

EL MUSEO DE BELLAS ARTES

1880 - 1930

10(45-1)



BIBLIOTECA NACIONAL



0359964

UNIVERSIDAD DE CHILE
Departamento de Extensión Cultural y Artística



BIBLIOTECA NACIONAL

DE CHILE

Sección Chilena

Volúmenes de la obra.....

Ubicación 10 45- 1

NO (45-1)

EL MUSEO DE
BELLAS ARTES

EL MUSEO DE BELLAS ARTES

1880 - 1930

UNIVERSIDAD DE CHILE
Departamento de Extensión Cultural y Artística
MCMXXX



LIBRO
* CHILE *

46815

LIBRARY
OF THE
CONGRESS
WASHINGTON
D. C.

PRECURSORES DE LA PINTURA CHILENA

A Chile, ni por esas felices casualidades que a veces tocaron en suerte a otros pueblos del mismo dominio, habían llegado nunca obras de arte u objetos de cualquier naturaleza que tuviesen algún valor plástico.

Los conquistadores apenas si trajeron una que otra imagen religiosa, o alguna escultura del mismo orden, destinadas al culto. Las grandes dificultades que tenían que vencer los expedicioneros no les permitían otra clase de preocupaciones, que las inherentes a los obstáculos materiales, que les presentaba a cada paso, un mundo desconocido y adverso.

Aún las imágenes escaseaban mucho en las iglesias de la colonia, y las que habían eran de poco mérito, conseguidas de lance o provenientes de donaciones, cuya mira principal era satisfacer la fe de un pueblo creyente y fervoroso, lo cual no costaba nada.

Un viajero que a principios del siglo XIX visitó el país cuenta haber visto en el primer patio de un convento de Santiago una virgen de greda, muy fea—dice—que arrojaba agua por el pecho y por la boca en el medio de una fuente (1). Esto da una idea de lo que era entonces el medio de cultura en que se vivía, la falta de conocimiento en el uso de lo ornamental, la torpeza con que obraban los criollos cuando querían hacer otra cosa que no fuese el trabajo útil (labrar la tierra, etc.) o el ocio.

La falta de comunicación regular entre los países americanos y el viejo mundo sumado a la vigilante prohibición española, respecto a todo lo que pudiera perturbar el sometimiento colonial, habían cortado casi por completo el nexo de cultura que debiera existir entre el Imperio y las nuevas Indias. Lo natural hubiera sido que la tradición artística española, tan llena de riqueza y vitalidad, hubiese repercutido aún de una manera involuntaria entre nosotros, como un hecho reflejo. Pero el mundo descubierto impuso desde el principio una diferencia constante en su trato, su aislamiento le deparó una vida lejana incipiente y desvanecida. El camino entre Europa y América tenía, entonces, una dimensión tan grande que hoy ya no existe ni entre los puntos más lejanos del globo. Si hubiese habido en aquella época un resquicio cualquiera en la gran separación que existía entre ambos mundos, por donde transitase lo superfluo,

(1) María Graham. Diario de su residencia en Chile, 1822.

las puras creaciones del espíritu europeo, el panorama americano presentaría sin duda otro aspecto en la actualidad.

A principios del siglo XIX la escultura que se practicaba en Chile, con fines puramente religiosos, consistía en tallar la cabeza, las manos y los pies de los santos cuyo cuerpo había que vestir con trapos.

Más que escultores eran simples talladores los de la época, diestros que industrializaban su habilidad en un oficio que les rendía una ganancia, insignificante para un artista, pero seductora para un simple obrero que en otra labor ganaría siempre menos con mayor fatiga.

Hubo santeros de renombre en la colonia, que, a las puertas de las iglesias, con un cuchillo y un palo, hacían en pequeño, ante el público, el santo más en boga. Estas imágenes llevaban en abstracto el nombre de su autor que las acompañaba como el prestigio de su calidad intrínseca. Se comprende lo rudimentario, lo elemental de estos trabajos que no constituían sino la repetición de un modelo conocido, siempre el mismo, sin ulterior desarrollo ni originalidad. No puede descubrirse en esta labor ni con la mejor voluntad, algún rasgo que signifique creación artística, concepto plástico de alguna formación. Estas actividades no pasaban más allá del desempeño de un oficio manual.

He aquí, sin embargo, que una nueva jerarquía de trabajadores viene a darnos las primeras muestras, ya complicadas, de lo ornamentado. Son ellos los ebanistas, fundidores y plateros llegados al país en su gran mayoría, introducidos por los jesuítas, como coadjutores de su orden.

La influencia de la Compañía de Jesús tuvo grande importancia en el desarrollo de las artes industriales, fueron ellos los que, por primera vez, fundieron objetos preciosos en Chile, en un taller habilitado en el fundo "La Calera", donde se hicieron hasta relojes, a más de campanas, cálices y otros trabajos de fina labor.

Dicho taller alcanzó una vasta nombradía en el país. Lo que en él se hacía era conceptuado como lo mejor en calidad, materia y forma. La perfección de sus fundidos puso a los criollos, por primera vez, en contacto con los productos de la artesanía de gran pasado de los europeos, provocando esto, en cierta área, una más inteligente preocupación por el uso de los objetos adornados.

Los santiaguinos que sabían que no muy lejos de su ciudad se moldeaban las estolas, copas sagradas y otros artefactos de vistosa presencia y difícil hechura, tenían necesariamente que ver con ojos más próximos el significado que éstos tenían como obra humana.

Al padre Carlos Haymhausen es a quien se debe especialmente la obra de los jesuítas en Chile, quien introdujo más tarde al país, entre los coadjutores de su orden, escultores, pintores y arquitectos.

Lógicamente, este elemento de progreso, agregado a la nacionalidad, provocó un surgimiento de actividades desconocidas hasta entonces, cuyo cultivo—por precario que fuese—hubo de propagar algún conocimiento de lo ornamental.

Por lo que respecta a la pintura, puede decirse que antes del siglo XIX apenas si se conocía en Chile, donde, fuera del cuadro "La Cena", que aún hoy se conserva en la sacristía de la Catedral, y dos o tres lienzos más del mismo asunto repartidos en las iglesias, sólo de vez en cuando llegaban cuadros de la escuela quiteña.

Esta escuela abasteció de obras, durante mucho tiempo, a los países de América Española. Por lo demás, a ella se debe, en gran parte, la falta de interés por el arte pictórico que caracteriza su época, la degradación en que éste se encontraba en la escala de los oficios de ese tiempo.

La escuela de Quito es producto del primer contacto de la pintura clásica española con el sentido plástico del indio; son dos mundos distintos que se tocan en ella por primera vez. De una parte la técnica tan perfecta de la pintura europea, activa, realista, con sus diversas dimensiones, de otra, el ojo extático, consuetudinario del indígena acostumbrado a resolverlo todo por medio de síntesis del mundo, transposición plástica de unos pocos valores elementales.

Así vemos que fuera de algunas obras de excepción,

los personajes de Zurbarán o Velásquez se transforman en el alto Perú; sus actitudes fijas, al pasar de copia en copia, cogen un aire muerto de vieja cosa empedernida y el color de sus compuestos, que se hace cada vez más agrio, deriva cada vez hacia más pobres alianzas. El criollo se encuentra ante algo nuevo absolutamente para él y simplemente lo aprende, incapaz, por otra parte, de librarse del sentimiento de perplejidad que aún le domina cuando pinta.

La pintura que floreció y se desarrolló con caracteres de copiosa manufactura en el país ecuatorial, siendo un arte ajeno y externo, debe representar, sin embargo, para un examen crítico de cierta detención, la pista más segura de la forma espiritual que atañe al alma genuina americana. En esta intersección de dos mundos tan distintos, aparecen obrando sus reactivos fundamentales en un campo de límites conocidos en que es posible separarlos, medirlos, constatarlos.

La escuela quiteña fué de una fecundidad asombrosa en cuadros místicos, en primer término, y luego en retratos. Carecían estas obras de dibujo—dicen los autores— su perspectiva era defectuosa y el colorido pobre en extremo. Es decir, rengueaban en todo aquello que constituía la fórmula mágica con que el europeo creaba su arte y cuyo secreto era privativo de su alma. En cambio, no dejaba de notarse en ellos todavía las características inherentes a un concepto primario, representativo de la pintura.

Este dualismo específico, este blanco y negro en pugna del arte quiteño prohíbe a sus obras toda perspectiva de integridad, y, por ende, de valoración dentro de una categoría artística, considerándoselas solamente como el producto de una época desteñida de la pintura sudamericana, en la cual el arte occidental reaparece entorpecido, sin arraigo natural en el nuevo medio a la vez que un arte de base autóctona todavía no se divisa (1).

Un factor más visible aparece rebajando la producción y el oficio de esta escuela, y es el exceso de cuadros que lanzó al mercado de las colonias como también el poco valor adquisitivo que ellos importaban. Es fama la gran facilidad para la pintura que tenían los habitantes de Quito, donde se dice que hasta las mujeres y los niños pintaban. Por exagerada que sea esta afirmación significa, no obstante, que allí el oficio de los colores no era el resultado de una vocación personalísima, ni se llegaba a él en aras de la exaltación de ciertas facultades individuales sino que, por el contrario, parece corriente dedicarse a esta labor que el común de las gentes consideraba como una manera de vida.

Se comprende así la carencia de virtud propia, la falta de orgullo que llevaba en sí el ejercicio de la pintura de Quito, lo cual—como es lógico—tuvo que di-

(1) Este juicio corresponde in extenso a la estimación de los manuales artísticos más conocidos. Desde un punto de vista inédito, la pintura quiteña admite y espera una interpretación distinta, que ponga en evidencia sus cualidades originales.

fundirse en todo el radio en que los productos de esta escuela era lo único que se conocía.

Y Seguramente, a Chile no llegaron obras de un mayor mérito, ni hubo talentos cultivados debido a la facilidad y el bajo precio en que se adquirirían estos cuadros cuando era preciso. Las iglesias de Santiago, como los funcionarios de la real administración sabían dónde, por poco dinero, podían conseguir la escena religiosa que necesitaban o el retrato histórico que era bueno conservar. La posesión de la obra de arte de alta calidad no se expresaba ciertamente como una necesidad en el país —está demás apuntarlo— en cambio para llenar su objeto más inmediato estaban las telas venidas del Norte del Perú, que, podríamos decir, sobre medida adornaban una sala de audiencia o evocaban un pasaje divino.

Tenemos así, que la primera manifestación del arte pictórico en Chile fué, durante mucho tiempo, la copia anónima de estas obras.

Ahora bien, de los viajeros ilustres que por cualquier razón pasaron por el país durante los años que antecedieron a la independencia política, no hemos hablado hasta aquí debido a que no dejaron en la vida chilena ninguna huella de su paso. Su importancia se refiere más bien a la documentación hecha en sus dibujos o escritos acerca de nuestra vida de entonces y publicados en Europa. No se puede hablar de su influencia en las artes, que, como hemos visto, no existían, ni de haber preparado tampoco su cultivo, ya que, por lo general,

su estadía pasaba desapercibida de la sociedad colonial. Estos viajeros eran funcionarios que tenían que cruzar nuestras latitudes en virtud de los servicios de su cargo, o confinados políticos, o aventureros, o curiosos, gente inquieta siempre, ávida de sensaciones, llena de libertad y ambición, a quienes la siesta americana no seducía de ningún modo. Por lo demás, sus referencias, salvo contadísimas excepciones, no tienen ningún valor artístico especial; la significación que se les asigna es más bien de orden histórico.

La verdad es que, hablando de artes plásticas, sólo a título de curiosidad puede mencionarse el período anterior a la República, durante el cual todo lo que sucedía tenía un aire perezoso de gestación subterránea, sin exterioridad de ninguna especie. Podría decirse que el pueblo chileno, cuyo carácter se estaba consolidando, sólo desarrollaba sus fuerzas físicas, enriqueciéndose y prosperando a su modo hasta reunir el coeficiente de bienestar social que le permitiese pensar en cosas de una finalidad más abstracta. Era una época que, por lo mismo que estaba cimentando una nueva colectividad, no se perteneció a sí misma, asumiendo todo lo suyo un carácter preparatorio, de proceso social en beneficio de la época siguiente.

El primer artista chileno que se conoce es el escultor don Ignacio Andía y Varela, nacido en Santiago a

mediados del siglo XVIII. Las referencias que se tienen de este artista nada dicen acerca de quiénes fueron sus maestros. Era calígrafo de oficio, profesión que en la época parece obligada a los que cultivaban el dibujo.

Fué Secretario de Audiencia de la curia del obispo Alday, y Sub-Secretario de cuatro capitanías generales. Después de haber enviudado, en sus últimos años, se hizo sacerdote. Falleció en Santiago en 1822.

Entre las obras más notables de Varela se cuentan: una alegoría de la muerte, que representa un esqueleto flechando un cadáver, (esta obra quedó en la Casa de Ejercicios de San Felipe de Aconcagua); un gran escudo tallado en madera, que coronó hasta 1842 el frontispicio de la torre de las Cajas, (hasta hace poco, la Intendencia de Santiago); el escudo real de España que Vicuña Mackenna hizo poner en el cerro Santa Lucía, y que primitivamente estaba destinado al Palacio de la Moneda; un dibujo panorámico del parlamento de Negrete; algunos retratos de los capitanes y gobernadores del reino, etc., etc. Las dos pilas del segundo patio de la Moneda son también obras suyas.

Pero más conocido que Varela es, sin embargo, el pintor peruano José Gil, que tuvo una actuación más nutrida y ostensible en la sociedad de Santiago, y que, por este mismo tiempo, vivió y trabajó entre nosotros. Este pintor, comúnmente llamado el mulato Gil, profesó la pintura con cierta popularidad, dejando en prueba de ello una vasta labor en imágenes sagradas y retratos de

gente de la época. A su mano se debe el retrato de O'Higgins y el de San Martín.

Gil, fué uno de los representantes más legítimos de la escuela de Quito, entre nosotros.

Hasta el año 1845, no obstante, no hubo en Chile más que artistas aficionados, personas cuyas facilidades naturales, para las Bellas Artes, las hacía emprender trabajos de poca importancia, con muy poco valor artístico; las más de las veces, copias y retratos.

La sociedad colonial, a pesar de la libertad política, poco había cambiado en sus costumbres. Las casas chilenas, casi sin excepción, conservaban el mismo concepto americano acerca de los adornos y decoraciones: objetos de plata repujada (pavos de filigrana, mates, mancerinas, sahumadores y pebeteros), imágenes religiosas, espejos con marco de recorte y sólo contadas veces algún retrato de familia.

Las vías de comunicación no habían progresado. Las mercancías, que no llegaban por la larga y difícil vía marítima de Magallanes, había que conducir las a lomo de mula por Buenos Aires a través de la cordillera. Por esta razón, resultaba demasiado costoso traer, no diremos obras de arte, al país, sino aún, objetos del más simple confort. Felizmente, el arribo a Chile en este lapso, de algunos pintores extranjeros, produjo cierto movimiento de emulación y curiosidad, que preparó el advenimiento de la primera generación más o menos homogénea de artistas chilenos.

Hacia 1820, llega al país Carlos Wood, de nacionalidad inglesa. Nacido en Liverpool en 1791, permaneció en Chile durante cerca de cuarenta años.

En Boston (EE. UU.) hizo sus estudios de dibujo y pintura, a la vez que se titulaba de ingeniero. En esta última calidad formó parte de una comisión científica enviada por el Gobierno norteamericano a las costas del Pacífico. Se encontraba en el Perú, cuando fué contratado por el ejército chileno—que consumaba la expedición libertadora—como teniente de artillería, agregado a ingenieros.

Wood pintaba a la acuarela con bastante destreza; en esta manera realizó sus obras más importantes. Hombre de armas, sus temas preferidos, eran los que se relacionaban con su profesión militar: acciones guerreras, batallas navales, etc., etc. En un medio más favorable al desarrollo de sus facultades, seguramente este artista que, entre nosotros sólo pintó por afición, hubiera podido realizar una obra mucho más valedera.

Su influencia en la divulgación de la pintura en Chile, fué grande y propicia. Aunque de manera superficial, manejaba con igual facilidad el dibujo y el color, componiendo sus cuadros de una manera ineforzada y feliz.

Wood es el primer ilustrador de la historia militar de Chile. Llegado al país en una fecha que oscila entre violentas campañas guerreras, su vocación de soldado dió harto estímulo a su talento de artista para recoger en

sus cuadros acciones eminentes de las fuerzas nacionales. En prueba de ello han quedado sus obras: "Marcha del general Bulnes en el Desierto de Atacama", "Batalla de Yungay", "La toma de la Esmeralda", etc.

Pero el contacto con artistas ya formados, cuya única actividad y mira fuese el ejercicio del arte, no lo conoció Chile hasta el arribo al país de Rugendas y Monvoisin. Estos artistas, en diversa escala, pusieron de manifiesto ante la sociedad chilena el hecho desconocido hasta entonces, de hombres de representativa cultura, cuya dirección espiritual es la profesión de un oficio cuyas obras no significan en primer término utilidad.

Para el criollo, toda elevación de alma era de fuente religiosa, toda potencia psíquica sólo era basable en la divinidad, en la práctica de las virtudes fijadas por el dogma. La perfección del individuo con un fin de menos alcance, siendo más abstracto e inmediato, no tenía cabida en la mentalidad de la época. En verdad, Rugendas y Monvoisin, viviendo en nuestro medio, consumaron la realidad de un concepto que sólo de manera fragmentaria existía, dieron concreción a otra forma de vida, producto exclusivo de la cultura de Occidente, que desde entonces iba a fructificar y tener cultivadores entre nosotros.

Juan Mauricio Rugendas llegó a Chile el año 1841, en un segundo viaje que efectuaba a América. El primero lo había hecho al Brasil en compañía de un diplo-

mático ruso, con quien había llevado a cabo varias expediciones al interior. Resultado de este conocimiento fueron numerosos dibujos de paisajes, personajes y escenas típicas que el artista cogió en sus andanzas y luego publicó en un libro de viajes de regreso en Francia.

El romanticismo había sacado a Europa de su ensimismamiento retrospectivo, rompiendo el espejo inmóvil ante el cual se acomodara el siglo XVIII. Nuevos elementos de vida vinieron a incorporarse al tema de aquel tiempo; como consecuencia, una súbita curiosidad por los países exóticos, por las tierras de ultramar, nació en todo orden de cosas. El ejemplo de Chateaubriand y Delacroix había tenido imitadores y preparado el ámbito necesario a la difusión de los libros de viaje, por lo tanto, a un mayor interés por los modos de otros pueblos. Como un privilegio de artistas de primera magnitud, Decamps, Marilhat, Fomentin habían seguido el camino de Oriente; a nuestros países vinieron, por obra de circunstancias, pintores de menos suerte, como Monvoisin y Rugendas.

Rugendas era bávaro, descendiente de una familia de pintores y grabadores, cuya tradición remontábase hasta el siglo XVII. Había estudiado en la Academia de Munich, ciudad en la cual figura haciendo una exposición poco antes de venir al Brasil. En esta ocasión, uno de sus cuadros de más relieve fué considerado el "Mercado de caballos", en el que ya anotan los críticos

de su tiempo, su predilección, facilidad y talento personal con que trata a los animales.

El éxito que tuvieron en Francia y Alemania los dibujos hechos en su primera venida al nuevo mundo, lo decidieron a volver, visitando esta vez Argentina, nuestro país, Bolivia y Perú.

La estada de este artista entre nosotros tiene una importancia especial para Chile por el acento exclusivo impuesto a su obra; sólo lo que era típico le interesaba, nada más que lo que tenía un carácter de expresión colectiva, de manera del país.

En los primeros cincuenta años de constituirse la República, el ejemplo de Rugendas debió haber germinado como el sentimiento más legítimo por parte de nuestros primeros artistas. El puso en boga nuestros personajes populares, dibujó las escenas de la tierra, elevó el rango de nuestro leader anónimo de la ciudad y del campo, poniéndolo en su cuadro, rodeado de la atmósfera prestigiosa del paisaje de Rugendas.

¿Es preciso determinar hasta qué punto es contradictoria la permanencia de este pintor entre nosotros por ese tiempo? Todo parece corresponder con exactitud entre el objeto que lo trajo y nuestro estado de cosas. La pintura que recién se conocía en Chile como arte laïco de elevada estirpe, llegaba en sus manos exenta de eclecticismos teatrales, de pegajosas concomitancias. (La escenografía olímpica, tan en uso en la época, había de venir más tarde, por otro conducto, a pulular por este lado.)

Rugendas sólo pintó el hecho cotidiano en su más significativa simpleza, ennobleciendo así su transcurso. Huésped de una nación que nacía a la vida, fué quien más consiguió de la realidad chilena, obteniendo un rendimiento que hasta hoy mantiene intactos los límites de su expresión.

Por esto extraña que este artista no haya influido de una manera más grave en nuestros primeros pintores, e influyendo no se le dé lo suyo, por parte de quienes han estudiado su permanencia en el país, pues hay que constatar que antes de Rugendas y después de Rugendas nadie ha expresado el cuadro de costumbres chilenas como él, si se entiende por esto la versión mágica de los distintos aspectos de la vida de un pueblo, compuestos en un plano de numerosas resonancias que alcanza por igual la calidad plástica y la cordialidad descriptiva.

En nuestro país todo estaba intocado. Para quien provenía de un medio de cultura genuina, tenía que tener la vida sudamericana un sabor de extraña vejez nueva, de original melancolía. Las costumbres españolas más empedernidas habían venido a parar a un refugio donde estaban a salvo del impulso transformador del tiempo y en el que sucedían como el espectro de una vida ajena gravitando sobre un campo de fuerzas vivas sin empleo. A este respecto, él tuvo la visión cierta de lo que importa más en la pintura, cuando, como en su caso, se pisa en un terreno virgen que todos ignoran.

Parece que fuera menester ser un extranjero, en prin-

cipio, para aprovechar todo el estímulo que vive alrededor de los hechos y las cosas. Mirar por primera vez es el secreto en que se afirma el dominio del mundo externo, y perfeccionar esta clave, provocando a voluntad su actitud espontánea, es la mayor capacidad del genio. Rugendas, sin serlo, ni mucho menos, no desdeñó enrolarse en la vida en que le cupo actuar, y, lealmente, honradamente, trabajó para ella. Este es su mérito.

En cuadros de género o apuntes para obras de tal naturaleza su labor fué vastísima, llevando de su segundo viaje alrededor de tres mil dibujos, tomados en los diferentes países. Su técnica es realista, pero de un realismo de buena voluntad, que nunca se hace chocante, antes bien, sin traicionar el tema, parece que deliberadamente huyera de lo feo, o mejor no lo parece, pues todo en él sale natural, sin esfuerzo, bien construído.

¿Quién que haya visto el Atlas de Glaudio Gay, no ha de recordar con gratitud sus grabados que ilustran viejas costumbres nuestras por todos lados, ya olvidadas, pero reconocibles de súbito en su afinidad esencial?

El amor y curiosidad de Rugendas por los pueblos de habla hispánica no se quedó en nuestras fronteras. Todavía hizo un tercer viaje a México más tarde (1). En Chile, sus obras más difundidas fueron: "La Batalla de Maipú" y "El rapto de Doña Trinidad Salcedo por los

(1) De su labor realizada en este país el escritor alemán Carlos Sartorius escogió 18 dibujos, que hizo grabar en acero y publicó en Londres en 1859 en un hermoso volumen titulado: "México Landscapes and popular sketches".

indios de Pincheira”, cuadros ambos de complicada composición.

No dejó discípulos entre nosotros, fuera de algunos imitadores, entre los que se cuentan el francés Charton De Treville y el autor del conocido cuadro “La Batalla de Chacabuco”, José Tomás Vandorse.

No sería exacto pensar que la venida de Wood, Ruggendas y los demás artistas que nos visitaron antes de la mitad exacta del siglo XIX, hubiera bastado para crear un medio siquiera accesible a las bellas artes. Con una pesada lentitud se desarrollaba la cultura, desprendiéndose a pausados estirones de la obscura atmósfera de inercia, aislamiento y supersticiones que colmaba el pasado colonial. No obstante, había transcurrido el tiempo suficiente para que el contacto fugaz con los dos o tres huéspedes ilustres que nos conocieron, hubiera rendido sus primeras manifestaciones significantes en frutos anticipados a su época, por lo mismo embrionarios, obedientes sólo a las fuerzas reflejas que cruzaron accidentalmente el ambiente.

Antonio Gana es uno de los primeros pintores nacionales a quien se estimula y considera con la esperanza puesta en su solo arte, despojada el cultivo de su oficio de todo otro interés que no sea el aprendizaje de su oficio. El Presidente Bulnes lo envió al extranjero a hacer sus estudios de pintura con el propósito de encargarle a su vuelta la dirección de la Academia de Bellas Artes, que ya el Gobierno pensaba fundar. Desgraciadamente,

este artista falleció cuando regresaba a Chile el año 1846.

Como se ve, el Estado empieza a interesarse por las cuestiones de arte, dispensándole su atención y servicio como algo que en adelante debe incorporarse a la vida del país. Después de unos pocos años de estabilidad administrativa, debía corresponder al Presidente Bulnes el honor de pensar por primera vez en ello.

Pero el acontecimiento que tiene la más alta asignación como hecho favorable a la cultura plástica, de proyecciones duraderas en la sociedad chilena, es la llegada de Monvoisin, el primer artista acabado, de ponderada figura y resonante personalidad, que reside y trabaja en Chile. La admiración que excitaron sus obras, el interés que despertó su labor de pintor produjo en derredor suyo una agitación inusitada de entusiasmo y curiosidad que se tradujo en esfuerzos simultáneos, de parte de los aficionados, por alcanzar un mayor dominio sobre la técnica pictórica, cuyos secretos recién se dieron cuenta que ignoraban, en una más grande atención pública por las manifestaciones de arte.

Raimundo Monvoisin llegó a Chile en 1843, obedeciendo a las sugerencias de nuestro Encargado de Negocios en Francia, don Francisco Javier Ramírez Rosales. Artista hecho con un camino entero realizado, su providencial llegada a Chile no tiene más que una explicación de equívoco o de engaño en la idea que se forjó de América.

Discípulo de Guerin, el menos personal de los con-

temporáneos de David, los defectos de su maestro tal vez influyeron en restarle condiciones y aspectos a su arte; de todos modos perteneció a la falange más meritoria de la escuela romántica. Era un trabajador extraordinario, que trazaba y embadurnaba sus cuadros sin esfuerzo alguno, con una rapidez y una seguridad que llamaba la atención aún entre la gente del oficio.

Sus biógrafos lo presentan como un carácter difícil, que no habría sabido ganarse la voluntad de sus compañeros, alcanzándolo esta frialdad o animadversión hasta en el campo de la crítica. Así y todo, la situación de que disfrutaba en los círculos artísticos europeos era de todo punto envidiable, si se toma en cuenta que había obtenido premios en París y Roma, y había sido pensionado de la Villa Médicis, para pensar que ante un fracaso considerado definitivo hubiese abandonado Francia.

Su reputación como especialista en asuntos históricos, que lo precedió en su viaje a América, da la clave de la moda de su tiempo. Sobre la elección o especialidad de los temas se fundamentaba un prestigio con el mismo derecho que da la originalidad técnica y la visión particular del objeto. Nombres que hoy día se citan en último lugar dentro de su período histórico ocuparon, entonces, un sitio destacado de amplio ruedo, de nombradía y elogio, gozando de situaciones de excepción reservadas sólo a los grandes nombres.

La evolución artística admite en las sinuosidades de

su desarrollo, de tiempo en tiempo, la prosperidad sobre conceptos adyacentes de estos valores equívocos, que alcanzan, en ciertos casos, relieves de grave influencia.

Creemos que a Monvoisin le correspondió un lugar más eminente entre los artistas de su época; su capacidad constructiva es superior a la de Couture, a la de Delaroche, a la de Cabanel. La pintura de Monvoisin tiene una calidad más evidente, una hechura más grávida y rica en presencia pictórica, pero le faltaba mucho ese sentido anecdótico, extraño a la pintura misma, tan en boga por entonces, que daba más importancia a los asuntos que a la realización del cuadro. Carecía de ese sentimiento teatral que tanto encomio conseguía en los discípulos de David, de la amabilidad lamida de Delaroche, de la descriptiva sensualidad de Cabanel.

Durante su estada en Chile, Monvoisin pintó encarnizadamente; sobre todo retratos de encargo, de los cuales tuvo gran demanda. Estaba empeñado en juntar dinero y trabajaba sin darse tregua. La obra dejada entre nosotros es dispareja por esto; después de muchas telas pintadas a la carrera, sin ningún valor artístico, aparece algún cuadro con toda la estricta y viva cualidad de su mano avezada en el dominio plástico; por ejemplo, el retrato del obispo Elizondo, el de don José Zegers, el de Cood.

Recién llegado, en los círculos de Gobierno, se había acordado encomendarle la dirección de una Academia de Bellas Artes, pero se vió que esto no era de fácil

realización por aquellos días, pues no había el dinero fiscal necesario, y luego, faltaban de pronto los elementos mismos que habían de constituir la Academia: profesores y alumnos. Monvoisin no era un espíritu organizador, ni mucho menos. Si se hubiese afanado decididamente en conseguir la contratación del Gobierno, gestionando la formación de una escuela bajo sus órdenes, tal vez la habría conseguido, dándonos el privilegio de encabezar con su nombre la enseñanza del Estado, que, luego, iniciara Cicarelli. Gozaba del prestigio necesario para hacerlo y los círculos oficiales le habían dado prueba de ello.

Pero para él no tenía atractivo una labor en beneficio de un medio social que no estimaba ciertamente. Carácter de forma cerrada al vivir en una sociedad extraña como la nuestra, su soledad se hizo mayor y más que antes en Europa, su espíritu acostumbrado a alimentarse de sus propias cosas, vivió únicamente para sí. Se ha hablado en todos los tonos del egoísmo y avidez de Monvoisin. Con la perspectiva que da la distancia, si bien no puede negarse el carácter industrial de sus actividades en Chile (1), también es justo reconocer que cualquiera otra finalidad de éstas habría sido estéril y fuera de lugar.

Cuando trataba con personas de señalada cultura, Monvoisin obraba de un modo diferente al que emplea-

(1) Un retrato de medio cuerpo valía seis onzas y se debía pagar una onza por cada mano. Barros Arana: "Un Decenio de la Historia de Chile", II tomo.

ba con aquellos "clientes" que iban hasta su estudio con el único fin de "retratarse"—a la criolla— sin propósitos de más alto miraje. El proceso social de la creación artística, necesita a su alrededor de cierta área de resonancia, compuesta de comprensión y estímulo, que devuelva al artista, como un eco fielmente repetido, la imagen de su última expresión. Sin esta atmósfera favorable en torno, la promoción de la obra de arte pierde en esencia su ayuda natural, y entonces, fatalmente —salvo impulsos superiores— debe hacerse más y más costosa y decaer en calidad. Los cuadros de Monvoisin pintados en Chile, fueron siempre inferiores a los que hizo en el viejo mundo, fenómeno, por lo demás, de verificación constante en los artistas europeos transplantados a nuestro continente.

Cuando trataba con entendidos, Monvoisin, de buen grado procuraba superarse, pudiendo anotarse a cuenta de esta contingencia sus mejores obras dejadas por acá.

Pero, ya en el terreno de la cruda realidad, América hubo de convertirse para él, en un extrañamiento transitorio que, lejos de Francia, le daría la independencia económica indispensable al mejor cultivo de sus facultades. En nuestro país permaneció durante quince años. Difícil es establecer con justicia los límites del beneficio que para nuestra cultura significó su voluntario destierro entre nosotros. El fomentó ese sentimiento todavía innominado que recién crecía en una sociedad de prematura formación y sobre el cual más tarde iban a ci-

mentarse tan buenas esperanzas. Sin proponérselo dió cuerpo a los primeros balbucesos artísticos aparecidos en esta tierra, que, por la circunstancia de no tener tradición plástica, siquiera primitiva, era singularmente árida para la producción de arte.

Sin haber tenido ningún cargo oficial, su sola obra personal formó algunos discípulos (1) entre los que es necesario poner en evidencia a Francisco Mandiola, considerado, en orden de importancia cronológica, el primer pintor chileno.

Sin embargo, a diferencia de Rugendas, Monvoisin imbuído de las ideas de los Salones de París, que no soltaban el clásico lastre latino, apenas se interesó lo suficiente por la vida chilena para realizar tres temas a base de asuntos nacionales, cuadros que por lo demás, en ningún caso figuran entre lo mejor de su obra (2).

El impulso que había dado a las actividades culturales había ampliado la perspectiva que dentro de nuestro reducido ámbito era posible a mediados del pasado siglo, ensanchar para las bellas artes hasta el punto que el Ministerio de don Salvador Sanfuentes consideró

(1) Entre los discípulos de Monvoisin figuran Gregorio Torres, de nacionalidad argentina que murió muy joven; José Gandarillas y Pedro Palazuelos, estos dos últimos dignos de recordarse, sobre todo como difundidores del buen gusto y protectores de artistas.

(2) "La captura de Caupolicán" y dos telas que se refieren a un hecho muy comentado por entonces: la prisión hecha por los indios de una joven llamada Elisa Bravo, pasajera del bergantín "Joven Daniel", que naufragó frente a las costas de Arauco. La prensa de aquellos días comentó con largueza estos acontecimientos, diciendo que todos los tripulantes habían sido asesinados, excepto la joven nombrada que, en poder de un cacique, había pasado a ser su mujer.

cumplido el plazo de fundar la Academia de Pintura, cuyo funcionamiento decretó en 1849.

La existencia de esta entidad en la educación por cierto que no constituyó de golpe una situación de florecencia artística, es más, su labor no tuvo ningún relieve durante muchos años; la función que desempeñaba era inconsistente y llevada sin mayor entusiasmo ni pericia, su existencia fué de una importancia más aparente que real. El significado que se le concede consiste más que todo en señalar la fecha en que el Estado toma bajo sus auspicios la enseñanza de las bellas artes.

Un decreto gubernativo no iba a generar de la noche a la mañana los alrededores de una academia, el medio de cultura urbana necesario a su funcionamiento y aprovechamiento. Así, pasaron algunos años antes que alcanzara el contorno mínimo que su habilitamiento requería, antes que llenase con un organismo vivo el excesivo espacio que ocupaba su cuerpo. Podría decirse que durante largo tiempo la escuela de pintura no pesó en su sitio dentro de la sociabilidad, careciendo de materia simpática, de contenido y resonancia.

Su primer Director fué Alejandro Cicarelli, artista napolitano llegado a Chile a la terminación de su contrato como profesor de María Teresa de Borbón, esposa del Emperador del Brasil.

Había hecho estudios serios Cicarelli (Escuela de Dibujo y Pintura de Nápoles, pensionado de Roma), pero carecía grandemente del resto, es decir, tenía todo

lo accesorio adquirido en virtud del contacto y el aprendizaje en los mejores centros de entonces, pero le faltaba esa pizca de exelencia personal intransferible que hace un creador de cada artista verdadero.

Su obra declina en una trayectoria perfecta desde lo hecho en Italia—tomado como punto de partida—pasando por sus grandes cuadros de corte realizados en el Brasil, hasta su labor en Chile, que es lo de menos valía salido de su mano, retratos en su mayoría. A su llegada un coro de elogios lo recibió, augurándole toda clase de éxitos. Había una informe aspiración que esperaba concretamente del primer Director de la Academia poco menos que la transformación entera de nuestros valores cultivados. Este, con la vista puesta en la más clásica edad (por lo demás una Roma y Grecia de Baedeker, saturada de lugar común y ciencia muerta), prometía a la buena fe criolla hacer de nuestro país la Atenas de la América del Sur (1).

La promesa era exorbitante como se ve. Sin em-

(1) El popular poeta Jacinto Chacón contestó al discurso en que Cicarelli inauguró la Academia, con la bizarra composición poética que copiamos a continuación, que fué muy elogiada:

Musa napolitana,
Despierta, pues la Musa americana
Prepara tus pinceles,
De nuestra Atenas, o moderno Apeles
Derrama el sacro fuego
Y crea aquí Cánovas y Rafaeles;
Que ya la noble juventud chilena,
Que ansiosa aguarda el porvenir del griego,
De santo ardor y de entusiasmo llena,
Tu ciencia escucha, tu talento admira
Y en tus trabajos ávida se inspira.

bargo, dentro del tono ampuloso en que se iniciaba la enseñanza artística, no lo parecía tanto. A este respecto se empezaba a vivir fuera de todo realismo, con un concepto artificioso del ejercicio plástico que insistía mucho en el rango que le correspondía al oficio para olvidar en seguida sus obligaciones y derechos de más próxima necesidad.

La Academia estuvo en manos de Cicarelli durante veinte años, durante los cuales mantuvo un mismo paso lerdo y suprepticio de precaria actividad. Apenas si fué otra cosa en suma que un curso de dibujo y pintura que disponía por todo habilitamiento de una sala mal acondicionada, con unas cuantas láminas de litografía, proporcionadas por el mismo Director. Todo esto sumado a una matrícula de alumnos improvisados, de escasa preparación, puede dar una idea de la forma modesta en que comenzó sus labores nuestra Escuela de Bellas Artes.

Naturalmente, que de este largo primer período de estudios no surgieron artistas de mérito, cuyos nombres puedan citarse independientemente más tarde, pero, estaba constituido el organismo, susceptible de perfeccionarse, en todo caso, si su función era defectuosa, si no correspondía al ideal siempre perfectible de una institución de esta clase.

Hay que reconocer que el período de Cicarelli en la naciente escuela era el más difícil de desbrozar, por su carácter de iniciación en una actividad que empezaba de

súbito, teniendo por delante que hacerlo todo, que proponerlo todo. El maestro napolitano tenía por su arte un amor entusiasta, que supo infundir a sus discípulos y a la generación de éstos. Su afición por las obras clásicas de la antigüedad divulgó en gran manera este conocimiento, encauzando de esta suerte nuestras primeras corrientes culturales.

Estamos aquí en el punto de partida de la historia de nuestras artes plásticas. El proceso preparatorio de acomodación de factores y elementos estaba terminado, y una era de trabajo y desarrollo podía ya tener lugar dentro de los límites lógicos que le señalaban a nuestro medio, las ausencias o influencia artísticas que sobre él obraron.

Cicarelli dió la base clásica de los estudios, Kirbach enseñó el dibujo y la composición, Mochi expuso el color en sus combinaciones más agradables, Pedro Lira hasta el impresionismo de primera mano de Alvarez de Sotomayor, señalan después el camino recorrido. Cada nombre representa un contenido singular, constituye un ingrediente en la fórmula aún inconclusa del arte chileno. Si se toma en cuenta el poco tiempo de práctica que éste lleva hasta la fecha en oposición con los titulares mejor dotados que ha producido, fuerza es constatar el mérito alcanzado.

En un espacio cronológico tan escaso han tenido cabida iniciativas diversas que delatan un estado de fecundidad conceptual propicio a un porvenir de largos lí-

mites, sin contar las contagiosas sugerencias ejercidas por los maestros de moda y la repercusión natural del arte europeo en su cambiante trayección que, en todo caso, afirman la existencia de un campo rico de posibilidades y virtudes (1).

Ahora, ¿cuál ha de ser la dirección de su destino propio?

Ahora, sólo ahora, va siendo posible plantearse esta pregunta por siempre llena de aventura y obscuridad. Nuestro breve pasado nos exime de toda constante histórica más o menos recorrida y nos pone en trance de optar, libremente, al acento que ha de coronar nuestra expresión. El estilo plástico, el género artístico, no se producen en su carácter típico sino como una convención evolucionada del lenguaje de las formas; su válida diferenciación es obra de procesos laboriosos, en que la materia savia va adquiriendo, poco a poco, el contorno mágico que su simbolismo requiere. Sólo una disciplina bien dominada puede darnos el adarme de peculiaridad que nuestro arte necesita agregar a sus muchos méritos.

TOMAS LAGO.

(1) En el siglo pasado, Caro se entrega con fervor a la idea nacionalista, realizando en este sentido, una labor que aún no ha sido bien revisada; Smith, cultivando el paisaje italiano, da la clave de este género en sus resortes esenciales; Pedro Lira, Carmona, Valenzuela Puelma, atacan grandes temas en que el sentimiento de lo patético de la pintura anterior al impresionismo se emplea en su mejor ley, etc.