

Antonio R. Romera.

El siglo de Monvoisin



A historia del arte es una eterna negación. «Es—como dice André Michel—un libro en el que cada generación deja una página inédita, en donde quedan todos los pensamientos y todas las emociones que los hombres han sentido ante la naturaleza y la vida». La crítica sigue una línea zigzagueante en la cual los valores ponen las piedras miliare que señalan el gusto de la época.

Existe una tendencia muy difundida—desgraciadamente—a negar lo que otras generaciones hicieron en el orden de la cultura. Cuando este criterio se aplica al campo de las artes figurativas, se alcanzan las cumbres de la extravagancia.

Se suele tropezar con gentes que, so pretexto de defender las corrientes actuales de la pintura, desdeñan la obra de los grandes maestros del pasado. Lo menos que se puede decir es que esa línea en zigzag es necesaria y es útil. Desde el reno de las cavernas hasta ahora, el arte ha marchado, no por un sendero ascendente, sino por caminos siempre distintos.



Raimundo Augusto Ruinsac Monvoisin
(Auto retrato. Cópia de Plaza Ferrant)

Esta modalidad negativa de crítica iconoclasta podría seguirse al estudiar al pintor francés Raimundo Augusto Quinsac Monvoisin. Pero Monvoisin ofrece una personalidad interesantísima, no tanto desde el punto de vista pictórico, como por las circunstancias de la época en que vivió en Chile y por el papel que desempeñó en su despertar artístico.

El siglo pasado fué un siglo francés, ¿por qué no admitirlo? En América se había ya iniciado la conquista de los valores nacionales. Pero no se iba a la captura de lo puramente autóctono. Se marchaba, simplemente, hacia la independencia del espíritu.

Francia irradiaba todavía las luces potentes de su genio a los cuatro puntos de la rosa de los vientos. Hugo ha entrado en la Academia el año 1841; el mundo entero parece sentir sobre sí el peso grato de este «carco de triunfo de la literatura», que ha lanzado a los ámbitos universales sus Hojas de otoño y su Leyenda de los siglos. En literatura parece como si el planeta estuviera «huguizado».

Este genio aparatoso, macizo y fuerte, tiene en pintura su equivalente frío e imperial: David, que supo de todos los eclecticismos. Anterior en unos años a Hugo, supone un antecedente necesario—a través de Guérin—en la técnica de Monvoisin, quien vino de su Burdeos natal imbuído de aquella grandeza que había palpado en la Francia imperialista.

Más que influído de una manera concreta y técnica por el autor del «Juramento de los Horacios», Mon-

voisin ha recibido el *aura vitae*, la misma atmósfera que circula en la Francia de su tiempo. Y esto, indudablemente, tiene su importancia.

El pintor francés está, por la técnica, por el dibujo y por el colorido, dentro de un neoclasicismo decadente—véanse los murales simbólicos de la hacienda Los Molles y El Columpio, de nuestro Museo—pero su pintura, que ha pasado junto a Delacroix y a Gericault, trae un prenuncio o barrunto del romanticismo.

Una liberación absoluta de aquellos moldes de frialdad que derivan de la plástica davidiana no podía producirse con Monvoisin, ya que el pintor bordelés carecía de la fuerza y vigor necesarios para lanzar la pintura hacia nuevos horizontes de idealidad. El se limitaba, como buen artesano, a seguir lo ya visto, a transitar por las rutas desbrozadas por otros. En sus retratos, tan influídos por la técnica de su maestro Guérin y por Ingres, domina ante todo, la «manera» y la atmósfera de los pintores de la Revolución, aunque se adivine levemente un deseo de romper las ligaduras que a ellos le atan.

Su estancia en Chile no fué extraña a esta rebeldía porque según Richon-Brunet, «lejos del ambiente artístico europeo y sin medios de comparación, tuvo que mirarse a sí mismo y su obra ejecutada en el nuevo mundo fué más personal y por consiguiente más original» (1).

(1) Citado por don Luis Alvarez Urquieta en el N.º 17 del Boletín de la Academia Chilena de la Historia.

Este enfrentarse con un paisaje inédito, tan lejano de aquellas dulces campiñas de la Gironda y tan opuesto a los verdes campos de la Isla de Francia, hubo de modificar su sentido plástico. Por lo menos humanizó su pintura, le quitó la pedante filosofía que traía de sus maestros. La realidad chilena, más brusca, menos hecha que la francesa, aligeró de intelectualismo su obra y la hizo más sensual. La áspera luz de los campos de Chile arrebató en cierta medida las brumas fuliginosas de la visión gala.

Hay en el arte de Monvoisin, por entonces—aparte la huella indeleble del aprendizaje, que se conserva fatalmente—una reminiscencia de las líneas clásicas, pero sus lienzos registran, en esta nueva etapa, una ampulosidad y una sensualidad a las que no es extraña la muelle existencia colonial. Para Monvoisin, estas bellas modelos de carnes vagamente elásticas con las cuales se enfrenta, tienen algo de tropical en sus maneras y en la rotundidad curva del arabesco.

Este fenómeno—menos inesperado de lo que pudiéramos creer—responde a una visión prejuiciada, a una idea común que el pintor había asimilado en su patria. Para la Francia occidental, quintaesencia de la civilización, aquellos países que se encontraban al otro lado de las columnas de Hércules eran todavía algo fabuloso y no exento de poesía. Los franceses—y los europeos en general—sentían que toda América era trópico porque aplicaban a la totalidad del Continente las visiones y las imágenes del *Journal sans*

date, de Chateaubriand. Era, a veces, un trópico visto a través de Josefina de Beauharnais, la emperatriz criolla.

Así, en los retratos que Monvoisin pintó en Chile se adivina ligeramente este aire sutil, más patente aún en su iconografía femenina. Ojos inmensos de ensoñadora y apacible mirada, de expresión bovina y tropical y con un cierto regusto sensual que viene a su vez de las nuevas tendencias que Ingres había introducido en su reacción contra el orden davidiano. Jean Cassou hablando de este factor ingreso, ha anotado con acierto: «Ingres nos induce al placer de una sensualidad especial, opuesta en absoluto a la sensualidad cósmica y lírica de un Delacroix, de un Cobeurt, de un Corot, de un Renoir, de un Van Gogh...» Palabras que nos ayudan a comprender mejor la concepción monvoisinesca del retrato, porque esta sensualidad, marcada por un aire intelectual y refinado, es fría; es, en definitiva, una sensualidad que no ha podido sacudirse la huella del siglo XVIII, tan dado a señalar la noble calidad de un paño plegado, la suavidad de la carne y la «ligereza eléctrica, felina y fría de un chal de la India».

Sin adelantar nada de lo que posteriormente había de incidir en la técnica de Monvoisin, debemos insistir en que su formación fundamental respondía a las corrientes del siglo XVIII; a lo que se ha llamado David, son école et son temps. El autor de Leónidas en las Termópilas tuvo innu-



Doña Luisa González de Echaurren
(Por Monvoisin)

merables seguidores; el pintor Monvoisin fué discípulo de uno de ellos, precisamente cuando se está gestando el romanticismo, aunque pareció no captar el movimiento que entonces comenzaba a iniciarse. No le corresponde el título de «pequeño genio» que tanto se ha prodigado entre los pintores franceses de la pasada centuria. Monvoisin es inferior, desde luego, a Gerard, a Gros y a Prud'hon.

La pintura del bordolés está más en contacto con el mundo anterior que con la aurora estética que el genio goyesco ha iniciado, permitiendo la eclosión magnífica de Delacroix y Manet. El pintor de nuestra generación del 42 es un neoclásico retrasado, aunque en su impulso ideal se encuentre alguna brizna del romanticismo naciente.

En América, por un azar que no se sabe si es debido a Paul de Kock o a las rivalidades con el pintor Vernet, en el siglo XIX tenemos con Monvoisin un representante plástico de la filosofía racionalista y volteriana de una época pasada. La revolución francesa no se limitó a legislar en materia política, económica y social, sino que llevó su rígida disciplina a las artes y a las ciencias. La Convención había fijado los cánones estéticos que pasaron de David a sus discípulos y de uno de éstos—el barón Guérin— a Monvoisin.

Los pintores habían leído las memorias de Caylus para poder reconstruir la vetustez de los tiempos clá-

sicos con mayor propiedad. El arte cae así en una lamentable frialdad constructiva y colorista.

La escuela davidiana—llamada «Academia del falso clasicismo»—aspira a la vuelta de los cánones estéticos de la antigua Hielada, y para ello se copian las estatuas de Fidias y Praxiteles; se estudian los modelos arquitectónicos de Grecia y Roma, se reproducen los dibujos de los vasos griegos y se leen las *Vidas paralelas* de Plutarco con el fin de ambientar las escenas. Lessing publica su *Laoconte* y Montesquieu contribuye a la reconstrucción de la estética anacrónica con su *Grandeza y decadencia de los Romanos*.

A esta influencia responden las obras de David: *Apolo y Diana pinchando con sus flechas a los hijos de Niobe*, *Aquiles llorando la muerte de Patroclo* y *Juramento de los Horacios*.

Monvoisin ejecutó bajo el impulso de este espíritu sus primeras obras europeas, estimadas como las más artísticas. En Chile se pueden poner de ejemplo los murales que pintó en la hacienda Los Molles: *La pureza*, *La música*, *La escultura*, *La literatura* y otra alegoría que no ha podido ser identificada—dentro todas de los más absolutos cánones académicos—, y sus telas *Filemón y Baucis* y *Orestes y Pilades*, que, inferiores a las obras de aquel maestro, tienen de común con ellas la frialdad de tonos y lo convencional de la evocación. Sin

embargo, es necesario hacer resaltar un intento, por demás curioso, del autor de *El Columpio*: el de adaptar la filosofía del neoclasicismo a las epopeyas de la Conquista en *Captura de Caupolicán*, *Fresia y Caupolicán* y *Elisa Bravo* apresada por los araucanos, en cuya tela Monvoisin evoca la fabulosa historia de *Elisa Bravo*, supuesta prisionera de un indio araucano, tras la tragedia de un naufragio. Yo no sé por qué el asunto de esta obra me ha recordado en más de una ocasión *Le radeau de la Méduse*, de Gericault.

Es evidente, sin embargo, que en su época chilena comienza a producirse la evolución de Monvoisin hacia una pintura más humana. Por lo pronto algunos títulos tomados a la Revolución y a la historia contemporánea: *9 Termidor*, *Eloísa leyendo las cartas de Abelardo*, *Doña Juana la loca* y *Los Girondinos en la prisión*, nos hacen pensar en las escasas veleidades románticas de Monvoisin; pero que éstas existieron es indudable.

Monvoisin—se ha repetido hasta la saciedad— se aparta de aquella senda que le hubiera llevado a una pintura de más alta significación ideal y pictórica, para entregarse a una labor de mejores resultados económicos. El retrato le permite organizarse con un sentido industrial, ajeno en absoluto a la pintura y estableciendo, incluso, una tarifa que aplicaba con rigor muy comercial.

La iconografía monvoisinesca, si bien no ofrece en su

totalidad un interés pictórico de radio excesivo—aunque en ella no falten las piezas maestras—, supone para el historiador una fuente inagotable de documentos de la época. Todo lo que de notable hubo en Chile pasó ante la mirada un poco ceñuda del maestro. No obstante, si el gesto era adusto, la mano fácil y segura del pintor se ofrecía propicia a las melifluidades y a los arrumacos halagüenos. Por eso abundan los clientes que sentían en la propia vanidad el elogio superficial de los pinceles. Y es que Monvoisin, educado en la escuela del más absoluto objetivismo plástico, ignoraba el mundo borrascoso del subconsciente.

Pintaba Augusto Monvoisin lo que veía su pupila, recurriendo a todas las fórmulas que en los talleres dieciochescos se transmitían de maestro a alumno, sometiendo el modelo al convencionalismo de luces y de sombras estudiadas con todo cuidado. Su fantasía se limitaba a embellecer aquellas facciones. Por eso, los retratos que se conservan del artista francés carecen de ese soplo que hace grandes las obras de arte.

Si el retrato de Mr. Bertin, pintado por Dominique Ingres, es una tela sujeta a la esclavitud objetiva, hay en su atmósfera general, en aquellas gloriosas manos gordezuelas y un poco sensuales, en la boca hermética, en los profundos ojos, un alma que se está volcando al exterior por el milagro de la psicología. Y esto es lo que faltó a las imágenes de Monvoisin, el deseo de trascendencia.

Siempre irá Monvoisin uncido al carro estético de



Doña Carmela Mackenna de Vicuña
(Por Monvoisin)

alguna admiración fuertemente sentida. Cuando hace pintura histórica sigue muy servilmente las frías lecciones de Guérin. Cuando en Chile pretende evocar el mundo fabuloso de la conquista, lo hace con el recuerdo de sus lecturas de Lessing, y al fijar en el lienzo la imagen de sus coetáneos, olvida la verdad psicológica para embellecer con falsas pomposidades y halagos a sus modelos, cuando no nos recuerda en exceso a Ingres y a Madrazo.

Monvoisin fué un pintor que poseía dotes naturales y gran fecundidad. Debía tener, a juzgar por la técnica que acusa en sus obras, una mano segura y fácil al improntu pictórico. Fué un buen artesano que dominaba el «métier», como era corriente en los pintores de su generación. Se ha dicho, incluso, que el exceso de gramática y preceptiva plástica cortó las alas a muchos de estos artistas magníficamente preparados para realizar una obra perdurable.

No tuvo, desgraciadamente, la intuición de los nuevos tiempos que se acercaban para la pintura, ¡y eso que venía del Burdeos en donde había vivido y muerto Goya, el revolucionador del arte! Lo que nos da, en cierto modo, la medida de lo que va de lo mediocre a lo genial. Porque, como ya hemos visto, la comprensión de la obra goyesca es lo que hace grandes a Delacroix y a Manet. Monvoisin pasó al lado del español sin percibir el mensaje que traía su pintura.

Pero ello no nos hará desconocer la trascendencia que para Chile tuvo la llegada del autor de *Alí Pachá*.

Evocar el mundo artístico, la época o, como ahora se dice, el clima santiaguino a la llegada del pintor francés es sobremanera útil y necesario para valorizar en forma cabal su figura. Hasta él, el arte existía en forma esporádica. Haciendo abstracción de las amaneradas y melifluas telas jesuítas y de los mínimos influjos de la escuela quiteña, la pintura no existe. Sobre todo, la sociedad santiaguina no siente la necesidad ni el acuciamiento de contemplar obras de arte. El mérito de Monvoisin consiste en haber despertado el gusto por la pintura de cierto aliento estético. Este mérito es compartido con otros dos pintores: Wood y Rugendas.

La llegada de Monvoisin a las costas chilenas produjo un cierto entusiasmo en las gentes. El viajero traía con sus telas algo del mundo occidental. Para quienes no habían visitado Europa, sus cuadros eran una estupenda novedad. Ellos hablaban de ambientes entrevistos en lecturas, de genios intuídos desde lejos; recordaban a David, a Gros, evocaban la Revolución.

La prensa de la época se ocupó alborozada de las exposiciones que Monvoisin celebró a su llegada al país. En «El Progreso» de 1843 se calificaba la obra *Caída de Robespierre* de «magnífica y aterrante». Su *Colón* merecía de la «Revista del Pa-

cíficos» los siguientes juicios: «...de gran efecto, de brillante colorido y de ejecución atrevida».

Monvoisin, ante el éxito de estas telas, fué muy solicitado para retratar a los personajes notables de Chile. Su labor de entonces es abundante, sobre todo en retratos. Entre estas obras algunas alcanzan gran calidad, como los cuadros del obispo Elizondo, don Manuel Montt y José Zegers Montenegro. Las alegorías murales tienen el valor de antecedente y son lo más rigurosamente neoclásico de todo lo hecho en Chile. El retrato de doña Milagros Mansenlli recuerda por más de una razón el que Ingres pintó de la condesa d'Haussonville.

El Columpio, de nuestro Museo, tiene, como las obras de aquellos idealistas que fueron Cabanel y Jules Lefèvre, una mezcla de romanticismo y clasicismo.

Se muestra siempre un excelente dibujante y sabe armonizar la composición de manera un poco teatral. Trabaja la tela con arreglo a la técnica tradicional de los pintores clásicos: empleo del claroscuro, perspectiva aérea y asunto. Los tonos calientes están rebajados siempre con grises, como exigía la austeridad republicana. Utiliza los «neutros» y va construyendo las gamas por el empleo de «glasis» hasta encontrar el color buscado. Los negros no vibran como en los impresionistas posteriores, ofreciendo las telas ese aspecto fuliginoso que tanto las caracteriza. En El Columpio las carnes están un tanto acartonadas. Su Paisaje

del Museo de Bellas Artes es una perfecta escenografía en gamas monocordes de verdes y grises-verdes pero escasa de sensibilidad; no obstante habría merecido la aprobación del crítico Fromentin porque las relaciones entre los distintos planos que marcan la profundidad son impecables.

Dejó Monvoisin algunos discípulos, entre los cuales descuellan Francisco Mandiola, cuyo colorido es más ampuloso y más rico en gamas y José Gandarillas.

Mas, aparte la significación que como maestro de otros pintores tuvo, lo más trascendental en él es precisamente el haber abierto Chile a la pintura universal.

Al venir a nuestro país Monvoisin estaba preparando el camino a un arte más profundo y de raíces en cierta medida autóctonas. La pintura del francés estaba barruntando la llegada de nuestros «clásicos». De Pedro Lira, de Alfredo Valenzuela Puelma, de Alberto Valenzuela Llanos...

Precisamente, ahora que se evoca la época en que vivió y se desarrolló la «generación del 42», tan fecunda en el orden espiritual que puede considerarse como la que da nacimiento a nuestra verdadera literatura y a nuestra pintura, no está de más tornar la visión hacia aquellos años que preside la romántica figura de José Victorino Lastarria para que esa era apacible pueda servirnos de lección en lo que de superior tenga.

Cuando contemplamos el retrato de Monvoisin con aquella expresión hispida de su mirada, con aquel aspecto un poco desmelenado de buen artesano de la pintura, sentimos la nostalgia de otras épocas que presidía el afanoso rigor de llegar a las cosas por el ademán cotinuado y esforzado.

Aunque el buen pintor bordelés no logró asir el ideal—posiblemente por no habérselo propuesto—sí está centrado en unos años en los cuales la inquietud espiritual prima sobre los acuciamientos materiales.