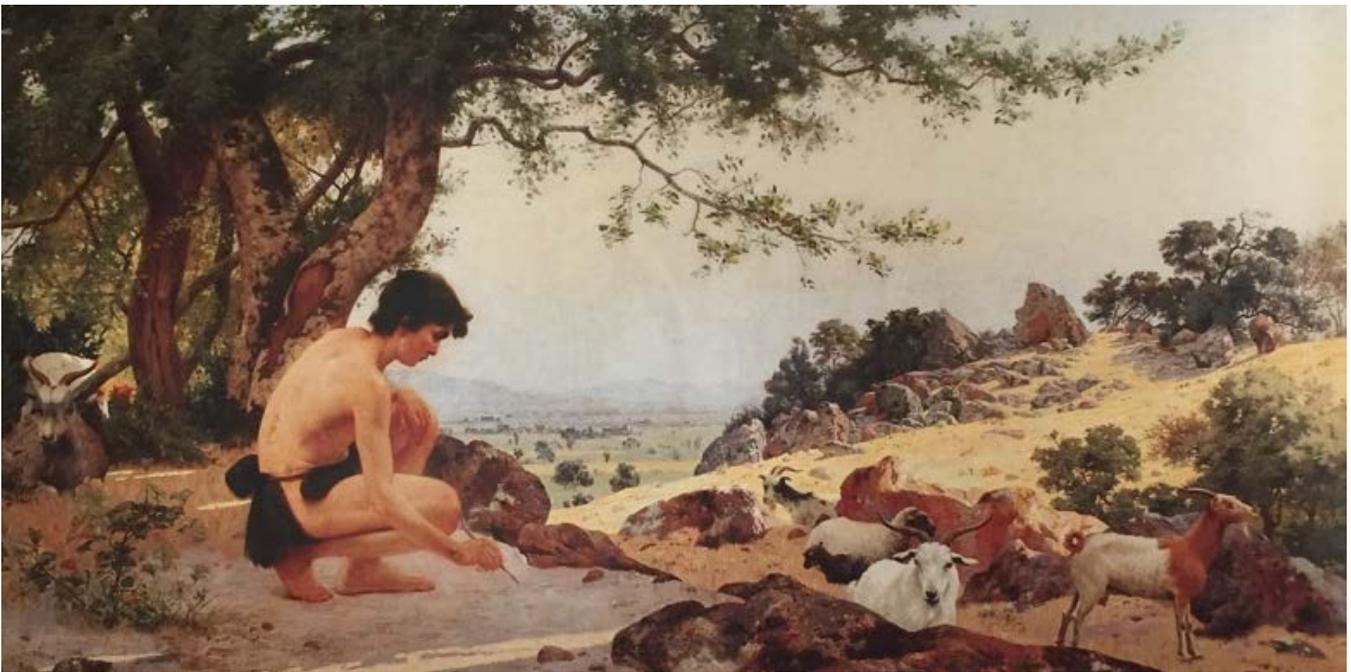


Lira a la sombra del Giotto. Pintura y enseñanza en el cambio de siglo

POR JOSEFINA DE LA MAZA

En un monte rocoso, cubierto por algunos árboles, arbustos y aquel tipo de maleza que se vuelve amarilla con el sol intenso del verano, se encuentra un joven semidesnudo acompañado por un pequeño rebaño de cabras. Mientras los animales descansan, el joven, bajo la sombra de un árbol, dibuja sobre el suelo con una rama. Si tomamos distancia de la historia del arte occidental, de sus motivos y repertorios iconográficos, la escena representada en la pintura a la que hacemos referencia es extraña. La figura del joven y, de modo particular, su curioso atuendo y la inexistencia de atributos iconográficos que aludan al pastoreo, no parece tener relación alguna con el paisaje en el que transcurre la escena. Dos tiempos o momentos parecen coexistir en esta pintura. Uno, moderno y local, se revela en el tratamiento del paisaje: la sequedad del terreno, los árboles y arbustos representados y el color local de la pintura recuerdan la zona central de Chile, la Cordillera de la Costa o alguno de sus cordones transversales. El otro, que evoca un tiempo antiguo y de carácter universal, refiere de modo específico al joven que dibuja: su desnudez nos impide situarlo en una época determinada. Sabemos dónde ocurre la escena, pero no cuándo. Asimismo, a pesar de las dimensiones totales de la obra, la soltura del paisaje representado está en sintonía con una práctica de la pintura al *plein air*, o tomada directamente del natural, pero el tratamiento de la figura humana refiere a una práctica de taller en



Pedro Lira. *Giotto pastor*, 1898, óleo sobre tela, 167 x 296 cm. Col. PUC (Patricia Novoa, fotógrafa)

diálogo con la enseñanza académica de la pintura, en donde la representación del cuerpo masculino es clave. En otras palabras, la obra no solo alude a tiempos distintos a través de la extraña combinación de “ese” paisaje y “esa” figura; también, nos invita a pensar en dos modos de enfrentar la práctica de la pintura: al interior del taller y al natural.

Si volvemos a situarnos en la historia del arte y sus relatos, no necesitamos más información visual que aquella con la que contamos para saber que estamos ante una escena que representa a Giotto en su juventud. De hecho, el título de la obra firmada en 1898 por el artista chileno Pedro Lira (1845-1912) es *Giotto pastor*. Giotto di Bondone (ca. 1270-1337) fue un pintor florentino reconocido desde muy temprano como el artista que transformó el modo de hacer, comprender y ver la pintura acercando el arte a la observación de la naturaleza; esta transformación es la que la historia del arte periodiza como el paso del arte gótico –la última etapa de la Edad Media– a los primeros momentos del Renacimiento. Uno de los episodios más conocidos de la vida del pintor –que se mueve entre lo verosímil y lo ficticio– es el momento en que la destreza y las habilidades en el dibujo de Giotto son “descubiertas” por un pintor reconocido de su tiempo, Cimabue (1240-1302), quien se vuelve su maestro. Cuenta la historia, descrita por Giorgio Vasari en su libro *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1550 y 1568), que Giotto era un pequeño pastor que cuidaba el rebaño de su padre (la versión original indica que el rebaño era de ovejas, no de cabras) y dibujaba a los animales en la tierra surcando líneas con una varilla, mientras el rebaño pastaba. Al ver al niño, Cimabue advierte su destreza excepcional y natural –hasta ese momento, el único maestro del joven había sido la observación fiel de la naturaleza. En otras palabras, el joven era un autodidacta. Al ver su talento, Cimabue lo convierte en su aprendiz.

La anécdota (real o imaginaria) del encuentro entre Giotto y Cimabue ha devenido, con el paso del tiempo, en leyenda. Más allá de las biografías de ambos artistas, el momento de esta atípica reunión se ha transformado en un motivo que da cuenta tanto del descubrimiento del “genio” artístico, como del reconocimiento mutuo entre maestro y discípulo. En otras palabras, sus vidas y obras están entroncadas y sus trayectorias no pueden pensarse sin la participación del otro. La construcción de este motivo está tan consolidado al interior de los relatos que articulan la historia del arte, que solo basta reconocer a un joven pastor dibujando en la tierra para identificar la figura del Giotto. Podríamos decir que el relato de este encuentro da inicio al modo en que por mucho tiempo se comprendió la historia del arte, como una lógica organizada a partir de la relación entre maestro y discípulo. Desde ese punto de vista, es necesario considerar al menos dos cuestiones. La primera apunta al gran logro producido por la obra del Giotto: modernizar o iniciar el camino de la pintura moderna a partir de la observación de la naturaleza –lo que permitió, paulatinamente, la incorporación de movimientos y gestos que expresan vida y pasiones creando, de este modo, la capacidad de crear un relato. En segundo lugar, Cimabue es una bisagra en la articulación del relato historiográfico. Él no solo representa el pasado, es, en este contexto, quien tiene el conocimiento de la pintura y, por lo mismo, de la tradición.

Giotto es clave para el modelo historiográfico vasariano. Él es el punto de partida de un modo particular de escribir historia del arte –basado en una estructura biográfica que celebra los episodios más relevantes de la vida de un artista, dando cuenta de su excepcionalidad– muy en boga a fines del siglo XIX. En este contexto, uno de los momentos preferidos de historiadores del arte, biógrafos y artistas era el de la infancia. La detección de momentos excepcionales en la biografía temprana de un artista auguraba, a pesar de los periodos de crisis que el genio del artista sabría sobrellevar con entereza, un éxito futuro. La detección temprana del talento –como en el caso de Giotto–, permitía corroborar la idea de que el verdadero artista nace siendo artista.



Carlos Lagarrigue. *Giotto*, 1888, mármol, 136 cm alto. Col. MNBA

A lo largo del siglo XIX y, de modo especial, tras el romanticismo –un movimiento en donde la exaltación de la figura del artista como genio se consolidó como un motivo de la historia del arte–, se desarrolló un repertorio amplio y autorreferencial dedicado a visibilizar los deseos, tormentos y éxitos de pintores y escultores – fueran ellos artistas reconocidos por la historia como Giotto, Leonardo o Rafael, por nombrar solo algunos, o artistas anónimos buscando la fama. Lira, como muchos otros, dirigió su atención al episodio de las *Vidas* de Vasari que daba cuenta del descubrimiento del talento artístico de Giotto. La pintura de Lira, sin embargo, no representa el encuentro entre Giotto y Cimabue, sino un momento previo, cuando el joven aún no ha sido descubierto por el artista ya consagrado. Vemos a Giotto solo, semidesnudo, dibujando. No sería equivocado suponer que Lira quiso representar al joven así, en un intento por enfatizar la pureza del futuro artista –oportunidad que también le permitía a

Lira demostrar su conocimiento del cuerpo humano. Asimismo, al representar a Giotto solo, Lira transforma a quien contempla su obra en un potencial Cimabue: es el espectador, en un fuera de cuadro, el que observa y descubre al futuro artista. Es posible que esta pintura tenga además el objetivo de vincular el arte con decisiones de corte político e institucional. Hacia la época en que Lira pintó esta tela de gran formato, hoy en la colección patrimonial de la Universidad Católica, Lira estaba gestionando la creación, en esa universidad, de una academia de pintura. En ese contexto, la obra dedicada al Giotto expresaba un claro mensaje. Así como Cimabue había logrado descubrir a un joven talentoso, Lira, un pintor maduro y exitoso, se comprometería con la búsqueda de jóvenes promesas de la pintura.

Referencias bibliográficas

Revista de Arte, vol. 3 núm. 16-17 [Número especial dedicado a Giotto] (1938)

Revista de Bellas Artes, Santiago, 1889-1890

Revista de Chile, Santiago, 1898

Catálogo del Salón de 1898. Santiago: Imprenta i Librería Ercilla, 1898.

De la Maza, Josefina. *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo XIX*. Santiago: Metales Pesados, 2014.

Díaz, Wenceslao. *Bohemios en París. Epistolario de artistas chilenos en Europa 1900-1940*. Santiago: RIL Editores, 2010.

Haskell, Francis. *Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Madrid: Crítica, 2002 [2000].

Lira, Pedro. *Hoja de servicios de Pedro Lira*, sin fecha, Archivo Biblioteca Instituto Nacional.

La exposición de pinturas de 1867. [Sin información bibliográfica]

Chile en la exposición de Quito. Resumen de la historia artística de Chile. Santiago: Sociedad Imprenta y Litográfica Universo, 1909.

Medina, Eduardo. "A un siglo del mural del pintor Pedro Lira conocido comúnmente como 'Cristo sanando a los enfermos'," en *Psiquiatría y Salud Mental* 2005, XXII, No 3 - 4-: 151 – 161.

Orrego, Barros. *Bosquejos y perfiles*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1961.

Williamson, Luz María, et. al. *Pontificia Universidad Católica de Chile. Patrimonio Artístico Selección de obras desde el s. XVII al s. XXI*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2010.

Wittkower, Rudolf y Margot. *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa* [1982]. Madrid: Cátedra, 2015.