo a un proyecto

en principio literario, pero que aspiraba al arte total¹, y que había hecho del desapego al "naturalismo" su enseña principal.

CONTEXTO SOCIAL Y EPOCAL. HACIA UN PERFIL DE HUIDOBRO COLECCIONISTA

De la colección familiar a la colección personal

Vicente García-Huidobro Fernández nació en el seno de una familia de la oligarquía chilena, cuyas raíces se remontaban a los albores de la época colonial. Por ello, sus primeros años de vida transcurrieron en el ambiente regio del palacete que sus padres tenían en plena Alameda de las Delicias con calle San Martín (Figura 2). Allí, en ese espacio colmado de objetos decorativos y obras de arte europeas, se fue templando el gusto del poeta y su mirada transatlántica.

En el proceso de construcción de la afición coleccionista de Huidobro consideramos de gran relevancia los vínculos familiares, de amistad y, finalmente, de clase con otros coleccionistas locales con los que se relacionó durante su infancia y juventud. Aunque este recorrido no pretende ser exhaustivo, destacamos a varios familiares directos de Vicente que prestaron sus obras de arte para algunas de las diversas exposiciones de arte e industria que se celebraron durante el último cuarto del siglo XIX. Entre ellos, su tío abuelo José García-Huidobro Morandé, quien habría facilitado obras para la Exposición de Pinturas de 1867. En 1872 la *Exposición del Mercado* contó con la participación de Luis García-Huidobro y Aldunate (1812-1879) y de Vicente

¹ Esta noción, surgida en Alemania durante el Romanticismo, a comienzos del siglo XX, adquirió un nuevo significado de la mano de las vanguardias. En este caso, el "arte total" rebasó la mera integración de las disciplinas artísticas para dar cuenta de la imbricación del arte y de los artistas en todas las esferas de la vida. Vicente Huidobro era plenamente consciente de este principio, el cual aplicó en todo su quehacer y plasmó en frases como: "Yo no soy cubista, ni creacionista, ni dadaísta, ni superrealista. Yo no proclamo nada con exclusión de algo: ni la subconsciencia, ni la sensibilidad, ni la inteligencia, ni el sueño, ni el frío, ni el calor. Proclamo el hombre con todas sus facultades de hombre, el hombre total" (VV. AA., 1933, s. p.).

García-Huidobro Morandé, tío bisabuelo y el abuelo del poeta, respectivamente. Un año más tarde, el abuelo de Vicente aparecía facilitando objetos para la *Exposición del Coloniaje*, organizada por el entonces intendente de Santiago Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886).



Figura 2. Fotografía de Blanca Blest en la casa de la Alameda junto a la escultura *Arlequín* de Jacques Lipchitz y otros objetos de procedencia europea, asiática e indígena, ca. 1920. Fotografía Patrimonial del Museo Histórico Nacional.

Otra figura más próxima es la de Moisés García-Huidobro (1856-1937), tío del poeta, quien fue un reconocido coleccionista de arte “primitivo” europeo y virreinal americano. Moisés exhibió parte de su acervo a través de las páginas de la prensa magazinesca de comienzos de siglo xx (Yáñez, 1916), cuya relevancia se evidencia en el catálogo del remate a cargo de la Casa Eyzaguirre realizado a fines de 1929. En esta misma línea, otra personalidad de relevancia insoslayable en la vida de Huidobro fue María Luisa Fernández (1870-1938),

su madre y una de sus primeras influencias literarias, quien es señalada por algunos comentaristas como "coleccionista de arte moderno", por el cual se habría interesado gracias a su hijo, contando entre sus posesiones piezas de Picasso y Gris, entre otros (Arenas, 2006).

Otra de las personalidades que aparece en el horizonte próximo a Huidobro es la coleccionista Luisa Lynch del Solar (1855-1937), con quien coincidió en París a comienzos de la década del 20. Lynch, muy cercana a María Luisa Fernández tanto en términos personales como intelectuales, conformó una interesante colección de arte japonés, la cual reunió en 1898 directamente en el Imperio del Sol Naciente y, luego expuso en Chile en diversas ocasiones entre 1910 y 1928². La relación de Huidobro y Lynch fue fluida, e incluso el primero actuó como intermediario para que la chilena adquiriera una obra de Picasso, como revisaremos más adelante³.

Aunque resulta difícil ponderar a ciencia cierta la importancia que tuvieron estas figuras en el desarrollo de la afición de Vicente Huidobro, lo fundamental es que creció en un ambiente donde el coleccionismo, especialmente masculino, era una práctica habitual y, más aún, deseable entre los miembros de la clase dirigente. Si bien esto no agota la explicación de la propensión de Huidobro a esta práctica, sí permite comprender la naturalidad con la que llegó a cultivarla.

Un momento propicio para el coleccionismo. El paso de Huidobro por Europa

A pesar de los deseos de Vicente García-Huidobro (1863-1948) de que su primogénito se convirtiera en el heredero del título de marqués de Casa Real y se encargara de administrar la fortuna y negocios familiares, el joven Huidobro optó por dedicarse de lleno a la poesía.

² Para ahondar en el proceso de conformación de la colección de Luisa, su impacto y trascendencia en el medio local, ver Alvarado (2022).

³ De acuerdo con Pilar Subercaseaux Morla, nieta de Luisa Lynch, "como Vicente en sus viajes sucesivos a París había frecuentado a mi abuela, y esta se jactaba de conocerlo bien y de haber podido apreciar su enorme talento poético, cuando estuvo de vuelta en Santiago de Chile consideró su deber (su dichoso deber) visitar a la madre y congratularla por los méritos del hijo" (1999, p. 151).

Desde muy pequeño, Vicente Huidobro se insertó en el mundo de la literatura guiado por su madre, la reconocida poeta, ensayista y editora María Luisa Fernández. A los diecisiete publicó su primer poema, titulado *El Cristo del monte*, y un año después *Ecos del alma*, su primer libro. En 1914, luego de publicar *Pasando y pasando*, texto en el que criticaba duramente a la Iglesia católica, recibió condenas y reproches del clero y su familia, lo que terminó con los volúmenes requisados y quemados. Como respuesta a la censura, el poeta se desligó de parte de su herencia paterna y comenzó a usar el seudónimo de Vicente Huidobro.

El desafío a los dogmatismos y a la tradición fue una constante en la vida de Vicente, cuestión que no solo se tradujo en las críticas hacia su conservadora familia y a la Iglesia católica, sino también en su lucha por la renovación del ambiente cultural chileno y latinoamericano. En palabras de Volodia Teitelboim:

La verdad es que no había nacido para vegetar en la rutina ni en los esquemas lerdos de su ambiente. Fue un rebelde que no se quedó en chicas. Su obsesión de pionero en la literatura; sus ínfulas de salvador en política; su desplante, por decir lo menos, pintoresco o desfachatado; su obsesión de fundar la poesía nueva; sus aventuras literarias, cívicas y galantes; sus raptos, sus atentados reales y ficticios; su ánimo de hacer noticia mundial rodearon por momentos su nombre con un aureola desconcertante y escandalosa (2016, p. 18).

En 1916, luego de un viaje a Buenos Aires donde presentó por primera vez los presupuestos estéticos del creacionismo⁴, fue evidente para Huidobro que para explotar su potencial subversivo, renovador y vanguardista debía viajar a la metrópolis del arte, a la meca de la

⁴ El creacionismo fue un movimiento literario de vanguardia fundado por Vicente Huidobro durante las primeras décadas del siglo xx, el cual, a grandes rasgos, abogaba por la independencia de la obra literaria respecto de cualquier referente “real”.

poesía: París. Con premura abandonó el sofocante ambiente cultural chileno y partió rumbo a Europa, porque “allí lanzaba sus berridos de recién nacida la Revolución Estética. Debía darse prisa, llegar a tiempo, participar en el proceso como primer actor” (Teitelboim, 2016, p. 41). En diciembre de 1916, en pleno desarrollo de la Primera Guerra Mundial, se instaló con su esposa e hijos en el departamento de rue Victor Massé 41, en el centro de la capital francesa. Guiado por Juan Gris, forjó amistades con artistas cubistas como Jacques Lipchitz, Pablo Picasso, Marie Blanchard (1881-1932), Amadeo Modigliani (1884-1920), el músico Erik Satie (1866-1925) y los escritores Raymond Radiguet (1903-1923) y Guillaume Apollinaire (Figura 3).



Figura 3. Fotografía de una cena en la casa de los Huidobro. De izquierda a derecha: Lucie Kahnweiler, Juan Gris, Zdanevitch, Gerardo Diego, Josette Gris, Fernanda Léger, Le Corbusier, D. H. Kahnweiler, Paul Dermée, Jeanne Léger, Waldemar George, Louise Leiris, Vicente Huidobro y Céline Arnould. ca. 1922. Fotografía Patrimonial del Museo Histórico Nacional.

Luego de insertarse dentro del tan anhelado ambiente artístico parisino, Huidobro obtuvo una visión panorámica de la vanguardia

intelectual y artística. Este fue un momento crucial para su creación literaria y propuesta estética, ya que pudo expresar su desarrollo artístico en diferentes revistas de arte y literatura como *Nord-Sud*, *Dada*, *Esprit Nouveau*, *Action* y *Création Revue d'Art*. Además, fue un momento decisivo para la conformación de su colección, ya que comenzó a recolectar obras contemporáneas entre sus amigos y, también, esculturas y máscaras africanas traídas a Europa como parte del intercambio colonial, las cuales eran catalogadas por entonces simplemente como “arte negro”⁵.

El principal referente de Vicente Huidobro fue el escritor francés Guillaume Apollinaire, quien ocupó un lugar central en sus tertulias artísticas y, además, fue el creador de los caligramas que inspiraron su propia producción poética. Apollinaire había conformado una importante colección compuesta por libros, pinturas modernas, piezas de folclor europeo, cerámicas de indígenas americanos, y esculturas y máscaras africanas (Donne, 1983), la cual atiborraba su piso en el Boulevard St. Germain. El poeta francés no solo expresó abiertamente su admiración estética por el “arte negro”, sino que también cumplió un rol central en su promoción entre los vanguardistas y en la constitución de un mercado especializado⁶. Al igual que Apollinaire y otros artistas e intelectuales de vanguardia, Huidobro vio en las esculturas africanas un potencial renovador y subversivo que no estaba presente en la tradición artística europea, demasiado entrampada en la creación mimética.

⁵ Desde los primeros años del siglo XX hasta mediados de la década de 1920 era común usar la denominación *art nègre* o “arte negro” para referirse indistintamente a las producciones simbólicas de África y Oceanía. Entrada la década de 1930, con el avance de las investigaciones antropológicas, se optó por la noción *art primitif* o “arte primitivo”. En la actualidad estas colecciones todavía existen en los museos y el mercado de arte, y son catalogadas como “Arte de África, Oceanía y América” (Warne Monroe, 2019).

⁶ Guillaume Apollinaire (1891-1934) ayudó a propulsar la carrera del comerciante y *connaisseur de art nègre* Paul Guillaume, figura central en su masificación en la década de 1920 (Warne Monroe, 2019).

De esta forma, la actividad coleccionista de Huidobro estuvo intrínsecamente ligada a su perfil como poeta y, por ende, a su posicionamiento frente a la producción artística. Para él, el coleccionismo constituyó un nuevo espacio para potenciar su propuesta estética y plasmar su creatividad. Sin embargo, esto no fue exclusivo de Vicente, sino que la práctica coleccionista implica innegablemente una propuesta ideológica, es decir, una lectura del mundo. Ana María Guasch plantea que "la colección no debe pues confundirse con un neutro almacén de objetos, sino que puede explicarse como una historia de intensidades y compromisos que además fomentan la reflexión y el debate sobre el arte actual" (2008, p. 4). Por lo tanto, al componer su colección Huidobro fue ampliando su proyecto artístico para erigir una obra de arte total, es decir, su posicionamiento como artista de vanguardia no se reflejó solo en sus poemas, sino en todos los aspectos de su vida, ya que "para él la vida era la poesía. Y la poesía era su vida. Y ambas con un solo Dios no más" (Teitelboim, 2016, p. 41).

Otro punto relevante fueron las formas de sociabilidad que cultivó, ya que Huidobro no cerró su propuesta artística sobre sí mismo. Es más, demostró un interés continuo por mostrar su colección y hacer partícipes a otros de sus objetos, como refleja el anuncio aparecido en 1921 en la revista *La Vie des Lettres*, en el que se invita al público parisino a observar sus piezas. Las interacciones sociales también fueron clave para la recolección del conjunto, a través del desarrollo de vínculos con otros coleccionistas, artistas, anticuarios y *marchands*.

Huidobro conoció muy bien el mercado de "arte negro" de París, lo que le permitió adquirir piezas valiosas. Lo anterior se demuestra, por ejemplo, en la relación comercial desarrollada con el mercante Paul Guillaume y en la adquisición de esculturas africanas directamente a misioneros belgas⁷, oportunidades que aprovechó para

⁷ Como se vislumbra en una carta de 1921 dirigida a su esposa, en la que le cuenta que tuvo la ocasión de ver en Bruselas esculturas africanas traficadas por misioneros belgas.

acceder a objetos de calidad a precios convenientes. Del mismo modo, el conocimiento e interés de Huidobro se volcó sobre el mercado del arte moderno, al que accedió por medio de artistas amigos suyos, entre ellos, Tristan Tzara (1896-1963), Juan Gris y Joan Miró, con quienes mantuvo abundante correspondencia para conocer sus nuevas producciones y experimentaciones artísticas.

Estos conocimientos e interacciones hicieron de Huidobro un *sociabilité* y un *connaisseur* cuya opinión era altamente valorada tanto en el ambiente parisino como entre los aristócratas chilenos atentos a las noticias artísticas procedentes de Europa. Así, Vicente Huidobro se constituyó en un puente entre la vanguardia internacional y el mundo artístico local.

La moda fue un factor decisivo para la práctica coleccionista de Huidobro, porque al ir a contrapelo de esta, encontró un modo para distinguirse (y distanciarse) del gusto común y materializar su propuesta estética. Para observar este carácter refractario es relevante la forma en que el poeta se expresó sobre la popularización del “arte negro”:

Para nosotros y para todos los artistas de la nueva generación, el Arte Negro tiene otra importancia harto menos banal que una simple moda. Es todo un principio estético, admirable de equilibrio y de proporciones, admirable en la justificación de sus volúmenes, de sus líneas y sus planos, admirable en la intención de sus relaciones y correspondencias (Huidobro, 1926, p. 105).

Dicho de otro modo, para Vicente Huidobro el coleccionismo no es una práctica banal que solo sigue modas, pues su visión esnobista (Baekeland, 2003) se basaba en la distinción que otorgaba el cultivo de un gusto único, exclusivo y superior articulado con una propuesta artística e intelectual, de modo que la popularización y la masificación solo aparecían como formas de menoscabo y simplificación.

La colección es para su propietario una representación de sí mismo, una proyección que expresa las características deseadas para

crear la autodefinition perfecta. En palabras de Jean Baudrillard, la colección es "en sentido estricto un espejo: las imágenes que nos remite no pueden menos que sucederse sin contradecirse y es un espejo perfecto, puesto que no nos envía imágenes reales sino las imágenes deseadas" (1999, p. 102). Por lo tanto, para Huidobro su colección de arte fue el lugar para materializar y difundir su concepto sobre sí:

En mis primeros años toda mi vida artística se resume en una escala de ambiciones. A los diecisiete años me dije: debo ser el primer poeta de América; luego al pasar de los años pensé: de ser el primer poeta de mi lengua. Después, a medida que corría el tiempo, mis ambiciones fueron subiendo y me dije: es preciso ser el primer poeta del siglo (Teitelboim, 2016, p. 42).

Así, a través de su colección Huidobro intentó mostrar su posicionamiento estético frente a la creación artística y establecerse como un artista de vanguardia con un gusto renovador y subversivo tanto para su época como para su país de origen.

UNA APROXIMACIÓN A LA COLECCIÓN DE VICENTE HUIDOBRO

La colección de Vicente Huidobro aparece como una unidad semiótica compleja, en la que la diversidad de sus componentes no facilita su disección. Más aún, el supuesto que guía este texto es precisamente que este conjunto era único e indivisible y se encontraba organizado bajo las pautas del arte total que guiaron la propia producción estética de Huidobro. Sin embargo, con el objetivo de hacer inteligible el acervo, en esta sección revisaremos, en primer lugar, la colección de arte africano y, posteriormente, la de arte moderno, pero estableciendo puentes e interrelaciones entre ellas.

La inexistencia de un inventario acabado de la colección, sumado al carácter fragmentario de los testimonios que se refieren a ella, han hecho del conjunto de 34 piezas africanas resguardadas en el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo Nacional de Historia

Natural de Chile una de las principales formas de conocer una parte del conjunto. Las fuentes documentales pertenecientes al Museo Huidobro de la ciudad de Cartagena y a la Fundación Huidobro también han permitido reconstruir el acervo de obras de arte moderno del poeta.

Colección africana

Vicente Huidobro conformó su colección de arte negro, la primera en su tipo reunida por un chileno, desde 1916 —año en que se radicó en Europa junto a su familia— hasta al menos 1925. Esta cronología no es un dato meramente anecdótico, pues en ese periodo este tipo de arte era considerado “nuevo” por el público general y aún no entraba en el imaginario moderno europeo ni mucho menos en el chileno.

Desde su llegada a París, Huidobro quedó impresionado con los conjuntos de *art nègre* que descubrió en los gabinetes de los artistas e intelectuales con los que entabló amistad, como también con el arte cubista. Más aún, fue en ese momento en el que estas producciones simbólicas tan disímiles comenzaban a ser vinculadas, incluso a ser expuestas juntas, pues se creía encontrar en ellas parentescos tanto formales como simbólicos. Precisamente, a pocos días de su arribo, Vicente asistió a la *Ire Exposition: Kisling, Matisse, Modigliani, Ortiz de Zárate, Picasso, Sculptures nègres*, organizada por el marchante de arte Paul Guillaume en homenaje al músico Erik Satie (1866-1925). La relevancia de esta exposición, cuyo catálogo formó parte de la biblioteca del chileno, es que constituyó el primer acercamiento conocido del poeta al “arte negro” y fue la primera instancia en que este tipo de arte fue tratado como tal, enfatizando sus valores estéticos. En este mismo documento, respecto de las 25 piezas de propiedad de Guillaume se señala:

Esta es la primera vez que exponemos en París, no por sus características étnicas o arqueológicas, sino por su carácter artístico, esculturas negras, fetiches de África u Oceanía. Las artes de estas

partes del mundo han desempeñado, en los últimos años, un papel importante en el desarrollo de la estética en Francia. La multitud los conoce poco, siendo el museo de Trocadero exclusivamente etnográfico y en ninguna parte destacando la belleza de las obras que exhibe. No es dudoso y tiene unas cualidades tan nuevas que sería una pena no beneficiar al público informado. Además, estos fetiches de notable rareza no son menos preciosos que las obras de escultura de la Antigüedad⁸ (VV. AA., 1916, p. 3).

El gusto de Vicente Huidobro por las esculturas negras, del mismo modo que por los artistas cubistas, se centró en algunas de sus características formales⁹ y materiales, entre ellas la abstracción geométrica de los cuerpos y el empleo de maderas oscuras pulidas cubiertas con metales repujados. Las piezas más populares durante esa época fueron las realizadas por las etnias baulé y fang, provenientes de Gabón, cuestión que también se evidencia en el conjunto de Huidobro.

Para los vanguardistas esta fascinación surgía, en primer lugar, de la supuesta lejanía que estos pueblos “premodernos” mantenían con la civilización y, en segundo lugar, del modo en que las características formales de estos objetos eran muestra de una intensidad emocional y espiritual pretendidamente inexistente en la sociedad europea (Warne Monroe, 2019). El historiador del arte alemán Carl Einstein (1885-1940) —pionero en el estudio del arte negro— sostuvo una visión similar en su libro titulado *Negerplastik* (1915)¹⁰, en el que analizó, entre otras cosas, el presunto desinterés por la representación mimética observable entre los pueblos africanos, lo que se expresaría en la tendencia a la abstracción y la convivencia de múltiples puntos de vista (perspectiva) en sus obras. Este texto, que formó parte de la biblioteca

⁸ Traducción libre de los autores.

⁹ En la colección Huidobro no todas las piezas tienen estas características, pero son las predominantes. Igualmente, se observan objetos que en algún momento fueron policromados.

¹⁰ El libro constituye la primera aproximación analítica de Einstein al arte de África. En 1921, en el texto titulado *Afrikanische Plastik*, propuso una revisión crítica enfocada en el estudio del contexto de producción e historia de estos objetos.

del poeta chileno, concuerda con el posicionamiento que el propio Vicente Huidobro adoptó y que quedó plasmado en su famoso ensayo de 1926 titulado “El arte negro” (Huidobro, 1926, pp. 103-105)¹¹.

Las 34 piezas que ingresaron a las colecciones públicas permiten aproximarse a las características de las máscaras y esculturas que componían el conjunto original. En términos generales, los objetos datan de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, y proceden de diferentes territorios de África Subsahariana, principalmente, África Occidental y Central. En su origen, estas piezas tenían fines rituales y sociales, lo que proporciona una visión mucho más profunda sobre sus elementos formales. Entre las más destacables se encuentran las figuras *nkisi* de la República de Congo, guardianes de relicarios de Gabón denominados *mbulu ngulu*, esculturas de antepasados de Costa de Marfil de las etnias baulé y ebríé, y una escultura para la protección llamada *ikenga*, creada por la etnia ibo de Nigeria (Imágenes 4-7).



Figura 4. Piezas de la colección de arte africano de Vicente Huidobro procedentes de África Central. Museo Nacional de Historia Natural, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹¹ La visión europea del “arte negro” vigente a comienzos del siglo XX, que tendía a caracterizarlo como misterioso y sin historia, fue refutada con posterioridad a 1930. A través de diversas investigaciones y rastreos etnológicos se pudieron realizar, aunque dificultosamente, dataciones y caracterizaciones de algunos estilos. De aquí se desprende que la información con la que Huidobro conformó su colección no es la misma de la que se dispone actualmente.



Figura 5. Piezas de la colección de arte africano de Vicente Huidobro procedentes de África Occidental. Museo Nacional de Historia Natural, Museo Nacional de Bellas Artes.

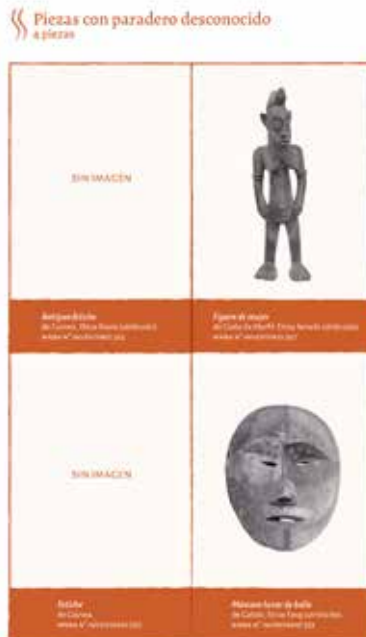


Figura 6. Piezas de la colección de arte africano de Vicente Huidobro con paradero desconocido y/o dadas de baja. Museo Nacional de Bellas Artes.

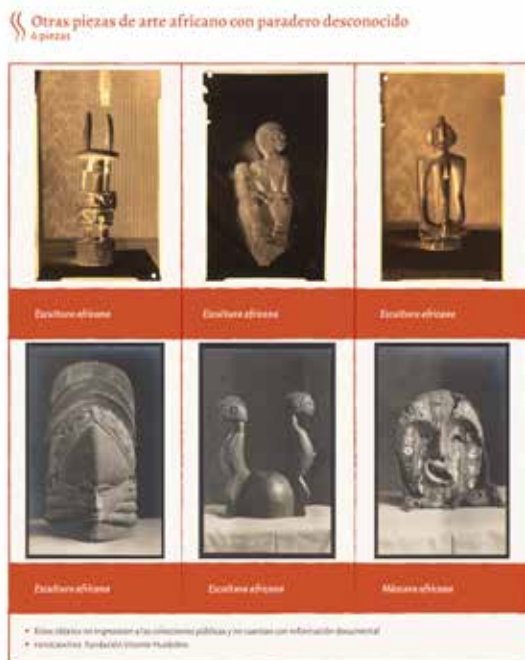


Figura 7. Otras piezas de la colección de arte africano de Vicente Huidobro con paradero desconocido. Archivo de la Fundación Vicente Huidobro.

Colección moderna

La colección de arte moderno de Vicente Huidobro es esquiua, pues, a diferencia del conjunto africano, no llegó a los museos estatales, lo que refuerza el desconocimiento sobre su composición. Aunque es plausible suponer que Huidobro compró algunas de estas obras, lo cierto es que muchas fueron regalos, intercambios o colaboraciones con los artistas visuales que formaban parte de su círculo íntimo. De este modo, a través de este conjunto de alto valor histórico y artístico se fueron tramando formas de sociabilidad, vínculos afectivos y coincidencias estéticas que nos remontan a la bullente escena artística parisina de los años 20 y 30 (Figura 8).



Figura 8. Piezas de la colección de arte moderno de Vicente Huidobro.

La colección moderna de Huidobro se conformó principalmente por obras cubistas, constructivistas y abstractas datadas entre 1916 y 1930 aproximadamente, entre las que se contaban pinturas, esculturas, acuarelas, dibujos y grabados realizados por artistas europeos y algunos latinoamericanos que durante ese periodo se encontraban

radicados en el Viejo Mundo. Entre los nombres más relevantes del conjunto destacan Pablo Picasso, Juan Gris, Jacques Lipschitz, María Blanchard (1881-1932), Robert (1885-1941) y Sonia Delaunay (1885-1979), Héctor Ragni (1897-1952), Jean Metzinger (1883-1956), Joaquín Torres García (1874-1949) y Sara Malvar (1894-1970), solo por nombrar a algunos.

Un número importante de piezas eran retratos de Huidobro, la mayoría dibujos y óleos, que han servido para ilustrar sus publicaciones. Entre los más destacados se encuentran los realizados por Picasso, Hans Arp y Juan Gris. Esta prevalencia de la efigie del poeta revela, entre otras cosas, que esta colección es fruto de los vínculos de amistad entre Huidobro y los cultores de la vanguardia.

Cabe destacar que algunas piezas son el resultado de colaboraciones entre el chileno y otros artistas, como el frontispicio de *Horizon Carré* (1917), realizado por Juan Gris. Posteriormente, Robert Delaunay ilustró *La Tour Nord-Est-Sud-Ouest* para el libro *Tour Eiffel* de Vicente Huidobro, colaboración que se desarrolló en el verano de 1918, cuando ambos coincidieron en Madrid (Hernández de Lorenzo, 2018). Esta publicación además incluye una reproducción de la pintura *La tour*, del mismo autor. Este tipo de intercambios no fueron aislados, sino que algunos años más tarde el matrimonio Delaunay coloreó una de las impresiones del poema visual *Moulin*. En ese periodo, la artista chilena Sara María Camino, más conocida como Sara Malvar, realizó una reproducción de *Moulin*.

A este conjunto se sumaban los poemas pintados de Huidobro, quien, en un cruce hasta entonces inédito entre artes visuales y literatura, creó una serie de obras que combinaban pintura y poesía. Trece de esas piezas fueron expuestas en 1922 en el Théâtre Edouard VII de París bajo el lema “Salle XIV”. El carácter rupturista de la muestra precipitó la polémica y su posterior clausura (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001; Sarabia, 2007).

Tal como se ve en el departamento de la rue Victor Masse (Figura 1), estos objetos formaban parte del habitar cotidiano del poeta en París y años más tarde también en Santiago. Más allá de los modos en que

se organiza y se puede analizar la colección, vale señalar que para Huidobro era un conjunto único e indivisible. Prueba de ello es el modo como disponía las piezas en su casa, constelando un universo complejo en el que había una continuidad entre los objetos africanos y las piezas modernas. Quienes visitaban el departamento de Vicente no quedaban ajenos a este orden. Así queda de manifiesto, por ejemplo, en las páginas del diario *La Nación* del 1 junio de 1924, donde el poeta y ensayista español Juan Larrea señala:

La casa de Vicente, en Montmartre, frente al "Bal Tabarin", es el centro bohemio-modernista donde reina una espontaneidad sin farsa y dónde se reúnen poetas y artistas avanzados. *La sala en que recibe está llena de cuanto ha creado el espíritu nuevo, el dadaísmo, el cubismo y la literatura del día. Se ven en el muro poemas-plásticos en marco y sobre la chimenea y estantes esculturas ante-diluvianas que, de noche, infunden miedo (...)*¹². Las obras del dueño de casa, que han figurado en diversas exposiciones son llenas de *esprit* (Costa, 1989, p. 60).

Esta relación de continuidad entre obras modernas y africanas que poco tenían que ver en términos históricos, culturales, geográficos, etc., se debe interpretar no solo a la luz de los cruces desarrollados por los cubistas, sino también a partir de la propia construcción estética de Huidobro, quien valoraba en extremo la "capacidad de abstracción y síntesis" de los pueblos africanos, es decir, su alejamiento de la mimesis, lo que llevó a establecer de manera polémica en 1926: "Amo el arte negro, porque no es un arte de esclavos" (p. 103). Estos principios plásticos, para él universales, hermanaban a estas producciones tan disímiles, que en su salón articulaban un único conglomerado: su colección¹³. Lo que él veía en sus objetos

¹² Para profundizar en su valor patrimonial véase Carmona (2018).

¹³ Esta visión de conjunto es fundamental, pues, incluso para casos más contemporáneos, Ulrich Klever ha señalado que "es así como muchos coleccionistas logran llegar hasta el arte africano, gracias a su similitud con el arte moderno" (2005, p. 16).

africanos era, en definitiva, la preeminencia del principio creativo por sobre el imitativo, lo que concordaba con el andamiaje con el cual buscaba fundar un arte y una literatura plenamente modernas¹⁴. Aunque el propio Huidobro se presentaba como una especie de pionero en la valoración del arte negro y, en consecuencia, ajeno a cualquier moda, su pasión coleccionista no se puede comprender sin considerar cierto clima de época, tema que se ha abordado en otras ocasiones (Alvarado y León, 2022).

Vicente Huidobro, ¿marchante?

En una de sus facetas menos conocidas, Vicente Huidobro fue paulatinamente asumiendo un rol relevante como intermediario entre los artistas de la vanguardia europea y diversas personalidades chilenas, entre ellos coleccionistas, aficionados, etc., quienes, contrariamente al discurso ampliamente difundido respecto del supuesto carácter refractario de la élite local frente al arte moderno, comenzaron tímidamente a interesarse y a adquirir obras de Picasso, Gris, Fernand Léger (1881-1955), entre otros.

Un caso representativo lo constituye el ofrecimiento de una pintura de Pablo Picasso a la coleccionista Luisa Lynch del Solar en 1923, mientras ambos coincidieron en París. En una carta dirigida a su hija Wanda Morla, Luisa comentaba:

Con Sara [Malvar] fuimos a ver una exposición de cuadros de Gris –bonitos, es un cubista comprensible. Si hubiera podido disponer de 4000 frs me habría comprado una Santa Teresa –buena pintura para pintores y bonita figura para profanos. O me habría

¹⁴ “Hay una línea imborrable, un abismo insalvable entre el arte y la realidad. El artista no debe darnos lo habitual. Debe creer: Hasta ahora se ha hecho arte ‘en torno de’. Hay que desechar lo poético, lo pictórico o lo musical, y crear la poesía, la pintura y la música. El poema, como toda obra de arte, es un invento. Sus elementos están dispersos en el espacio” (Rojas Giménez, 1930, p. 13).

comprado un buen cuadro de Léger luminoso y bien cubista, para llevarlos a Chile, pero mi viaje a España me obliga a no descuidar mis cuentas. *Vicente [Huidobro] me ha dado noticias de un "Picasso" por 800 frs. -veremos cómo es- Picasso pasará a la posteridad* (Díaz, 2013, p. 509).

Esta anécdota es ilustrativa del rol de Huidobro en la colocación de obras vanguardistas en manos de coleccionistas chilenos¹⁵. Este no fue un caso aislado, sino que existen antecedentes de otros episodios similares ocurridos durante el mismo periodo y que evidencian una extensa red de contactos que unía a París con Santiago. Así lo ilustra una carta enviada por Álvaro Yáñez (1893-1964) al poeta en julio de 1923:

Comuníquesele a Juan Gris, junto con darle un cariñoso saludo de mi parte. Sus esperanzas son ilusiones. Enviar obras avanzadas sería un fracaso. Sin embargo, algo se va a tentar. Un señor Hurtado recibe en estos días un Matisse, un Derain y algunas otras telas por el estilo y las piensa exponer junto con dos o tres cosas de Manuel Ortiz. Así sondearemos terreno. Mientras los capataces de fundo no comprenden, nadie compra y mientras Pedro Prado¹⁶ no dé su visto bueno, nadie lo da. Los capataces compran Rosa Bonheur y Paul Chabas; Prado encuentra a Álvarez de Sotomayor y Henri Martin exquisitos y lee y se deleita con D'Annunzio (Díaz, 2010, p. 267).

En estas líneas no solo se da cuenta del proceso paulatino, y a ratos dificultoso, de construir un gusto moderno, sino que también

¹⁵ En una misiva posterior, Luisa Lynch le confirma a su hija la compra del Picasso ofrecido por Vicente Huidobro, sin embargo, una vez que lo tuvo consigo se arrepintió de la adquisición y se lo devolvió al poeta.

¹⁶ Pedro Prado Calvo (1886-1952), escritor, pintor y arquitecto chileno que dirigió el Museo Nacional de Bellas Artes entre 1921 y 1923.

se exponen los modos en que circulaban las obras de vanguardia, y quiénes eran los compradores y los agentes involucrados.

Además, existen antecedentes asociados a la venta de piezas africanas pertenecientes a su colección, gestionadas directamente por Huidobro. Tal es el caso de un relicario de la etnia fang, conocido como el gran Bieri —probablemente, una de las piezas más valiosas del poeta—, actualmente custodiado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Este objeto, adquirido a poco de su arribo a París en 1916, habría sido traspasado por Vicente Huidobro al comerciante Paul Guillaume a comienzos de la década del 20¹⁷.

El devenir de la colección Huidobro

La colección de Vicente Huidobro comenzó a disgregarse en 1930, momento en que Manuela Portales Bello, por entonces separada de hecho del poeta, ante los apremios económicos que estaba pasando junto a sus hijos decidió vender 34 piezas africanas al Museo Nacional de Bellas Artes (Figura 9) y algunas de las obras modernas a diversos particulares. En palabras del escritor Volodia Teitelboim:

[Manuela Portales Bello] siempre fue lacónica. Después del abandono habló menos aún; lo cual equivalía casi al silencio. Otra mujer abandonada con sus hijos contrataría un abogado para deducir, al menos, un juicio de alimentos. Una separada moderna demandaría algo más. *Ella no reclamó nada, no pidió, aunque lo necesitaba. Trató, más tarde, de vender una pintura de Juan Gris porque le hacía falta dinero.* Después, su hijo mayor empezó a trabajar como junior¹⁸. (2016, p. 107).

¹⁷ Sobre este objeto volveremos más adelante.

¹⁸ El subrayado es nuestro.

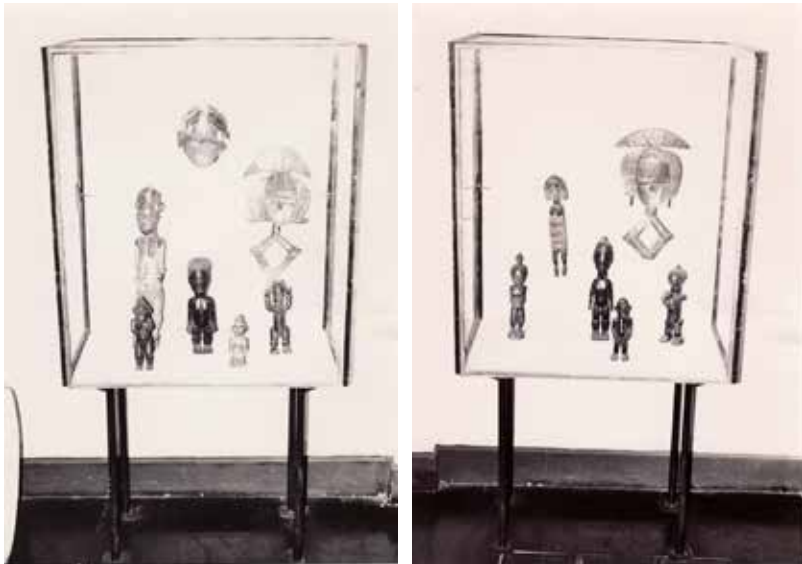


Figura 9. Colección africana en exhibición en el MNBA, ca. 1930. Centro de Documentación del Museo Nacional de Bellas Artes.

La venta de objetos de su colección no pasó inadvertida para el poeta, quien estando en París dio cuenta de su preocupación y desazón. En una carta del 12 de noviembre de 1930, María Luisa Fernández intenta calmarlo:

Hijo mío de mi alma! Todo el cuento de los monos negros es pura calumnia y todavía estúpidamente inventada. Ya era tiempo que conocieras a Manuelita y que no cabe en su orgullo de gran raza disponer de todo lo que ella no debe considerar propio: primero se moriría de hambre, de frío, que tocar algo tuyo, también porque creo, como te lo he dicho, que te quiere.

Tus monos negros están colocados en la sala de billar de tu hijo, junto con tus muebles antiguos, tus cuadros cubistas, tu escultura —chica— de Lipchitz. Los monos sufrieron en un temblorazo, pero los he visto reparados —tal vez— pues no se nota

ningún desperfecto. La escultura grande de Lipchitz y la otra negra que tanto estimas la tengo yo, tal como tú lo dispusiste al abandonarnos (Zegers y Harris, 1997, p. 17).

La amargura de Vicente Huidobro es evidente, especialmente, en la misiva que envió como respuesta a su madre el 27 de noviembre de 1930. El poeta se ha enterado de la venta y no está satisfecho con ella: “los fetiches negros no han sido vendidos todos, ya lo sé, y Ud. puede haber visto algunos en casa de Manuelita, pero los mejores fueron vendidos y está Ud. equivocada” (Zegers y Harris, 1997, p. 17).

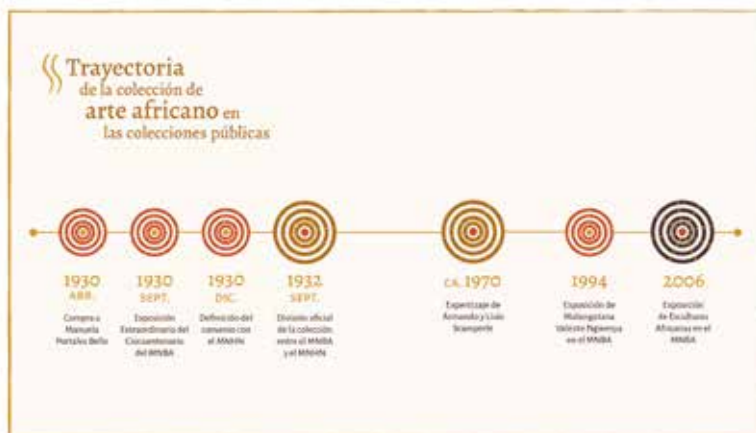


Figura 10. Línea de tiempo de la trayectoria de la colección de arte africano de Vicente Huidobro en las colecciones públicas.

Aunque el destino de los objetos africanos es un poco más claro dado que un porcentaje importante llegó al Museo Nacional de Bellas Artes y al Museo Nacional de Historia Natural (Figura 10), el devenir de otras de las innumerables obras de arte que Huidobro atesoró es limitado. A lo largo de este estudio hemos conocido de ventas realizadas por los descendientes de Vicente a otros coleccionistas, aunque un número no identificado de piezas sigue en manos de los primeros

y otras tantas a cargo de la Fundación que custodia el legado del vate. Igualmente, dado que nunca se hizo un inventario detallado de la colección, la reconstrucción del conjunto a partir de diversas fuentes quedará irremediabilmente en el plano especulativo.

TRASCENDENCIA DE LA COLECCIÓN.
PROYECTO ARTÍSTICO / PROYECTO ESTÉTICO

El impacto de la colección de Vicente Huidobro en su proyecto artístico es evidente, aunque al mismo tiempo es esquivo, pues las relaciones no siempre son directas y transparentes. En la ficha de la ya comentada pieza de la etnia fang, hoy custodiada por el Museo Metropolitano de Nueva York, se lee:

Él [Vicente Huidobro] parece haber adquirido esta pieza poco después de su arribo a París y en 1918 se inspiró para escribir el poema Ecuatorial, dedicado a Picasso, el cual reflejaba este abrazo al cubismo en la expresión poética, y en concreto de esta obra del África ecuatorial como su musa. Al igual que sus homólogos en las artes visuales, Huidobro no se refirió abiertamente a las imágenes de las esculturas africanas que coleccionó, sino que se identificó poderosamente con lo que vio como su combinación ideal de representación y abstracción¹⁹ (MET, 2022).

Es difícil evaluar si las piezas africanas y modernas detonaron la propuesta estética de Huidobro o si, más bien, fueron una suerte de confirmación y complemento a un andamiaje existente desde fechas tempranas, como atestiguan algunos de sus poemas, por ejemplo, *Non Serviam* (1914) o *El espejo de agua* (1916). Lo que sí es seguro es que este universo objetual formaba parte de su habitar cotidiano y que gran parte de su obra producida entre 1918 y 1930

¹⁹ Traducción libre de los autores.

surgió en su compañía. Esta relación de habitualidad en su espacio de trabajo también la notaron quienes lo visitaron, entre ellos, el poeta Alberto Rojas Giménez (1900-1934): “estamos en su sala de trabajo, pequeña sala desordenada, en que se confunden los libros, las revistas, los discos de victrola, las cajas de habanos y las esculturas negras, con los poemas dibujados de su celebrada exposición del año pasado” (1930, p. 11).

Las menciones a África en los escritos literarios de Huidobro aparecen en paralelo al momento en que comienza a recolectar “arte negro”²⁰, como se aprecia en algunos poemas de su obra *Ecuatorial* (1918):

Otros clavan frescas lanzas en el Congo

El corazón de África soleado

Se abre como los higos picoteados

Y los negros

de divina raza

esclavos en Europa

Limpiaban de su rostro

la nieve que los mancha

En los textos África se describe como una “tierra virgen”, alejada del mundo europeo, y a sus habitantes como seres afables vinculados con la esclavitud. En la novela *La próxima* (1934) se expresa con claridad esta visión, pues se narra la historia utópica del *pioneer* Alfredo Roc, quien funda una colonia en Angola para resguardarse de la inminente guerra y destrucción total de Europa. Los habitantes de esta comunidad idílica son artistas, intelectuales, empresarios y personajes reconocidos de la época. Roc determina que Angola es el lugar más adecuado para establecerse porque es una tierra ignota, ajena

²⁰ Para profundizar en los vínculos entre la colección de Huidobro y sus escritos, ver Castro (2011).

a la civilización, y porque los negros son “dulces, alegres y pacíficos” (Huidobro, 2019 [1934], p. 22). De esta forma, la empresa colonialista de la novela se presenta como un escape de la civilización en pos de la búsqueda de un nuevo comienzo en un sitio libre de la “esclavitud” y de los males de Europa:

Porque allí [África del Sur Inglesa] ya hay demasiada política, demasiada civilización, de esta civilización que conocemos y que por eso mismo detestamos. Además, allí los terrenos son más caros y ya debe haber tantas molestias, tantos inconvenientes, tantos impuestos, tanta vigilancia inútil como en cualquier país de Europa. Si vamos huyendo de la esclavitud en que vivimos en Europa, no es para caer en otra esclavitud igualmente odiosa (Huidobro, 2019 [1934], p. 15).

Roc caracteriza a los habitantes de Angola como niños francos y alegres, con una cultura muy interesante y compleja pero cuya historia está perdida. Según el colono, son pueblos desmemoriados con un pasado desconocido que debe ser buscado:

Son seguramente los restos de una gran raza que debe haber tenido gran apogeo en siglos remotos. Tienen una concepción del mundo, una cosmogonía que es algo maravilloso. Solamente que está todo perdido, disperso; hay que irlo buscando por aquí y por allá y juntando los pedazos (Huidobro, 2019 [1934], pp. 32-33).

El paralelismo entre Alfredo Roc y Vicente Huidobro es claro, pues el poeta chileno realmente planificó viajar y establecerse en Angola²¹, de modo que los planteamientos del protagonista de la novela y Huidobro son equivalentes: África es un lugar misterioso

²¹ El plan de Vicente Huidobro para establecer una colonia de “hombres nuevos” en Angola se expone en su correspondencia, especialmente en una carta dirigida al poeta uruguayo José Roberto Suárez (1902-1964), publicada en el prefacio de la novela *La próxima*.

y alejado de la civilización, con una cultura e historia por descubrir. De esta forma, el poeta visualiza a África y sus habitantes a partir de la relación entre civilización y esclavitud. Dado que los habitantes africanos están lejos de la civilización, son libres y las creaciones artísticas producidas desde esta lejanía con Europa siguen sus propias leyes, por tanto, “son verdades de su espíritu y no imposiciones de verdades extremas, ello; no son esclavos, pues no se puede ser esclavo de sí mismo” (Huidobro, 1926, p. 104). Esta libertad creativa es la que Vicente Huidobro defiende constantemente a través del creacionismo, por lo que el coleccionismo de piezas africanas no fue una simple forma de insertarse en los círculos de vanguardia, sino que él vio en estas piezas una representación de su voluntad estética y de sus presupuestos creativos.

Otro aspecto del quehacer de Huidobro que ha sido abordado de manera tangencial, y muchas veces anecdótica, es su participación activa en exhibiciones de arte moderno ya fuera facilitando obras, exponiendo sus propios trabajos o desde la vereda de la crítica, lo que evidencia en algunos casos la trascendencia de su propia práctica coleccionista. Las instancias que ilustran el primero de estos aspectos son varias, no obstante, en esta ocasión nos centraremos en la participación de Huidobro en el Salón de Junio de 1925. Esta exhibición fue organizada por el grupo Montparnasse, cuyo nombre procede del barrio en el que sus miembros —Luis Vargas Rosas (1897-1977), Henriette Petit (1894-1983), José Perotti (1898-1956) y Julio Ortiz de Zárata (1885-1946)— residían en París, donde coincidieron con el poeta. Organizado al alero del diario *La Nación* y totalmente a contrapelo de la oficialidad artística, este encuentro contó con la participación de Huidobro en dos facetas: como expositor presentando por primera vez en Chile sus poemas pintados y, además, facilitando obras de artistas modernos como Pablo Picasso, Juan Gris, Jacques Lipchitz, entre otros, que eran parte de su colección o que él ayudó a conseguir.

Más allá del carácter de hito que esta muestra revistió para el campo artístico y la historia del arte local dada la participación de artistas de renombre internacional, el Salón del 25 pasó a la

historia porque logró agitar a la crítica como ningún otro evento lo había hecho hasta entonces. Prácticamente todos los medios escritos de la capital, entre ellos *La Nación*, *Los Tiempos*, *Las Últimas Noticias*, *El Mercurio*, *¿ig-¿ag*, publicaron fotografías, caricaturas y comentarios críticos sobre la exhibición que iban desde los más elogiosos hasta los más burlescos. El desacuerdo entre los críticos era un reflejo de la profunda ruptura estética que asolaba al medio chileno y que se presentaba como irreconciliable. Sin embargo, ya los propios contemporáneos a este evento, como Juan Emar, veían en estas discusiones la expresión de su triunfo:

El Salón de Junio ha sido la exposición más rica en materia de artículos. Todos los diarios han hablado: y cada articulista ha dado su parecer sobre el arte nuevo. Algunos han aplaudido, otros se han reído y otros por fin, se han enojado (...). Como se ve, la cosa no va mal. Quedan aún tres días de exposición. Iris y Roxane han prometido escribir. En verdad el éxito es colosal (*La Nación*, 11 de junio de 1925, p. 7).

En definitiva, la ruptura y abierta provocación instalada por el salón era concordante con el *modus operandi* de Vicente Huidobro, quien se mostraba siempre dispuesto a escandalizar a la "sociedad bien-pensante" con sus acciones.

El poeta también tuvo un rol activo en la "tematización del arte moderno" desde la vereda de la crítica de arte, ya fuera a través de catálogos o de la prensa especializada, pues su pluma aparecía siempre dispuesta a presentar, comentar e instalar en el espacio público los intentos de renovación plástica que surgían tanto en Chile como en el extranjero²². Las relaciones de amistad y compañerismo

²² Los escritos de arte de Huidobro, parte de ellos recogidos por Macarena Cebrián y Belén Castro (2015), ilustran este último punto. De acuerdo con el historiador Miguel Ángel Rojas Mix (1985), estos textos le permitieron al poeta difundir su pensamiento estético y, de paso, exponer los puntos en común que según él tenía el creacionismo con otros "ismos".

establecidas por el chileno con otros cultores de las vanguardias artísticas fueron marcando el horizonte de su escritura y su tono abiertamente combativo, en el que, de paso, se reafirmaba su propia calidad de *connaisseur*. Vicente Huidobro era la voz más autorizada para hablar de las vanguardias porque él las encarnaba, hablaba desde dentro. En palabras de Belén Castro, “Huidobro no solo se sabía un iniciado, sino también un iniciador” (2017, p. 62).

Un aspecto interesante de estas lecturas críticas es que, más allá de la distancia temporal que mediara entre ellas y el movimiento o artista del que trataran, tenían un marcado sello creacionista, de modo que se atisba un alto grado de identificación estética entre el propio quehacer de Huidobro y las propuestas a las que se refiere²³. Por ejemplo, en 1933 Huidobro dio soporte teórico al grupo de artistas de vanguardia que organizó la Exposición de Diciembre, celebrada en Santiago, entre ellos, a María Valencia, Gabriela Rivadencira, Jaime Dvoretzky y Waldo Parraguez, conocidos desde entonces como “diciembristas” (Fuentes, 2018). El poeta fue fundamental en la presentación de los participantes, en la articulación de su propuesta estética y en la elaboración del catálogo, que puede ser considerado una pieza artística en sí misma. En él, y como solía hacer, Huidobro interpreta los ejercicios plásticos a partir de los presupuestos fundamentales del creacionismo y sostiene que “en arte no nos interesan las formas de la naturaleza, nos interesan las formas de tu espíritu” (VV. AA., 1933, s. p.)

CONCLUSIONES

Hacia 1916 el poeta Vicente Huidobro, radicado junto a su familia en Europa, comenzó a conformar una importante colección de arte africano procedente del mercado colonial y, a la vez, un conjunto de arte moderno en el que se fueron tramando los vínculos que el

²³ A conclusiones similares llegó Belén Castro Morales a partir del análisis de un artículo sobre Jacques Lipchitz publicado por Huidobro en 1928. Para ahondar en este punto, ver Rojas-Mix (1985), Castro (2008, 2009, 2011, 2017), y Cebrián y Castro (2015).

chileno estableció con la flor y nata de la vanguardia internacional. En la sala del apartamento de Huidobro se mezclaban indistintamente esculturas de Gabón, pinturas de Pablo Picasso y algunos de sus propios poemas pintados, un conjunto único e indivisible que respondía por una parte a un gusto de época y a las prácticas de los vanguardistas y, por otra, a una construcción estética personal que se acoplaba y daba cuerpo a su proyecto artístico: el creacionismo.

A través de esta investigación indagamos en facetas menos conocidas de la vida de Vicente Huidobro: las de coleccionista, mercante y crítico de arte, lo que permite complejizar las visiones que sobre él se han construido en relación con las artes visuales, su proyecto estético y su participación en los movimientos de vanguardia internacional. Lejos de agotarse la extensamente estudiada vida y obra del poeta chileno, se abren nuevos caminos para aproximarse a él.

Dentro de las proyecciones de esta investigación se cuenta, en primer lugar, la posibilidad de profundizar en los vínculos entre la afición coleccionista de Vicente Huidobro y su producción artística. En segundo lugar, la reconstrucción exhaustiva de la colección del poeta, especialmente en lo que respecta a las obras modernas, empleando otras fuentes que en esta ocasión no consideramos, como catálogos de remates, inventarios de exposiciones, colecciones particulares, entre otras. Finalmente, cabe ponderar la relevancia de la colección Huidobro en el ámbito local, dado que fomentó otros tipos de coleccionismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, M. (2022). ¿Coleccionismo y feminismo? Luisa Lynch del Solar (1855-1937) y su rol como coleccionista de arte japonés en Chile a comienzos del siglo XX. *Meridional*, 18, 93-123.
- Alvarado, M., y T. León (2022). Vicente Huidobro, coleccionista de arte africano: El desconocido y clave impacto del poeta en la transformación de la plástica chilena a la luz del acervo del Museo Nacional de Bellas Artes a comienzos de la década del 30. En Subdirección de Investigación, *Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2021. Informes* (pp. 315-338). Autor.

- Arenas, M. (18 de junio de 2006). Apasionados objetos de arte. ¿Quiénes han sido los grandes coleccionistas de nuestro país?. *El Mercurio*, s. p.
- Baekeland, F. (2003). Psychological aspects of art collecting. En S. Pearce. *Interpreting Objects and Collections* (pp. 205-219). Routledge.
- Baudrillard, J. (1999). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI.
- Carmona, J. (2018). Esculturas africanas de Chile: lecturas de un patrimonio nacional en el escenario de la diferencia cultural. *Comparative Cultural Studies: European and Latin American Perspectives*, 6, 41-56.
- Castro, B. (2008). Los horizontes abiertos del cubismo: Vicente Huidobro y Pablo Picasso. *Anales de Literatura Chilena*, 9, 149-167.
- (2009). Vicente Huidobro y Joan Miró: “La lógica del misterio”. En J. Izquierdo y R. M. Blanco (eds.). *Studia ex hilaritate: homenaje a Alberto Giordano* (pp. 205-244). Idea.
- (2011). Vicente Huidobro y el arte negro: algunas paradojas creacionistas. En T. Williams y L. Bernucci (eds.). *Literatura a ciencia cierta: Homenaje a Cedomil Goic* (pp. 115-141). Juan de la Cuesta.
- (2017). La crítica de arte como transmutación creadora: Vicente Huidobro y su olvidado “Jacques Lipchitz” de 1928. En S. Miralles (ed.). *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*. Iberoamericana.
- Cebrián, M., y B. Castro (eds.) (2015). *Vicente Huidobro. Escrito sobre las artes*. Origo.
- Costa, René de (coord.) (1989). *Poesía. Revista Ilustrada de información poética. Nº 30, 31 y 32, “número monográfico dedicado a Vicente Huidobro”*. Ministerio de Cultura.
- Díaz, W. (2010). *Bohemios en París. Epistolario de artistas chilenos en Europa 1900-1940*. Ril.
- (2013). *Pájaro libre como soy. Cartas de Wanda Morla Lynch*. Ediciones UC.
- Donne, J. B. (1983). Guillaume Apollinaire’s African Collection. *Newsletter Museum Ethnographers Group*, 14, 4-9.
- Einstein, C. (1915). *Negerplastik*. Verlag der Weissen Bücher.
- Emar, J. (11 de junio de 1925). Alrededor del Salón de Junio. *La Nación*, p. 7.
- Fuentes, P. (2018). El relato fundacional de la vanguardia en Chile. Arte, arquitectura y urbanismo en la génesis de un debate integral. *Arquitectura*, 2, 124-135.

- Guasch, A. M. (2008). De la colección a la acción de coleccionar. En VV. AA. *La vida privada. Colección de José María Civi. Representaciones de la tragedia y la banalidad contemporáneas*. CDAN.
- Hernández de Lorenzo, N. (2018). Las dos “Tour Eiffel” de Vicente Huidobro: Sentidos icónicos y traducción de poesía visual. *Estudios Filológicos*, 61, 187-213.
- Huidobro, V. (1918). *Ecuatorial*. s. n.
- (1926). *Vientos contrarios*. Nacimiento.
- [carta a su esposa] (c. 1921). Archivo de la Fundación Vicente Huidobro (cc308).
- (2019 [1934]). *La Próxima*. Santiago: Pequeño Dios.
- Klever, U. (2005). Cuando Occidente “descubre” el arte africano. *Escena*, 28(57), 7-18.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2001). *Salle XIV Vicente Huidobro y las artes plásticas*. Autor.
- Rojas Giménez, A. (1930). *Chilenos en París*. La Novela Nueva.
- Rojas-Mix, M. (1985). Huidobro y el arte abstracto. *Araucaria de Chile*, 32, 147-153.
- Sarabia, R. (2007). *La poética visual de Vicente Huidobro*. Iberoamericana.
- Subercaseaux, P. (1999). *Las Morla. Huella sobre la arena*. Aguilar.
- Teitelboim, V. (2016). *Huidobro. La marcha infinita*. Lom.
- The Metropolitan Museum of Art (MET) (2022). *Sculptural Bust from a Reliquary Ensemble (The Great Bieri)*. www.metmuseum.org
- VV. AA. (1933). *Catálogo Exposición de Diciembre*. Santiago.
- Warne Monroe, J. (2019). *Metropolitan fetish: African sculpture and the Imperial French invention of Primitive Art*. Cornell University Press.
- Yáñez, N. (16 de septiembre de 1916). Interiores. VI. Colección del Sr. Moisés García Huidobro. *Žig-Žag*, 604, s. p.
- Zegers, P. P., y T. Harris (1997). *Vicente Huidobro. María Luisa Fernández. Epistolario 1924-1945*. Dibam y Lom.

Del gusto privado
a la institucionalidad estatal.
La colección Álvarez Urquieta
en el espacio público
del Museo Nacional
de Bellas Artes*

Marianne Wacquez

Juan Manuel Martínez

* Este texto presenta los resultados del proyecto de 2014 “Del gusto privado a la institucionalidad estatal. La colección Álvarez Urquieta en el espacio público del Museo Nacional de Bellas Artes”, financiado por el Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial (FAIP).

En 1880, en parte de las dependencias del nuevo edificio del Congreso Nacional en Santiago se inauguró el primer espacio expositivo del Museo Nacional de Bellas Artes. Con ese fin, el gobierno había creado el Consejo de Bellas Artes, institución que organizó el museo y se hizo cargo de reunir obras artísticas en poder del Estado chileno, como también de adquirir las primeras piezas, con lo que se conformó la primera colección, de ciento cuarenta obras.

Con el paso del tiempo aquella colección inicial se fue ampliando. A la par de las celebraciones del Centenario y la inauguración del Palacio de Bellas Artes en el Parque Forestal, pinturas y esculturas tuvieron finalmente un domicilio conocido y la colección incorporó obras provenientes del extranjero, y de donaciones y legados. Este crecimiento se verificó posteriormente con la inclusión en el acervo del museo de las colecciones Wittgenstein, Santiago Ossa Armstrong e Ismael Valdés, entre otras. En 1939 el Estado compró la colección de pinturas y dibujos de Luis Álvarez Urquieta, quien fuera coleccionista e historiador, cuya colección configuró la exhibición del Museo Nacional de Bellas Artes hasta nuestros días.

El objetivo principal de este estudio fue investigar y analizar el impacto de esta compra en la construcción de un relato oficial de la historia del arte en Chile a través del Museo Nacional de Bellas Artes. Sostenemos que a partir de la compra de esta colección y su exhibición permanente se verificó la instalación de un discurso oficial del arte nacional debido a la importancia de las obras ingresadas, que sustituyeron a las que el museo exhibió hasta la década de 1930. Básicamente constituidas se trataba de pintura europea que fue parte de la Exposición del Centenario de 1910 y de obras provenientes de la fundación del Museo, cuando se instaló en el Partenón de la Quinta Normal y que luego se trasladaron al Palacio de Bellas Artes en el Parque Forestal. Específicamente, había pinturas de autores nacionales, copias de los pensionistas que enviaban de Europa y copias extranjeras.



Figura 1. Luis Álvarez Urquieta, *La pintura en Chile durante el periodo colonial*, Santiago, 1933¹.

¹ Todas las imágenes de las pinturas incluidas en este capítulo fueron facilitadas por el Departamento de Colecciones del MNBA.

El relato argumental de Álvarez Urquieta (Álvarez, 1928) fundamentó la necesidad de incorporar esta colección al Museo Nacional de Bellas Artes, ya que la que poseía no daba cuenta del *itinerario del arte nacional* de forma completa, con lo que no se cumplía con la misión del Museo, que se había integrado a la naciente Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, creada en 1929. Los relatos argumentales del arte nacional que siguieron posteriormente, en especial el de Antonio Romera (Romera, 1951), sentaron las bases de esta nueva incorporación.

Una problemática de esta interpretación dice relación con la importancia del coleccionismo, ya que un pilar fundamental en el desarrollo histórico de la historia cultural de una nación es el coleccionismo de arte. Más allá del carácter personal de un artista o que se trate de un periodo determinado, la historia del arte nacional con el tiempo va formando parte de la memoria colectiva de una nación. Este proceso configura un sistema de las artes con comitentes y un mercado específico. Precisamente, el coleccionista de arte se constituye en una pieza crucial del engranaje del sistema de las artes (Cortés, 2004, p. 199), lo que determina la importancia del corpus de la colección Álvarez Urquieta y su ingreso al Museo Nacional de Bellas Artes.

La propuesta de investigación fue establecer y valorizar los ciclos de adquisiciones del museo, en especial el impacto de la colección de Luis Álvarez Urquieta, para lo cual se revisaron y analizaron los catálogos anteriores a la llegada de esta colección, como también material gráfico y de prensa. De la misma manera, se abordó el modo en que esta colección articuló ciertos relatos que se convirtieron en relatos oficiales del arte nacional, como el del mismo Álvarez Urquieta, el de Antonio Romera y el de Eugenio Pereira Salas.

Metodológicamente, se trabajó en la revisión documental de los antecedentes de la colección de Luis Álvarez Urquieta, junto con su perfil biográfico, y su contexto histórico y cultural, además de los catálogos de la exhibición del Museo Nacional de Bellas Artes. El objetivo fue elaborar un perfil del tipo de exhibición que el museo avalaba, como también su reconstrucción. Se procedió a revisar la crítica

artística de la época, y el mercado del arte y los coleccionistas en la década de 1930, todo con la finalidad de determinar los cambios producidos con la llegada de la colección de Luis Álvarez Urquieta.



Figura 2. Johann Moritz Rugendas, *El huaso y la lavandera*, 1835, óleo sobre tela, 30 x 23 cm, Surdoc 2-15. Adquirido a Luis Álvarez Urquieta a según el Decreto 2537 del Ministerio de Educación Pública del 16 de mayo de 1939. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

El desarrollo de esta investigación se enmarcó en una metodología inductiva, partiendo del material seleccionado hasta la elaboración de un análisis expuesto en un informe teórico. En concreto, el trabajo consideró la investigación del material seleccionado, y la reproducción y elaboración de un informe con referencias bibliográficas.

COLECCIONISMO Y MUSEOS

La constitución de las colecciones ha sido un proceso gradual. En primer lugar, estuvo ligada al poder real y religioso, dado que sirvieron como expresión de un dominio áulico terrenal o.

En Occidente, con el desarrollo de las monarquías en la época moderna, las colecciones de los palacios cobraron un nuevo significado, ya que sirvieron como emblemas de los gobernantes y como sustento no solo de sus riquezas o poder temporal, sino también de su conocimiento, sensibilidad y placer por la vida.

Un cambio fundamental vino con la Revolución francesa y el comienzo del ciclo de la fundación de los grandes museos en Europa y, en América, con la apertura de las puertas de las colecciones al gran público.

El lugar ideal donde las colecciones se depositaron en la época moderna fueron los museos, que proporcionan un lugar de distanciamiento entre el sujeto y el objeto. Por ello, en el museo las obras de arte parecen distantes, alejadas, extrañas, pero sobre todo intocables. Es así como el museo se convierte en una especie de *ojo contemplador* en un mundo de objetos inalterados por la presencia humana (Maleuvre, 2012, p. 210).

Ya en el siglo XIX, especialmente en Europa y Estados Unidos, el coleccionista fue clave. En este sentido, los museos fueron un vehículo de gran interés para el poder, ya que sus colecciones se podían constituir como mundos simbólicos que facilitarían la comprensión del ser humano y de su medio. En palabras de Blom, “los museos satisfacían las necesidades de una historia y una mitología

nacionales, sobre todo porque las piezas expuestas podían organizarse una y otra vez para acomodarse a las ortodoxias dominantes” (2013, p. 148).

El museo fue la vía más evidente y el ámbito propicio para generar la transformación de colecciones o museo privados en algo público, no obstante que fuese un proceso lento. El paso del propietario aristocrático a la administración profesional y, finalmente, a la propiedad estatal, es reflejo de un proceso que tuvo lugar en toda Europa y que tiene su correlato en el establecimiento del Estado moderno: “Los museos eran empresas nacionales y tenían que desempeñar un papel en la formación y el perfeccionamiento del país” (Blom, 2013, p. 164).

Allí radica la importancia de los relatos que se generaron y se generan a partir de las colecciones de los museos, que no son solo el lugar de acopio informe de objetos. Toda colección responde a una cuidadosa selección cuyas motivaciones residen en visiones de mundo y, evidentemente, en gustos personales permeados por el medio social específico.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Desde 1849, la Academia de Pintura produjo un importante acervo de obras realizadas tanto por los artistas egresados como por aquellos que obtenían becas de perfeccionamiento en el exterior, cuyas obras debían enviar a los profesores de la academia para que evaluaran su perfeccionamiento. Asimismo, con frecuencia, entre viajes al extranjero benefactores particulares donaban copias y obras originales al Estado, las que eran distribuidas en los edificios públicos.

Ese fue el punto de partida de la formación de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, que se inició en la segunda mitad del siglo XIX gracias a una iniciativa concretada por el escultor José Miguel Blanco, apoyado por el coronel Marcos Maturana, quienes, preocupados por la dispersión del patrimonio artístico chileno, recibieron el apoyo del gobierno para reunir ciento cuarenta pinturas de artistas chilenos y extranjeros. En el decreto de fundación del museo,

del 31 de julio de 1880, se nombró una comisión que integró el coronel Marcos Maturana, y los profesores Giovanni Mochi y José Miguel Blanco, y que permitió que el Museo Nacional de Pinturas se inaugurara el 18 de septiembre de 1880. La institución se instaló en los pisos superiores del nuevo edificio del Congreso Nacional. Si bien este patrimonio en una buena parte era público, paulatinamente se fue incrementando con donaciones y compras a coleccionistas privados. Un paso importante fue el traslado en 1887 del Museo Nacional de Pinturas al Partenón de la Quinta Normal, momento en que tomó el nombre de Museo de Bellas Artes.

Este traslado no estuvo exento de polémicas y sin duda marcó las primeras discusiones sobre la valoración de las colecciones del Museo de Bellas Artes. Solo siete años después de inaugurado en Museo de Pinturas en los altos del Palacio del Congreso Nacional, las obras se enviaron a un edificio en el interior de la Quinta Normal, el Partenón.

En 1885, la Sociedad Unión Artística, organizada por Pedro Lira, construyó el edificio el Partenón para celebrar exposiciones anuales. Dos años después, el edificio fue comprado por el Gobierno de Chile para instalar ahí el museo de pinturas. El Partenón era un edificio más reducido, de modo que no todas las obras pudieron ubicarse en este nuevo espacio. No solo era un problema de orden práctico, sino también una confrontación sobre el sentido y finalidad de un Museo de Bellas Artes de carácter nacional. Las dos visiones que se confrontaron fueron las de Pedro Lira y la de quien había participado activamente en la inauguración del museo en el Palacio del Congreso Nacional, José Miguel Blanco (Herrera, 2014).

Pedro Lira hizo pública la manera en que José Miguel Blanco y la comisión había seleccionado y ordenado el museo en el Palacio del Congreso Nacional, como también lo inadecuado del lugar, crítica que apareció en el diario *La Época* una vez que el pintor regresó de Europa (Lira, 3 de julio de 1883).

Al enterarse del traslado y de la posibilidad de que la colección original se redujera mediante remates, Blanco expuso su disconformidad en el *Taller Ilustrado*: “Las del señor Cicarelli (...) las de

Kirchbach (...); las de nuestros actuales pintores nacionales (...) que las obras que iban a rematar eran mamarrachos de grandes dimensiones i por lo tanto impropias para adornar con ellas las murallas de una galería” (Blanco, 24 de octubre de 1887, p. 2).

Se entiende la reacción de Blanco, quien mediante el *Taller Ilustrado* denunció que varias de estas obras —incluidas las de Ciccarelli y las enviadas por los pensionados, entre ellas la *Adoración de los pastores* de Cosme San Martín— podrían salir de la galería oficial del museo y ser rematadas. En efecto, Pedro Lira y miembros de la comisión, entre los que se encontraba Ramón Subercaseaux, comenzaron a rematar obras presentadas en los Salones Oficiales, en lo que fue el germen del mercado de arte en el país (Herrera, 2014, p. 67).

Sin duda, el antagonismo entre Lira y Blanco representaba una valoración disímil del arte nacional en un espacio museal oficial. Solo siete años después de creado el museo, obras que se habían considerado fundacionales estaban en una lista para ser rematadas y otras sencillamente desaparecieron, como ocurrió con la gran escultura a la *Independencia*, del mismo Blanco (Herrera, 2014, pp. 67-68).

Como una suerte de paradoja, posteriormente, en el catálogo que el museo publicó en 1896, se incluyó una escultura en bronce *In memoriam* de José Miguel Blanco, donada por Agustín Edwards (Museo Nacional de Bellas Artes, n.º 1, p. 3). Dicho catálogo, que recoge la colección del Partenón, consta de 158 piezas, incluyendo obras ya existentes, copias de obras europeas y envíos de pensionistas, como el *Cristóbal Colón encadenado* de Pedro León Carmona o esculturas como *Gélon*, de Virginio Arias. Otras las había comprado el Gobierno, como la *Muerte de Pedro de Valdivia por los araucanos*, de Nicolás Guzmán, que se destruyó durante el bombardeo al Palacio de La Moneda en 1973. También se encuentra otras obras emblemáticas, como *La fundación de Santiago* de Pedro Lira. Se completa con obras compradas por la Comisión de Bellas Artes, como *Las playeras*, de Celia Castro (1889).

Con el paso del tiempo, aquella colección inicial se fue ampliando y ya en el catálogo adjunto a la Exposición Nacional Artística o Salón Oficial de 1898 se contaban 166 obras (Museo Nacional de Bellas Artes, 1898, pp. 23-40).

Con las celebraciones del Centenario y la inauguración del Palacio de Bellas Artes en el Parque Forestal, las pinturas y esculturas se ubicaron en su espacio definitivo y la colección se amplió con la adquisición de obras provenientes del extranjero, de donaciones y legados. Este crecimiento se verificó posteriormente con la inclusión de las colecciones Wittgenstein, Santiago Ossa Armstrong e Ismael Valdés, entre otras.

En 1922, Luis Cousiño Talavera fue comisionado por el Consejo de Bellas Artes para realizar un catálogo de las obras del museo (Cousiño, 1922) que posee un ordenamiento topográfico según un plano del edificio. Los artistas están ordenados por autor en referencia a un número de pieza y su respectiva sala, junto con su procedencia. Entre pinturas, esculturas y grabados, habían más de quinientas obras. Este catálogo es la referencia más concreta antes de los cambios producidos con la llegada de la colección de Luis Álvarez Urquieta, donde se puede conocer qué tipo de obra fue desplazada y cuáles permanecieron.

El 18 de noviembre de 1929 el Museo de Bellas Artes pasó a depender de la Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos, lo que hoy conocemos como Dibam. Es un hecho importante, ya que el Museo Nacional de Bellas Artes, junto con el Museo Histórico Nacional y el Museo Nacional de Historia Nacional, además de otras dependencias y la Biblioteca Nacional, entraron en un ámbito administrativo centralizado a nivel nacional. Se enmarca, además, en una suerte de modernización del Estado y en el cambio administrativo que sufrió la Escuela de Bellas Artes cuando se incorporó como unidad académica a la recién creada Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

LA COLECCIÓN DE LUIS ÁLVAREZ URQUIETA

Luis Álvarez Urquieta (Valparaíso, 1877-Santiago, 1945) fue educado en el Colegio de San Ignacio y posteriormente trabajó en el Banco Hipotecario de Chile hasta su jubilación como tesorero de la institución. Además de historiador, fue un gran coleccionista de arte que se especializó en pintura nacional. Fue miembro de la Academia Chilena de la Historia y publicó artículos sobre la historia del arte en nuestro país, como “La pintura en Chile durante el período colonial”, además de monografías sobre los artistas José Gil de Castro, Monvoisin, Manuel Antonio Caro, Carlos Wood y Charton, entre otros. También se dedicó a la pintura, en especial al paisaje urbano.

Con el seudónimo de Roxane, Elvira Santa Cruz Ossa (1886-1960), periodista, escritora y editora, escribió en la sección *Al compás de la semana* de la revista *Zig-Zag* sobre la muestra que se había montado en el Museo Nacional de Bellas Artes con motivo de su cincuentenario. Para esta memorable ocasión se exhibió por primera vez y de forma pública una parte importante de la colección de Luis Álvarez Urquieta, quien facilitó su colección de pintura nacional para este efecto.

En uno de los salones del Museo de Bellas Artes se exhibe una magnífica colección de cuadros de pintores chilenos o extranjeros que han influenciado la escuela pictórica chilena. Esta colección se debe al señor Luis Álvarez Urquieta, espíritu cultísimo e investigador infatigable, quien ha logrado reunir en las 213 telas de su exposición, toda la historia y toda la evolución del arte pictórico chileno desde la época colonial hasta nuestros días. En la imposibilidad de detallar las 213 telas de la colección del señor Álvarez Urquieta, aporte magnífico para la documentación histórica del arte nacional, nos hacemos un deber de solicitar de las autoridades que esa colección quede en el Museo de Bellas Artes como el depósito más sagrado de nuestra cultura nacional (Roxane, 4 de octubre 1930, pp. 5-8).



Figura 3. *La carta*, 1885/1890, Pedro Lira, óleo sobre tela, 116 x 58 cm, Surdoc 2-31. Adquirido a Luis Álvarez Urquieta según el Decreto 2537 del Ministerio de Educación Pública, del 16 de mayo de 1939. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

Pero no solo se conoce actualmente el impacto que tuvo dicha muestra por la prensa, sino que en la documentación oficial de los archivos del museo también se encuentran opiniones que dieron cuenta de la importancia de la exhibición. En una carta de diciembre de 1930, Eduardo Barrios, director general de la Dibam, y Pablo Vidor, director del Museo de Bellas Artes en el momento de la exposición del cincuentenario, se dirigen al propio coleccionista, a quien le entregan un diploma de honor y le agradecen su generoso aporte:

El interés que despertó esa exposición puede calcularse considerando que durante el tiempo que ella duró, o sea, desde el 18 de septiembre hasta el 18 de octubre de este año, hubo en el Museo Nacional de Bellas Artes una asistencia de nueve mil cien personas, que representa un aumento del 80 % más o menos en relación al número de visitantes que normalmente concurren al Museo (Álvarez, 1938, p. 12).

Destaca la importancia del coleccionista y la forma como construye la valoración de su colección. Claramente es la curiosidad, como gesto, la que ha movido a los coleccionistas a poseer y atesorar objetos que representan belleza, poder, estatus, o simplemente que dan placer y deleite al contemplarlos. Lo explica en detalle en la primera mitad del siglo XX el filósofo alemán Walter Benjamin en su *Ich packe meine Bibliothek aus* (*Desembalo mi biblioteca*):

El más profundo embeleso del coleccionista es el de incluir lo individual en su círculo de poder, donde se queda inmóvil mientras aún lo atraviesa el último escalofrío —el escalofrío de ser adquirido—. Todo lo que se ha recordado y pensado, todo lo que se ha hecho consciente, se convierte en zócalo, en marco, en plinto y en cerrojo de su posesión. La época, el paisaje, el oficio y el propietario de los que procede se concentran, para el auténtico coleccionista, en cada una de sus posesiones para formar una enciclopedia mágica cuya esencia es el destino de su objeto (Blom, 2013, p 273).

Pablo Vidor, director del museo a comienzos de la década de 1930, realizó un exhaustivo análisis al cumplirse el cincuentenario de su creación:

El Museo tiene todo el aspecto unilateral de los recién fundados y ello puede apreciarse claramente en su orientación, que fue la de la pintura francesa de la segunda mitad del siglo pasado. Es esta razón por la cual el leitmotiv es el realismo, tanto en el pasado, el barroco, como en el presente, las escuelas de Barbizon, impresionismo moderado, “pleinaire”. Tal orientación ha influenciado también la elección de las copias, con escasas excepciones: Filippo Lippi, Leonardo, Rafael, del Sarto, Fra Bartolomeo, Correggio y Tiziano (Vidor, 1930, p. 96).

El museo se concebía como un lugar donde mostrar variadas manifestaciones artísticas provenientes de diferentes lugares geográficos, siguiendo el patrón de un museo enciclopedista:

Del Arte americano antiguo tenemos copias en yeso de las manifestaciones artísticas de los antiguos mexicanos. Obtendremos del Museo de Historia Natural una hermosa colección de la alfarería americana pre-colombiana. Del tiempo de la Colonia existen unos cuantos cuadros y relieves de Quito y Lima. Estos relieves fueron adquiridos también por canje con el Museo Histórico Nacional (Vidor, 1930, p. 96).

Un punto central lo entregaba el relato argumental de la colección nacional. En 1849 Miguel Luis Amunátegui había escrito *Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile* (Amunátegui, 1849) y posteriormente Vicente Grez escribió *Les Beaux-Arts au Chilien*, en el contexto de la Exposición Internacional de París (Grez, 1889). En el nuevo siglo, en 1910, para la Exposición Internacional de Bellas Artes y la inauguración del Palacio de Bellas Artes, Ricardo Richon-Brunet (Richon-Brunet, 1910) escribió un texto que da cuenta de la trayectoria del arte nacional, al que se suman los escritos de Benjamín Vicuña Mackenna

y de Pedro Lira. Sin duda este corpus de textos fue formando una idea de cuáles eran los hitos fundacionales del quehacer artístico chileno. Así lo señala Pablo Vidor:

Los primeros chilenos como Mandiola, alumno de Monvoisin, y Cosme San Martín, Pascual Ortega, alumnos de Cicarelli; Ernesto Molina, alumno de Mochi; Onofre Jarpa, tienen un carácter completamente extranjero. Los “clásicos” chilenos como Pedro Lira, Alfredo Valenzuela Puelma y Alberto Valenzuela Llanos, este último discípulo del primero, recuerdan a los franceses del año 1860; igualmente Nicanor González Méndez, Ramón y Pedro Subercaeaux. Corresponden a una nueva era francesa, a los impresionistas de fines del siglo pasado: Juan Francisco González, Fossa Calderón y Pablo Burchard. Las orientaciones más modernas se encuentran en Manuel Ortiz de Zarate, Laureano Guevara, Camilo Mori, Isaías Cabezón, Carlos Isamitt (Vidor, 1930, p 96).

En este texto, editado para el cincuentenario de la creación del Museo de Bellas Artes, Vidor entrega un listado pormenorizado de las donaciones efectuadas entre 1880 y 1930, junto con los ciclos en que el Museo Nacional de Bellas Artes comenzó a estructurar su colección a partir de colecciones privadas mediante donaciones, legados y compras. Se trataba de cumplir con uno de los objetivos de un museo, el enriquecimiento del patrimonio nacional, como también el cumplimiento de un objetivo educativo, que implicaba una construcción cultural por parte, en este caso, del Estado o de los grupos dirigentes. En este sentido, tanto en su exhibición permanente como en sus depósitos, a través de los corpus de la colección se verifica un cambio sustantivo producido a partir de la compra de la colección de pintura de Luis Álvarez Urquieta en 1939 y su exhibición permanente en el museo.

Tanto la publicación de Luis Álvarez Urquieta en 1928 como el préstamo que realizó para la exhibición en el Cincuentenario del Museo de Bellas Artes en septiembre de 1930 motivaron la compra de este corpus de pinturas y dibujos, que se integró a la colección

del museo y se exhibió en las salas, desplazando las colecciones que hasta esa fecha se mostraban como un ejemplo del arte nacional y que estaban constituidas *básicamente por los envíos de los pensionados en el extranjero* y por pintura europea.



Figura 4. José Gil de Castro, *Bernardo O'Higgins, director supremo*, 1821, óleo sobre tela, 87 x 78 cm, Surdoc 2-12. Adquirido a Luis Álvarez Urquieta según el Decreto 2537 del Ministerio de Educación Pública, del 16 de mayo de 1939. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

Sobre esta exposición extraordinaria de arte chileno donde se mostró la colección Álvarez Urquieta, Richon-Brunet escribió:

Desde ahora para conocer toda la historia y toda la evolución del arte chileno, no es sólo al Museo de Bellas Artes que habrá que acudir, sino a la galería Álvarez Urquieta, que merecía ser nacionalizada en el interés nacional y público. No solamente no falta nada en esta colección ya que están representados por obras importantes todos los artistas chilenos o extranjeros radicados en Chile y por lo tanto chilinizados, desde hace algo más de un siglo, sino que, en su mayor parte, dichas obras son de primer orden y verdaderamente hermosas, dentro de sus escuelas y épocas respectivas, produciendo el conjunto de las salas una impresión de arte más serio y elevado (Álvarez, 1938, p. 8).

Al respecto, Pablo Vidor, director del Museo Nacional de Bellas Artes en 1930, expresó:

Esta Exposición, inaugurada con ocasión del Cincuentenario de la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes, es la primera de la serie que tiene esta Dirección en su programa para completar su misión cultural, y estrechar los lazos entre la colección del Estado y la de los particulares, por una parte, y para extender y mantener continuamente en interés en el público, por la otra.

Vidor insistió en calificar de absoluta necesidad la obtención de dicha colección para el Museo Nacional de Bellas Artes:

Esta vez aponemos la valiosa e interesante colección del señor don Luis Álvarez Urquieta, que contiene la historia más completa de la pintura nacional, y es la más apropiada para conmemorar este. El señor Álvarez Urquieta, ha ilustrado este catálogo con un prefacio tan interesante, que yo por mi parte no tengo nada que añadir (Universidad de Chile, y Departamento de Extensión Cultural y Artística, 1930, p. 3).

El director hizo un balance del perfil de la colección, en especial de la notoria falta de pintores como José Gil de Castro, Carlos Wood o Juan Mauricio Rugendas, presentes en la colección Álvarez Urquieta, a fin de fundamentar la compra:

Efectivamente, si es cierto que en el Museo de Bellas Artes, muchos pintores nacionales están bien representados y algunos de ellos aún en forma brillante y con numerosas obras, en cambio hay muchos también, particularmente entre los precursores los que, por lo mismo ofrecerían un especial interés para la historia del arte nacional, que no tiene la más mínima representación y por consiguiente quedan ignorados y condenados al más completo e injusto olvido (Universidad de Chile, y Departamento de Extensión Cultural y Artística, 1930, p. 7).

Posteriormente, en un oficio dirigido por Alberto Mackenna Subercaseaux al director de Bibliotecas, Archivos y Museos en septiembre de 1936, señala: “Este conjunto de obras reunidas por el señor Álvarez Urquieta es la historia viva del arte nacional desde su nacimiento hasta nuestra época y su lugar indicado es el Museo Nacional de Bellas Artes en donde será libro abierto para la enseñanza de las generaciones futuras”².

Continúa el director:

Estimo que es tarea difícil si no imposible, reunir una colección de obras nacionales de tal número e importancia que, a más de su mérito pictórico tiene un valor de enseñanza por cuanto ellas nos dan a conocer las diversas fases de la evolución de nuestras bellas artes y nos revelan al mismo tiempo la obra de los maestros que, en época lejana fundaron nuestra cultura artística. Por estas

² Carta de Alberto Mackenna Subercaseaux al director de la Dibam, Gabriel Amunátegui Jordán, el 23 de septiembre de 1936. En Dibam (1936), Archivo Nacional.

consideraciones estimo esta adquisición de un alto valor para nuestro Museo de Bellas Artes (Álvarez, 1938, pp. 11-12).

Finalmente, esta colección ingresó como patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes el 21 de noviembre de 1939, cuando su director, Julio Ortiz de Zárate, envió el listado de 377 obras al director general de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos. Las obras se compraron según el Decreto 2537 del Ministerio de Educación Pública, del 16 de mayo de 1939³, donde se expresa específicamente que es una colección de obras de pintores chilenos, lo que marca la intencionalidad central de la razón de esta compra, que además se sanciona mediante decreto ministerial. Se consignó que estas obras ya estaban en el Museo hace tiempo⁴. No se ha determinado en la información revisada desde qué momento, pero es posible que estuviera en el museo desde comienzos de la década de 1930. Con posterioridad a ser exhibida en 1930, esta colección sirvió como base para una serie de publicaciones del mismo Luis Álvarez Urquieta, textos que tienen alto valor documental, ya que muestran el intento de valorar el arte nacional presente en una colección privada, hasta ese momento ausente en la colección del museo (Álvarez, 1928, 1933, 1934, 1938).

Según la investigación realizada para este período, este corpus de colección no se exhibió en forma inmediata, sino que debió esperar un par de años, como se señala en la Memoria del Museo de 1939: “Esta colección se encuentra en la actualidad guardada en las bodegas del Museo, y no podrá ser exhibida al público mientras no sea entregada a esta Dirección las salas que ocupa en este edificio el Museo Histórico Nacional”⁵.

³ Memoria del MNBA, 1939.

⁴ Esta información se encuentra presente en las Memorias del Museo Nacional de Bellas Artes, práctica corriente en los museos públicos desde que se creó la Dibam en 1929. Documentación de acceso público en la biblioteca del museo.

⁵ Memoria de la Dirección del MNBA, 1939, pp.11-12.



Figura 5. Alessandro Ciccarelli, *El árbol seco*, sin fecha, óleo sobre tela, 39 x 36 cm, Surdoc 2-21. Adquirido a Luis Álvarez Urquieta según el Decreto 2537 del Ministerio de Educación Pública, del 16 de mayo de 1939. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

En diciembre de 1942 se abrieron cuatro salas en el ala norte del primer piso, pero solo en 1943 esta apertura fue permanente, ya que se contrató personal y se iluminaron las salas⁶. La muestra recibió público hasta entrada la década de 1960, como se verifica en un artículo de prensa

⁶ Memorias de la Dirección del MNBA, 1942-1943.

de Antonio Romera, donde expresa una visión crítica de la situación institucional del museo: “Los cuadros pertenecientes a la antigua colección Luis Álvarez Urquieta adquirida hace años por el Museo de Bellas Artes, deberían desglosarse del conjunto primitivo y unirlos a la nueva distribución” (Romera, 23 de marzo de 1961, s. p.).

Con la llegada de Nemesio Antúnez a la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes en 1970 y en el contexto de la celebración de la Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo (UNCTAD) en 1972, se preparó una nueva exhibición permanente, que cambió el concepto museográfico. Si antes las obras se exhibían como en un gabinete de pinturas, Antúnez optó por una presentación más contemporánea, con paneles y murallas blancas, con las obras distribuidas cronológicamente, decisiones fuertemente criticadas, por ejemplo, por José María Palacios. En fotografías de la época se distingue que gran parte de las obras provenían de la donación Álvarez Urquieta.

Pero la colección de Luis Álvarez Urquieta no se redujo a lo que el Estado chileno había comprado en 1939, sino que se deben agregar las que ofreció en subasta la sucesión de Álvarez Urquieta en julio de 1945. En la introducción del catálogo publicado por la Casa Ramón Eyzaguirre, que permite reconstruir la totalidad de la colección Álvarez Urquieta, se le rinde un homenaje:

Don Luis Álvarez Urquieta

Era un espíritu selecto

Artista, investigador y coleccionista.

La Colección de Pintura Chilena que él formó y que ha enriquecido nuestro Museo de Bellas Artes fue el resultado de una paciente búsqueda y el reflejo de su capacidad indiscutible.

Nuestra Casa, que tuvo el honor de contarle entre sus amigos, se complace ahora en presentar esta venta, como una nueva muestra de su refinamiento, entregando su elogio a nuestro público.

(Casa Ramón Eyzaguirre, 1945)

Efectivamente, una de las fuentes de proveniencia de esta colección son las compras realizadas por el mismo Álvarez Urquieta a esta connotada casa de subastas. El remate estaba organizado por lotes. En el primero había obras de cuarenta y nueve artistas extranjeros, varias atribuidas a maestros italianos y españoles, como la *Virgen de la cesta* de Antonio Allegri, el Corregio; o un *Cristo* parecido a *El Expolio* de la catedral de Toledo atribuido al Greco; un Goya, boceto de la infanta Josefa de Borbón, quien aparece en la gran tela de la *Familia de Carlos IV*, pintura del Museo Nacional del Prado, en Madrid; obras del español Enrique Simonet, con una vista de un *Pueblo español*, de Joaquín Sorolla; *Botes en la playa* y *Pescador valenciano*, que ilustra la portada del catálogo. También constaba de obras de Fernando Álvarez de Sotomayor, como *Amelia*, *Retrato de señora* y *Rocas de Constitución*. En la pintura de autor extranjero se sitúa a Monvoisin, con una *Virgen* y un *Retrato de señora*; Rugendas, con la *Carrera en la Pampilla*, obra en miniatura en marfil, *Dos araucanas* y *Costumbre chilena*. De Charles Wood, *Morning*, de 1841. En el lote de pintura nacional había el mismo número de pintores chilenos, entre los que se cuentan, entre otros, Álvaro Casanova Zenteno, Juan Francisco González, Arturo Gordon, Alfredo Helsby, Onofre Jarpa, Luis Eugenio Lemoine, Pedro Lira, Alfredo Lobos, Francisco Javier Mandiola, Elmina Moisan, Ernesto Molina, Pascual Ortega, Benito Rebolledo, Antonio Smith, Luis Strozzi, Pedro Subercaseaux, Ramón Subercaseaux, Valenzuela Llanos, Valenzuela Puelma y Carlos Vidal. Se agregan catorce grabados y dibujos, también de autores nacionales. Finaliza el listado de la subasta con un lote que reúne objetos de arte, como una escultura de Augusto Rodin de un boceto de un monumento al artista francés Bastien Lepage, regalo de Rodin a Luisa Lynch de Morla en 1889; un *San Juan Bautista* atribuido a Juan Martínez Montañés, comprado al comerciante y coleccionista de antigüedades Moisés García Huidobro en 1905, que originalmente provenía de la Parroquia de La Viñita, a un costado del cerro Blanco en Recoleta. De Nicanor Plaza, un busto de mármol con el título *Margarita*. Además había muebles, como un escritorio, una cajuela

de nácar y carey, bargueños, sillas Chippendale, finalizando con un Cristo en marfil, en cruz con puntillas de plata, de origen español del siglo XVIII. Fuera de este remate y por un legado del coleccionista al Museo Histórico Nacional, se encuentra la escultura en madera realizada por Ambrosio Santelices de un Bernardo O'Higgins de pie con uniforme y una serie de pinturas realizadas por el coleccionista sobre diferentes rincones coloniales de Santiago.

CONCLUSIONES

Este proyecto reviste una importancia central para la propia institución, ya que después de celebrar cien años de la instalación del Palacio de Bellas Artes en el Parque Forestal, es necesario contar con un estudio detallado sobre el ciclo de adquisiciones del museo, en especial en el siglo XX. Se trata de una mirada crítica, que no se basa solo en la argumentación de los grandes relatos de la historia del arte nacional, sino también en la colección y su historia, que no es azarosa, sino se construye mediante una compleja red de relaciones sociales y de un mercado de arte, en resumen, de un sistema de las artes. Se suma a lo anterior una voluntad estatal de que el museo entregara una visión del arte nacional, con el fin de que sirviera como un referente para la formación artística en el país.

La transferencia de esta colección privada a un espacio pública, como es el Museo Nacional de Bellas Artes, se verificó mediante una serie de constantes cartas y peticiones públicas para que el Estado finalmente entregara los 350.000 pesos de la época a fin de adquirir este corpus, cuyo coleccionista se encargó especialmente de presentar al momento de publicar su estudio en 1928. Tanto la prensa como instituciones como la Academia Chilena de la Historia presionaron para que se realizara la adquisición; no obstante, se tuvo que esperar más de diez años para que se concretara la compra, pocos años antes de la muerte del coleccionista.

El valor de la colección Álvarez Urquieta siempre fue apreciado, pero no corrieron la misma suerte las colecciones Cousiño ni el legado

de Eusebio Lillo. Como conjunto, la colección Álvarez Urquieta no se diluyó al ingresar a la colección general del museo, sino que ha estado en términos generales en un porcentaje alto en exhibición.



Figura 6. Giovanni Mochi, *Campesinos chilenos*, ca.1850, óleo sobre tela, 24 x 35 cm, Surdoc 2-23. Adquirido a Luis Álvarez Urquieta según el Decreto 2537 del Ministerio de Educación Pública, del 16 de mayo de 1939. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

En el ámbito de los coleccionistas y de la crítica de arte esta colección era un referente. Es así como el crítico José María Palacios la valoraba:

Nos encontramos aquí con el caso de que una colección, inteligentemente trabajada, concluye, por un lado, en llegar a ser un acervo cultural muy grande y, por otro, también una capitalización interesante. Junto a esto, esta colección ha significado el estímulo a los pintores, por crear un poder comprador, y la mantención o conservación de los valores plásticos reales (Palacios, 17 de marzo de 1972, s. p.).



Figura 7. Manuel Antonio Caro, *La zamacueca*, ca. 1900, óleo sobre tela, 42 x 53 cm, Surdoc 2-161. Adquirido a Luis Álvarez Urquieta según Decreto 2537 del Ministerio de Educación Pública, del 16 de mayo de 1939. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

De las palabras de Palacios se desprende la especial valoración de esta colección como un acervo cultural de primera importancia para el país. Luego, en 1973, y a razón de la muerte de Fernando Lobo Parga, el crítico Antonio Romera comenta sobre la colección:

En el mundo del coleccionismo nacional hay un precursor. Es Luis Álvarez Urquieta. Don Luis merece un homenaje no sólo de los hombres que han dado en forma una galería de pintura chilena, sino de los historiadores y de los amantes de esa pintura. Sigue a este adelantado, cuyo conjunto vino a nutrir los fondos del Museo Nacional de Bellas Artes (Romera, 17 de junio de 1973, s. p.).

Diferentes estudios dan cuenta del trabajo crítico y teórico de Antonio Romera, pero no de sus fuentes, en definitiva, de las obras que él pudo conocer y a las que aplicó su modelo de análisis, en especial en su publicación de 1951, *Historia del arte chileno*. Romero arribó a Chile a fines de 1939 (Cortés et al., 2005), evidentemente, sin los conocimientos del desarrollo del arte nacional. El año de su llegada coincide con el momento en que se compró la colección Álvarez Urquieta. Si bien es cierto su exhibición no fue inmediata, ya en los primeros años de la dirección del museo de Luis Vargas Rozas montó esta colección con la perspectiva de mostrar un arte propiamente nacional. Sin duda, fue ese el *arte nacional* que Antonio Romera contempló y al cual aplicó su modelo interpretativo. Si se revisa su *Historia del arte chileno* se puede reconocer la cita a las obras pertenecientes a la antigua colección Álvarez Urquieta, ya presente en la exhibición del Museo Nacional de Bellas Artes, y cómo estructuró un relato a través de ella. Lo mismo ocurre con las posteriores construcciones de los relatos de la historia del arte nacional.

Esta perspectiva se aprecia en la obra de Eugenio Pereira Salas (1904-1979), en especial en los *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano* (1992). Otros estudios, como los de Ana Helefant, Alicia Rojas, Víctor Carvacho, Ricardo Bindis, Enrique Solanich, Isabel Cruz y los de Milan Ivelic y Gaspar Galaz toman como referencia esta colección. Más allá de los contenidos de los relatos de la historia del arte nacional, lo relevante es que estos estudios se basan precisamente en las obras que el Museo Nacional de Bellas Artes tenía en exhibición o en sus reservas, además de los préstamos a otras instituciones, los que en gran porcentaje provienen de la colección Álvarez Urquieta. Es decir, provienen de una colección no construida por el Estado, sino por un coleccionista.

Otro elemento conclusivo se refiere a la valorización de las colecciones en los diferentes ciclos del museo. No se puede dejar de mencionar que en 1887 Pedro Lira quiso rematar obras que él y su círculo consideraron “mamarrachos” y que lo mismo se repitió en la actualidad con las colecciones en préstamo en algunos museos de la Dibam, como

el Museo de Bellas Artes y O'Higiniano de Talca, con el traspaso administrativo de la tuición⁷, donde colecciones como el Legado Lillo quedaron separadas. Estas decisiones, producto de una falta de criterio y conocimiento histórico, se explican por la falta de estudio documental de dichas colecciones y de su actual valoración. También podría deberse a la falta de una política clara de adquisiciones, en especial del Museo Nacional de Bellas Artes.

No obstante, tanto este proyecto como el trabajo actual en el interior del Departamento de Colecciones integra conservadores, restauradores e historiadores del arte nacionales y extranjeros; considera proyectos patrimoniales de conservación y restauración de obras; una base sistematizada de documentación de las colecciones (programa Surdoc); y la reunión de fichas históricas del Departamento de Inventario del Patrimonio Cultural (1982-1990), que incluye documentación visual completa e información histórica expositiva y bibliográfica, antecedentes útiles para investigaciones internas y externas, y que engrosarán expedientes completos de obras de la colección patrimonial.

Además se han configurado nuevas experiencias curatoriales, como *Arte en Chile: Tres miradas*⁸, junto con la publicación de su respectivo catálogo. O la exhibición itinerante del Museo Nacional de Bellas Artes en 2014⁹, que visibilizó el origen de las colecciones del museo.

⁷ Traspaso definitivo al Museo O'Higiniano y Bellas Artes de Talca. Según Res Ex N.º 977 del 5 de octubre de 2010. Dibam.

⁸ Para este proyecto se invitó a participar a tres curadores nacionales, quienes, a través de distintas propuestas, presentan una exposición estructurada en torno a *El poder de la imagen*, de Juan Manuel Martínez; *Sala de lectura. (Re) presentación del libro*, de Alberto Madrid; y *Los cuerpos de la historia*, a cargo de Patricio M. Zárate. La exposición, que fue inaugurada el 21 de marzo de 2014, ocupa el segundo piso del Museo Nacional de Bellas Artes.

⁹ La muestra *Imagen y devoción: arte religioso en las colecciones del MNBA*, bajo la curaduría de Juan Manuel Martínez, presentó obras que corresponden a donaciones, legados y compras realizadas por el Museo Nacional de Bellas Artes desde su fundación en el siglo xix, provenientes, entre otras, de las colecciones del general Marcos Maturana, de Carlos Cousiño, de Eusebio Lillo, de Santiago Ossa Armstrong, de Luis Álvarez Urquieta, de la Colección Wittgenstein y de Ricardo Montaner Bello, todas las cuales representan el gusto del coleccionismo de fines del siglo xix y de la primera mitad del siglo xx.

Gracias a la compra de la colección estudiada, el público nacional hoy puede contemplar obras que hasta 1939 el Museo Nacional de Bellas Artes no poseía, como las pinturas de José Gil de Castro, Carlos Wood, Rugendas o Pedro Lira, entre otras. La presente investigación ha intentado destacar este traspaso del gusto particular de un coleccionista a un espacio público, dado que ha servido de germen para la construcción de nuevos relatos que permitan comprender el arte nacional.



Figura 8. Benito Rebolledo, *Al baño*, 1913, óleo sobre tela, 53 x 66 cm, Surdoc 2-425. Adquirido a Luis Álvarez Urquieta según Decreto 2537 del Ministerio de Educación Pública, del 16 de mayo de 1939. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, L. (1928). *La pintura en Chile: colección Luis Álvarez Urquieta*. Imprenta La Ilustración.
- (1933). *La pintura en Chile durante el período colonial*. Publicaciones de la Academia Chilena de la Historia, Dirección General de Prisiones.
- (1934). *El artista pintor José Gil de Castro*. Imprenta El Imparcial.
- (1938). *Breve historia de la pintura en Chile, algunos juicios y nómina de cuadros de la colección Luis Álvarez Urquieta*. s. e.
- Amunátegui, M. L. (1849). Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile. *Revista de Santiago*, III(21).
- Blanco, J. M. (24 de octubre de 1887). Próximo remate de cuadros del Museo Nacional de Bellas Artes. *El Taller Ilustrado*.
- Blom, P. (2013). *El coleccionismo apasionado, una historia íntima*. Anagrama.
- Casa Ramón Eyzaguirre (1945). *Gran Remate de la galería de cuadros, antigüedades y escogidas obras de arte. Por orden de la Sucesión de Don Luis Álvarez Urquieta. Julio 1945*. Autor.
- Cousiño, L. (1922). *Catálogo Museo de Bellas Artes*. Sociedad Impresora y Litográfica Universo.
- Cortés, G. (2004). Apogeo y crisis del coleccionismo chileno: la colección de pintura de Pascual Baburizza. En F. Guzmán, G. Cortés y J. M. Martínez. *Arte y crisis en Iberoamérica. Segundas Jornadas de Historia del Arte* (pp. 199-206). Ril.
- Cortés, C., P. Muñoz y P. Zamorano (2005). El español Antonio Romera y la historiografía artística chilena: una propuesta de organización fundacional. *Archivo Español de Arte*, LXXVIII, 133-144.
- Grez, V. (1889). *Les Beaux-Arts au Chili. Exposition Universelle de Paris, Section Chilienne*. A. Roger et Chernoviz.
- Herrera, P. (2014). Pedro Lira y José Miguel Blanco: sus “luchas artísticas” y la articulación de un sistema del arte en Chile. En R. Abella et al. *El sistema de las artes. VII Jornadas de Historia del Arte* (pp. 61-70). Museo Histórico Nacional.
- Lira, P. (3 de julio de 1883). Museo Nacional i Exposición de Bellas Artes. *La Época*.

- Maleuvre, D. (2012). *Memorias del Museo. Historia, tecnología, arte*. CENDEAC. Museo Nacional de Bellas Artes (1896). *Catálogo Museo Nacional de Bellas Artes*. Imprenta y Librería Ercilla.
- (1898). *Catálogo Museo Nacional de Bellas Artes. Exposición Nacional Artística, Salón Oficial de 1898*. Imprenta y Librería Ercilla.
- Palacios, J. M. (17 de marzo de 1972). Los coleccionistas de arte. *PEC, Política, Economía y Cultura*.
- Pereira Salas, E. (1992). *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*. Fundación Andes, Universitaria.
- Richon-Brunet, R. (1910). *Arte en Chile. Exposición Internacional de Chile, Catálogo Oficial Ilustrado*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- Romera, A. (1951). *Historia de la pintura chilena*. Editorial del Pacífico.
- (23 de marzo de 1961). Reformas en el Museo de Bellas Artes. *El Mercurio*.
- (17 de junio de 1973). Un coleccionista de la pintura chilena. *El Mercurio*.
- Roxane (Elvira Santa Cruz Ossa) (4 de octubre de 1930). La pintura en Chile. Valiosa colección Luis Álvarez Urquieta. *Zig-Zag, 1337*.
- Universidad de Chile, y Departamento de Extensión Cultural y Artística (1930). *El Museo de Bellas Artes 1880-1930*. Talleres Editorial Nacimiento.

Sobre
los autores

LUIS ALEGRÍA LICUIME

Doctor en Estudios Americanos, Instituto IDEA, Universidad de Santiago. Investigador Subdirección de Investigación-SERPAT, docente Magíster en Patrimonio, Universidad de Valparaíso y docente Museología, Universidad Alberto Hurtado. Investigador en estudios del patrimonio, museos y colecciones.

MANUEL ALVARADO CORNEJO

Magíster en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, Licenciado en Historia y Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Investigador de Colecciones en el Museo Nacional de Bellas Artes.

CAROLINA BARRA LÓPEZ

Historiadora del Arte, Universidad SEK. Curadora del Museo Histórico Nacional. Su línea de investigación se centra en la cultura material, con especial énfasis en las relaciones entre tecnología y objetos de la vida cotidiana.

SOLÈNE BERGOT

Doctora en Historia Université Paris 1 Panthéon La Sorbonne y Pontificia Universidad Católica de Chile. Académica Departamento de Humanidades UNAB. Investigadora de la historia socio-cultural de Chile en el siglo XIX.

ALEJANDRA CARVAJAL CARVAJAL

Periodista, Universidad de La Serena. Profesional de la Oficina de Registro y Documentación del Museo Histórico Nacional. Sus investigaciones se enfocan en el coleccionismo en Chile durante el siglo XIX.

ESTEBAN ECHAGUE

Licenciado en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Curador colección Libros y Documentos Museo Histórico Nacional. Línea de investigación estudio del patrimonio documental y bibliográfico.

THIARE LEÓN ÁLVAREZ

Licenciada en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile y Profesora de Artes Visuales, Universidad Alberto Hurtado. Investigadora especializada en Historia del Arte y la arquitectura en Chile.

JUAN MANUEL MARTÍNEZ SILVA

Licenciado en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Magíster en Historia y Doctor en Estudios Americanos, Universidad Adolfo Ibáñez. Investigador y curador independiente.

ALEJANDRA MORGADO HOLLOWAY

Bibliotecaria Documentalista, Universidad Tecnológica Metropolitana. Encargada de Biblioteca Patrimonial, Museo Histórico Nacional. Línea de investigación estudio de colecciones bibliográficas.

CAROLINA SUAZNÁBAR BALDERRAMA

Profesora de Historia y Geografía, Universidad SEK. Diploma de Postítulo en Archivística, Universidad de Chile. Encargada atención de usuarios Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional. Línea de investigación estudios de colecciones de museos.

MARIANNE WACQUEZ WACQUEZ

Historiadora del Arte, Universidad SEK. Conservadora-Restauradora. Jefa (s) Departamento de Conservación de la Biblioteca Nacional. Investigadora especializada en bellas artes, artes decorativas y numismática.

Se terminó de imprimir esta primera edición,
de cuatrocientos ejemplares, en el mes de septiembre de 2025
en Gráfica Marmor.
Santiago de Chile.

