

Crítica de arte

El Museo de Viña del Mar

La Villa Vergara abriga esta pinacoteca que, como todos los museos provincianos, tiene ese aire humilde y silente que los hace tan atractivos.

Las grandes galerías nacionales—el Louvre, el Prado, el Museo Británico—producen en el turista un hastío supremo. Las gentes recorren las salas llevando en sus facies el cansancio que en ellas dejó la visión cinematográfica de las copiosas colecciones. Y miran sin ver. Aquella visita produjo en los visitantes una impresión penosa de fatiga.

En cambio, estas recoletas galerías de provincia, sumidas en el silencio amable de su humildad, tienen el encanto de la solitud y en ellas amamos más la cordial efusión de las gentes. Los cuadros de estos museos no suelen escuchar tanto juicio estólido como aquellos otros. Envueltos en la penumbra misteriosa, las visiones plásticas de estos pintores aguardan al visitante solitario y devoto, al veraneante extraviado, al que suelen librar el ideal mensaje de su mundo pictórico. Son las salas de estas galerías provincianas como los rincones olvidados y a trasmano del Louvre, de l'Uffici y del Prado, donde quedan relegados los maestros de segundo orden o los anónimos de las grandes escuelas.

Desvanes del ideal, parecidos a los reales que esos mismos pintores tuvieron cuando su arte era aun una lucha con la vida. Nosotros hemos visitado con emoción temblorosa estas bu-

hardillas de las pinacotecas europeas y hemos visto cómo los personajes del suave Lotto, de Piombo, del elegante Simón Vouet, dejaban caer una imperceptible sonrisa de agradecimiento cuando algún turista perdido trasponía el umbral de aquellas salas.

El Museo de Viña del Mar tiene este cordial gesto acogedor. Su pequeña colección puede ser contemplada con serena y morosa acuciosidad. Los pequeños geniecillos pictóricos de estas salas nos libran también su secreto y su mundo poético.

Hay en él tal vez excesivas atribuciones y réplicas, pero ello no os importe. Hay en las obras que contemplamos el aire de unos tiempos en los cuales Italia, España y Flandes eran un inmenso taller de pintor. Contemplando estas telas estamos empapándonos de esa atmósfera. Cézanne quería hacer de su arte algo tan duradero como los cuadros de museo. Aquí podemos ver ese arte museal con todos sus defectos, pero también con sus virtudes. En cuanto a las atribuciones, ¿qué museo no las tiene? Recordemos que en el Louvre las gentes se detenían asombradas ante un maravilloso Rafael que luego resultó estar hecho por un pintor bohemio de la *rue de la Boétie*. Todo reside en el motor maravilloso de nuestra ilusión.

Mirad estas telas y meditaad ante ellas el drama de la pintura, las congojas y los estremecimientos que el arte ha ido sufriendo a lo largo de sus etapas. Id de Signorelli a Pedro Lira y veréis de qué modo el arte es una lucha perenne y angustiosa en pos del ideal; un combate para domeñar la forma, la luz y el contorno. Veréis claro el drama de Gros y la pasión de Cellini, así como los deliquios místicos del Beato Angélicos, porque estas obras sabrán hablaros, en su fraternidad ideal, de aquellos genios. Podréis ver el gozo de vida que nimba las imágenes renacentistas y cómo la pintura deviene un estremecimiento patético con los españoles, con los discípulos del Caravaggio, y una fiesta orgiástica con el purismo cromático de los contemporáneos.

Si os detenéis ante el episodio de *Lucrecia y Tarquino*, de Guido Reni, podréis observar en qué forma al Renacimiento, escueto y sensual, sucede una etapa de excesiva racionalización de los volúmenes. La escuela bolonesa—último estertor del vitalismo renacentista—se encierra en la limitada y fatal angostura del taller para iluminar crudamente, con teatralidad, a sus modelos. La luz se opone violentamente a la sombra. Contemplad el suntuoso ropaje de Lucrecia o el brazo de Tarquino y la dureza del claroscuro surgirá ante vuestros ojos con máximo relieve. Aquí no hay misticismo, ni éxtasis religioso, sino una mundana sensiblería compuesta con todos los artefactos y fórmulas pictóricas que anuncian la plena decadencia del quinientos. ¡Buen cuadro de museo, sin embargo!

A la misma escuela bolonesa pertenece el Dominiquino, de quien podemos ver un *San Esteban*. Obra ésta que no pertenece a la mejor manera del maestro, y que no puede negar, tampoco, su indudable filiación. El paralelismo con la decadente escuela de Bolonia está acusado por signos evidentes y peculiares a ella. La misma frialdad que Reni, el mismo orden plástico y la misma nobleza de la forma distinguen a este pintor. No obstante Dominiquino, no os engañéis, está inspirado por una superior idealidad. Su sentimiento religioso es más elevado.

El sentimiento y la exaltación patética los veréis en una tela cuyo autor, epígono de Signorelli, tiene en su maestro el modelado enérgico y apretado. La importancia de esta obra es grande para los estudiosos de las cosas de arte, porque el maestro de Cartone es el *traie-d'unió*n entre Boticelli—comienzo pleno del Renacimiento—y Miguel Angel—plena exaltación renacentista—. En los desnudos musculosos y ahítos de materia, vemos patente lo que luego será la lección de Buonarrotti.

Veréis también una bellísima tabla con un motivo caro a todos los artistas de la época en que se «componía», como lo fué a Furini. Se trata de *Susana y los viejos*. Más adelante veremos un *Martirio de San Andrés*, firmado por Saltarelli, y un

cuadro representando un sacerdote, con todo el patetismo místico de la escuela española. Varias copias, excelentes, del melifluido Murillo. La escuela Valenciano-española aparece con una probable tela de Juan de Juanes inspirada en el tema de Juana de Arco. La composición suelta y sabrosa del levantino, tan dado al detallismo poco pictórico, parece haber alcanzado en esta obra sus más conspicuas características.

Estas son—a mi entender—las *masterpiezas* de este museo, en lo que hace relación con los períodos clásicos.

* * *

La pintura moderna tiene en Pedro Lira su comienzo. El pintor chileno del siglo XIX se halla representado por un paisaje, lienzo capital en la totalidad de su obra por la temática y por la morfología. El paisaje no tuvo en el autor de *Felipe II* un cultivador asiduo. Como tampoco lo fueron los pintores naturalistas del siglo pasado. Sintió Pedro Lira la atracción antropomórfica que fué consustancial con los tiempos que siguieron al romanticismo. Fué más retratista que contemplador de la naturaleza y sus cuadros de composición, *La carta, Felipe II, Los canteros, Romeo y Julieta*, son sólo pretextos para realizar excelentes retratos.

En este lienzo que comentamos hay dos tendencias antinómicas. De un lado se adivina un deseo romántico de ver en la naturaleza un «estado de alma, pues no en vano Lira había doblegado su instinto y su admiración a Delacroix para adentrarse en la inspiración de aquellos pintores que únicamente veían la plástica como una *tranche de vie*. De otro lado, el paisaje de la villa Vergara tiene como un barrunto de la concepción mecánica y racional del mundo; algo de lo que Poussin llevaba a sus temas paisajistas. En definitiva, un predominio de la razón sobre la pasión. Contemplad este bello paisaje y veréis cómo el autor no ha dejado ninguna posibilidad a lo imprevisto. Todo

aquí está delimitado y encerrado por un racionalismo pensante. «Pienso, luego pinto», solía decir Poussin parodiando a Descartes.

Más tarde en sus retratos, Pedro Lira habría de evolucionar hacia un post-romanticismo individualista acusado, pero aquí, en este paisaje de tonos fuliginosos de grises y de «valores» rebajados, nos recuerda una concepción pictórica anterior.

Las demás obras firmadas por Pablo Bourchard, Gordon, A. Lira, Eguiluz, Guevara, Lafuente, J. Caballero y Ciro Silva, dan una idea limitada, pero justa de la evolución de la moderna pintura chilena.

El simplismo y la armonía colorista de Bourchard, tan sensitivo y delicado, parecen desembocar en el arte juvenil de Gregorio de la Fuente, quien bajo esa leve apariencia impresionista de sus telas hace aflorar el constructivismo mesurado post-cézanniano.

* * *

Esto es lo que, *sotto voce*, os puede decir este bello, silencioso museo provinciano en ofrenda propicia a los interrogantes de vuestro espíritu. Visitadlo y veréis cosas más interesantes que las que os puede sugerir esta crónica.

Un pintor chileno en Nueva York

En la Galería Durlacher Bros ha celebrado una exposición de sus obras el pintor chileno Luis Herrera Guevara. El éxito obtenido por este artista no ha sorprendido a quienes estaban en el secreto de su poderosa personalidad. Porque Herrera Guevara es pintor de tal fuerza instintiva que sin dominio de los más elementales medios técnicos irrumpe en lo pictórico con plenitud genial. Su triunfo confirma lo que en sucesivas ocasiones hemos escrito de su pintura.