

MUSEO DE COPIAS

**EL PRINCIPIO IMITATIVO COMO PROYECTO MODERNIZADOR.
CHILE, SIGLOS XIX Y XX**

Ximena Gallardo Saint-Jean

MUSEO DE COPIAS.
EL PRINCIPIO IMITATIVO COMO PROYECTO MODERNIZADOR. CHILE, SIGLOS XIX Y XX
Estudio introductorio, presentaciones y notas
Ximena Gallardo Saint-Jean

Ediciones Universidad Alberto Hurtado
Alameda 1869 – Santiago de Chile
mgarciam@uahurtado.cl – 56-228897726
www.uahurtado.cl

Impreso en Santiago de Chile
Primera edición de 300 ejemplares: diciembre de 2015
Impreso por C y C
ISBN libro impreso: 978-956-357-054-0
ISBN libro digital: 978-956-357-055-7
Registro de propiedad intelectual N° 259623

Directora de la colección
Sandra Accatino

Comité científico
Sandra Accatino
Josefina de la Maza
Ana María Risco
Catalina Valdés

Dirección editorial
Alejandra Stevenson Valdés
Editora ejecutiva
Beatriz García-Huidobro

Transcripción de los documentos
Ximena Gallardo
Diseño de la colección y portada
Gabriel Valdés

Imagen de portada: Diana Cazadora, 1920. Fotografía no identificado. Colección Museo Histórico Nacional.

CRITERIOS PARA LA TRANSCRIPCIÓN

En la transcripción de los documentos se respetaron todas sus formas lingüísticas, gramaticales y ortográficas. Se intervino sobre los textos originales solo en los casos de erratas mecanográficas u omisiones que pudieran confundir al lector, introduciendo la interpretación del transcriptor entre corchetes [] y respetando la ortografía del manuscrito. Los nombres propios que aparecían erróneamente en el original se conservaron, aclarando su forma correcta entre corchetes.

Agradecemos especialmente al artista Juan Pablo Langlois Vicuña, quien accedió a que reprodujéramos una fotografía de su obra *Cuerpos blandos* en este libro y a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), particularmente al Museo Histórico Nacional, al sitio web Memoria Chilena y al Archivo Nacional de la Administración (ARNAD) perteneciente al Archivo Nacional, así como al Departamento de Patrimonio de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas (MOP) que generosamente nos permitieron reproducir las imágenes de sus archivos y colecciones. Agradecemos también a la Biblioteca Nacional de Chile, a la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes y al Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile por el acceso brindado a parte de los documentos utilizados en esta publicación.



Con las debidas licencias. Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

<http://www.documentosartechile.cl/>

MUSEO DE COPIAS

EL PRINCIPIO IMITATIVO COMO PROYECTO MODERNIZADOR.
CHILE, SIGLOS XIX Y XX

Estudio introductorio, presentaciones y notas
Ximena Gallardo Saint-Jean



EDICIONES
UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

ÍNDICE



Introducción
El Museo de Copias en Chile.
Prácticas artísticas y académicas en el tránsito del siglo XIX al XX
Ximena Gallardo Saint-Jean

9

**De la formación de galerías de bellas artes i de un museo
de industria i de costumbres nacionales, 1869**

Daniel Barros Grez

53

¿Existe el arte nacional en Chile?, 1889

Enrique Cueto y Guzmán

61

“El Origen del «Museo de Copias»”(1899), 1915

Alberto Mackenna Subercaseaux

73

Una obra necesaria, 1901

Alberto Mackenna Subercaseaux

83

Proyecto para la formación de un Museo de Modelos en Santiago, 1901

Miguel Luis Santos Rodríguez

89

El Museo de Copias o la Odio-sea de Alberto Mac-kenna, 1901

Anónimo

103

El futuro Museo de Copias, 1901

Pluma y Lápiz

109

Las instalaciones del Museo i la Escuela de Bellas Artes.

La ceremonia de su inauguración. Los discursos (fragmento), 1911

Alberto Mackenna Subercaseaux

115

Diana Cazadora, fotografía, 1920

Anónimo

121

Carta al Ministro de Chile en París, 1901

A. Fraix

122

Listado de embalaje de la empresa “A. Fraix Emballeur”, ca. 1901

A. Fraix

123

Detalle del contenido de 13 cajones embarcados desde Italia, 1901

Miguel Luis Santos Rodríguez

124

Instituto no identificado, fotografía, 1910

Karl Richard Linderholm

125

Carta al Ministro de Instrucción Pública, 1901

Miguel Luis Santos Rodríguez

126

Carta al Ministro de Instrucción Pública, 1902

Manuel Barros Borgoño

127

Palacio de Bellas Artes, fotografía, 1910

Anónimo

128

Fotografía de *Cuerpos Blandos* de Juan Pablo Langlois, intervenida por el artista,

fotografía, 1969

Juan Pablo Langlois Vicuña

129

Reproducción de escultura de Afrodita, fotografía, ca. 1920

Anónimo

130

Escuela de Bellas Artes, fotografía, ca. década del 60

Antonio Quintana

131

En el Palacio de Bellas Artes, 1911

Anónimo

132

Palacio de Bellas Artes, fotografía, ca. 1915

Anónimo

133

Carta al Ministro de Instrucción Pública, 1901

Miguel Luis Santos Rodríguez

134

INTRODUCCIÓN

EL MUSEO DE COPIAS EN CHILE. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y ACADÉMICAS EN EL TRÁNSITO DEL SIGLO XIX AL XX

Ximena Gallardo Saint-Jean

“Aspiraba a ser el portador de esas obras inmortales que el alma europea guarda bajo techos magníficos en los Museos de Roma, de Florencia, de Nápoles, de París i pensaba que, al acometer esta empresa, rendía un tributo al progreso i a la cultura de mi patria”.

ALBERTO MACKENNA SUBERCASEAUX¹

Con estas palabras, en agosto de 1911, Alberto Mackenna Subercaseaux (1875-1952) inauguraba el Museo de Copias en el Palacio de Bellas Artes, luego de diez años de la llegada de las primeras piezas de esta colección a Chile². A través de un recorrido por algunas esculturas ubicadas en el *hall*, entre ellas, la *Venus de Milo*, *Demóstenes*, el *Luchador* y el *Discóbolo*, Mackenna daba cuenta de aquellos motivos que animaron la creación de este museo con el que aspiraba a difundir el ideal de belleza de la cultura grecolatina. En su discurso de apertura, que reproducimos al final de este volumen, reconocía el triunfo de un proyecto que estuvo marcado por dificultades, al igual que gran parte de los esfuerzos iniciados por el Estado y algunos particulares desde la década de 1840 para la formación artística en el país y que, en este caso, tras más de medio siglo de su fundación, terminaría siendo tachado como parte de un pasado vergonzoso que resultaba necesario borrar.

¹ Discurso pronunciado por Alberto Mackenna Subercaseaux para la inauguración del Museo de Copias, en *Anales de la Universidad de Chile*, tomo CXXIX (1911), 1.289. El documento también fue reproducido posteriormente en un libro del mismo autor, titulado *Luchas por el Arte* (Santiago-Valparaíso: Soc. Imprenta-Litografía “Barcelona”, 1915). En esta antología, en la página 117.

² La investigación desarrollada para este libro surge a partir de la tesina *El Museo de Copias chileno y el principio imitativo como proyecto modernizador*, presentada por la autora el año 2011 al Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se agradece el apoyo, lectura y observaciones realizadas por Ana María Risco, Sandra Accatino, Catalina Valdés y Josefina de la Maza.

La creación de este museo respondió a la importación de un proyecto museal y formativo que se extendió de manera transversal por Europa y América, particularmente durante la segunda mitad del siglo XIX. Los museos de copias, como instituciones creadas para adoctrinar, se originan en el siglo XVIII en Europa en un proceso paralelo a la conformación de los museos nacionales de arte³. Su legitimación estaba dada por la tradición académica que veía en la práctica de la copia y su difusión un fin formativo. Es más, la copia era apreciada como una obra artística en sí misma, sin que por ello entrara a competir con el original⁴. Una valorización que a principios de 1900 fue cambiando su devenir, siendo devaluada tanto en sus prácticas como en sus dinámicas artísticas y que recientemente vuelve a instalarse de manera crítica a partir de los discursos y debates que surgen con la posmodernidad.

Si por copia nos referimos a “objetos derivados de, o hechos para asemejarse a objetos originales ya existentes [...]”⁵, parece ser que en las últimas décadas este concepto se ha visto complejizado y diversificado por medio de un universo de términos tales como modelo, calco, reproducción, réplica, vaciado, versión, repetición, serie, facsímil, duplicado; cuyas definiciones más bien parecen apuntar a distinguir la exactitud entre la copia y su referente y/o a definir quién la ejecuta y por medio de qué procesos⁶. Una precisión y —¿hasta qué punto no una obsesión?— que se ha convertido en reflejo de los alcances que tiene hoy este tópico en la cultura y que se vislumbra, por ejemplo, en el complejo o alto nivel de especificación que ha obtenido el aparato legal relativo a los derechos de autor y reproducción (o *copyright*)⁷. Un uso que no obstante se contrasta

³ Como señala Hillel Schwartz en “El Museo de las Copias”, *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998) los museos de copias eran colecciones para adoctrinar, no solo en lo estético, sino también en asuntos políticos, morales y sociales. En la actualidad existen varios estudios de casos que permiten confirmar el rol central de esta característica señalada por Schwartz. Ver, por ejemplo, las investigaciones realizadas en torno al Museo Nacional de Esculturas de Valladolid y al Skulpturhalle Basel en Suiza, que se encuentran en la bibliografía.

⁴ Son numerosos los investigadores que se han dedicado a comprender y analizar las prácticas artísticas del siglo XIX en relación a la copia y a los museos de copias en el contexto europeo, entre estos destacan Albert Boime, Paul Duro y Hillel Schwartz (ver bibliografía).

⁵ Se ha tomado esta definición de copia del Art & Architecture Thesaurus® Online, sitio web desarrollado por The Getty Research Institute. Para su versión en español, se puede consultar www.aatespanol.cl. Cabe señalar, además, que la palabra copia deriva del latín *cópia*, que significa abundancia o multitud.

⁶ Resulta necesario distinguir estos conceptos de la “falsificación” y de los “falsos de autor”. El primero tiene un fin engañoso, pues se busca que la obra pase por verdadera y el segundo, corresponde a “obras, en su mayor parte óleos sobre tela, que reproducen en idéntico tamaño y técnica renombradas obras del arte occidental y que están avaladas por un certificado [de falsedad] que indica que se trata de una ‘verdadera obra de arte falsa’”. Para esta definición y sobre esta materia, véase María Isabel Baldasarre, “Falsos de autor. Sobre lo falso, lo auténtico y su coleccionismo”, en *¿Original-Copia...Original?: III Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte y XI Jornadas del CAIA* (Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes-CAIA, 2005), 21-29.

⁷ *Copyright* se traduce literalmente como “derecho de copia”.

con los documentos que se incorporan en este libro, en los cuales se puede advertir una suerte de imprecisión e indistinción entre nociones como copia y modelo⁸.

La serie de fuentes que hemos reunido en este volumen de la colección *Documentos para la comprensión de la historia del arte en Chile*, permite reconstruir el proyecto del Museo de Copias desde sus inicios y entrega herramientas para comprender el papel fundacional que ocupó la copia en la enseñanza artística y la formación del gusto de la sociedad chilena hacia fines del siglo XIX y principios del XX⁹. El interés por estudiar hoy la configuración de un museo de copias de esculturas, responde a la pertinencia de aquellas problemáticas que emergen de su coyuntura y valor estético, las que han permeado el desarrollo del arte en Chile desde principios del siglo XX. La importancia de revisar estas fuentes, particularmente cuando se trata de una colección que hoy se encuentra parcialmente desperdigada, dañada, perdida o guardada, se debe a la oportunidad que estos documentos ofrecen para recuperar y comprender los procesos históricos e institucionales que dieron sentido a su formación.

Los textos aquí reunidos permiten proponer una interpretación que se desmarca de los relatos que tradicionalmente han configurado la historia del arte chileno, los cuales han optado por comprender al Museo de Copias como una muestra del supuesto anacronismo que caracterizaría al arte nacional, si lo observamos como un proceso paralelo al europeo. A diferencia de estos discursos, planteamos al Museo de Copias como un proyecto moderno de acuerdo a las expectativas de su tiempo¹⁰. La misma orientación pedagogizante que esta iniciativa buscó asumir para la enseñanza de los alumnos de bellas artes y para la formación del gusto de la sociedad, muestra como esta fue parte de un discurso progresista que recurrentemente emerge en los textos aquí reunidos y especialmente en la propuesta de Mackenna.

⁸ Por esta razón, los términos que se utilicen de aquí en adelante continuarán en esta lógica. La imprecisión entre estos términos también se proyecta en los nombres que se emplean en las fuentes seleccionadas para referirse a la colección traída por Alberto Mackenna: “Museo de Copias” o “Museo de Modelos”. Si bien la expresión de museo de modelos será ocupada a lo largo de este libro, consideramos que “Museo de Copias” es el título oficial de esta colección, en tanto que así lo denomina Mackenna inicialmente en su proyecto. Ver, Alberto Mackenna Subercaseaux, “El Origen del «Museo de Copias»”, *Luchas por el Arte* (Santiago-Valparaíso: Soc. Imprenta-Litografía “Barcelona”, 1915), 3-14. En esta antología, en la página 75-81. Asimismo, será este el nombre señalado en la mayoría de los documentos oficiales que lo mencionan.

⁹ Si bien la copia artística existía desde mucho antes de la fundación de la Academia de Pintura, nuestra lectura apunta a la aparición de aquella copia académica, cuyo uso se encontraba legitimado e incentivado desde los modelos de enseñanza europea, sujetos particularmente al ideal neoclásico que, en el caso de Chile, se proclamó con la inauguración de esta institución en 1849.

¹⁰ La noción de “modernidades periféricas” puede ayudarnos a comprender qué se entendía por ser moderno en Chile a fines del siglo XIX. Véase a este propósito la reflexión que desarrolla Laura Malosetti en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. En este libro, Malosetti plantea un concepto de modernidad “en el nivel de la calle, en términos de experiencia y autoconciencia” y no como una adhesión a las últimas tendencias artísticas europeas. Laura Malosetti, *Los primeros modernos* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007), 23.

Los documentos que hemos relevado en este libro enriquecen y matizan la discusión sobre las nociones de copia y original, contribuyendo a la comprensión de algunos de los proyectos e ideologías que configuraron la disciplina artística nacional desde mediados del siglo XIX. Las opiniones y apreciaciones en ellos vertidas nos permiten reflexionar —por ejemplo— tanto sobre la dimensión material que la copia de yeso tuvo en esa época, como acerca de las implicancias de su producción seriada para la formación artística y el desarrollo de las artes decorativas en el país, en contraposición a la creación artística única y enteramente manual.

Los encuentros desarrollados en Buenos Aires el año 2005, en Londres el 2010 y en Valladolid el 2013 o la exposición en el Johnson Museum of Art de la Universidad de Cornell el 2015¹¹, son ejemplos recientes de la discusión, estudios y revalorización que desde hace ya algunas décadas han comenzado a desarrollarse en torno a los museos de modelos en otros países, que han integrado este tema a la discusión contemporánea sobre la historia del arte. Este escenario se contrapone al contexto local, donde las copias y particularmente la copia en yeso continúan siendo tratadas, salvo excepciones, como parte de un pasado defectuoso del arte chileno, una apreciación que también podría aplicarse a la producción artística en otras regiones de la relativa “periferia” del arte decimonónico¹². La escasa atención historiográfica que ha recibido el Museo de Copias, junto al desconocimiento de la ubicación de muchas de sus piezas, están relacionados con la fortuna crítica de la que tanto Mackenna como este proyecto fueron objeto en las últimas décadas del siglo XX. Una valoración negativa que se vinculaba, entre otras razones, con el rechazo a la imposición del ideal clásico que por años había sido legitimado por parte de la institución académica.

¹¹Entre las distintas iniciativas que permiten redescubrir el atractivo de la copia, destaca el III Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes “Original-Copia... Original” realizado el año 2005 por el Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) y la publicación del mismo nombre que recoge las ponencias de estas XI Jornadas; también, la conferencia “Plaster & plaster casts: materiality and practice” realizada el 2010, en Londres, en el Sackler Center para la educación artística, perteneciente al Victoria & Albert Museum; el seminario, publicación y exposición realizados el 2013 en torno a la colección de Reproducciones Artísticas que posee el Museo Nacional de Escultura en Valladolid, España, en el II Encuentro Internacional de Museos con colecciones de Escultura, titulado “Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea”; la exposición “Cast and Present: Replicating Antiquity in the Museum and the Academy” (enero-julio 2015) del Johnson Museum of Art de la Universidad de Cornell en Estados Unidos; y la conferencia “Casting. A way to embrace the digital age in analogue fashion? A symposium on the Gipsformerei of the Staatliche Museen zu Berlin” realizada el 2015 en Berlín, entre otras.

¹²Una de estas excepciones es el libro de Josefina de la Maza, *De obras maestras y mamarrachos* (Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2014). Aquí, la autora examina el concepto de “mamarracho” como una noción utilizada en Chile para referirse a varias obras de la colección fundacional del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) —entre ellas copias— que fueron consideradas “malas pinturas”. En este sentido, la fortuna crítica del Museo de Copias y de la copia de escultura, dialoga estrechamente con la “polémica del mamarracho” —término con que la autora se refiere a la discusión que se generó luego del desmantelamiento de esta colección de pinturas— y con las consecuencias que este episodio tiene aún en el campo cultural chileno. Por otro lado, actualmente el MNBA se encuentra desarrollando un proyecto de investigación sobre el paradero de las copias de la colección de escultura.

En la producción artística, en cambio, la copia continúa reinscribiéndose en las obras contemporáneas, por medio de trabajos que no solo involucran procesos técnicos relativos a la producción seriada —en muchos casos favorecidos por la era digital—, sino que además reflexionan desde una mirada conceptual y material sobre las implicancias de la obra original y única, versus la multiplicidad de la imagen. A esto se suman otras operaciones que dialogan con referentes artísticos europeos por medio de distintos modos de apropiación como, por ejemplo, la cita¹³.

Teniendo en consideración otros casos de museos de modelos en Europa y América —como el Museo Universal de Francia de 1871¹⁴, el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas en España hacia 1878 y el Museo de Calcos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova” en Argentina, inaugurado en 1928¹⁵—, esta antología de documentos ayuda a reconocer ciertas características comunes entre estos museos y, por lo tanto, a la realización de estudios comparados que investiguen las eventuales relaciones entre las instituciones que existieron o que aún existen. Al mismo tiempo, su comparación podría poner en manifiesto los matices que distinguen al proyecto del Museo de Copias en Chile: desde el carácter personal de Mackenna, que sin duda impregnó al proyecto, a la particular recepción que tuvo en el país con las resonancias que, como veremos, alcanzó hacia fines del siglo XX y que continúan manifestándose hoy.

La antología reúne entonces, por primera vez, fuentes de diversas procedencias y características que nos han parecido fundamentales para iniciar una reflexión sobre el significado de la copia y del Museo de Copias para el arte nacional. Son en su mayoría, documentos inéditos de un período que se extiende entre 1869 y 1969. Con el propósito

¹³ Ver los trabajos de Patricio Rojas con la serialización de moldes de yeso tomados de su brazo y mano en la Galería Drugstore en 1980; Gonzalo Díaz con la producción e instalación de *Pintura por encargo* (1985); Gonzalo Mezza, con la videoinstalación *Deshielo Venus 1 2 3* (1972-1979), perteneciente a la colección del MNBA; Enrique Matthey con la instalación de veinticuatro copias de la pintura *Felipe IV* de Diego Velázquez en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Parque Forestal el año 2007; Francisco Gazitúa con su homenaje a Nicanor Plaza que se ubica en la Sala Lily Garafulic, Universidad de Talca; y Livia Marín con la instalación de muñecos de porcelana en Ch.ACO 2015, entre otros.

¹⁴ El Museo Universal, también llamado Musée des Copies fue realizado por el historiador y crítico del arte Charles Blanc en París durante la segunda mitad del siglo XIX. La historia de este museo, que es fundamental para comprender el desarrollo y declive que irán teniendo otros museos de modelos en el mundo, es relatada por Albert Boime en un artículo publicado en la *Gazette des Beaux-Arts* de 1964, que lleva por título “Musée des Copies”.

¹⁵ Cabe hacer una distinción entre las colecciones de modelos que surgen en América y Europa durante el siglo XVIII y los museos de modelos que se popularizan a mediados del siglo XIX. Si bien ambos comparten propósitos de enseñanza similares, los museos de copias son instituciones posteriores que cumplen un rol educativo más amplio y con mayor énfasis en la sociedad que en la formación de un público particularmente académico. De las colecciones de yeso creadas en América, la Academia de San Carlos en México es considerada como la primera institución en traer al continente un grupo importante de ejemplares clásicos, a fines del siglo XVIII. Ver el libro de Clara Bargellini y Elizabeth Fuentes, *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989).

de ampliar los horizontes de la discusión sobre la tradición de la copia en el país, esta compilación incluye ensayos tempranos en los que se reflexiona acerca de los conceptos de copia y original; discursos y cartas redactados por Alberto Mackenna en relación al Museo de Copias; ilustraciones y textos de prensa que evidencian la recepción contemporánea a este proyecto en el país y un listado con la mayoría de las reproducciones adquiridas, lo que permite recomponer el tipo de obras que conformaron la colección. Al mismo tiempo, hemos incluido fotografías de algunas de las reproducciones de esculturas del Museo de Copias e imágenes de documentos oficiales del proyecto.

I. El origen del proyecto del Museo de Copias

“Un museo desarrolla entre las jentes el espíritu de observacion, tan necesario a la filosofía del arte, forma i perfecciona el gusto; mantiene el entusiasmo; despierta la imaginacion; ilumina el entendimiento; quita las preocupaciones; enjendra buenas ideas, i, fomentando entra las jentes el amor a lo bello, crea por decirlo así admiradores, en todos los rangos de la sociedad”.

DANIEL BARROS GREZ¹⁶

Si bien la idea de conformar un Museo de Copias en Chile se origina con el proyecto ideado por Alberto Mackenna, existió una iniciativa anterior publicada en la revista *Las Bellas Artes* en el año 1869. El ensayo “De la formación de galerías de Bellas Artes i de un museo de industria i de costumbres nacionales”, escrito por Daniel Barros Grez, reviste gran interés no solo por constituir un antecedente local al proyecto de Mackenna, sino también por el tipo de colección y las reflexiones que propone, las cuales irán siendo abordadas a lo largo de esta introducción¹⁷. En este texto, el primer documento que incluimos en la antología, el autor sugiere la creación de un museo compuesto por una colección de fotografías de cuadros y estatuas, una serie de grabados, algunas copias en yeso de las mejores esculturas antiguas y modernas y cuadros al óleo. Barros Grez propone, además, un museo de

¹⁶ Daniel Barros Grez, “De la formación de galerías de Bellas Artes i de un museo de industria i de costumbres nacionales”, *Las Bellas Artes*, año 1, N° 14 (5 de julio de 1869), 111. En esta antología, en la página 55. Barros Grez (1834-1904) fue un ingeniero, escritor de ensayos, fábulas y obras de teatro reconocidas por su alto nivel de crítica social, y es considerado como uno de los fundadores del teatro chileno.

¹⁷ En *De obras maestras*, Josefina de la Maza aborda este documento como parte de las iniciativas y discusiones que desde mediados del siglo XIX promovieron la utilización de la copia artística como una solución eficiente para la enseñanza académica en Chile. Ver, De la Maza, *De obras maestras*, 106-108.

industria y costumbres nacionales en directa relación con la idea de progreso que subyace a su idea de una “galería de Bellas Artes”¹⁸.

Aun cuando este proyecto incluye originales, el texto aborda principalmente aspectos referentes a la adquisición de reproducciones, por lo que su propuesta más bien correspondería a la creación de un museo de modelos. El autor justificaba la compra de copias debido a su fácil y económica elaboración, en tanto permitiría superar parte de las dificultades que implicaba formar una colección de arte de originales; preocupación que, como veremos, se encontraba presente desde la creación de la Academia de Pintura en Chile en 1849. La propuesta se basaba además en los beneficios que un museo de estas características tendría para la sociedad chilena y para la formación de los artistas:

[...] mas vale algo que nada, mayormente cuando ese *algo* puede ser una buena coleccion de copias de obras clásicas, i cuando con ese *algo* puede Chile llegar a entender el amor al arte, crear el gusto en el pueblo, formar artistas, i obtener, por fin, obras maestras que las jeneraciones venideras admirarán con entusiasmo¹⁹.

Si bien su propuesta no se llevó a cabo, esta se dio a conocer en un momento en que los museos de copias europeos se encontraban en plena formación, como el ya mencionado Museo Universal en París. En Chile, esta iniciativa incluso aventajó temporalmente el conocido ensayo fundacional del Museo Nacional de Bellas Artes que escribió José Miguel Blanco (1839-1897) en 1879²⁰, un dato relevante a la hora de pensar en la copia como un elemento inicial en la constitución de las propuestas de carácter museal en el país.

Aunque no ha sido posible determinar si Mackenna conoció la propuesta de Barros Grez, su texto resulta iluminador, pues nos sugiere que a partir de esta fecha ya existía en Santiago algún grado de circulación y recepción de este tipo de temas y proyectos. Las afinidades que presentan ambos documentos, derivan particularmente de los distintos ejemplos sobre la expansión e implementación de estos museos en otros lugares del mundo, argumento del que ambos autores se valen para fundamentar la utilidad y beneficios que significaría crear una colección pública de esta naturaleza en el país.

¹⁸ La inclusión de fotografías de obras de arte en la galería de Bellas Artes sugerida por Barros Grez puede aparecer como un antecedente temprano y local del “museo imaginario” propuesto por André Malraux en 1947, en la publicación del mismo nombre.

¹⁹ Barros, “De la formación de galerías de Bellas Artes”, 111. En esta antología, en la página 57.

²⁰ En el documento “Proyecto de un Museo de Bellas Artes” que se publica en la *Revista Chilena*, tomo XV (1879), José Miguel Blanco escribe sobre la importancia de los museos y el rol que el Estado debiera tener en la organización de este tipo de instituciones en el país. El Museo Nacional de Bellas Artes se creó el 18 de septiembre de 1880 en los altos del Congreso Nacional.