

## El legado de pinturas de Eusebio Lillo al Museo Nacional de Bellas Artes

Marisol Richter Scheuch<sup>\*</sup>

*Pero ustedes me hablan además de mis cuadros.*

*Eso es otra cosa: son mis amigos.*

—Eusebio Lillo, citado en Silva Vildósola, 17 de septiembre de 1905, p. 10.

**RESUMEN:** Parte de las adquisiciones del Museo Nacional de Bellas Artes se debió a donaciones que la institución recibió desde su fundación en 1880. Con un punto de vista histórico, el presente artículo aborda una de dichas colecciones: la galería de pinturas de Eusebio Lillo Robles (1826-1910), legada por el poeta después de su fallecimiento y que, tanto por los géneros que la constituyen como por sus propuestas estéticas, da cuenta del tipo de arte que al Museo y a su Comisión de Bellas Artes les interesaba recibir durante esos años.

**PALABRAS CLAVE:** Eusebio Lillo, Comisión de Bellas Artes, legado, colección

**ABSTRACT:** Since its foundation in 1880, part of the Museo de Bellas Artes' acquisitions was due to donations from various benefactors. With an historical point of view, this article discusses one of these collections: the gallery of paintings that belonged to Eusebio Lillo Robles (1826-1910), granted by the poet to the institution as a legacy after his death. Regarding both the genres that constitute it and its aesthetic proposals, this collection shows the type of art that the Museum and its Fine Arts Commission were interested in during those years.

**KEYWORDS:** Eusebio Lillo, Fine Arts Commission, legacy, collection.

---

<sup>\*</sup> Directora del Máster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural, Universidad de los Andes. Magíster en Historia, Universidad de Santiago de Chile, y licenciada en Historia del Arte, Universidad Internacional SEK. Ha realizado investigaciones en torno a la historia del arte del periodo virreinal y del siglo XIX en Chile.

---

Cómo citar este artículo (APA)

Richter, M. (2018). *El legado de pinturas de Eusebio Lillo al Museo Nacional de Bellas Artes*. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

## Introducción

Con más de 6000 obras de distintos tipos, la colección del Museo Nacional de Bellas Artes se constituyó de varias maneras. Algunas piezas fueron compradas, mientras que otras correspondieron a préstamos, llegaron en calidad de comodato o traspaso, o fueron donadas o legadas por hombres y mujeres que, con diferentes motivaciones, cedieron sus colecciones completas o parte de ellas. El acervo de la institución fue también aumentando con trabajos de artistas chilenos becados a Europa por el Estado en el siglo XIX, quienes los realizaron para demostrar los avances y destrezas plásticas adquiridas durante su estancia en el exterior. La colección fundacional consistió en pinturas y esculturas principalmente chilenas y europeas, a las que pronto se sumaron grabados, dibujos, acuarelas y fotografías.

Este texto aborda la galería de pinturas que Eusebio Lillo Robles (1826-1910) legó a la institución en 1910. Además, se examina la conexión que mantuvo con esta como integrante de su Comisión de Bellas Artes —que funcionó entre 1887 y 1903— durante seis años, al igual que su postura estética frente a las artes plásticas. Preliminarmente, entregamos algunos antecedentes para contextualizar la formación del Museo y de su corpus artístico.

## La formación del Museo

Siguiendo modelos culturales europeos, los museos surgieron en América luego de los procesos de independencia que dieron inicio a la conformación de las repúblicas. En Europa, estas instituciones albergaban manifestaciones plásticas que permitían reconocer valores nacionales (Subercaseaux, 2004, p. 20). Subyacía a ellas el pensamiento ilustrado, cuyas aspiraciones económicas y sociopolíticas se pueden explicar entendiendo

[...] a la razón como instancia ordenadora del conocimiento, a la libertad como valor supremo y a la república como la forma de gobierno más adecuada para la nueva nación. Son letrados que participan del optimismo histórico y de la idea del progreso indefinido, que perciben a la educación como el instrumento para formar ciudadanos, y a la cultura letrada como el ámbito para esa formación. (Subercaseaux, 2010, p. 158)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> De acuerdo con el historiador Alfredo Jocelyn Holt (2014), aún falta por estudiar y establecer concretamente las fuentes ilustradas europeas —francesas, españolas e inglesas— e, incluso, las influencias estadounidenses que permearon a la élite nacional.

En función de lo anterior, y a través de gobiernos tanto de ideología liberal como conservadora, la élite local delineó una serie de tareas con el fin de implementar una institucionalidad republicana para el naciente país. Entre otras iniciativas, se estableció un sistema de enseñanza escolar, técnica y universitaria que resultaba central al ideario ilustrado, el cual contemplaba el aprendizaje y difusión de las artes plásticas. En la medida en que la demanda cultural aumentaba, el Estado respondió con la fundación de las academias de Pintura y de Escultura en 1849 y 1854, respectivamente, y del Museo de Bellas Artes en 1880<sup>2</sup>.

Este último fue propuesto e impulsado por el escultor chileno José Miguel Blanco, quien, financiado por el Estado, había permanecido algunos años en Europa para perfeccionar su arte. Dicho viaje le permitió recorrer una serie de museos y reflexionar sobre la necesidad de constituir uno en Chile, idea que plasmó en su artículo «Proyecto de un Museo de Bellas Artes», publicado en 1879 en los *Anales de la Universidad de Chile*:

Los que hemos tenido la suerte de visitar y estudiar en esos establecimientos las obras maestras que encierran; los que conocemos su utilidad y la influencia que ejercen, hasta en la moral y educación del pueblo, nos creemos con el deber de pedir a nuestro país, la instalación de un Museo que, como los de Europa, sea el santuario del Arte, la prueba de nuestro progreso, que podamos presentar a los extranjeros que nos visitan. (Blanco, 1879, p. 395).

Al alero de esta postura ilustrada, Blanco explica que la colección se podría conformar pidiendo al Gobierno reunir sus «cuadros, estatuas, bustos y otros objetos artísticos que corren dispersos, sin que nadie haga caso de ellos para salvarlos de una ruina completa» (Blanco, 1879, p. 395). Según el autor, dichas obras se encontraban en la Universidad de Chile, el Consejo Universitario, la Biblioteca Nacional, el Palacio de la Exposición, La Moneda, el Congreso, el Museo de Historia, el cerro Santa Lucía y otros lugares en Valparaíso. Su propuesta fue aplaudida tanto por artistas y pensadores chilenos como por extranjeros de paso en el país. Entre los primeros se encontraban los historiadores Miguel Luis Amunátegui y Diego Barros Arana (1879), quienes manifestaron su respaldo señalando:

Damos acogida, con placer, al interesante artículo del señor Blanco, uno de los artistas más inspirados, inteligentes e instruidos, con que se enorgullece el Nuevo Mundo.

---

<sup>2</sup> El primer museo fundado en Chile republicano fue el Museo Nacional de Historia Natural (Gómez, 2012). Para la fundación de las academias, ver Pereira Salas (1992) y Berríos *et al.* (2009).

Creemos que su proyecto debe ser protegido por todos aquellos que se interesan por el engrandecimiento del país. (p. 236)

En lo concreto, la iniciativa de Blanco fue apoyada por el coronel Marcos Segundo Maturana<sup>3</sup>, un apasionado del arte, en especial de las pinturas y piezas precolombinas peruanas (Gänger, 2014). Maturana consiguió que el ministro de Instrucción Pública<sup>4</sup> decretara una comisión para la formación y organización del Museo Nacional de Pintura, el cual, pese a su denominación, desde el comienzo recibió y exhibió también esculturas, las que fueron acogidas en el segundo piso del Congreso Nacional (Balmaceda, 1978, p. 163). La comisión fue integrada por Blanco –en ese entonces profesor de la Academia de Escultura– y Giovanni Mochi, profesor y segundo director de la Academia de Pintura entre 1875 y 1883, quien fue nombrado asimismo director del Museo. Ambos prepararon un inventario de las primeras 101 piezas ingresadas a la colección (Ministerio de Instrucción Pública, 17 de septiembre de 1880), las que, efectivamente, habían estado diseminadas por distintos espacios públicos, tal como había sugerido Blanco. Por otra parte, se incorporaron a la colección un pequeño grupo de esculturas obsequiadas por este último, un conjunto de telas entregadas por Maturana y otro de pinturas y esculturas pertenecientes a monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre<sup>5</sup>, quien había dispuesto donarlas luego de su muerte, acaecida en 1875 (Silva Cotapos, 1919, p. 85).

Tanto las esculturas –en su mayoría, bustos de yeso y mármol– como las pinturas que conformaban el conjunto representaban fundamentalmente temas históricos y religiosos. Entre las segundas –de artistas nacionales y extranjeros–, abundaban también los paisajes y las copias de bodegones flamencos. En general, se trataba de obras tributarias de los lineamientos estéticos academicistas, con marcados rasgos neoclásicos: destacaba en ellas la definición del dibujo por sobre el color, así como la aplicación de una correcta perspectiva y de anatomías proporcionadas con el fin de conseguir verosimilitud.

---

<sup>3</sup> Para conocer datos biográficos del coronel Marcos Segundo Maturana, cf. Cortés (1876). El militar también donó piezas al Museo de Historia Natural. Cf. *Anales de la Universidad de Chile*, 1877, p. 629.

<sup>4</sup> Correspondiente a la actual cartera de Educación.

<sup>5</sup> Monseñor Eyzaguirre ocupó varios cargos en la jerarquía eclesiástica chilena y escribió numerosas obras sobre religión en América hispana. Participó también en algunas iniciativas artísticas, como en la Junta Directiva que organizó la Exposición del Coloniaje en 1873 (Silva Cotapos, 1919, pp.73-74).

La gestación a partir de la década de 1840 de este modelo artístico republicano –en oposición al que había dominado la producción colonial– coincidió con la instalación de las primeras escuelas de pintura y escultura. Como parte de su formación, los alumnos debían reproducir obras de renombre, en un ejercicio que tenía como fin dar a conocer a los maestros y, al mismo tiempo, aprender de ellos (Gallardo, 2015, p. 10). Recién con la llegada de Giovanni Mochi se incorporó el retrato de las costumbres y de la vida cotidiana de la época –especialmente de los campesinos–, manteniéndose los demás géneros y las formas compositivas predominantes hasta entonces.

En 1887 se convocó una segunda comisión de Bellas Artes, cuya labor se prolongó hasta 1903 (Balmaceda, 1978, p. 165). Entre sus tareas estuvo la redacción del primer reglamento para ordenar el funcionamiento institucional y la adquisición de obras para acrecentar la colección. El grupo estaba integrado por Marcos Maturana –uno de los fundadores del Museo–, Arturo Edwards, Luis Dávila Larraín, Juan Antonio González, Marcial González, Vicente Grez, Onofre Jarpa, Eusebio Lillo, Pedro Lira, Manuel Rengifo, Fanor Velasco y Juan de Dios Vargas.

Desde su creación, la Comisión trabajó asimismo para establecer el Museo en un edificio propio. Con este fin se escogió una construcción conocida como «El Partenón» –debido a su similitud con el templo griego–, ubicada hasta hoy en la Quinta Normal. El inmueble pertenecía a la Sociedad Anónima Unión Artística, agrupación privada liderada por Pedro Lira, que organizaba allí exposiciones y que estaba compuesta, además, por Onofre Jarpa, Luis Dávila, Manuel Rengifo y Arturo Edwards –miembros, a su vez, de la comisión de 1887 (*Anales de la Universidad de Chile*, 1885)–. Luego de algunas negociaciones, se logró que el Estado comprase la propiedad, hecho que muchos intelectuales –especialmente artistas– criticaron; entre ellos, José Miguel Blanco, promotor del museo, quien centró sus acusaciones en la legitimidad de la decisión, pues involucraba la administración y traspaso de bienes entre una institución particular –la Unión Artística– y el Estado. Censuró sobre todo a Pedro Lira, señalando que su posición dentro de la élite le había permitido intervenir en medidas de exclusiva resolución gubernamental (Blanco, 12 de noviembre de 1888, p. 2; De la Maza, 2014, p. 117).

En 1903 comenzó a funcionar el Consejo de Bellas Artes (Ministerio de Instrucción Pública, 20 de noviembre de 1903), constituido por diecisiete integrantes, ninguno de los cuales había colaborado anteriormente con la institución. Contaba con un presidente, un comisario general, un tesorero

y un secretario general (*Catálogo oficial ilustrado*, 1910)<sup>6</sup> y todos sus miembros habían nacido durante la segunda mitad del siglo XIX —es decir, su edad promedio era menor a los participantes del comité anterior—. El Consejo se hizo cargo de los avances y finalización de un nuevo edificio, el del actual Museo Nacional de Bellas Artes en el parque Forestal, que desde sus inicios fue concebido con ese fin<sup>7</sup>. Su construcción se enmarcó en el contexto de la celebración de los primeros cien años de la república: una buena ocasión para demostrar que Chile podía convertirse en una nación «grande y poderosa» (*Catálogo oficial ilustrado*, 1910), e insertarse así en la modernidad.

El Museo fue inaugurado con la Exposición Internacional de 1910, donde se exhibió el acervo que la Comisión había adquirido durante los últimos años. Además, llegaron piezas de quince Estados extranjeros invitados (*Catálogo oficial ilustrado*, 1910) y, desde Europa, obras compradas recientemente (Lago, 1930) o enviadas por los artistas chilenos becados en ese continente para «completar sus estudios y formar su gusto y sus ideas; la falta de ambiente todavía en el país mismo, hacía que este viaje fuera casi una obligación» (*Catálogo oficial ilustrado*, 1910, p. 30).

Aunque se incorporaban ahora el paisaje y las escenas de la vida cotidiana, las obras estaban alejadas de las propuestas que se venían desarrollando en el Viejo Continente a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Los géneros del conjunto seguían siendo los ya mencionados para el contingente fundacional, y persistían los lenguajes plásticos academicistas privilegiados por las comisiones precedentes. La muestra incluía asimismo un significativo número de copias de grandes maestros, consideradas como obras artísticas en sí mismas debido a que se entendían como modelo para la educación de los alumnos de Bellas Artes y la formación del gusto de la sociedad en general (Wacquez y Martínez, 2014, p. 147).

<sup>6</sup> De acuerdo con los datos del *Catálogo oficial ilustrado* (1910), los miembros del Consejo eran: Raimundo Larrain Covarrubias, Paulino Alfonso, Guillermo Amunátegui, Fernando Álvarez de Sotomayor, Florencio Bañados Espinosa, Álvaro Casanova Zenteno, Enrique Cousiño, Nicanor González Méndez, Alejandro Huneeus, Alberto Mackenna Subercaseaux, Luis Orrego Luco, Manuel Rodríguez de Mendoza, Carlos Silva Cruz, Ramón Subercaseaux, Santiago de Toro Herrera, José Florencio Valdés Cuevas, Alberto Valenzuela Llanos y Enrique Villegas. En 1911, lo integraban: Enrique Cousiño (presidente), Paulino Alfonso, Alberto Mackenna, Ismael Valdés, Joaquín Figueroa, Máximo del Campo, Álvaro Casanova, Ernesto Courtois Bonnencontre y Emilio Jequier (Galería de Pinturas Eusebio Lillo, 19 noviembre de 1911). Sin embargo, hubo cambios y renunciaciones a lo largo de los años. Cf. Memorias del Museo Nacional de Bellas Artes.

<sup>7</sup> Las decisiones museográficas y condiciones adecuadas para exponer obras fueron examinadas a través de la prensa, sobre todo por José Miguel Blanco en su publicación *El Taller Ilustrado*. Las discusiones se referían sobre todo a las condiciones lumínicas que las obras debían recibir y el color de los muros de las salas.

La adquisición de obras continuó luego del cierre de la Exposición Internacional de 1910, de la cual se compraron algunas piezas. Ese mismo año, el Museo recibió las 124 pinturas de Eusebio Lillo, más otras de Alfredo Concha Vicuña, Arturo Edwards, Carlos Cousiño Goyenechea, Carlos García-Huidobro y Pedro Felipe Íñiguez.

En 1939 se adquirió la galería del coleccionista Luis Álvarez Urquieta, integrada por más de 200 piezas –principalmente pinturas chilenas realizadas hasta la década de su ingreso, otras del período virreinal y dibujos de artistas extranjeros que visitaron Chile en torno al 1800–. Por años, este fondo fue el más expuesto al público, al punto de llegar a convertirse en el centro de atención del Museo.

### Eusebio Lillo, liberal y benefactor

Eusebio Lillo Robles (fig. 1) nació en Santiago, en el seno de una familia con raíces coloniales. Es poco lo que se sabe de su infancia, pues dejó escasos testimonios familiares de ese período (Silva, 1964, pp. 14-16). Desde joven pasaba largas horas en la Biblioteca Nacional leyendo novelas negras europeas, libros de historia, poesía, y viajes, literatura chilena de la época o las obras completas de Voltaire (Arenas, 15 de agosto de 1970).

Realizó estudios de Leyes que no completó, e incursionó luego en el periodismo, escribiendo artículos en prácticamente todos los diarios y revistas de su tiempo. Participó en la creación y dirección de una serie de periódicos y boletines, entre los cuales figura el periódico *El Amigo del Pueblo* publicado bajo el alero de la Sociedad de la Igualdad. Dicha organización, de la cual Lillo fue cofundador, seguía la vertiente liberal proveniente de Europa y los Estados Unidos y, afín a la ideología ilustrada<sup>8</sup>, se oponía a regímenes

---

<sup>8</sup> «Los principios liberales se fueron extendiendo lentamente gracias a que se comenzó a tener conocimiento de lo sucesos que ocurrían en Europa y Estados Unidos. En nuestro país fueron varios los factores que hicieron que los principios de la doctrina liberal fueran divulgados, sobre todo desde la década de 1840. Entre ellos encontramos la influencia de extranjeros que residían en el país, la llegada de libros y la publicación de periódicos que pudieron difundir las ideologías procedentes del extranjero. La idea que generó el nacimiento de un gran movimiento intelectual en el país fue la Ilustración o Iluminismo, que finalmente logró romper con la supremacía de las explicaciones teológicas y poner al hombre y la razón en el centro del devenir histórico. [...] Poco a poco las ideas ilustradas se fueron manifestando en ámbitos como el cultural, social, político, prontamente se logró que las ideas de libertad, igualdad y progreso social se difundieran dentro de un número importante de jóvenes de la elite local, quienes serían los que difundirán estas ideas de cambio. [...] Los ejes programáticos del partido liberal estuvieron ligados a las propuestas emanadas por grupos políticos que se comenzaron a constituir en el país desde 1840, como: la Sociedad Literaria, el Club de la Reforma y la Sociedad de la Igualdad.» (Biblioteca del Congreso Nacional, s. f.).



Figura 1. Eusebio Lillo sentado ante su mesa de trabajo, en su residencia de calle Chacabuco, 1906. Sobre la pared se aprecian dos de las más de cien pinturas que conformaban su colección. Fotografía perteneciente al *Álbum de Chile en 1906*. Biblioteca Nacional de Chile, n° sist. 790823.

políticos autoritarios y al acceso a privilegios solo por haber nacido en determinada clase social. Este pensamiento fue divulgado en Chile hacia 1840 por intelectuales como el abogado José Victorino Lastarria, el escritor y político Francisco Bilbao, el historiador Miguel Luis Amunátegui y el intendente y urbanista Benjamín Vicuña Mackenna. Ellos constituyeron agrupaciones como el Club de la Reforma, la Sociedad Literaria y la mencionada Sociedad de la Igualdad (Subercaseaux, 1981), estableciendo alianzas sociales y políticas entre sectores intelectuales y populares para renovar las estructuras sociales vigentes.

Lillo defendió los ideales liberales como alcalde de Santiago en 1875, como intendente de Curicó al año siguiente y como senador en varias ocasiones por el partido Alianza Liberal, entre otros cargos políticos. Asimismo, fue ministro del Interior durante la presidencia de José Manuel Balmaceda (Silva, 1964, pp. 122-123).

Dentro de sus múltiples facetas y actividades, se involucró también en gestiones comerciales de diversa índole, entre las cuales figura su participación en la construcción del ferrocarril boliviano representando a Henry Meiggs, empresario estadounidense avecindado en Chile. Los viajes lo llevaron también a Perú, donde vivió por un tiempo y a cuya capital le dedicó un verso (Silva, 1964, p. 127).

Hoy en día es conocido sobre todo por su amplia producción literaria. Participó en el movimiento cultural conocido como «generación literaria de 1842», que se acercó a las letras desde la crítica, el drama, el cuento y la poesía. Debido a su prosa sobre violetas, juncos, madreselvas y naturaleza en general, se lo llamó «poeta de las flores», aunque su producción también incluye versos sobre la patria o el amor romántico<sup>9</sup>. Dentro de su obra lírica

<sup>9</sup> Algunos libros que reúnen su obra son *Poesías* (Santiago: Nascimento, 1923) y *Eusebio Lillo. Obras poéticas* (Santiago: Sociedad de Escritores de Chile, 1948).



destaca principalmente la letra que creó para la Canción Nacional, escrita por encargo del Gobierno en 1847 para reemplazar los versos compuestos en 1819 por Bernardo Vera y Pintado (Silva, 1964).

Las artes plásticas no quedaron fuera de sus preocupaciones intelectuales: vivió rodeado de pinturas en su casona de calle Chacabuco número 587 –esquina de Santo Domingo, en el actual casco céntrico de la ciudad de Santiago–, decorada y alhajada «con refinado gusto» (Lillo, 2016, p. 31). Muebles de ébano y sillones mullidos con macizos brazos, jarrones de porcelana y una gran pinacoteca daban cuenta de su interés por la decoración, reconocido también por otros –su biógrafo, Raúl Silva (1964, p. 127), cuenta que Lillo incluso colaboró en el alhajamiento del palacio de Luis Cousiño en la calle Dieciocho de Santiago–.

De modo similar, el historiador Carlos Silva Vildósola (1923), recuerda la casa de Lillo como «un verdadero museo formado por un amateur de un gusto exquisito, por un viajero refinado, por un artista con un sentimiento profundo del arte, de lo bello, de las plácidas emociones que causan aquellas obras» (pp. 8-10).

Las paredes, revestidas con un papel de grandes diseños, estaban abarrotadas de óleos, acuarelas y dibujos al pastel de origen holandés, de la Francia decimonónica, de la escuela de Tiépolo y de discípulos del español Mariá Josep (o Mariano) Fortuny. Es escasa la información sobre cómo y por qué Lillo armó su colección. No es posible rastrear si seleccionó telas según la sugerencia de terceros, por gusto personal o porque formar una galería correspondía a lo que debía ser un hombre culto. No obstante, sí se sabe que durante un viaje a Europa entre 1887 y 1903 –principalmente a Francia y España– dedicó tiempo a comprar piezas (Silva, 1964, p. 128). Se ha establecido asimismo que la parte de su legado conformado por pinturas sobre cobre –actualmente en el Museo O’Higginiano y de Bellas Artes de Talca– fue adquirida en Bolivia (Rocuant, 1909, pp. 29-30).

Entre las pinturas de autores chilenos exhibidas en la residencia figuraba *La perla del mercader* de Alfredo Valenzuela Puelma (fig. 2), realizada en París en 1884, expuesta en el Salón de esa ciudad en dos oportunidades y –cumpliendo con el compromiso del autor como becario del Estado– enviada luego a Chile. Aquí se mostró en los salones de Santiago y Valparaíso, donde la desnudez de la mujer (Lastarria, 28 de mayo de 2003) no dejó indiferentes a la prensa ni a la Iglesia. Paradójicamente, se trataba de la misma pintura que Lillo mostraba una y otra vez a quienes lo visitaban en su casa. Así lo relatan el escritor Emilio Rodríguez Mendoza (Lillo, 2016, p. 35), el



Figura 2. Alfredo Valenzuela Puelma. *La perla del mercader*, 1884. Óleo sobre tela, 215 x 138 cm. La desnudez de la mujer no dejó indiferentes a la prensa ni a la Iglesia. Museo Nacional de Bellas Artes, Colección Pintura Chilena, n° inv. PCH-0664.

crítico de arte Miguel Luis Rocuant (1909, pp. 29-30) y el literato Augusto d'Halmar, quien escribió su impresión sobre el aprecio que el poeta tenía por Valenzuela Puelma:

Me fue dado admirar alguno casi desconocido para el gran público. Y me conturbó profundamente advertir cómo el poeta autor de la Canción Nacional, inclinaba la respetabilidad de sus ochenta y tantos años, ante la figura lozana de Valenzuela Puelma, y le llamaba «maestro», él que sin duda lo era de su país. (D'Halmar, 1938, p. 34).

La predilección de Lillo por el pintor se aprecia en el número de piezas de este artista que reunió, incluyendo *Coquetería*, *Alameda de Peñaflo* y *Flores japonesas* (fig. 3). Al parecer, habría comprado *La perla del mercader* en 1910, en la venta de piezas chilenas y extranjeras a particulares que el Museo realizó para recaudar fondos luego de la Exhibición Internacional –oportunidad en la que la institución adquirió también obras para su propia colección (Richter y Valdivieso, 2015)–. En tanto, pudo haber recibido las otras tres como regalo de parte del mismo artista, liberal al igual que él, y a quien había ayudado en 1887 a gestionar una beca estatal para continuar sus estudios en Francia –financiada finalmente por el Ministerio de Instrucción Pública–.



Figura 3. Alfredo Valenzuela Puelma. *Flores japonesas*, 1888. Óleo sobre tela, 59,2 x 92 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Colección Pintura Chilena, n° inv. PCH-0672. Fotografía de Darío Tapia.

Era el período presidencial de Balmaceda, Lillo era ministro del Interior y el pintor se encontraba pasando por dificultades familiares y económicas (Silva, 1964, p. 123).

Para Eusebio Lillo, el arte plástico debía ajustarse a patrones académicos neoclásicos, lo que coincidía con la opinión generalizada sobre las artes visuales del Chile de la época descrita en párrafos anteriores. Su pinacoteca ofrece un panorama de sus gustos artísticos, con obras que se ciñen a los mencionados patrones y que incorporan los géneros preferidos durante la segunda mitad del siglo XIX, entre los cuales predominan los paisajes, como *Patio de Nápoles* (PCH-0413), pintado en 1896 por Ernesto Molina, y el mencionado *Alameda en Peñaflores* (PCH-666), de Alfredo Valenzuela Puelma. *La barricada* (PE-0042), de Pietro Bouvier, y *Combate* (PE-0087), creado en el siglo XVII por Carlo Coppola (fig. 4), muestran temas históricos y son testigos extranjeros de un episodio del pasado nacional. La galería incluye también abundantes retratos —entre ellos, *Una anciana* (PE-0567), de la Escuela Napolitana del siglo XVII— y cuadros con escenas mitológicas, como *Júpiter y Calisto* (PE-0318), del siglo XVIII, atribuido a Jean Marc Nattier. En cuanto a la representación de escenas interiores o de costumbres familiares —que surgió como tema específico de la pintura en el siglo XVI—, la colección incluye *Venado atacado por una jauría* (PE-0592), de la escuela de Frans Snyders del siglo XVII, y el ya aludido *Flores japonesas* (PCH-0672) —una de las pocas naturalezas muertas del conjunto—, que Alfredo Valenzuela Puel-



Figura 4. Carlo Coppola. *Combate*, siglo XVII. Óleo sobre tela, 134,3 x 63,2 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Colección Pintura Extranjera, n° inv. PE-0087. Fotografía de Eloísa Ide.

ma pintó en 1888 en París y que recoge la influencia oriental que estuvo en boga durante esos años en Europa. Del mismo autor, el ya reseñado lienzo *La perla del mercader* (PCH-0664) acude al orientalismo, característico del gusto del siglo XIX<sup>10</sup>.

Si bien Lillo fue criado dentro del cristianismo católico, no fue cercano a su práctica (Lillo, 2016, p. 139) –lo que se explica, al menos en parte, debido a su aproximación a los ideales liberales, en general lejanos al catolicismo de la época–. No obstante, su pinacoteca incorporó algunas obras de iconografía religiosa, como *Santo Domingo de Guzmán* (PCH-0182), fechada en 1817 y realizada por José Gil de Castro (fig. 5), así como *Calvario* (PE-0584), del siglo XVII, atribuido a la Escuela Flamenca y, específicamente, al taller de Pedro Pablo Rubens.

El escritor también hizo presente su aproximación a las artes visuales a través de sus comentarios para revistas literarias, aunque en contadas ocasiones y con información tangencial<sup>11</sup>. Uno de ellos analiza brevemente algunos retratos del pintor Francisco Javier Mandiola expuestos durante la Exposición Nacional en el año 1853, respecto a los cuales dice que «destacan sus pinceladas llenas de vigor y propiedad, resultado más de su gran talento que de sus estudios de dibujo» (citado en Pereira Salas, 1992, p. 80). Se refleja en ese comentario la importancia del dibujo para la pintura en el canon clásico –que el poeta admiraba–.



Figura 5. José Gil de Castro y Morales. *Santo Domingo de Guzmán*, 1817. Óleo sobre tela, 46,3 x 72,4 cm. Pese a su pensamiento liberal, Lillo era dueño de algunas pinturas de temática religiosa. Museo Nacional de Bellas Artes, Colección Pintura Chilena, n° inv. PCH-0182.

<sup>10</sup> En París, Valenzuela Puelma tuvo como profesor al pintor Benjamin Constant, seguidor de esta tendencia. Cf. Said (2016).

<sup>11</sup> Sus escritos sobre artes visuales se habrían agrupado en la revista *Museos. Periódico Científico y Literario*, publicada en 1853. Lamentablemente, esta publicación no se encuentra disponible para su revisión.

Aunque exiguas, las citas de sus lecturas sobre artes visuales resultan asimismo interesantes de investigar. En una entrevista de Carlos Silva Vildósola, por ejemplo, el poeta se refiere a las actitudes intelectuales y morales de José de San Martín a partir de un libro del historiador argentino Adolfo Carranza acerca de grabados que abordaban la figura del Libertador. Ello hace pensar que Carranza constituyó una figura inspiradora para Lillo respecto de sus tareas administrativas en la Comisión de Bellas Artes del Museo Nacional de Pintura, considerando que por esos mismos años aquel trabajaba en la fundación del Museo Histórico Nacional en Buenos Aires, del cual llegó a ser director (Silva Vildósola, 17 de septiembre de 1905, pp. 10-11).

### Lillo y las artes plásticas

Aunque nunca han sido explicitados ni estudiados en profundidad los criterios para seleccionar a los integrantes del Comité de Bellas Artes de 1897, se sabe que formaban parte de una sociedad finisecular jerárquica y estamentaria; eran miembros de la élite social, intelectual y política; compartían espacios a pesar de los vaivenes político-partidistas del período; y preparaban las acciones y la toma de decisiones para el desarrollo del país –incluidas aquellas para la administración del Museo–. Además, es dable pensar que, antes y durante su permanencia en la comisión, participaban en actividades intelectuales similares y tenían en común el gusto por los cánones académicos de carácter europeo<sup>12</sup> dominante entre la élite de la segunda mitad del siglo XIX en Chile –lo que se evidencia en el tipo de obras seleccionadas para el Museo– (Huneus, 1908; Subercaseaux, 2010; Zamorano y Herrera, 2016). Todos ellos desarrollaron actividades primordialmente en relación a la literatura, al periodismo, la crítica y el arte; otros asumieron actividades empresariales; y la mayoría –tanto conservadores como liberales– apoyó causas políticas cuyas diferencias no impidieron la gestión institucional.

No ha sido posible acceder a fuentes escritas concretas que detallen la cercanía o distancia de Lillo con el resto de los integrantes del grupo, aunque se pueden colegir puntos de encuentro con algunos. Con Marcial González, por ejemplo, colaboró en la *Revista de Santiago*, una publicación sobre literatura

---

<sup>12</sup> Para la disputa del cambio de gusto artístico, revisar Wacquez y Martínez (2014). Con respecto a la introducción de nuevos temas plásticos, si bien estos fueron trabajados por los llamados «artistas viajeros» hacia fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, la propuesta de Mochi se instaló unos años después desde la Academia de Pintura, lo que permite considerar un proceso de cambio dentro de esta institución.

cercana al liberalismo (Alvarado, 2011). Al también liberal Fanor Velasco, director de la publicación, lo conocía hace varias décadas, pues dirigía la revista *La Linterna del Diablo*, en la cual Lillo divulgó su poesía desde fines de 1860. También era cercano de Vicente Grez, quien igualmente mantuvo una galería pictórica privada y ejerció como escritor y crítico literario y de artes visuales —entre sus textos sobre la materia figura *Las bellas artes en Chile*, introducción de la memoria para la Exposición Universal de París de 1889; un par de catálogos que registran la colección del Museo de Pinturas hasta el año 1896 (Zamorano y Herrera, 2016) y artículos en la *Revista de Santiago* sobre artistas chilenos contemporáneos—.



Figura 6. Juan Antonio González. *Pierrot se divierte*, 1890. Óleo sobre tela, 65 x 86 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Colección Pintura Chilena, n° inv. PCH-0184. Fotografía de Eloísa Ide.

También se relacionó con algunos de los artistas que integraban la comisión, como Pedro Lira y Juan Antonio González —aunque no con Onofre Jarpa ni con el liberal Juan de Dios Vargas—, por interés de coleccionar sus pinturas. A Lira —y también a Luis Dávila— lo había conocido cuando fue jurado en la Exposición de 1872 en la Quinta Normal, en la cual el artista ganó una medalla (Pereira Salas, 1922, pp. 179-180). En su casa, atesoró de él un retrato titulado *Cabeza de estudio* (PCH-345), al que se sumaban *Pierrot se divierte* (PCH-0184) (fig. 6), *Matachín* (PCH-0185), *Guerrero moribundo* (PCH-0187) y *Espadachín del siglo XV* (PCH-0186), cuatro pinturas de Juan Antonio González que, junto a la de Lira, completan el fondo del museo.

Pero si bien se comprometió activamente en el mundo cultural de su tiempo, la postura de Lillo frente a la vida fue introspectiva, como lo expresa el escritor Braulio Arenas:

Asimismo, hombre quitado de bulla política; sosegado y revolucionario; de cabeza fría pero «loco de amor». Al unísono; interesado tanto por las formas y colores de un

cuadro como por los meandros de la cosa pública, este rui señor se nos presenta como una varia lección de poesía y realidad, de ensueño y pragmatismo. (Arenas, 15 de agosto de 1975, pp. 1-2)

Eusebio Lillo no manifestó interés por la filantropía, ni tampoco se sabe por qué no heredó al menos algunas telas a sus hijos. Sin embargo, fue generoso en entregar a la sociedad su pinacoteca y su vasta colección de libros después de su muerte (Silva Vildósola, 1923, p. 39; Silva, 1964, p. 147). En su testamento (1910) dispuso que su galería fuera traspasada al Museo Nacional de Bellas Artes en calidad de legado, «después que don Vicente Reyes [su albacea] haya elegido los cuatro cuadros que fueren de su agrado» (citado en Silva, 1964, p. 147), y que sus 142 volúmenes sobre materias artísticas fueran cedidos a la biblioteca de la Escuela de Bellas Artes (Cousiño, 1922).

La entrega de las 124 pinturas fue concertada ese mismo año y recibida por el director Enrique Lynch (Q., 27 de julio de 1911). Sin embargo –y aunque el conjunto ya se encontraba en el Museo–, la Comisión de Bellas Artes rechazó algunas piezas, a lo que Lynch se opuso. La disputa fue ampliamente ventilada por la prensa –en su mayoría, a favor de la recepción completa de las obras y en contra de la decisión del Consejo–, de lo cual da luces el siguiente artículo:

En relación a la poca altura de miras que la Comisión de Bellas Artes ha tenido respecto al ingreso de nuevas obras legadas o regaladas, nos parece sino que la tal comisión permanente se ha tomado el cuidado de hacerlo todo mal y de proceder en forma de ganarse la animadversión de los artistas.

[...] Pero es la Comisión la que elabora en el último tiempo un reglamento interno que desentendiéndose de los derechos de las atribuciones de su director del Museo, anula sus facultades para relegarlo a un puesto secundario y vergonzoso de las facultades que son anexas a este funcionario, e instala en el museo, manda, dispone, ordena y cambia con un mal tino inexcusable. Lleva su intromisión de la dirección hasta intervenir en los más pequeños detalles como son la colocación de cuadros y servicios internos del establecimiento. (Q., 27 de julio de 1911, p. 3)

Aunque las memorias del Museo de los años 1910 y 1911 no mencionan los motivos del rechazo de la Comisión, los periódicos lo atribuyen a razones estéticas, como por ejemplo, una composición desacertada de las obras o un tipo de pintura alejado al de los cuadros que la institución ya poseía: se buscaba con esta medida, acaso, «combatir ciertas escuelas pictóricas que no son de agrado personal de los señores miembros de la Comisión, pero no



falta quienes estimen que las razones que la haya inducido a tan desacertada medida sea de otro orden menos artístico» (Galería de Pinturas Eusebio Lillo, 19 noviembre de 1911, p. 27).

La prensa especulaba también que la negativa a recibir las obras podía radicar en el deseo de lanzar un ataque personal contra Lillo, aunque dicha conjetura fue desechada como impensable debido a que el donante era un eminente servidor público: «Es de creer, aún sin conocer las telas, que siendo el donante hombre de refinado gusto, gran ilustración y cuantiosa fortuna, sus pinturas serán obras de positivo mérito y gran valor» (Q., 27 de julio de 1911, p. 3).

Para determinar el rechazo, aceptación o recepción parcial de las obras, el Consejo decidió nombrar un jurado de seis personas, compuesto por Enrique Cousiño, Alberto Mackenna y Enrique Jequier –a la sazón miembros activos de la comisión–, más los pintores Rafael Correa y Ricardo Richon-Brunet –este último, además, crítico de arte– (Galería de Pinturas Eusebio Lillo, 19 noviembre de 1911, p. 27).

Debido quizás a que el Estado necesitaba reunir obras para su proyecto de museos provinciales<sup>13</sup>, la colección completa de 124 piezas finalmente ingresó a la institución en 1911 y fue destinada a una sala especial en el lado norte del edificio, junto a la galería de Marcos Maturana. Durante una reunión en la que participaron los consejeros Enrique Cousiño, Máximo del Campo, Álvaro Casanova, Emilio Jequier y Ricardo Richon-Brunet, se dispuso además que el recinto se denominara «Sala Eusebio Lillo»:

Se estudió asimismo, la distribución que debe darse a las obras del Museo en las diversas salas del Palacio de Bellas Artes, acordándose colocar cuanto fuera posible, en una sola sala las obras donadas o legadas al Museo, por una sola persona, denominando la sala con el nombre del donante. Se acordó desde luego, denominar algunas salas con los nombres de los señores Carlos García-Huidobro, Arturo U. Edwards, General Marcos Maturana y Eusebio Lillo. (*Memoria*, 2 de marzo de 1911)

Ambas galerías –Lillo y Maturana– fueron inauguradas con la presencia del presidente de la República y de ministros y personeros del cuerpo diplomático en 1911, año en que 4778 personas visitaron el Museo (Lynch, 12 de marzo de 1912).

<sup>13</sup> Este tema se discutió en prensa y revistas, pero los museos no llegaron a concretarse. Cf. *El Taller Ilustrado*, 1888 y 1889; Galería de Pinturas Eusebio Lillo, 19 de noviembre de 1911.

La Galería Lillo estuvo abierta al menos hasta 1938, bajo la dirección de Alberto Mackenna (D'Halmar, 1938). Entretanto, el conjunto fue inventariado en varias oportunidades. El catálogo publicado por la institución en 1911 registra 37 pinturas y dos esculturas expuestas, más 85 piezas en los depósitos (Museo de Bellas Artes, pp. 27-28, 32-34 y 49). Luis Cousiño sistematizó la colección en 1922, consignando 41 pinturas expuestas, 71 almacenadas y otras sin número identificatorio cedidas en préstamo al Museo Histórico Militar (Cousiño, 1922, pp. 174-176). Posteriormente, el investigador y poeta Tomás Lago completó una nueva catalogación en 1933, estableciendo que en el Museo se encontraba un total de 111 pinturas legadas por Lillo.

Actualmente son 51 los lienzos contabilizados –algunos expuestos y otros en depósitos–, además de algunas piezas en el Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca<sup>14</sup>.

### Consideraciones de cierre

A lo largo de su vida, Eusebio Lillo coleccionó arte para sí mismo, decidiendo en algún momento convertirse en benefactor y mecenas del Museo Nacional de Bellas Artes. A la luz de los antecedentes recabados, se advierte que su pinacoteca no estuvo reservada para sus hijos –realidad frecuente entre coleccionistas–.

Su pinacoteca demuestra que la historia del Museo estuvo estrechamente ligada con sus benefactores, cuyas donaciones determinaron y construyeron su acervo desde sus inicios en 1880; y, tanto por el importante número de piezas como por sus géneros y propuestas estéticas, el conjunto evidencia qué tipo de arte el Consejo de Bellas Artes se interesaba por recibir. Aunque su aceptación no estuvo exenta de polémicas y presiones al interior de la institución –constituyéndose incluso un jurado para dirimir la disputa–, Lillo consiguió su propósito, y su colección de 124 pinturas ingresó al museo.

Pese a lo cuantioso de la donación, la historiografía del arte en Chile solo se refiere a algunas de sus obras que la disciplina tiene por emblemáticas, mencionándola escasamente en cuanto colección. Ello se explica quizás por el hecho de que, a diferencia de Álvarez Urquieta, por ejemplo, Lillo no escribió sobre su pinacoteca, por lo cual la literatura lo abordó más bien como poeta, periodista e intelectual liberal. Por otro lado, las decisiones curatoriales del Museo Nacional de Bellas Artes se concentraron desde 1940

---

<sup>14</sup> Información entregada por el Museo Nacional de Bellas Artes, mayo de 2018.

en el arte realizado en Chile y no en la pintura extranjera, sobre la cual se basaba principalmente la pinacoteca. Es posible que, por ello, la presencia de esta como conjunto se diluyera luego de la desaparición de la Galería Lillo donde era exhibida.

A pesar de que los actuales visitantes al Museo Nacional de Bellas Artes no pueden observar la colección en su totalidad –apreciando todos los géneros que la integraban–, algunas de sus pinturas se exhiben de manera permanente desde que ingresaron a la institución. Es el caso de *La perla del mercader* de Alfredo Valenzuela Puelma, obra del artista más admirado y querido por Eusebio Lillo, y a la cual los historiadores del arte en Chile han dedicado numerosas páginas.

## Referencias

- Alvarado, M. (2011). El *Semanario de Santiago* y la *Revista de Santiago*: la contienda de Lastarria. *Izquierdas*, (11), 19-34.
- Amunátegui, M. L. y Barros Arana, D. (1879). Proyecto de un Museo de Bellas Artes. *Revista Chilena*, (11), 236.
- Anales de la Universidad de Chile*. (1877). (52). Santiago: Imprenta Nacional.
- Anales de la Universidad de Chile*. (1885). (68). Santiago: Imprenta Nacional.
- Araneda, F. (9 de julio de 1970). Los recuerdos quedan, del poeta y la vieja casona. *El Diario Ilustrado*, p. 4.
- Arenas, B. (15 de agosto de 1975). Los cientocuenta años de Eusebio Lillo (1826-1910). *El Mercurio, Suplemento Cultural*, pp.1-2.
- Balmaceda, L. (1978). *Reseña histórica de la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes*. Santiago: Facultad de Bellas Artes. Departamento de Arte Universidad de Chile.
- Berríos, P. et al. (2009). *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago: LOM Ediciones.
- Biblioteca del Congreso Nacional. (s. f.). *Partidos, movimientos y coaliciones. Partido Liberal*. [https://www.bcn.cl/historiapolitica/partidos\\_politicos/wiki/Partido\\_Liberal](https://www.bcn.cl/historiapolitica/partidos_politicos/wiki/Partido_Liberal)
- Blanco, J. M. (1879). Museo de Bellas Artes. Proyecto de uno. *Anales de la Universidad de Chile. Memorias Científicas i Literarias*, (55), 393-399.
- Blanco, J. M. (12 de noviembre de 1888). ¿Dónde está el Museo de Bellas Artes? *El Taller Ilustrado. Periódico Artístico y Literario*, (154), 3-4.
- Catálogo oficial ilustrado. Exposición Internacional de Bellas Artes Santiago*. (1910). Santiago: Imprenta Barcelona.

- Cortés, J. D. (1876). *Diccionario biográfico americano*. París: Tipografía Lahure.
- Cousiño, L. (1922). *Catálogo del Museo de Bellas Artes*. Santiago: Sociedad Imprenta y Litografía Universo.
- De la Maza, J. (2014). *De obras maestras y mamarrachos*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- D'Halmar, A. (1938). Un chileno que vuelve. *Atenea*, (157), pp. 31-39. *Diario Oficial de la República de Chile*, 21/7/1880.
- Fariña, C. y Huerta, M. A. (1991). El liberalismo chileno en sus orígenes. *Estudios Públicos*, (43), pp. 427-452.
- Galería de Pinturas Eusebio Lillo. (19 de noviembre de 1911). *El Mercurio*, p. 27.
- Gallardo, X. (2015). *Museo de copias: El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile siglos XIX y XX*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Gänger, S. (2014). *Relics of the past: the collecting and study of pre-Columbian antiquities in Perú and Chile 1837-1911*. Oxford: Oxford University Press.
- Gómez, C. (2012). El Museo Nacional de Historia Natural de Chile: Breve reseña de su historia y aspectos de su actual gestión estratégica. *Revista del Museo Argentino de Ciencias Naturales*, 14(2). Recuperado de [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1853-04002012000200005](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-04002012000200005)
- Grez, V. (1888). *Les Beaux-Arts au Chili*. París: A. Roger et F. Chernoviz.
- Huneus, J. (1908). *Cuadro histórico de la producción intelectual en Chile*. Santiago: Biblioteca de Escritores de Chile.
- Jocelyn Holt, A. (2014). *La independencia de Chile: Tradición, modernización y mito*. Santiago: Penguin Random House.
- Lastarria, C. (28 de mayo de 2003). Hasta en París causaron escándalo los desnudos de Alfredo Valenzuela Puelma. *La Estrella*, p. 25.
- Lillo, J. C. (2016). *Dulce Patria. Más dulce que agraz*. Santiago: Editorial RIL.
- Lynch, E. (12 de marzo de 1912). [Manuscrito].
- [Manuscrito]. (1910). *Memorias del Museo Nacional de Bellas Artes*.
- [Manuscrito]. (2 de marzo de 1911). *Memorias del Museo Nacional de Bellas Artes*.
- Ministerio de Instrucción Pública. (17 septiembre de 1880). [Resolución]. *Diario Oficial de la República de Chile*, p. 1.
- Ministerio de Instrucción Pública. (20 de noviembre de 1903). *Decreto W 5.497*.

- Museo de Bellas Artes. *Catálogo*. (1911). Santiago: Imprenta y Encuadernación Chile.
- Pereira Salas, L. (1992). *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*, Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Q. (27 de julio de 1911). La Comisión de Bellas Artes. Extralimitación de sus atribuciones. *El Ferrocarril*, p. 3.
- Richter, M. y Valdivieso, C. (2015). *Ejercicio metodológico de catalogación y documentación para pintura de caballete. Una propuesta para las obras de Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909), colección del Museo Nacional de Bellas Arte*. Santiago: Impresora Óptima.
- Rocuant, M. L. (1909). Los líricos y los épicos. Don Eusebio Lillo. *Selecta*, (1), 29-30.
- Said, E. (2016). *Orientalismo*. Madrid: Editorial Debate.
- Silva, R. (1964). *Eusebio Lillo, 1826-1910*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Silva Cotapos, C. (1919). *Monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre Portales*. Santiago: Imprenta-Litografía Barcelona.
- Silva Vildósola, C. (17 de septiembre de 1905). Una entrevista con el respetable anciano, político, periodista y poeta, autor de la Canción Nacional, en su retiro de la calle Chacabuco. Con fotografías y bocetos tomados al natural. Entrevista a Eusebio Lillo. *Zig-Zag*, (31), pp. 39-44.
- Silva Vildósola, C. (1923). *Eusebio Lillo. Poesías*. Santiago: Nascimento.
- Subercaseaux, B. (1981). *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX: Lastarria, ideología y literatura*. Santiago: Editorial Aconcagua.
- Subercaseaux, B. (2004). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo III. El centenario y las vanguardias*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Subercaseaux, B. (2010). Literatura y prensa de la Independencia, independencia de la literatura. *Revista chilena de literatura*, (77), 157-180. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952010000200008>
- Surdoc. <http://www.surdoc.cl/>
- Wacquez, M. y Martínez, J. M. (2014). *Del gusto privado a la institucionalidad estatal, la colección Álvarez Urquieta en el espacio público del Museo Nacional de Bellas Artes. Apoyo a la investigación patrimonial 2014*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Dibam.
- Zamorano, P. y Herrera P. (2016). Institucionalidad y Bellas Artes en Chile: el rol tutelar del Estado en el sistema de gestión de enseñanza, la difusión y el patrimonio. Recuperado de: <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/view/2675>