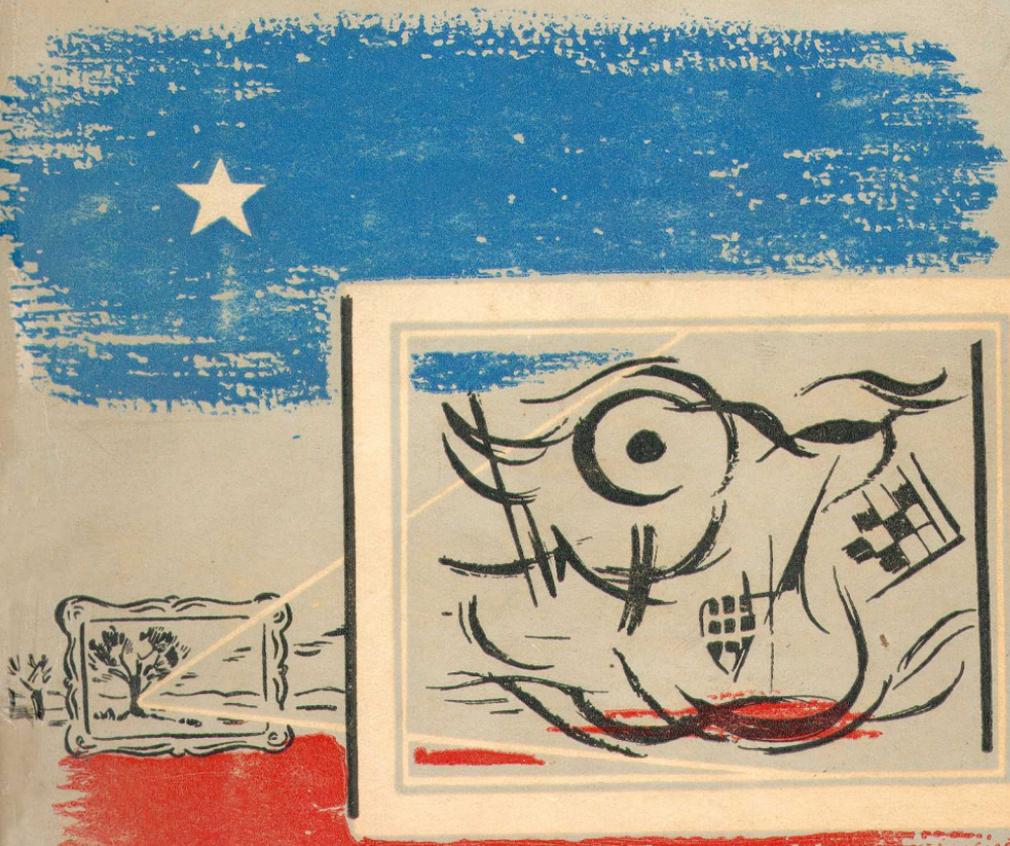


HISTORIA DE LA PINTURA CHILENA



ANTONIO R. ROMERA

EDITORIAL DEL PACIFICO S. A.

SANTIAGO DE CHILE

HISTORIA DE LA PINTURA CHILENA

por ANTONIO R. ROMERA

Con la publicación de "HISTORIA DE LA PINTURA CHILENA" de *Antonio R. Romera* se satisface una necesidad que se hacía sentir desde hace largo tiempo en el público culto. Tanto, estudiosos como simples aficionados aguardaban un libro en donde el desenvolvimiento de la pintura chilena se expusiera en forma sistemática y según los principios de la moderna estética.

Antonio R. Romera brinda al público en este libro una bella y cabal visión del desarrollo del arte pictórico en Chile. Apoyándose en la trama que le ofrece el discurrir cronológico realiza aquí un trabajo en el cual predomina como clave conductora la discriminación de los estilos, relaciones mutuas, influencias, acentuándose por modo esencial la crítica de las formas y la evolución de las diversas etapas de la pintura chilena, desde el Mulato Gil de Castro hasta las tendencias actuales.

Se trata en definitiva de la revisión a fondo de un ancho paisaje estético, expuesto en forma sencilla y clara que no excluye por cierto las bellezas de una prosa de admirable precisión expresiva.

La "HISTORIA DE LA PINTURA CHILENA" de *Antonio R. Romera* está llamada a tener amplia acogida en el público, dado el creciente interés que éste demuestra por el arte en sus diversas manifestaciones.

EDITORIAL DEL PACIFICO S. A.

Ahumada 57, Casilla 3126, Santiago de Chile

Portada de Camilo Mori

ANTONIO R. ROMERA/
HISTORIA DE LA PINTURA CHILENA

*Es propiedad. Derechos reservados
para todos los países. Inscripción
Nº 14315. Copyright by Editorial
Del Pacífico S. A., Ahumada 57, Casilla
3126, Santiago de Chile — 1951.*

IMPRESO Y HECHO EN CHILE
PRINTED AND MADE IN CHILE
DEL PACIFICO, IMPRESORES.

ANTONIO R. ROMERA

HISTORIA DE LA PINTURA CHILENA



EDITORIAL DEL PACIFICO
SANTIAGO DE CHILE

A mis padres

INTRODUCCION

En los años postreros de la diecinueve centuria, en 1889, E. Cueto y Guzmán se planteaba la problemática del arte nacional. En un artículo publicado en la Revista de *Artes i Letras* el crítico se preguntaba si existía una expresión verdadera y auténtica, caracterizada, del arte pictórico chileno.

Medio siglo después cabe repetir la pregunta. Este libro es, en cierto modo, una respuesta a tan difícil interrogante.

Para nosotros no hay duda. Existe una pintura chilena. Es decir, el fruto de una actividad nacional con unas características determinadas, con unos rasgos concretos, con un perfil peculiar. Lo que queda por determinar es su naturaleza.

La vida de la pintura chilena es breve. Tan breve como la historia general del país que la produce. Pero contrastando con la cordedad de su existir, debemos anticipar que sin perjuicio de sus caracteres específicos las artes figurativas nacionales son plurales y diversificadas. Lo que se explica si consignamos que en siglo y medio de vida la pintura universal ha atravesado diversas circunstancias y ha recibido los embates de estímulos muy variados y a veces contradictorios.

Los artistas de Chile no podían permanecer ajenos a los influjos que llegaban de fuera. La producción nacional acusa con frecuencia idéntica inquietud a la que se ve en la pintura de Occidente. El desenvolvimiento de sus diversas etapas es también semejante.

Ello no supone negación de caracteres autóctonos ni de estímulos que nacen en la tierra misma.

El caso de Valenzuela Llanos es a este respecto muy significativo, puesto que en las obras tardías, de vuelta ya de las experiencias de Europa, henchido de técnica aprendida en los grandes

maestros, da una imagen más cabal y verdadera del paisaje vernacular.

Las grandes escuelas de pintura se encuentran en el contacto con otros núcleos foráneos de calidad. Uno de los méritos de la escuela veneciana, según Berenson, es que, más que ninguna otra ha contribuido a formar el genio de Velázquez (1).

Cueto y Guzmán en su estudio citado (2) encuentra que el arte chileno está ayuno de caracterización, o, lo que es lo mismo, que carece de cualidades propias, de rasgos peculiares suficientes para darle una fisonomía original. La razón de ello la ve en la falta de tradición escolástica impuesta por un maestro "que no ha existido". Al mismo tiempo ve en los pintores chilenos una admirable disposición para "apropiarse todas las buenas condiciones de la moderna escuela europea".

Años después —en 1903— Luis Orrego Luco (3) estima que esos pintores son buenos coloristas, pero suelen adolecer de falta de aprendizaje y de técnica.

Estos dos juicios —a los que podrían agregarse otros— resultan en buenas cuentas modificados por las circunstancias posteriores. Un estudio profundizado de la pintura chilena vista en perspectiva desde el bisel de 1950 nos permite señalar algunos puntos característicos.

Nuestras páginas parten del hito auroral de un pintor —el mulato Gil— que toma como tema exclusivo el hombre. Mas en seguida aparece en los artistas que siguen el amor por el paisaje. Incluso en los precursores que llegan a Chile formados y con un concepto estético personal se da ese vuelco hacia el mundo exterior. Carlos Wood es un paisajista del mar —si se nos permite forzar la imagen— y lo mismo Somerscales. Mauricio Rugendas y Ernesto Charton son paisajistas urbanos. Pérez Rosales siente el influjo del campo.

Viene después el período romántico en el cual Antonio Smith, Manuel Ramírez Rosales y Onofre Jarpa sienten la naturaleza tan hondamente que ponen en sus imágenes sus propias almas sensitivas.

El paisaje sigue siendo una *constante* en dos pintores que na-

(1) Bernard Berenson. LOS PINTORES ITALIANOS DEL RENACIMIENTO. El Ateneo, Buenos Aires, 1944.

(2) E. Cueto y Guzmán. ¿EXISTE EL ARTE NACIONAL? Revista de Artes y Letras, T. XV, Santiago.

(3) Luis Orrego Luco. EL ARTE EN CHILE EN 1903, Santiago.

cen el mismo año y en quienes concurren semejanzas curiosas: nos referimos a Ramón Subercaseaux y a Alberto Orrego Luco.

La generación del *medio siglo* —nacida hacia 1850— oscila entre la representación de la temática antropomórfica y la pintura paisista. Las tendencias temperamentales están contrapesadas por el influjo de Cicarelli, de Kirchbach y de Mochi. Ello es suficiente para explicar la violenta ruptura entre Cicarelli y Antonio Smith, ruptura que en cierto modo prefigura en Chile la controversia universal entre clásicos y románticos.

Pedro Lira y el conglomerado generacional que le tiene como maestro exclusivo se vuelven hacia un arte antropomórfico, hacia el tema compuesto, hacia el retrato y, en muchos casos, hacia lo que se ha llamado “estilo trovador”, resabios del romanticismo medioevalista bebido por Lira en Delaroché. Al final, no obstante, la naturaleza en su prístina belleza atrae a muchos de estos pintores.

La generación de *los cuatro maestros* tiene dos paisajistas eximios: Valenzuela Llanos y Juan Francisco González. A la pléyade que cabalga en la línea indecisa de los siglos XIX y XX pertenecen Enrique Lynch, Swinburn, José Tomás Errázuriz, Joaquín Fabres, Florencio Marín y Alfredo Helsby.

En la del año 1913, posterior e influída por Alvarez de Sotomayor y por el modernismo, hay una alternancia de géneros, con ventaja para el paisaje, que refleja a veces una sorda y arrebatadora poesía.

La pintura más cercana, cualquiera que sea su característica esencial, no abandona el tema del paisaje. Al contrario, en muchos casos es pretexto para relizar una obra en la cual el color de la naturaleza chilena se nimba de lírica belleza.

Tenemos que el paisaje es, pues, una *constante*. Pero este rasgo atañe al tema, no a la pintura en sí.

Conviene por lo tanto señalar alguna peculiaridad que se refiera a la forma, único modo de llegar a comprender la profunda raíz del estilo nacional.

Luis Orrego Luco vió con sagacidad uno de los rasgos esenciales. La pintura chilena —dice el escritor— es fundamentalmente colorista.

Sabido es que las artes plásticas pueden oscilar entre dos puntos extremos: de un lado el predominio del dibujo, de las formas recortadas, del relieve nítido. De otro, el predominio del color, de

las formas esfumadas, de la expresividad. La pintura nacional se ha aproximado al segundo punto.

¿Influjo del medio ambiente? ¿Reflejo de las escuelas que predominan en ese tiempo en Europa? Tal vez las razones sean múltiples. Una expresión plástica no del todo formada y escasa de tradición formal tenderá a lo instintivo. La intuición creadora suplirá en un arte expresivo, dramático, de esencia anímica y de proyección subjetiva, los puntos de apoyo que da un largo pasado. Por otro lado el paisaje exige una morfología adecuada que está más cerca de la expresividad cromática que del estilo táctil y escultórico.

Otro rasgo primordial es la emoción. Empieza a manifestarse plásticamente con Antonio Smith y alcanza su punto culminante en la generación de 1913, "con su lucha solitaria y en arrinconado silencio". La emoción es un manso fluir que parece venido del hondón nostálgico de la raza y de una naturaleza áspera.

La pintura nacional sigue una curva interior, oculta, de exaltado individualismo. Hay momentos en que se diría que va a darse la eclosión de fuertes movimientos solidarios —la generación del medio siglo nacida de la Academia de Pintura o el grupo de Alvarez de Sotomayor— en los cuales sus componentes se impregnan de comunes anhelos. Pero en lo más profundo cada artista conserva una indeclinable, una insobornable independencia espiritual. Por eso hemos dicho más arriba que esta pintura es plural y diversificada, sin perjuicio de los factores comunes que se anotan en estas páginas prologales.

Esa curva interior hecha de exaltación del cromatismo y fuga emotiva alcanza su punto culminante en el grupo postrero. Y ello por una razón primordial. La corriente estética de nuestro tiempo tiene un sello distintivo que influye decisivamente en el grupo. Sin aludir a las personales preferencias estilísticas, siente este conjunto en general la aversión de lo objetivo. Capta sucesivamente la lección del solitario de Aix y de los neoimpresionistas y pide a los *fauves* lo que en su arte hay de audaz innovación y ese anhelo que un poeta ha designado como *desiderio vano della bellezza*.

No es cosa fácil recoger en apretada síntesis los diversos estamentos de estos ciento cincuenta años de pintura.

Para ganar en claridad trazamos una esquemática división que comienza con el grupo de los precursores y sus inmediatos secueces. Viene luego el romanticismo paisista que se inicia con Smith, pero que no es como se verá exclusivo de este grupo, ya que vetas

de acusado subjetivismo se advierten en Rugendas, en Monvoisin e, incluso, en Lira.

La pléyade de la Academia de Pintura es bastante numerosa y muy diversa.

Cuatro figuras inician el período que podríamos llamar contemporáneo: Pedro Lira, Alfredo Valenzuela Puelma, Alberto Valenzuela Llanos y Juan Francisco González. Los agrupamos en un capítulo que titulamos "los cuatro maestros" porque en ellos, a pesar de indudables diferencias estéticas, hay unidad temporal y comunidad de intereses espirituales, a veces un cierto aire de solidaridad generacional. Los dos primeros reciben la inspiración del naturalismo decimonónico. Los otros dos reflejan ya la inquietud de la nueva sensibilidad.

Más adelante, a la sombra de Alvarez de Sotomayor y de las delicuescencias del modernismo, surge la pléyade de 1913. Es un momento fugaz, un instante lleno de pasión y de dolor. Semejantes al grupo del medio siglo, estos pintores parecen malograrse por un destino ineluctable.

Con el título de *persistencia del naturalismo* estudiamos a los pintores que reflejan en sus obras —con diversos caracteres personales— la prolongación de las normas del objetivismo finisecular.

Y por último dos conjuntos postreros: el de los *independientes*, por su autonomía estética, y el *grupo de Montparnasse* —según su propia designación—. Estos pintores, si no han completado el ciclo de su pintura, han dado ya lo primordial de su minerva creadora. Ese es el motivo de su inclusión.

La tarea que aquí nos proponemos no está exenta de dificultades. No esperamos que el resultado nos satisfaga. En todo caso queda como un primer intento que podrá servir a obras posteriores.

No queremos cerrar esta nota preliminar sin mencionar a quienes con sus estímulos, con sus datos y consejos han facilitado nuestra tarea. Nuestra gratitud a Camilo Mori y Víctor Carvacho, al Subsecretario de Educación don Julio Arriagada, al Director del Museo Nacional de Bellas Artes, don Luis Vargas Rosas, al librero José Torres, a Francisco Santana, de la Biblioteca Nacional, a don Romano de Dominicis y, finalmente, a la Editorial del Pacífico.

I

LOS PRECURSORES Y SUS SEGUIDORES

JOSE GIL DE CASTRO

La permanencia de José Gil de Castro en Chile durante los años más fecundos de su labor artística, nos obliga a considerarlo como perteneciente al grupo de los precursores. Ninguno de los extranjeros venidos con anterioridad tiene más importancia. El *mulato* Gil está unido a la historia de la pintura chilena y su caso es una anticipación del que más tarde se habrá de producir con el francés Raymond Quincac Monvoisin.

José Gil enlaza, en buenas cuentas, el álgido período de los comienzos de la Independencia con la inquietud artística. Une la historia nacional con la historia de la pintura. Sus pinceles cantaron la efigie de Bernardo O'Higgins, de doña Isabel Riquelme, de don José María Rozas, de don Luis de la Cruz, de don Luis Claro Solar, etc. Pintó también los retratos del Libertador Bolívar y de José de San Martín. "Todos los próceres de aquellos años —escribe Luis Alvarez Urquieta— posaron ante el caballete del artista, quien reprodujo fielmente las fisonomías fidedignas de nuestros héroes de la Emancipación Sudamericana" (4).

Su importancia es, pues, decisiva por distintos conceptos. Son sus cuadros la representación plástica, la faz tangible de la historia, y esas imágenes quedarán para siempre como el mejor testimonio figurativo de quienes dieron forma a la nueva nacionalidad. Por eso, a medida que transcurran los años, las obras de Gil de Castro irán ganando una dimensión legendaria, un encanto especial, una atmósfera romántica.

(4) Luis Alvarez Urquieta. EL ARTISTA PINTOR JOSE GIL DE CASTRO, Santiago, 1934.

Valor histórico. Pero valor plástico también. Cualquiera que sea el grado y la intensidad artísticas de la nutrida serie iconográfica, su importancia es primordial por señalar el punto de partida de unos afanes creadores.

* * *

La vida del mulato José Gil de Castro es, en cierto modo, enigmática. Los únicos testimonios abundantes que de su avatar vital nos han quedado son sus lienzos. Se le cree nacido en el Perú, aún cuando hay quienes disienten de esta opinión, estimando que vió la luz en Chile. Tampoco se conoce la fecha de su nacimiento. Lo más probable es que naciera a finales del siglo XVIII, puesto que se conocen obras suyas fechadas en 1814. Se sabe también que contrajo matrimonio en la Parroquia del Sagrario de Santiago en 1817 y que en la partida de este acto se le menciona "pardo libre" y como natural de Lima, siendo sus padres don Mariano Castro y doña María Leocadia Morales. Prestó servicios en Chile, en cuyo ejército desempeñó el cargo de ingeniero con el grado de capitán. En la leyenda del retrato de O'Higgins (Col. Alvarez Urquieta) dice: "Lo retrató fielmente el Capitán del Ejército José Gil, segundo cosmógrafo, miembro de la Mesa Topográfica y Antigrafiata del Supremo Director".

Vivió en Chile varios años. Juzgando los límites que fechan sus obras tendremos que residió aquí durante un período que abarca por lo menos desde 1814 a 1822.

Según Jaime Eyzaguirre, José Gil se hallaba aquí desde 1808 y lo atestigua con unas obras de esa fecha pintadas en Chile.

Se le menciona también como pintor de Cámara del Gobierno del Perú (*Retrato de doña María Antonia Lorca*. Museo Histórico Nacional, Chile).

La actividad artística de José Gil de Castro fué notable. Trabajó denodadamente si tenemos en cuenta las obras catalogadas y las que han debido desaparecer. En Chile pintó a los personajes más caracterizados, desviándose a veces del retrato para realizar algunas telas religiosas, como las pertenecientes a las colecciones de doña Irene Eyzaguirre y don Carlos Cruz Montt.

Además de su residencia en Chile se cree que estuvo en Argentina en donde hizo retratos de José de San Martín y de otros próceres argentinos. En 1825 realizó en Lima uno de Simón Bolívar.

En su libro inédito sobre el pintor, Jaime Eyzaguirre dice: "Se ha sostenido a priori que Gil de Castro estuvo en 1811 en la Argentina y que entonces pintó a San Martín. A más de carecer esta aseveración de todo asidero documental, queda por sí sola refutada por el hecho de encontrarse ese año el futuro héroe de Maipo en España".

Sus trazas se pierden después. ¿Qué fué de él? ¿Quedan testimonios inéditos en los archivos? Lo cierto es que la figura de quien tanto ayudó a la perduración de los demás, desaparece en la oscuridad del pasado. Nacido en la encrucijada de dos siglos y en un período crítico de mutaciones violentas, mezclado por su profesión y por su arte a decisivos acontecimientos históricos, el mulato Gil se esfuma de la misma misteriosa manera que ha llegado.

Poco es lo que de él sabemos. Nos es desconocida su psicología, su imagen física. Es insólito que ignoremos los rasgos de quien durante toda su vida no hizo sino llevar a la tela el rostro de los demás. No existe, que sepamos, ningún autorretrato del artista. No parecía el mulato Gil hombre inclinado a volcar su personalidad anímica en la apariencia tangible de la tela. Pudo hacerlo y desdeñó el gesto supremo de autoconfesión. La obra revela a cada instante desprecio por la escrutación entrañable, aversión por la propia realidad interna del pintor.

¿Responde esto a un reflejo de su peculiar estilo plástico? ¿Indica afán de sublimar la objetividad?

Con minuciosa y cuidada atención ilustró la historia de la libertad americana en los retratos de sus caudillos. Pero él se escondió modestamente, permaneciendo su nombre como el de un ser misterioso y legendario.

* * *

Ha quedado un nombre y una obra. Y, en definitiva, esto es lo que vale. Del fondo latente sube hasta nosotros la galería iconográfica sin par que nos permite escrutar la recia voluntad de unos hombres alejados en el tiempo.

Gil de Castro no fué otra cosa, no quiso ser otra cosa que retratista. La naturaleza no le decía nada, no hablaba a sus sentidos. Estamos lejos todavía de los años en que la naturaleza despertará la sensibilidad lírica y dolorida de Antonio Smith.

Hizo el Mulato una pintura civil, puesta sutilmente al servicio

de una causa libertaria de trascendencia continental. Hay pragmatismo en las efigies de esos burgueses, pero hay a la vez en las de los próceres de la Independencia, una adhesión callada y eficaz a los nuevos ideales. En la ingenuidad de sus imágenes se unen sentimentalismo y folklorismo. Los pinceles parecen movidos por la voluntad multitudinaria, por el populismo callejero, por una anónima mano colectiva. Por eso sus retratos son como imágenes de *Epinal*, las estampas populares, tan llenas de encanto pueril, que han hecho famoso el pueblecito francés de los Vosgos. El desconocimiento absoluto de la vida del pintor adquiere aquí un rango significativo. El anonimato es condición casi indispensable de toda obra vernacular.

Populismo, puerilidad y plebeyismo en su sentido noble, son los primeros rasgos que resaltan en esa obra.

Pero si ahondamos en ella veremos otras peculiaridades.

José Gil de Castro es un pintor que tiene *estilo*. Y lo persigue tan ahincadamente que cae en el amaneramiento. Es decir, abusa de una fórmula que quita variedad y espontaneidad a lo que hace. Ese estilo es apretado y táctil. Las figuras recortan graciosamente su arabesco sobre el fondo, y los perfiles saben proyectarse en lírica incurvación. El influjo de la pintura quiteña es indudable, si bien en las deformaciones estilísticas de Gil se adivina una gracia auroral e inédita.

Su dibujo es amanerado pero no incorrecto. Deforma el pintor impulsado por el deseo de expresividad. Escruta especialmente el parecido físico y su pincel, en la búsqueda del rasgo característico, se hace moroso revelando una voluntad microscópica en la captación del detalle insignificante y trivial.

No es un idealista. A su modo, el *mulato* Gil exalta la personalidad precedera y, al fijarla en la tela, la deja ahincada en el infinito. De ahí sus deformaciones, su persecución constante del carácter, el trazo caricaturesco, el acentuado abultamiento de las facciones.

El trastocar de la morfología se produce de acuerdo con un módulo estilizador, procurando que la deformación quede encerrada en aquel arabesco a que nos hemos referido y según cierto esquema abstracto y decorativo. Se ve ostensiblemente en los retratos de O'Higgins, de don Ramón Martínez Luco, de don José Bernardo Tagle. Un poco más y las telas de Gil entrarían en la plena abstracción estilística.

Pupila veraz que reproduce lo que ve sin tener en cuenta el ambiente plástico del modelo. Cada elemento luce su individualidad y el conjunto se une exclusivamente en la melodía total del arabesco dibujístico.

Con el color sucede lo mismo. José Gil de Castro buscaba de preferencia el tono local, es decir, el que es propio de cada objeto, con lo cual parecía anticiparse al pensamiento de Degas: "La pintura tiene de imagen de Epinal más de lo que parece". El color intrínseco del objeto constituía la base cromática de nuestro pintor y sus cuadros nos dan un armonioso conjunto de tonos locales yuxtapuestos, modificados apenas por un suave claroscuro, especialmente en el rostro y en las manos.

Desdeñaba la modelación acentuada, que sólo fué intentada en un supuesto San Jerónimo, obra tenebrista que en nada recuerda el estilo habitual del pintor. Mas, en general, el claroscuro sigue los dictados de la leve abstracción anotada en el dibujo y parece derivar de aquella complacencia "muelle y sensual" que alguien advirtió en la Lima natal del artista.

Los modelos del *mulato* Gil se prestan al juego convencional de las grandes manchas coloreadas. Los uniformes constituyen la tríada primaria —azul, rojo, oro viejo— con las notas quebradas del cabello, el rostro y los fondos.

Se inicia a veces un leve deseo de componer, apareciendo el modelo ante el paisaje de sus objetos habituales. Don Judas Tadeo Reyes está junto a su mesa de trabajo; detrás se columbra la biblioteca de gruesos volúmenes; una cortina rellena el ángulo derecho y equilibra perfectamente el conjunto. El coronel José M. Aguirre tiene a su izquierda el cantero de una mesa; sobre ella hay un libro abierto. Lo que más abunda, como objetos característicos, son las escribanías, con sus gallardas y estiradas plumas de ave. El mayor esfuerzo y logro compositivo lo vemos en el cuadro *Nuestra Señora de las Mercedes* (Colección Irene Eyzaguirre), formado por un rectángulo y sus diagonales y una perfecta simetría equilibradora en la que cada sector morfológico aparece con su correspondiente equivalente simétrico.

En los retratos de próceres y militares (Echagüe, San Martín, de la Cruz, Egusquiza) suele prodigar la actitud napoleónica. Lucen los modelos patillas de hacha, miran de soslayo, tienen aire gallardo, sonrisa irónica o socarrona, como se advierte en José María Aguirre y en José Bernardo de Tagle y Portocarrero.

La expresión plástica es minuciosa, de una objetividad casi mágica. Los arreos, adornos, condecoraciones, puntillas y otros elementos, están vistos con exacerbada pasión representativa. A veces hay una proliferación madrepórica en la morfología, como se ve en el *Retrato de don José Bernardo de Tagle y Portocarrero*, en el cual las guarniciones del uniforme, los bordados, las charreteras, la gola y hasta el cabello del modelo se rizan en un perfilamiento caligráfico repipiado y proustiano que tiene algo de rococó colonial. El mulato Gil se desvió con frecuencia hacia esos excesos. En el *Retrato de doña Micaela Echeverría de Santiago y Ulloa* vemos a la modelo compuesta y retocada, cargada de abalorios, rezumando arabescos decorativos como una porceiana de Talavera o como una figura esperpéntica a lo Valle Inclán.

Pintó Gil un curioso *Retrato de Fernando VII* (Col. Arteaga García, 1817) bastante caricaturesco, contrastando esta impresión de sátira aguda con lo melifluo de la decoración floral.

La crítica naturalista, la que sostiene por ejemplo Pedro Lira, no podía comprender al pintor. Califica su obra de rudimentaria, pobre de colorido, casi nulo el claroscuro. Don José Miguel Blanco intuye que en las deformaciones de estos retratos hay una aspiración plástica. "Tiene Gil —dice— un colorido fresco y una modelación mórbida, tal vez en demasía".

La palabra *mórbida* es un calificativo certero. En efecto, Gil no buscó el modelado naturalista o anatómico. Modeló abstractamente en formas marcadas por el esquema de una estilización previa, algo que recuerda lejanamente las "carnes de molusco" de Leonardo y las carnaciones irreales y mórbidas de Ingres. Es convencional, como señala Ernesto Quesada. Pero en este apartamiento del naturalismo hay una voluntad plástica, un ahincado perseguir las formas más artísticas. Estudiar, por ejemplo, las manos en los cuadros de Gil nos lleva al convencimiento de que aspiró a la estilización. En don Luis de la Cruz (Col. Museo Histórico Nacional), en don Bernardo O'Higgins, 1821 (Antigua col. Alvarez Urquieta), en don Luis José Pereyra, en don Ramón Martínez de Luco y su hijo, 1816 (Col. Mandiola), el dibujo, la precisión caligráfica del arabesco, la gracia abstracta del modelado, el movimiento y la ingenuidad anatómica, las apartan totalmente de la objetividad y realismo representativos.

José Gil de Castro realizó una fecunda labor. Su obra, situada en los albores del nacimiento y eclosión de unos ideales plenos de

espiritualidad y de anhelo vital, sirve a su tiempo y, en cierto modo, lo define plásticamente. Ese es su mayor mérito.

CARLOS C. WOOD (1792 - 1856)

No es desdeñable la personalidad artística de este marino inglés que residió en Chile bastantes años, de 1819 a 1849, que tomó parte activa, como el mulato Gil, en las hazañas de la Independencia y que dejó para la posteridad una serie de obras en las cuales se registran los hechos de la naciente marina nacional.

Había nacido en Liverpool en un hogar de marinos. Su vocación primera se manifestó decididamente hacia el cultivo del arte. Tenía, como tantos espíritus de ese tiempo, como Rugendas, como Monvoisin, el afán de los viajes y soñaba, estimulado por las lecturas, con las tierras lejanas y exóticas. Viajó el joven Wood por el Mediterráneo y a su vuelta al hogar prosiguió sus estudios artísticos, practicando a la vez el arte de la cerámica.

Su primer viaje de importancia tiene un tufillo de aventura política. Según parece, perseguido por la policía a causa de su campaña contra los impuestos, hubo de emigrar a Norteamérica. En 1817 llega a Boston, trabajando en esta ciudad como paisajista. Más tarde es contratado por el gobierno y se embarca hacia América del Sur como dibujante de una expedición científica.

Su llegada a Chile decidió su verdadero destino. Su primer puesto oficial fué de teniente de artillería en el ejército. Formó parte de la expedición libertadora del Perú y, como miembro del cuerpo de Ingenieros levantó los planos de los lugares señalados por la estrategia.

Desempeñó más tarde diversas misiones y tuvo ocasión de demostrar su espíritu de aventura.

En 1830 fué nombrado profesor de dibujo del Instituto Nacional. Se estima que fué el autor del escudo nacional, diseñado hacia 1834. Sus trabajos en esta etapa de su vida son de diversa índole. Alvarez Urquieta señala, entre otros, el plano topográfico de Valparaíso y los planos de la torre de la Aduana de esta misma ciudad.

No abandonó sus actividades castrenses. Pues en el lapso en que residió en Chile desempeñó sus funciones de ingeniero, tomó

parte en la expedición restauradora del Perú y trabajó en numerosas obras de habilitación y construcción de puertos y en los proyectos del primer ferrocarril.

En 1852 abandonó Chile y se radicó en su país natal.

Buena parte de la obra de Carlos C. Wood tuvo como temática las hazañas heroicas de la marina nacional. Sin embargo, a pesar de lo que se ha dicho, no están escasas estas obras de valor pictórico. Por el contrario, sin eludir el rasgo histórico ni la anécdota el fino marinista deja en ellas la gracia sutil del arte.

La producción puede clasificarse en dos grupos. El primero es costumbrista y roza lo esencialmente narrativo. La acuarela *Vista panorámica de la ciudad de Santiago* es la más característica de esta serie. Tiene indudable valor histórico, pero el ojo sensible del artista ha captado todo lo pintoresco y colorido del conjunto. La nota costumbrista está reflejada cabalmente en el soldado colonial y en el perro que figuran en el primer plano. El estudio de las luces y de los contrastes del claroscuro señala las preferencias del artista por los valores plásticos. El paisaje tiene una gran amplitud espacial. *Tajamar del río Mapocho* pertenece al mismo grupo. No ofrece tan acusados contrastes. La nota popular se acentúa por la introducción de grupos de gentes de mucho colorido local. Las lejanías con los montes en la neblina y con las nubes, tienen un aire dramático.

En las obras narrativas conviene incluir *Marcha del Ejército de Chile*, en la cual el efecto psicológico de epopeya se ha conseguido en forma admirable por el contraluz que hace recortarse en energéticas siluetas a los soldados libertadores. Los montes lejanos se destacan como un obstáculo insalvable. La impresión es así más fuerte. Hacia el valle se extiende la fila del ejército. El conjunto no carece de grandeza.

Wood gustaba de estos efectos en los cuales la naturaleza parece imponerse al hombre.

En el grupo segundo los buscó de preferencia. Por momentos se diría que sigue las huellas de su compatriota Turner. Es Carlos C. Wood un gran romántico de los efectos marinos. Por ejemplo en *La toma de La Esmeralda* (col. Hunneus Gana) hay un estatismo evidente en los elementos de la composición. Con pupila minuciosa y objetiva el pintor ha reproducido las naves. El mar se riza apenas por la brisa. El horizonte se ilumina violentamente, trágicamente, rompiéndose así la quietud de la superficie marina y de los

barcos. El resplandor, que forma un semicírculo perfecto, es vivísimo. Todo el drama está ahí. Es decir, en el contraste punzante de esa quietud con lo que se supone que ocurre en la parte más luminosa del horizonte.

La nota patética más alta en las obras de este segundo grupo la da Wood con el óleo *Naufragio de "El Aretusa"*, 1826 (Col. Alvarez Urquieta. Museo de Bellas Artes). Esta obra ha sido ejecutada con el recuerdo puesto en el patetismo barroco inglés. La similitud con *Llegada de un paquebote inglés*, 1802, de Turner, es indudable.

El sentido trágico, irracional, de la naturaleza, está en ambas obras. Sin embargo, la de Carlos C. Wood es más *pintoresca*, en el sentido exacto que a esta palabra da Wolfflin. Hay en ella una extraña proliferación de las formas. No existe quietud ni calma, ni una línea vertical. Plásticamente se ha logrado captar psicológicamente el intenso drama. Las nubes que tienen algo de escenográfico, cierran el horizonte. Los barcos se inclinan y el mar se agita en terrible convulsión. Los grupos en el paisaje roqueño e intrincado dan a la tela el clima de ineluctable y fatal destino.

El juego de las luces, el hinchamiento del agua, su dinamismo, su agitada inestabilidad son pavorosos. La tela ha sido pintada con pasión, con admirable dominio técnico, con el impulso y el estímulo de la tradición inglesa, que latía imponderable y sutil tras la mano del artista.

Muy posterior es *Niebla en Valparaíso*, 1832, que está, sin embargo, dentro de idéntico espíritu. Posee esta acuarela un fuerte carácter meteorológico y recuerda también las telas esfumadas y preimpresionistas de Turner, por ejemplo, *Salida del sol entre la niebla*, 1806. Todo el cuadro de Wood aparece sumido en una semi-oscuridad grísea. Sobre la playa se proyecta una luz vivísima que hace contraste con la adumbración del fondo. La mancha luminosa destaca la nítida silueta de las figuras: el marino que mira con el catalejo, los curiosos, las personas que salen en un bote... Es una escena pintoresca y a la vez profundamente justa en sus valores cromáticos.

Otras dos obras pertenecen a este grupo: *El faro de Edingstone*, 1833, (col. Javiera Hunneus) y *Mañana*, 1841. La primera es, sin duda, una obra maestra de sentimiento y de efecto plástico. Lo que más resalta es el ritmo circular señalado por la mancha luminosa del centro y por el movimiento del agua. A pesar del acentua-

do dinamismo barroco la composición está desarrollada con un cabal sentido del equilibrio plástico.

En *Mañana* hay mayor reposo en las líneas y menos contraste de claroscuro. En la lontana línea del fondo las aguas se serenar y la introducción de un grupo de gaviotas contribuye a recalcar el efecto apacible.

En los retratos Wood no alcanzaba notas tan altas. El dibujo es torpe y la objetividad le lleva a no eliminar los detalles superfluamente plásticos. La calidad de los paños está conseguida con virtuosismo técnico, especialmente en el *Retrato del Almirante Charles B. H. Ross*.

Carlos C. Wood, pintor que estuvo unido a las inquietudes espirituales primeras de Chile no dejó, al parecer, discípulos directos. Su obra debe figurar, sin embargo, junto a la de los precursores por su intrínseco valor plástico.

MAURICIO RUGENDAS (1799 - 1858)

Aproximadamente en los mismos años en que José Gil de Castro abandona Chile viene al continente americano el pintor bávaro Mauricio Rugendas. Había nacido en Augsburg en 1799 y estudiado en la Academia de Munich. Su familia estaba formada por antiguos grabadores que le inculcaron desde muy joven el amor por el dibujo y por la tarea minuciosa y pulcra.

Luis Alvarez Urquieta transcribe un retrato publicado en *Souvenir de l'Amérique espagnole*, en 1865, por Maximiliano Radiguet: "Mauricio Rugendas tenía ancha frente, despejada y prominente, surcada sobre las cejas por una blanca cicatriz que le daba carácter marcial, aumentado por la contracción casi constante de los músculos de la cara. Tenía una mirada espiritual y ligeramente irónica, era esbelto, aunque un poco encorvado, como las personas que viven sobre el caballo, y se hubiera tomado a primera vista por un oficial de caballería más que por un artista" (5).

No disponía de fortuna. Pero había tenido una formación artística muy completa, se había empapado de las corrientes de su

(5) Luis Alvarez Urquieta. EL PINTOR JUAN MAURICIO RUGENDAS. BOLETIN DE LA ACADEMIA CHILENA DE LA HISTORIA. N.º 12, Primer trimestre de 1940, Santiago.

tiempo y, además, poseía un alma ansiosa de aventuras y de horizontes. Lo exótico conmovía las fibras de su sensibilidad.

¿Qué buscaba Rugendas en su viaje transatlántico?

En los comienzos del siglo XIX se da una corriente romántico-costumbrista que busca los ambientes llenos de pintoresquismo y de color local. Los países más apartados de las grandes vías de comunicación o que conservan sus costumbres ancestrales atraen a pintores y escritores. El escenario español de intrincadas y laberínticas sierras encanta a Roberts, a Doré, a Merimée, a Irwing, a Dauzats, a Blanchar. América era un punto de misteriosa seducción.

Ese mismo anhelo es el que empuja a Rugendas. El artista quiere recoger escenas típicas para sus álbumes, pintar selvas, captar los rasgos típicos de los habitantes, llevar a la tela las ruinas del pasado. Con ese material publica en París *Viaje pintoresco al Brasil*. Más tarde hace lo propio con los apuntes de México. El libro, titulado *Paisajes y escenas populares*, se edita en Londres.

En el *Journal* de Delacroix hay una anotación que da idea de la fecundidad del artista. "He encontrado en mi casa —escribe el 11 de mayo de 1847— a Rugendas cuyos cuadernos he visto con placer, pero con mayor fatiga" (6). No menos de 3.000 son los dibujos que lleva en sus carpetas.

Rugendas no fué nunca infiel al impulso que lo trajo a América. Al contrario, sus pinturas persiguen una temática vernacular hecha con instinto seguro de la atmósfera y del carácter racial y psicológico del país visitado.

Su segundo viaje, en 1841, lo trae a Chile. Un espíritu trasahumante y bohemio le hace buscar lo característico e insólito allá donde se encuentren. Va al campo y en un afán ilustrativo incontenible mira las escenas populares, los paisajes románticos, los tipos de la raza, las costumbres. Hay en sus obras un afán ilustrativo, la voluntad de dejar sobre la tela un acontecer histórico, algo que pasa. Sin embargo, más allá de la retórica y de lo narrativo, el arte auténtico se impone gracias a un sentido natural de la forma y del color que posee el artista.

Persigue el carácter y trata de aprisionar, dentro de una ecuación esencialmente plástica, el ambiente que rodea a los personajes en perfecta unidad y equilibrio. Lo más admirable de Rugendas es la captación del costumbrismo vernáculo sin posponer ni sacrifi-

(6) JOURNAL D'EUGENE DELACROIX. T. I, París, 1932, Lib. Plom.

car los factores figurativos. La caracterización de los tipos raciales la logra mediante la acentuación del rasgo significativo. Aprovecha ciertos elementos típicos en forma feliz. Por ejemplo, en *El huaso y la lavandera*, la tonalidad fría total del cuadro está temperada hábilmente por la mancha roja del poncho.

El entronque del costumbrismo con ciertos atisbos románticos es muy certero. Rugendas ha contemplado las obras de Delacroix, pero se aparta de aquel maestro en su mayor preferencia por los colores claros, la nitidez de las formas y la rotundidad del arabesco que las limita.

Mayor semejanza existe con una parte de la producción goyesca. Me refiero a los cartones para tapices del pintor español. Dos obras del Museo de Bellas Artes —*El huaso y la lavandera* y *El mercado*— tienen, como aquéllos, una gracia pura y espontánea, un lirismo costumbrista sin extremos plebeyos, una sencilla y delicada poesía, una energía vital. Rugendas, al entregarse a la captación de las escenas vernaculares, no desciende —como se cree— de rango estético. Al contrario, sigue la corriente de su tiempo, es decir, el afán por el “popularismo” que constituye una de las grandes vetas de la pintura occidental.

Como Gova en los cartones, Rugendas pone en estas obras suyas un incontenible afán decorativista. No hay en ellas el refinamiento cromático fundido del color goyesco, pero se advierte la iniciación de una factura suelta, abandono de la ejecución minuciosa y juego colorista en el cual las manchas actúan por yuxtaposición y por reflejos mutuos.

En la *Batalla de Chacabuco* (Biblioteca Nacional, Santiago), la peripecia guerrera es, en buena parte, pretexto para dar forma a una de sus composiciones más llenas de colorido y sabor. A los ojos se ven las líneas irreprochables de la infantería, la distribución estratégica de las masas y los humos de la acción guerrera. La monotonía de ese segundo plano se rompe por el movimiento y dinamismo pintoresco del primer término, que constituye un verdadero cuadro de costumbres, sin deshacer el sentido de la composición y sin dejar de caracterizar a cada uno de los tipos (7).

Sin duda una de las obras más valiosas del pintor es *Huastos maulinos*. En ella se manifiesta el rigor constructivo, el perfecto equilibrio de las masas, el juego plástico de los diversos elementos,

(7) V. Goldschmidt. LA SEMANA PLÁSTICA. Zig-Zag. 3 junio, 1950.

sabor popular y vitalidad palpitante y humanísima. El dibujo, especialmente en el conjunto del primer término, es firme y persigue un ritmo ondulante y acompasado.

Hay una gran transparencia en el efecto luminoso mediante el cual Rugendas llega a la síntesis del total plástico. La forma no está aquí al servicio de la "ilustración", sino por el contrario, es el asunto el que se somete al esquema marcado por la finalidad artística.

Alvarez Urquieta (8) ve en Rugendas al creador de la pintura de género. Señala como sobresalientes sus obras *La laguna de Aculeo* y *El rapto de Trinidad Salcedo*.

El mismo historiador menciona como discípulos del maestro a Ernesto Charton, a José Tomás Vandorse y al genovés Giovato Molinelli.

Juan Mauricio Rugendas murió en Weidhem en 1858.

ERNESTO CHARTON (1818 - 1878)

Pertenece este pintor francés a la corriente populista que busca los temas exóticos. Su valor artístico es muy inferior al que poseía Juan Mauricio Rugendas y sus obras valen más desde el punto de vista documental e histórico.

Había nacido en Lvon. Su familia era de ilustre prosapia. Poseía el marquesado de Treville y algún antepasado había pertenecido al grupo de los enciclopedistas.

Ernesto Charton llegó a Chile en 1843, fecha que centra, como es sabido, uno de los momentos culminantes del desenvolvimiento cultural señalado por el famoso discurso de Lastarria, en donde afirmó que "la democracia necesita el apoyo de la ilustración". Vivía en Santiago el acuarelista Wood. En 1841 había llegado Rugendas; en 1843 lo harán Monvoisin y Charton. En 1849, como resultado de la inquietud creada por estos artistas y fomentada por escritores y filólogos como Alemparte, Lastarria, Jacinto Chacón, Hermógenes Irisarri, etc., se funda la Academia de Pintura (9).

(8) LA PINTURA EN CHILE. Luis Alvarez Urquieta. Santiago, Julio, 1928.

(9) Véase sobre este período, de Norberto Pinilla LA GENERACION CHILENA DE 1842, Santiago. Ediciones de la Universidad de Chile, 1943.

Alvarez Urquieta traza el retrato de Charton: "Era un hombre de buena figura, de estatura elevada, delgado, frente ancha y despejada, tez blanca, ojos azules de mirar penetrante, pelo rubio y ondulado, carácter alegre, optimista" (10).

Una vieja daguerrotipia nos ha dejado su efigie tardía. Tiene en ella monsieur Ernesto Charton de Treville un rostro a lo Paul de Koch. Barbas entre eruditas y noctívagas como correspondía a sus hazañas donjuanescas y a sus afanes intelectuales. No se olvide que, según la leyenda, Charton murió envenenado en la Argentina por una de sus admiradoras.

El Museo de Bellas Artes posee cuatro telas: *El rodeo*, *La Cañada*, *La Casa de Moneda* y *Plaza de Armas*, imágenes que por el gusto de lo pintoresco, del color local y del detalle popular reflejan sin duda un pasado vivo y pleno de encanto.

En la primera de estas obras el movimiento plástico es extraordinario. Es también la que luce mayor dominio del dibujo. Los animales están pintados con rara perfección. *La Cañada* representa las costumbres del viejo Santiago con sus casas bajas, sus gentes, sus carricoches. Charton no ha sacrificado al sentimiento plástico ningún detalle. Es una obra llena de carácter.

Calle Valparaíso (col. particular) es de todos los lienzos del artista el más pintoresco. Se diría uno de los cuadros costumbristas de los pintores barrocos de Flandes. La composición es sugestiva. Ha captado perfectamente y por medios absolutamente imitativos, con una pupila veraz y minuciosa, la intrincada geografía urbana y la vida bulliciosa y palpitante de un rincón de la ciudad.

Charton reprodujo también en forma muy semejante a Wood el Puente de cal y canto. Con el título de *La Cañada*, con un gran movimiento de personajes que se pasean entre la calle de olmos, dió otro aspecto de ese lugar urbano. Refleja esta tela, como ninguna otra, las costumbres sociales de aquel tiempo.

Ernesto Charton supo ver el exotismo de un país lejano con sus ojos de europeo. La imagen parece hecha con extremada fidelidad.

(10) Luis Alvarez Urquieta. EL PINTOR ERNESTO CHARTON DE TREVILLE. Boletín de la Academia Chilena de la Historia. N.º 21, Segundo trimestre de 1942, Santiago.

VICENTE PEREZ ROSALES (1807-1882)

Hay quienes consideran a Vicente Pérez Rosales como precursor de la pintura nacional. En el orden cronológico es —con Ramírez Rosales— el primero, sobre todo si partimos, como lo hemos hecho, desde los albores del siglo XIX.

Fué el autor de *Recuerdos del pasado* uno de esos hombres de existencia tumultuosa y agitada, de larga vida aventurera y trashumante, de inquieto corazón, de múltiples facetas. Su obra principal, el libro de sus recuerdos, está trazada en un estilo vivísimo y vital, como correspondía a la trama de sus viajes y andanzas.

Se educa en Mendoza. A los quince años se embarca en un velero. Es abandonado en una playa. Vuelve al hogar. En plena juventud marcha a París, ingresa en el colegio del escritor Manuel Silvela y conoce a una pléyade de brillantes intelectuales, entre ellos a Moratín.

Regresa más tarde a Chile (1830) y aquí, llevado por su inquietud y su afán de aventura, ejerce numerosos y extraños oficios. Más tarde siente la fiebre del oro y marcha a California. A su vuelta al país se transforma en el impulsador de la colonización sureña a base de inmigrantes alemanes.

En su madurez llena de frutos y de actividades patrióticas Pérez Rosales desempeñó cargos políticos desde los cuales afianzó muchas de sus laboriosas iniciativas.

Vicente Pérez Rosales es “testimonio —escribe A. Goldschmidt— del alto grado de personalidad, de cultura y refinamiento que caracteriza el medio chileno del liberalismo incipiente del siglo pasado...” (11).

Sus actividades pictóricas son una faceta más de la pluralidad de su existir. A veces se entrega al arte por el simple placer de dar salida a sus impulsos creadores. Pero, en general, sus trabajos plásticos tienen una intención ancilar, adjetiva. El espíritu científico del viajero le lleva a reproducir en álbumes y cuadernos una serie de esquemas de plantas y de elementos naturales como complemento de sus estudios de la flora chilena.

Es un realista minucioso, analítico. Pero ello no le impide mostrar al mismo tiempo una pupila sutil y fina de artista que sabe embellecer sus modelos al situarse en una posición de pura creación

(11) Dr. A. Goldschmidt, EXPOSICION POSTUMA DE VICENTE PEREZ ROSALES, Zig-Zag.

intencionalmente plástica. Sus dibujos al lápiz analizan las formas con la precisión de un entomólogo, sin excluir la eliminación de lo que el artista estima como superfluo. Marcó el arabesco y la forma principal con energía, pero jugando a la vez con el ritmo plástico formal, a la manera de los realistas-románticos del primer tercio del siglo pasado, a los que, sin duda, Pérez Rosales conoció en París. Llega a valorizar formas por la sabia utilización de la técnica del lápiz, engrosando la línea para densificar el volumen o adelgazándola de modo sutil para darle transparencia y para atmosferizar el conjunto. En sus dibujos (Museo de Bellas Artes, ant. col. Alvarez Urquieta), recuerda por momentos a Ingres.

En sus trabajos al óleo supo apartarse igualmente del realismo frío y de la simple observación para elevarse a un plano apoyado en la intencionalidad artística.

Paisaje de Valdivia, 1851 (Museo de Bellas Artes), es, sin duda, su obra de mayor jerarquía. Expresa esta tela todo el conocimiento técnico del artista, su justeza de observación, su gusto para componer, su sentido del color. Los primeros términos están realizados con una pasta gruesa, en pinceladas sueltas y de ágil caligrafía. Los segundos planos se esfuman atmosféricamente y se alejan en una notable proyección de la espacialidad. La mirada se aleja hacia el fondo deteniéndose en la sucesión de planos. La graciosa bandada de pájaros introduce un botador o temperador de esa mirada.

Pérez Rosales ejecutó también muy finas acuarelas.

ANTONIO GANA (1823-1846)

El Museo de Bellas Artes posee una tela de este pintor, *El caballero de la golilla*, que procede de la colección Alvarez Urquieta. No conocemos más obras del pintor. Sin embargo, por insuficiente que sea, parece bastar para comprender que con la muerte temprana del artista se malogró un auténtico talento de pintor.

El gobierno del Presidente Bulnes lo envió a Europa en 1843 para que perfeccionara sus dotes. Murió un año después en su viaje de regreso.

El caballero de la golilla es el retrato de un caballero antiguo, de rostro grequense. El rostro surge en fuertes contrastes de un fondo en penumbras. Se destaca la golilla y el enérgico dibujo de la

nariz. Es obra de imperfecciones, de expresión temprana, pero de indudable sensibilidad en el rasgo íntimo del personaje.

Nacido tres años después que Francisco Mandiola (1820), Antonio Gana aparece mucho más lejano, como perdido en las nieblas del alba artística de Chile. Psicológica y estilísticamente —dentro de lo poco que puede columbrarse a través de su sola obra— está muy lejos de su contemporáneo.

MANUEL A. CARO (1835-1903)

Sin embargo, en cierto modo, quien continúa la corriente del costumbrismo es el pintor Manuel A. Caro.

Conviene señalar entre ambos algunas diferencias importantes. En Rugendas el motivo temático se identifica con la forma, es absorbido en cierto modo por ésta. En Caro, lo primordial es la captación del rasgo descriptivo, sometiendo los factores plásticos a la vitalidad narrativa del tema, a lo pintoresco.

Observemos por ejemplo *El velorio*. Es un documento y un testimonio fiel del costumbrismo vernacular más que una creación pictórica pura. El contraste resalta sobremanera significativo si comparamos esa obra con *El velorio* de Arturo Gordon. Allí todos los detalles aparecen sin conexión mutua, rota la coherencia plástica. La mirada va de uno a otro personaje, a los objetos típicos, a los rostros fuertemente caracterizados, al guitarrista, a la vieja del manto. No puede negarse, empero, que M. A. Caro ha sentido por lo menos afán compositivo. El cuadro está construido según un sencillo esquema radial, en forma equilibrada y grata. El conjunto exhibe cierto dinamismo plástico logrado por la violencia del claroscuro, especialmente en el grupo de los personajes del primer término.

En *El velorio* de Gordon hay ya una nueva sensibilidad. La luz envuelve la masa *total* de los personajes y juega con ellos en un zig-zag violento, barroco, que acentúa la profundidad y el contraste audaz de los tonos cromáticos puros. No individualiza: usa la síntesis.

Manuel Antonio Caro fué un costumbrista, un captador de los hábitos que perviven en el pueblo. Rugendas buscó la vida popular de los campos. Caro fué un costumbrista urbano. *El Mocho pidién-*

do limosna, 1867 (Col. particular, Londres), *El cucurucho*, 1868, *El Falte*, 1868 (Col. Worwerck, Hamburgo), *La zamacueca* (boceto) (Antigua col. A. Urquieta, Museo de Bellas Artes), son obras que expresan el vivir de la gente de la ciudad en peripecia del suburbio; a lo más, viven en esa línea indecisa en la cual el campo se une al burgo. Por eso las estampas de inspiración autóctona participan de una doble corriente: la vida que se va y la que comienza, entronque —en definitiva— del pasado con una aspiración de porvenir.

Hay en Caro una vena que no ha sido bien estudiada. Me refiero a la ironía. Su costumbrismo se tinte con frecuencia de una nota imperceptible de sarcasmo. El hombre que ha vivido en París y que ha conocido el refinamiento acusado de una vida artificial y plena de convencionalismos, sabe captar —como con ojos nuevos— las escenas populares y tomar de ellas los rasgos más significativos y peculiares. Pero no ve sólo el encanto primitivo y adánico de las costumbres nativas.

Rugendas, atraído por el romanticismo exótico, miraba al hombre en una naturaleza virgen, en medio de un ambiente lleno de color y de sabor. Caro, por el contrario, deseando conservar el recuerdo de esas costumbres, ponía de relieve lo que en ellas era desviación hacia extremos ilícitos. En *El Falte*, por ejemplo, el matiz del sarcasmo está señalado en forma evidente.

Caro fué también un prolífico pintor de retratos. Se le ha reprochado la excesiva minuciosidad y el afán analítico de su pincel. Sus cuadros de este género nos muestran a una pupila ansiosa por aprehender la *topografía* del rostro. Los retratos de Caro adolecen de falta de penetración interior. Buscan de preferencia por sobre el rasgo psicológico las apariencias formales. De su mano queda una importante galería iconográfica cuyo valor histórico supera al valor plástico.

Manuel Antonio Caro estudió en París (1859-1866) con Gariot, uno de los maestros tardíos del *purismo nazareno*. Pocos reflejos han quedado en su obra de aquella enseñanza. Acaso la evidencia más ostensible aparece en el *Autorretrato* (12) al lápiz, trazado con la limpidez y la corrección de los discípulos de Overbeck.

(12) Publicado en el ensayo de Luis A. Urquieta EL PINTOR CHILENO MANUEL ANTONIO CARO. Boletín de la Academia Chilena de la Historia, N.º 14, 3.º trimestre, 1940.

También pintó algún tema histórico, como *La abdicación de O'Higgins* y *La muerte de Carrera*.

Su obra más popular es sin duda *La zamacueca*. En la actualidad se conoce sólo un boceto bastante terminado. La composición de esta tela está muy lograda, dentro de una tectónica que disimula el rigor del *pater* mediante una distribución naturalista. Es muy movida y dinámica, y la presencia de un personaje, a la derecha, cortado por el límite del cuadro, contribuye a incrementar la impresión de espontaneidad. Blanco Cuartín (13) se refiere al original perdido que él conoció, en la siguiente forma: "Los movimientos son bruscos, rápidos, sueltos, como es el baile a que se amoldan. La expresión general de las figuras no puede ser más natural y concertada. El colorido es vivo, animado; fresco..."

MONVOISIN (1790-1870)

Raimundo Augusto Quincac Monvoisin es un nombre significativo en el despertar artístico de Chile. Su llegada en 1843 no es debida al azar. Responde, por el contrario, a un oculto sentido. Es frecuente que en la historia de la cultura se produzcan momentos culminantes, especie de puntos de tensión, de fuerzas disímiles en la apariencia, pero unidas, en la distancia, por comunes impulsos espirituales.

En aquel núcleo que se ha llamado la "generación chilena de 1842", a la que habremos de referirnos con frecuencia, Monvoisin supone una faceta importante: la Pintura. Sin olvidar que la representación de las artes figurativas está compartida con Wood y con Rugendas, el francés es astro de primera magnitud. No se olvide que su llegada en el verano de 1843 había sido precedida de una serie de gestiones diplomáticas y que, anticipadamente a la instalación del pintor en Santiago, las esferas cultas y aristocráticas se hallaban preocupadas del viajero.

Monvoisin vino, pues, a Chile envuelto en una aureola casi legendaria. *El Progreso* del 15 de enero de aquel año lo califica de "uno de los primeros retratistas de París". El tono laudatorio no es insólito. Responde al consenso unánime de esos días. "Ha venido

(13) Blanco Cuartín. ESTUDIO SOBRE LA PINTURA CHILENA, Vol. XI, Bib. de Es. de Chile.

a Chile —escribe el Ministro de Francia— con la intención de crear una escuela de pintura...”

Al despertar de la conciencia cultural y creadora de una pléyade inquieta se une en forma deliberada la actividad plástica que se suscita en torno a Monvoisin. En una carta dirigida a don Evaristo Gandarillas a París, se puede leer: “En el día se habla mucho de pintura y de bellas artes en nuestro Chile, con motivo de la llegada del célebre Monvoisin...”

*
* * *

Había nacido en Burdeos. Estudió primero en su ciudad natal con el pintor Pierre Lacour. En 1815 marchó a París con el deseo de ingresar en la Escuela de Bellas Artes. Una vez admitido entró en el taller de Guérin. Trabajó entonces denodadamente para lograr el premio de Roma. En 1820 consigue el segundo lugar. Un año después vuelve a optar por la alta recompensa, sin conseguir triunfar. En 1821, sin embargo, y debido al buen efecto producido por su obra, el jurado lo propone para una beca a fin de que pueda estudiar en Roma, a donde marchó en 1821.

Regresa a París en 1826. Empieza una etapa sobremanera fecunda. En 1836 comienza a torcerse la estrella del pintor con motivo de la crítica que M. Cailleux, Director de los museos, poco afecto al bordelés, hizo a la tela *La batalla de Denain*. Posteriormente a esta incidencia aumentaron las dificultades oficiales y burocráticas, debiendo sumarse, además, algún desacuerdo penoso con su esposa Doménica Festa.

El viaje a Chile fué provocado por el cansancio, el desengaño y la aspiración a salir de una atmósfera que se le iba haciendo irrespirable.

Traía con él el desengaño del viejo mundo y, a la vez, una serie de impulsos contradictorios y el recuerdo de las luchas y beligerancias estéticas.

Su aprendizaje con Guérin se había señalado por la estética neoclásica y por el dominio de una artesanía rigurosa y seria.

Pero, al mismo tiempo, el joven pintor ha vivido en medio de un clima cargado de rebeldía y de ideales de libertad. Menos ecléctico que algunos de sus compañeros y condiscípulos, Raimundo Monvoisin verá deslizarse por su pintura, a lo largo de una ex-

tensa vía, todos los movimientos que prefiguran el arte contemporáneo.

¿Por qué razón, cabe preguntarse, los dos más eminentes discípulos de Guérin, Géricault y Delacroix, hacen una pintura opuesta a la de su maestro? ¿No es el mismo caso de Monvoisin, si bien en forma menos evidente, más sutil?

Cuando se habla de neoclasicismo se intenta la definición —perentoria, rápida, mediante una palabra— de su pintura. En efecto, Monvoisin es neoclásico, pero no es sólo eso. Parece indudable que el dibujo escultórico y analítico constituye la base de su hacer. Color rebajado, supresión del claroscuro extremado, introducción de una luz difusa, personalidad indeterminada del modelo.

Mas, junto a tales características parvamente enunciadas, vemos una voluntad estilizadora a la que —a nuestro juicio— no se ha prestado la debida atención.

En alguno de los retratos que hiciera en Chile esto puede comprobarse fácilmente. Debemos olvidar lo que dice esa obra respecto a cierto formulismo y a la aplicación cansina de recetas pictóricas. El artista vióse obligado a “standardizar” su labor por las constantes demandas.

Olvidemos la sumisión fría a una preceptiva aprendida en Guérin. En Monvoisin la palabra neoclásico explica un aspecto parcial de la obra, pues hay en ella a la par atisbos de subjetividad. Algunas de sus telas acusan los ideales románticos. Su *Autorretrato* de 1839 (Col. Antonio Santamarina), respira un lirismo cercano a Delacroix. El claroscuro es acusado y violento. La luz señala el contraste súbito y dramático que caracteriza a esa escuela.

No cabe duda de que el autor de *9 Thermidor* vióse solicitado por distintas y contradictorias corrientes estéticas. La inquietud de su espíritu es, desde luego, reflejo de una inteligencia singular dirigida a percibir los fenómenos de las artes figurativas.

La inclinación a lo romántico —aunque de importancia, como habremos de ver más adelante— no es exclusiva. Por su nacimiento y por su educación artística está más cerca de la estética que ve en la resurrección de la antigüedad la vuelta a la *Gran Pintura* y al *Beau Idéal*. Lo que sucede es que el maestro bordelés hállese, en la plenitud de su arte, en una época fronteriza y crítica. Los ideales impuestos por David están periclitando. La nueva sensibilidad —a su vez— no es todavía una conquista resuelta, y aún cuando se impone lo hace con dificultad y librando ásperos combates.

Puesto en esa encrucijada, obligado a elegir, Monvoisin sigue un camino que no es completamente el del neoclasicismo, ni tampoco, por modo cabal, el del romanticismo. Es un camino intermedio que tiene una doble raíz de instinto y razón, de impulso sensual y de cosa mental.

Mental, esa es la palabra. Su pintura —o mejor, una parte de ella— está regida despóticamente por la razón, derivada hacia la abstracción estilística. En ello se ve el influjo de Guérin, pero la proximidad a Ingres y —seguramente— a Federico de Madrazo es más acusada.

Esa abstracción se hace evidente en la aplicación de un dibujo que desdeña las alusiones al naturalismo descriptivo. El dibujo es, en todos los casos, una síntesis de elementos plásticos. En unos se manifiesta sometido a la impresión directa de las apariencias y como esclavo sumiso de la objetividad. En otros —en el caso de Monvoisin— el dibujo es una especie de metáfora, una sustitución de la realidad, una trasposición de ella, la *cifra* de la verdad aparente. En este caso la figuración naturalista con todos sus atributos, que utiliza la perspectiva, el claroscuro y el traspantojo, en la cual los objetos son representados con realismo ilusionista, deja el lugar a la abstracción de la línea.

En los retratos mejores del maestro francés la línea es una constante. Al grafismo ordenado por el rigor mental está supeditada la masa y ésta se encierra en el dominio geometrizable del arabesco.

Cualquiera que sea la calidad que asignemos a la obra y sin que ello suponga similitud de valor, Monvoisin está en la gran corriente de los pintores que han sacrificado la realidad a la conveniencia estilística y a la tendencia que ve en la creación pictórica los puros valores plásticos y figurativos. Monvoisin busca la deformación sistemática y la prefiere al carácter y a la individualización peculiar y naturalista del modelo.

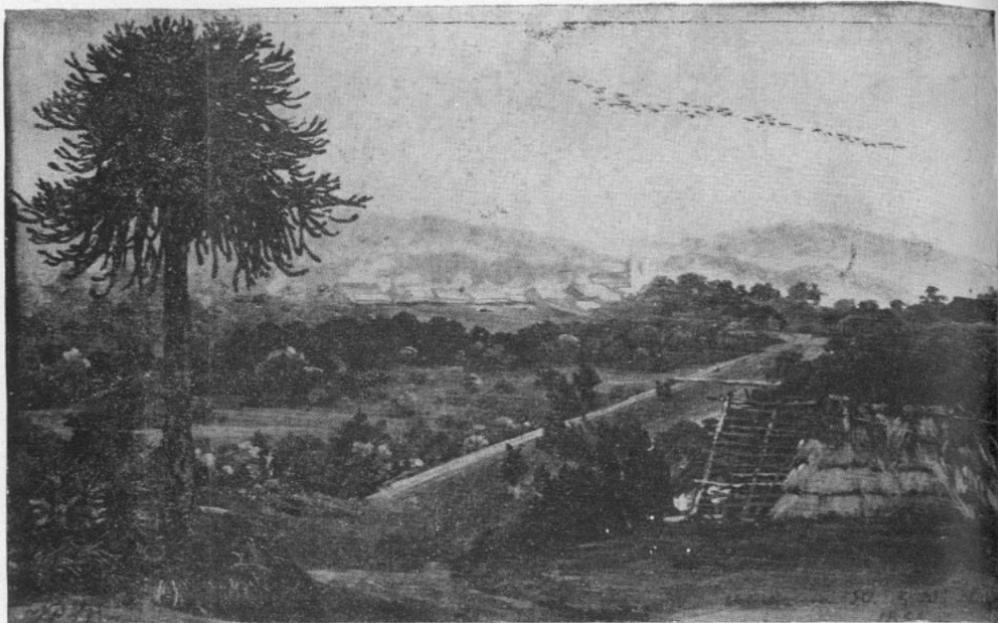
El pintor de Burdeos deforma en procura de una acentuación estilística. Nunca se hace ello más patente que en los murales ejecutados en Chile, especialmente en la alegoría de *La Literatura*. De franca inspiración neoclásica, esta figura, dentro de una ejecución fría y lisa, muestra su arabesco enérgico y sintetizador. La cabeza, pequeña con relación al cuerpo, da a ésta una extraña expresión de monumentalidad. El naturalismo está lejos de la abstracción deformante que anima a esta obra. Esa misma voluntad



José Gil: *Retrato*
(fot. M. de Bellas Artes)



M. A. Caro: *El Mocho*



Vicente Pérez Rosales: *Paisaje*



Mauricio Rugendas: *Rodeo, huasos maulinos*



Mardiola. *Retrato*



Monvoisin: *Dña. Tadea Reyes*



Monvoisin: *Dña. Rosario Formas*



Cosme San Martín: *Retrato*

(fots. Ministerio de Educación).

de abstracción ofrece, a pesar de todo, una palpitante sensualidad. Lo monumental anticipa, por otro lado, vagos conceptos de la pintura contemporánea.

Pero, ¿de dónde mana esa sensualidad?

Paradójicamente, de la belleza pura e indiferente que advertimos en aquella abstracción, de la misma abstracción matemática y mental que un siglo más tarde iba a permitir que Modigliani —muy diverso, por otra parte— se transformara en el más extraordinario pintor de desnudos sensuales del arte contemporáneo.

El dogma clásico, más aparente que real, oculta a un emotivo voluptuoso. De Monvoisin puede decirse lo que Lionello Venturi ha dicho del pintor de Montauban: “Se comprende que la forma plástica de Ingres no es más que el acto de posesión sensual de algunos fragmentos de realidad”.

Monvoisin encierra a sus figuras dentro de una arquitectura oval y esférica. Tales formas constituyen una especie de geometría mental de estilizado arabesco que se ondula al dibujar la apariencia plástica. El dibujo se apoya en un simbolismo esencial formado por dos columnas ideales: estructuralismo e intelectualismo. Se diría que ese racional concepto de las formas advertido en Monvoisin, entronca con lo que siempre ha sido la marca del genio francés: predilección por el estilo, cierta austeridad a lo jansenista, voluntad del orden, aspiración a hacer de la pintura una síntesis formal. Más todavía, un pensamiento plástico. “Pienso, luego pinto”, gustaba decir Poussin.

En *El columpio* (Museo de Bellas Artes), en medio de una naturaleza romántica de acento medieval — como las que pintaban los puristas y nazarenos del siglo pasado — hay dos desnudos de mujer que ofrecen una forma acentuadamente estilizada, sobre todo por el contraste real del fondo. Las carnes, de aspecto elástico, como de molusco, se inscriben dentro de un lineamiento geométrico oval. Dejando a un lado el que los brazos levantados de una de las figuras no tienen una solución feliz al romper la coherencia, el conjunto puede servirnos de ejemplo muy característico de la pasión que Monvoisin ponía para dar realidad tangible a un estilo basado en las formas abstractas.

La abstracción estilística que se advierte en una parte esencial de su obra deriva, pues, del influjo de Ingres. Se ve que el pintor sintió la atracción de los dos grandes maestros de su tiempo. Fué romántico — como habremos de ver — bajo el dominio de Eugenio Delacroix, pero buscó la estilización abstracta en la lección magistral del austero artesano de Montauban.

Algunas obras del período chileno son hondamente significativas con relación a esa segunda influencia, especialmente el *Retrato de C. Masenlli de Sánchez*, que puede considerarse como prueba suprema de asimilación racional e inteligente de un estilo y como adaptación del mundo de las formas a la norma abstracta.

Hay en este bello retrato la misma fuerza latente y potencial de la manera ingréscica. Idéntico contenido intelectual y, a la vez, sin que se anulen recíprocamente, ese extraño sensualismo, esa febril *morbidez* que no deriva de complacencias eróticas del tema, sino de la pintura misma, del regodeo del modelado, de la melodía lánguida del dibujo, de las incurvaciones que parecen sometidas a un esquema previo.

A esta misma corriente pertenece el *Retrato de doña Emilia Herrera de Toro*, por la suave sensualidad de las carnaciones, por el rigor del arabesco y por la delicadeza aterciopelada de los paños, si bien en esta obra es fácil advertir ya una vaga insinuación romántica. Ingreso, esencialmente ingreso es el *Retrato de doña Tadea Reyes de García*, que si bien no es de las mejores obras, sirve al menos como ejemplo eminente de cuán decisivo fué el ascendiente del pintor de Montauban. Se trata, en efecto, de una de las telas más próximas a la factura peculiar de este maestro. Pero aquí no ha habido, como es frecuente, asimilación y adaptación a una cierta norma estilística. Por el contrario, se ha seguido la lección de modo servil, tomando lo epidérmico, la manera, la receta, mas no lo sustantivo y profundo.

Un óleo que representa a *Doña Narcisa de la Fuente S. de Zañartu*, en una colección peruana, acentúa extremosamente el geometrismo del esquema previo y, sin olvidar cierto lirismo romántico, muestra rasgos inequívocos de aquella racionalización de lo sensible ya anotada.

En el citado cuadro *El columpio* el ambiente romántico-gótico de la selva no empece que los desnudos exhiban el estiramiento carnal, elástico y mórbido a lo Ingres. El predominio del arabesco ovoide y de la geometría escueta, desdeñosa del modelado parcial

por el total, recuerda sin duda la figura de *Angélica* del pintor Ingres, y muy particularmente el estilo gotizante de *Venus Anadiomena* del mismo artista. En esta obra Monvoisin se encamina en forma decisiva hacia la pasión fría, latente y anacrónica, impuesta en Roma por los puristas nacidos, como es obvio, del tronco Rafael-Ingres.

Pero Monvoisin no siguió rigurosamente esta ruta. La abandonó apenas comenzada y el influjo del autor de *La Source* derivó más tarde hacia la abstracción estilística por un lado y, por otro, hacia el romanticismo. Las pinturas murales de la hacienda Los Molles señalan una de sus cumbres estilísticas. Y en ella se realiza una síntesis apretada y fuerte de los estímulos recibidos por el pintor en el cultivo de la norma y de la estructuración racional.

Hay en el paralelismo Ingres-Delacroix un ejemplo muy importante: el que nos proporciona la comparación del *Retrato de M. Bertin* por Ingres con el que Monvoisin pintó de don Mariano Egaña.

Las diferencias formales son evidentes, pero sobre ambas obras planea un mismo espíritu. La obra de Ingres se expuso en París en 1833 y obtuvo un considerable éxito. Parece como si Monvoisin la hubiera conocido con anterioridad y sentido atracción por la serena y plácida belleza de esta tela que ha logrado la trasposición del ideal burgués a formas artísticas. Las manos debieron llamar su atención. Y son sus manos, —especialmente la derecha— las que él destaca en el *Retrato de don Mariano Egaña*.

Hay más psicología en el de Ingres; más naturalismo también. El de Monvoisin es más hermético interiormente, pero muestra en la cabeza un extraño sintetismo formal, una reducción de lo natural al plano abstracto. La calidad de los paños es idéntica en ambas obras, pero Ingres, en la composición general, ha llegado a una más completa unidad y coordinación de los elementos plásticos. Lo que interesa es señalar el influjo y sobre ello no parece caber duda.

Si la obra de Monvoisin fuera anterior, cabría pensar que el gran romántico sufrió su influjo, lo que vendría a valorizar la tela del maestro que vivió en Chile.

Hemos señalado que en el pintor Monvoisin se da el choque de varias tendencias.

Lo que en él predomina, desde luego, como base de su formación técnica es sin duda el estilo que, por llamarlo de alguna manera, diremos neoclásico. Guérin, discípulo de David, está presente en su primera época. *Coriolano*, *Telémaco* y *Eucaris*, *Aquiles entregando a Néstor el premio de la sabiduría* y otras telas en las que predomina el tema, se inscriben en aquella filosofía estética impuesta por el pintor del *Sacre*.

Es más, conforme lo vamos estudiando nos asalta la duda de si en realidad fué sentida por Monvoisin esta clase de pintura. No puede olvidarse que hacia 1820, año que centra sus afanes didácticos, la academia rige severamente las actividades artísticas sin permitir la menor desviación.

La huida de Monvoisin, evasión mística y física, en cierto modo como la de Gauguin a las islas paradisíacas y la de Van Gogh hacia el esplendor luminoso de la Provenza, es para nosotros bastante significativa. La anécdota de unas dificultades estético-burocráticas no sería nada si en ella no estuviera el germen de la incompatibilidad con una filosofía de las artes del diseño poco estimadas por el pintor, sobre todo en su época de madurez.

El viaje al Nuevo Mundo lo libera de los rígidos moldes y lo enfrenta a una naturaleza llena de misteriosos prestigios y de romanticismo tropical a través del tópico literario de Chateaubriand y de Bernardino de Saint-Pierre. La venida del pintor a América supone una vuelta a la naturaleza.

Sería excesivo —no obstante— creer que Monvoisin va a dar de lado al cúmulo de normas, ideales y hábitos adquiridos en la docencia neoclásica de Guérin. El bordelés se había formado —ya lo hemos dicho— en esas enseñanzas y, en cierto modo, en ese clima estético y espiritual. Cualquier intento de mutación está sujeto en él a una serie de frenos e inhibiciones psicológicas. Es curioso observar cómo de la voluntad exclusivamente formal que actúa sobre los supuestos neoclásicos, cómo del ansia de libertad creadora parten dos corrientes en cierta forma disímiles. Una inclinada, por influjo de Ingres, hacia la abstracción estilística. Otra, hacia el romanticismo a través de la lección magistral de Eugenio Delacroix.

¿Es Monvoisin un pintor romántico?

En las cosas de arte las denominaciones no pueden alcanzar

límites sobremanera precisos. Monvoisin ofrece, desde el punto de vista crítico, el interés de lo contradictorio, de lo fronterizo. Está el pintor de *La batalla de Denain* en esa línea imprecisa e indócil en la cual se rozan diversas zonas espirituales y estilísticas. No es en el rigor del término un romántico sentimental. Pero en su obra —especialmente en la posterior a 1832— se adivina una corriente soterrada de contenido lírico que calienta la frigidez clásica venida de David.

Las fuentes de la inspiración romántica en Monvoisin son diversas. Mas, las dos principales están en sus juveniles contactos con Delacroix, quien en cierta ocasión se vanagloriaba de trabajar en el taller de Monsieur Monvoisin, y en el choque con el mundo americano. Por otra parte, en el primer tercio del siglo XIX, hacia el 1835, el neoclasicismo ha hecho crisis. La razón cede el paso al sentimiento; la geometría, al instinto. No era posible que Monvoisin, cuya vida habría de prolongarse todavía treinta y cinco años, se mostrara insensible a la palpitación de los tiempos.

*
* * *

El romanticismo en Movoisin está enriquecido por distintos aportes. No es tampoco el suyo un romanticismo puro. Está entreverado de elementos espurios y con frecuencia deja aflorar las vetas de otras normas. Es indudable que en el pintor se unen tres cauces suficientes para impedir que alguno de ellos, por su diversidad respectiva, predomine jerárquicamente.

Tiene de David la pasión por la vuelta a la antigüedad (*Telémaco y Eucaris*). De Ingres, su ansia por retornar a la Edad Media a través de una concepción purista (reyes merovingios de las galerías históricas de Versalles). De Delacroix, la pasión y el pintoresquismo vernacular (*Los refugiados del Paraguay*).

De estos tres aspectos el que nos interesa es el tercero, es decir el de la posible influencia de Eugenio Delacroix.

No pertenecen ambos pintores a la misma generación. Monvoisin nace en 1790. Delacroix, en 1799. Nueve años en una época en que la actividad pictórica era muy acusada son suficientes para separar radicalmente a quienes a ellas pertenecen.

Delacroix seguía su camino con toda seguridad. No tenía tras sí el peso de influjos ajenos a su propia concepción de la estética.

En cambio Monvoisin participa de una generación vacilante. Vacila el pintor entre la fase tardía del neoclasicismo y los nuevos ideales. En medio de esta dual tendencia es necesario ver la influencia ingresa que produce en nuestro pintor la interesante desviación hacia la voluntad estilística.

El romanticismo monvoisinesco se manifiesta de dos modos. Por el lado de lo ornamental y por el más sutil de la sensibilidad y del subjetivismo exaltado. La base de éste está en los ideales nacientes; la de aquél, según ya vimos, en el choque con un mundo extraño y misterioso.

Cuando el artista viene a este hemisferio trae obsesivamente en su recuerdo la imagen indeleble de algunas obras del gran romántico, entre ellas los dos retratos de la novelista George Sand. Estas telas sirven de inspiración a algunas de las que Monvoisin pinta en América, siendo la más significativa el *Retrato de Doña Mercedes Soubirat de la Fuente*, 1847. Otro retrato que recuerda ostensiblemente el *Portrait de Mme. Simon*, de Delacroix, es el que hizo Monvoisin de doña Javiera Carrera. Con ello no insinuamos la posibilidad del plagio. Estamos señalando algo más importante: la inclusión en una misma corriente estética, la participación de idénticos ideales, la entrega —en suma— al ansia de liberación creadora.

Y que Monvoisin sentía esas aspiraciones lo demuestra con su bello *Autorretrato*, de 1838, fecha decisiva y esencial en su evolución, fecha que señala el cambio de ruta y que centra uno de los conjuntos más admirables de sus obras anteriores al exilio voluntario.

En esta pintura que representa sus propios rasgos nos da en una atmósfera misteriosa el secreto apasionado de un alma. Oculto en la apariencia reposada de unas formas que emergen románticamente del violento claroscuro, el espíritu se revela súbito en los ojos, en la línea enérgica de la nariz. Toda la tela muestra una honda, una delicada espiritualidad. En ella Monvoisin aparece fraternalmente unido al genio de Delacroix.

No es necesario llegar a la realización de grandes obras para que el espíritu aflore a la superficie pintada. En las composiciones ambiciosas de la primera época el artista de Burdeos es frío, minucioso para resolver los problemas de dibujo y técnica. Hay ahí, sin embargo, menos sensibilidad y el espíritu está ausente. Las

obras devuelven una realidad anacrónica, arqueológica, vista a través de las frías reconstrucciones históricas.

En los retratos, por el contrario, hay subjetividad, gracia, lirismo. Hay también pasión. Monvoisin no busca, a la manera de los neoclásicos, el arquetipo. Trata de definir una individualidad diversa a las demás. Trata de darnos la naturaleza íntima, angustiada, de un alma. Por eso Monvoisin es romántico.

*
* *
*

Si el lirismo pictórico de Monvoisin enlaza con el de su compatriota, el apasionado pintor de *Medea*, no puede negarse que posteriormente y en el choque con una naturaleza tropical y extraña a las visiones primeras, su romanticismo tiene algo de roussoniano. Ya hemos aludido a esto, pero deseamos insistir. El contacto con el nuevo mundo afecta decisivamente a la obra del maestro.

Lo que por lo demás no es extraño. En Europa comenzaba un movimiento de búsqueda de lo exótico. Es entonces cuando nace el *orientalismo* y la pasión por ciertas formas populares. La temática, a su vez, se inspira en la historia coetánea del pintor.

Esas tres corrientes se dan en la pintura del bordelés.

Ha visto nuestro pintor la serie de grandes cuadros de temas orientales, especialmente *La boda judía* y *Mujeres de Argel*, de Delacroix. Monvoisin ha sentido la atracción de los asuntos pintorescos y coloridos. El resultado es la pareja de odaliscas de la colección Ocampo de Buenos Aires, en las que se advierte un equilibrio admirable entre el sentimiento de lo exótico y la restauración de las formas esencialmente plásticas; entre la sensualidad y la contención morfológica. El recuerdo de la *Odalisca* se impone.

Más acentuado carácter ofrecen los óleos de temática popular y vernácula. En primer lugar *Soldado de la guardia de Rosas*, que tiene una enérgica cabeza a la oriental y que se inscribe por el modo pictórico y estilístico en la corriente que estudiamos. Es el equivalente de *El hombre de la pipa* de aquel pintor. La tendencia popular-orientalista, transformada aquí en "americanista", conviene verla en *Gaicho federal*, en *Esposos paraguayos*, en *La porteña en el templo*, y, sobre todo, en *La barranca de Santa Lucía*.

Monvoisin ha escrutado en estas telas, a más del contenido interno de los modelos, el color local. Hay en ellas un romanticismo

de lo tropical y lejano, del traje, del costumbrismo autóctono. Lo hay de preferencia en la rebusca exacta del carácter. *La barranca de Santa Lucía* ha perdido ya todo acento oriental y ha ganado en rasgos populistas. Los dos grupos situados, respectivamente, a derecha e izquierda del cuadro, son unas manchas deliciosas de vida y costumbrismo. El pincel del artista ha manchado valientemente con una caligrafía sintética, sin apurar el trazo, insinuando, sugiriendo, señalando el dinamismo y la diversidad formal de algo que recuerda el movimiento barroco y prerromántico rembrandtiano.

Tenemos así que si el punto de partida es, como decíamos, Delacroix y la nueva corriente orientalista europea, la obra posterior de Monvoisin está señalando el contacto con un mundo especial, inédito en realidad hasta entonces.

El orientalismo de raíz norafricana produce sólo las odaliscas y una tela de costumbrismo turco-albanés, *Ali-Pachá* y *Vasikili*, resumen plástico de un terrible y romántico episodio de la dominación turca en Albania.

Conviene no olvidar que el cambio de estilo en Monvoisin se había producido, precisamente, con *Pastora soninesa* y *La Partida*, las dos inspiradas en Oriente.

Dentro del romanticismo que roza el rococó debemos considerar un cuadro de extraño y galante tema. Nos referimos a *Luis XIV y la Valière*.

Aquel mundo exótico —es decir, América— da lugar a una visión muy personal de la historia coetánea. Delacroix había buscado en los Balcanes una honda fuente de patetismo. La toma de Constantinopla, las matanzas de Quios y los diversos episodios de la dominación otomana son temas que unen dualmente la posibilidad plástica de color y dinamismo a lo sentimental y dramático. Es éste, en cierto modo, el equivalente pictórico de la romántica literatura orientalista del poeta Byron.

Estamos lejos ya de la inexorable sumisión a las reglas davidianas. Monvoisin las rompe definitivamente —aun cuando no persista posteriormente en ello— con dos telas nacidas en el impulso de sucesos contemporáneos del autor: *Naufragio del Joven Daniel* y *Elisa Bravo en el cautiverio*.

Pide, pues, Monvoisin al acontecer contemporáneo inspiración temática. Del mismo modo que Géricault reproduce en *Le radeau de la Méduse* un episodio que conmovió a las gentes de su tiempo, Monvoisin toma como pretexto una catástrofe ocurrida en 1849 —el naufragio del bergantín “Joven Daniel”— para componer dos de sus telas acentuadamente románticas. La imaginación del pintor, estimulada por la leyenda, nos da aquí un romanticismo costumbrista, exornado curiosamente por elementos esenciales de carácter tropical y por la evocación nostálgica.

Ello se hace más patente en *Elisa Bravo en el cautiverio*. En primer lugar, lo fabuloso empieza a mezclarse con la pura creación pictórica. La literatura interviene y reviste la escena con el prestigio poético y legendario.

La litografía tomada del cuadro está mostrándonos una escena a lo Bernardin de Saint-Pierre. La escenografía es completa. Contraste inusitado de dos civilizaciones, belleza convencional de la náufraga, fondo tropical formado por palmeras y espesas selvas.

Monvoisin ha pintado ambos cuadros hacia 1859. Es decir, cuando se ha retirado a su país natal, bastantes años después del suceso. La leyenda ha comenzado a crecer con inciertos contornos. El episodio, vulgar en sí mismo, se transforma lentamente en un acacimiento cargado de honda poesía.

El pintor guarda de su estancia en América una indecible, una suave nostalgia. Vive ya de recuerdos y la evocación de una etapa nimbada por brumas saudadasas. Su imaginación agiganta los hechos y les da dintornos de fábula. Las telas de este período están cargadas así de sentimentalismo y entre ellas figura una, capital en el conjunto de la producción total del maestro: la titulada *Refugiados paraguayos*, patética, emotiva visión del mundo lejano.

Lo que no tiene nada de particular si se piensa que, además del contenido plástico, liberado en buena parte del convencionalismo escolástico, se advierten en esa tela y en otras del mismo grupo la subjetividad y la emoción del recuerdo.

A tan interesante período final pertenece *Paisaje de Río de Janeiro*, interesantísimo desde el punto de vista figurativo y del factor anímico. Tiene la suavidad de las nieblas de Corot, la delicadeza de un cielo transparente y sutil, una graciosa poesía espacial y, a la vez, buena dosis de rigor artesanal. Del primitivo apresto neoclásico no queda nada. El follaje esfuma sus contornos y, dentro de la quietud y el sosiego y del contenido interior, se columbra

un arrebatado de sentimentalismo dinámico y pasional. Hay sin duda algo de la voluntad fáustica de los grandes paisajistas románticos. La manera fugada de estar realizada la tela, la soltura de la pincelada y el *toque*, el vago impresionismo musical, son prenuncio del nuevo modo que se abre paso con los maestros del *plein-air*.

Podemos, pues, resumir nuestro pensamiento.

Monvoisin se forma en los ideales neoclásicos. Dentro ya de un clima de renovación su pintura sufre diversos estímulos. Uno de ellos el de la nueva sensibilidad romántica: Delacroix, Corot, tal vez Géricault.

Su estancia en América pone tensa la cuerda del orientalismo y lo lleva a la naturaleza a través del idealismo convencional y poético de Bernardin de Saint-Pierre.

Todo ello sin olvidar que la obra del pintor de Burdeos muestra con frecuencia una esencial y poderosa base personal, un estilo que le es propio, reflejo de su espíritu sensible y de su vocación creadora.

FRANCISCO MANDIOLA (1820 - 1900)

Se considera a este pintor como el más importante discípulo y seguidor de Monvoisin. Sin embargo, tal afirmación debe acogerse con ciertas reservas, puesto que entre ambos artistas hay diferencias esenciales. Monvoisin se mantiene con frecuencia en lo que entonces se llamaba el "tema noble" o el retrato aristocrático. Mandiola desciende a lo popular y pinta mendigos o ingenuos retratos de gentes sencillas y humildes. En cierto modo es el iniciador de la pintura de género.

Nace en Copiapó en 1820: es enviado más tarde a Santiago y estudia dibujo con don José Lastra. En 1844 entra a trabajar en el taller de Monvoisin. Su formación no es, desde luego, muy rigurosa. Son los impulsos vocacionales —como tantas veces— los que deciden el destino vital.

La falta de una disciplina seria y de maestros adecuados se advierte en la torpeza expresiva de las obras de Mandiola, especialmente en aquéllas que aspiran a salir del marco escueto del retrato. Dibujo incorrecto, colorido opaco, pesado, decidida adhesión a un naturalismo en exceso literal y directo. Mandiola buscaba ante todo

el carácter, y a la captación del rasgo fisonómico posponía el estilo y la norma de esencia plástica.

¿Qué le ha interesado, por ejemplo, al pintar *El pillete Patrio* o *El mendigo*? La sensibilidad del artista no ha sentido el choque estimulante de unas masas coloreadas, de una armonía cromática, por sí solas. Su atención ha ido hacia lo pintoresco del modelo, hacia los harapos, hacia lo que estos personajes del arroyo representan como matiz característico de un determinado ambiente urbano.

Rugendas ha tomado lo vernacular como pretexto para ir a una trasposición plástica de los factores inmediatos. Mandiola se ha quedado en lo pintoresco, o, a lo más, ha perseguido un "trozo de ejecución" (14). Sin embargo, la apasionada rebusca del carácter da a estas obras una gran robustez, una fuerza vital indudable. En *El mendigo* hay, junto a la escrutación de lo anímico, un imperceptible deseo de llegar al esquema compositivo. La línea vertical de la figura del centro está equilibrada por otras dos manchas simétricas.

Las obras más valiosas de Francisco Mandiola pertenecen al género del retrato. Precisamente aquéllas a las cuales —por tratarse de obras de encargo— el pintor daba menos importancia. En estas telas el influjo de Monvoisin es más evidente y benéfico. Se hace presente la lección magistral en el suave modelado de las carnaciones y en la unidad sorda, pero atmosférica y delicada, casi evanescente, de las gamas.

De *Retrato de niña* (1857) y *Cabeza de estudio*, ambas en el Museo de Bellas Artes, la primera exhibe en su acusada frontalidad, una gracia hecha de sencillez, de síntesis, de insinuación y sugerencia. Mandiola ha conseguido la plenitud estilística mediante un delicado claroscuro. Las formas no nos presentan su escueta y dura densidad material. Por el contrario, pierden los contornos en el temblor indeciso y atmosférico del *sfumatto*.

Todo está sugerido, como dicho en voz baja. La figura surge con su mirada inquietante de la misteriosa adumbración del fondo.

Los adornos del busto, con su suelta factura, revelan que, en 1857, Francisco J. Mandiola había alcanzado la madurez y la forma adecuada a su intencionalidad artística.

Cabeza de estudio es, quizá, uno de los más bellos retratos de

(14) Pedro Lira.

la pintura chilena. Es comparable al anterior por sus virtudes plásticas, pero lo supera en lirismo y en fluidez de ejecución. En aquél, el hieratismo de la expresión y cierta abstracción de lo morfológico arrebatánle contenido espiritual. *Cabeza de estudio* es el perfecto equilibrio entre el contenido anímico y los elementos plásticos.

Por el contrario, en el retrato *Dos niños* (1845) —obra de extrema juventud— se ve inclinación a la sensiblería más acusada en la actitud de los modelos, en los adornos, en el colorido, en los ojos en éxtasis. El cromatismo esfumado cae en lo sentimentaloido, acromado y melífluo.

El gran mérito de Francisco J. Mandiola está, no tanto en sus obras como en el hecho de que realiza la misión histórica de introducir en la pintura chilena el retrato como forma artística.

II

EL ROMANTICISMO

ANTONIO SMITH

En el alba del despegar artístico nace Miguel Antonio Smith e Irisarri (1832-1877), destinado a crear —junto a Manuel Ramírez Rosales— el paisaje en la pintura chilena.

Tiene nueve años cuando llega Rugendas y once cuando lo hace Monvoisin. Su juventud transcurre, pues, en un ambiente en cierto modo propicio y favorable al desenvolvimiento de su posible vocación artística.

Estudia en el Instituto Nacional y, posteriormente, ingresa en la Academia de Pintura dirigida por Alejandro Ciccarelli. Se separa más tarde de este maestro por discrepancias artísticas y se hace militar.

Conviene tener en cuenta que hacia 1860 hace eclosión un grupo generacional de mucha fuerza, produciéndose un movimiento literario valioso y animado por nuevos ideales. Son los maestros de la nueva generación intelectual: Lastarria, Varas, Gorbea, Sazié, García Reyes. El grupo coevo de Smith está constituido por los Arteaga Alemparte, los Blest Gana, don Isidoro Errázuriz, Vicuña Mackenna, Ambrosio Montt, Barros Arana, Amunátegui, Bilbao y Blanco Cuartín. En *El Correo Literario* se recoge el pensamiento de la brillante pléyade y sus páginas lo difunden. Antonio abandona las armas por las letras y el arte y comienza a publicar sus ásperas e intencionadas caricaturas, entre las cuales destaca una sangrienta contra Ciccarelli.

Más tarde, los acontecimientos políticos le obligan a abandonar el país y se dedica a perfeccionar su arte en Francia y en Italia. Copia en el Louvre a los maestros que más cerca están de su sensibilidad, entre ellos a Saal, paisajista sensiblero y sentimentaloido.

Más tarde en Florencia visita el taller del pintor Carlos Markó y trabaja con él durante un año. El autor de *El valle de Florencia* es un romántico apasionado que influye decisivamente en el alumno chileno. Es indudable que lo escocés de Antonio Smith constituye un elemento propicio a las nebulosidades y brumas de la nueva escuela.

A su regreso a Chile en 1866 viene impregnado del subjetivismo pictórico y se dedica a llevar a la tela el paisaje vernacular a través de su propio temperamento apasionado e idealista.

Vicente Grez, que lo conoció, nos ha dejado la etopeya del gran romántico y ha sabido trazar con magistral precisión su estampa. Hela aquí resumida:

“Aquel rostro tenía una extraña mezcla de ternura y de ironía. Ojos soñolientos, cejas arqueadas. Una espesa cabellera negra bastante descuidada. Franco, desaliñado, jovial. Hablaba pausadamente. Su palabra era grave. Sonreía de un modo fino y punzante. Cansado aire. Y mostraba un eterno desdén que condecía con su tristeza y con su risa sarcástica”. Y en otra parte hay una nota de sagaz psicólogo: La mezcla de sangre latina y de sangre sajona que en él se daba “hizo naturalmente su obra. Contrastaba su flema con sus arranques impetuosos y con sus ocurrencias chispeantes”.

Lo más interesante es ver cómo el choque de estas diversas circunstancias influyeron en su concepción artística.

*

* *

Los temas pictóricos en Antonio Smith e Irisarri se reducen a uno solo: el paisaje. Así como a José Gil de Castro no le decía nada la naturaleza y buscaba en la representación antropomórfica la posibilidad de aunar lo plástico y lo figurativo, Smith es un espíritu volcado inconteniblemente, apasionadamente, hacia la realidad externa.

¿Romántico? Sí, romántico. Pero más que romántico, espíritu dionisiaco que gozaba con los crepúsculos dorados y con las manchas umbrosas, con las nieblas que recortan las cresterías lejanas, con las tintas opalescentes de la mañana. Romántico, porque Smith trataba de poner en la tela mucho de su propio espíritu, su emoción, su anhelo de belleza.

En *La Tarde*, 1875, esa impresión subjetiva aparece en su

plenitud. Smith no se ha limitado a dar plásticamente una realidad figurativa. Ha hecho algo más. Ha conseguido que lo inanimado e inerte adquiriera un hondo sentido anímico. La ilusión de la realidad se acrece con la dimensión espiritual y con la circunstancia meteorológica.

Antonio Smith tiene una curiosa personalidad ambivalente. Sus paisajes reflejan el lado sentimental e hiperbóreo de su ascendencia nórdica. Sus caricaturas, lo irónico e intelectual venido de la rama materna.

No fué un pintor fecundo. No podía serlo tampoco dado el carácter temperamental de su pintura. Además su vida fué corta y agitada por mil avatares adversos.

Entre sus mejores obras se cuenta: *Puesta de sol en los Andes*, Primer Premio en la exposición de 1875, *Bosque indígena en noche de luna*, *Valle de Santiago*, *Una cascada*, *El lago*, *Capricho* y *Las cuatro horas del día*, pertenecientes estas últimas a un conjunto sistemático equivalente en cierto modo a las "series" de Monet, en las cuales un mismo paisaje está visto en diferentes horas del día.

El Museo de Bellas Artes de Santiago posee *Río Cachapoal*, *Claro de luna* y *Sol de tarde en la montaña* (antigua col. Alvarez Urquieta).

Obsérvese cuán significativos son los títulos. En ellos se ve que el pintor quiere expresar, más que la realidad estática, el paso del tiempo, una a modo de experiencia pictórica interior, aprehendida y expresada en su totalidad sucesiva. En algunos de los paisajes de Smith, en efecto, parecemos percibir la fluidez temporal. La ausencia de personas en estos paisajes aumenta esa impresión del devenir de las horas.

La naturaleza aparece en su irritante y grandiosa soledad.

Las cosas permanecen extáticas y mudas. Pero la bruma, los rayos del sol, los árboles, las nubecillas sobre el cielo bruñido, nos hablan de que todo vive en permanente mutación temporal.

No pintaba Smith del natural. Es decir, lo esencial de su obra se apoyaba en los elementos tomados de la realidad tangible. Después venía la interpretación de acuerdo con la impresión íntima. Lo real estaba en cierto modo corregido por la razón plástica.

De todos modos ese apartamiento de la visión directa es muy relativo. Ya hemos dicho que Antonio Smith quería expresar el factor meteorológico, la circunstancia, y a ello no podía llegarse sin la

contemplación cuidadosa del paisaje. La repetición con ligeras variantes de un mismo tema no tenía otro objeto que llegar a la fiel captación de lo circunstancial dentro de lo permanente y sustantivo.

*

* *

El modo estilístico del paisajista Smith ha recibido su influjo de las escuelas europeas. El viaje —en los años románticos— a Francia y a Italia le ha enseñado a ver la naturaleza de una cierta manera y sobre todo lo ha habituado a llegar a la trasposición plástica del mundo exterior, sometiéndolo a sus propias intuiciones y vivencias.

En su obra se nota ya la tendencia a una incipiente sensibilidad impresionista. Sin embargo lo que triunfa plenamente es la proyección anímica del pintor en la tristeza y en la melancolía de los nocturnos y atardeceres. Parte de la realidad y la compone a su guisa, tratando sobre todo de establecer una armonía de masas y de tonos coloridos. Vicente Grez dice en su retrato: “Su pincel recogía los sonidos, los colores, las luces, las armonías, todos los caprichos fugaces de la naturaleza, dándoles formas tan tiernas y expresivas, que el alma se conmovía contemplándolas”.

El paralelismo con la impresión musical nos dice que la pintura de Smith se alejaba de lo táctil y, siguiendo los paisajistas hiperbóreos, trataba de envolver las cosas en cendales y brumas a fin de conseguir una fuerte espacialidad y atmosferización. La vista penetra rauda hacia los últimos confines y se pierde en las líneas lontananas del horizonte.

No debe olvidarse, empero, que lo fundamental es la voluntad objetiva. Antonio Smith ha estudiado con Carlos Markó, paisajista romántico de la escuela italiana. Este ha pintado *El valle de Florencia*; el chileno, *El valle de Santiago*. En ambas alterna la subjetividad lírica con el rigor de las apariencias tangibles. Hay sin embargo en los dos paisajes diferencias esenciales que nos ayudan a comprender mejor a nuestro artista. En efecto, Markó llega a la exaltación sentimental a través del sintetismo plástico. Antonio Smith es, por el contrario, analítico.

Por medio del estudio moroso y atento de la naturaleza daba de ésta su carácter. Generalmente en sus visiones se ve un primer plano vegetal en el que los elementos —plantas, rocas— están indi-

vidualizados y tienen su densidad. El pincel gusta de señalar la morfología intrincada y barroca, las ramas, las hojas y el humus vegetal blando y húmedo. La *pasta* es gruesa, de tal modo que la luz al chocar con la superficie estriada de la pigmentación colorista se rompe en mil rayos y se ilumina con una reverberación interior, dando así a este primer plano un acentuado dinamismo plástico.

A medida que las masas se alejan la voluntad analítica se atenúa. La pincelada es suave, lamida, y entre el espectador y los planos secundarios se interponen los lampos neblinosos que agregan profundidad. No podía olvidar el pintor que la pintura tridimensional de Occidente busca la perspectiva aérea, más que en el rigor matemático, en la modificación tonal y en el juego del claroscuro.

Hay unidad en sus paisajes y una búsqueda del cromatismo armónico irreal y misterioso. Su paleta está compuesta de verdes, azules, rosas, salmón y blanco rosado —*Sol de tarde en la montaña, La tarde*— que, manteniendo la dualidad cálido-fría, se inclina suavemente hacia el tono dorado.

La pintura esfumada de Smith, el fuerte simbolismo meteorológico, la áurea tonalidad y la aspiración a conquistar el espacio, hacen de esta pintura la primera expresión espiritual y barroca del paisaje americano. Por lo menos en la América de origen hispano, puesto que en lo que se refiere a la sajona no debemos olvidar a Thomas Cole, muy semejante estilísticamente a Smith, pero un poco anterior (1801-1848). De todos modos se da la circunstancia de que Cole, fundador de la llamada “Escuela del Río Hudson”, nació en Inglaterra.

MANUEL RAMIREZ ROSALES (1804 - 1877)

Poco es lo que se sabe de este pintor. En una crónica anónima lo vemos aparecer en París junto a un grupo de jóvenes de su generación: José Joaquín Pérez, Vicente Pérez Rosales, los Larraín Moscó... Compañero de Monvoisin, conocemos el retrato que el bordelés hizo del chileno. Aparece éste vestido con traje cortesano, a lo Luis Felipe. La figura enérgica y juvenil se destaca en el fondo sombrío. Tiene Ramírez Rosales las facciones fuertemente señaladas, grandes ojos inquisitivos.

Fué discípulo de Teodoro Rousseau, jefe del famoso grupo de

Barbizon, que supo dar de la naturaleza, por medios analíticos y realistas, una imagen poética y llena de romanticismo.

Manuel Ramírez Rosales es, sin duda, un gran romántico. De Rosseau trajo la lección de una naturaleza que desenvuelve ante los ojos sus estructuras entre sombras patéticas y la incierta vibración atmosférica. El pintor aspiró a conjugar lo que veía con lo que sentía. En *El Molino*, por ejemplo, obra de 1830 (Museo de Bellas Artes), no se ha sacrificado nada. La mirada ha captado con minuciosidad rigurosa los más insignificantes elementos plásticos: las matujas, los árboles, la casa, el agua, la figura...

¿De dónde proviene esa honda, esa penetrante poesía, si las cosas están vistas en forma literal y sin el tamiz del estilo? En primer lugar del juego luminoso, que une los diversos elementos de la composición. En segundo, del tratamiento fugado, áspero y barroco de la pincelada. El contraste entre las manchas claras y las oscuras está muy acusado. En el agua del primer plano, rota en la caída, la forma se deshace en miríadas de luz, y todo ese primer término aparece dotado de una fuerza plástica de mucho dinamismo y sentimiento.

En *Paisaje* (Col. Luisa Ramírez) el influjo de Rosseau es más evidente. El primer plano está ocupado por el agua silenciosa y mansa de un riachuelo. Un tronco muestra sus muñones dramáticos. El segundo término se oscurece en la masa del follaje. Es una visión subjetivizada de la naturaleza, la trasposición al plano plástico del sentimiento entrañable y anímico del artista.

Sí, gran romántico. Pintó ruinas, crepúsculos, árboles desgajados y muertos, profundas manchas boscosas. Llevó, en definitiva, a la naturaleza todo el *pathos* sentimental de su época. Anterior a Smith y más joven que Monvoisin, en cierto modo Ramírez Rosales enlaza el romanticismo tardío y razonado del pintor de Burdeos con el naciente, instintivo y visceral de Antonio Smith.

Llevó su voluntad de lirismo a sublimar las luchas patrióticas en telas de un acusado patetismo plástico y dramático. Dos acuarelas —*Combate de la María Isabel* y *La Esmeralda*— muestran una gran inclinación a los efectos imaginativos y sentimentales.

El color es sordo en general, con tendencia al contraste de los valores más que al del juego tonal. A veces, crudo y sin delicadeza y señalando en los detalles excesiva tendencia a la transcripción fiel de la naturaleza.

Su mayor importancia es, en cierta manera, histórica, puesto

que Ramírez Rosales es cronológicamente el primer pintor chileno. Nace en los albores del siglo, y en 1812, cuando se supone que viene a Chile José Gil de Castro, Manuel Ramírez tiene ya ocho años de edad. Sin embargo ¡qué contraste en el estilo de ambos! Al mulato Gil no le dice nada la naturaleza. Mira sólo al hombre y busca con ahinco la fidelidad fisonómica. Ramírez Rosales trae a la pintura una nueva sensibilidad, la misma que poco después se verá afirmada y desarrollada con mayor plenitud en Antonio Smith.

Incluso con respecto a los paisajes de Monvoisin hay diferencias, pues si éste mantiene en su incipiente romanticismo cierta lealtad a los convencionalismos del paisaje histórico, el autor de *El Molino* sólo quiso poner en la tela su propia emoción.

ONOFRE JARPA

Nace en 1849. Muere en 1940. Vivió, pues, una larga existencia en la que vió nacer y desarrollarse distintas escuelas. Contempló los últimos estertores del neoclasicismo en los discípulos posteriores y obstinados de David, las luchas de los románticos, el nacimiento del realismo y de la nueva sensibilidad impresionista, para mirar, finalmente, con ojos asombrados tal vez, la beligerancia de los últimos *ismos*.

Pertenece a la generación de Renoir, de Manet, de Caillebotte, de Cézanne y de los chilenos Ortega, Campos, Antonio Caro, Pedro Lira, Antonio Smith y Ezequiel Plaza.

En la pintura chilena marca Onofre Jarpa, si nos atenemos a la cronología como punto de referencia, la transición entre dos épocas muy definidas y concretas.

Este viaje tuvo, sin embargo, para él el valor de una docencia rigurosa que obtuvo su primera recompensa. La pintura está en Europa en plena evolución hacia la conquista de la luminosidad, pero nuestro pintor se mantiene en un romanticismo exaltado en el modo de sentir la Naturaleza. Onofre Jarpa no quiso escuchar el mensaje de la nueva sensibilidad.

Visita en 1881 Europa y estudia en Roma, París y Madrid. Este viaje tuvo, sin embargo, para él el valor de una docencia rigurosa que afirmó su mano y enriqueció su técnica. Fué discípulo del pintor español Pradilla. El contacto con el viejo maestro y las lec-

ciones que de él recibió pudieron darle cierto sentido de la luminosidad espontánea y atmosférica. La manera estética del autor de *La rendición de Granada* se encimaba, empero, en la reacción antiromántica y eso es lo que esencialmente lo separa de su discípulo.

Onofre Jarpa es un romántico. Las raíces próximas del impulso subjetivo y lírico de su pintura están en Antonio Smith. Las más lejanas es necesario buscarlas en Europa, esencialmente en Francia. En efecto, si su filosofía estética viene del chileno Smith, éste ha recibido el influjo del viejo José Vernet, de Dupré y de Teodoro Rousseau.

Silva Vildósola niega el romanticismo del maestro (15). No compartimos tal idea. Lo que sucede es que Onofre Jarpa no fué un romántico a la manera de Corot, quien señalaba siempre congruencia entre el sentimiento creador y las formas artísticas. Es decir, que pintaba —en su época paisista, *Bain de Diane, L'Etoile du berger*—, en manchas neblinosas, poéticamente, con extraordinario y misterioso lirismo, con musicalidad, pero poniendo a la vez en la tela su propio estado anímico.

En los paisajes de Onofre Jarpa de la primera época hay una indudable voluntad realista. Sin embargo, también se advierte comunión espiritual con el tema, un estremecido anhelo, un estado místico de amor y de sentido panida. Onofre Jarpa es —fundamentalmente— un romántico-realista. Una pupila veraz puesta al servicio de una sensibilidad poética.

Ahora bien, si contemplamos el desarrollo histórico de su arte tropezaremos con tres etapas muy definidas:

1º— *Etapa romántico-realista*. Paisajes chilenos.

2º— *Etapa naturalista*. Apuntes de viaje de Europa y Asia. Naturalezas muertas.

3º— *Etapa impresionista*. Paisajes chilenos.

Los dos primeros períodos están enlazados con cierta lógica. Es natural que quien veía románticamente la Naturaleza, pintándola —paradójicamente— con minuciosidad verista, al encontrarse frente a temas carentes de poesía desplegara su tendencia al naturalismo.

En el tercer período hay una ruptura brusca, artificial, de la línea armónica. Onofre Jarpa no entendió, no supo ver, no sintió

(15) Carlos Silva Vildósola, PREFACIO EN EL CATALOGO DE LA EXPOSICION RETROSPECTIVA DEL CENTENARIO DE ONOFRE JARPA, Junio, 1949.

el impresionismo. Su esfuerzo por evolucionar en los años finales de su vida es plausible, pero de resultados nulos. Fué, sin duda alguna, en el primer período, en donde el talento creador encontró sus mejores posibilidades y en donde aparece una mayor soltura, mayor espontaneidad y mayor intuición en cuanto a los problemas técnicos. Es también en esta etapa en la que se logra, hasta cierto punto, la *forma final* o conformidad a fin. Es decir, la perfecta adecuación entre el contenido y su morfología.

Elementos de enlace: *Venecia* une el primer período con el segundo; *Marina* une el segundo y el tercero.

En *Venecia* se advierte todavía, en la impresión general, en el extremado lirismo, en el reflejo de una subjetividad profundizada, resabios del romanticismo prístino. Pero, a la vez, se hace presente la inclinación al naturalismo representativo que se habrá de acentuar con mayor nitidez en las telas y apuntes posteriores.

Marina encadena este estilo con el *pleinarismo* último. En efecto, vemos iniciarse en esta obra de tan luminoso y atmosférico cielo una franca tendencia hacia la pintura impresionista.

Repasemos ahora los aspectos más importantes de su hacer con el ejemplo de sus mismas obras.

Están dentro del primer período estilístico fundamentalmente los lienzos *Paisaje tropical*, *Quebrada de Lebu* y *Paisaje de Lo Orrego*.

El sentimiento melancólico de la naturaleza, su emoción, su belleza, se han fijado en esos troncos añosos, en esas lianas, en la proliferación del follaje. Más que la realidad, más que el color ardidado y rutilante, el pintor ha dejado aquí su propia añoranza.

El mérito mayor no está en la dimensión espiritual de los cuadros, sino en el modo de haber sido realizados. El conjunto aparece atmosferizado diestramente y la vista penetra incontenible en el sentido de la profundidad.

El acentuado lirismo y *morbidez* de estas visiones no empecen la entrega a un sentimiento verista que lleva al pintor a reproducir la imagen con fidelidad casi fotográfica. Onofre Jarpa componía, arreglaba la naturaleza, armonizaba sus elementos escenográficamente.

Del segundo período destacan *Melón* y *Uvas*. La primera es un juego audaz de la oposición tonal cálida y fría. El amarillo de la fruta muestra en su virtuosismo representativo la plena calidad material con tanta perfección como la lograda por Menéndez y

Sánchez Cottán en sus *bodegones* del Museo del Prado. *Uvas* es digno de tenerse en cuenta. Una luz opalina, transparente, misteriosa, mana de la materia y la hace vibrar graciosamente.

El tercer período no merece comentario. Con lo dicho más arriba hemos señalado suficientemente sus características. Conviene, de todos modos, hacer destacar el paisaje *Punta Talamí* que, pintado a los ochenta años, es el canto del cisne del pintor. En este paisaje hay un delicado florecer del lirismo del maestro: señala que a tan avanzada edad conservaba fresca la pupila y seguro el pulso.

III

LA ACADEMIA DE PINTURA Y LA GENERACION
DEL MEDIO SIGLO

CICCARELLI (1849)

Los escasos tratadistas que se han ocupado de la historia artística en Chile, consideran la fundación de la Academia de Pintura como un paso decisivo en el desenvolvimiento de las artes figurativas nacionales (16).

Su primer director fué el pintor napolitano Alejandro Ciccarelli, nombramiento que fué combatido, pues muchos pensaban que Raimundo Monvoisin habría sido un profesor más idóneo.

Ciccarelli era un magister dogmático e inflexible en la defensa de su ideal estético. Carecía de la ductibilidad y eclecticismo necesarios para permitir que los alumnos siguieran el camino señalado por la propia sensibilidad, por la vocación, por entrañables estímulos interiores.

Basta citar los títulos de sus obras para comprender en qué rígido dominio estético se movía: *Filoctetes*, *Dante a la puerta del Infierno*, *Telémaco escuchando el canto de Termosivi*, *El hijo pródigo*, *La batalla de Pavía*, *Muerte de Manfredo bajo los muros de Benevento*.

A Ciccarelli le atraía pues, esencialmente, el contenido temático. Arrastraba el pintor todavía, como resabios de las enseñanzas de Lessing y de Winkelmann, la aspiración a resucitar un mundo anacrónico muerto definitivamente. De todos modos, débese recono-

(16) Richon-Brunet. CONVERSANDO SOBRE ARTE. Selecta, N.º 10, 1910.

cer su preocupación, su honrado deseo de no rehuir dificultades, dentro de una aplicación cabal del oficio.

En 1885 Francisco D. Silva escribe: "No podríamos decir que Ciccarelli fué un artista notable ni como compositor, ni como colorista, pero su dibujo es puro y correcto" (17).

En *El Tiberino* de Roma, en 1836, antes de la venida a Chile, se lee el siguiente juicio: "El diseño es severo, las tintas convenientes...". Palabras que, en realidad, dicen poco y aluden al aspecto más importante del artista.

Situémosle en su tiempo histórico.

Ciccarelli nació en Nápoles en 1811. Se formó en el Instituto Real de Bellas Artes de aquella ciudad. En 1833 obtiene la Medalla de plata su cuadro *Arquímedes*. En Roma se afirmó más su academicismo clásico, que se ha llamado postcanoviano y que, en el caso de Ciccarelli, eludió la veta romántica, a pesar de que es en el mismo Nápoles en donde Domenico Morelli continuó la tradición colorista y libre de la pintura italiana.

Después de haber vivido en el Brasil como profesor de la Emperatriz, viene a Chile en 1848, nombrado Director de la reciente Escuela de Pintura, en cuyo cargo permaneció hasta 1869.

La razón de la persistente fidelidad de Ciccarelli a unos modos plásticos ya periclitados, debemos verla en su extrañamiento de Europa, en donde el romanticismo triunfaba plenamente y se iniciaba el impresionismo. Monvoisin supo evolucionar y si, como en Alejandro Ciccarelli, su viaje a América supuso el alejamiento de los influjos renovados, el contacto juvenil con Delacroix fructificó en los años americanos. Fué como una semilla que germinara tardíamente.

¿Qué influjo pudo tener un maestro así en sus discípulos? Porque lo que importa en este caso, tanto o más que el propio valor del pintor, es su condición didáctica. Lo cierto es que no se ve el nacimiento de un grupo extraordinario. Ni Manuel Tapia, ni Luciano Fabres, ni Miguel Campos, ni Pascual Ortega, ni Antonio Smith, acusan la huella del maestro. Los tres últimos, los más valiosos, muestran ya otra sensibilidad. En el caso de Smith hubo, incluso, una polémica sobre la incompatibilidad de sus respectivas concepciones estéticas. Los temas didácticos señalados a sus discí-

(17) EL TALLER ILUSTRADO, N.º 18.

pulos son de este estilo: *David dando muerte a Goliat*, *Muerte de Abel*...

A Ciccarelli le interesaba más mostrar sus propias obras que formar alumnos. No podemos olvidar, sin embargo, que su amor por el arte, su fervor y su vocación, fueron estímulos poderosos en una época que los necesitaba. La misma disparidad estilística de sus obras con las de sus discípulos nos está diciendo que si el maestro fué inflexible en el cultivo de su ideal estético, acertó a no imponerle a quienes enseñaba.

La diferencia entre Monvoisin y Ciccarelli favorece al primero. El pintor de Burdeos, si empezó bajo los influjos del neoclasicismo, supo después saivar su arte con normas vitales. Ciccarelli se atuvo rigidamente a los moldes y recetas aprendidos en los discípulos ortodoxos de David. Sus enseñanzas como director de la Academia de Pintura nacían muertas. Si imponía su filosofía estética arrebatava cualquier veleidad renovadora. Si se mostraba ecléctico, su magisterio servía de poco. Es indudable, pues, que la dirección de Monvoisin, como pensaba Pedro Lira, habría sido más benéfica.

En *Filoctetes*, 1858 (Museo de Bellas Artes), se ven en forma ejemplar los rasgos característicos de su arte. No hay en esta obra verdadera unidad o totalidad estilística. El color —sin vigor, estridente en la dominante purpúrea y violácea— está como divorciado del dibujo, que es correcto y frío. El guerrero troyano abandonado en Lemnos aparece en una actitud teatral casi heroica que condice mal con su desgracia. Ciccarelli ha logrado, empero, una absoluta y total monumentalidad. no sólo por la amplitud y desarrollo del arabesco de la figura, sino por el tamaño de ésta con relación al marco total y por su altura sobre el horizonte. El claroscuro subraya esa impresión monumental. A pesar de la minuciosidad objetiva del diseño, el cuadro ofrece en los paños, en el juego anatómico y en el paisaje del fondo, una indudable voluntad de síntesis.

En cambio, en *Arbol seco* (Museo de Bellas Artes) el afán de purismo sintetizador se ha trocado en un minucioso análisis de las formas. Se ve en este estudio de qué modo la pupila avezada del maestro era capaz de aprehender la intrincada morfología de las cosas, dándoles su relieve y calidad material.

Ciccarelli apenas entrevió la tormenta romántica y ardorosa que ya dominaba al mundo pictórico. Solamente se acerca a ella en los temas de leyenda o historia medieval que lleva por excepción a su

obra: *Dante en la puerta del Infierno y Muerte de Manfredo bajo los muros de Benevento.*

*
* *
*

No podía oponerse a la irrupción de las dos corrientes que dominaban. Por un lado el subjetivismo; por otro, el naturalismo. El primero, ya lo hemos visto, se arrastra en la pintura chilena teñido del costumbrismo de Rugendas. Tiene una desviación más subjetiva y anímica en Ramírez Rosales y se hace sentimiento poético en Antonio Smith.

El lado naturalista, de raíz costumbrista, lo hemos de ver en los discípulos de Cicarelli, y se arrastra desde un predecesor más lejano, Juan Bianchi, quien lleva a sus obras, *Retrato de caballero*, *Figura y Niño*, un dibujo duro, seco, pero de fuerte carácter. Esos discípulos son Pascual Ortega y Miguel Campos.

PASCUAL ORTEGA (1839 - 1899)

Amplió sus conocimientos técnicos y ensanchó su visión espiritual en un viaje a los centros artísticos de Europa. Fué, además, discípulo de Cabanel. Cultivó bajo el influjo de otros ambientes la nota exótica costumbrista en tipos regionales europeos: *La Alsaciana* y *Napolitana* (Museo de Bellas Artes). En estas obras, más que el rasgo pintoresco, capta la posibilidad plástica en un dibujo afinado, en el suave modelado de las carnaciones y en cierta monumentalidad, sobre todo en *La Alsaciana*. Ortega se acercó al tema de inspiración social en *El Minero*. En general vibró siempre con la representación del costumbrismo coetáneo, buscando la pequeña anécdota o la escena popular trivial, a veces, o de un anacrónico sentimentalismo: *Soldado rezagado*, *Saúl*, *La Cortesana*, *Laura de Neves*, *Figura*.

¿Qué le faltaba a Ortega para dejarnos una obra de aliento artístico? En primer lugar, esa obra elude la norma estilística pura que sólo aflora en *La Alsaciana*. Llevado por su afán costumbrista el pintor capta el rasgo característico, la nota sentimentaloides, apartándose de lo que en la pintura es específico y esencial. Es decir, la relación entre masas coloreadas y dibujo.

Ortega aparece con los defectos propios de quien no ha tenido una fuerte formación técnica. Duda, vacila y cambia con frecuencia de manera. De todos modos, una vocación artística muy fuertemente sentida conduce su mano, y en sus obras hay una seria y fervorosa aspiración de belleza, una suave, una delicada melancolía. Los temas populares salieron dignificados de su paleta y el costumbrismo no llegó nunca a los límites del mal gusto, del que no siempre se libró Manuel A. Caro.

MIGUEL CAMPOS (1844 - 1899)

Pertenece Campos a la misma generación que Pascual Ortega. Es, como él, discípulo de Ciccarelli, vive también en Europa y muere el mismo año, en el año postrero del siglo XIX, en unos momentos de completa revulsión artística y de mutaciones frecuentes en el dominio de la sensibilidad creadora.

Tales coincidencias señalan igualmente muchas similitudes estilísticas. Ambos respiran los mismos ideales y sufren los mismos influjos. Pedro Lira anota sobre Campos algo que puede hacerse extensivo a Ortega: "Habiéndose dedicado a la carrera artística con éxito, se quedó luego atrás en el movimiento de la pintura de su país..." (18).

La afirmación es exacta. Aquí, como en el caso de Ciccarelli, el pintor desdeñó seguir las corrientes de su tiempo. Vivió cinco años en Europa, de 1868 a 1873, en pleno dominio de la *cuestión Manet* y cuando apenas se habían acallado los ecos de las polémicas entre románticos y clásicos, que en la pintura encabezaban respectivamente Delacroix e Ingres.

A Miguel Campos le faltó ilustración —como dice Lira— para comprender la trascendencia naturalista de esos movimientos. Se mantiene dentro de la corriente naturalista costumbrista persiguiendo, como Ortega, la nota popular, cayendo en la estampa ilustrativa o sentimental: *Juego de la Morra, Torero, Servidor del Papa, Jugando a las chapitas, Florentina*.

El idealismo aprendido en Ciccarelli rinde su tributo en obras de mayor aliento y jerarquía temática, pero más frías y anacróni-

(18) Citado por Victoriano Lillo en *SOBRE PINTURA CHILENA*, 1947.

cas: *La Poesía y la Pintura, La Libertad protegiendo a la República*.

Una de sus telas más liberadas de impurezas extrapictóricas es *Florentina* (Museo de Bellas Artes). La representación objetiva de lo tangible está aquí sometida estrictamente a la voluntad plástica. En primer lugar cabe destacar el juego bien equilibrado de manchas claras y oscuras, señaladas aquéllas por las estatuillas, por las láminas y rostro de la modelo; éstas, por el sillón, la mesa, el fondo y los paños. El pintor ha buscado, en una composición en cruz, la armonía total del cuadro. La entonación general es sorda, pero realzada y animada por la vivacidad de los blancos rotundos. Como en alguna obra de Ortega, se advierte aquí también una incierta, una velada, una vaga nota melancólica. La superficie cromática aparece estriada, un poco barroca, trazada con vigor.

Miguel Campos es, sin duda, el primer artista chileno que pinta naturalezas muertas, género que entonces se consideraba como inferior. Lo que demuestra la atención que el pintor dedicaba a veces a los temas por su simple jerarquía plástica, no por el linaje espiritual del modelo. La naturaleza muerta, sobre todo en Campos, es una aspiración a restituir a las cosas su puro y exclusivo valor formal. El pintor da la densidad material y, a veces, logra que de las cosas mane una luz metafísica esencial y perenne que fija para siempre la allegadiza fungibilidad.

En *Naturaleza muerta* (Colección Lobo Parga) esto se hace muy evidente. La humildad del tema vale por todos los cuadros narrativos y compuestos. El pintor nos da en el brillo tembloroso de unas uvas, en su iridiscente luz interior, en su sencilla composición, todo el hondo sentido de lo creado. La pintura ha triunfado finalmente del tema y de cualquier consideración extrapictórica, y se ha colocado en su estricto plano jerárquico.

Robles señala entre los discípulos de Ciccarelli a Manuel Tapia, que se distinguió como retratista, a Luciano Láinez, buen dibujante, a Manuel Mena y José Castañeda, dotado este último de una paleta llena de armonía y colorido. Mena pintó también naturalezas muertas. Nicolás Guzmán, autor de *Hundimiento de La Esmeralda*, poseía un sentido acusado del color y movía las masas con habilidad.

ERNESTO KIRCHBACH (1832 - 1880)

Fué el segundo director de la Academia de Pintura. ¿Fué el maestro que conviniera a las exigencias de la juventud artística? Estos directores carecían, en primer lugar, de los elementos más indispensables. Ni material, ni profesores, ni tampoco alumnos que poseyeran una formación esencial traída de la enseñanza primaria.

Era, pues, necesario empezar desde el comienzo y sin considerar los supuestos obvios que se dan, por ejemplo, en los alumnos europeos que han vivido, además, en una atmósfera densamente artística.

Tanto Ciccarelli como Kirchbach ponían en su misión docente un pasado cargado de luchas, de teorías, de tradiciones, de prejuicios. Y pretendían que sensibilidades totalmente distintas vibraran y se encendieran con aquellos temas aparatosos, convencionales y ridículos, que desdecían ya en Europa de una pintura más viva y espontánea.

Kirchbach había nacido en Baviera. Su pintura es reflejo de una mentalidad hiperbórea, nórdica que, como en el caso de su sanguina *Dido y Eneas*, se desvía hacia cierta opulencia barroca de la forma. Es fácil advertir también rasgos de la inspiración medieval que viene de Overveck, a través de Schnorr.

Sus temas son patéticos y medievales: *Muerte de la princesa de Lamballe*, *Lady Macbeth*, *Macbeth en el banquete de Bauceno*, *Otelo*.

Como a su maestro, le atrae también la honda poesía que se desprende de los temas bíblicos y pinta entre otras telas *Jesús y César y Moisés*.

Hay algo de romántico en ese modo suyo de potenciar el interior de los personajes, de cargarlos de dramática subjetividad. *Dido y Eneas* (Antigua colección Alvarez Urquieta) se diría una escena wagneriana. Eneas es un Wotan que calza coturno. Dido recuerda, por el contrario, a las heroínas góticas de Ingres, y en sus deformaciones se refleja, como en aquéllas, la potencia interior. Kirchbach es un romántico *pompier*.

Pedro Lira le ha reprochado —y el reproche se ha repetido insistentemente por los comentaristas posteriores— que el maestro de Dresde daba sólo importancia a la composición y al ritmo de los volúmenes. Que desdeñaba el color. La observación puede trocarse en elogio si tenemos en cuenta que Kirchbach buscaba una forma

coherente con su *intencionalidad* artística. El fuerte subjetivismo de raíz medieval, frío, arqueológico, no admitía, desde luego, un cromatismo cálido, encendido, ardoroso. Sus obras tienen algo de relieve catedralicio.

Por todo esto —es decir, por su inquietud, por su romanticismo gótico— fué mejor maestro que Ciccarelli. En su pintura se cruzaban mil corrientes; unas periclitadas, otras nacientes. Su misma inquietud se transmitió a sus discípulos.

Lo evidente es que a partir de los años en que Kirchbach desempeñó la rectoría artística, y en los de su sucesor Juan Mochi, se produjo un gran movimiento en las artes figurativas chilenas.

PEDRO LEON CARMONA (1854 - 1899)

El romanticismo tiene, en este discípulo de Kirchbach, un rebrote bastante acusado. Es más, con Pedro León Carmona ya no es el sentimiento subjetivo de la naturaleza que tan ostensible aparecía en Manuel Ramírez Rosales y en Antonio Smith, sino la mezcla de sentimentalismo —del que se impregnó en su estancia en París en los talleres de Bouguereau y J. P. Laurens— y de naturalismo. En *Mártires*, 1875 (Museo de Bellas Artes), la nota patética está jugada con tal extremosidad que recuerda a Géricault en su *Le radeau de "La Méduse"*. La entonación general es sombría, iluminada por la vivísima fulguración de los relámpagos que ponen en el conjunto un dramático tenebrismo religioso. Todo coadyuva a un efecto de romanticismo frígido. El horizonte cerrado por las nubes barrocas y teatrales, el claroscuro violento de las figuras de los mártires, las líneas quebradas de la composición y lo bituminoso, nos llevan a una nota vaga de idealismo poético.

Pintó trozos robustos y enérgicos, como *Cristóbal Colón*, 1884 (Museo de Bellas Artes), en el que dominan también los fuertes contrastes. Compuso a veces telas deliciosas a lo Fortuny, como *La llegada de la novia*.

La temática de Pedro León Carmona es muy variada. El misticismo a que se entregó en sus últimos años culminó en la tela sobre los mártires. En 1873 pintó *Magdalena a los pies del Señor*. Realizó numerosos retratos y cuadros de costumbres: *La llegada de la novia*, *Recuerdos de otros tiempos* y algún otro de tema his-

tórico como *La apoteosis de Prat y de sus compañeros*, *La muerte de Bueras*, medalla de Primera clase en 1884, *El Patriota*, 1884.

La figura de Carmona está señalando un punto de transición. Pertenece en realidad a la misma generación de Manuel A. Caro, Pascual Ortega, Miguel Campos, Cosme San Martín, Ernesto Molina, es decir, el grupo que enlaza a los precursores con los pintores que suponen ya un ansia de autonomía y de independencia estética. Todos ellos — sin excepción — desaparecen con una diferencia no mayor de seis años, en los tiempos postreros de la centuria décimonónica o en el umbral del nuevo siglo.

La fecha es significativa, pues colocados esos artistas en el bisel incierto de los dos siglos, difieren esencialmente de lo que los nuevos ideales representan. La pléyade viene lejanamente, sin olvidar el influjo directo de sus maestros, de dos corrientes: Rugendas por un lado y Antonio Smith por otro, moviéndose, en general, en el doble dominio del costumbrismo naturalista y del costumbrismo romántico, que corresponde, tardíamente, al romanticismo realista o romanticismo vulgar de ciertos pintores europeos.

El más lejano es Manuel Antonio Caro, que nace en 1835; el más cercano, Ernesto Molina (1857). Son también los más dispares. En Molina advertimos inclinación hacia el orientalismo fortuñista, al que tampoco es ajeno Cosme San Martín, si bien en forma más temperada e incidental, como veremos después.

JUAN MOCHI (1831-1892)

Fué el tercer director de la Academia de Pintura. Había nacido en Florencia, ciudad en donde se formó artísticamente. Fué contratado en 1876 para ocupar la vacante dejada por Kirchbach. Llegó a distinguirse en su ciudad natal y Banezit lo menciona. En 1871 marchó a París. Allí trabajó algunos años y fué asiduo de los Salones.

Se había formado en el estilo neo-clásico, pero su relación con los artistas franceses del grupo naturalista le hizo abandonar el idealismo helenizante y arqueológico para tomar sus temas de la realidad mostrenca y de escenas militares.

No fué un gran pintor. Pedro Lira lo encuentra frío; Robles lo reputa de activo y laborioso. Juan Mochi se distinguió sobre todo

por sus buenas condiciones docentes. No intentó, como sus predecesores, transmitir a sus alumnos su estilo ya hecho, ni hacer pintores del día a la mañana. Trató en especial de encauzar las vocaciones y, sobre todo, de enseñar lo fundamental. Dió importancia al dibujo, a la anatomía y a la teoría cromática, como punto de partida esencial.

Formó buenos discípulos, pero como pintor destacó menos. Su colorido es de una pobreza y falta de sensibilidad extremadas. Carecen sus obras de vuelo creador y se quedan en un naturalismo acromado y seco. El dibujo es correcto, excesivamente literal, atado inexorablemente a las apariencias más inmediatas y vulgares.

La comparación entre *La batalla de Chorrillos*, de Mochi y *La batalla de Chacabuco*, de Rugendas, resulta bastante significativa. En ésta, las masas están movidas con gran maestría para lograr profundidad en la composición. Todo es espontáneo, equilibrado, y la sumisión organizada a las leyes rigurosas del conjunto, no impide que el pincel del maestro se haya detenido con delectación plástica en individualizar las figuras de los primeros planos. La unidad plástica es perfecta.

En la tela de Mochi todo es distinto. Si allá el color ofrecíase en coherencia, aquí no se funde con la totalidad; no tiene transparencia ni dinamismo tonal; es duro, áspero. La composición es pobre, inexpresiva y de un convencionalismo de taller que no da la sensación del episodio castrense.

Pintó *La batalla de Miraflores*, *Una Vestal* (Museo de Bellas Artes), *Laura leyendo a Petrarca*, *En el taller de Apeles* y numerosos retratos, entre ellos el de Miguel Luis Amunátegui y el ecuestre del *General Baquedano*, estudio para *La batalla de Chorrillos*.

Juan Mochi falleció en Chile en 1892. Si no dejó una obra de mérito, supo en cambio suscitar inquietudes, despertar el interés por el arte, abrir en definitiva el camino a vocaciones y estímulos.

ERNESTO MOLINA (1857-1904).

Fué, con Valenzuela Puelma y con Aurora y Magdalena Mira, el mejor discípulo de Mochi. Viajó por Europa y se impregnó allí de un costumbrismo exótico hecho de sentimiento y de rasgos literarios, como se advierte en *Mendiga italiana* (Museo de Bellas Ar-

tes), donde la nota patética predomina sobre los valores plásticos. Evolucionan posteriormente y se le ve inclinado hacia una pintura orientalista, influido al parecer por Fortuny, al que admiró en sus años de Roma.

En muchas de sus obras de este período es ostensible la admiración hacia el autor de *La Vicaría*, especialmente en lo apurado de la pincelada, en la minuciosidad de los detalles, en la delectación con que reproduce la calidad plástica de las cosas, en la bella armonía del color, en sus delicados grises, como se ve por modo eminente en *Un conquistador*, 1885, en el que la calidad material, metálica, del casco, nos habla del dominio técnico del pintor. En *Interior de Iglesia veneciana* (Museo de Bellas Artes), vuélvese a esa impresión pictórica que parece acariciar la intrincada y labérrica morfología de entalles, alicatados, embutidos y filigranas.

Pinta paisajes, a los que lleva con frecuencia, en su técnica minuciosa y analítica, un real sentimiento de la naturaleza, captando el ambiente y las características meteorológicas. En *Paisaje de Asise*, el crepúsculo se tiñe de matices y arreboles purpúreos. En sus visiones urbanas la factura no muestra ya esa disolución analítica de la forma. Al contrario, se aprieta, se hace dura y se densifica. Esto es evidente en *Venecia*, en donde el pintor aparece en una de sus características desviaciones de estilo. Hace gala de una pupila neoprimitiva. Los perfiles se recortan y llega a tanto la voluntad objetiva, que se rozan anticipadamente, si bien de modo sutil, ciertas formas de realismo mágico y metafísico.

La ciudad muestra su realidad permanente y esencial bajo una luz de misterio, bajo una luz de melancólico fulgor italiano y un cielo lejano, transparente. La arquitectura aparece con sus sobrias líneas y el juego geométrico de planos es utilizado por el pintor para llegar al arreglo sabio del matizado tonal, a base de grises y de grises verdes de valor abstracto, en una impresión de absoluto estatismo. Cae con frecuencia en la nota pueril: *Marina y su perro* (1899), en la que, sin embargo, se ve ya un deseo de llegar a las formas impresionistas, sobre todo en el tratamiento del fondo y de los paños de la figura.

Ernesto Molina, a pesar de la brevedad de su existencia, mostró anhelos de evolución y quiso acercarse a los nuevos ideales estilísticos que nacían con el siglo. Una de las características de su pintura es la inquietud. Viaja, recorre el viejo mundo. Va a Roma, luego al norte de Africa. Recorre las ciudades españolas, y en estos

lugares capta el rasgo típico y esencial. Patios morunos, callejuelas recoletas iluminadas por un sol vivaz, tipos de la raza, escenas populares, paisajes melancólicos. Y todo ello en forma diversa, según la última impresión recibida o de acuerdo con las mutaciones anímicas que sufre.

La obra de Molina revela ese carácter de cosa indeterminada y provisional. La aportación del instinto se sobrepone a la reflexión. Pudo ser un nombre de mayor jerarquía en la pintura chilena, pero se lo impidió la falta de tiempo para asimilar los mil influjos recibidos. Una de sus obras postreras, *Cabeza* (Colección Lobo Parga) muestra el más alto punto de su inspiración y de su madurez técnica. Monumental, suelto de factura, como un mosaico pompeyano, rico en contenido interior, este retrato es una de las mejores obras de la pintura nacional. "Pintor de visión clara, de dibujo correcto, pero algo seco y de ejecución minuciosa, los interiores moros o hispano moriscos, con sus detalles precisos y tan característicos, encontraban en él a un intérprete fiel y de una extremada conciencia". (Tal es la conclusión a que llega Richon Brunet (19).

Entrevió el valor autonómico del color, pero sólo lo mostró con espontáneo y sincero ademán en sus delicados apuntes, en donde el cromatismo vibrante, pastoso, suelto, nos da el verdadero espíritu del maestro. De ese su espíritu enamorado de las ricas coloraciones y de la vivacidad pintoresca y oriental, nos habla también la pasión coleccionista de Ernesto Molina, que ha sido uno de los más delicados recolectores de objetos de arte.

MAGDALENA MIRA (1859).

Ponía una honda sentimentalidad en sus cuadros. A veces da importancia al contenido temático y se inclina hacia la pintura de inspiración social. En *Retrato de dama* hay un lancinante predominio psicológico. En *La viuda* (Museo de Bellas Artes) se advierte la busca del rasgo expresivo.

AURORA MIRA (1870).

Pintó cuadros de flores, naturalezas muertas, retratos. Su colorido, a veces opaco y bituminoso, era sin embargo delicado y exacto en las calidades.

Realizó algunas telas de composición, como la patética *Agripina Metela*, que inspira al poeta Nugen Scot:

“*El numen que te enamora
luz en las almas reparte*”.

COSME SAN MARTIN (1850-1905).

Pertenece, como hemos señalado anteriormente, a esa generación fronteriza y problemática de Carmona, Miguel Campos, Ernesto Molina y Pascual Ortega, que enlaza dos períodos distintos y que, por ello mismo, se ve atraída por estímulos contradictorios.

En las obras de Cosme San Martín vemos ya, cualquiera sea su valor pictórico, una mayor fijeza de estilo. Sus temas pertenecen en general a esa corriente que se designa vagamente como de género. Hace también retratos.

Podemos considerarlo como artista precoz. A los catorce años es discípulo de Cicarelli. En 1869, es decir, a los dieciocho años, ha hecho ya tales progresos que se le nombra profesor de dibujo de la Academia de Pintura. En 1875 gana el concurso para la beca de Europa con un cuadro religioso: *Aparición de Jesús a María Magdalena*. Va a París y expone en el Salón de 1877 *La Mandolinata*, en 1878 *Le Lavoir* y en 1879 *La Lectura*.

Regresa a Chile, y en 1886 es nombrado Director interino de la Academia de Pintura. Murió en 1905. Dedicó veinticuatro años a la enseñanza.

Cosme San Martín es un realista apasionado que no concede nada a la fantasía ni a la imaginación creadora. Sus cuadros de “casacón” (*Reposo del modelo*) o sus rememoraciones de un mundo prerrenacentista (*La Mandolinata*), caen en lo convencional; a veces en lo ingenuo. Gusta de la composición y las figuras se mueven con soltura en sus obras. Da el ambiente objetivo, lo que rodea a los modelos, pero la sensación atmosférica y espacial es nula.

La pupila del pintor no sacrificaba nada. Sus cuadros pretenden detener el tiempo mediante la reproducción fiel del *atrezzo* y

guardarropía que acumula objetos y llena el cuadro de motivos sin interés plástico. Es una visión muerta, de vana arqueología, de teatral y falso escenario pictórico. Tapices, jarrones, cuadros, cojines, sillones de complicados brazos, chimeneas esculpidas, puertas labradas, vitrinas repletas de objetos, relojes, flores, candelabros...

La vista no sabe en dónde fijarse, pues innumerables centros de idéntico interés la atraen. El concepto plástico termina por diluirse para dejar paso a la anécdota pueril y al afán con que el artista ha perseguido un sentimentalismo anacrónico.

Sus retratos caen en igual preocupación objetivista. San Martín no acierta a establecer un compromiso entre su amor por la realidad más aparente y la trasposición de esa realidad a un plano artístico.

No le decía nada la naturaleza en su prístina pureza. No pintó paisajes. Miró hacia un mundo pretérito artificial, revestido de elementos caedizos y fungibles.

Componía diestramente y con sencillez, y ciertas obras no están exentas de sentimiento y, sobre todo, de delicadeza. Su dibujo es correcto y puro, pero el color seco y carente de sensibilidad, pesado, sin vibración, sin transparencia. Logra sin embargo, con frecuencia, trozos aislados de gran robustez y fuerza plástica. La *calidad* está conseguida, y las sedas, los terciopelos, los paños, señalan su indudable diferenciación material.

La maternidad que figura en *El reposo del modelo* es el mejor trozo de toda la obra del pintor. Cosme San Martín veía a la mujer con gran delicadeza. En *La mandolinata* y en *Reverie* hay también dos buenos aciertos en las figuras femeninas.

Su cuadro histórico *La jura de la Independencia de Chile* es un tanto convencional. Carece, sobre todo, de ambiente. Es frío, sin emoción y está lejos del sentido de *historicidad*. Es una escena en la cual el pintor ha puesto sólo su idea "actual" del acontecimiento. No aparece en el cuadro esa alegría auroral y fresca que debió producir a los contemporáneos el trascendental suceso.

En algún retrato la pupila del pintor se mostró más feliz. El de *Mujer de perfil* es tela de fino, sensitivo y delicado modelado. Se advierte, además, un hábil juego de grises y el negro profundo y transparente del busto es trozo de calidad.

Fué Cosme San Martín un artista sincero y un maestro de

vocación y de honrada entrega a los problemas que la enseñanza de las artes plantea.

*
* * *

Tuvo muchos excelentes discípulos. Entre ellos Eucarpio Espinoza (1867-1933?), cuya pintura se caracterizaba por la búsqueda de la calidad de materia, por la pincelada suelta, amplio dibujo. Conjugaba el cromatismo luminoso de los complementarios con las formas monumentales, obteniendo efectos felices. Era un pintor intimista (*La carta*) que supo captar la placidez y aburguesamiento de una época sin problemas excesivos.

Otro discípulo distinguido fué Manuel Thompson (1875), que poseía un colorido grato y bien acordado. Trabajó en París con Jean Paul Laurens. Supo evolucionar en un ambiente sobremano sensible a las mutaciones estilísticas. En *Bretonas* (Museo de Bellas Artes) se entrega a un realismo convencional, frío, de irritante sumisión a las apariencias, aunque técnicamente perfecto. *Calle de aldea francesa* (Museo de Bellas Artes) muestra una espléndida evolución hacia la autonomía plástica. Por su obra ha pasado ya la lección de los post-impresionistas.

Pertenece a este grupo Abraham H. Zañartu (1835-1885), que fué discípulo de Mochi y más tarde, en París, de Dagnan Bouveret, de quienes tomó el rigor objetivo de la forma, aportando por su parte un cromatismo vivo y bien armonizado.

THOMAS J. SOMERSCALES (1842-1927)

El autor de *Off Valparaíso* se reveló en Chile como pintor. No fué, sin embargo, el primero que se dedicara a los temas marinos. En ese sentido tiene en Carlos Wood un admirable precedente.

Había nacido en el puerto de Hull en Inglaterra en un hogar distinguido. Estudió para marino como su padre. Vivió junto al mar y se educó en un ambiente que más tarde había de influir en su vocación artística.

Pasó su juventud navegando sobre el Pacífico. Tocó alguna vez en Valparaíso. En 1869, resentido en su salud, se queda a vivir

en el puerto, circunstancia que decide el rumbo que ha de tomar su existencia. Hay una relativa actividad artística en esta época. No olvidemos que la llamada generación de 1842 ha despertado la conciencia creadora de Chile. No se exagera al decir que Somerscales no hace más que seguir los estímulos que le rodean.

El género que practica el artista tiene cierta novedad. Sin embargo el ambiente chileno es propicio a esta clase de pintura. La costa central de Chile no tiene las luces perlinas y esfumadas del Mar del Norte en que nació Somerscales. Pero la atracción es la misma. Valparaíso tiene dos dimensiones: una, la de mar adentro, la que ha llevado a sus acuarelas el pintor Wood; otra la del paisaje terrícola, la de los cerros, la que ha pintado Charton. Somerscales se siente atraído por la luminosidad que recorta violentamente los volúmenes y hace resaltar la algarabía cromática. Más tarde otro gran pintor, Whistler, verá este mismo paisaje de mar y tierra en sus nocturnos misteriosos.

Según Alvarez Urquieta (20) la Guerra del Pacífico inspiró al artista en cuadros como *La "Esmeralda" antes de sucumbir* y *El "Huascar" y los blindados en Punta de Angamos*. Somerscales vivió en Chile hasta 1892, año en que regresó a su patria. En el tiempo en que residió aquí se incorporó de lleno a la vida artística. Fué profesor de dibujo en el Colegio Mac-Kay y concurrió a las exposiciones. En la de 1875 obtuvo una primera medalla.

La obra de Tomás Somerscales es muy extensa. Lo que invalida la afirmación del crítico Rockwell Kent de que se trataba de un aficionado *naif*, "pintor de domingo" como el Aduanero Rousseau (21). No fué en el rigor del término un profesional y si hizo del arte su vocación, a él dedicó la mejor parte de su vida y de sus fervores.

El mismo crítico afirma que "sus cuadros no podrían ser juzgados por los estetas, sino por los marinos", lo que parece injusto si se toma en cuenta que muchas de las obras tienen una extraordinaria calidad y valor plástico, con prescindencia de su aspecto documental.

Una de las mejores telas es sin duda *Off Valparaíso* (Tate Gallery). A menudo Tomás Somerscales ha perseguido minuciosa-

(20) Luis Alvarez Urquieta, HISTORIA DE LA PINTURA EN CHILE, 1928. Santiago.

(21) Rockwell Kent. WORLD-FAMOUS PAINTINGS, Wise y Co., New York, 1939.

mente la exactitud formal, pero en esta marina lo que más resalta es —sin perjuicio de aquel realismo representativo— la extraordinaria luminosidad, la belleza del colorido, la sensación ambiental, el logro de la profundidad espacial por medios puramente imitativos, por la justeza de los planos, por el rigor del dibujo, por la presencia inmaterial, pero evidente, del aire salobre. Se trata de una delicada armonía en azules. Azul profundo del mar; azul transparente, claro, del cielo, rotos por alguna nota viva y cálida y por el blanco de la espuma, de la gaviota ingrávida, de las nubecillas gentiles. La impresión atmosférica, vital, palpitante, está lograda por las velas hinchadas. Es indudable que la brisa está circulando por estos mástiles, por estos cordajes.

Somerscales conseguía siempre una cabal impresión meteorológica. La calma y apacibilidad de esa impresión marina contrasta con la dramática de *Mal tiempo*, obra de un extraordinario vigor pictórico, y sobre todo con *El abandonado*, en la cual el drama de un barco desmantelado y a la deriva se acentúa por la mancha —negro trazo rotundo— de una gaviota.

El artista movía las masas con rara habilidad. *Combate de Iquique* tiene un extraordinario movimiento y los personajes que ahí figuran están perfectamente individualizados, sin que pierdan la impresión de totalidad.

Otras veces obtenía efectos de gran dramatismo por la simple composición y por el estudio casi subjetivo y lírico de los aparejos de las naves, como sucede en *Captura de la "María Isabel"*, en *La nueva "Esmeralda"* y en *Combate de Casma*. Quiero decir que la realidad está compuesta de tal modo que la impresión psicológica es completa.

La pupila del pintor era de un rigor objetivo casi proustiano. Tenía la pasión de la calidad. Las maderas, los cordajes, el velamen, las aguas, aparecen minuciosa y fielmente reproducidos. De un realismo detallista y casi microscópico llega hasta la expresión plástica por la justeza científica de la forma y por la nobleza de la observación de la materia.

En su tela *Puerto de Valparaíso* se aparta de los temas habituales. La visión da predominio a la parte urbana y constituye una deliciosa estampa costumbrista. Con idéntica observación que en sus marinas el pintor ha reproducido aquí las escenas en que toma parte el pueblo, el movimiento de las lanchas, los detalles de los edificios. Es obra de mucho carácter.

Tomás Somerscales a su retiro a Inglaterra se presentó en las exposiciones organizadas por la Real Academia de Londres. Sus obras produjeron impresión en los jurados de admisión. Recibió honores y su nombre quedó registrado junto a los grandes marinistas contemporáneos.

En Chile fué su alumno Alvaro Casanova Zenteno (1860), quien si no se formó en sus comienzos bajo la dirección de aquel maestro, lo siguió más tarde. Estudió primero con Pascual Ortega y luego con Onofre Jarpa. Atraído posteriormente por la maestría del marinista inglés, Casanova se entregó a la pintura de estos temas. Reprodujo las escenas épicas de la marina nacional, *Combate de Punta Gruesa* (Antigua col. Alvarez Urquieta), en las que persiguió, como su maestro, la exactitud de las naves y los estados diversos y variantes del mar. El color carece empero de vigor y suele el pintor insistir en un cromatismo gris y brumoso.

Se considera también como discípulo de Somerscales a Juan de Dios Vargas (1855-1906), cuyo *Paisaje* (Museo de Bellas Artes) revela una extraordinaria sensibilidad colorista y un espíritu fino y con tendencia romantizante. Hay algo del mejor Fortuny en la minuciosidad y en la riqueza tonal de los verdes y grises.

IV

TRES MAESTROS SOLITARIOS

ALBERTO ORREGO LUCO (1854-1931).

Nace en Valparaíso en 1854. En 1873 marcha a Europa con objeto de estudiar medicina. En el viejo mundo se despierta impetuosa su vocación artística, que es alentada por Cabanal. Estudia sistemáticamente en la Academia Jullien y en 1879 aparece exponiendo en el Salón de París (*Naturaleza muerta*). Recorre diversos países de Europa: España, Italia... Reside largos años en Roma y sus telas más notables de ese tiempo tienen como tema los canales venecianos.

*
* *

El arte de Alberto Orrego Luco no ofrece una fácil ubicación. Vive en Europa en época de innovaciones y cambios de rumbo. El año de su debut en el Salón es el del gran éxito de Renoir, la vuelta de Cézanne a París y la actividad intensa de los impresionistas, Pissarro, Sisley, Monet. Es la época de luchas, de radical cambio en el concepto plástico.

Orrego Luco vive un poco al margen de esa inquietud, aun cuando debe reconocerse que algo hay en sus cuadros tomado de aquellos maestros. No la técnica, ni el concepto plástico que des- hace las formas, pero sí una nueva sensibilidad, una nueva norma ideal. Lo importante es que Orrego Luco, lejos ya del romanticismo, hace sin embargo una pintura fuertemente subjetivizada.

Pedro Balmaceda, que supo mirar su obra con ojos inteligentes, escribe del autor de *Tarde en Venecia*: "Mancha con una gama infinita y todos sus bosquejos nos dan a conocer un espíritu *delicado*. Hay en todos ellos una elegancia y distinción y, más que to-

do, un refinamiento, una ductilidad de colorido, que sólo se adquieren con aquel roce, con aquella observación continua, con aquel incesante afán de aprisionar la naturaleza en un cuadro" (22).

Vamos comprendiendo. Los impresionistas puros se van por el lado de las simples apariencias y de la extrema luminosidad cromática hacia la búsqueda — en suma — de la vibración atmosférica al aire libre. Orrego, que — como decimos — en cierto modo sufrió el influjo de su época, se desvió hacia el dominio de la *sensación*. Los impresionistas reflejan en sus telas las apariencias visuales; Orrego Luco, la impresión anímica, la emoción, en definitiva.

Por eso, utilizando medios objetivos y reales, sin abandonar las ataduras de la visión directa, llega a una pintura idealizada, sutil, emotiva. Una definición abreviada de su estética nos diría que es un realista idealizante. Orrego Luco, en efecto, capta de las cosas la emoción y la nostalgia que en ellas alientan, y envuelve a los paisajes de una honda y sensitiva luz crepuscular.

No se crea, sin embargo, que por los rasgos anotados se trata de una pintura literaria. Debemos señalar que Orrego Luco consigue esos efectos subjetivos por medios puramente plásticos. Lo que revela que el pintor acertó a establecer la perfecta congruencia entre contenido y forma.

Si miramos, por ejemplo, *En el Lido*, veremos que la impresión de nostalgia y de melancolía está conseguida con gran sencillez. El pintor acentúa la nota de serenidad en el apaisado extremo del lienzo. Más todavía, la horizontalidad llega a mayor expresión simbólica por la tendencia general de la composición: primer plano, barca, horizonte. No hay una sola nota vigorosa. El color está temperado por dos grandes manchas — agua y cielo —. Tonos velados por la bruma, sensación de calma en el reflejo luminoso y horizontal de la lejanía.

En *Nocturno-Venecia* (Museo de Bellas Artes), la vibración cromática alcanza notas más altas, especialmente en los amarillos. El cielo ya no tiene la serenidad y quietud de otras telas, pero esa nubosidad barroca se calma, súbitamente, en la apacibilidad sobrecogedora de la laguna. Dos reflejos paralelos y la brumosa y lejana línea horizontal coadyuvan a la impresión de reposo. El agua fosforece por mil destellos iridiscentes que recuerdan por momen-

(22) Pedro Balmaeceda. ESTUDIOS Y ENSAYOS LITERARIOS. Santiago, 1889.



Antonio Smith: *Río Cachapoal*



Somerscales: *Combate naval*



Juan Mochi: *Retrato del General Baquedano*



Ernesto Molina: *Costumbre italiana*



Valenzuela Puelma: *Retrato del pintor Mochi*



Pedro Lira: *La carta*



Juan F. González: *Calle de Limache*



Valenzuela Llanos: *Paisaje*

tos el cabrilleo impresionista y noctívago de ciertas composiciones de Whistler.

En otras obras, aquella unidad de estilo y sintetismo se desvía hacia la objetividad realista. Las formas proliferan en un rebullir de pinceladas que persiguen la expresión analítica. El crepúsculo véneto se dora y las piedras, las arcadas, los puentes, los barquichuelos, las personas, modifican su realidad por los reflejos luminosos.

Lo que importa considerar en la obra de Alberto Orrego Luco es ese influjo de la luz, esa constante estilística. No es la rútila reverberación solar de los impresionistas, ni su encendida crepitación atmosférica. Es la luz suave, tamizada, que abre espacialidades, pero que —a la vez—, sobre todo en sus atardeceres venecianos, transforma la realidad de las cosas en sus apariencias fantasmales. Orrego supo equilibrar cabalmente en sus mejores obras la dualidad marcada por las formas naturales y las formas artísticas.

Es esa luz tamizada y como irreal la que le permite llegar —sin eludir lo objetivo— a la unidad estilística. Las formas aparecen ingravidas, incorpóreas, impalpables, y constituyen un algo coherente. La pintura es así proyección de un movimiento interior sobre la realidad externa.

Hemos dicho que la obra de Alberto Orrego Luco no está marcada por espurios resabios literarios. Sin embargo, sería erróneo no ver en ella cierto reflejo del espíritu poético de su tiempo. En *Les plaisirs et les jours*, Marcel Proust evoca el estilo de Chateaubriand en unas líneas que parecen la trascripción literaria de un cuadro de Orrego: Las hojas “despléganse como ondas en el vasto silencio de la noche entera”. Más adelante, el mismo Proust habla de la luna que en el cielo y el mar “celebraba sin ruido su gran fiesta pálida y dulce”.

Búsqueda de la melancolía y de estados sensitivos e hiperes-téticos, mediante la insinuación y el tenso juego de las impresiones anímicas que las cosas producen en quienes las contemplan.

A la luz vagorosa y suave hay que añadir la delicadeza del color. Orrego Luco llega a sus síntesis cromáticas mediante el juego armonioso de los grises y de ciertos tonos opacos y neutros con los cuales consigue —sin embargo— una plena atmosferización y dinamismo, dentro siempre de la apacibilidad y reposo general de la composición. Verdes acuosos, grises de perla, azules celestes,

amarillos cremosos, blancos, rosas pálidos: el todo, de una refinada distinción que, al extremarse, roza un cromatismo anémico, sin vigor, llevando la tela a las proximidades peligrosas del cromo.

*
* *

Se le ha comparado con Ziem. Hay entre ambos artistas diferencias esenciales. Ziem tiene un colorido más brillante, sensual y suntuoso. Su pincelada está dada en forma nerviosa y fugada. Orrego, por el contrario, es más armonioso, más reflexivo y sereno. Mayor paralelismo cabe ver con la obra de Guardi.

Conserva resabios del romanticismo y, en cierto modo, su pintura, en lo que al arte nacional respecta, es la culminación, dentro de una sensibilidad más afinada y plástica, de la visión paisista que comienza en Antonio Smith.

Sus obras principales son: *Tarde en Venecia, Canal Grande, Venecia, Nocturno Venecia, Noche de luna en el río Maule, Bosque en la rada de Melinka, En el Lido, Pórtico de San Marcos, El Puente de los Suspiros, Venecia después de la lluvia.*

Obtuvo numerosas recompensas, entre ellas mención honrosa en 1872 y Primera Medalla en 1891.

RAMON SUBERCASEAUX (1854-1936)

Pertenece estrictamente a la misma generación que Alberto Orrego Luco. Hizo sus primeros estudios con Ernesto Kirchbach, pero marchó más tarde a París en donde trabajó en el taller de Dagnan Bouveret, pintor minucioso aficionado a captar con técnica microscópica amplias visiones panorámicas de ciudades.

La sensibilidad del autor de *Puente de cal y canto*, influida espiritualmente por otros artistas, no siguió la escuela de aquel maestro, del que tomó sólo los elementos técnicos.

Su contacto con Sargent y Boldini marcó una huella más ostensible y más rica en frutos, pues es indudable que la factura suelta y repentista de estos maestros, su visión amplia de la naturaleza y la robustez para captar los volúmenes, fueron utilizadas por Ramón Subercaseaux en sus paisajes. Sus telas se imponen —dice Richon-Brunet— “por la seguridad del dibujo y de la ejecución, la inteli-

gencia de la composición y un conocimiento refinado de los recursos del "oficio" (23).

Es evidente que por encima de cualquier otro estímulo, incluso sobre el afán de "estilo" que el crítico ve, lo sustantivo en esta obra es el deseo de perfección, perfección que se trata de obtener mediante el empleo de elementos puramente figurativos. Ramón Subercaseaux se inscribe así en una corriente objetiva que ve en la reproducción del natural un modo de fijar la belleza transitoria de las cosas. Hombre de su tiempo, es decir, hombre sensible a registrar eóicamente las voces que le llegan, no podía permanecer ajeno a una de las tendencias más en boga de ese período.

Así como Orrego Luco se apartó del impresionismo acudiendo al idealismo del paisaje veneciano, Subercaseaux formó en cierto modo en el grupo muy importante de los pintores que hacia 1880-1890 suponían la resistencia a la sensibilidad impresionista. Sin caer en el llamado "arte oficial" mantenían su posición intermedia y buscaban en la pintura las apariencias tangibles.

No conviene sin embargo ver en este maestro una postura invariable. Por el contrario, aquella sensibilidad a que nos hemos referido se traducía en inquietud, en ansia de corregir defectos o de modificar posiciones. El influjo de lo francés se mezcla a los posos dejados en su estancia en Italia, lo que explica la semejanza que el *Arco de Tito* guarda con los paisajes romanos de Corot.

A través de algunas de sus obras capitales: *Puente de cal y canto* (Museo de Bellas Artes), *Entrada al taller* (Ant. col. Alvarez Urquieta), *La pila de los limones*, *Diques de Valparaíso*, *Arco de Tito* y *La Plaza del Popolo*, es posible comprobar una lenta evolución en su estilo.

Su factura pasa insensiblemente de un naturalismo bastante servil y cargado de betunes decimonónicos, presente en aquel primer paisaje urbano, a una visión más suelta y sintética, más lírica también, evidente en *Diques de Valparaíso*.

En las telas de Italia se adivina una cierta melancolía, una aprehensión de la atmósfera nostálgica de los viejos lugares. Sin olvidar la técnica naturalista, el pintor sabe eliminar con voluntario ademán estilizador los elementos superfluos para darnos lo esencial.

(23) UNA GRAN FIGURA CHILENA. DON RAMON SUBERCASEAUX VICUÑA, por Richon-Brunet, Revista de Arte, N.º 14, 1937, Santiago.

En esto se ve también la semejanza con Orrego Luco. Solitario en el arte igualmente, rebelde a todo encasillamiento que no le permitiera dar salida a su propia concepción estética, hace una obra original.

JUAN HARRIS (1867 - 1949)

Es un poco posterior, pero refleja en muchos aspectos de su vida artística cosas en común con aquellos maestros. En primer lugar su posición ante el arte, que es de desdén para todo lo que supusiera complacencias con los nuevos ideales. En segundo su independencia, su alejamiento del núcleo nacional.

Harris se formó en París y de los tres pintores de este grupo es el que de una manera más insobornablemente obstinada se mantuvo fiel a sus concepciones a lo largo de su dilatada existencia. Ha sido también el único que logró en los centros artísticos parisienses una real popularidad. "En 1904, cuando llegué a París por vez primera —escribe Joaquín Edwards Bello—, todavía pregonaban en los boulevards las tarjetas con el cuadro de Harris" (24).

Se refiere el cronista a *La ley del honor*, composición en la que predomina el tema, pintura *contenutista*, según la expresión cara a Marangoni, y que es la persecución pictórica, —o figurativa, mejor—, sin debilidades ni concesiones de ninguna especie, de "la tranche de vie".

La ley del honor, *Se acabó el hogar* (Museo de Bellas Artes), *Un dimanche au café concert* (Museo de Bellas Artes)... Los títulos dicen bastante de que, en cierto modo y forzando las similitudes, Juan Harris quiso hacer con los pinceles lo que Zola hizo con la pluma. El primero de esos cuadros alcanzó una fúlgida, inmensa popularidad. Llegó incluso a representarse como una especie de cuadro plástico en el Casino de París.

El éxito cabe buscarlo, no en los valores pictóricos de la tela, sino en que Harris, con su truculento genio de folletinista supo reflejar un momento de *niaiserie* y de vulgaridad. Su cuadro está en la corriente de la pintura de tarjeta postal de Brispot, de Chocarne Moreau, de Chateignon y, sobre todo, de Garnier con su melodramático *Flagrant délit*.

(24) Joaquín Edwards Bello. LA LEY DEL HONOR, La Nación, diciembre 1950, Santiago.

“Harris o el trozo de vida”, sería la definición perentoria del artista. En *Se acabó el hogar* cae en idéntica exacerbación del contenido. El espectador ingenuo que contempla esta tela suele olvidar los derechos inalienables de la pintura y eludiéndola tangencialmente es arrastrado por la anécdota. No piensa en la posible belleza autonómica de las relaciones tonales, ni en el dibujo, ni en la composición.

Ante esta escena hogareña *fin-de-siècle*, ilustración para una novela naturalista, el espectador siente el estímulo que pone en marcha los corceles de la imaginación. Ve al esposo con su chistera, con su aire inequívoco de personaje a lo Offenbach; lo ve regresando en la alta noche con su sonrisa de *noceur*. Ve a la esposa llorando y adivina o revive el drama. Ve lo que ha precedido y lo que divide a la acción en ese golpe culminante, instantánea que se diría extraída de una pieza de Alfred Capus:

Vive le mélodrame

ou Margot a pleuré

¿Hay estilo en estas pinturas?

No, por cuanto el estilo es un rasgo inequívocamente interior, orgánico, sujeto o formando cuerpo con los elementos plásticos. Lo que interesa a Harris no es eso, sino algo externo, algo que está en la periferia. La narración de un hecho, la caracterización teatral de unos personajes. Por eso todo en sus obras se resuelve en gesticulación. Se dirá que lo mismo hace, por ejemplo, Rubens. Sí, lo mismo, con la diferencia de que lo narrativo está sometido inexorablemente al estilo plástico en el pintor de Amberes.

Une matinée au café concert expresa mejor que ninguna otra obra su voluntad de caracterización. Es tela de amplias proporciones y representa las localidades altas de un teatro parisiense de finales de siglo. Figuran muchos personajes de muy variada condición. Se adivina el intento del artista. Ha reunido a toda esta gente en un lugar en donde la vida urbana se expresa de modo más espontáneo y libre. Y ha reunido al burgués con el obrero, a la dama de medio pelo con el soldado, al menestral con el escribiente, a la midinette con el golfillo. Es una multitud cuidadosamente clasificada. Un a manera de muestrario ciudadano o censo dominical. Recuérdese que Zola sentía primordialmente ese afán de caracterización casi científica.

Amor por lo pintoresco, por lo individualizado y posposición de la pintura a la puerilidad de la anécdota.

Sería injusto negar la habilidad técnica, expresiva y manual del pintor. El dibujo revela una mano diestra. El color es pobre, anémico, sin brillantez, con truculencias escenográficas. La luz en sus escenas de teatro o en sus dramas de alcoba suele subrayar la acción con hábiles efectismos.

Las obras de Juan Harris quedarán como testimonio de un momento peculiar del París vivido por el artista chileno.

V

LOS CUATRO MAESTROS Y SUS SEGUIDORES

Hay en la pintura chilena una pléyade a la que vienen a refluir y hacerse realidad los esfuerzos anteriores, en donde se afinican armónicamente la experiencia del pasado y el influjo debidamente asimilado de las voces exteriores.

Esta pléyade está constituida por:

Pedro Lira (1845-1912).

Alfredo Valenzuela Puelma (1855-1908).

Alberto Valenzuela Llanos (1854-1932).

El más lejano es Pedro Lira, que pertenece, sin duda, a la "generación del medio siglo", ya estudiada. Participa en cierto modo de sus mismas inquietudes, de sus anhelos, de sus ideales. Pero así como aquellos pintores se malogran en parte, o no aciertan a realizar plenamente su obra, Pedro Lira, por el contrario, nos muestra en su larga trayectoria vital la armonía del ciclo completo. Comienza y termina su carrera en lógico devenir, de acuerdo con una vocación irresistible, sometido al instinto creador; al frío razonar y a la mente rectora.

Enlaza el pasado y el porvenir. Hace que los nuevos modos estéticos y que la nueva sensibilidad encuentren su cauce propicio.

¿Fué Pedro Lira un innovador? No, no podía serlo. Sin embargo, en su caso conviene tener en cuenta algo que es más importante. La creación, con su obra fervorosa y sostenida, de una atmósfera de amor al arte y de respeto por ese matiz inmaterial y dignificador de la vida de los pueblos. Aplicando un vocablo moderno, diríamos que el maestro Pedro Lira fué un "animador" admirable de las artes plásticas. Está en el centro mismo del punto de donde parte la renovación artística, abriendo la senda a la pintura joven.

Nació Pedro Lira en Santiago en 1845. Hizo sus estudios de humanidades en el Instituto Nacional. Cursó leyes en la Universidad y se hizo abogado.

Sin embargo, su vocación seguía un camino antagónico. Es este un caso más del choque de los estímulos diversos. Venció, naturalmente, lo que vivía con más hondura en el espíritu del artista. Debemos tener en cuenta, no obstante, que la preparación humanística, seria y amplia, adquirida en los estudios universitarios, constituyeron un instrumento de gran valía en el desarrollo ulterior de sus ideas estéticas.

Fué alumno de Ciccarelli en la Academia de Pintura. En 1873, deseando ampliar sus conocimientos y convencido ya del arraigo de su vocación artística, marchó a París. Le acompañaba Alberto Orrego Luco.

El ambiente de la capital francesa es de total inquietud. Dos grupos —como hemos visto al estudiar a Orrego Luco— luchan en posiciones contrapuestas. Unos —los más— prolongan el eco desvaído de lo que se llama tradición. Otros —una minoría extraña y fustigada— combaten con tesón por su obra, purificada de toda veleidad extrapictórica.

No se adscribe a ninguno de los bandos en lucha. Permanece al margen, observa, y elige a Elías Delaunay como maestro, quien a su vez sigue la senda de un romanticismo temperado. Permanecer en la corriente romántica era, en cierto modo, eludir la beligerancia más fuerte, puesto que la lucha entre idealistas y realistas mantenía marginados a los pintores de la subjetividad.

Por otra parte, lo que interesaba de preferencia al pintor chileno era penetrar en los secretos de la técnica y en los fundamentos esenciales de las artes del diseño, más que alinearse junto a cualquiera de los grupos antagónicos.

Admiraba a Delacroix. Copió del gran romántico *Entrada de los cruzados en Constantinopla*. Sin embargo, en sus telas de estos años se aparta —sobre todo en las de composición— del autor de *La Barricada*. Vagos reflejos del subjetivismo sentimental se mezclan a un realismo más afirmado y consciente. Se podría decir, para aplicarle una fórmula perentoria, que Pedro Lira es romántico en el espíritu y realista en la morfología. Algo, en definitiva, del estilo que se ha llamado con acierto *romanticismo de chaqueta*.

Lo habitual —no obstante— es una postura de evasión hacia lo delicado y suave. Solamente en las obras de tema histórico se

aparta Lira de esa posición, en especial en *Fundación de Santiago*, 1889, *Felipe II y el Gran Inquisidor*, 1880 (Museo de Bellas Artes), *La mala nueva*, 1882, en alguna otra de tema pueril: *El niño enfermo*, o de simple observación de la vida: *Los Canteros*. Todas ellas señaladas por el influjo de los pintores de historia.

Es natural que su obra muestre inquietud o falta de fijeza estilística. Los años pasados en París fueron años de cruces de estímulos. Lira es joven y recibe con ansias todos los impulsos. Esa misma inquietud es la que trae a Chile. Su espíritu se ha llenado del fervor representativo de París.

Regresa en 1884. Empieza entonces —como señala Richon Brunet— el período más importante de su carrera. Funda la “Unión Artística” y con el escultor José Miguel Blanco organiza las exposiciones y Salones permanentes. Se crea también, por su iniciativa, el Museo de Bellas Artes en la Quinta Normal, lugar destinado a la celebración de las exposiciones (1885-1910).

En 1892 es nombrado para el cargo de Director de la Escuela de Bellas Artes, desde donde ejerció una fuerte influencia espiritual sobre sus alumnos. En realidad Pedro Lira se distinguió siempre por su vocación. Vivió desde sus días de aprendizaje con Ciccarelli, rodeado de amigos y discípulos que lo consideraban como jefe espiritual.

Fué absorbente y su magisterio no tuvo eclipses hasta 1912 en que falleció. Como todos los maestros de poderosa personalidad, Pedro Lira no dejaba margen a las innovaciones, ni permitía que los que seguían sus enseñanzas rompieran las normas o las fórmulas que prendían su docencia.

La razón es obvia. Lira tenía tanta autoridad espiritual como didáctica. Su origen y su cultura lo situaban en un plano superior. Por otra parte, el maestro es en ese tiempo la primera figura artística, un pintor maduro dueño de su arte, dominador de los secretos que plantea la técnica. Ha viajado, ha residido en París, y allí ha conocido a los artistas famosos. Ha asistido al entierro de Manet y ha visto la llegada de una nueva generación: la de Gauguín, Seurat y Van Gogh, cuya norma es la oposición al impresionismo. Puede evocar a los viejos maestros, cuyo hálito ha percibido: a Delacroix, Daumier, Ingres, Millet, Corot, Courbet...

Pedro Lira traía, pues, un mundo de leyenda casi inalcanzable. Su figura tenía para los discípulos el prestigio de aquella legendaria proximidad. Por todo ello, desde 1884 hasta 1912, se

fué transformando en un ser casi apostólico. Durante cerca de 30 años la rectoría del maestro se ejerce en forma casi absoluta, sin admitir interferencias. Aplica la enseñanza directa, pero quiere también controlar los espíritus e insuflar a las gentes sus propias ideas y teorías sobre el arte, sus manías, sus preferencias. Para ello publica artículos, ensayos, hace críticas, traduce libros de estética como *La filosofía del arte* de Taine, y escribe el *Diccionario biográfico de pintores*, suma abreviada de las opiniones artísticas del autor y camino por donde podemos penetrar en el secreto de su propia ideología profesional.

¡Admirable labor! ¡Admirable devoción! Pedro Lira es, sin duda, menos innovador que Juan Francisco González, —quien también se volcó en una irradiación admirable de su espíritu, fuera de su misma pintura— pero llena más plenamente su tiempo, es más sistemático en su rectoría y en su magisterio. Impone sus ideas con una disciplina que deriva, tanto de su carácter como del estilo figurativo que sigue. Tiene, además, el mérito de haber sido el primero que crea una atmósfera densa de arte y que sabe rodearse de un grupo de discípulos animados todos por idénticos ideales.

*

*

*

Tenía una figura ascética al final de su vida. El arte parecía haber espiritualizado sus rasgos, afinado la topografía expresiva de su rostro. Su fotografía lo muestra con ese aire sutil, como de predestinado, que tienen los hombres famosos en las daguerrotipias de los días decimonónicos. Cabeza de magro modelado, fuerte nariz, ojos oscuros, como dos golpes de enérgica gubia, mirada fija, analítica. Se diría la cabeza de un pensador. Y es indudable que el permanente ejercicio de la inteligencia y la vigilancia de la mente, han dejado su huella en el rostro del viejo maestro. Todo en él señala la pulcritud y el decoro.

Fué en efecto la suya, una vida con decoro. Es decir, una vida que se ajustó al marco de su predestinación, o que fué vivida en armonía con su propia textura espiritual, intelectual y social.

Es ya una leyenda la influencia moral de Pedro Lira, sus rasgos de mecenazgo, su devoción permanente, su entrega total al arte, a sus sinsabores y a sus alegrías. Al ver esta cabeza se explica la norma invariable de sus existencia. Sí, el arte constituyó para él una estética, pero igualmente una ética.

Pedro Lira fué un artista fecundo y de muy variada minerva creadora. Sus temas son muy diversos: cuadros de composición y de historia, otros de tendencia social, que había iniciado Courbet con su *Picapedreros* —no se olvide que Lira pintará igualmente algunos años después la tela *Los Canteros*, considerada por algún crítico como la más importante—; hará también, y en forma preferente, retratos, paisajes, naturalezas muertas.

Exhibe por primera vez sus obras en la justamente famosa exposición llamada del Mercado, de 1872, organizada por Vicuña Mackenna y a la cual se presentó todo el grupo generacional de Pedro Lira, además de Mandiola, Caro y Antonio Smith.

Pedro Lira cuenta con 27 años de edad. En cierto modo está ya formado. Domina los elementos esenciales del arte, su técnica. Pero como es natural paga tributo al influjo paisajista de algunos de los maestros que más admira, entre ellos a Antonio Smith, cuyo romanticismo atrae al joven pintor. Lira comienza haciendo paisajes y expone en esa ocasión *Río Claro* y *Cascada del Laja*, que están dentro del estilo de aquel maestro.

Inmediatamente marcha a París. Sabe ya las posibilidades que le aguardan. El contacto directo con la pintura francesa le hace cambiar el concepto plástico mostrado en forma tan patente en la exposición de 1872. En Pedro Lira nos sorprenderán de entonces en adelante sus permanentes mutaciones estilísticas. Es difícil, por ello mismo, situarlo en una línea inmutable. Cambia con frecuencia, y obra según los impulsos de su sensibilidad momentánea. De todos modos, no podemos negar que hay una "constante": cierta sumisión a la objetividad, temperada en unos casos por el romanticismo, exaltada en otros por el naturalismo.

En los años de su estancia en París (1873-1882) realiza una fecunda labor y, en muchos casos, Pedro Lira se enfrenta a su obra con ímpetu gigantesco. Son también los de mayor adhesión al naturalismo tomado de los maestros franceses de ese final de siglo. Los temas de historia, la anécdota ingenua, la ilustración o el simple episodio pintoresco o vulgar —*el trozo de vida*, según la fórmula zolesca— dominan las telas de Pedro Lira, que se inclina a lo más inmediato, sin advertir las innovaciones que ya se adelantaban en las obras de un grupo minoritario. *Felipe II y el Gran Inquisidor*, 1880, *La mala nueva*, 1882, *Prometeo encadenado*, 1883, y *Los últimos momentos de Cristóbal Colón*, 1884, son el tributo a una estética convencional y fría.

Años después volverá a inspirarse en esos temas y pintará *Fundación de Santiago*, honrada y hábilmente realizada, pero frígida y carente de cualquier brizna de lirismo y poesía.

La veta naturalista más extremosa la vemos en *El Trabajo*, 1878, *El niño enfermo* (Museo de Bellas Artes), *Niña tejiendo*, 1886, obra de un academismo detestable. O en *El Ermitaño*, de realismo alucinante en que se impone el recuerdo de los tenebristas españoles. *Los Canteros*, *La construcción* y *Sísifo* (Museo de Bellas Artes).

Advertimos, pues, cómo el pintor recibe el estímulo de dos corrientes muy en boga. El joven maestro muestra su amor por el trozo robusto, por el dibujo concienzudo, por el juego de las luces, por la composición y por el movimiento de los personajes. Hablando de *Los Canteros* dice Richon Brunet (25): "estaba ideado según los más puros cánones de la escuela naturalista". La misma fórmula parece aplicada en las otras obras, que admitirían las palabras del crítico.

En un grupo intermedio colocamos *La infancia de Giotto*, 1900, *Caín*, 1882, *Después de la serenata*, 1875, *Lectura interrumpida*. En ellos hay una oscilación entre el naturalismo y el idealismo, una dignificación del tema, sin abandonar del todo la sumisa fidelidad al contenido que es, de todos modos, la primordial razón del pintor.

Esta corriente, por las indecisiones que señala y por el carácter dual que muestra, nos permite comprender que Pedro Lira se debatió en medio de los estímulos más dispares. Fué víctima de una época crucial, indecisa, que ha roto con el pasado, incierta aún en el camino del futuro. Incluso en las obras de este grupo conviven diferencias considerables *Caín* manifiesta excesivos resabios de la imposición temática. *Lectura interrumpida*, por el contrario, carece, si nos podemos expresar así, de tema. Es un simple retrato, en el cual se ha perseguido la escrutación psicológica y la nota melancólica y ensoñadora, frecuente en otras obras.

Al pintar de tal modo, el artista daba salida a sus más auténticas preferencias. Porque todo nos conduce a la idea de que Pedro Lira fué un apasionado romántico. Lo ocultó, trató de contrariar sus inclinaciones, víctima de la imposición estilística de su

(25) DON PEDRO LIRA, PATRIARCA DEL ARTE NACIONAL, La Información, Santiago, S. A.

época, pero a poco que nos fijemos nos será fácil ver mil indicios de la proyección subjetiva que él mismo pone en el lienzo.

Y ese romanticismo tiene a veces un doble carácter. Por ejemplo, ciertas obras de su primera época —*Retrato de doña Mercedes Herbosa de Echaurren*— se caracterizan por el reflejo de lo anímico y por leves resabios romántico-naturalistas venidos de Monvoisin. En obras posteriores, la subjetividad más acusada se tiñe del purismo nazareno a lo Owerveck. En *La carta* (Antigua colección Alvarez Urquieta), en *Romeo y Julieta* (Club de la Unión) y en *Celos* (Museo de Bellas Artes), el maestro sigue las corrientes del lirismo depurado y frígido, envuelto en brumas, betunes y cendales, con que revivía historias medioevales que reflejaban el apasionado amor femenino.

Estamos lejos de aquellas telas de naturalismo extremado. Y, si bien es cierto que Pedro Lira cayó a veces en lo convencional durante su etapa romántica, no es menos cierto que en ella se mostró mucho más dueño de los elementos técnicos, que llegó a una síntesis admirable en el color y encontró a menudo la coherencia entre contenido y forma.

Era más sincero en esta clase de obras, puesto que su espíritu y su sensibilidad vibraban solidariamente con tales temas. Todo ello sin olvidar que logró con ellas la plena madurez artesanal.

Las tendencias más avanzadas no conmovieron sus fibras. Sin embargo, algunas veces muestra leves deseos de acercarse a los nuevos ideales. *Jardín* (Colección Raimundo Ortúzar), *En la Quinta Normal*, 1908 (Museo de Bellas Artes) y *Paisajes* (Antigua colección Alvarez Urquieta), representan, cada una con sus peculiaridades propias, una ambición renovadora lograda sólo en parte. De las tres telas la más cercana al impresionismo es *Jardín*. De vibrante y claro cromatismo, de pincelada fugada y suelta factura, señala el extremo límite de la oscilación sufrida por la pintura del maestro.

Los otros dos paisajes tienden a plein-airismo, pero están contenidos dentro del rigor formal característico del pintor. *En la Quinta Normal* está ejecutada en el final de una vida laboriosa y encendida de pasión vocacional, con un ímpetu, con un brío, con una magistral y simple sencillez. Se diría el testamento estético, la clave que cierra la curva perfecta.

En *La Dama del Manto* había dado una nueva prueba decisiva, completa, de aquella inquietud. Lira ha pensado en Manet y ha

puesto en la figura, que se destaca atrevidamente sobre un fondo pálido, una fina transparencia y un delicado empaste. Ha perseguido aquí la pura visualidad. En el mismo arabesco, en el contraste violento de la masa oscura que se proyecta sobre el fondo luminoso, en el juego sintético de los planos, tenemos una nueva prueba de la proximidad curiosa con el pintor de *L'Olympia*.

Se cierra de este modo el ciclo disímil a veces, pero armónico en su aspiración de belleza, de un pintor que refleja, en el grupo de 1900, las diversas aportaciones artísticas de esa época singular. Fué Pedro Lira como un resonador, y en su espíritu se imbricaron los anhelos que hacen de lo figurativo un grito, un vórtice pasional. Estudia bien a Rafael, pero nunca sus palabras tendrán la nota de adhesión y solidaridad espiritual que es posible advertir cuando habla de Delacroix, al que considera "de la familia de Leonardo, Miguel Angel y Rembrandt. Pintor —dice, por fin— el más eminente del siglo XIX". En otra parte lo ve como culmen de la pintura. No estima a Madrazo, con el que tiene Lira, empero, algunos contactos espirituales. Tampoco se le advierte simpatía por la obra de Manet. Le dedica muy pocas líneas. En cambio su comentario sobre Meissonier es extenso y, en parte, teñido de entusiasmo.

Pedro Lira no se adscribe a las ideas nacientes, aunque, a veces, su instinto creador le traicione y las obras muestren en forma indefectible lo que el comentario estético niega.

El ejemplo claro lo tenemos en la huella manetiana de *La Dama del Manto*.

La inclinación hacia lo antropomórfico se revela en estas líneas: "Si las vírgenes de Rafael tienen algo de divino, las de Andrés del Sarto tienen un sentimiento tan tierno, tan atrayente, que uno se siente más conmovido por ellas, por cuanto las comprende más humanas".

En efecto, Pedro Lira mostró también una indeclinable preferencia por los motivos humanos. Lo menos frecuente está constituido por el paisaje. La pintura es para él un modo de escrutar la raíz honda del hombre; el medio de dar en el rostro humano individualizado, el rostro de lo universal. Pertenece, por ello mismo, el pintor chileno a la etapa final del gran período fáustico que viene del seiscientos y que ve en las artes del diseño un pretexto de perdurabilidad y de salvación espiritual.

Sus opiniones se orientan a menudo hacia la exaltación de los

grandes barrocos. Con excepción del pintor de Urbino, todos los de la siguiente síntesis están dentro de aquel estilo: "Miguel Angel es la grandeza, Rafael la armonía, Rembrandt la magia; Velázquez la naturaleza, Delacroix el pensamiento. . . Rubens el esplendor. . .".

Los estudios teóricos nos explican la trayectoria espiritual del maestro y justifican la evolución que las formas plásticas señalaron a lo largo de su carrera artística. Pedro Lira mantuvo con lealtad su fiel adhesión al realismo morfológico, pero su espíritu había establecido un tácito pacto con las fuerzas ocultas de la subjetividad. Al final esto se hace evidente en el romanticismo temperado de las obras más logradas.

*
* *

Estudiémoslo en el fenómeno concreto de su pintura.

Podemos establecer —según hemos visto a lo largo de las anteriores páginas— tres modos estilísticos:

1º—Romanticismo naturalista.

2º—Realismo.

3º—Romanticismo purista.

Estas tres corrientes no tienen un desarrollo histórico cronológico riguroso. Ni están separadas por fronteras precisas. Ni se agrupan con independencia. Ni siquiera son las únicas. Son las más importantes y las que señalan, en puridad, una *constante*. Las tres corrientes se cruzan, se entrecruzan. A veces, en la del romanticismo naturalista incide una obra perteneciente al realismo puro. El realismo ve, del mismo modo, la invasión de obras romántico-naturalistas. Y el purismo romántico se entrecruza de otras o invade los demás períodos.

Al margen de esto conviene colocar algunas obras —las menos— influenciadas por la progresiva evolución del estilo figurativo de los impresionistas. Y con ello completamos la amplia minerva creadora del pintor.

Hemos indicado ya la variedad y extensión temática. En la obra de Pedro Lira no figura ningún desnudo femenino. De nuestro catálogo, que cuenta con 78 números, está ausente ese motivo temático, que Carlos V, refiriéndose a Tiziano, llamaba muy donosamente "poesías".

Pero ello no quiere decir desdén por la mujer. Al contrario,

buena parte de su obra la presenta como elemento primordial, especialmente en su período de romanticismo purista. Y lo que más llama la atención es la delicadeza, la ternura, el amor y el lirismo con que trata a la mujer. Unas veces las envuelve en cendales misteriosos; otras, las hace surgir de un fondo sombrío, como de una frontera imposible. La actitud no es nunca indiferente o serena. En *Celos*, un solo personaje crea toda la íntima tragedia. Al rostro acude la tormenta interior.

Y no se diga que nos hallamos ante una pintura literaria. Todos los efectos psicológicos — tan fuertes, tan evidentes — derivan de la forma *plástica* y no de lo *narrativo*, que es aquí mínima contribución. La sorda entonación verde-gris del cuadro, la extremosa persecución del contraste, el movimiento de la cabeza, la monumentalidad, subrayan el efecto espiritual a que se desea llegar.

En este género de obras el compromiso entre el instinto y la razón encuentra su verdadero equilibrio. En ellas se persigue la belleza ideal mediante el estilo y las formas artísticas, sin abandonar lo que es privativo de la pintura. El arabesco impone su dominio. Y juega con el movimiento de la cabeza, o con la composición de los brazos. Se complace en el plegado de los paños o, como en *La Carta*, busca un escorzo que añade profundidad al cuadro.

El naturalismo de Pedro Lira no se quedaba en lo inmediato. Trascendía y buscaba efectos más amplios. Lo hemos visto en sus composiciones con figuras femeninas, y se hace más evidente aún en una curiosa tela, *Dormidero de animales en noche de luna*, de la que se desprende una honda y penetrante poesía. Nos enfrentamos en ella a una composición en la cual, por medios puramente imitativos, se ha conseguido dar la sensación metafísica, cósmica, de la naturaleza. Hay una serenidad, una calma, una apacible atmósfera en esas masas estáticas, en ese reposo de las líneas amplias, en esas luces nocturnas que parecen haber detenido el tiempo, haberlo fijado para siempre.

La liberación del tema no vino totalmente por lo plástico, sino mediante el sentimiento y la poesía interior de la obra. Pedro Lira que tanto en *El balcón* (Museo de Bellas Artes) como en *Retrato de Dama*, se acercó notablemente a la pintura pura, basó lo mejor de su arte en la proyección espiritual y en los factores psicológicos.

Por eso en los retratos alcanza un punto muy alto. Sujeto el artista a las formas tangibles, no sólo no descuida la realidad in-

terior del modelo, sino que la escruta, la extrae y la proyecta en la tela. En los ojos podemos ver el reflejo de la psicología y la palpitación vital. Estamos ante una obra que cumple la doble misión de darnos la evidencia palpable de las formas y la individualidad peculiar del modelo. Contrapunto que — como en los pintores barrocos — significa la exaltación de los rasgos personales y la prolongación en el infinito de lo que hay de perdurable en el hombre.

Pedro Lira es, sin duda, el primer pintor chileno que posee una técnica perfecta. Los anteriores muestran dudas, vacilan y sustituyen con el instinto y con el esfuerzo la insuficiencia de una etapa seria de preparación. La carrera de Lira fué una marcha permanente hacia la perfección. Pero, desde el primer momento, se ve la seguridad y rigor de su oficio. Lo que sucede es que, a medida que desenvuelve su arte, lo aligera, le arrebatara los elementos espurios, lo hace más espontáneo y flúido.

El color pierde sequedad y dureza. La pincelada no extrema su reiteración. Da, por su fuga y ágil caligrafía, una gran transparencia y movimiento a la superficie pintada. El dibujo está sometido siempre a la fórmula naturalista. El romanticismo del maestro viene por el color, no se olvide, y muestra una excesiva lealtad a lo objetivo.

Tal vez se eche de menos en su obra — a pesar de lo dicho anteriormente — un mayor lirismo. Mas no olvidemos que es víctima de la imposición estilística de una época que desdeña la poesía y la evasión hacia el ensueño. Por eso la delicadeza en aquellas telas de temas femeninos nos hace lamentar más que Pedro Lira no hubiera realizado su obra en un período liberado del realismo inmediato y fotográfico.

Al final de su carrera, sin embargo, llega a un punto en el cual la obra aparece purificada, y contiene en sí misma una carga de positiva y lírica belleza. La exposición retrospectiva de 1910 mostró la amplitud de su visión y la variedad de su estilo. Pero dos años después — en 1912 — meses antes de su muerte, Pedro Lira reveló, en su monumental paisaje de la Quinta Normal, que los nuevos modos pictóricos fueron comprendidos por él.

Como es obvio, por lo que hemos dicho, Pedro Lira tuvo innumerables discípulos. No se podría afirmar, sin embargo, que haya dejado una "escuela" con caracteres propios. El pintor de *Pensativa* era un epígono de la sensibilidad objetiva de finales de siglo.

A lo más que aspiró fué a trasmitir las enseñanzas que él había recibido.

Conviene insistir y recalcar que el influjo de don Pedro Lira fué más espiritual que docente. Creó a su alrededor una atmósfera de inquietud y de amor por las artes, que fueron decisivos en el desenvolvimiento ulterior de la pintura nacional.

Entre los discípulos más importantes debemos señalar a:

Celia Castro (1860-1930). Se reveló súbitamente en la Exposición de 1884 con *Las Playeras*. Marchó a París en 1889 acompañando a Pedro Lira. En este mismo año Vicente Grez, en su monografía *Les Beaux-Arts au Chili*, escribe: "Ningún artista ofrece en el mismo grado que la señorita Castro esa inquietud de un talento que busca ansiosamente su camino" (26).

La inspiración de la pintora roza con frecuencia lo patético. En *Vieja* (Museo de Bellas Artes) la escrutación de lo anímico está llevada al extremo. Los valores plásticos están supeditados a lo expresivo y psicológico. Hay a veces notas de una gran delicadeza. *Naturaleza muerta* (Museo de Bellas Artes) ofrece un bello y fresco colorido. En *El conejito* predominan los grises. En la Exposición de 1889 exhibió *Primero de noviembre*, tela en la cual da salida a sus preferencias por lo sentimentaloides. Las obras están hoy oscurecidas por el empleo de betunes y tonos opacos.

En 1908 Celia Castro fué enviada a París como pensionista del Gobierno. En la capital francesa residió largos años, exponiendo en los Salones.

Nicanor González Méndez (1864) ha reflejado más acuosamente en su obra el influjo de su maestro. Estuvo también en Europa, recibiendo lecciones de Gérôme y de Cormon. Su temática fué muy variada, aun cuando sintió de preferencia la atracción de los asuntos de historia (*Galvarino*), en donde la frialdad característica de la pintura rememoradora de los fastos del pasado cede su lugar al gusto por lo expresivo, pintoresco y movido. *Cabeza* (Mu-

(26) Vicente Grez, LES BEAUX-ARTS AU CHILI. 1889. París.

seo de Bellas Artes) es un trozo de mucha soltura y espontaneidad y de un colorido fresco y casi impresionista.

De Lira había aprendido la justeza y corrección del dibujo. Su valor estético es inferior, pero aventajó al maestro en un mayor sentimiento de la naturaleza. Sus paisajes (*Arreando en la cordillera*. Antigua col. Alvarez Urquieta), están pintados en *pleine pâte*, según requieren los nuevos modos que el pintor alcanza a conocer. A medida que avanzó en su carrera artística Nicanor González Méndez fué apartándose de la fidelidad a las normas hechas en Lira.

Agustín Araya (1874). Sus temas caen en lo sentimental. Compone y profundiza en la hondura psicológica de los personajes.

Florencio Marín (1876-1896) fué un discípulo que demostró desde su niñez dotes raras para el cultivo del arte. Pintó de preferencia los suburbios, tema que no fué de la predilección de este grupo. Llevó a sus telas igualmente la vida rústica y las costumbres campesinas. La nostalgia de su Serena natal le empujaba a exaltar en obras de una gran pureza y delicadeza el recuerdo de su niñez.

Fué un artista malogrado, que no llegó a dar la verdadera medida de sus condiciones. "Delicado dibujante —ha escrito Luis Cousiño— y más delicado colorista, poseía Marín una clara visión que le permitía hallar el cuadro de una manera siempre original..." (27).

El más importante de los discípulos de Lira ha sido sin duda Marcial Plaza Ferrand, nacido en 1879. Después de sus estudios en la Academia de Pintura y comprendiendo la necesidad de ampliar su visión estética marchó a París. En la capital francesa fué

(27) Luis Cousiño. CATALOGO DEL MUSEO DE BELLAS ARTES, Santiago, 1922.

alumno de Benjamín Constant, de Jean Paul Laurens y de Cormon. El influjo de estos pintores, entregados a un naturalismo estrecho o a un idealismo insípido, se hace presente en las primeras obras de Plaza Ferrand, especialmente en *Interior holandés*.

Los primeros éxitos los logró con sus retratos, que si bien se inclinaban peligrosamente hacia el halago y convencionalismo, conservaban una gran dignidad plástica y una rara perfección técnica. Con *Retrato de M. de Poitevin* obtuvo en el Salón de París de 1905 una mención honrosa. Es obra de mucho brío, carácter y vida.

Más tarde y sin abandonar completamente este género, practicado de preferencia a la manera mundana de los pintores *salonards*, Marcial Plaza Ferrand ha ido acusando en sus obras el roce con los nuevos ideales nacidos a su lado.

Verano (hacia 1910) es tela que puede colocarse junto al movimiento impresionista. El tema —la mujer con la sombrilla, al aire libre, en plena naturaleza— está a tono, sin duda, con su solución plástica. El artista ha rehuído aquí el terminado minucioso y convencional de otras obras. La luz se descompone en la irisada blandura de las formas. Todo el conjunto está vibrando en el polvillo luminoso, en el juego de los valores cromáticos, en la atmosferización y en el temblor morfológico del cuadro. Las formas se deshacen, se transforman en algo impalpable, en un todo dinámico que sugiere, en una *sensación* de cosas conocidas.

La dama de rojo (Club de la Unión) señala el punto medio de transición entre aquel estilo convencional y mundano y el *plein-airismo*, tan moderno ya, de *Verano*. En esta tela, con su mancha rotunda y atrevida de rojo y el contraste misterioso de la actitud, el pintor tiende hacia un cierto intimismo aristocratizante.

Julio Zúñiga (1879) persigue en *Novena en casa de campesinos* la nota sentimental y hondamente humana. El sentimiento predomina sobre el aspecto plástico.

Enrique Lynch es contemporáneo de estos pintores, siente sus mismos ideales, pero no es discípulo de Pedro Lira. Nace en 1863. Durante muchos años fué conservador del Museo de Bellas Artes.

Su obra se orienta hacia un naturalismo de buen gusto, buscando la calidad de la materia (*Violetas, Niña del manto*). A veces

pone en la tela, sin desdeñar la objetividad más extremada, un cierto idealismo postromántico. En sus paisajes urbanos (*Calle Ahumada en 1903*) capta con una pasta sabrosa y suelta el carácter de lo inanimado.

De la misma academia procede José Tomás Errázuriz (1867-1927), cuya pintura supone una incursión hacia los nuevos moldes.

Sería exagerado incluirlo entre los impresionistas, pero su obra oscila, dentro del *air-libre*, entre la delicadeza del cromatismo inglés y la atmosferización francesa. Algunos de los títulos de sus telas son bastante significativos. *Tarde de primavera después de la lluvia, Tarde de verano, Margaritas, Tarde de calma marina, El ramo de violetas, Sol poniente, Tiempo lluvioso* y el *Huerto de hortalizas*, todas ellas de 1886.

Lo primero que resalta es la falta de *tema*. Sí; se trata de captar la naturaleza en su primigenio encanto, en su virginal pureza. Unos pradillos, un huerto, una muchacha junto a un árbol, unas flores... Después, voluntad de dejar sobre la tela los aspectos cambiantes de la naturaleza, una especie de meteorología plástica, mediante las modificaciones de la luz y el irisado aspecto de las cosas.

En estos años José Tomás Errázuriz pinta en Etretat algunos de sus mejores lienzos: *Lavanderas, Interior de una finca normanda*. El hecho es significativo, puesto que en el mismo tiempo Monet pinta igualmente en el pueblecillo costero de Etretat sus telas más luminosas y vigorosas, como *Barques de pêche*, 1880.

No se apartó el artista de unas formas construídas; lo que persiguió fué la síntesis de lo volumétrico y de la atmosferización; de las formas y de la luz. En *Rincón de aldea* se da un realismo impresionista de fuerte plasticidad, con enorme carácter.

En otro grupo de obras busca los tonos delicados, las gamas suaves y límpidas de los amaneceres, las luces doradas del crepúsculo, con pincelada suelta y con una técnica avanzadísima. *Gaviotas en el Támesis* (col. Alvarez Urquieta) es una tela delicada e impresionista, de mucho dinamismo plástico, de gamas suavizadas por la sensación espacial.

Joaquín Fabres (1864-1914) pertenece a la generación de Errázuriz. De Juan Francisco González tomó la factura suelta, repentizadora, que busca los efectos luminosos. Es también un impresionista que modela por el color, en una *pasta* gruesa, barroca.

Con Enrique Swinburn (1865), discípulo de Onofre Jarpa, la generación da un paso atrás. Enrique Swinburn era un paisajista de vena romántica. Sus visiones de la naturaleza están falseadas o, si se quiere, subjetivizadas, como en Corot, como en Dupré —salvando las distancias— por el “estado de alma” del artista. Los mismos verdes acuosos, los mismos tonos bituminosos, el mismo sentimiento humilde de la naturaleza, idéntica melancolía. ¿Son las luces y el color de sus cuadros, las luces y el color del paisaje chileno? No es seguro, pero no importa. Swinburn es un paisajista con los defectos y con las virtudes de su escuela y de su tiempo. Supone, sin embargo, un punto de transición en el desenvolvimiento lógico de la pintura tradicional, puesto que enlaza la naturaleza de Smith, con la de Valenzuela Llanos.

Carlos Alegría (1875) fué discípulo distinguido de Pedro Lira y completó sus estudios, como pensionado, en Europa. Supone una evasión hacia la pintura del aire libre. Es hábil y fino colorista. Una de las obras que mejor idea da de su estilo es *En la terraza del Santa Lucía* (Museo de Bellas Artes).

Manuel Ortiz de Zárate (1887-1946). Estudió en sus comienzos con Pedro Lira, hasta que en 1904 marchó a Europa en donde residió hasta 1946. Su pintura recibió sucesivamente los influjos de aquel ambiente artístico. Al final había en su obra elementos de la estética post cezanniana (*Autorretrato*, Museo de Bellas Artes) con un tratamiento vigoroso y recio de la pincelada. Se distinguió en el Grupo de la “Escuela de París” junto a Picasso, Derain, Braque, etc.

ALFREDO VALENZUELA PUELMA

Nació en Valparaíso en 1856. Se formó artísticamente en la Escuela de Pintura, en la que fué discípulo de Kirchbach. Después la dirección pasó a Mochi y Valenzuela Puelma siguió trabajando con este maestro.

Carlos Ossandón nos da la efigie del joven pintor a través de dos retratos de Baca Flor, condiscípulo de Valenzuela. "... alma sedienta de belleza, de ambición y de ilusiones. Ojos sombreados, frente despejada, cabello oscuro y crespo, boca pequeña, labios nerviosos y movedizos, como sus ideas y sus ademanes... Es un visionario, o un fanático, o un mártir. ¿Y por qué no un loco?" (28).

Un periodista lo describió más intencionadamente: "Cara inquieta, la frente activa e inteligente, los labios sanguíneos, en la zarza de la patilla, dan a la fisonomía un aspecto de fauno silvestre...".

Trabajó seriamente durante varios años en domeñar la técnica y los pequeños trucos de la pintura académica. Hubo de someterse a las imposiciones pedagógicas de Mochi. En el Certamen Artístico de 1877 figuraba un tema, el 26, que debía estar basado en un episodio histórico chileno. El jurado concedió la Medalla de Oro a la composición de Valenzuela Puelma, *Diego de Almagro en su prisión, pidiendo a Hernando Pizarro que lo salve de la muerte*.

En 1881 emprende el joven artista su primer viaje a Europa. Permaneció cuatro años en la capital francesa. No hizo estudios sistemáticos, pero frecuentó los museos. En el Louvre copió las obras de Velázquez, Ribera, Murillo, Rembrandt, Tiziano. Fueron unos años de serio aprendizaje, en los cuales captó la esencia de los grandes maestros con verdadera pasión, con ansia de escrutar sus secretos.

Aprendió la técnica —en fin— desde la entraña de los grandes pintores, "desde dentro". Su primer envío como pensionista fué una copia; el segundo, en 1883, es ya un cuadro original —*Lección de Geografía*— en el que se plantean problemas de cierta envergadura plástica, resueltos con cierta rigidez y sumisión a las recetas excesivamente imitativas.

Un paso considerable es dado en 1884 con el envío que Alfredo Valenzuela hace al Salón de París de su tela *Náyade cerca del agua*. De esa época es también un cuadro de inspiración idealista, de largo título y exagerado sometimiento a la cocina didáctica: *La ciencia mostrando al genio que ella sola conduce a la inmortalidad del saber* (Museo de Bellas Artes).

Señala Ossandón que este año comienza la etapa más equilibrada y feliz, a pesar de las hondas melancolías que le atenazaban

(28) Carlos Ossandón, VALENZUELA PUELMA, 1934, Santiago.

a veces. Realiza obras considerables y de plena madurez: *La resurrección de la hija de Jairo*, *La perla del mercader*. Había trabajado bajo la dirección de Benjamín Constant, que vió en su discípulo una promesa cercana de gran pintor.

Regresa en 1885 a Chile. Pero poco después, en 1887 emprendió de nuevo un viaje a Europa. Siguió la vida anterior y, entonces, pinta, estudia, visita museos. Y siente la amargura de las asechanzas. Después marcha a Madrid y exhibe en la Exposición Nacional. Su principal labor de entonces está centrada en el Museo del Prado. La famosa pinacoteca matritense le ofrece modelos insuperables.

Sus viajes al sur de España le revelarán el color, como se advierte, por ejemplo, en *Sevillana*, 1890 (Museo de Bellas Artes), en donde se destaca la suelta y ágil pincelada, la espontánea ejecución y el color tan audaz y armonioso.

En 1890 regresa de nuevo a Chile. Su vida comienza a sufrir los embates del desconsuelo. Trabaja con tesón. Concorre regularmente a los Salones y en el de 1892 obtiene el premio Maturana. En 1893 pinta el "plafond" de la Iglesia de San Lázaro —desaparecido en un incendio— y hace un nutrido envío al Salón.

Marcha a Valparaíso en ese año. Es la época de las exposiciones municipales en el local del Teatro Victoria, de las cuales Valenzuela Puelma fué el verdadero organizador. Los catálogos de estas exhibiciones dan cuenta de su entusiasmo. Concorre también a los Salones de 1894-1900, de Santiago.

Fueron diez años vividos en Valparaíso y Santiago en los que una vida extraña, atrabiliaria, varia y pintoresca, anunciaba la tragedia final. La actividad artística la simultaneaba con otras insólitas aficiones. Fué espiritista, se lanzó a pleitear, hizo de médico y con el pseudónimo de Pedrolera escribió artículos sobre temas de arte.

En 1907 marchó de nuevo a París. Las privaciones, las miserias, acentuaron los rasgos típicos de su enfermedad latente. Un día se produjo la crisis. Fué llevado al manicomio de Villejuif, en donde falleció el 27 de Octubre de 1909 en la más completa soledad. En su entierro, formaba el "cortejo" una sola persona: el escultor chileno Fernando Thauby. El féretro llevaba el número 1316.

Fué una vida en desconsuelo. Tenía Valenzuela Puelma un temperamento ardoroso y combativo. Todo en él fué beligerancia y lucha. A la extremosidad de su carácter hay que agregar el influjo de los escritores más avanzados de su tiempo. Ossandón señala sus lecturas: Gorki, Tolstoi, Bakunin, Kropotkin, Renan, Zola, Comte. Era radical y daba conferencias sobre temas sociales. Tomaba partido siempre y defendía sus puntos de vista con encendidos argumentos, con gritos, con grandes ademanes. Vivió a contrapelo. Pero, como afirman quienes lo conocieron, fué un hombre bueno, un artista cabal, enamorado de su arte y dominado por un fuerte estímulo vocacional y por el deseo de perfección. En cierto modo se movió llevado por el vendaval de un azar adverso en una atmósfera incomprensiva. Su rebeldía moral le cerró muchos caminos.

En sus años de París, en sus excursiones a España, en medios en que podía dedicarse al arte en plenitud y sazón, pudo realizar una obra de mayor jerarquía y ambición.

No fué Alfredo Valenzuela Puelma un pintor muy fecundo. El catálogo razonado establecido por Carlos Ossandón, el primero sobre la obra de un artista chileno, está formado por 173 números. Bien es cierto que murió a los 53 años, en plena labor y cuando cabía esperar mucho de su pincel.

A pesar de lo que ha dicho algún crítico, no era Valenzuela Puelma un repentizador de la pintura. Si observamos con atención sus obras mejores, podremos ver la morosa utilización de una técnica reflexiva y lenta. La ancha y flúida escritura figurativa, la pincelada modeladora del relieve, indicaban un aprendizaje serio. Mas para llegar a esta cabal artesanía profesional, aprendida en los maestros españoles y en B. Constant, hubo de pasar muchas horas en los Museos.

La frecuencia con que se dedicaba a la copia de fragmentos y partes que atraían su atención nos está indicando aquel afán de aprender a que nos hemos referido. Pintaba cuadros de su propia fantasía cuando la obra estaba madura y "hecha" en su mente. Entonces, aunque lenta, la tela surgía con seguridad y sin dudas, como una imagen que mana con perfecta espontaneidad.

Arturo Blanco anota ocho composiciones, cinco desnudos, veinticinco figuras y cabezas, treinta y seis paisajes, siete flores, cuatro marinas, tres frutas y una pintura decorativa. En esta enumeración los paisajes tienen la mayoría. Sin embargo no sintió el pin-

tor gusto por esta clase de temas, pues en el conjunto de su labor no es el paisaje lo que más destaca. Eran a veces anotaciones documentales de visiones urbanas.

Como a Pedro Lira, no le decía nada la naturaleza. Sólo el hombre tenía para él valor plástico y psicológico. Su estilo no era apropiado a las irregularidades e imprecisiones del paisaje natural. Necesitaba volúmenes de fuerte tectónica, materia densa, arabesco expresivo, vida. Buscaba la dificultad y la solución de problemas figurativos de envergadura. En sus años de París —es decir, los más serenos— esta preocupación es mayor.

Es también el primer pintor chileno que ve el desnudo como tema plástico de primera importancia. Armand Silvestre, el conocido crítico francés de finales de siglo, en una reseña sobre el Salón de París de 1889, elogia en un artículo (*Le nu dans le Salon*) el cuadro *La ninfa de las cerezas* (Colección Galvarino Gallardo Nieto).

Náyade cerca del agua (Museo de Bellas Artes) es pretexto para otro bello desnudo. En *La perla del mercader* (Museo de Bellas Artes) pone junto a la esclava un personaje vestido.

En los retratos Valenzuela Puelma auna el aspecto psicológico y los valores puramente plásticos. Lo admirable de esta clase de obras —*Retrato de Mochi*, *El niño del fez* (Museo de Bellas Artes)— es la perfecta adecuación de contenido y forma. La justa relación de tonos, la belleza del colorido y la perfección de la técnica, nos dicen que estamos ante telas que viven hoy por su valor exclusivamente pictural. No se crea por ello que el autor se apartaba de su amor por la objetividad. Al contrario, sentía predilección por el trozo robusto y denso. El *hacer*, es decir, la ágil construcción de la materia, la habilidad manual, la concienzuda artesanía, predominaban en su obra. En esto se veía también la lección de los españoles.

No sentía los temas religiosos ni los de composición. Entre los primeros destaca *La resurrección de la hija de Jairo*. Es ésta una te'a de gran aliento. Todo en ella está cabalmente realizado, pero del conjunto aparece ausente el sentimiento místico y espiritual. Es una obra frígida, que revela la capacidad de ejecución por lo movido del dibujo, por la monumentalidad de las figuras, por el esfuerzo plástico que revela; pero no produce emoción religiosa. Es un esfuerzo denodado con crudezas de color, con tema bíblico, pretexto para la composición y para el encuentro de varias figuras. Se pa-

rece a los cuadros históricos en los cuales los pintores sentían el atrozamiento del tema. La cabeza de Cristo es —sin embargo— muy bella, y tiene una expresión profundamente humana.

Los temas de composición idealista y simbólica muestran igualmente su frialdad expresiva... *La Ciencia mostrando al genio que ella sola conduce a la inmortalidad del saber*, cae en los defectos de la pintura *contentutista*. Es un diestro ejercicio en donde muchas cosas están resueltas, quedando otras malogradas por la sumisión al frío simbolismo. Las figuras se recortan sobre un fondo claro; no hay atmósfera ni ambiente. El conjunto aparece deshumanizado, con predominio exclusivo del dibujo, advirtiéndose una falta absoluta de coherencia entre el diseño lineal y el colorido, especialmente en la figura del niño. Tiene, no obstante, muy bellos grises y monumentalidad. Los pliegues de los paños están diestramente hechos, contrastando la asperosidad de la pasta de esta parte con la superficie lisa del resto.

Valenzuela Puelma hizo telas de inspiración naturalista —*Gitana de Sevilla* (Colección Adolfo Plaza), *Vendedor de huevos*, uno de sus primeros óleos, *Espanola* (Colección Arancibia Laso), etc.— En estas obras, como en los desnudos, hay siempre mayor espontaneidad, y la facultad creadora del pintor, liberada de ideas preconcebidas, hace algo que no se pierde en adornos marginales a la misma pintura.

Dos retratos —el de Mochi y el titulado *El niño del fez* (ambos en el Museo de Bellas Artes), son sin duda superiores a todo lo realizado por el maestro, incluso a sus famosos temas de desnudos. Con frecuencia los artistas suelen equivocarse en la valorización de la propia obra. Así le sucedió a Louis David, quien creyó que sus grandes y frías composiciones mitológicas constituían el punto culminante de su labor. Hoy pensamos de manera distinta. Los retratos del autor de *Le Sacre* son lo más valioso que salió de sus pinceles.

Algo semejante sucede con Valenzuela Puelma. Cuando escruta la interioridad humana pierde la indiferencia que envuelve otra clase de obras. De algunos retratos hace casi un combate, una tensión entre el modelo y quien lo contempla. Ahí está, por ejemplo, el de Doña Rosario Rivero (Colección Nicolás Palma). Toda la entraña psicológica vibra con tembloroso fulgor anímico en estos ojos que viven para la posteridad.

En *Una mamá feliz* (Colección Galvarino Gallardo), última

obra, inconclusa, es posible estudiar no solamente el procedimiento técnico seguido sino cómo, desde un principio, la tela revela ya la preocupación por captar la interioridad más recóndita. El título de esta maternidad es casi superfluo, porque lo que dice está obviamente expresado en los ojos y en un halo sutil que se desprende del cuadro.

Su arte era reflexivo, pensado. Y la mejor prueba la tenemos en la abundancia de *réplicas*. En muchos casos no quedaba satisfecho y repetía la obra, modificando en las sucesivas versiones lo que no le agradaba. Cualquiera que sea la opinión que de Valenzuela Puelma tengamos, es evidente que su pintura constituye uno de los esfuerzos más serios para alcanzar las cumbres a las que pocos llegan.

*

*

*

Alfredo Valenzuela Puelma completa la ideal rosa de los vientos que forma esta pléyade en la cual la pintura chilena encuentra su ruta. Los cuatro maestros lanzan sus miradas hacia los puntos cardinales de una metafórica carta de la estética nacional.

Hay en Pedro Lira una voluntad extrema de objetividad naturalista tomada de los maestros del realismo finisecular. En las telas de Valenzuela Llanos la naturaleza se serena y una fina sensibilidad panteísta nos habla ya de un arte que se orienta hacia el futuro. Es un delicado, un sensitivo poeta. Con Valenzuela Puelma volvemos a la objetividad, teñida aquí de cierto idealismo, como en Lira se teñía de románticas alusiones. Con Juan Francisco hay un anhelo febril y apasionado, y se aspira a conquistar los nuevos modos pictóricos.

Este esquema es demasiado escueto. Porque, si las notas características de cada pintor centran lo primordial de su hacer, es indudable —ya lo hemos visto en Pedro Lira y lo veremos en Valenzuela Llanos y Juan Francisco González— que ningún artista acepta una inflexible y rigurosa clasificación. Su arte está cruzado a menudo por diversas corrientes.

No obstante, de toda la pléyade es Valenzuela Puelma quien mantiene una línea estilística invariable. No hay en su modo de concebir el arte cambios bruscos ni mutaciones sorpresivas. Incluso desde el comienzo se ve el dominio de la técnica. Ello no quiere

decir que no exista ascenso en la perfección y conquista paulatina de la experiencia. De *La lección de Geografía* a *El niño del fez*, se advierte la enorme diferencia. Allí el hacer minucioso, la fría receta escolástica; aquí la plena liberación, la ruptura de la norma, el fruto espontáneo de una sensibilidad que sublima la técnica.

Siempre una línea evolutiva, mas sin abandonar una manera y estilo que desde las obras primeras muestran sus características esenciales. En todo caso esa evolución se produjo en orden a la conquista de los valores pictóricos.

Los demás pintores del grupo, especialmente Pedro Lira y Valenzuela Llanos, sintieron al final veleidades impresionistas ¡ellos, que tuvieron un supremo desdén para esa escuela! El autor de *La perla del mercader* es el único que guarda fidelidad a su ideal estético y pinta a lo largo de su vida según el esquema estilístico que le es propio.

Alguien le ha llamado "el Ingres chileno" (29). Las diferencias con el pintor francés son, sin embargo, esenciales. Es posible, como afirma Lira, que admirara al autor de *La Source*. Ingres está dominado por un incontenible afán estilizador, tanto, que cae en la abstracción (30) y en el purismo. En *La perla del mercader*, si bien la línea y el arabesco rítmico del desnudo recuerdan a las obras de Ingres, el conjunto, por su inclinación a lo analítico y naturalista, se aleja ya de la concepción ingresca. El ropaje del viejo mercader está en este mismo caso; carece de estilo y de firmeza plástica.

En el colorido de sus grandes composiciones Valenzuela Puelma no consiguió tampoco la unidad y coherencia a que llegó el pintor de Montauban. Es más vivo y, desde luego, más objetivo, menos abstracto. En algunas obras, como *Magdalena* (Museo de Bellas Artes), nuestro pintor supera el purismo frígido de Ingres y recuerda —sin abandonar la delicadeza y morbidez característica de sus desnudos— el tenebrismo hispano por la violencia del claroscuro.

Si comparamos, por ejemplo, *La ninfa de las cerezas* de Valenzuela, con la *Odalisque couchée* de Ingres, comprenderemos toda la enorme diferencia que existe entre ambos maestros. Setenta y cinco años los separan. Pero más que eso hay que tener en cuenta

(29) Alfonso Bulnes, Ob. cit.

(30) Véase mi libro RAZON Y POESIA DE LA PINTURA, págs. 109-115.

la mutación de estímulos y la evolución de la sensibilidad, el des-
envolvimiento de nuevos ideales plásticos, sucedidos en ese lapso:
romanticismo, realismo, impresionismo; trinidad por la que, en
cierto modo, ha pasado la pintura chilena.

Mas, volvamos a nuestro paralelo.

La *Odalisca* de Ingres es una abstracción mental, una geometría de sensualidad, un modelo vacío de entraña psicológica. *La Ninfa de las cerezas* nos da la imagen de un ser con más hondura vital. Este ser piensa, siente, tiene un cálido corazón palpitante. Hemos pasado pues, de la abstracción estilística, al buceo introspectivo y, en cierto modo, a la nueva valorización del individuo como sujeto de vida autónoma y propia. Se ha ido del arquetipo a la individualidad diferenciada.

Todo esto no supone, naturalmente, juicio de valor respecto a la obra de ambos pintores. Lo que hacemos es establecer sus respectivos deslindes estilísticos. En lo espiritual es indudable que el desnudo firmado por Valenzuela está más cerca de la *Olimpia* de Manet, sin la calidad lírica de su color.

No era Valenzuela un realista absoluto. En sus obras de desnudos se puede comprobar la búsqueda de los valores plásticos. Por objetivas que nos parezcan sus composiciones, siempre es posible ver en ellas el afán de *interpretar* el mundo de las apariencias según una idea apriorística y un concepto estético.

Se ha encontrado falta de veracidad en la actitud de la modelo en *La perla del mercader*. Por el contrario, los brazos, en la forma en que fueron colocados, dan una perfecta coherencia a la figura, una especie de belleza espiritual que depende tanto de factores intrínsecos como de la armonía del arabesco. La mayor objeción que cabría hacerle a la obra es la escasa unidad entre ese desnudo idealizado y el realismo que informa a la figura del mercader.

Fué fiel a su ideal, y los cambios que se advierten persiguen siempre una mayor perfección. Algunas de sus obras están dentro de la mejor tradición pictórica. No la tradición fría y anacrónica de los académicos retardatarios, sino la que busca el predominio de los valores plásticos sobre los puramente imitativos.

Incluimos en esas obras *Retrato de Mochi* y *El niño del fez*, cuyo valor artístico debemos considerarlo, no desde el punto de vista del retrato, sino como pintura, como un conjunto de formas, de masas coloreadas, que producen un cierto efecto figurativo.

Y vistas tales obras con ese criterio —el único válido para la

historia del arte— pueden considerarse como de muy alta jerarquía plástica, destinadas, sin duda, a persistir en la estimativa de la posteridad.

La segunda, sobre todo, resume el saber y la madurez del pintor. Pintado este retrato en Sevilla, se recoge en él la experiencia acumulada a lo largo de los museos europeos. Es obra de acusada objetividad, pero tiene, empero, un halo de magia y de gracioso lirismo. El alma juvenil e ingenua del modelo se asoma a la mirada atenta y vigilante. Pero no es esto lo más valioso, sino la sencillez, la suprema lección de artesanía y, a la vez, la sublimación de la realidad al ser transformada en materia artística.

Cualidades éstas que igual convienen al *Retrato de Mochi*, que señala una mayor preferencia por los valores psicológicos. Dice Carlos Ossandón (31): "...en un óvalo de pocos centímetros vive allí un hombre, palpita una expresión, una música de colores de plata. El profesor y amigo, ¡encantadora amistad!, nos mira con ojos azules, agudamente, y se nos hace simpático. Parece que habla y nos cuenta que es un hombre de costumbres sencillas, dedicado al arte y a la enseñanza. Hay distinción y hay bondad".

Es indudable, pues, que un ansia de espiritualidad corrige la fría representación de las apariencias. Por eso decimos que no era un realista absoluto. En la pintura de Valenzuela hay equilibrio y armonía, lo que no deja de sorprender si se estudia a través de la vida tormentosa y apasionada de quien la hizo.

Debemos ser cautos al extraer conclusiones psicológicas. Es cierto que en las telas de Van Gogh se proyecta el temperamento demencial del pintor. En las de Valenzuela Puelma, por el contrario, se hace presente una gran serenidad. En ningún momento tropezaremos con la ruptura pasional ni con el patetismo trasladado a la expresión pictórica. El modo de trabajar, la minuciosa artesanía, el cuidado y la atención del dibujo, el vigilante control de la razón, son características esenciales de la pintura del maestro chileno.

En cierto modo la enfermedad y luego la muerte cortaron una carrera en entera madurez. Valenzuela Puelma pudo, empero, en esos años de plenitud, realizar una obra animada por estímulos de una absoluta y total vocación estética.

(31) Ob. cit.

ALBERTO VALENZUELA LLANOS

Nació Alberto Valenzuela Llanos en la ciudad de San Fernando el 29 de Agosto de 1869. Desde temprano se manifestó su inclinación por el color. A los diez años copiaba grabados y sentía la voluptuosidad de reproducir las formas de los objetos que se ofrecían a su vista. En 1887 ingresó en la Escuela de Bellas Artes. El joven Valenzuela Llanos había estudiado humanidades y llevaba con la pasión de un arte que él sentía nacer en el hondón de su espíritu, el hábito de la reflexión y del estudio.

Todo lo que ofrecía un colorido fuerte y brillante me atraía —ha dicho alguna vez—. El rojo que anima un rayo de sol, la algarabía primaveral de los jardines, la impresión contrastada y armónica a la par, de la naturaleza, la vaporosidad de los crepúsculos, el esponjamiento suave de las lejanías, todo eso que une y funde sus contornos en la envoltura luminosa, iba entrando insensiblemente, inconteniblemente, en su retina.

Más que las formas en su inmutable fijeza, ve colores. Más que el contorno definidor, le atraen las masas. Más que el arabesco melódico, escucha la sinfonía rutilante y colorida. Por eso los títulos de sus obras aluden con frecuencia a situaciones meteorológicas o a simples impresiones cromáticas. Su pintura es una escrutación del matiz, una persistente variedad tonal .

Esta es su vocación.

Mas, antes de dar salida al impulso temperamental, debe captar los elementos primordiales: el dibujo cabal, la técnica, el manejo y dominio de las relaciones coloristas.

Las enseñanzas de Cosme San Martín y de Juan Mochi fueron esenciales para su formación. Sin embargo, estos maestros no influyen en su estilo posterior. Ambos poseen una sensibilidad que mira al pasado. Valenzuela Llanos respira otros ideales. Es, como se ha dicho, un académico a la moderna.

Piénsese que en 1887 la pintura del *plein-air* se abre camino en forma incontenible. Monet ha pintado ya sus paisajes musicales y atmosféricos de Belle-isle y de Vetheuil. De 1887 es, precisamente, su cuadro *En canot sur l'Epte*, en donde las figuras humanas se funden con el ambiente. De entonces es también la obra serena de Sisley, la de Pissarro...

Hasta 1901 —fecha del primer viaje a Europa— Valenzuela Llanos no conocerá las telas de los impresionistas. Pero el joven

pintor ha sentido la gran palpitación de los tiempos. La visita a París, —por alejados que estén sus cuadros de este período del impresionismo— no hace sino confirmar y arraigar más su amor por la naturaleza y su inclinación por reflejar en ella la propia subjetividad. Tal vez es Sisley el maestro a quien más se aproxima, pues, como el chileno, Sisley es una sensibilidad con restos del pasado.

A partir de 1890 empieza a exponer en el Salón anual. En 1901 es pensionado por el gobierno para que se dirija a Europa a perfeccionar sus estudios. En ese mismo año exhibe en el Salón de París.

Dos años más tarde obtiene en Santiago el Premio de Honor. Su vida se desliza sin alteraciones. Valenzuela Llanos está entregado a la captación de las formas y nada parece distraerlo del cumplimiento de ese entrañable y fervoroso anhelo. A simple vista se diría una vida monótona. Así es. Pero es que esta vida encierra, como la de tantos creadores, un vórtice de pasión interna. Lo exterior nada supone. El pintor lleva en sí un universo complejo que se ordena y se equilibra en cada tela. Ha “vivido” intensamente su obra que es producto dúplice de un fenómeno objetivo —representación de lo tangible— y de un proceso psíquico —trasmutación de sentimientos y sensaciones.

Entre 1901 y 1906 Valenzuela Llanos realiza cuatro viajes a Europa. Estudia en la *Académie Julien*. En el período que enmarcan esas dos fechas aurorales pinta algunas de sus mejores obras, en las que se advierte en forma ostensible el influjo directo del ambiente pictórico parisiense, sin que por ello renuncie el artista chileno a su modo personal de ver la naturaleza. Lo francés aparece en forma sutil, imperceptible. Es, más que producto de la acción directa, reflejo insensible de una atmósfera densamente cargada de vapores estéticos.

En 1908 obtiene, con *Hora solemne*, el premio de Honor en el Certamen Edwards. La crítica de la época dice que esta tela “tiene todo el sentimiento y la paz del crepúsculo”. “Verdad, simplicidad y misterio...”

Concurre en 1910 a la Exposición Internacional de Buenos Aires, donde consigue Medalla de Plata.

En la Exposición Centenal Internacional de Santiago de ese mismo año su cuadro *Otoño. Alrededores de Santiago* es premiado con Medalla de Oro. Obra de plenitud que centra uno de los mo-

mentos de mayor espiritualidad y sentimiento. La naturaleza, en sus tonos autumnales grises y dorados, refleja el espíritu del maestro. Este mismo paisaje, enviado al Salón de París en 1913, obtiene dieciocho votos para la Medalla de Oro.

Se van sucediendo las recompensas. En 1920 y en 1921 vuelve a recibir numerosos sufragios para la Medalla de Oro en ese mismo *Salón*.

En 1924 realiza una exposición individual en la Galerie Georges Petit. El Estado francés adquiere, para las colecciones de pintura extranjera del Museo del *Jeu de Paume*, la tela *Romero en flor*.

Alberto Valenzuela Llanos falleció el 23 de julio de 1925 cuando todavía se esperaba mucho de su afán creador y cuando había iniciado una etapa en que el cromatismo dominaba a la forma, dándole a ésta una apariencia sorprendentemente musical y atmosferizada.

*

*

*

Los períodos distintos en el desenvolvimiento temporal de la obra de un artista no tienen, en realidad, más que un valor crítico. No es posible señalar, en ningún caso, mutación brusca.

El pensamiento creador se desarrolla con entera lógica y cada movimiento es consecuencia del movimiento anterior.

En los grandes maestros la lucha artística es una constante beligerancia por la perfección. Las obras primeras están más próximas al estilo táctil, al apresto y dureza que señalan los perfiles con extremada nitidez. A medida que la mirada afina su cualidad perceptora y que la mano se libera de la sumisión técnica, la obra gana en expresividad, se espiritualiza y adelgaza, rompiendo los moldes rígidos de los factores figurativos. Así se ve en Velázquez, en Rembrandt, en Goya, en Manet...

En Valenzuela Llanos se advierte también esa evolución que va de lo escultórico a lo musical. Pero se produce sin saltos bruscos y sin vacilaciones. El pintor va conquistando lentamente, con vocación irrefrenable, con inteligente y reflexiva fidelidad, el dominio de las formas tangibles.

Desde las obras juveniles, tan literalmente sumisas a la esclavitud temática, tan narrativas y, a la vez, tan duras de técnica, se vislumbra ya el fervor por el aprendizaje.

En Valenzuela Llanos se ha producido, decimos, la oscilación peculiar a todos los pintores de alcornia. Primero, un estilo escultórico, inspirado en Pedro Lira, apretado, de tonos opacos y sucios, que señala pasión de objetividad y entrega al tema. Después, evolución en el sentido de un mayor lirismo, dominio de la sensibilidad despierta en el choque con el paisaje, sintetismo técnico, aclaramiento de la paleta, sobriedad colorista, atmosferización, musicalidad...

Dentro de ese paréntesis advertimos cuán armónicamente se ha seguido la vocación dilecta y el impulso de las voces fraternas. Pautinamente la pintura fué perdiendo los contactos espúreos con los elementos extrapictóricos, ganando en agilidad expresiva, liberándose por desasimilamiento de la objetividad, para transformarse, finalmente, en transcripción metafórica y poemática de la naturaleza.

No, no basta decir que el paisaje de Valenzuela Llanos es el paisaje chileno. Estas atribuciones son siempre secundarias y no responden a ninguna razón seria desde el punto de vista fundamentalmente crítico. Lo primordial en las visiones de Algarrobo, o de Lo Contador, o de los suburbios parisienses, deriva sin duda de los puros valores pictóricos. Lo que da jerarquía a la obra del maestro no es el campo de Chile en sus peculiaridades topográficas y geográficas, sino su visión personal, su capacidad para reaccionar artísticamente. El choque con la naturaleza produce una descarga de sus intuiciones y emociones estéticas.

Se puede decir que en su época final Valenzuela Llanos pintó un solo paisaje. No éste ni aquél, sino el que llevaba dentro de sí. La manía parceladora de tantos mediocres cazadores de geografías pictóricas no parece haberla sentido nunca. La Naturaleza era en él pretexto y no fin.

Sencillez, síntesis: tal fué el secreto de su época postrera.

Armando Lira anota en un estudio dedicado al pintor tres etapas bien definidas (32). La primera la centra fundamentalmente en dos telas: *Mujeres en la vertiente* y *La vendimia*. Según el crítico hay en estas dos obras la evidencia de vagos influjos venidos de Valenzuela Puelma y Onofre Jarpa. Desde el punto de vista de la caracterización técnica resalta en este período la distribución cuidadosa y equitativa de los diferentes factores de la composición. Da el pintor importancia decisiva a la luz. En *Quebrada*

de los lobos (1895), la voluntad de sumisión objetiva y realista se alía a una muy fuerte búsqueda del valor luminoso.

La segunda época, según el esquema de Armando Lira, está caracterizada por los paisajes de París, Lo Contador y los que expresan "lo psicológico" del retrato chileno. De las obras parisienses a los paisajes de Lo Contador ve Lira el paso de lo grave y profundo a la diafanidad decorativa. "El recogimiento y la gravedad, lo adusto de la composición y cromatización de los paisajes de Francia, se tornan, de regreso a su tierra, en un afán por buscar la línea decorativa, la amplitud como espectáculo estético".

La tercera etapa señala un acercamiento a las conquistas de orden impresionista. La luz cruda de las primeras obras, o la tenue de los paisajes emotivos, se sustituyen por la infinita gradación luminosa.

El maestro da de lado a la enseñanza bebida en las escuelas contemporáneas y a preocupaciones estilísticas y abre en su pintura normas de sinceridad, sin efectismos ni truculencias que, por otra parte, cultivó raramente. La pincelada es sencilla, la técnica sobria, las formas se diluyen y el conjunto aparece fundido en la unidad atmosférica. Las telas de esta etapa postrera revelan la sapiencia de largos años de práctica, la espontaneidad de un lenguaje propio y la gracia de un paisaje sentido en lo más hondo del corazón.

Al pintor parece interesarle, sobre todo, llevar a esas visiones de la tierra amada una nota personal, verter en ellas su propio espíritu, captar los acentos líricos, trazar su estado de alma y reflejar el poema sensitivo de la naturaleza.

Sus medios se simplifican por modo considerable. No se advierten en las telas tonos vibrantes. No hay rojos ni amarillos. Abundan, por el contrario, los ocre y valores *quebrados*, los grises, los violetas, los pardos. Tienen los paisajes una media luz tamizada.



Valenzuela Llanos fué pintor del *plein-air*, pero no impresionista. Para comprender el anhelo que mueve su concepción estética debemos partir de ese punto. La pintura del artista chileno se aleja tanto del impresionismo como del naturalismo finisecular.

Hay que tener en cuenta que, si a partir del siglo XIX la pintura impresionista ha triunfado, es todavía una conquista mi-

noritaria. Los aficionados inteligentes la prefieren, pero la objetividad naturalista domina en los centros oficiales.

En todos los movimientos estéticos existen siempre los adeptos sinceros y exaltados y, frente a ellos, los que se oponen a la evolución. Pero a la vez hay todo un núcleo que, cautamente, toma de las escuelas nuevas lo que condice con su espíritu, sin romper con el pasado. De estos últimos fué el pintor Valenzuela Llanos. Sentía la pintura como un equilibrio de diversas tendencias y sus admiraciones, aun cuando no expresaran identidad estilística con lo admirado, son de ello la mejor prueba.

Así como los impresionistas más acusados eran sólo una inmensa pupila que captara formas, Valenzuela Llanos busca en el paisaje, además de formas, algo afín con su espíritu.

Por eso en cierta ocasión en que se le preguntaban las razones de sus preferencias por los paisajes de Lo Contador, respondió. "Para *mi temperamento y mi manera de ver* está muy bien aquello. Esa atmósfera, por estar cerca quizá de la ciudad, presentase más envuelta y las imágenes tienen más valor distintamente. Y también por una razón al parecer insignificante. Estaba acostumbrado al cielo de los alrededores de París, tan interesante, y algo encuentro en esa atmósfera, en la tonalidad tranquila, que se parece a aquel paisaje".

Obsérvese que en las palabras trascriptas se encuentra, en cierto modo, el *arte poética* del maestro.

Valenzuela Llanos considera la pintura en función de dos factores esenciales: *temperamento y manera de ver*. El arte como producto dual y contrapuntístico del sentimiento y del conocer. El impulso instintivo corregido — en suma — por la visión.

Como todos los pintores de alcurnia, Valenzuela Llanos sabe que la obra significativa sólo surge de ese choque equilibrador.

La similitud atmosférica de ese paisaje santiaguino con el paisaje suburbial parisiense, incita al artista y lo estimula. Lo cual demuestra que, en el fondo, lo esencial del tema debía encontrar un eco propicio en su propio sentimiento. Nótese también la expresión *tonalidad tranquila*, que tan perfectamente define la característica sustantiva de su hacer.

Algunos resabios del romanticismo postrero se notan en otras pinturas. Ante una tela que representa una callejuela de San Fernando de mucho ambiente y sabor exclama: "Me gustan esos asuntos. Los sitios ruinosos tienen una gracia poética y melancólica".

Refiriéndose a su indeclinable tendencia a pintar los crepúsculos, dice el pintor: "Elijo siempre esa hora. Me gusta la serenidad. Creo que esa pintura no cansa, no fatiga el espíritu ni la vista". Y más adelante, aludiendo a ciertos lugares de los alrededores de París, las orillas del Sena, cerca de Meudon: "Hay siempre un gran silencio, tanto que se oye el chapotear del agua en las orillas. El ambiente, solemne a la caída de la tarde, parece dormido, como apesadumbrado de su honda y penetrante belleza".

¿No se dirían las palabras de un romántico sensitivo, de un poeta dominado por el sentimiento de la Naturaleza? ¿No es éste un lenguaje que parece la transcripción del lenguaje pictórico de Corot? Esa solemnidad del silencio vespéral, esos ríos de aguas profundas y oscuras, esos árboles de fantasmales presencias, todo eso, ¿no parece venir del gran romántico de Barbizon?

Sin embargo, no conviene tomar tales palabras en su completa aparente significación.

Es cierto que Valenzuela Llanos ama la naturaleza con fervor de poeta. Mejor todavía, la *siente*. Le atrae el misterio del espacio inmenso, el devenir temporal, y los ve repercutir en él. *Siente* la naturaleza — digo — pero la *pinta* de una manera realista, objetiva. La honda sentimentalidad vive en el complicado sistema de su geometría pictórica. Mana de ahí un susurro que es como el espíritu del cuadro.

No, no fué Valenzuela Llanos un impresionista completo.

De la sensibilidad impresionista hay en su obra mejor el lirismo y la agilidad expresiva a que hemos hecho referencia. Los contornos no tienen dureza ni los perfiles energía, sobre todo en las telas finales. El conjunto se esfuma un poco y se hunde en las imprecisiones ambientales de la nueva escuela. Hay, a veces, en alguna tela, *Ranchitos de Algarrobo* (1924), mayores audacias técnicas, al extremo de advertirse la iniciación de un vago puntillismo. Los apuntes rápidos muestran una técnica fugada, fresca, pimpante.

Pero esto es, por cierto, lo excepcional. Valenzuela Llanos no utiliza los descubrimientos de Chevreult (33) si no es instintiva-

(33) En El Taller Ilustrado, N.º 75, de 1887, se publicó un fragmento del tratado de Chevreult, DE LA LEY DEL CONTRASTE SIMULTANEO DE LOS COLORES. Se trataba de la primera traducción al español y de una curiosa novedad en el campo de la bibliografía de estética.

mente y con limitación. No llega al divisionismo, ni a la mezcla óptica, ni al contraste simultáneo.

Su contacto con los impresionistas está más bien en el modo de aplicar el color, más que en el color en sí. La manera de manchar aparece vibrante, enérgica

Así como la pintura impresionista es puramente sensorial, periférica, asentimental, las imágenes de Valenzuela Llanos pretenden llegar más a lo hondo. Ejemplo eminente de esa escrutación anímica del paisaje lo tenemos en el lienzo *Suresnes nevado* (1902). Y es que el artista, sin advertirlo totalmente, arrastra todavía la esencia temblorosa de algún desvaído sentimentalismo.

La evolución o paso del naturalismo objetivo al impresionismo está señalado por dos obras que son como el bisel incierto de las dos vertientes: *Los Arrayanes*, de luminosidad muy marcada y gran espacialidad, y *Primavera en Lo Contador*, tela compuesta y, a la vez, muy atmosférica.

La tonalidad constante de la obra de Valenzuela Llanos está sostenida sobre la pareja cromática azul-verde. A veces el juego colorido se altera por la introducción de un tono dorado de luz de atardecer.

A medida que va madurando su arte, esas características se acentúan también y, al final, la pintura del maestro se afina, se aclara, se purifica, buscando la síntesis en una notable economía de medios expresivos. Las obras que representan esta etapa son: *Mañana en los Andes* (1922), tonalidad verde fría, y *Mañana en los Andes*, tonalidad azul desvaído.

Los paisajes de Valenzuela Llanos tienen a veces una tridimensionalidad muy marcada, lo que no sucede con los impresionistas. Esa profundidad, ese relieve, se producen por la justeza de los planos: *El torrente* (1916), o por el juego de la valoración tonal: *Ruinas del Foro Romano* (Col. Jorge Beytía).

En otras telas, como *Rocas*, hay unos verdes y azules delicadísimos; las manchas del fondo — mar y barco — nos muestran ya, en cierto modo, a un verdadero pintor del *plein-air*, más cercano, en ese segundo plano marino, a Whistler que a Monet, aún cuando la distancia es todavía considerable.

Todo esto nos está indicando una vez más que Alberto Valenzuela Llanos no se sometió a los dictados de ninguna escuela determinada. Fué dócil a las voces de su tiempo y quiso, y lo logró, dar salida a su propia sensibilidad.

Por eso, cuando parece que va a dirigir su norma estética por los pasos de la impresión, desdeña — por no aprovechar a sus designios — el influjo excesivo que le llega de fuera y, sin apoyarse tampoco en la objetividad, sabe mantenerse en un punto de equilibrio.

La madurez le lleva a la realización de síntesis admirables, estremecidas por un dinamismo barroco casi pasional. En algunas obras se revela el goce de la labor bien realizada, el refinamiento de la artesanía.

JUAN FRANCISCO GONZALEZ

Nace en 1854. Es cronológicamente el segundo del grupo. Es también el de más *longa vita*. Como Pedro Lira, Juan Francisco González asiste al cambio de sensibilidad en la creación artística. Muere en 1933: Ha vivido una etapa interesante. Es decir, cuando todos los movimientos de finales del siglo XIX han arraigado, cuando los *ismos* de entre-guerras irrumpen violentamente y cuando, tras esa proliferación de estilos, comienzan a vislumbrarse cambios y el olvido de los antiguos ídolos.

Juan Francisco González es hombre de leyenda. Su vida tiene una aureola de magia y de encanto. Los que le conocieron conservan todavía el deslumbramiento de aquella personalidad llena de luz y color. Y cuentan sus gestos, sus frases, sus golpes geniales, su actitud pánica, faunesca, ante la naturaleza...

Fué una poderosa personalidad. La pintura se manifestó como una prolongación de su ser. No hay ruptura posible entre la obra y la mano que la realiza. Es como un efluvio natural que nace desbordante, con alegría, con natural espontaneidad.

Tiene, como sus hermanos espirituales del color y de la luz — como Monet, como Mir — unas pupilas abiertas a la irisada claridad del mundo. Y es como aquellos maestros — cualquiera que sean las diferencias — un captador de sensaciones cromáticas, sá-tiro de verdes y rojos, de cadmios y cobaltos, de rosas y blancos.

Y todo ello, no lo olvidemos, afinado en un espíritu que respira sensualmente, con golosa complacencia panteísta, sin excesivas preocupaciones teóricas. Pintando — en una palabra — porque el pintar es una necesidad inaplazable, un anhelo urgente, una

mística devoción, un movimiento del instinto creador. No; para comprender mejor la esencia de su pintura es indispensable verla unida al hombre. Y no en la escueta cronología vital, sino tal como en la posteridad legendaria aparece ante nosotros. Es decir, en el relato de sus discípulos, de sus amigos. Con las deformaciones preteritas que tienen, sin duda, un hondo sentido para comprender la psicología del personaje.

“Cuando pienso en don Juan Francisco, yo no puedo dejar de fundir su figura con la de uno cualquiera de esos grandes artistas y artífices que en la Edad Media fueron núcleos irradiantes de acción creadora” (34). He aquí la leyenda, pues las cosas, los seres, comienzan a penetrar en el mundo misterioso y extraño de lo mítico e irreal, a constituir materia legendaria, cuando los alejamos de su centro para situarlos en el horizonte indeciso en que se funden la historia y la fantasía.

Juan Francisco está muy cercano a nosotros, pero, a la vez, muy lejano ya. Es un ser que irradia poesía vital, no sólo a través del legado opulento de sus obras, sino por el recuerdo de lo que fué su singular existir.

*
* *
*

Juan Francisco González nació en Santiago. Sus primeros estudios sistemáticos los realizó en la Academia de Pintura. Fué discípulo de Kirchbach y de Mochi. Parece que el primero en advertir sus condiciones artísticas fué don Pedro Lira, quien en cierta ocasión en que le presentaron al joven Juan Francisco, le dió a copiar un dibujo de Ingres.

Los estudios de arte los simultanéó con los de Humanidades en el Instituto Nacional. Fueron sus condiscípulos Onofre Jarpa y Alfredo Valenzuela Puelma. Este período ve afirmar sus condiciones de rebeldía y de independencia espiritual. La misma ruptura violenta con el estilo académico de este tiempo es prueba de esa su hirsutez contra los convencionalismos y fórmulas reinantes. ¿Qué hay en su arte — cabe preguntar — de las enseñanzas de aquellos maestros? El arte de Juan Francisco González será lo opuesto.

Pero no anticipemos.

(34) Alfonso Bulnes, JUAN FRANCISCO GONZALEZ, Universidad de Chile, 1933.

En 1879, cuando cuenta 25 años de edad, marcha al Perú y a Bolivia. Su inquieto corazón le empuja a esa fuga. Quiere ver nuevos horizontes, captar temas inéditos de muelle y sensual cromatismo. Regresa pronto, pero trae unas telas "llenas de encanto y sugestión". El nervio impulsivo, instintivo, del pintor, despiértase desbordante en la sucesiva proyección de esas visiones.

De esta época hay una nota sugestiva y de cierto valor histórico (35). Cuando regresa del Perú conoce a Prat. El artista lo ha recordado posteriormente en forma gráfica, muy plásticamente, con trazos de pintor: "¡Era muy joven y flacucho!... Taciturno".

Las etapas principales de su vida profesional están señaladas por algunos acontecimientos poco decisivos en una existencia que tuvo como característica la inquietud y el dinamismo.

En 1887 es nombrado profesor de dibujo en el Liceo de hombres de Valparaíso, cuyo rector es el famoso filólogo Eduardo de la Barra. Desempeña este cargo once años. Pero en 1888 emprende un rápido viaje de estudio por Italia y Francia.

En 1897 vuelve de nuevo al Viejo Mundo. Expone en el Salón de París. Recorre las rutas del arte en una actividad sorprendente: París, Sevilla, Madrid, Florencia, Venecia, Marruecos. Los más dispares ambientes son recogidos por su mirada sagaz. El contacto con los maestros del pasado afirma la personalidad de Juan Francisco. Afina su pupila y la habitúa a separar de la naturaleza los rasgos significativos.

En 1898 obtiene el Premio de Honor del Salón Oficial.

En 1907 emprende su tercer viaje a Europa. Trae de esta excursión nuevas experiencias. Si el choque con la sensibilidad de los grandes artistas agrega algún matiz a su pintura, no modifica lo que en ella es sustancial y personalísimo y nervio del hombre que la hace. Juan Francisco sabe lo que quiere y tiene la conciencia de su destino y de su vocación. No desdeña el contacto con las obras señeras; al contrario, lo busca. Mas este contacto sírvele de preferencia para afirmar su propia pintura y para convencerse de que se halla en la buena ruta.

Y su mirada a los buenos modelos no es, como pudiera creerse, ni desdeñosa ni superficial. Ahí está, en paradigmo afán y ansia

(35) Referida por don Roberto Zegers en su monografía inédita sobre el pintor. Se trata de un documento valioso por los datos que aporta.

de comprensión, la maravillosa copia que realizó de *La barca del Dante* de Delacroix.

En 1908 es nombrado profesor de croquis y dibujo del natural de la Escuela de Bellas Artes. Roberto Zegers califica este período, que se extiende hasta 1920, de *época de oro*.

La última etapa es la de Melipilla. El maestro vive sus años postreros en medio de una naturaleza que armoniza cabalmente con su espíritu ávido de luz y de color.

Es la etapa patriarcal, la del "Maestro don Juan Pancho", legendaria etapa en la cual la vida del pintor parece cristalizada para siempre y fija en un lampo de gloriosa capitania estética. Fijando el recuerdo y la nostalgia evocadora de ese tiempo Gabriela Mistral nos ha legado un retrato inolvidable:

"Se parecía al espino devorado de las tierras calenturientas, en la talla y también en la vaina de garfios y olor, pues era a una vez punzante y tierno. El color morocho subido le vendría de los muchos soles y resolanas recibidos o de la vieja curtadura andaluza-árabe de sus sangres. El aguileño de su rostro pedaleaba entre lo mozárabe, lo judío y lo indígena. pero le faltaba, para lo último, la grosura del hueso. Pecho adentro él era un mediterráneo completo, montado sobre sus dos orillas: andaluz-marroquí-provenzal-siciliano-argelino; ascuas de todo esto le traginaban cuerpo y alma. Su patria lateral, la que todos tenemos, confesada o tácita, no estaba hincada en el París de los criollos, el de las levaduras sanas revueltas con los fermentos pútridos, sino las dos santas rayas del Mediterráneo, conformador de nuestras entrañas espirituales" (36).

Era ya un agavillamiento de nervios, un tropel inquieto de años, de acumulada historia y experiencia, un trozo vivo de pintura nacional. Tal vez el mejor, el más legítimo y el más nutrido de savias y sustancias vernaculares.

Por cuanto sin desconocer lo que en este arte hay de aportaciones foráneas — que son muchas —, es indudable que se proyectan en él en forma sublimada, decantada y sutil, las esencias de la tierra. Quienes piden con obstinación un arte autóctono y limitado por la geografía deberían reflexionar ante una obra que expresa lo popular sin eludir las fuertes apoyaturas universales.

La vida de Juan Francisco González tomó desde el principio

(36) Gabriela Mistral. RECADO SOBRE EL MAESTRO JUAN FRANCISCO GONZALEZ. La Nación. Buenos Aires, 25 jun. 1944.

un carácter de totalidad y de integración artística. Conducíalo todo, la mano voluntariosa de un triple impulso: síntesis, vitalismo, imaginación creadora.

El anecdotario ha conservado muchas actitudes de intransigencia, gestos descomedidos a veces. A todo ello, empero, le conducía su afán de colocar al arte por encima de cualquier otra contingencia más allegadiza y temporal.

La historia de *Los Diez*, la famosa capilla literaria de carácter tolstoiano creada por Pedro Prado, corrobora aquella actitud de integralismo estético. Juan Francisco González, como sus compañeros de grupo, quiso vivir la comunidad de la religión del arte. Aspiración utópica si se quiere, pero profundamente significativa.

Porque lo habitual es que se escriba, se esculpa o se pinte como una actividad tal vez importante, pero siempre al margen de otros menesteres. Es decir, como una profesión y, como tal, fría y mecánica.

La pléyade literaria de *Los Diez* en la cual nuestro pintor formó como elemento decisivo, constituyó un intento de hacer de la vida una norma equilibrada entre la ética y la estética, entre el espíritu creador y el arte.

La artesanía* fervorosa y absorbente que rigió la existencia entera de Cézanne se dió aquí. Cuando el grupo se disolvió, Juan Francisco González mantuvo su fidelidad a los ideales entusiastas y juveniles que informaron la norma del grupo. Su caso es paralelo al del novelista Augusto d'Halmar, que vivió "en escritor" y que hizo de su existir una honda y férvida poesía.

De ahí nace la rectoría que el autor de *Melipillana* ejerció sobre la juventud de su tiempo. Pedro Lira fué maestro también, más a su labor magistral afluyen elementos docentes y didácticos más fríos y reflexivos.

La irradiación de don Juan Francisco es de otra índole. Está aureolada de lirismo y de poesía, es más espiritual que técnica, viene de lo hondo. No quiere enseñar. Aspira a comunicar una fe y una lección que tienen tanto de norma moral, como de actitud ante la vida. Por eso cuando en 1933 muere tras una larga y fecunda existencia de ochenta años no hay ruptura. El Maestro sigue viviendo en la nostalgia de quienes respiraron su aura mágica.

*

* *

Fué un trabajador fabuloso. Fué una especie de demiurgo, un titán que aspiró a domeñar la naturaleza.

Cálculos muy prudentes hacen subir la cantidad de su producción a una cifra cercana a los cuatro mil cuadros. La catalogación de tan inmensa labor es casi imposible, agravada en este caso por la semejanza de temas y por la dispersión que la obra ha sufrido en los últimos tiempos.

La razón de su fecundidad tiene una doble raíz. Por una parte se debe a su entrega total a la pintura, a su capacidad de trabajo. Por otro, al ímpetu y al instinto creador. El estilo que le caracteriza le permite prescindir y eludir la preparación del cuadro, los esquemas y esbozos previos. La obra se resiente a menudo de tales premuras. Más, en general, cuando el pintor se enfrenta al *motivo* lleva ya dentro de sí, acumuladas, decantadas, unas vivencias y experiencias que son la base potencial de la obra. Su espíritu está grávido de un aprendizaje perfecto.

Si estudiamos con atención la obra veremos que de ella no está ausente la reflexión y el pensamiento. Lo que sucede es que muchas de sus telas son intentos para llegar a la visión definitiva, ensayos sucesivos, un acercarse a lo entrevisto con la imaginación.

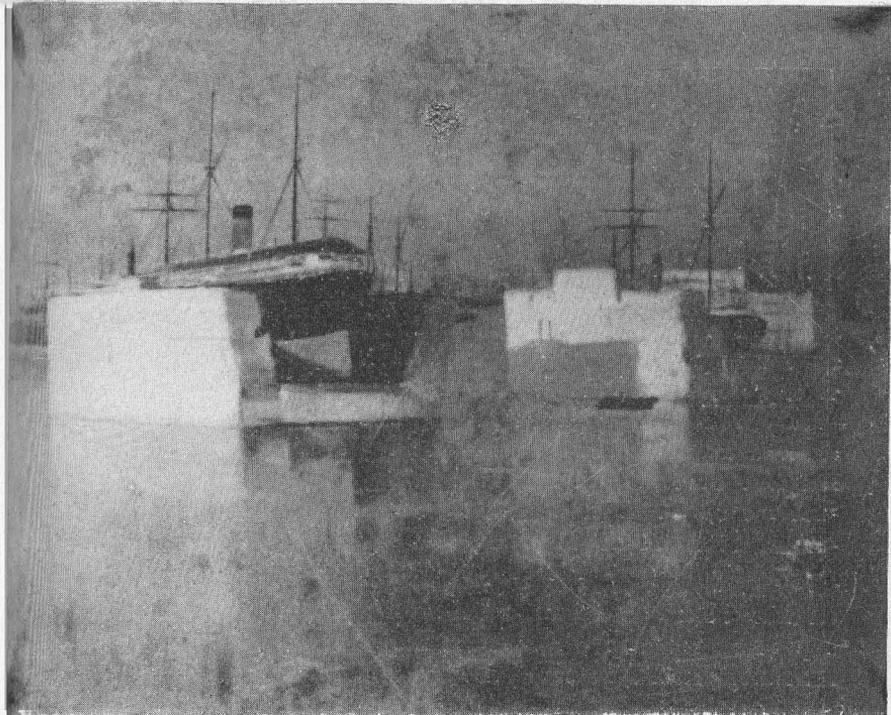
Aclaremos.

Cuando contemplamos un número suficiente de telas del pintor advertimos la repetición, con ligeras variantes, de temas muy semejantes. En especial en los temas de flores y paisajes. Se diría que el artista no está satisfecho. Pero a medida que labora la visión se aclara, el pincel elimina elementos espurios, los factores se sintetizan y, al final, por ese juego de repeticiones y rodeo de la realidad el acierto definitivo y rotundo se produce.

Lo que ocurre es que aquellos cuadros, inmaturos para el designio del pintor, se consideraron en general como obras terminadas gracias a su belleza y a su prístina y auroral espontaneidad.

Se equivocan, pues, quienes ven únicamente en la tarea inmensa de Juan Francisco González un reflejo exclusivo de su instinto. En cierta ocasión un curioso lo contemplaba mientras hacía un paisaje. “¿Cómo puede usted pedir tanto dinero por un cuadro que ha pintado en una hora?” “Se equivoca usted — le dijo el artista — para pintar esto he tardado cuarenta años”.

Respuesta demostrativa de que Juan Francisco poseía la conciencia de que su arte era, no cosa de instinto, sino por el contrario, un permanente esfuerzo y una persecución ahincada de la per-



Ramón Subercaseaux: *Diques de Valparaíso*



Julio Zúñiga: *Novena en casa de campesinos*



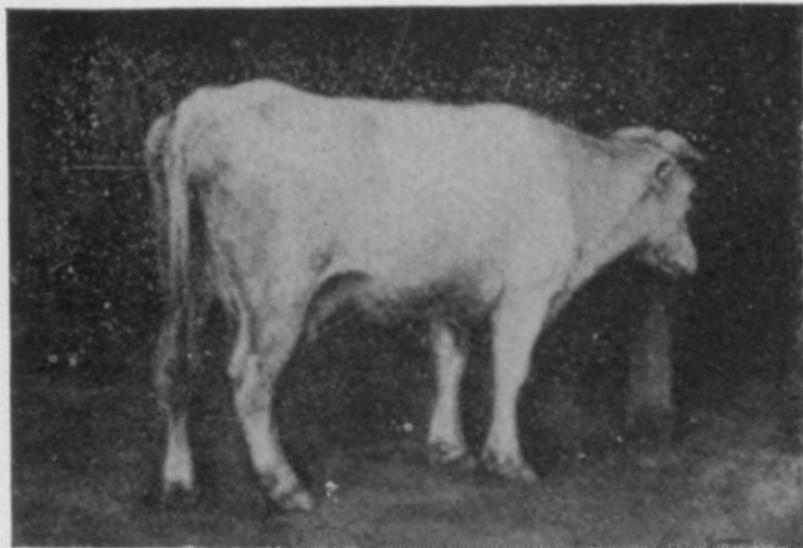
Nicanor González: *Cabeza de estudio*



M. Plaza Ferrand: *Verano*



Pedro Subercaseaux: *Primera misa en Chile*



Guillermo Vergara: *La vaca*
(fots. Museo de Bellas Artes)



Exequiel Plaza: *Paisaje*



Arturo Gordon: *Paisaje Lo Contador*

como es lógico en lo que la pintura *dice*, sino en lo que *es*. En una rosa de Don Juan Pancho hay más sentido de trascendencia que en *Sísifo* de Lira. La palpitación, el pulso, el nervio oculto de la vida, han quedado prendidos en el milagroso temblor de los pétalos, en una gota de agua, en una hoja. . .

Frutas, flores, paisajes. Es una aspiración a fundirse con la naturaleza, a captar su belleza sencilla y fugitiva. Viendo las flores del maestro chileno, la impresión de fungibilidad desaparece porque la tela ha detenido el tiempo que devora y marchita, y se piensa con Ronsard:

Comme on voit sur la branche au mois de mai la rose

Incluso en los retratos del período tardío es fácil advertir idéntico impulso. Las formas sueltas, la ágil escritura cromática, el desdén por la justeza y apresto de los planos, hacen pensar en que la mirada del pintor no marca distinción entre los diversos temas. Claro es que un retrato de Juan Francisco González tiene el valor de sus armonías coloridas y de su hondura espiritual.

Dentro de esta norma constante tan ostensible en sus años de madurez y en el período fáustico final, debemos tener en cuenta que a veces los pinceles del maestro buscaban con mayor ahinco y reiteración una factura más analítica, más cercana al realismo finisecular. Los paisajes sevillanos y marroquíes son, comparados con los de Melipilla, visiones objetivas. Una tabla lejana — *Estudio, Academia* — presenta un escorzo violento, de luces tenebristas, en donde la nota patética difiere de todo lo que vendrá posteriormente (36 bis).

Sí, observando con atención el conjunto de su labor podremos ver que la fuerte subjetividad final ha tenido su eclosión tras la ruptura paulatina con el naturalismo. *Barrio del puerto*, 1886, *Diques Valparaíso y Santiago*, 1890 e *Iglesia de las Trinitarias de Lima*, 1897, conservan los posos impuros de la objetividad decimonónica.

Cultivó de preferencia el paisaje campesino. Pero en sus viajes por Europa y Africa pintó visiones urbanas, y en algunas de estas obras — *Porte de St. Denis* — se acercó magistralmente a los pintores post-impresionistas.

(36 bis) El hijo del pintor, Juan Francisco, nos ha manifestado que en cierta ocasión su padre le dijo que esa tabla fué pintada por Pedro Lira, de quién la recibió como regalo.

Debemos entrar ahora en el dominio de su estética.

Juan Francisco González no fué — ya lo hemos visto — un pintor atenazado por el exclusivo imperio del instinto. No contó con una formación teórica sistemática, pero fué adueñándose a lo largo de su vida de una serie de conceptos fundamentales que corroboraba con el empirismo y la labor profesional. No tuvo exageradas devociones librescas, pero poseyó buen sentido e inteligencia. Y, naturalmente, si intuyó la poesía que hay en las artes figurativas, comprendió al mismo tiempo que en ellas existe un *substratum* de razón.

No fué avaro de sus ideas y con frecuencia polemizó en revistas y diarios sobre cuestiones de estética. Y su tono era áspero a veces. En los años de Valparaíso publicó una dura crítica sobre un retrato objetivo del pintor Walton, lo que dió lugar a una polémica entre académicos e “impresionistas”.

Se le ha reprochado su aparente desdén por el dibujo. Al contrario, Juan Francisco González sentía la importancia de este elemento. Las alusiones a ello abundan en sus artículos e, incluso en esa misma época primera de su carrera, tiene necesidad de exaltar su imprescindible presencia en la obra pictórica. Da conferencias y una de ellas se titula “La enseñanza del dibujo”. Los paisajes y las flores del maestro no eluden esa armazón rigurosa. Sucede, en suma, que el color funde el conjunto y establece una unidad férrea en la cual el dibujo es sólo un elemento más.

Sus ideas estéticas eran sencillas, escuetas. Y tenían una “constante”: la de adscribirse, en la busca de la unidad plástica, a fórmulas sobrias y comprensibles.

“Contrariamente a los métodos científicos que proceden por análisis, en arte se procede por síntesis”.

“Ver grande; es decir, ver antes que los detalles el conjunto armonioso, sobrio y justo de lo que miramos...”

“El verdadero método debe ser observación y sobre la observación el cálculo; e inmediatamente a estas dos acciones la actividad de la mano en ejercicio rápido y de acuerdo con el ojo”.

“Conseguir el máximo de efecto con la mayor simplicidad”.

“La parte principal del dibujo debe ser la intención del autor y no el *sujeto* mismo”.

“Mayor suma de organización nos da mayor suma de proporción”.

“Puede decirse que la justa proporción es la belleza misma”.

El maestro ha explicado su arte. Y ha desmentido a quienes lo consideraban como un reflejo perentorio de la improvisación. Su mano no es más que el agente de la observación y del cálculo. Antes de comenzar el cuadro el pintor lo ve mentalmente, lo ha realizado con el pensamiento. La mente ha eliminado lo superfluo y el efecto máximo se ha logrado con una férrea voluntad de síntesis y de eluciones figurativas. Tampoco despreciaba la tectónica del cuadro. Veía la belleza como el resultado de la justa proporción. Sus flores son una permanente lección de equilibrio y de armonía de las masas que forman el conjunto.

*
* *

En la obra de Juan Francisco González se advierten dos grandes períodos estilísticos. En casi todos los maestros se da la dualidad u oscilación que va de la captación esencial de las formas — una época que designaríamos con la palabra *estructura* — al lirismo expresivo y musical de la etapa postrera.

La evolución que se produce responde así a una constancia en la historia de las artes figurativas. Se empieza encerrando rigurosamente a las formas en unos límites escuetos, de dureza escultórica. La morfología exhibe densidad, apresto táctil, contenido interior. Así es la obra sevillana y juvenil de Velázquez; así es también la primera etapa de Renoir. “Toda educación pictórica — dice Lhote — debe empezar por Ingres y terminar por Delacroix” (37).

Juan Francisco González ha sido calificado — de acuerdo con su obra madura — de Fauno enamorado de las aguas, de los bosques, de las rútiles armonías de la naturaleza. No puede olvidarse, según hemos visto, que en sus comienzos hizo un arte recio, construído. Y que es esta minuciosa disciplina morfológica la que le habrá de permitir el llegar a las orquestaciones cromáticas de su período fáustico final. Aquello, tan sujeto a la norma razonadora, condicionará esto. El ímpetu instintivo, tan evidente en las obras finales, es sólo aparente. Aparente porque el poema orquestal y sonoro de cromatismo de sus telas mejores se mantiene en el rigor de una técnica bien aprendida.

Esto es necesario repetirlo ya que — como decíamos más arri-

(37) André Lhote. LA PEINTURE, LE COEUR ET L'ESPRIT, París, 1950.

ba — se habla con exceso de “instinto creador”. En la pintura de Juan Francisco hay una dual corriente o, mejor, una perfecta ensambladura de dos elementos aparentemente dispares: instinto y razón. Instinto que es pasión, impulso y trasposición a la tela de las propias sensaciones anímicas del maestro. Razón que rige, encauza y contiene, con ademán severo, los desbordes del ímpetu pictórico.

Para comprender en su integridad esta pintura es indispensable no olvidar la obra realizada en España — *Orillas del Guadalquivir* (Museo de Bellas Artes), *San Juan de los Reyes* — cargadas en su mayoría de aquella voluntad constructiva. También algunas de Italia y, sobre todo, un maravilloso paisaje urbano parisiense, *Porte de Saint Denis* (Colección particular), que refleja por modo perfecto el influjo estructural de ciertos pintores contemporáneos del artista.

¿Cómo se consigue la adecuación entre aquellos elementos dispares? La ensambladura no era fácil, pero el sentido acusado y profundo que el maestro poseía del color le permitió unir estrechamente instinto y razón mediante unas relaciones cromáticas liberadas de toda estrechez escolástica.

En resumen: el dibujo y los planos morfológicos mantienen la esencia plástica y dan a su obra un sustantivo carácter estructural. El color, por el contrario, es el elemento instintivo, pasional.

La pintura de Juan Francisco González se muestra así como una pintura que vive en la línea incierta de dos vertientes. Vertientes que participan respectivamente de las características del arte finisecular. Es decir, de las corrientes señaladoras, en cierto modo, del ideal del pasado inmediato — naturalismo y objetividad — y de la voluntad lírica y musical del futuro también inmediato — impresionismo—. De modo que nuestro pintor supo devolvernos la imagen problemática y fronteriza captada en su tiempo.

Ese es uno de sus rasgos definidores. De ahí cierta confusa impresión manifestada por Rubén Darío al contemplar las obras de la época de Valparaíso: “Es algo extraño, inquietante, mucho de Velázquez” (38).



(38) Roberto Zegers, Monografía inéd. cit.

¿Fué impresionista, como se ha repetido?

Al final de su carrera, y a las preguntas de alguien, contesta el mismo pintor: "Yo no comprendí ni me interesé por los impresionistas". Las palabras son terminantes. Incomprensión, desdén por la nueva escuela. Es decir, doble apartamiento.

Sin embargo, Juan Francisco se engaña. Su incomprensión y su resistencia no fueron bastantes para apagar el influjo de la época. Su obra está unida a la "palpitación de los tiempos" y expresa su característica. Sin afirmar que sea impresionista, es indudable que su pintura está empapada de los estímulos de esa escuela.

Sale del taller, va a la luz y expresa con tonos puros los volúmenes que le muestra la naturaleza. Mancha con energía y, a veces, en yuxtaposición tonal, pero en las telas no se advierte — como sistema — la división estricta de los tonos, ni la organización óptica del impresionismo. Juan Francisco pertenece más bien al grupo de los "realistas al aire libre".

La factura es, sí, plenamente impresionista. Al conocimiento de las leyes que rigen el color se unen la intuición segura y el impulso pronto y subitáneo, para llevar a la tela las "impresiones" captadas. Su arte se apropia la luz, pero no emplea el claroscuro. El modelado se logra en cierto modo por lo que Cézanne llamó la *modulación cromática*. Es decir, por el empleo de "distintos tonos para dar la sensación volumétrica.

Es impresionista por el espíritu y la sensibilidad. Su actitud frente a la naturaleza es la de un hombre que se empapa de su luz, de su lirismo, de su gracia. Mancha con espontaneidad, con una pasta abundante y sensual, y trata de aprehender las impresiones cambiantes del paisaje por medio de la repentización, de la pincelada fugada, de la disolución de la forma, del cromatismo puro y de las entonaciones cálidas. Barre con la paleta sombría y con los betunes de los realistas y pintores de historia. Y aún cuando algunas de sus telas han envejecido mal y se han ennegrecido, buena parte de ellas conserva la clara y pimpante alegría primaveral de los blancos, amarillos, carmines y cobaltos.

Albrecht Goldschmidt ha dicho con referencia a este punto: "Juan Francisco González no ha de ser considerado como impresionista en el sentido legítimo. Fué un pintor que alcanzó una aproximación al impresionismo, especialmente por coincidencias de modales técnicos, de su temperamento tan independiente frente a la forma realista, por la rapidez, por el ritmo de su facultad sensi-

tiva, por una tendencia innata de disolver, de pintar con máxima libertad y soltura, fuera de la disciplina, de usar una paleta muy personal y de aplicar una técnica de pincelada ligera y de manchas dispersas, lo que no era contrario a su gran logro de hacer una pintura de mucha materia tonal y de una calidad muy sustanciosa, especialmente en el terreno de entretonos" (39).

El pintor es hombre de su época. Con respecto al panorama estético de Chile, su modo de pintar es revolucionario. Si repasamos los catálogos de las exposiciones que se celebran en Valparaíso y nos fijamos en los temas, veremos que la mayoría de los pintores siguen rindiendo tributo al asunto de franca sumisión naturalista. Pedro Lira envía al Salón de 1897 su *Sísifo*, que lleva este subtítulo: "Su tormento en el averno: al fondo los Campos Elíseos". Ernesto Molina tiene en el Salón de 1896: *Elección de máscaras*, título francamente fortuneísta, *Melancolía*, *Adiós*, *En oración*.

En el Salón de Valparaíso de 1896, Juan Francisco González expone un conjunto de telas de flores, paisajes, naturalezas, alguna composición y retratos. Ha eludido el tema casi. Conviene señalar un rasgo lleno de significación. En su envío hay tres telas, *Carreras de Viña del Mar*, *Las chinganas de las carreras* y *Una calle de Bulnes*, que van acompañadas de la palabra "impresión".

A pesar de su negativa a reconocer la validez de la escuela pictórica del *plein-air*, el artista aparece insito en su momento histórico. Y llega a más. En el Salón de 1897 hay un solo retrato. Las demás telas son flores y naturalezas. La liberación se va produciendo con decisión y rápidamente. La madurez afirmará su ambición de llevar la realidad más evidente y habitual a un plano de puros juegos y rigor cromáticos. El pintor sabe que el arte más auténtico no es imitación, sino invención. Y si bien en sus cuadros las referencias a lo real constituyen su trama figurativa, no es menos cierto que esa realidad aparental vive ya fuera del campo de la imitación y rompe sus amarras para independizarse en una existencia puramente artística.

*

* *

En sus viajes a Europa estudió a los maestros del pasado. Ya mencionamos la copia de *La Barca del Dante* (Museo de Bellas

(39) Dr. A. Goldschmidt. EXPOSICION DE JUAN FRANCISCO GONZALEZ, Zig-Zag, Agosto 1946.

Artes). En Madrid sintió el influjo velazqueño y en algunos de sus retratos —*Cabeza de niño* (reproducido en el libro de Alfonso Bulnes)— se ve la huella del gran maestro. Alguna *Maternidad* nos dice que el pintor miró con ojos propicios la obra de Renoir.

Es indudable, pues, que Juan Francisco González supo abrir su sensibilidad a los estímulos que le llegaban del exterior. Un estudio más minucioso debería ocuparse de este interesante aspecto. El hecho de que la generación anterior a la suya mirara a los realistas del siglo XIX mientras que él copiaba o se dejaba influir por Velázquez, indica la agudeza y profundidad de su juicio y su capacitación estimativa.

Lejos de aprisionarlo entre sus mallas sutiles, aquellos maestros le dieron a Juan Francisco la posibilidad de hacer un arte propio.

Supo librarse de la sujeción a los módulos y cánones rigurosos del academicismo; estudió para volar por sus medios. Pudo seguir la corriente de la promoción declinante. Mas prefirió colocarse junto a los que veían en la nueva pintura motivos de renovación, y decir algo que traía desde Goya la clave de una inédita sensibilidad.

Alfredo H. Helsby (1862-1933) considera a Valenzuela Puelma como su verdadero maestro. Sin embargo, su pintura, muy personal y esencialmente colorista, tiene como tema exclusivo el paisaje. El influjo de Juan Francisco González es evidente.

En 1906 fué pensionado a Europa por el Gobierno, exponiendo en el Salón de París de 1907 y en la Royal Academy de Londres en el mismo año. Sus telas figuran en distintos museos del extranjero.

A pesar de que utiliza una gama violenta de tonos puros, amarillos, rojos, violetas, azules, verdes, en luminosas armonías, Helsby no es un impresionista.

Oscila, sin duda, entre la pintura que ve las apariencias y un cierto idealismo que poetiza y considera a la naturaleza en sus líricos contornos.

Cuando toma los aspectos de la tierra chilena no vemos la aridez hirsuta de sus montañas, ni la serenidad plácida y serena de sus crepúsculos, sino una irisación polícroma que se deshace en polvillo luminoso. Pone cendales a la manera inglesa y gusta de captar los momentos en que, tras la lluvia, el arco iris adorna con

su magia la visión de los campos.

¿En dónde situar a este pintor?

Helsby podría haber sido en Chile el representante genuino del neo-impresionismo. A la manera de Signac, tiene horror de los neutros, de los grises, de los negros. Ahora bien, él no divide los colores del prisma en pequeños puntos. Por una especial manera de colocar el color sabe, sin embargo, llegar al máximo estallido luminoso.

En algunas telas ha obtenido efectos de mucha delicadeza y emoción; en otras la grandiosidad de la naturaleza está suavizada por la armonía de las orquestaciones cromáticas y por el predominio de melancólicos tonos violáceos. A veces, sus obras caen en la manera y en la receta.

La transición más cabal entre el estilo atmosférico y disuelto de Juan Francisco González y las nuevas escuelas sobrevenidas con el postimpresionismo y con la lección de Cézanne, está marcada con la pintura de Pablo Burchard.

Este maestro nacido en 1873, Premio Nacional de Arte (1944) y verdadero patriarca, centra uno de los períodos más inquietos y plurales del arte figurativo nacional.

Burchard prolonga en cierto modo las ansias innovadoras que se ven en los cuatro maestros. Recoge las voces exóticas que en ellos pudo haber y amalgamándolas con las propias, con el sol y con la luz de Chile en delicado contrapunto, las irradia en ondas de armonía, en manchas de pura sensación, en un lenguaje poético y elocuente, en un delicado gesto que contiene el ademán ampuloso y el grito estridente.

Alumno de Pedro Lira y anteriormente de Campos, no es a estos maestros a quienes van dirigidas las fervorosas admiraciones de Burchard. Su innata percepción del cromatismo busca en Juan Francisco González la lección y el mensaje en donde su voz sea eco ardiente del gran colorista. Burchard mantiene, sin embargo, su impulso en un férreo y sostenido control intelectual.

Por otro lado hay en su personalidad una extraña melancolía que subordina enérgicamente los desbordes de la pura sensibilidad y encierra su obra en un racionalismo del que no está alejado un epicureísmo de buen tono.

Sabe Burchard poner valladares de razón a su instinto. No

ignora el maestro que de su pintura a la de Juan Francisco hay todo un espacio en el cual la estructuración cézanniana ha marcado nuevos rumbos a la plástica.

Aquel mediodía de ardiente cromatismo visible en el pintor de *Porte de Saint-Denis* ha sido fijado vigorosamente en un armazón de rigor lógico, encerrado en una geometría que está más cerca del constructivismo que de la ampulosa retórica impresionista.

Y aunque algo de esta última aflore todavía en la obra de Pablo Burchard, es indudable que su paleta ha recibido el influjo de los nuevos modos que caracterizan al arte posterior al impresionismo.

Su labor oscila, indudablemente, entre esos dos polos: de la sensación a la estructura interna y lógica. Del impresionismo, que diluye la forma en la naturaleza, esfumándose en ella como una bruma cromática en donde las cosas parecen flotar, hasta el expresionismo acentuado de algunas de sus telas tardías.

Sus mejores logros los obtiene en la modalidad constructiva. En obras como *Taza blanca*, *El azucarero* y *El plato blanco* su talento hace eclosión para producir tres extraordinarias piezas maestras. La primera es una tela de reducidas dimensiones en donde la limitación técnica —gama de grises— se alía felizmente al asunto, de una sencillez franciscana.

En *El azucarero* hay mayor extensión de la gama cromática. Los tonos bituminosos, *quebrados* y el claroscuro de algunas partes recuerdan las sombrías gamas rembrandtianas.

Más avanzado aún se nos muestra en *Armonía en rojo y azul* y en *Las dalias*, que pertenecen al período final. Son telas muy entroncadas en la pintura de vanguardia: simples manchas, armonías abstractas, en las cuales se va tras un arte de gran calidad colorista. En *Retrato de Pedro* parece buscar la sucesión de volúmenes por el ritmo del color sin utilizar el claroscuro. Los tonos están yuxtapuestos en una síntesis que da la sensación sobremanera exacta de los distintos planos.

Y es que Burchard, rebelde a todo encasillamiento, reacio al estatismo y a la quietud, sabe de todas las corrientes, de todos los movimientos que han hecho la grandeza y la miseria del arte de nuestros días.

Su espíritu juvenil le impele a cambiar de posición, a investigar, a volver sobre sus pasos. No es hombre que reciba el toque fatal del tiempo. Su ardor y su apasionamiento le llevan a mar-

char siempre hacia adelante, con idéntica actitud a la atenazada e inquieta de sus propios discípulos.

Ello no quiere decir que carezca de una determinada línea estilística, de una manera consecuente de ver los *objetos plásticos*. Muy al contrario, la evolución, siempre audaz y siempre apresurada, va sujeta vigorosamente a una especial y característica forma de ver la naturaleza. Quiero decir que desde sus primeras obras hasta las últimas, no hay en definitiva solución de continuidad ni ruptura de la voluntad estética. Y, sin embargo, produce el milagro de un arte siempre distinto y siempre renovado.

Su obra es una obra fundamental y principalmente *pictórica*. Un espíritu sensitivo, intuitivo y, a la vez, razonador, como el suyo tenía que hacer del color un lenguaje expresivo, vehículo adecuado a su propio temperamento. Por eso mismo es lógico el camino seguido por el maestro: impresionismo, constructivismo, *fauvisme*.

Un espíritu poético, lírico y juvenil adjetiva a la vez su obra. Son característicos sus rojos sabrosos y ardientes, sus azules profundos y elocuentes, sus verdes jugosos, sus grises delicados e intelectuales. Burchard armoniza esos tonos con admirable sencillez y obtiene composiciones cromáticas que materializan en formas tangibles el espíritu del autor.

VI

LA GENERACION DE 1913

Carlos Isamitt, en un estudio dedicado a sus compañeros de generación, advierte una doble influencia formadora: la lejana de Pedro Lira y la más próxima de Alvarez de Sotomayor. Lo que significa el entronque con dos maestros que tenían una máxima aspiración de bien hacer, pasión de *oficio*, norma artesanal.

Pero el grupo del año 13 —llamado también del *Centenario*, por referencias a 1910— está situado en un punto de confluencias disímiles y hasta cierto modo contrapuestas. La pintura de Alvarez de Sotomayor representa la adhesión fiel a la tradición naturalista y hay en ella no pocos elementos residuales de lo que se ha eliminado en el horno purificador de París. Su acción es, pues, paradójal. Por un lado contribuye a perfeccionar los fundamentos técnicos. Por el otro, impide el vuelo lírico y la necesaria evolución hacia los ideales nacientes.

La generación de 1913 surge en una atmósfera problemática y en cierta manera contradictoria. El grupo está abocado a diversos estímulos que ponen en la obra un algo de indecisión y de duda.

Es milagroso cómo muchos de estos pintores consiguen armonizar las corrientes del naturalismo objetivista con el impulso ideal y subjetivo que está naciendo.

Se produce en Chile, aunque con retraso, idéntico fenómeno al que se advierte en la pintura francesa de principios de siglo.

“Dos movimientos la definen —escribe Dorival—, el que podemos llamar neo-realismo y el que se denomina subjetivismo” (40).

Nuevas ansias de renovación, búsqueda del estilo, pasión por

(40) Bernard Dorival, LES ETAPES DE LA PEINTURE FRANÇAISE, París 1949.

las formas artísticas. Eso que se ha llamado vagamente *modernismo* y que no es otra cosa, en suma, que el deseo de liberar a las artes del diseño de las ataduras objetivistas.

Pero en la obra de esta pléyade hay algo que le es muy característico y lleno de significación: una impalpable, una tenue, una grácil melancolía.

Entre los muchos méritos que nimbaban las obras de estos pintores está la sinceridad con que supieron seguir la docencia ejemplar del maestro. Hombres llenos de apetencias y cargados de vocaciones, sometieron su musa y su instinto a un afán constante de perfección. Trabajaban, laboraban y supieron hacer en silencio una obra llena de belleza y de poesía. "Heroica capitanía de pintores" la llama sagazmente Pablo Neruda.

Lucha contra el ambiente y el silencio, con angustia. Porque lo cierto es que la generación se malogró y pasó con fugacidad como en una fantasmagoría dolorida. Pocos de estos artistas lograron dar cima a la obra a que parecían destinados. En aquella impalpable, tenue y grácil melancolía está la anticipación del ineluctable malogramiento.

Han dejado un rescaldo de sinsabor y de anhelo que no alcanza su forma definitiva. Fueron estos artistas hombres de una sensibilidad hiperestésica, tensa. Llevaron una vida romántica, generosa, ardiente. Y se quemaron en su propio fuego interior.

En cierto modo el grupo de 1913 tiene el mismo dramático destino que la generación del medio siglo, agobiada también por un signo adverso.

Las obras revelan tristeza, añoranza, melancolía. En este caso la relación psicológica es más evidente que en otros. El clima de desventura en que se desenvuelve la pléyade refléjase sobre la tela y le da un modo estilístico muy marcado y concreto.

Primero, la proyección en el lienzo de lo anímico y temperamental. Luego, el predominio de la melancolía y con ello la búsqueda de las formas estilizadas, tendencia al simbolismo, a lo misterioso, a lo esfumado...

De Alvarez de Sotomayor toman la pintura negra y sombría, la pincelada ancha que dibuja el volumen, el gusto acusado por el trozo robusto y por las formas amplias, por la fuerte estructura en muchos casos, por los tonos cálidos, por las tierras y por el predominio del *tema*, aunque, en general, aparezca la dignificación de lo plástico.

Otro rasgo del hispanismo del grupo lo constituye la preferencia por el retrato. Los paisajes son, o meros apuntes, o están tan grávidos de contenido emocional, que parecen autorretratos. Con frecuencia insisten en la temática de arquitectura colonial.

La pintura en los artistas de 1913 es una búsqueda de lo antropomórfico. En algunos casos, como en el retrato de Exequiel Plaza, *El pintor bohemio*, la aprehensión de los caracteres psicológicos y figurativos alcanza calidades insuperables. En otros, la representación de la figura humana es el pretexto para realizar una pintura de cierto tono decadente, delicuescente, que sufre el influjo sutil de los parnasianos.

Más que a representar cosas reales, se aspira a sugerir.

*
* *

El grupo es muy numeroso. En la gran exposición retrospectiva celebrada en 1946 se exhibieron conjuntos pertenecientes a veintiún pintores, casi todos desaparecidos.

Incluso aquellos artistas que han prolongado su existencia más allá de los límites históricos en que la pléyade manifiesta su actividad han permanecido fieles a la norma característica, con alguna excepción —Isamitt— o han amoldado su sensibilidad en forma muy tenue a los ideales posteriores.

Lo cierto es que la generación del año 13 tuvo unas fronteras estilísticas muy concretas. Cualesquiera que sean las diferencias existentes entre sus componentes, es indudable que lo capital está formado por los rasgos estéticos comunes, por la coherencia ideal, por la semejanza de intereses y de aspiraciones. Algo inmaterial e imponderable los une y los hermana en la sensible fraternidad de los espíritus.

Con relación al aspecto concreto de la morfología, el grupo coevo es la postrera posibilidad del naturalismo. En sus obras se advierte aún la preocupación *contentutista*, del tema, y la tendencia a la objetividad.

Se ve igualmente el deseo de marcar la jerarquía de las formas y de insistir en las fuertes estructuras.

Mas, al mismo tiempo, se alumbra la iniciación de la plástica pura. Este conjunto de artistas cabalga, como hemos señalado, sobre dos tendencias. De un lado de la vertiente está el naturalismo

representativo, la inquietud de las apariencias. De otro, como miraje seductor, la atracción de la nueva sensibilidad, el campo inédito de las escuelas avanzadas y el encanto de la plástica autónoma que sólo se justifica por el ritmo del arabesco, por los acordes cromáticos y por el simple juego de los elementos formales.

En ese tiempo el impresionismo estaba ya lejos. La pintura más actual miraba a la reacción "cézannica". El pintor de Aix quiso devolver al cuadro toda la dignidad de la construcción y sacarlo de las fluideces del *plein-air* y de lo excesivamente atmosférico.

Los discípulos de Alvarez de Sotomayor se mantuvieron discretamente en las lindes de la doble tendencia. Alienta en ellos también un suave romanticismo, una delicada emoción, a veces la tristeza que parece anticipar un destino ineluctable y fatal.

*
* *

Nacen en los años postreros del siglo pasado. El más alejado es Andrés Madariaga (1878-1920), quien se anticipa a los ideales del grupo en una pintura de acentuado simbolismo poético, esfumada.

Enrique Bertrix (1895-1914) está en cierto modo dentro de esta corriente que insinúa los volúmenes, que esfuma y sugiere las cosas y que persigue ahincadamente una sensación de delicadeza y de poesía. Se le ha comparado con Carrière. Cualquiera que sea la diferencia de valor, el recuerdo del francés se impone. En *Estudio* el rostro evoca el que hizo del poeta francés Paul Verlaine. La diferencia entre los dos pintores está en la proyección anímica. Las telas de Bertrix son más insinuantes y delicadas, buscan con tesón el lado psicológico. Las de Carrière nunca son tristes; de las del chileno se desprende con frecuencia un aire de indecible melancolía y nostalgia. Sus personajes parecen mirar hacia su propia interioridad. Parecen sumergidos en un sueño. Nada viene a turbar el ansia de introspección. Carrière, por el contrario, se complace en excitar el conjunto neblinoso con una nota viva de rojo, con una cinta de seda, con unas flores.

Lograba síntesis admirables. Una mancha colorida, dos toques brillantes, una línea impresionista (*Mi madre*. Col. Vásquez Cortés) bastaban para vitalizar la tela con un hondo sentido trascendental.

Murió Enrique Bertrix trágicamente en la guerra europea. Fué un gran talento, una sensibilidad poética malogrados.

Guillermo Vergara (1890) desapareció en el olvido. Fué en cierto modo también una espléndida y no materializada posibilidad de arte auténtico y sincero.

La indiferencia lamentable de un medio escasamente sensible a la especulación espiritual produjo en su ánimo un desencanto y un escepticismo que lo alejaron paulatinamente de la pintura. Su espíritu que vibraba ante la naturaleza pródiga en temas pictóricos con alborozo creador, fué alejándose del arte con desconsuelo de incomprendido.

Sabía captar la honda poesía de las humildes y sencillas cosas. Tuvo un alma bucólica y no sería difícil encontrar un paralelo significativo con algún poeta de su tiempo.

Su amor a lo inmediato y mostrenco, su comunión fraterna con la sencillez de la vida campesina, su amor por el paisaje pobre y desamparado no le impedían perseguir los valores esencialmente plásticos.

Su poesía no es la poesía de lo sugerido, sino la de la fiel sumisión a las humildes cosas, la que proviene de dar imperecedera vida por medio del arte a lo fungible.

Veía Vergara el campo chileno con una pupila justa. Eliminaba los detalles que por superfluos estorbaban a su afán definidor. Empleaba una gama limitadísima de ocre amarillentos y de verdes sutiles, en donde la luz de los campos chilenos subrayaba su dominio.

Su cuadro *La vaca blanca* (Museo de Bellas Artes) es un estudio de excepcionales virtudes pictóricas. ¡Aquí sí que hay sensación campesina! Hay firmeza de dibujo, vigor constructivo. Hay una inmensa palpación vital, una húmeda atmósfera de la gleba y del terruño, una indecible ternura.

Un tema humilde ha producido una obra de nobilísima proyección plástica. Es un trozo único en la pintura chilena.

Arturo Gordon (1883-1945) sigue la corriente general del grupo. Recibe el influjo marcado de Alvarez de Sotomayor. Pero es, sin desdeñar el sentimiento, un pintor fundamentalmente plástico. Como ha señalado Goldschmidt arrastra posos de un tardío post-romanticismo. Busca la emoción por medio del color y de los fuertes contrastes.

El tema parece ser un pretexto para llenar las formas con man-

chas sabiamente enlazadas. Recuerda a veces al español Nonell, pero es menos brillante.

Persigue los grandes conjuntos en los cuales la variedad colorista muy original y movida lograda a base de ocre, rojos, violetas y amarillos, pone en estas telas un especial dinamismo barroco. Ha pasado por el impresionismo y de esa etapa primera en que hizo muy bellos paisajes le ha quedado el gusto por las brillantes armonías cromáticas, por las imprecisiones escenográficas en las cuales las manchas alcanzan cierta monumentalidad y a menudo aparecen recortadas por un arabesco muy señalado y amplio.

Su tributo a la pléyade lo da el carácter dual de su pintura. Un grupo de telas pertenece al costumbrismo e influjo temático. En el otro grupo —algún paisaje, retratos, naturalezas muertas—, están las obras que rinden pleitesía al estilo. En ellas se llega a la máxima expresividad plástica por la decantación del color y de la forma.

Cuando Gordon —pintor esencialmente temático— posponía el tema a los factores figurativos y rompía el contacto con la superficialidad sentimental de las escenas campesinas, su arte adquiría valores inéditos y brillaba con mejores luces.

No era exactamente un impresionista. Propendía a la pincelada suelta, a la escritura flúida y al juego cromático que buscaba la definición de los volúmenes en un estilo escueto firmemente apoyado en el dibujo.

Sabía lograr cierta monumentalidad por la deformación del volumen y por la ruptura de las proporciones. Así se ve, por ejemplo, en *La florista*. En esta tela hay sólo color: verdes, azules, violetas y una mancha roja que realza y entona el conjunto, de un bello equilibrio cromático.

Llegando a una definición perentoria diríamos que la pintura de Gordon giraba dentro de una constante decorativista. Por eso disimulaba el riguroso armazón tectónico y conjugaba una especie de polivalencia tonal.

Muy cerca se sitúa Exequiel Plaza (1892-1947). El punto de partida de ambos es distinto. Pues si Gordon proviene del post-romanticismo con posteriores aportes de la pintura impresionista. Plaza viene del realismo académico. A pesar de que evolucionó en el sentido del idealismo entrañable, se mantuvo fielmente dentro de esa tendencia que se complacía en la reproducción robusta y recia de un trozo de la naturaleza.

Poseía unas dotes magníficas que él prodigaba y derrochaba. Fué fecundo y logró enderezar su intuición con un aprendizaje serio y minucioso.

En los retratos supo dejar con frecuencia el milagroso temblor de un espíritu. Así en *El pintor bohemio* que enlaza la pintura chilena con el naturalismo representativo más logrado de los españoles, y en donde a la calidad de los elementos plásticos se une la perennial proyección de esa segunda naturaleza que es la psicología. A pesar del tono cálido de las carnaciones y del blanco del pañuelo la mancha general de esta tela, perteneciente a la colección Vásquez Cortés, es dramática y llena de sugerencias. Se diría que ella señala el clima angustiado y agónico, de irritación existencial en que vivió la generación del artista.

Fué Exequiel Plaza un pintor desigual. La falta de disciplina y de ordenación profesional le hizo caer a veces en cosas desafortunadas, como, por ejemplo, en la tela *Para el día de su santo* (Museo de Bellas Artes) que exhibe demasiados resabios de un sentimentalismo casi pecaminoso, agravado además por torpezas de dibujo.

No era ese principal defecto de Plaza. Al contrario, la mejor parte de su obra se caracteriza por una fuerte estructuración y por un dibujo acertado de amplio movimiento.

Es evidente que lo esencial de su obra estaba basado en el lado de la intuición y de la sensibilidad. Sus paisajes, realizados con menor preocupación de sometimiento al control racional, son casi siempre de una gran belleza. Anticipa en alguna de estas obras de violetas, azules, verdes y grises los mejores logros del postimpresionismo.

Abelardo Bustamante, *Paschin* (1888-1935), es una naturaleza contradictoria y diversa. Parecía destinado a grandes empresas y se hundió —generoso, genial— en un clima de incomprensión. Su obra polifacética y no muy extensa, es valiosa y está cargada de una total y absoluta *finalidad artística*, dándole a estas palabras el sentido que tienen en Meuman.

Lalo Paschin ha dejado la leyenda de una vida singular. El grupo de sus amigos más dilectos ha extendido la aventura legendaria, su permanente insatisfacción, el afán múltiple de su inquietud estética, su constante labor de aprendizaje, su dignificación de la artesanía.

Y sobre esto conviene detenerse un tanto. A Bustamante, en

efecto, le preocupaba más que una técnica, más que un aspecto aislado de las artes figurativas, el sentido universal del arte. Es decir, aquel ímpetu integral que —salvando naturales diferencias— poseía Leonardo, el total humanista florentino.

Se acercó a todos los procedimientos técnicos con amoroso misticismo creador. Pintó, grabó, esculpió. Dignificó los oficios y se entregó a la práctica de las artes decorativas con inusitado fervor. Y la jerarquía estética no tenía sus límites en el dominio genérico, sino en la perfección de la tarea y en el fervor en ella puesto. Tanto valía una pintura al fresco, como un cofre tallado.

Todo lo que tocó la mano privilegiada del artista nació dignificado. En lugar de descender a las formas toscas y amaneradas de cierto arte popular elevó éstas hacia un plano de trascendencia artística.

Su obra es muy diversa. Refleja en una palabra la inquietud espiritual del artista. Lalo Paschin muestra las características de su grupo generacional. Esa mezcla de realismo y poesía, esa honda nostalgia un poco sonambúlica que es una constante en la pléyade del año 13, especialmente en su primera época.

El rasgo que define su estilo es la sensibilidad, que se traduce en delicadeza y cierto lirismo, contenidos siempre por el rigor de los elementos intelectuales. Lo que no quiere decir que la obra de Abelardo Bustamante caiga en la frialdad de lo excesivamente razonado. No. Su obra es el equilibrio perfecto de dos factores que provienen de la sensibilidad y del conocimiento.

Y así a lo largo de las variaciones de su estilo se advierte siempre ese substrato caracterizador y fundamental.

En *Mi hija* (colección Vázquez Cortés) los volúmenes se deshacen en una intencionalidad de coherencia entre el estilo figurativo y el tema que representa. Es decir, un tema de cierta ternura, unas formas esfumadas y delicadas, de contornos suavizados.

Paisaje de Sevilla (Museo de Bellas Artes) está en los antípodas de aquel estilo esfumado. El orden, la razón, se anteponen al sentimiento. La lección de Cézanne ha pasado por esta tela, que muestra un admirable equilibrio constructivo. Incluso en el colorido asensual, abstracto, se aleja de toda veleidad sentimental. La transparencia y la claridad atmosférica del Mediodía se hacen presentes en una obra que ha sido realizada no muy lejos del lugar geográfico en que Vázquez Díaz ha pintado las suyas, tan semejantes a ésta del artista chileno.

Y es que Paschin a pesar del control de su inteligencia se complacía en dejarse llevar por los influjos del mundo que le envolvía. Concesiones, en suma, a aquella despierta sensibilidad a que hemos aludido.

Por eso el ambiente vetusto de ciertos barrios parisienses le lleva a pintar alguna tela, como *Viejo Montmartre*, anticipación admirable, cargada de hondura espiritual, de fuerza interior, de los pintores *fauves*.

En una pintura al fresco, *Descendimiento*, logra una nota muy alta de misticismo, de monumentalidad, de expresionismo, por la deformación de los volúmenes y por el ritmo total de la composición.

Su evolución siguió el camino de lo impreciso a lo concreto, de lo blando a lo construído. De haberse realizado completamente el ciclo de su vida y de su obra, no sería difícil pensar que Abelardo Bustamante, puro, sensitivo y delicado pintor chileno, habría llevado su obra al dominio perdurable del neoimpresionismo.

Los hermanos Alfredo y Enrique Lobos (1890-1917, 1886-1918) representan todavía con mayor angustia los ideales imposibles del grupo.

Se quemaron en un anhelo inalcanzable. Sus telas de crepúsculos, de jardines melancólicos y dorados, de fuentes murmurantes, de viejas casonas es, más que el paisaje de Chile, el de sus propias almas atormentadas.

Fueron autodidactas a los que impulsaba el ímpetu de vocaciones fuertemente sentidas. De origen humilde, había en ellos, por no se sabe qué misteriosa transmutación ideal, una honda aristocracia espiritual.

Sus temas son generalmente el paisaje, el paisaje humilde, el suburbio. Y es curioso observar cómo aquí se vuelve a repetir el hecho de la dignificación, por la belleza plástica, de una realidad pobre, carcomida por la miseria, roída por el tiempo.

La melancolía es la nota primordial de sus obras. De Alvarez de Sotomayor aprendieron el culto de las formas amplias y de la objetividad sincera expresada con una pasta generosa y expresiva. Es un arte muy real que, sin embargo, tiene, por las gamas bajas, por la inclinación a los paisajes melancólicos, algo misterioso y extraño.

Alfredo estuvo en España. Y allí pintó los viejos pueblos castellanos. La Andalucía alta le devolvía la imagen, con sus cielos

altos y con su tierra dorada, del paisaje dilecto de su Rancagua natal. En el contacto con la geografía ancestral hispana creció su fiebre y trabajó allí en algunas de las mejores telas salidas de sus pinceles.

En *Sol de tarde* los muros de las casonas vetustas dorados por la luz crepuscular parecen detener el tiempo. Dos mujerucas se confunden con el silencio antiguo y ponen en el cuadro una nota de misterio y de sensitiva belleza. La impresión del pasado es completa. Esta impresión ancestral está conseguida, no por la alusión arqueológica, sino por medios puramente imitativos, plásticos.

Le atrae el paisaje urbano, con casas, con alguna figura, con árboles; los rincones abandonados, todo aquello que condiga con su espíritu elegíaco. Por el tema es, pues, un romántico hipersensible. Pero el modo de realizarlo utiliza ya la nueva técnica figurativa. Buscaba Alfredo Lobos la simplicidad y el sintetismo a base de una armonía casi yuxtapuesta de gran riqueza tonal, especialmente en *Patio del convento* (col. Lobo Parga).

Enrique Lobos llega a los mismos resultados mediante una caligrafía ancha, briosa, más impresionista. Cultivó el paisaje, si bien su mejor preparación técnica le hizo posible acometer otros temas, como el retrato y la composición. El *Retrato de Jaime Torrent*, su compañero de grupo, es obra de hábil factura. La acusada envoltura de los volúmenes no atenúa el rigor constructivo. En *La Lechera* (Museo de Bellas Artes) hay verdadero sentimiento terrícola.

Ulises Vásquez (1892), busca el paisaje fuertemente atmosferizado, blando, a tono con su espíritu solitario, con su alma sensible. Es refinado, poético. Su cromatismo exhibe una opaca espiritualidad. En sus telas más logradas se hace presente un aire bucólico que recuerda en cierta medida las delicadezas líricas de Millet. "Aquí están Ulises Vásquez y Fernando Meza —escribe Pablo Neruda—, que de sus vidas atormentadas fabricaron este material entre niebla, sueño y antigua poesía, estas notas de lírica estancia, de melancolía y amor" (41).

Jaime Torrent persigue, sin abandonar completamente el estilo característico del grupo, el efecto cromático total, atmosferizado, con factura impresionista.

Francisco Alcalde (1883-1925) nos da en *Paisaje de otoño*

(41) Pablo Neruda. LA GENERACION DE PINTORES CHILENOS DE 1913. Conferencia, N.º 3. Santiago, 1946.

(Museo de Bellas Artes) la nota melancólica. En *Portón* refleja la visión hispanizante, un poco barroca en su dorada melancolía.

Genaro Prieto (1890-1946), que se estimó un *dilettante* y que poseía un espíritu refinado, se diría influido por esta corriente. Sus paisajes melancólicos, dorados por el sol, ofrecen la misma sensitiva rebusca de lo subjetivo de la naturaleza: *Cementerio*, 1917.

Pedro Luna (1894) posee un temperamento recio de pintor. Era muy joven cuando en 1913 hizo un envío a la exposición organizada por Ulises Vásquez y por el artista español Prida en los salones de "El Mercurio", certamen que habrá de dar posteriormente nombre a la generación.

Más tarde Luna revela en una entrevista su filosofía estética: "Mi tendencia es reproducir la visión directa del natural, buscando siempre lo artístico y objetivo. Mis maestros, Manet, Cézanne, Aman Jean y otros de la misma escuela. Mis gustos, la reproducción de escenas típicas y paisajes de nuestro pueblo" (42).

Hay cierta confusión en la mezcla de maestros tan dispares. Sin embargo, Luna, que ha viajado, que ha estudiado en Roma y visitado museos, sabe lo que quiere. Citar en 1922 a Cézanne es una hazaña fabulosa que la crítica del tiempo seguramente no le hubiera perdonado. Lo que quiere decir el pintor es que hay que volver al dominio exclusivo de los factores morfológicos y al juego lírico del color. Buscar "lo artístico" es precisamente lo que hicieron los maestros citados.

Se interesa por el retrato, pero su temperamento desbordante, su ímpetu pasional, su fuerza plástica, sólo se expresan con elocuencia y vigor en el paisaje. Y no en el paisaje bucólico y campesino, sino en aquél que señala el esfuerzo creador del hombre.

Construye y sujeta las formas dentro de esquemas de una rigurosa geometría capaz de domar sus excepcionales desbordes. Busca la monumentalidad y para ello corta a veces, con los límites escuetos de la tela, las cúpulas de las iglesias, las chimeneas de las fábricas, los puentes...

En *Escena de puerto* y en *La fábrica* lo que importa es la conjugación armónica de unos planos, de un arabesco fuertemente señalado. Es la sumisión del detalle a la integridad del cuadro. Las grandes construcciones parecen dominar al hombre y parecen someterlo a su tiranía. La multitud hormiguea en masas de gran

(42) F. O. P. LOS FUTUROS MAESTROS DE LA PINTURA CHILENA. PEDRO LUNA. Chile Magazine, 1922. Santiago.

dinamismo, semejantes a esos conjuntos indiferenciados de Honorato Daumier. Pasan los hombres abrumados por el peso en sus faenas ingratas. Pasan unos caballos, levantan las grúas sus brazos hacia el cielo imperturbable.

Es un gran expresionista que halla para su intencionalidad artística, para sus designios, el estilo que le corresponde. Expresionista sintético, un poco escenográfico y escueto para llegar al efecto óptico y a la visión de totalidad.

Sus temas están manchados con una pasta abundante y generosa. Sus tonos son refinados, aun cuando siente predilección extrema por las armonías doradas. Es Luna un barroco de las grandes ciudades y de los lugares en que se reúnen las multitudes para el trabajo cotidiano.

Sus últimas obras, empero, han repetido la fórmula y Pedro Luna, que estuvo a punto de alcanzar aquella "capitanía" de que habló Neruda, se ha malogrado en parte, rompiendo el ciclo de su pintura.

Julio Ortiz de Zárate (1885-1946) perteneció al grupo de 1913, si bien alcanzó posteriormente otras escuelas y llegó a sacudirse el influjo de sus primeros contactos. Pasó insensiblemente a una pintura orientada hacia la construcción (*Una rosa*), de pasta estriada, de planos anchos, de grafismo denso, de límites concretos y bien señalados, de búsqueda de la calidad y de gran riqueza tonal. Su hispanismo, si lo tuvo, como discípulo de Alvarez de Sotomayor, se trocó en seguimiento de las escuelas francesas de su tiempo.

*

* *

Mención especial, merece dentro de este capítulo Agustín Abarca (1882). La característica especial de su obra viene en cierto modo a cerrar el ciclo generacional, sin que deje de advertirse una suave evolución en los años en que ha sobrevivido a la mayor parte de sus componentes.

Los rasgos estilísticos anotados en los otros discípulos de Alvarez de Sotomayor corresponden también a su pintura. Sin embargo, con el correr del tiempo Abarca ha ido afirmando formas personales, reflejo de una penetración cada vez más sensitiva y delicada en problemas plásticos que atañen a su individualidad.

Abarca dignifica la naturaleza y la recrea de acuerdo con un módulo fuertemente intelectualizado que no excluye el temblor romántico y subjetivo. No hay en sus telas muchos posos de las escuelas contemporáneas. Mas ello no quiere decir que la pintura no adquiriera aquí su función autónoma y específica.

Tres son los factores esenciales: romanticismo, simbolismo, decorativismo.

Por el primero Agustín Abarca aparece unido a una línea estilística que parte de Antonio Smith, Ramírez Rosales y se prolonga a través de Onofre Jarpa y Alberto Valenzuela Llanos. Todos ellos tienen una visión acentuadamente lírica de la naturaleza.

Claro es que de Antonio Smith a Agustín Abarca las diferencias que podemos señalar son muy importantes. Smith era un romántico que reflejaba los impulsos de los pintores de Barbizon. Su lirismo es instintivo, excesivamente sensorial y, por momentos, patético. Abarca ve la naturaleza a través de su temperamento, pero en sus imágenes afloran elementos literarios, complacencias metafóricas y un simbolismo que arrastra, en algunas obras, resabios de la estética modernista de principios de siglo.

Sobre el simbolismo conviene añadir que traduce en ritmos y en formas artísticas ciertos estados anímicos y, sobre todo, sensaciones y sugerencias cerebrales.

Sobre el tercer factor se ha de aclarar que no empleamos la palabra *decorativismo* en su sentido espurio y peyorativo, sino en aquel según el cual los elementos formales constituyen un conjunto armónico, un arreglo *plástico* que se atiene a la famosa definición de Maurice Denis: "Un cuadro, antes que un desnudo, un caballo de batalla o una anécdota cualquiera, es un rectángulo en donde líneas, masas y colores están colocados con arreglo a un cierto orden".

Agustín Abarca busca en sus paisajes el arabesco. Si contemplamos con atención uno de sus lienzos, notaremos que el conjunto: los árboles, las líneas de las montañas y las masas coloreadas se inscriben dentro de una incurvación general de gran belleza. Esa línea melódica que trata de fundir el conjunto revela una extraordinaria exaltación lírica y decorativa.

Por lo mismo que el pintor huye de la reproducción pintoresca de la naturaleza, no es fácil ver en estos paisajes lo que se ha llamado *el ambiente*. La impresión localista está sacrificada a las tres características del estilo. Lo subjetivo predomina sobre lo real; la razón sobre el impulso instintivo.

Claro es que en la persecución ahincada de la estilización el artista muestra también sus fallas. Por ejemplo, ciertas obras caen en lo escenográfico. Las figuras no ofrecen resultados muy felices.

Agustín Abarca no utiliza el claroscuro. Busca el contraste suave de los tonos, si bien los ocres sordos y los *quebrados* oscurecen las obras. Uno de sus mejores paisajes es *El solitario*, en el cual se ha llegado a la captación del ambiente luminoso en la síntesis feliz de amarillos, azules y ocres, con el recurso vertical del árbol que añade profundidad.

Son muy bellos, dentro de su manera característica, *Lingues*, *Riberas de Traiguén* y *Paisaje de Victoria*, este último por la búsqueda acentuada del arabesco. Los paisajes en negro recuerdan las obras de los maestros de Barbizon, especialmente a Díaz.

Y finalmente citamos como pertenecientes a este grupo a Elmina Moissán (1897-1933) y Jerónimo Costa (1895); éste último con algo de misterioso en sus obras.

VII

PERSISTENCIA DEL NATURALISMO

Al estudiar la generación de 1913 hemos marginado a un grupo, que siendo en muchos de sus componentes anterior cronológicamente, ha prolongado su carrera artística hasta nuestros días.

Supone este grupo —cualesquiera que sean sus diferencias estéticas— la persistencia del naturalismo y la liquidación del siglo XIX.

El más lejano y el que representa una más extremada fidelidad al objetivismo décimonónico es Manuel Núñez, nacido en 1867.

Toda una vida laboriosa, larga, fecunda, estremecida por el afán y la pasión de pintar es la vida del autor de *Ismael en el desierto*. Discípulo de Juan Mochi ha conservado en su extensa obra posterior la huella del lejano maestro.

En efecto, aquella minuciosa entrega a la representación fría y mecánica que ya vimos en el napolitano aparece en Núñez como una prolongación tardía del XIX. Pinta el discípulo durante toda esta primera mitad de nuestro siglo, pero en el rigor del término su arte vive ajeno a la inquietud que le rodea.

Busca denodadamente el tema. E, incluso, el gran tema. Es muy diverso: retratos colectivos de alguna corporación u orden, como los pintores holandeses, paisajes, retratos individuales, naturalezas muertas, escenas costumbristas y algún tema bíblico, inusual en la pintura chilena, *Ismael en el desierto*.

Una tela como el retrato colectivo *Consulta teológica* es, sin embargo, un esfuerzo honrado y digno de estima, que recuerda por el tema y por la intención la buena pintura del pasado. Lo mejor de tal obra es el aplomo de la composición, el estudio sagaz de la psicología de las figuras. El artista se ha inspirado en los cuadros

corporativos nórdicos, pero está lejos de tales modelos. Le falta unidad de colorido, estilo, ambiente. El color en esta tela es poco limpio y carece de vibración.

Rafael Correa (1872) fué en su extrema juventud discípulo, como Núñez, de Juan Mochi y, posteriormente, de Pedro Lira. Recibió más tarde una pensión para estudiar en Europa. Residió en París de 1897 a 1903, año en que obtuvo el Premio de Honor en el Salón de Santiago.

Durante su estancia en Europa trabajó con Juan Paul Laurens y Benjamín Constant.

Nos hallamos con un caso semejante al de Manuel Núñez. "Es la suya una vida consagrada al arte, austeramente —escribió en 1913 Paulino Alfonso—, como deben serlo las vidas de los artistas de verdad en quienes la aspiración a la cumbre comporta los desgarramientos de la carne entre las breñas del camino" (43).

La diferencia más importante está en los caracteres específicos de sus respectivos estilos. Sin abandonar el naturalismo finisecular, Rafael Correa se inclina hacia un cierto idealismo bucólico de la naturaleza. Sus temas se inspiran en la vida campesina. No en el trabajo del paisano, como es el caso, por ejemplo, de Millet, de Jules Breton y Bastien-Lepage, sino en las escenas de animales. En realidad se puede decir que es pintor de un solo tema: un buey, o unos bueyes que tienen como fondo un paisaje desvaído y un tanto escenográfico.

La aspiración de Rafael Correa es la de ir hasta los holandeses del siglo XVII a través del francés Troyon.

La diferencia es, sin embargo, esencial, pues aquellos maestros, además de poseer un absoluto y total dominio de la técnica y de llegar a la más extremada calidad de materia, obtenían, por no se sabe qué milagroso poder de trasposición de las impresiones recibidas, una ideal sensación campesina, una sublimación de lo rústico, una honda poesía de la placidez y serenidad de los campos. En la pintura animalista en Chile sólo ha conseguido esa impresión Guillermo Vergara con *La vaca blanca*.

La pradera (Museo de Bellas Artes) es una de las obras más valiosas del pintor. De un fondo neblinoso, de bruma matinal, hábilmente atmosferizado y espacial surge la lenta teoría del

(43) Paulino Alfonso. RAFAEL CORREA Y SU ULTIMA EXPOSICION, *Pacífico Magazine*, N.º 8, Santiago.

ganado. Hay justeza en los planos, densidad en la materia plástica, ingravidez en las antiplásticas. Los grises son muy bellos.

No siempre las obras de Rafael Correa exhiben tan excelentes cualidades. Su dibujo con frecuencia es incorrecto; el color, pobre. En los fondos de sus composiciones se advierte con mayor evidencia la falta de unos elementos técnicos aprendidos con rigor. La confusión de planos y de calidades se presenta con frecuencia.

No podemos negar la presencia de un sentimiento poético y delicado, una comunión con el alma mística y sensitiva de los campos y de sus melancólicos crepúsculos.

Dentro de esta misma corriente naturalista y de la pléyade que liquida los ideales de la diecinueve centuria cabe situar al pintor Pedro Reszka (1875), figura típica y pintoresca, viejo maestro trasladado a este ambiente artístico desde el París bohemio e inquieto, en donde trabajó durante largos años.

La carrera de este artista, como la de sus compañeros de generación, está totalmente realizada. A lo largo de su dilatada labor de pintor, su obra ha mantenido una segura trayectoria que señala más contactos con la sensibilidad periclitada del siglo pasado que con la actual.

Por ella no pasó el estímulo renovador que, nacido en los maestros franceses del post-impresionismo, había llevado a la pintura un nuevo afán y una más alta preocupación estética. Pedro Reszka, como los demás componentes del grupo, ha permanecido tenazmente en un naturalismo inmediato y objetivo. Y no son éstos reparos a una obra de suyo considerable. Por el contrario, ese estilo que busca la exaltación de la realidad aparente, ha robustecido, cuando es auténtico y no una mixtificación de los valores tradicionales, la historia del arte con una vuelta al sensualismo plástico, antiliterario, barroco, desdeñoso de las delicuescencias platónicas, liberador en fin de otras servidumbres no menos lamentables.

No es antiguo quien quiere, sino quien puede.

En la obra de Reszka se advierte una férrea trabazón con la estética que hizo de la objetividad inmediata su justificación y su modo de ser. La lección de Lira ha permanecido en sus telas.

En *El guitarrero* ha pintado la realidad aparente sin hacer problema de lo que veía. Ha captado de los objetos su imagen exterior, lo allegadizo. El pintor ha desdeñado lo permanente y en ciertos casos la categoría plástica se ha transformado en anécdota.

Su obra es honrada, sincera, verídica. La pupila no ha soslayado dificultades.

En obras de empeño como *Dama en rojo*, *Tocador de guitarra*, *Retrato de Paula Cremazy*, se nota más acusadamente la sumisión a normas que dejaban poco espacio al lirismo y a la interpretación. En ellas hay trozos espléndidos de pintura. Dentro del acharolamiento de betunes, barnices y veladuras, se ve la reiteración puesta en el modelado de las carnaciones, en la aprehensión de la arruga más insignificante. Reszka lleva a sus obras un gusto acusado por la *pasta* bien trabajada. La justeza del modelado y la precisión para captar el *color local*, así como la adecuación de los valores para establecer el resultado total, nos hablan de la severa disciplina didáctica a que se sometió el maestro.

Don Pedro Reszka obtuvo en 1947 el Premio Nacional de Arte. En su vida activa y fecunda hay una desviación, como en el caso de su maestro Pedro Lira, hacia otros derroteros. Desde la presidencia de la Sociedad Nacional de Bellas Artes ha difundido y enaltecido todo lo referente a la pintura.

La obra de Julio Fossa Calderón (1874-1946) se desenvuelve casi toda ella en París. Se formó bajo la dirección de Pedro Lira. En 1906 marcha a París. Una fecha capital de su carrera es la del año 1936 en que obtiene en el *Salon des Artistes Français* la primera medalla de oro. En un comentario con motivo del galardón, leemos: "En una tendencia realista, mejorada y embellecida en virtud de un amor y un esfuerzo constantes, el señor Fossa ha conseguido poner de relieve las condiciones valiosas de su temperamento". (*Revista de Arte*, N^o 10).

La evolución sufrida por la inspiración del maestro es fácil de seguir si contemplamos dos telas que se hallan en el Museo de Bellas Artes: *Los huérfanos* y *Lucette*. En la primera, obra juvenil, se hacen presentes todos los defectos del realismo sentimental y falso.

¿Qué ha intentado el pintor? Es indudable que sobre la pre-ocupación morfológica han primado aquí los valores psicológicos y extrapictóricos. Es un episodio, una estampa narrativa que intenta conmover por el *contenido* y no por la belleza de las relaciones cromáticas, ni por el dibujo, ni por la armonía de los elementos figurativos. La relación de esta obra con las tendencias literarias de la época es evidente.

En *Lucette* se han abandonado los resabios de una pintura tru-

culenta y sentimentaloides y se ha avanzado en el orden de los factores puramente plásticos. El pintor ha comprendido que las artes del diseño viven en completa autonomía y desgajadas de intromisiones extrañas. Es posible partir de unas formas reconocibles, corrientes, habituales, incluso vulgares, como ocurrió con los impresionistas, para realizar unas obras artísticas nimbadas por una belleza que no es ya la belleza de la naturaleza, sino algo distinto, como creado de nuevo por el espíritu y por la técnica del pintor.

La conquista principal se realizó en el dominio del colorido, que pasó de los grises, ocre y tonos quebrados, sucios y sin vibración, a las armonías delicadas y líricas.

No siempre el cromatismo en las obras de Fossa Calderón está basado en el contrapunto de gamas suaves. Otras veces llega a la violencia y atrevimiento de unir los anaranjados y púrpuras, temperados por tonos sombríos, en formas de una cierta monumentalidad, cual sucede con el *Retrato de Monseñor Crescente Errázuriz*, 1921. No hay en esta obra complacencias ni halagos. La superficie está como arañada en la persecución de lo expresivo y fuerte, lo vigoroso y lo pictórico. Es intimista y expresivo en *Lectora*; luminoso en *A orillas del río*.

Al mismo tiempo conviene señalar el acusado reflejo de lo psicológico y de esa segunda naturaleza entrañable que tan cabalmente lucen las obras del pintor. El realismo ha tenido en Fossa Calderón a uno de los representantes más serios y sinceros.

El instinto, la intuición, el ímpetu creador, están representados en este grupo por Benito Rebolledo Correa (1880). Una fórmula que lo definiría en forma perentoria sería la de *realismo luminoso*. Sus obras recuerdan lejanamente las de Sorolla. Como el maestro valenciano, Rebolledo Correa hizo en sus comienzos una pintura de inspiración social y de tesis. Los títulos de algunas de estas telas son bastante significativos: *Sin pan, Humanidad*.

En seguida encuentra el pintor el estilo que mejor conviene a su temperamento impulsivo y vitalista. Desdeña el tema y se lanza a captar a pleno sol las formas y los colores. No se trata de impresionismo, sino de una puesta en relieve de los volúmenes en una pintura táctil de contornos recortados que no se funden, como en los artistas de aquella escuela, con la atmósfera. Lo que hace es introducir la luz violenta y modificar las coloraciones según esquemas jugosos y frescos.

La luz cálida de las playas y de los campos contribuye a

modelar los volúmenes con sus reflejos morados, azules, verdes. Todo ello quiere decir que Rebolledo Correa acepta del impresionismo algunos de sus elementos esenciales. En primer lugar, la luz; en segundo, la paleta clara; en tercero, los temas sencillos y carentes de trascendentalismo.

No se decide a fundir las formas. Al contrario —como hemos dicho— las subraya y exalta. Y para ello utiliza una caligrafía vigorosa, anchas pinceladas, amplio dibujo, formas a veces monumentales, composición sencilla en pirámide, de la que el pintor gusta hablar con frecuencia.

Es una pintura vital, “sana”, según dicen algunos críticos, sin preocupaciones teóricas, instintiva, que se recrea en señalar las superficies con una pasta abundante y rugosa, áspera al tacto.

Dentro de esa temática dionisiaca a la orilla del mar, o en la cordillera, hay en la producción de Rebolledo una gran variedad. Lo más endeble son los retratos. En sus obras tardías los temas de animales se resienten por un hinchamiento falso, de escasa densidad plástica. Las pequeñas naturalezas son por el contrario muy sabrosas y de colorido agradable y bien acordado.

Los maestros de Rebolledo fueron Pedro Lira y Juan Francisco González. Su obra está señalada, empero, con respecto a esos artistas por una gran independencia de estilo y de estímulos creadores. Más evidente es, sin duda, el influjo de Sorolla. En 1918 obtuvo primera medalla con su tela *La risa del mar*.

Más sujeto a una norma tradicional y a la lección de Pedro Lira fué Agustín Undurraga (1875-1950), quien ha dejado una obra sincera y valiosa desde aquel punto de vista que elimina toda veleidad lírica.

Pintó de preferencia retratos y paisajes.

Rafael Valdés (1879-1924) muestra en el período postrero una fuerte inclinación hacia la disolución luminosa e irisada de las formas, sobre todo en *P. de Mallorca* (Museo de Bellas Artes), que recuerda a Mir.

José Backaus (1884-1920) cabe en el grupo naturalista, pero en sus telas hay una leve, una vaga desviación hacia la melancolía. Por ese lado entronca en cierto modo con el postromanticismo de la generación del año 13.

Viajó por Europa, estudió en la Academia Julien, se empapó de los elementos naturalistas de su tiempo y su pintura rindió culto y servidumbre al verismo. Sin embargo, la herencia nórdica aflo-

raba en un vagoroso idealismo. Fué profesor de pintura decorativa en la Escuela de Bellas Artes. José Backaus ejerció la crítica de arte y dió numerosas conferencias sobre estética. Su filosofía está centrada en la exaltación del naturalismo finisecular.

Luis Strozzi (1895) fué discípulo de Alberto Valenzuela Llanos. Siguió al maestro en su período objetivo-naturalista, en el que se mantiene fielmente con algunos incipientes tanteos hacia la disgregación de la forma y un temperado subjetivismo lírico.

Strozzi es solo paisajista. No quiere ser, no aspira a ser otra cosa que el cantor sencillo y verídico de los contrafuertes, de las vertientes, de los vallecillos cordilleranos. Es Strozzi, en puridad, el hombre de un solo paisaje, de una sola tela. Se diría que tiende a dar del paisaje chileno su arquetípica y esencial visión, y que todas sus versiones constituyen un permanente escrutar en pos de la imagen ideal soñada y todavía no conseguida.

Su estilo pictórico está logrado con unos medios expresivos muy poco extensos. Su paleta es sobria y la nota dominante es el gris, algún amarillo rebajado o un verde frío. No hay tonos puros, ni empleo de los complementarios. Tampoco ha de buscarse un fuerte contraste de valores. En las obras de Strozzi imponen su dominio los tonos *quebrados*. La ensambladura de gamas agrias y ásperas da a la totalidad de la composición una atmósfera de cierta suavidad. Gusta de los gruesos empastes y en las obras finales aflora una inclinación hacia el barroquismo formal.

Debemos citar finalmente dentro de este grupo a José Caracci (1887), discípulo de Pedro Lira, paisajista del Maule, región que el artista ve en tonalidades opacas y de bronca sonoridad. Alfredo Araya (1893), vigoroso captador del paisaje cordillerano en sus mejores telas. Carlos Ossandón (1900), que, discípulo de Pedro Reszka, comenzó como intimista de visión directa. Sus telas de este período muestran una fina y delicada valoración tonal. Las formas, dentro del rigor de ajuste y dibujo están envueltas por una atmósfera suave y casi impresionista. El estilo naturalista de Ossandón ha sufrido un cambio violento. A su regreso de un viaje al viejo mundo en 1947 su pintura ha acusado en forma muy extremada el influjo de los post-impresionistas y de Van Gogh.

Arturo Pacheco Altamirano (1899?), es, como Rebolledo Correa, un pintor de fuerte temperamento, un instintivo. Está incurso su obra también en el realismo a plena luz. Su mayor defecto deriva, precisamente, del exceso de buenas condiciones. A la obra

del marinista le falta reflexión, pensamiento, control que sea capaz de contener los desbordes sobremanera impetuosos del instinto.

*
* *

Pedro Subercaseaux (1881) pertenece a la pléyade de los pintores objetivistas. Merece, sin embargo, un lugar aparte por su cultivo serio y exclusivo del género histórico. No a la manera romántico-gótica de Pedro Lira, sino al modo de los cantores épicos de la gran historia. Si los géneros se atuvieran a la jerarquización escalafonada de que han hablado ciertos críticos del pasado, es indudable que el autor de *La primera misa en Chile* ocuparía en la historia de la pintura nacional uno de los primeros lugares.

Nació en Roma y sus estudios artísticos han sido muy completos y de amplios estímulos: Berlín, Roma, París, Madrid. Trabajó con Lorenzo Valles, el pintor español autor del famoso cuadro *La locura de Doña Juana*. Valles siguió los dictados de Eduardo Rosales, por lo que en cierto modo Subercaseaux viene a ser en Chile un continuador de aquel maestro.

Pero en Pedro Subercaseaux desaparecen los posos del romanticismo retrasado y sus cuadros de historia están dentro de la etapa realista de esa escuela, aun cuando dicha etapa se produzca con él en Chile en forma tardía.

La historia nacional ofrece al chileno motivos abundantes. Subercaseaux ha sido durante largos y fecundos años un cronista fiel de las hazañas patrias. El no ha alejado su mirada más allá del marco señalado por la Independencia. La razón de su estilo verista y fiel hay que buscarla en esa reducción de la zona temática, que exige, por la proximidad de los hechos, más que la idealización romántica y la sublimación subjetiva, la incorporación de una veta pictórica real y en buenas cuentas castiza.

No es retórico a la manera de ciertos pintores franceses y españoles. Trata de representar los hechos con sencillez y con fidelidad a los relatos dejados por los cronistas.

Le interesa, más que la pura expresión plástica, la relativa verdad de los hechos y la fiel documentación de los elementos que integran el cuadro. Los uniformes, los arreos, las banderas, las armas, todo aparece reproducido con minuciosa atención. En alguna obra como *La primera misa en Chile* (Museo de Bellas Artes) la

observación y fijación de las expresiones de los personajes tienen una fidelidad casi fotográfica. Obsérvese, por ejemplo, al conquistador del primer término, que se diría captado por una instantánea.

Esta tela, como otra del Club de la Unión, posee trozos de una fuerza pictórica admirable, especialmente el primer plano y, sobre todo, el perro de la derecha. El color es un poco crudo, pero es obra luminosa y profunda. Las escenas de batallas tienen movimiento. El dibujo es correcto.

Las últimas obras del maestro se resienten por la falta de estudio y meditación. No muestran aquella minuciosa entrega a los problemas planteados por la complejidad de estos temas.

Subercaseaux es un pintor fecundo. La historia de la ilustración y de la caricatura en Chile lo cuentan como uno de sus precursores.

*
* *
*

Como punto tangencial entre las corrientes del naturalismo finisecular y las nuevas escuelas cabría estimar la obra de Ricardo Richon - Brunet (1866-1946). Nacido en Francia llegó a Chile en 1901 completamente formado, mas enseguida se incorporó a las esferas artísticas santiaguinas. Fué profesor en la Escuela de Bellas Artes, animador constante de la actividad estética y durante muchos años dilucidó sus problemas desde las páginas de revistas y diarios. Formó muchos discípulos.

Richon-Brunet seguía los dictados de la tradición objetiva y temática recibida en las enseñanzas de Gérôme. Gustaba del "trozo" bien realizado, pleno de calidad y expresivo. Su contacto con el ambiente español despertó en su minerva la veta del tema costumbrista y de inspiración social: *Los toreros*, *Pescadores en descanso*, *El ciego* (Museo de Bellas Artes). A veces en esta clase de obras se inclinaba por las tintas fuliginosas.

El contacto con Chile y la admiración desde la lejanía de los innovadores franceses tuvieron como consecuencia el aclaramiento de su paleta. Sus paisajes y sus retratos de la época tardía exhiben unas finas armonías cromáticas. Por estas obras ha pasado sin duda el influjo de los maestros franceses de la renovación impresionista.

Perteneció Richon-Brunet a una generación anterior a la de Subercaseaux, pero su tardía llegada a la pintura chilena y su adscripción final a las tendencias avanzadas lo colocan en el punto de arranque de la reforma pictórica nacional.

Finalmente en el grupo de la persistencia del naturalismo debemos citar a Alfredo Melossi, Pascual Gambino y Cayetano Gutiérrez Valencia, que si bien han innovado su obra por el aclaramiento de la paleta, siguen apegados a las corrientes periclitadas del natural. Citemos también a Aristodemo Lattanzi, Carlos Bonomo, Judith Alpi, que realizan una obra animada por impulsos de sinceridad y de cierta sensibilidad plástica.

VIII

LOS INDEPENDIENTES

Representan, más que una disparidad estética, un alejamiento de los diferentes clanes y grupos. Estos artistas han trabajado o trabajan con fervor, pero en forma callada y, a veces, desdendiendo la exhibición. Unos han vivido lejos de la patria, como Hernán Larraín Peró, y Eduardo Donoso. Otros han manifestado una gran inquietud por la comprensión de los problemas de la estética más actual, pero encastillados en su propio mundo creador, como Byron Gigoux. En este grupo incluimos igualmente a Luis Herrera Guevara, representante único del "primitivismo" moderno, pintor *naïf* de enormes intuiciones, de incomparable fantasía. A Herminia Arrate, malograda en los momentos en que una obra llena de patetismo y de honda proyección sentimental se acercaba a su plenitud.

El grupo forma casi en su totalidad una generación perfectamente delimitada. Nacen en el umbral de la diecinueve centuria o en los primeros años de nuestro siglo. Hay entre ellos diferencias marcadas, que van desde el naturalismo finisecular hasta los dominios cercanos al cubismo.

Eduardo Donoso representa en su primera manera la adhesión a los impulsos objetivistas. Se entrega al verismo, sometiendo su propia fuerza creadora a la rectoría del tema. Es antilírico, pero nos da una lección de bien pintar, de dominio artesanal. En las telas de su segunda manera busca el artista el color y su entera autonomía con relativa prescindencia del tema. Estas telas reflejan una pupila hecha al cromatismo violento y a las rudas oposiciones tonales. Pinta claro sobre claro, como los impresionistas, aun cuando en puridad pueda decirse que no llega a la división del tono. A mi entender, Eduardo Donoso se aproxima en algunas de las obras de este período a la estética de los *fauves*, especialmente en

ciertos temas de cueca, en *El balcón* y en un paisaje ardiente, vigoroso, subjetivo, de los Pirineos. Expresivo y suelto es en *Le french can-can*.

Hernán Larraín Peró debe a Francia —como Donoso— los elementos fundamentales de su arte, la manera de enfrentarse a los objetos plásticos y la solución técnica de sus obras. Es un gran dibujante, un escrutador atento de las formas y un seguidor apasionado de la lección de los grandes maestros del pasado. No es raro poder advertir el recuerdo desvaído y lejano de Rubens, de Eugenio Delacroix, de Van Gogh, incluso de Paul Signac. Sus obras carecen —a veces— de dinamismo y acusan con frecuencia la preocupación de llegar a la cabal salida en los problemas técnicos que se plantea. En las telas en que se libera de esas preocupaciones Larraín Peró da la medida de su gran capacidad. En los cuadros con temas de cacería recuerda a Delacroix. En *Caza* las cabezas agitadas de los caballos y los escorzos de los tigres son un eco desvaído de aquel maestro. Larraín ha ritmado perfectamente los ocre y ha sabido poner un cierto barroquismo dinámico por el empleo de una nube convulsionada en el ángulo izquierdo superior. El dibujo y la composición están acordes con el tema. En los paisajes está cerca de los neoimpresionistas y es audaz en el color. A veces sabe ser expresivo y musical, como en *Primavera*.

Byron Gigoux es uno de los artistas chilenos que manifiesta mayor preocupación por llegar a una obra que sea, al mismo tiempo, consciente y espontánea, una obra que sin eliminar la razón tenga la frescura de lo poético y el desdén de lo convencional. Aspira el artista a hacer algo dotado de vitalidad. Su conquista de la madurez se ha realizado a través de admiraciones fuertemente sentidas. Cézanne, Van Gogh, Bonnard, han regido una etapa formativa de su obra. Más tarde Gigoux se ha entregado a un arte personal sumamente curioso en el cual con una gran economía de medios técnicos y con temas humildes y sencillos nos muestra esa pintura "viva" a que quiere llegar. Emplea los tonos por yuxtaposición en armonías grises, delimitados a menudo por un marcado arabesco, que recuerda el estilo de vitral. La impresión de profundidad se logra por la justa relación tonal. Hay en estas telas una proyección anímica muy marcada, especialmente en los temas de circo. Si hubiéramos de definirla perentoriamente diríamos que la pintura de Byron Gigoux es una especie de expresionismo íntimo.

Olga Eatsman.—Hay en su obra, junto al vigor constructivo,

una gran delicadeza. Dibuja con maestría en una línea que sacrifica los detalles al *valor* expresivo. Su colorido es armónico y tiene suavidades a veces que parecen venidas de los maestros ingleses. La pincelada es suelta y empastada con seguridad. A veces cae en "lo bonito", especialmente en el pastel. En el óleo sabe restringir su paleta, y parece más entonada. Sus cuadros de flores son con seguridad lo más logrado.

Herminia Arrate.—No busquemos en sus obras un colorido, ni un dibujo débil y poco afirmado. Está toda ella realizada bajo el signo de lo vigoroso y recio. Y afirma sus mejores cualidades en el rigor constructivo y en la escueta valorización de los tonos. El cromatismo está hecho de la síntesis de los *valores*. La "nobleza" del motivo temático depende de sus posibilidades plásticas. La curva ampulosa de un botellón es pretexto para un magnífico trozo de pintura. A veces el colorido está limitado por una tendencia monocroma excesiva, inclinada a los sienas y ocre. Es sombría y dramática. Parece como si la pintora se sintiera atenazada por el recuerdo de las tenebrosas escuelas centroeuropeas de la post guerra que solían traducir el milenario drama de una raza. La nieve es sucia; la cuchara, una humilde cuchara de palo. El impío espíritu de las ciudades-colosos ha sido captado en algunas de sus mejores telas.

Luis Herrera Guevara.—Su pintura es una pintura *adánica*, robinsoniana. Sin contactos espurios, sin experiencias previas. Cierro que Herrera Guevara se complacía en citar a Matisse. Pero esa admiración no pasó enteramente a su obra. No podía pasar.

En el francés hay siempre, a pesar de su *fauvisme*, una esencial proyección de la inteligencia. El lado cerebral, la aportación de la geometría y de la matemática plástica, no son desdeñables. Al contrario, constituyen un aporte riguroso inexorable.

En Luis Herrera Guevara, opuestamente, la simplicidad, lo pueril, vienen de lo hondo. No hay ni simulación ni superchería. Veía las cosas a través de esquemas sencillos y puros. Repetía los motivos compositivos, dándoles un ritmo acompasado de muy seguros resultados estéticos, pero igualmente ingenuos.

Herrera Guevara trastocaba la naturaleza a su modo. La componía, la desarticulaba y la volvía a armar buscando una mayor intensidad expresiva. Si de algo peca es, precisamente, de ansias de claridad. El quiere que las cosas sean lo que son cuando las vemos y cuando dejamos de verlas.

En *Pérgola de San Francisco* la iglesia está vista de frente. En cambio, la plaza, que tiene distintos planos de profundidad, la vemos —en el mismo cuadro— en escorzo, de manera que nada escapa a nuestra visión. Herrera Guevara aparece así como un pintor de ojos facetados, como un futurista de índole especial, como un destructor de las fronteras de la realidad aparente.

Es un *primitivo* a su modo. Cada forma tiene, además de su valor real, representativo y directo, una intención simbólica. Elimina, por no ser necesaria a su intención, la profundidad y acentúa el orden bidimensional para que los objetos tengan todos idénticas categorías figurativas. Es esto en buenas cuentas la búsqueda de lo absoluto, la restauración de una jerarquía igualitaria del mundo envolvente.

Sus semejanzas con Henri Rousseau, el *Aduanero*, son de índole espiritual más que plástica. El pintor de *La gitana dormida* está estremecido de pasión decorativista. La selva tropical, con la algarabía cromática, con lo intrincado de su arabesco, con la diversidad morfológica, se lleva sus predilecciones. Es también más poeta y posee una técnica más evolucionada.

Herrera Guevara es más puro. Su torpeza expresiva está indicando que entre su concepción y la forma de darle realidad nada se interpone. Pero sería injusto no ver lo que hay aquí de sentido plástico. En primer lugar, el cromatismo se produce con acordes de grata resonancia. Equilibra siempre los elementos formales y sabe encerrarlos en un arabesco señalado con delicada nitidez.

La *aliteración* es su característica. En *Playa de Viña* ha colocado cogidas a una cuerda una serie de bañistas que simulan primaverales golondrinas. Esta paranomasia plástica en que el pintor era maestro la vemos en *Los esquiadores*, en *Plaza Bulnes*, en *Paracaidistas*, en *Piscina*. La aliteración le permite, pues, el hallazgo de inesperados ritmos.

Otro de los elementos estilísticos que vemos en el pintor de *Paulina ofrece una flor* es su tendencia al paisaje urbano. En la mayor parte de sus telas se acumulan en intrincada proliferación dinámica multitudes que pierden su individualidad en la mancha totalizada y unitaria. El culmen de esta tendencia se logra en *Congreso Eucarístico*. Hay también —¿por qué no decirlo?— una vaga sensación morbosa en algunas telas. Las plazas desiertas o con personajes de pavorosa rigidez —*Soldat et midimette*— parecen ser el escenario de algún truculento Landrú.

Dos de sus telas, *Autorretrato y Nieve en la Universidad*, se hallan en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Desgraciadamente el desconocimiento de las peculiaridades técnicas del color hace que la obra de Herrera Guevara se esté derrumbando físicamente.

Luis Herrera Guevara falleció en julio de 1945.

Alfonso Vila es un artista que siente la naturaleza a través del cromatismo vivaz. Ha recibido la lección de Juan Francisco González. Es un impresionista retrasado, con algo del refinamiento poético y lírico de los maestros que reaccionaron contra aquella escuela. En los pequeños apuntes alcanza sus mejores logros. No hay en estas telas más que una voluntad de expresar por medio del color opulentas armonías cromáticas.

IX

**GRUPO DE MONTPARNASSE, SEGUIDORES Y
MOVIMIENTOS AFINES**



Enrique Bertrix: *Andrés Plonka*



Enrique Lobos: *Estudio*

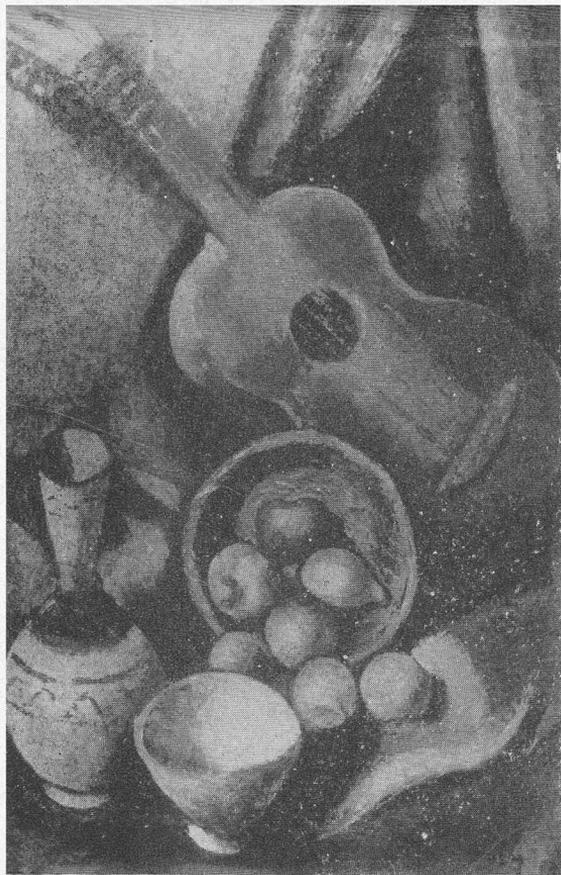


Pedro Reszka: *Retrato*



Manuel Thomson: *Retrato*

(fots. Ministerio de Educación)



Manuel Ortiz de Zárate: *Naturaleza muerta*



Pablo Burchard: *Retrato*



Camilo Mori: *Naturaleza*



Vargas Rosas: *Mazurca*

El grupo toma su nombre como un signo de renovación y rebeldía. La mayor parte de los artistas que lo componen vivieron en París y allí recibieron el influjo de los nuevos ideales. En una nota anónima de la Revista de Educación, 1928, vemos la nómina de los componentes: Jean Emar, Julio Ortíz, Camilo Mori, Luis Vargas Rosas, Henriette Petit, José Perotti y Manuel Ortíz, "precursores heroicos de la nueva sensibilidad". A su regreso a Santiago se agruparon muchos de ellos, lanzaron un manifiesto y celebraron exposiciones colectivas. En las páginas de arte de "La Nación" han quedado historiados estos momentos de inquietud renovadora. La actividad no se limita a la simple creación. Los artistas aspiran también a hacer prosélitos, difunden sus ideas y son sus propios críticos. Algunas de las más encendidas polémicas entre los Aristarcos de la falsa tradición y los jóvenes pintores se producen en ese tiempo. Camilo Mori, uno de los principales animadores del grupo, polemizó denodadamente con Nathanael Yáñez Silva.

No todos los artistas que siguen pertenecen al grupo, pero sí hay en ellos una cierta unidad espiritual, "una orientación común en la rebusca de sus propias posibilidades", como ha señalado Carlos Humeres. A la acción de los "montparnassianos" (1923) hay que agregar dos fechas significativas: 1928, viaje de perfeccionamiento a Europa de un grupo numeroso de artistas jóvenes; y 1930, creación de la Facultad de Bellas Artes.

Cualquiera que sea la importancia del mensaje dejado por esta pléyade, es indudable su valor histórico y el hecho de que señala un momento culminante del arte pictórico chileno. Goldschmidt la estima malograda: "...en el fondo, la siguiente *revolución* plástica, a partir de los años 1927-30 no ha podido llegar a una verdadera

estructuración objetiva estética, auténticamente nacional, sino que se mantuvo en un plano igualmente vago, indeciso, subjetivo y periférico (de "innovación postimpresionista-fauve, etc.") (44). Más contundente es Eduardo Molina: "Esta pintura representa un máximo de desorientación espiritual y de desarraigo en el tiempo y en el espacio, de pobreza intelectual, emocional y anímica..." (45).

En nuestro tiempo, como reflejo de las voces innovadoras venidas de París, los nuevos pintores aspiran a llevar a sus telas la expresión estética más pura, la exaltación de los elementos plásticos, una inédita emoción, un nuevo lirismo. Sienten la aversión de la objetividad. Captan la lección de Cézanne y de los neoimpresionistas y piden a los *fauves* franceses lo que éstos tienen de audaz innovación.

Conviene, empero, distinguir dos grupos. Uno de ellos formado por los que ya admiten el título de rectores de la juventud —Burchard a la cabeza y como precursor. Y luego, Guevara, Eguluz, Letelier, Perotti, entre otros— ha sabido decantar en cierto modo y sin negarla aquella influencia y en su varia minerva se advierte una aspiración estilística individualizada.

El segundo grupo, sin grandes diferencias, manifiesta una mayor dispersión y mayor aversión por la objetividad. Los artistas rompen sus amarras y se plantean problemas que a ellos solos parecen interesar. Tratan de buscar la expresión vista desde ellos mismos. Su obra es así muy personal. E incluso en algún caso, por voluntad de subjetividad, afloran ciertos resabios neorrománticos —Inés Puyó, Enriqueta Petit, algún período de Mori—.

A veces la duda se hace patente, se ven los tanteos, las angustias y la inquietud al buscar soluciones inéditas.

Los rasgos esenciales del grupo de Montparnasse y de sus seguidores, enunciados perentoriamente son:

1º Ausencia de un estricto estilo plástico.

2º Deseo de llevar a la tela las propias reacciones subjetivas.

3º Indudable espíritu lírico.

Dentro de esas breves características comunes es posible extraer algunas cualidades personales que son en definitiva las que delimitan la posición del artista.

(44) A. Goldschmidt. LA SEMANA PLASTICA, Zig-Zag, 1949.

(45) SITUACION DE LAS ARTES PLASTICAS, respuesta de Eduardo Molina; encuesta en El siglo.

Laureano Guevara (1889) oscila en su actividad entre la pintura de caballete y el muralismo. El paisaje chileno exhibe en este artista una variedad jugosa. Los tonos más ardidados desdoblan una naturaleza ampulosa y sensual. Pero Guevara no es colorista por la utilización extensa de las gamas orquestales, sino por lo justo de las gamas cromáticas, por su equilibrio. Gusta del matiz definidor, más que de la elocuencia; sugiere más que dice. Por eso el paisaje está visto a menudo en función de circunstancias ambientales que lo modifican y le dan carácter: *Mes de mayo, Otoño en Tobaraba, Primavera en Tobaraba, Día de otoño, Atardecer en El Tabo*. Lo que importa es captar esa sutil variación que la luz pone en las cosas. Sus murales reflejan rigor técnico. En *Cartón para mural*, dignifica lo popular. Las masas muéstranse diestramente repartidas. El color, empero, no logra los mismos aciertos.

Armando Lira (1900) realiza una transposición plástica de la naturaleza, sin que esa naturaleza pierda mucho de sus apariencias tangibles. La pintura conserva los elementos figurativos reconocibles. La liberación de las trabas naturalistas es aquí algo aparentemente mínimo.

Aparentemente decimos, puesto que mediante el color esa obra adquiere un valor de verdad interior. Las equivalencias plásticas no están, pues, en la organización general del cuadro, ni en el dibujo, sino en la variación cromática. Es el color el que permite a Lira evadirse del plano de la realidad y lanzar su propio instinto a la búsqueda de armonías audaces y orquestales. El influjo de los post-impresionistas es evidente en sus telas.

José Perotti (1898) se distingue por dos características esenciales. Una dice relación con la técnica, con los medios que utiliza, con el género que cultiva. La otra se refiere a su posición ideal frente al arte, a su sensibilidad. Pero ambas, técnica y sensibilidad, se hallan fuertemente ensambladas, enlazadas con indestructible unidad y armonía para el logro final de la obra. Se le nota poseído también por una inquietud sorprendente. Perotti se enfrenta a distintos géneros: pintura, escultura, cerámica, grabado. Lo primero que salta a la vista es su dominio del dibujo. La visión se dirige a las cosas en lo que ellas tienen de abstraccionismo geométrico. Capta Perotti el límite de los volúmenes y acentúa las partes más expresivas. Vemos enseguida que su línea busca la exaltación del pathos y la deformación dramática. Las líneas cerradas están some-

tidas a la busca de lo expresivo por el ritmo vigoroso. Sus telas están impulsadas por la razón constructiva.

Luis Vargas Rosas (1897) no trata de *ver* la naturaleza; hace algo más: la *re-crea*. Su pintura es un estado plástico especial, un a manera de estado de gracia que se hace manifiesto y palpable por el ritmo de la composición y por el entrecruzamiento de líneas y planos. No es un cubista en el rigor del término, aun cuando del cubismo ha tomado muchos elementos. El cubismo mantiene cierto contacto con la realidad. Vargas lo desdeña. El cubismo es esencialmente estático. Vargas, por el contrario, es un dinámico desenfrenado. A mi entender se acerca al futurismo y mantiene una posición intermedia entre aquella escuela y la plástica de la simultaneidad. Crea un universo, alejándose radialmente de cualquier impulso representativo, universo que vive en forma autónoma, que acciona y que obra en puras reflexiones basadas en el trascendentalismo espiritual. Nos encontramos así, si se me permite la expresión, ante un barroco abstracto. Poesía y decorativismo se dan en su obra con idéntica y parigual fuerza de expresión. Vargas rechaza la disciplina geometrizable de ciertos cubistas ortodoxos, y sus telas aparecen siempre como inesperados mensajes de belleza.

Jorge Letelier (1887). Su obra es reflejo de un espíritu sencillo. Hay en ella dos etapas bien determinadas. La primera corresponde al período europeo. Letelier aparece entregado al expresionismo. Su paleta es restringida e insiste en los tonos graves y dramáticos. No son los burgos alegres y coloridos, sino los rincones impíos de las grandes urbes. La segunda etapa es más clara. Pinta el campo, exalta los tonos jugosos, los verdes húmedos. Son visiones hechas de intimidad y de lirismo.

Marco A. Bontá (1892). Siguió en sus comienzos el influjo del postimpresionismo con notas de fino opaco colorido y expresión fuertemente subjetivizada. En sus retratos ha seguido la dirección retrospectiva de ciertos maestros italianos. Actualmente persigue un arte afinado en la temática vernacular.

Augusto Eguiluz (1895). El recuerdo de la obra de Paul Cézanne no impide que lo que en él hay de personal y de propia elaboración surja con toda evidencia. El desdén por el claroscuro y la inclinación a modular el tono, a la manera del maestro de Aix, es aquí el sustentáculo técnico que le permite llegar a soluciones diversas. Así, por ejemplo, en *El jersey amarillo*, en donde las gran-

des masas de color —jersey, muro y mesa— forman un conjunto dinámico que vibra en la yuxtaposición y en el choque de los tonos puros. Eguluz da muestras de su madurez pictórica en los paisajes *Las Condes* y *Lo Valdivieso*. Obras éstas de menguadas dimensiones, subrayan enérgicamente el dominio técnico, la espontaneidad constructiva de la pincelada y el armónico y fino colorido de su paleta. De los dos estilos más ostensibles de su hacer destaca el tardío, más sintético y, a la vez, más brillante y colorido. Eguluz ha evolucionado así hacia los *fauves*. Ello se hace ostensible igualmente en la deformación expresiva de las figuras.

Camilo Mori (1896). Es uno de los artistas del grupo de más difícil definición. Ha llegado a un grado de perfecto dominio técnico, pero las aguas de su estética no se han remansado. Su musa es voluble, su espíritu revela extraordinaria versatilidad. Parece como si el afán creador cediera fácilmente a todo estímulo que le llega de afuera. Pero en todo caso Mori ha sometido el lenguaje expresivo a su entera voluntad creadora. En su primer período propendía a una subjetividad extremada, sin violentar, empero, las formas. Las obras posteriores muestran ya una paradigmática posición de alejamiento de toda actitud sentimental. Lo vemos a veces acercarse al cubismo (*El orador*). Se produce después un momento dubitativo de oscilación entre dos atracciones igualmente poderosas, inclinándose a la postre hacia una cierta filosofía plástica de inspiración superrealista (*La Noche, Sueño, Interior, etc*). Mori ha vuelto —después de un largo período de búsquedas y ensayos— a la raíz de su primera inquietud. El superrealismo y el cubismo han dejado muchos de sus elementos y, sobre todo, le han hecho comprender mejor el alma de las cosas —si es lícito expresarse así—, al tiempo que lo han acercado al hombre. La forma final —que tal vez podamos estimar como definitiva— se aproxima al barroco, evolución ésta que se halla dentro del desarrollo de las etapas creadoras en casi todos los pintores. Su arte está regido por la dualidad: razón e intuición. El vuelo lírico está contenido y refrenado por el ademán que mide y rige. Gusta del sensualismo cromático, del movimiento volumétrico, del empaste generoso.

Hablar de madurez sería tal vez inconveniente si pensamos que esa palabra significa sólo el logro de una etapa decisiva. Madurez hay desde luego en el arte de Mori, por cuanto los elementos técnicos se amoldan magistralmente a su voluntad creadora. Pero la

sazón del fruto lejos de ser una rémora es estímulo para un enriquecimiento de la experiencia artística.

Ese barroquismo que señalamos es, más que una característica formal, una cierta actitud espiritual, en suma, una escrutación de la realidad interior para hacerla, en el conocimiento pleno, una transcripción tangible de sensaciones anímicas. Todo el esfuerzo del artista se dirige con urgencia en las obras del período último hacia la armonía de esa interior realidad interior y de su plasmación morfológica.

Inquietud, análisis permanente de las posibilidades plásticas, optimismo creador, rebeldía, desdén por lo convencional... Tales son los rasgos definidores del maestro que en 1950 obtuvo el Premio Nacional de Arte, reconociéndosele así una rectoría artesanal y espiritual.

Isaías Cabezón (1893). Sigue las tendencias postimpresionistas en obras de fino y bien armonizado colorido, sin aparatosidad, disimulando en la sencillez conceptual el rigor de la construcción y la justeza de las relaciones tonales. Su pintura es clara, alegre, de jocunda audacia panteísta. Sus paisajes y sus figuras mediterráneas están cargadas del risueño clima balear. Tienen también su misma armonía cromática.

Hernán Gazmuri (1901). Poco es lo que sabemos de este pintor. Su alejamiento de exposiciones, sus apartamiento de cenáculos han creado en su torno una zona de silencio. Sin embargo, Hernán Gazmuri ha trabajado con fervor, no sólo en la adquisición de los elementos técnicos de su arte, sino en la escrutación de los problemas teóricos. Ha sido alumno de André Lhote. En 1932 realizó su tela de homenaje a este maestro. En ella las formas reconocibles han quedado, en lo sustantivo y esencial.

Más tarde el artista se ha liberado de influjos formativos y ha señalado en sus obras una expresión original. Sobriedad en los tonos; sintetismo en las formas; estilización. En suma: una extraordinaria pureza, una voluntad de orden, un ascetismo plástico lleno de sugerencias.

Enriqueta Petit (1900), por el contrario, es casi monocorde. Está dentro de una corriente expresionista amarga a veces, dramática. Ha logrado aunar estilo y carácter por el tratamiento de sus figuras en amplios arabescos, en formas monumentales. La morfología aparece como tallada en fuertes golpes de gubia y se

limitan en un dibujo esquemático (*La modelo*), que parece venir del primitivismo de los pueblos aborígenes.

Waldo Vila (1897), dignifica lo popular. Su temática halla en diversos campos vernaculares el pretexto para dar forma a una obra de norma peculiar. El circo, bailes populares, peleas de gallos, máscaras, encuentran en su pupila el rasgo característico y definidor. Una tela —*Astilleros*— recuerda la pintura negra de Gutiérrez Solana. Vila es, como Enriqueta Petit, si bien de muy diverso modo, un expresionista. Le interesa ver las cosas de acuerdo con un concepto que no olvida lo plástico, pero que da importancia decisiva al carácter, a la atmósfera, al ambiente.

Héctor Cáceres (1900), es un expresionista cabal. Expresionista porque sus obras están cargadas de una fuerte voluntad individual y anímica, porque expresan con intensidad las propias reacciones del pintor, sin tener en cuenta el medio para llegar a ello. Expresionista por el cromatismo puro e intenso, por el impulso patético. Expresionista, en suma, porque busca en la simplificación plástica una manera de llegar rápida y vigorosamente a la sensación que la naturaleza produce en el ánimo del pintor. La forma de expresionismo es distinta en cada pintor. Y ello se comprende cuando se ve que, como el barroco y el romanticismo, ese estilo es una manera personalísima de mirar el mundo de las apariencias. Cáceres tiene también una idea personal, un sistema peculiar para traducirnos sus representaciones. La obra es en este caso una posición individual. El cromatismo puro e intenso de sus telas utiliza una escala restringida de tonos. La dominante está en la gama de los ocre. Algún verde puro introduce en la tonalidad cálida característica una nota de *diversión* que rompe la monotonía y la aridez del conjunto. En sus obras más recientes se ha superado esa sobriedad por medio del colorido en tonalidades claras —salmón, rosa, rojo, azul— que transforman el característico estilo expresionista en veladas alusiones a la estética *fauve*.

Inés Puyó (1906), nos dice el secreto misterio de su sensibilidad. Pero, a la vez, nos entrega una obra que tiene como fundamental impulso la búsqueda de un lirismo delicado, evanescente, el equilibrio de las masas y de su armonía tonal. Es decir, de una composición en el espacio que satisface dualmente nuestro instinto de belleza y nuestra ansia de orden, de simetría y de medida. Por lo que venimos a colegir que la pintura que nos ocupa, además de ser un reflejo del espíritu, lo es de la mente y del frío razonar. Sus

telas están fuertemente atmosferizadas. Carecen de límites precisos y las formas se funden en la brumosa espacialidad de los grises. Se dice que Inés Puyó es impresionista. Tal vez si pensamos en el procedimiento y desechamos otras cosas más importantes. Pero para ello le falta febrilidad y le sobra lucidez. El impresionismo es una pintura sin pensamiento. Inés Puyó tiene una poderosa voluntad de estilo. Y sobre todo señala —como *constante*— cierta aspiración de fuga mística a través del camino barroco de los grises. El secreto de su obra lo veo en la aparente oposición de una fórmula sencilla: *geometría lírica*. Y con ello hemos dado una aproximada definición de su hacer.

Ana Cortés (1906), como su compañera de generación roza el mundo ensoñador y romántico, faltándole, igualmente, el contacto con lo circundante y habitual. Empero su fino espíritu no cae nunca en delicuescencias extremas. Ana Cortés sabe mantenerse dentro de un dominio esencialmente plástico. Pero a través de una sensibilidad quintaesenciada, de un instinto sobremanera armónico del color, en sus telas se advierten resabios de una subjetividad delicada que busca en los grises y en el juego rítmico de una gama restringida lo más característico de su estilo. Romanticismo, lirismo; más todavía: musicalidad, reflejo, en definitiva, de un espíritu acucioso en la busca de la belleza. Por eso la temática que —como en Inés Puyó— más conviene a su filosofía estética es la temática de lo sencillo. Su colorido se nimba de un acento poemático de vastas resonancias. El rojo, el verde, el amarillo, puros o aclarados hacia el límite del blanco, componen su mejor estilo pictórico.

Roberto Humeres (1903). Ha recibido diversos estímulos formativos, oscilando entre el influjo cézanniano de algunas telas (*Paisaje de Mallorca*) y el hermetismo superrealista de otras pertenecientes a su período tardío. En aquellas obras persigue con ahinco la plasticidad; en éstas su paleta alcanza ampulosidad y riqueza colorista. Roberto Humeres duda y busca. Su ciclo creador está incompleto todavía.

Jorge Caballero (1902). Recibió fuertemente el influjo de los maestros franceses y alemanes postimpresionistas. En algunas de las telas de su etapa europea se advierte profundización hacia el dramatismo cromático, escrutación de lo anímico. Más tarde Jorge Caballero ha rectificado entregándose a la representación fiel de los elementos externos. Trata de reflejar su voz más auténtica. En

cambio, ha perdido en elementos técnicos y en aliento universal. Es sensible al color con el que consigue notas de suave y limpia expresividad paisista.

Héctor Banderas (1903), tiene del color un concepto de contención y medida en el que destaca como nota peculiar un verdor pimpante y húmedo de gran delicadeza. No duda en enfrentarse al tema compuesto de inspiración vernacular (*Fiesta en la trilla*), que da lugar a la eclosión de unas formas cargadas de plenitud.

Pablo Vidor (1892). No todos los pintores que reunimos en este capítulo pertenecen —como decimos— de hecho al grupo montparnassiano. Idealmente están, sin embargo, ínsitos en esa corriente, aún cuando las diferencias individuales sean a veces demasiado ostensibles. Pablo Vidor se incorporó a la actividad artística chilena formado ya en lo esencial. El contacto con el nuevo medio ha modificado no obstante su estilo anterior, influido por el expresionismo centroeuropeo y en Chile, sobre todo, ha aclarado su paleta. Recuerda a Cézanne. Es un antiimpresionista. Esa sequedad que a veces se advierte en su obra demuestra la búsqueda de lo táctil. Vidor llega a las cosas mediante un sistema plástico que busca lo esencial y permanente. Sus ojos ven la naturaleza, no en lo que ésta tiene de pintoresco y de fungible, sino en su contenido permanente; no en superficie, sino en profundidad. Por eso cuando pinta un retrato, hay un sistema de *preferencias*. Primero, el armazón, lo que es sustantivo; después lo secundario. Primero, lo permanente; después, lo accidental. Para Vidor un retrato es, como en tantos otros pintores, la representación de una figura individualizada, pero además, y esto es lo fundamental, la posibilidad de llegar a un ritmo morfológico. El valor primordial está en los factores plásticos.

Se ha distinguido en el grupo, por una obra sincera y finamente depurada, a veces de sensible arabesco, María Tupper, un tiempo alumna de Grigorieff.

Marta Villanueva, que establece en planos esfumados delicadas armonías cromáticas. Aída Poblete y Gaby Garfias, de cierto expresionismo lírico, con violencias de color, pero bien acordado.

*

* *

Dentro de esta pléyade figura también un grupo de pintores más jóvenes y que, en cierto modo, siguen las corrientes disímiles

del arte de nuestros días. Son, Israel Roa, expresionista en *El día del pintor*, impulsivo, dramático a menudo, y fino acuarelista. Carlos Pedraza, orquestal y ampuloso, barroco que, a veces, siente predilección por las delicadezas miniaturizadas y refulgentes del rococó. Gregorio de la Fuente, inclinado hacia un abstraccionismo de tintes patéticos. Sergio Montecino, temperado expresionista en sus paisajes sureños y audaz en el colorido de sus retratos, llenos de vida interior. Albino Quevedo, anterior por su edad, pero igual en inquietud y ansioso de la obra bien realizada y de la técnica minuciosa, dibujante de trazo esfumado, delicado y suave. Isi Cori, que ha sabido fundir la realidad plástica de gran calidad formal con una atormentada proyección expresionista de su "yo" más íntimo. Francisco Otta, expresionista constructivo, de amplio arabesco. Ezequiel Fontecilla, lírico captador de impresiones a la acuarela. Fernando Lobo Parga, espíritu sensible, que sugiere las cosas en sus tonalidades sobrias y grises. Luis Torterolo, impulsivo, rotundo en sus paisajes y naturalezas que logran superar el impresionismo colorista en una ejecución expresivamente *fauve*.

Raúl Santelices, busca las líneas amplias, las formas monumentales, la deformación expresiva, que se expresa en un cromatismo violento. Realizan, además, obra valiosa, Fernando Morales, Lucía Lortsch, E. Aldunate Phillips, dentro de características diversas y personales.

*
* * *

Más apartados de esa tendencia se hallan: Carlos Sotomayor, que sigue en forma sobremanera valiosa e inteligente la tendencia del surrealismo picassiano y el "estilo de vitral" del mismo maestro español. José Venturelli, adscripto a las corrientes nativistas, dramático, angustiado y cuya pintura, múltiple en su género, es una beligerancia y un combate. Pedro Lobos, buscador del tema vernacular en un estilo de barroca ampulosidad, de amplio arabesco. Enrique López, entregado a una objetividad que no excluye la delicadeza interpretadora de la visión; psicólogo sagaz en sus retratos. Está más próximo a una corriente que tiene mucho de naturalismo intimista. Busca la expresión antropomórfica, profunda, llena de saudade y nostalgia. Sus temas se inclinan hacia una entrañable poesía, hacia un delicado lirismo.

La corriente no figurativa está representada por Roberto Matta,

Susana Mardones y Víctor Carvacho. La obra del primero revela ante todo una fantasía desbordante. El pintor juega con el arabesco como se juega con las ideas. Hay en su obra dos tendencias fundamentales. En una se entrega a la realización de formas humanas insinuadas. Es posible reconocer objetivamente el tema. Pero los volúmenes, como en germinación, sugeridos, componen una serie de variantes de lo morfológico. En la segunda tendencia manifiesta mayor inclinación a lo abstracto. Matta insiste en lo larvado, en lo que no está conseguido en su total y definitiva expresión. O bien busca el mundo de una mecánica sonambúlica, como en *Táromo de ajenidad*, o para evocar una morfología monstruosa y marciana (*Parnaria de cada cariño*). Lo interesante reside en la perfección técnica, en el lenguaje utilizado. Señalemos que el *Almanach surréaliste du demi siècle* editado por *La Nef* indica como acontecimiento máximo en el mundo artístico de 1941 la tela de Matta, *La terre est un homme* (46).

Susana Mardones es un poeta. Un poeta de seguro instinto creador. No se limita a ver con los ojos del mundo que le rodea. Ve más allá. Ve un paisaje interno de profunda significación subjetiva. En definitiva, más que pintar, inventa. Inventa ritmos, formas, sensaciones plásticas. Por medio del arabesco, de las formas larvadas y sin aparente significación reconocible, con un cromatismo abstracto, analiza sus propias impresiones íntimas.

En Edmundo Campos la realidad se hace tras realidad sonambúlica. Los seres, marcados por un arabesco de fantásticas incurvaciones, muéstranse cual una humanidad larvada, como en frustración de sueños.

Vergara Grez se ha revelado como un artista sensible y de fino temperamento. Ha ido de las sordas entonaciones expresionistas a una pintura que roza lo metafísico, desgajada de sensualidad. Deriva a la renunciación, a la disciplina y al rigor, como ha señalado Camilo Mori.

Víctor Carvacho no es en el rigor del término un pintor abstracto. Persigue en su etapa actual, que no será seguramente la definitiva, el ritmo, el arabesco y las líneas melódicas que *traducen* las formas naturales para darnos de ellas su presencia permanente y sustantiva. Por eso lo que parece repetición de motivos y de te-

(46) ALMANACH SURREALISTE DU DEMI-SIECLE. La Nef. Ed. du Sagittaire, París 1950.

mas es, a mi modo de ver, significativo de su intencionalidad artística. Se trata, más que de fijar los rasgos perentorios de un asunto, de hallar en él un juego de líneas y planos que tienen un valor en sí mismos; quiero decir plástico.

Al lado de estos pintores o siguiendo otras tendencias, un grupo numeroso de artistas jóvenes, una pléyade inquieta de creadores, continúa la obra de aquellos maestros o trata de imprimir a la pintura un acento personal y propio. Sería anticipado tratar de dar una definición aproximada de lo que está en plena evolución.

BIBLIOGRAFIA

Algún día habrá que realizar con mayor rigor la recopilación de todo lo que sobre pintura y artes figurativas se ha escrito en Chile, especialmente en lo referente a la etapa que va desde el Mulato Gil hasta los artistas contemporáneos.

Nosotros disponemos de un amplio archivo todavía incompleto. Victoriano Lillo se lamenta de la ausencia de una abundante bibliografía en un estudio sobre pintura chilena publicado en el catálogo del Salón de Verano de Viña del Mar de 1947 al tiempo que señala la posible recopilación como etapa primordial para comenzar la historia de esa pintura.

Existen pocos libros. Luis Álvarez Urquieta es el historiador más acucioso y entrega *La pintura chilena y colección Álvarez Urquieta*, trabajo al que hay que acudir por la acumulación de datos y por el material gráfico. Tiene este autor un folleto con biografía y catálogo razonado sobre *el artista pintor José Gil de Castro*. Ha publicado también utilísimos estudios con recensiones catalogales y con preciosos documentos gráficos sobre Juan Mauricio Rugendas, Manuel A. Caro, Monvoisin, Carlos Wood y Ernesto Char-ton. La interpretación de los problemas críticos y formales es casi nula, pero el mérito y el valor práctico de tales investigaciones son innegables. Su extenso trabajo, *La pintura en Chile durante el período colonial* constituye una introducción histórica a nuestra obra.

Un libro firmado por Alfonso Bulnes, Richon-Brunet, Armando Lira y Marco A. Bontá está dedicado a la obra de Alberto Valenzuela Llanos. Alfonso Bulnes, que ha escrito con frecuencia con fina sensibilidad sobre artes plásticas, tiene un breve delicado ensayo sobre Juan Francisco González. Carlos Ossandón, espíritu alerta y curioso estudió la vida y la obra de Alfredo Valenzuela Puelma. Su obra es bastante completa y está acompañada de catálogo razonado. En el siglo pasado Vicente Grez escribió un delicio-

so librito, casi un poema, sobre Antonio Smith: *Historia del paisaje en Chile*. Al mismo Grez se le debe el volumen editado en París y en francés, *Les Beaux-Arts au Chili*, obra útil, pero sin sistema ni rigor didácticos.

La bibliografía sobre Monvoisin cuenta con dos obras de cierta extensión firmadas por David James y por Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez. Después de la Historia de Alvarez Urquieta, aún cuando anterior a ella, convendría citar como trabajo de conjunto el folleto de Armando Robles: *La pintura en Chile*, esfuerzo plausible de interpretación, acompañado de una bibliografía con 47 títulos.

Obviamente los artículos de revistas y periódicos son más abundantes. El más antiguo que conocemos está firmado por M. Luis Amunátegui: *Lo que han sido las Bellas Artes en Chile*, de 1849. Vicuña Mackenna con su curiosidad habitual hace crítica artística y en 1856 da una reseña de la Exposición de ese año. Una crónica sobre la inauguración de la Academia de Pintura firmada por F. Fernández Rodello es anterior a esas fechas, pero su trabajo no constituye en el rigor del término "crítica artística".

Uno de los precursores del juicio y de la crítica de arte es don Juan Agustín Barriga. Como primer trabajo con sentido polémico y problemático débese citar el firmado por E. Cueto y Guzmán con el título de *¿Existe el arte nacional?* Entre los precursores debemos tener en cuenta también a Daniel Tobar, a Blanco Cuartín, a José Miguel Blanco y, sobre todo, a Pedro Balmaceda Toro, espíritu sutil, culto.

En general puede decirse que hasta finales del siglo los estudios dan importancia al aspecto histórico y eluden el lado crítico.

En los albores del nuevo siglo hay una revista importante que destina espacio a los pintores nacionales. Esta revista es *Selecta*. En sus páginas vemos breves estudios monográficos firmados por Ricardo Richon-Brunet, B. Vicuña Subercaseaux y Luis Orrego Luco. Del primero es un ensayo con ilustraciones en color, titulado *Cien años de arte en Chile*.

Una de las obras más citadas es sin duda el *Diccionario biográfico de pintores*, de don Pedro Lira. Las referencias a artistas chilenos son más bien escasas. Hubiera sido preferible que Lira dedicara su obra exclusivamente a las artes figurativas chilenas; su obra sería más útil. Lo que dice sobre pintores de fama extranjeros es posible encontrarlo más completo en obras similares forá-

neas. En cambio escasas, escasísimas, son las noticias que por ahí pueden hallarse sobre artistas nacionales.

El libro de don Pedro Lira es por contra importantísimo para entrar en las ideas estéticas del maestro, para saber lo que pensaba del arte, para saber sus preferencias y sus aciertos críticos. Sobre el pintor de *La carta de amor* existe un parco folleto firmado por don Nathanael Yáñez Silva. El crítico no ha utilizado esa preciosa fuente psicológica del Diccionario.

Repetimos que la crítica del pasado con muy pocas excepciones y sin que ello suponga desdén a su tarea, tendía más al hecho individual, a la historia del sujeto que a la obra en sí. Quienes hacían reseñas habituales en la prensa solían caer en el comentario literario o impresionista. Lo que esos comentaristas decían por ejemplo de Valenzuela Llanos tanto valdría para Pedro Lira o para Juan Francisco González...

*

* *

Alfonso, Paulino.—*Rafael Correa y su última exposición*, Pacífico Magazine, ag. 1913, Santiago, il.

Alfonso, Paulino.—*Tomás Somerscales*, Pacífico Magazine, marzo 1913, Santiago, il.

Alvarez Urquieta, Luis.—*El artista pintor José Gil de Castro*, Im. El Imparcial, 1934, 12º, 50 págs. il, Santiago.

Alvarez Urquieta, Luis.—*La pintura en Chile y Colección Luis Alvarez Urquieta*, 1928, Santiago.

Alvarez Urquieta, Luis.—*Monvoisin*, Saber Vivir, Nº 11, Jun. 41, Buenos Aires.

Alvarez Urquieta, Luis.—*El pintor chileno M. Antonio Caro*, Boletín de la Academia Chilena de la Historia, Nº 14, 3.er trimestre, 1940, Santiago.

Alvarez Urquieta, Luis.—*La pintura en Chile durante el período colonial*, Boletín de la Academia Chilena de la Historia, Santiago.

Alvarez Urquieta, Luis.—*El pintor Juan Mauricio Rugendas*, Boletín de la Academia Chilena de la Historia, il. 1.er trimestre 1940, Nº 12, Santiago.

- Alvarez Urquieta, Luis.—*El artista pintor Carlos C. Wood*, prócer de la Independencia Sudamericana, il. Boletín de la Academia Chilena de la Historia, N^o 7, 1936.
- Alvarez Urquieta, Luis.—*El pintor Ernesto Charton*, il. Boletín de la Academia Chilena de la Historia, N^o 21, 1942, Santiago.
- Alvarez, Urquieta.—*Notas sobre Raimundo Augusto Quinsac Monvoisin*, Bol. A. Ch. H. N^o 17.
- Amunátegui, José Luis.—*Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile*, Revista de Santiago, 1849, Tomo III.
- Amunátegui Solar, Domingo.—*Don Juan Mochi*, Anales de la Universidad, 1892, págs. 753-76, Santiago.
- Anónimo.—*Julio E. Fossa Calderón*, Zig-Zag, 1929.
- Anónimo.—*Al Compás de la Semana*. Nuestra entrevista al pintor Julio Fossa Calderón, Zig-Zag, 1930.
- Anónima.—*Herrera Guevara, llamado el Rousseau de América*. (Ha muerto uno de los más puros pintores de América), Las Últimas Noticias, 3 julio 1945, Santiago.
- Anónima.—*Exposición artística en El Mercurio* (Sobre Plaza Ferrand), Zig-Zag.
- Anónima.—*Caricatura política de antaño* (Sobre Antonio Smith), Pacífico Magazine, abril 1913, Santiago, il.
- Anónimo.—*José Manuel Ramírez Rosales*. (Un pintor nacional olvidado), Chile Magazine, junio 1922, il. Santiago.
- Anónimo.—*Homenaje al pintor Ricardo Richon-Brunet*, Revista Antártica, mayo 1946, Santiago.
- Anónima, Entrevista.—*En la exposición del pintor Benito Rebolledo Correa*, La Nación, julio 1946, Santiago.
- Anónimo.—*Onofre Jarpa. Exposición retrospectiva*, La Hora, 12 junio 1949, il. Santiago.
- Anónimo.—*La pintura en Chile (Alvarez de Sotomayor y sus discípulos)*, Zig-Zag, 1950, il. Santiago.
- Anónimo.—*Pedro Subercaseaux*, Zig-Zag, N^o 39, nov. 1905, Santiago.
- Arzachel.—*Alvarez de Sotomayor en 1950*, La Hora, 9 ag. 1950, Santiago.
- Backhaus, José.—*Salón anual de 1914*, il. Pacífico Magazine, nov. 1914, Santiago.
- Balmaceda, Pedro.—*Estudios y Ensayos literarios*, Imp. Cervantes, 1889, págs. 39 y siguientes, Santiago.

- Barriga, Juan A.—*Antonio Smith*, La Estrella de Chile, Tomo XVI, pág. 193, Santiago.
- Barriga, Juan A.—*Las Bellas Artes nacionales*, La Estrella de Chile, 1876, Tomo XII, pág. 74, Santiago.
- Barriga, Juan A.—*Los paisajes del señor Jarpa: Exposición de 1875*, La Estrella de Chile, Tomo X, pág. 921, Santiago.
- Barriga, Juan A.—*Discursos Literarios y Notas Gráficas*, 1915. Santiago.
- Blanco, Arturo.—*Alfredo Valenzuela Puelma*, Revista Chilena de Historia y Geografía, oct.-dic. 1932, Tomo LXXIII, Santiago.
- Blanco Cuartin.—*Manuel Antonio Caro. Estudio sobre la pintura chilena*, Vol. XI, Bib. de Esc. de Chile, págs. 689-708, Santiago.
- Bontá, Marco A.—*Abelardo Bustamante Paschin*, Revista de Arte, N^o 2, Santiago.
- Bontá, Marco A.—*Cien años de pintura chilena* (Separado de la revista Atenea), mayo 1947, Nascimento, Santiago.
- Bulnes, Alfonso, y otros.—*A. Valenzuela Llanos*, Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes, 1935, Santiago.
- Bulnes, Alfonso.—*Juan Francisco González*, Atenea, T. XXIII, junio 1933, Santiago.
- Bulnes, Alfonso.—*Juan Francisco González*, Universidad de Chile, 1933, Ed. Nascimento, Santiago.
- Bunster, Enrique.—*Monvoisin*, artista y mercader, Occidente, N^o 66, abril 1951, Santiago.
- Cannobio, Agustín.—*Juan Francisco González*, El Mercurio, 5 oct. 1917, Santiago.
- Canut de Bon, Barack.—*El pintor Juan Francisco González*, Meditaciones, N^o 4, agosto, 1933, Santiago.
- Canut de Bon, Carlos.—*Enrique Bertrix*, La Mañana, 26, oct. 1915, Santiago.
- Carvacho, Víctor.—*Alberto Valenzuela Llanos* (Ensayo inédito).
- Carvacho, Víctor.—*Bases para un ensayo sobre pintura chilena*, I-II, Pro-Arte, 20, 27 abril, 1950, Santiago.
- Carvacho, Víctor.—*Agustín Abarca, un gran pintor*, Pro-Arte, 8 jun. 1950, Santiago.
- Catálogo de la Exposición del Retrato en la pintura chilena.—*El Retrato en la plástica chilena*, dic. 1949, Santiago.

- Catálogo del Museo de Bellas Artes de Santiago.—*Luis Cousiño Talavera*, Soc. Imprenta y Litografía Universo, il. 1922, Santiago.
- Cousiño, Enrique y R. Montaner Bello.—*Homenaje a Don Pedro Lira*, El Mercurio, 23 junio 1912, Santiago.
- Cueto y Guzmán E.—*¿Existe el arte nacional?* Revista de Artes y Letras, 1889, Tomo XV, Santiago.
- Disraeli, Federico.—*Ricardo Richon-Brunet*, Las Ultimas Noticias, 14 julio, 1950.
- Disraeli, Federico.—*Bibliografía sobre pintura chilena*, I-II, Las Ultimas Noticias, 19-21 oct. 1950, Santiago.
- Disraeli, Federico.—*Instinto y Razón en Juan Francisco González*, Las Ultimas Noticias, 4 dic. 1950, Santiago.
- Disraeli, Federico.—*Sobre Valenzuela Puelma*, Las Ultimas Noticias, 23 nov. 1950, Santiago.
- Disraeli, Federico.—*Ricardo Richon-Brunet*. L. U. N. 14-VII-50.
- Disraeli, Federico.—*Las ideas estéticas de Pedro Lira*, Las Ultimas Noticias, 1º nov. 1950, Santiago.
- Disraeli, Federico.—*Las ideas estéticas de Juan Francisco González*, Las Ultimas Noticias, 16 nov. 1950, Santiago.
- Droguett, Luis.—*Pasión del pintor chileno Agustín Abarca*, Boletín del Instituto Nacional, Nº 38, nov. 1950, Santiago.
- Edwards Bello, Joaquín.—*“La ley del honor”* (referencias al pintor Juan Harris), La Nación, 21 dic. 1950, Santiago.
- Eguiluz, Augusto.—*El arte luminoso de Juan Francisco González*, Pro-Arte, 6 oct. 1949, Santiago.
- Eyzaguirre, Jaime.—*José Gil de Castro, pintor de la independencia americana*, biografía y catálogo (obra en prensa).
- Eslava, Ernesto.—*Pintura mural*, il. 1943, Santiago.
- Eslava, Ernesto.—*Juan Francisco González*, Zig-Zag, Santiago.
- Fabres, Joaquín.—*Simón y Juan Francisco González*, Selecta Nº 7, oct. 1909, il. Santiago.
- Fernández Rodello F.—*Inauguración de la Academia de Pintura*, Revista de Santiago, 1948, Tomo II, pág. 375, Santiago.
- Fernández Saldaña.—*Mauricio Rugendas, autor de un retrato de Garibaldi en América*, il. La Prensa, 13 nov. 1941, Buenos Aires.

- Flores Arnoz, José.—*Monvoisin en Lima*, Correo Literario, 1 mayo 1944, Buenos Aires.
- F. O. P.—*Pedro Luna (Los futuros maestros de la pintura)*, Chile Magazine, junio 1922, Santiago.
- Fontecilla Larraín, Arturo.—*Don Pedro León Carmona* (Revista de Santiago).
- Fuenzalida Grandón, Alejandro.—*Evolución de las Bellas Artes en Chile*, La Información, Santiago.
- G. L. H.—*Santiago Arcos*, Zig-Zag, N^o 33, 1905, Santiago.
- G. L. H.—*Alfredo Helsby*, Zig-Zag, 1908.
- Goldsack, Hugo.—*Los precursores. A propósito de una gran exposición. Su fe, sus desvelos, su obra*, il. La Hora, 30 abril 1950, Santiago.
- Goldsack, Hugo.—*Pintores y escultores de Chile hasta 1837*, La Nación, 30 abril 1950, il. Santiago.
- Goldschmidt, A.—*Homenaje a los pintores chilenos del siglo XIX*, Zig-Zag, 3 junio 1950, Santiago.
- Goldschmidt, A.—*Exposición Juan Francisco González*. Zig-Zag, agosto 1946, Santiago.
- Goldschmidt, A.—*Exposición Camilo Mori*, La Hora, 28 ag. 1949, Santiago.
- Goldschmidt, A.—*Exposición de Luis Strozzi*, Zig-Zag, mayo 1949, Santiago.
- Goldschmidt, A.—*Exposición de Ezequiel Plaza*, Zig-Zag, Santiago, 1948.
- Goldschmidt, A.—*Referencias críticas sobre Göl, Monvoisin, Smith, Rugendas*, La Semana Plástica, Zig-Zag, 3 junio 1950, Santiago.
- Goldschmidt, A.—*Exposición de Luis Strozzi*, La Hora, 29 mayo 1949, Santiago.
- Goldschmidt, A.—*Exposición póstuma de Pérez Rosales*, Zig-Zag, Santiago.
- Goldschmidt, A.—*Exposición Arturo Gordon*, Zig-Zag, Santiago, 1945.
- Gómez Rojas, J. D.—*El artista pintor Alfredo Lobos*, Pacifico Magazine, págs. 634, il. Santiago.
- Grez Vicente.—*Les Beaux-Arts au Chili*, Paris 1889.
- Grez, Vicente.—*Antonio Smith. Historia del paisaje en Chile*, Imprenta Artística Nacional, 1910, Santiago.

- Grez, Vicente.—*Antonio Smith. Historia del paisaje en Chile*, Establecimiento Tipográfico La Epoca, 1882, Santiago.
- Grez, Vicente.—*Antonio Smith*, Revista de Santiago, 1872, pág. 666, Santiago.
- Gru.—*Alfredo Valenzuela Puelma*, Zig-Zag, N^o 34, 1905, Santiago.
- G. W.—*Sobre Juan Francisco González*, Zig-Zag, Santiago.
- Herrera, Mariano (V. Carvacho).—*Breve síntesis de la pintura chilena*, Pro-Arte, 2 abril 1951, Santiago.
- Humeres Solar, Carlos.—*The Contemporary Art of Chile*. Chilean Contemporary, Art Exhibition, 1941, Toledo. E. E. U. U.
- Isamitt, C.—*Pintores que comenzaron su figuración alrededor del año 1913*, Conferencia, N^o 3, Santiago.
- James, David.—*Monvoisin*, Emecé Editores, S. A. 1949, Buenos Aires.
- Jarpa, Onofre.—*Recuerdos del pintor don Pedro Lira*. B. A. Ch. H., N^o 33.
- Lafourcade, Enrique.—*Algo sobre la pintura chilena*. Las U. N. 23-I-51.
- Lagos, Tomás.—*Precursores de la Pintura Chilena*. El Museo de Bellas Artes, 1880-1930, Universidad de Chile, MCMXXX, Santiago.
- Latorre, Mariano.—*De Monvoisin a Pedro Lira*, Chile Magazine, Santiago.
- Latorre, Mariano.—*Pedro Lira y un siglo de arte nacional*, Zig-Zag, 1950, il. Santiago.
- Lillo, Victoriano.—*Sobre pintura chilena* (desde sus orígenes hasta Pedro Lira), Catálogo del XIV Salón de Verano, 1947, Viña del Mar.
- Lira, Armando.—*Don Pablo Burchard*, Boletín del Instituto Nacional, agosto 1944, il. Santiago.
- Lira, Armando.—*Manuel Antonio Caro*, Boletín del Instituto Nacional, Santiago.
- Lira, Armando.—*Notas sobre la pintura en Chile*, Boletín del Instituto Nacional, mayo 1945, il. Santiago.

- Lira, Armando.—*Alfredo Valenzuela Puelma*, Boletín del Instituto Nacional, Santiago.
- Lira, Armando.—*Antonio Smith*, Boletín del Instituto Nacional, mayo 1943, il. Santiago.
- Lira, Pedro.—*Don Cosme San Martín y don Nicolás Guzmán*, Revista de Santiago, 1872, Tomo II, pág. 696, Santiago.
- Lira, Pedro.—*Las Bellas Artes en Chile*, Revista Ilustrada, 1865, Santiago.
- Lira, Pedro.—*Diccionario biográfico de pintores*, Lit. Esmeralda, 1902, Santiago.
- M.—*Recuerdos de un discípulo de M. A. Caro*, Pacífico Magazine, julio 1914, il. Santiago.
- M. L.—*Los cuadros de Alfredo Lobos*, Pacífico Magazine, il. Santiago.
- Magallanes Moure, Manuel.—*Reseña de la pintura en Chile*, Zig-Zag, 18 sept. 1910, Santiago.
- Magallanes Moure, M.—*Ernesto Molina*, Zig-Zag, 1908.
- Magallanes Moure, M.—*Pedro A. Reszka*, Zig-Zag, 1908.
- Maluenda, Rafael.—*El pintor Carlos Dorlhiac*, Pacífico Magazine, Santiago.
- Merino Reyes, Luis.—*Pintura Iberoamericana. La influencia francesa. Las Últimas Noticias*, 20 mayo 1946, Santiago.
- Mistral, Gabriela.—*Recado sobre el maestro Juan Francisco González, Verano* (Revista de la Sociedad de Escritores de Chile), N° 1, 1945, Santiago.
- Mistral, Gabriela.—*Recado sobre Israel Roa*, Pro-Arte, 14 oct. 1948, Santiago.
- Molina, Eduardo.—*Situación de las Artes Plásticas chilenas*, El Siglo, Santiago.
- Munita Contreras, Hernán.—*Agustín Undurraga, el pintor nacional*, La Hora, 15 oct. 1950, Santiago.
- Neruda, Pablo.—*Prefacio en el Catálogo de la Exposición de pintores chilenos del tiempo de Fernando Alvarez de Sotomayor* (Col. Julio Vásquez), junio, julio 1946, il. Santiago.
- Orrego Luco, Luis.—*Antonio Smith*, Selecta, N° 1, abril 1909, il. Santiago.
- Orrego Luco, Luis.—*El arte en Chile. Chile en 1903*, Santiago.

Ossandon, Carlos.—*Alfredo Valenzuela Puelma*, Casa Editora Librería Manuel Barros Borgoño, 1934, Santiago.

Payró, Julio E.—*Exposición de Arte Chileno* (En el libro *Arte y Artistas de Europa y América*), Ed. Futuro, Buenos Aires.

Peña, M., Nicolás.—*El Salón de 1912*, Revista Nueva, Tomo VII, pág. 54, Santiago.

Peña M., Nicolás.—*Notas sobre el Salón de 1901*, Revista Nueva, Tomo V, pág. 97, Santiago.

Pereira, Eugenio.—*Desarrollo histórico del arte en Chile*, Chilean contemporary Art Exhibition, 1941, Toledo, EE. UU. il.

Pereira, Eugenio.—*Errores en la catalogación de Monvoisin*, Pro-Arte, 24 nov. 1949, Santiago.

Pinilla, Norberto.—*La generación chilena en 1842*, Ediciones de la Universidad de Chile, 1943, Santiago.

Prado, Pedro.—*Juan Francisco González*, Meditaciones, N^o 1, mayo 1933, Santiago.

Puelma Tupper, Guillermo.—*La Escuela chilena de Pintura*, Revista de Artes y Letras, Tomo V, pág. 495, Santiago.

Rauld, Carlos.—*Los orígenes del Arte Hispano-Americano*, Estudios, N^o 195, mayo 1949, Santiago.

Revistas: Anales de la Universidad de Chile.

Antártica.

Arte y Cultura, Viña del Mar.

Atenea.

Blanca.

Boletín de la Academia Chilena de la Historia.

El Taller Ilustrado.

Forma.

Histonium, Buenos Aires.

La Información.

Pacífico Magazine.

Pro-Arte.

Revista de Arte.

Revista de Artes y Letras.

Revista Chile.

Revista Chilena de Historia y Geografía.

Revista Nueva.

Revista del Pacífico.

- Richon-Brunet, Ricardo.—*El pintor Agustín Abarca*, El Diario Ilustrado, 25 junio 1950, Santiago.
- Richon-Brunet, Ricardo.—*Cien años de arte en Chile*, Arte y Cultura, N° 1, Viña del Mar.
- Richon-Brunet, Ricardo.—*Conversando sobre Arte* (Referencias a Ernesto Molina), Selecta, N° 10, enero 1910, Santiago.
- Richon-Brunet, Ricardo.—*Don Onofre Jarpa*, Selecta, N° 8, nov. 1909, il. Santiago.
- Richon-Brunet, Ricardo.—*El pintor don Alfredo Helsby y sus obras*, Selecta, N° 4, julio, il. Santiago.
- Richon-Brunet, Ricardo.—*Alfredo Valenzuela Puelma*, Selecta, N° 3, junio 1909, il. Santiago.
- Richon-Brunet, Ricardo.—*Pedro Lira*, Selecta, Santiago.
- Richon-Brunet, Ricardo.—*Don Pedro Lira, patriarca del arte nacional chileno. Su carrera. Su arte. Estudio crítico de su obra.* La Información, agosto 1929, N° 131, Santiago.
- Richon-Brunet, Ricardo.—*Monvoisin*, Selecta, Santiago.
- Richon-Brunet, Ricardo.—*Pinturas y esculturas del Club de la Unión* (Información sobre Lira, Valenzuela Llanos, Orrego, Ferrand, etc.), il. La Información, Santiago.
- Richon-Brunet, Ricardo.—*El arte en Chile*, Selecta, N° 6, sept. 1910, ils. color, Santiago.
- Richon-Brunet, Ricardo.—*El arte en Chile*, El Mercurio, 18 sept. 1910, Santiago.
- Ried, Alberto.—*140 años de pintura chilena*, Las Últimas Noticias, Santiago (Serie de artículos publicados en 1946).
- Riquelme Figueroa, Luis.—*El desarrollo histórico del arte pictórico en Chile*, Imp. Escuela Nacional de Artes Gráficas, 1942, Santiago.
- Robles Rivera, Armando.—*La pintura en Chile*, Anales de la Universidad de Chile, jul., ag., sept., oct., nov., dic. 1920, Santiago.
- Robles Rivera, Armando.—*La pintura en Chile* (contiene una bibliografía de 47 títulos). Imp. Universo, 1921, Santiago.
- Rocuant, Miguel Luis.—*El desnudo en la pintura* (sobre el cuadro *La Náyade* de Alfredo Valenzuela Puelma), Revista de Artes y Letras, 1° enero 1918, Santiago.

- Rodríguez Mendoza, E.—*Como si fuera ayer*, pág. 381 y siguientes sobre A. Valenzuela Llanos.
- Rojas Contreras, Carlos.—*Algunos pintores extranjeros que estuvieron en Chile en los siglos XVIII y XIX*, Blanca N° 20, oct. 1949, Santiago.
- Rojas Contreras, Carlos.—*Distintos estudios sobre arte chileno*, Blanca, Santiago.
- Romera A. R.—*Paisajes de Agustín Abarca*, La Nación, 1950, Santiago.
- Romera A. R.—*Alberto Valenzuela Llanos*. Cuadernos del Pacífico, 1951, Santiago.
- Romera A. R.—*Evocación de Luis Herrera Guevara*, Atenea, 1945, Santiago.
- Romera A. R.—*De Mandiola a Alvarez de Sotomayor*, I-II, La Nación, jun. 1950, Santiago.
- Romera A. R.—*Retrospectiva de Onofre Jarpa*, I-II-III, La Nación, jun. 1949, Santiago.
- Romera A. R.—*Don Pablo Burchard y su arte*, Expresión de América, N° 1, 1945, Santiago.
- Romera A. R.—*El paisaje y la pintura chilenos*, En viaje, págs. 174 y siguientes, il. Santiago.
- Romera A. R.—*Pintura chilena hasta Pablo Burchard*, Atenea, N° 209, Santiago.
- Romera A. R.—*Camilo Mori*, Cuadernos del Pacífico, Editorial Del Pacífico, il. 1949, Santiago.
- Romera A. R.—*El Museo de Bellas Artes de Santiago*, Rutas, enero 1941, Santiago.
- Romera A. R.—*El retrato en la plástica chilena*, I-II. (Notas sobre la generación del 13), La Nación, enero 1950, Santiago.
- Romera A. R.—*Sobre la nueva pintura chilena*, Rutas, oct. 1947, Santiago.
- Romera A. R.—*El maestro Arturo Gordon*, La Nación, I-II, 7-8 julio, 1945, Santiago.
- Romera A. R.—*José Gil de Castro. El mulato*, Histonium, N° 138, nov. 1950, Buenos Aires.
- Romera, Antonio R.—*Retrospectivas de Manuel Núñez y Pedro Luña*, Atenea, mayo 1951.
- Romera A. R.—*Monvoisin* (en el libro *Razón y Poesía de la Pintura*), págs. 97-122, 1950, Santiago.

- Romera A. R.—*El paisaje en la pintura chilena*, Rutas, abril 1947, Santiago.
- Romera, A. R.—*Notas sobre la pintura chilena*, Américas. Washington, 1951.
- Romero Brest, J.—*Notas sobre el arte chileno*, Argentina Libre, marzo 1943, Buenos Aires.
- Romero Brest, J.—*Pintores de Chile*, Argentina Libre, marzo 1943, Buenos Aires.
- Silva, Francisco D.—*Cicarelli*, El Taller Ilustrado, N^o 18, 1885, Santiago.
- Silva Vildósola, Carlos.—*Breves noticias sobre la pintura en Chile*, Arte y Cultura, N^o 6, Viña del Mar.
- Silva Vildósola, Carlos.—*Onofre Jarpa* (prefacio en el Catálogo de la Exposición Retrospectiva del Centenario del nacimiento), junio 1949, Santiago.
- Silva Yoacham, Víctor.—*Juan Mauricio Rugendas (1802-1858)*, il. El Mercurio, 1937, Santiago.
- Subercaseaux, Ramón.—*Historia del sentimiento de lo bello en Chile* (Hasta las postrimerías de la Colonia. Dedicado a la escultura), Diario Ilustrado, 18 sep. 1948, Santiago.
- Subercaseaux, Ramón.—*Memorias de 50 años*, Santiago.
- Tobar, Daniel.—*Ecos del Salón de 1900*, Revista Nueva, III, pág. 45, Santiago.
- Tobar, Daniel.—*El Salón de Pintura 1898*, Revista Chile, I, pág. 347, 1898, Santiago.
- Vega, Manuel.—*Un Album de Rugendas*, Zig-Zag, Santiago.
- Vélez Sotomayor, Wenceslao.—*El pintor chileno Cosme San Martín*, La Prensa, Junio 1940, Buenos Aires.
- Veloz Sotomayor, Wenceslao.—*Algunos recuerdos del pintor Núñez, con motivo de su exposición retrospectiva*, El Mercurio, 13 de mayo de 1951.
- Vila Silva, Dr. Waldo.—*Juan Francisco González y el bicentenario de Melipilla*, Las Últimas Noticias, 25 agosto 1942.
- Vicuña Mackenna.—*Una visita a la Exposición de pinturas de 1858*, Revista del Pacífico, Tomo I, pág. 430, Santiago.
- Vicuña Subercaseaux, B.—*Don Pedro Lira*, Selecta, N^o 2, Mayo 1909, il. Santiago.

- X. X.—*Don Alejandro Cicarelli*, El Taller Ilustrado, N.os 19 y 20, 1885, Santiago.
- Yáñez Silva, N.—*El arte pictórico en Chile*, Zig-Zag, 1927, Santiago, il.
- Yáñez Silva N.—*En el taller de Alberto Valenzuela Llanos*, Zig-Zag, N° 224, 5 junio 1909, il. Santiago.
- Yáñez Silva, N.—*El convencionalismo de nuestra pintura* (opiniones sobre Monet, Pissarro, Cézanne, Sisley, etc.). L. U. N. 22-IV-44.
- Yáñez Silva, N.—*Rebolledo Correa* (A propósito de su exposición de la Sala Rivas Eyzaguirre), Las Últimas Noticias, jul. 1946, Santiago.
- Yáñez Silva, N.—*Rebolledo Correa*, Pacífico Magazine, jul. 1919, il. Santiago.
- Yáñez Silva, N.—*El hombre y el artista Pedro Lira*, Imp. El Esfuerzo, 1933, Santiago.
- Zegers, Roberto.—*Juan Francisco González* (Monografía inédita).

INDICE DE NOMBRES CITADOS

- Abarca, Agustín. 160-162.
 Aguirre, José María. 23.
 Alcalde, Francisco. 158.
 Aldunate Phillips, E. 194.
 Alegría, Carlos. 112.
 Alfonso, Paulino. 166.
 Alpi, Judith. 174.
 Alvarez de Sotomayor, F. 13-
 15, 149, 150, 152, 153, 157,
 160.
 Alvarez Urquieta, Luis. 19, 20,
 24, 25, 27, 28, 31, 32, 34,
 36, 57, 73, 82, 84, 91, 103,
 109, 111, 199, 200.
 Aman, Jean. 159.
 Amunátegui, M. Luis. 55, 76,
 200.
 Arancibia Lazo, Héctor. 117.
 Araya, Agustín. 109.
 Araya, Alfredo. 171.
 Arrate, Herminia. 117, 179.
 Arriagada, Julio. 15.
 Arteaga Alemparte, Hermanos.
 31, 55.
 Arteaga García (col.). 24.
 Baca Flor. 113.
 Balmaceda Toro, Pedro. 87, 88,
 200.
 Backaus, José M. 170, 171.
 Banderas, Héctor. 193.
 Barra, Eduardo de la. 132.
 Barriga, Luis Agustín. 200.
 Barros Arana, Diego. 55.
 Bastien-Lepage. 166.
 Bakunin. 115.
 Bénézit. 75.
 Berenson. 12.
 Bertrix, Enrique. 152, 153.
 Beytia, Jorge (col.) 129.
 Bianchi, Juan. 70.
 Bilbao, Francisco. 55.
 Blanco, Arturo. 115.
 Blanco Cuartín. 37, 55, 200.
 Blanco, José Miguel. 24, 99,
 200.
 Blanchar. 29.
 Blest-Gana, A. 55.
 Boldini. 90.
 Bolívar, Simón. 19, 20.
 Bonnard, Pierre. 178.
 Bonomo, Carlos. 174.
 Bontá, Marco A. 188, 199.
 Bouguereau, 74.
 Braque. 112.
 Breton, Jules. 166.
 Brispot. 94.
 Bulnes, Manuel. 34.
 Bulnes, Alfonso. 119, 131, 143,
 199.
 Burchard, Pablo. 144-146, 186.

- Bustamante, Abelardo (Pascuín), 155, 156.
 Byron, 48.
- Caballero, Jorge. 192.
 Cabanel. 70, 87.
 Cabezón, Isaías. 190.
 Cáceres, Héctor. 191.
 Caillebotte. 61.
 Cailleux. 31.
 Campos, Edmundo. 195.
 Campos, Miguel. 61, 68, 70, 71, 72, 75, 79, 144.
 Capus, Alfred. 93.
 Caracci, José. 171.
 Carlos IV. 105.
 Carmona, Pedro León. 74, 75, 79.
 Caro, Manuel A. 35-37, 61, 71, 75, 101, 199.
 Carrera, Javiera. 46.
 Carrière. 152.
 Carvacho, Víctor. 15, 195.
 Casanova Zenteno, Alvaro. 84
 Castañeda, José. 72.
 Castro, Celia. 108.
 Castro, Mariano. 20.
 Cézanne, Paul. 61, 87, 134, 141, 144, 156, 159, 178, 186, 188, 193.
 Cicarelli, Alejandro. 13, 55, 67-70, 71, 73, 74, 79, 98, 99.
 Claro Solar, Luis. 19.
 Cole, Thomas. 59.
 Comte, 115.
 Constant, Benjamín. 110, 114, 115, 166.
 Cori, Isi. 194.
 Cormon. 108, 110.
 Corot. 49, 50, 62, 91, 99, 112, 128.
 Correa, Rafael. 166, 167.
 Cortés, Ana. 192.
 Costa, Jerónimo. 162
 Courbet, 99, 101.
 Cousiño, Luis. 109.
 Cruz, Luis de la. 19, 23, 24.
 Cruz Montt, Carlos. 20.
 Cueto y Guzmán, E. 11, 12, 200.
 Chacon, Jacinto. 31.
 Charton, Ernesto. 12, 31, 32, 81, 199.
 Chateaubrian. 44, 89.
 Chateignon, 92.
 Chocarne Morot. 92.
 Dagnan-Bouveret. 81, 90.
 Daumier. 99, 160.
 David, J. L. 39, 44, 45, 61, 69, 117.
 David, James. 200.
 Dautzats. 29.
 Degas. 23.
 Delacroix. 29, 39, 42-48, 50, 68, 71, 98, 99, 104, 105, 133, 139, 178.
 Delaroche, 13.
 Delaunay, 98.
 Denis, Maurice. 161.
 Derain. 112.
 D'Halmar, A. 134.
 Díaz, 162.
 Dominicis, Romano de. 15.
 Donoso, Eduardo. 177, 178.
 Doré, Gustave. 29.
 Dorival, Bernard. 149.
 Dupré. 62, 112.

- Eatsman, Olga. 178.
 Echagüe, 23.
 Edwards Bello, J. 93.
 Egaña, Mariano. 43.
 Eguiluz, Augusto. 186, 188, 189.
 Egusquiza, 23.
 Emar, Jean. 185.
 Errázuriz, Isidoro, 55.
 Errázuriz, José Tomás, 13, 111.
 Espinosa, Eucarpio. 81.
 Eyzaguirre, Irene. (Col.). 20, 23.
 Eyzaguirre, Jaime. 20, 21.
 Fabres, Luciano, 13, 111.
 Fernández Rodello. 200.
 Festa Doménica, 38.
 Fontecilla, Ezequiel. 194.
 Fortuny, Mariano. 74, 77, 84.
 Fossa Calderón, Julio. 168, 169.
 Fuente, Gregorio de la. 194.
 Gallardo Nieto, Galvarino. 116, 117.
 Gambino, Pascual. 174.
 Gana, Antonio. 34, 35.
 Gandarillas, Evaristo. 38.
 García Reyes, 55.
 Garfias, Gaby. 193.
 Gariot. 36.
 Garnier, 92.
 Gauguin, 44, 99.
 Gazmuri, Hernán. 190.
 Géricault. 39, 50.
 Gérome, 108, 173.
 Gigoux, Byron. 177, 178.
 Gil de Castro, José (*el Mulateo*). 12, 19, 28, 56, 61, 199.
 Goldschmidt, A. 30, 33, 141, 142, 153, 185, 186.
 González, Juan Francisco. 13, 15, 100, 111, 118, 130, 145, 170, 181, 199, 200.
 González Méndez, Nicanor. 108, 109.
 Gorbea. 55.
 Gordon, Arturo. 35, 153, 154.
 Gorki. 115.
 Goya. 30, 124, 143.
 Grez, Vicente. 56, 58, 108, 199, 200.
 Grigorieff. 193.
 Guardi, 90.
 Guérin. 38, 40, 44.
 Guevara, Laureano. 187.
 Gutiérrez, Ricardo. 200.
 Gutiérrez Solana. 191.
 Gutiérrez Valencia, Cayetano. 174.
 Guzmán, Nicolás. 72.
 Harris, Juan. 92-94.
 Helsby, Alfredo H. 13, 143, 144.
 Herrera Guevara, Luis. 177, 179, 180, 181, 186.
 Humeres, Carlos. 185.
 Humeres, Roberto. 192.
 Hunneus Gana (Col.). 26.
 Hunneus, Javiera (Col.). 27.
 Ingres. 24, 40, 42-45, 71, 73, 99, 119, 120, 131, 139.
 Irisarri, Hermógenes. 31, 56.
 Irwing. 29.
 Isamitt, Carlos. 149, 151.
 Jarpa, Onofre. 12, 61-64, 84, 112, 125, 131, 161.

- Kirchbach. 13, 73-75, 90, 112,
 131.
 Koch, Paul de. 32.
 Kropotkin. 115.
- Lacour, Pierre. 38.
 Láinez, Luciano. 72.
 Landrú. 180.
 Larraín Moscó. 59.
 Larraín Perú. 177, 178.
 Lastarria, 31, 55.
 Lastra, José. 50.
 Lattanzi, Aristodemo. 174.
 Laurens, J. P. 74, 81, 110,
 166.
 Leonardo. 24, 104, 156.
 Lessing. 67.
 Letelier, Jorge. 186, 188.
 Lhote, André. 139, 190.
 Lira, Armando. 125, 126, 189,
 199.
 Lillo, Victoriano. 71, 199.
 Lira, Pedro. 13, 15, 24, 51, 61,
 69, 71, 73, 75, 97, 98-110,
 112, 116, 118, 119, 125,
 130, 131, 134, 136, 137,
 142, 144, 149, 166-172,
 200, 201.
 Lobo Parga (Col.). 72, 78,
 158.
 Lobo Parga, Luis. 194.
 Lobos, Alfredo. 157, 158.
 Lobos, Enrique. 158.
 Lobos, Pedro. 194.
 López, Enrique. 194.
 Lortsch, Lucía. 194.
 Luis Lelipe. 59.
 Luna, Pedro. 159, 160.
 Lynch, Enrique. 13, 110.
- Madariaga, Andrés. 152.
 Madrazo. 40, 104.
 Mandiola (Col.). 24.
 Mandiola, Francisco. 35, 50,
 52, 101.
 Manet. 61, 71, 99, 103, 104,
 120, 124, 159.
 Marangoni. 92.
 Mardones, Susana. 195.
 Marín, Florencio. 13, 109.
 Martínez Luco, Ramón. 22, 24.
 Markó, Carlos. 56, 58.
 Matta, Roberto. 194, 195.
 Matisse, 179.
 Meissonier. 104.
 Melossi, Alfredo. 174.
 Mena, Manuel. 72.
 Menéndez. 63.
 Meimée, 29.
 Meuman. 155.
 Mesa, Fernando. 158.
 Miguel Angel. 104, 105.
 Millet. 99, 158, 166.
 Mir, Joaquín. 130, 170.
 Mira, Aurora. 76, 79.
 Mira, Magdalena. 76, 78.
 Mistral, Gabriela. 133.
 Mochi, Juan. 13, 75, 76, 81,
 112, 113, 117, 122, 131,
 165, 166.
 Modigliani. 41.
 Moissan, Elmina. 162.
 Molina, Eduardo. 186.
 Molina, Ernesto. 75-79, 142.
 Molinelli, Giovato. 31.
 Monet, 57, 87, 111, 122, 129,
 130.
 Montecino, Sergio. 194.
 Montt, Ambrosio. 55.

- Monvoisin, A. 15, 19, 25, 31,
 37-51, 55, 59-61, 67-69,
 199, 200.
 Morales, Fernando. 194.
 Morales, María Leocadia. 20.
 Moratín. 33.
 Morelli, Domenico. 68.
 Mori, 15, 185, 186, 189, 190,
 195.
 Murillo. 113.

 Neruda, Pablo. 151, 158, 160.
 Nonell. 154.
 Nugen Scot. 79.
 Núñez, Manuel. 165, 166.

 Ocampo (Col.). 47.
 Offenbach. 93.
 O'Higgins, Bernardo. 19, 20,
 22, 24.
 Orrego Luco, Alberto. 87-92,
 200.
 Orrego Luco, Luis. 12, 13.
 Ortega Pascual. 61, 68, 70-72,
 75, 79, 84.
 Ortiz de Zárate, Julio. 160,
 185, 112.
 Ortiz de Zárate, Manuel. 185.
 Ortúzar, Raimundo (Col.).
 103.
 Ossandón, Carlos. 113, 115,
 121, 171, 199.
 Otta, Francisco. 194.
 Overveck. 36, 73, 103.

 Pacheco Altamirano, Arturo.
 171.
 Paschin (Abelardo Bustaman-
 te) 155-157.
 Pedraza, Carlos. 194.

Pedrolera. 114 (ver Valenzue-
 la Puelma).
 Pereyra, Luis José. 24.
 Pérez, José Joaquín, 59.
 Pérez Rosales, Vicente. 12, 33,
 34, 59.
 Perotti, José, 185, 186, 187.
 Petit, Enriqueta, 185, 186, 190,
 191.
 Picasso, 112.
 Pinilla, Norberto. 31.
 Pissarro. 87, 122.
 Plaza, Adolfo. 117.
 Plaza, Exequiel. 61, 151, 154,
 155.
 Plaza Ferrand, Marcial. 109,
 110.
 Poblete, Aída. 193.
 Pradilla. 61.
 Prado, Pedro. 134.
 Prat, Arturo. 132.
 Prida. 159.
 Prieto, Jenaro. 159.
 Proust, Marcel. 89.
 Puyó, Inés. 186, 191, 192.

 Quesada, Ernesto. 24.
 Quevedo, Albino. 194.

 Radiguet, Maximiliano. 28.
 Rafael, 43, 104, 105.
 Ramírez, Luisa (Col.). 60.
 Ramírez Rosales, Manuel, 12,
 33, 55, 59-61, 70, 74, 161.
 Rebolledo Correa, Benito. 169-
 171.
 Rembrandt. 104, 105, 113, 124.
 Renan. 115.
 Renoir. 61, 87, 139, 143.
 Reszka, Pedro. 167, 168, 171.
 Reyes, Judas Tadeo. 23.

- Rivera. 113.
 Richon-Brunet. 67, 78, 90, 99,
 102, 173, 199, 200.
 Riquelme, Isabel. 19.
 Rivero, Rosario. 117.
 Roa, Israel. 194.
 Roberts. 29.
 Robles, Armando. 72, 75, 200.
 Rockwell Kent. 82.
 Ronsard. 137.
 Rosales, Eduardo. 172.
 Rousseau, Henri. 180.
 Rousseau, Teodoro. 59, 60, 62,
 82.
 Rozas, José María. 19.
 Rubén Darío. 140.
 Rubens. 93, 105, 178.
 Rugendas, Juan M. 12, 15, 25,
 28-31, 35-37, 51, 55, 70,
 75, 76, 199.
- Saal. 55.
 Saint-Pierre, Bernardino de. 44,
 49, 50.
 Sand, George. 46.
 Sánchez Cottan. 63.
 San Martín, Cosme. 75, 79-81,
 122.
 San Martín, José de. 19-21, 23.
 Santa Marina, Antonio (Col.).
 39.
 Santana, Francisco. 15.
 Santelices, Raúl. 194.
 Sarto, Andrés del. 104.
 Sargent. 90.
 Sazié. 55.
 Schnorr. 73.
 Seurat. 99.
 Signac. 144, 178.
 Silva, Francisco de, 68.
- Silva Vildósola. 62.
 Silvela, Manuel. 33.
 Silvestre, Armand. 116.
 Sisley. 87, 122, 123.
 Smith, Antonio. 12-14, 21, 55-
 59, 60-62, 68 70, 74, 75,
 90, 101, 112, 161, 200.
 Solá, Miguel. 200.
 Somerscales, Thomas, J. 12,
 81-84.
 Sorolla, 169, 170.
 Strozzi, Luis. 171.
 Subercaseaux, Pedro. 172, 174.
 Sotomayor, Carlos. 194.
 Subercaseaux, Ramón. 13, 90-
 92.
 Swinburn. 13, 112.
- Tagle, José Bernardo. 22, 28.
 Taine. 100.
 Tapia, Manuel. 68, 72.
 Thauby, Fernando. 114.
 Thompson, Manuel. 81.
 Tiziano. 105, 113.
 Tobar, Daniel. 200.
 Tolstoi. 115.
 Torrent, Jaime. 158.
 Torres, José. 15.
 Torterolo, Luis. 194.
 Troyon. 166.
 Tupper, María. 193.
 Turner. 26, 27.
- Undurraga, Agustín. 170.
- Valdés, Rafael. 170.
 Valenzuela Llanos. 11, 13, 15-
 25, 97, 112, 118, 119, 122-
 130, 161, 171, 199, 201.
 Valenzuela Puelma. 15, 76, 97,
 112-120, 125, 131, 199.

- Valle-Inclán. 24.
Vallés, Lorenzo. 172.
Vandorse, José Tomás. 31.
Van Gogh. 44, 99, 121, 171,
178.
Varas. 55.
Vargas, Juan de Dios. 84.
Vargas Rosas, Luis. 15, 185,
188.
Vásquez, Cortés (Col.). 152,
155, 156.
Vázquez Díaz. 156.
Vázquez, Ulises. 158, 159.
Velázquez. 12, 104, 113, 124,
139, 140, 143.
Venturelli, José. 194.
Venturi, Lionello. 44.
Vergara Grez. 195.
Vergara, Guillermo. 153, 166.
Verlaine, Paul. 152.
Vernet. 62.
Vicuña Mackenna. 55, 101,
200.
Vicuña Subercaseaux, B. 200.
Vidor, Pablo. 193.
Vila, Alfonso. 181.
Vila, Waldo. 191.
Villanueva, Marta. 193.
Walton. 138.
Whistler. 82, 89, 129.
Winkelmann. 67.
Wolfflin. 27.
Wood, Carlos C. 12, 25-28, 31,
32, 37, 81, 82, 199.
Worwerck (Col.). 36.
Yáñez Silva, N. 185, 201.
Zañartu, Abraham H. 81.
Zegers, Roberto. 132, 133, 140.
Ziem. 90.
Zola. 92, 93, 115.
Zúñiga, Julio. 110.

INDICE GENERAL

	Págs.
<i>INTRODUCCION</i>	11
 <i>I.—Los precursores y sus seguidores:</i>	
José Gil de Castro. — Carlos C. Wood. — Mauricio Rungendas. — Ernesto Charton. — Vicente Pérez Rosales. — Antonio Gana. — Manuel Antonio Caro. — Monvoisin. — Francisco Mandiola	19
 <i>II.—El romanticismo:</i>	
Antonio Smith. — Manuel Ramírez Rosales. — Onofre Jarpa	55
 <i>III.—La Academia de Pintura y la generación del medio siglo:</i>	
Cicarelli. — Pascual Ortega. — Miguel Campos. — Manuel Tapia. — Luciano Láinez. — Manuel Mena. — José Castañeda. — Nicolás Guzmán. — Ernesto Kirchbach. — Pedro León Carmona. — Juan Mochi. — Ernesto Molina. — Magdalena Mira. — Aurora Mira. — Cosme San Martín. — Eucarpio Espinosa. — Manuel Thompson. — Abraham H. Zañartu. — Somerscales. — Alvaro Casanova. — Juan de Dios Vargas	67
 <i>IV.—Tres maestros solitarios:</i>	
Alberto Orrego Luco. — Ramón Subercaseaux. — Juan Harris	87
 <i>V.—Los cuatro maestros y sus seguidores:</i>	
Pedro Lira. — Celia Castro. — Nicanor González Méndez. — Florencio Marín. — Agustín Araya. — Marcial	

Plaza Ferrand. — Enrique Lynch. — José Tomás Errázuriz. — Joaquín Fabres. — Enrique Swinburn. — Alfredo Valenzuela Puelma. — Alberto Valenzuela Llanos. — Julio Zúñiga. — Carlos Alegría. — José M. Backaus. — Juan Francisco González. — Alfredo Hølsby. — Pablo Burchard. — Manuel Ortíz de Zárate	97
--	----

VI.—*La generación de 1913:*

Andrés Madariaga. — Enrique Bertrix. — Guillermo Vergara. — Arturo Gordon. — E. Plaza. — Abelardo Bustamante. — Alfredo y Enrique Lobos. — Ulises Vásquez. — Jaime Torrent. — Jenaro Prieto. — Pedro Luna. — Francisco Alcalde. — Julio Ortíz de Zárate. — Elmina Moissan. — Oscar Millán. — Jerónimo Costa. — Carlos Isamitt	149
---	-----

VII.—*Persistencia del naturalismo:*

Agustín Undurraga. — Manuel Núñez. — Rafael Correa. — Pedro Rezska. — Julio Fossa Calderón. — B. Rebolledo Correa. — Rafael Valdés. — Luis Strozzi. — José Caracci. — Carlos Ossandón. — Arturo Pacheco Altamirano. — Pedro Subercaseaux. — Ricardo Richon-Brunet. — Alfredo Melosi. — Pascual Gambino. — C. Gutiérrez Valencia	165
---	-----

VIII.—*Los independientes:*

Luis Herrera Guevara. — Larrain Perú. — Byron Gigoux. — Eduardo Donoso. — Olga Eastman. — H. Arrate. — Alfonso Vila	177
---	-----

IX.—*Grupo de Montparnasse, seguidores y movimientos afines:*

Laureano Guevara. — Isaías Cabezón. — Augusto Eguluz. — Luis Vargas Rozas. — Camilo Mori. — Héctor Cáceres. — Armando Lira. — Ana Cortés. — Jorge Caballero. — Roberto Humeres. — Enriqueta Petit. — Inés Puyó. — José Perotti. — Waldo Vila. — Jorge Letelier. — Marco A. Bontá. — Héctor Banderas. — Pablo Vidor. — Israel Roa. — Carlos Pedraza. — Gregorio de la Fuente.—	
---	--

Sergio Montecino. — Albino Quevedo. — Ezequiel Fontecilla. — Fernando Lobo Parga. — Luis Torterolo. — Carlos Sotomayor. — José Venturelli. — Enrique López. — Roberto Matta. — Susana Mardones. — Víctor Carvacho, etc.	185
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	199
<i>INDICE DE NOMBRES CITADOS</i>	213

HISTORIA DE LA PINTURA CHILENA
ORIGINAL DE ANTONIO R. ROMERA, SE
TERMINO DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES
DE EDITORIAL DEL PACIFICO S. A., SAN
FRANCISCO 116, SANTIAGO DE CHILE, EL
DIA 25 DE SEPTIEMBRE DE 1951.

- ASI ASESINARON A TROTSKI, por *Leandro A. Sánchez Salazar y Julián Gorkin.*
- HISTORIA DE LOS PARTIDOS POLITICOS CHILENOS, por *Alberto Edwards V. y Eduardo Frei M.*
- ANTOLOGIA (Las Estancias del Amor), por *Pedro Prado.*
- MONOGRAFIA DE CAMILO MORI, por *Antonio Romera.*
- ANTILLANAS, por *Mario Carreño.*
- INTRODUCCION A LA FILOSOFIA SOCIAL, por *Carlos Hamilton D.*
- POLÍTICA, ECONOMIA Y CRISTIANISMO, por *Máximo Pacheco Gómez.*
- LA ANTARTICA CHILENA, por *Oscar Pinochet de la Barra.*
- LA POLITICA Y EL ESPIRITU, por *Eduardo Frei M.*
- DULCE PATRIA, por *Pablo Neruda.*
- UNA EXPERIENCIA SOCIAL CRISTIANA, por *Alejandro Silva B.*
- LA BATALLA DE MAIPU, por el General *Fco. Javier Díaz.*
- ESTRUCTURA DE NUESTRA ECONOMIA, por *Francisco Pinto Santa Cruz.*
- VOCES DE LA POLITICA, EL PULPITO Y LA CALLE, por *Ricardo Boizard.*
- SEGURIDAD SOCIAL CHILENA, por *Francisco Pinto Santa Cruz.*
- POEMAS DE LAS MADRES, por *Gabriela Mistral,* ilustrado por *André Kacz.*
- LLAMPO DE SANGRE, por *Oscar Castro.*
- SINDICALISMO, por *Alberto Hurtado, S. J.*
- NOSOTROS, LOS DE LAS AMERICAS, por *Carlos Dávila.*
- FINANZAS PUBLICAS (MITOS Y REALIDADES), por *Anibal Pinto Santa Cruz.*
- CHILE A LA VISTA, por *Eduardo Blanco Amor.*
- A TRAVES DEL MARXISMO, por *Julio Silva Solar.*
- HISTORIA DE LA PINTURA CHILENA, por *Antonio R. Romera*