

Crítica de arte

EXPOSICION DE PINTURA CLASICA ESPAÑOLA

Se celebró en el Instituto de Cultura Hispánica con cuadros procedentes de colecciones particulares.

En el catálogo figuraban, entre otras, 11 telas atribuidas a Ribera, 6 a Zurbarán, 5 a Murillo, 4 a Morales, 2 al Greco, 3 a Ribalta, 2 a Velázquez, 2 a Cano, 4 a Valdés Leal, 2 a Coello, 8 a Goya. La nómina comprendía desde Luis Borrassa hasta Vicente López. Es decir, desde un artista que floreció hacia 1400 hasta otro que pertenece ya enteramente al siglo XIX. La designación de "pintura clásica" es, pues, equivocada. Se podría alegar que lo de clásico está dicho aquí en su sentido restringido, a saber aquello que, por sus excelencias y virtudes es digno de servir de modelo. No obstante, un criterio más científico y moderno ha de rechazar como clásica una obra de Rodrigo de Osona; tampoco considerará como tal a un Zurbarán.

El autor de los expertizajes es un pretendido especialista, miembro de número de la Academia Chilena de Historia. La crítica oficial y responsable ha atacado sus atribuciones. Luis Oyarzún, en "La Nación", escribió: "Ha habido consenso en estimar que las atribuciones de las telas que figuran en la Exposición de pintura española fueron hechas con largueza a veces temeraria..." En "El Debate", en "El Diario Ilustrado", en "El Mercurio" y en "La Segunda"

fuieron objetadas también las optimistas conclusiones del autor del catálogo. Y decimos esto para salir al paso de quien atacó a la crítica oficial por no inclinarse a reconocer aquellas atribuciones, hechas irresponsablemente. Si fuera posible reunir en Santiago ciento diez telas de grandes maestros de la pintura española resultaríamos más ricos que muchos grandes museos del mundo. Creemos que ni el Louvre, ni el Museo Metropolitano de Nueva York, ni la Galería Nacional de Londres, ni el Museo de Viena, para citar algunas de las más importantes pinacotecas, podrían competir con este conjunto que se nos ha querido colar alegremente.

Opinamos que con ello, lejos de honrar a la pintura española, se le presta un menguado servicio. Nosotros pudimos comprobarlo cuando mucha gente al ver estas obras, estos supuestos "Velázquez", estos "Grecos", decía con desencanto: "¿Y ésta es la tan famosa pintura española?" Pero, a la vez, como muchos visitantes comprendían a la simple mirada lo desatentado de las atribuciones, las reacciones eran de desagrado para quien obró como si quisiera jugar una broma pesada a los amantes del arte o para quien torpemente creyó dirigirse a una tribu de igorotes.

En definitiva, que en ningún caso se obró con acierto. Algunas telas, sin necesidad de echarles encima el peso de un nombre eminente que no merecían, eran interesantes y hubiera bastado exhibirlas como copias o pertenecientes a maestros de segunda fila para que los asistentes no se sintieran defraudados.

Veamos algunas de las razones con que se apoyan las atribuciones: "Diego Velázquez de Silva *Retrato de niña*. Este pequeño cuadro es, seguramente, el retrato de una de las hijas de Velázquez. Es muy semejante al de otro de sus hijas que se conserva en la Colección Beruete".

Lamentable que no nos sea posible reproducir ambas obras. No existe semejanza alguna entre ambas. Por lo demás la tela de la cual ésta se estima como pariente dejó hace muchos años de pertenecer

a la Colección Beruete para pasar a la Sociedad Hispánica de Nueva York.

De una *Dolorosa* de Alonso Cano se dice: "Obra de tendencia escultural, muy bella de color y expresiva". Del *Retrato de la reina María Luisa*, de Goya: "Una copia de este cuadro se conserva en los salones de la Embajada de España ante el Vaticano". Con referencia a las procedencias y al linaje se exhiben testimonios tan convincentes como los que siguen: "Adquirida (se trata de *Damas y caballeros* de Goya) hace más de 20 años por el experto don Ettore Viola". O bien: "Comprado por el coleccionista e historiador del arte don Luis Alvarez Urquieta al ex Embajador de Chile en Madrid, don Emilio Rodríguez Mendoza". O "Extraído de los materiales de demolición del Convento de la Merced".

La tarea de establecer la paternidad de una obra es tarea ardua y difícil. Solamente grandes expertos como Bredius, Friedlander, Morelli, Berenson, etc., todos ellos de competencia magistral, pueden atreverse a señalar atribuciones basadas en la simple contemplación de las obras. Pero tales alardes no siempre seguros, ni en ellos mismos —recuérdese lo sucedido a Bredius con Meegeren— están apoyados en un aprendizaje riguroso anterior, en la frecuentación de obras, en el estudio estilístico, en el método psicológico en que tanto se distinguió Morelli. De modo que cuando se contempla la tela objeto del expertizaje existe ya un substratum de hechos y datos anteriores. La intuición y la primera impresión vienen a ser en esos maestros y eruditos la etapa final. "Las quejas por dictámenes falsos, formulados a la ligera, quedan más que justificadas", escribe Friedlander con palabras que vienen bien aquí.

En ningún caso en el catálogo de esta exposición se dan razones válidas. Es posible que algunas de estas telas pertenezcan a los maestros a que se atribuyen. Pero en general las atribuciones son dudosísimas.

Nuestras razones son las siguientes:

1.º Crítica de estilo. Muchas de estas obras se parecen ligera-

mente a los maestros a los que se dice pertenecen. Mas no se parecen lo suficiente. Tomemos el caso de Sánchez Cottán. Sí, es cierto que Cottán pintaba "bodegones". Pero su factura se apoya en un dibujo riguroso y perfecto, la superficie pintada responde a una voluntad de abstracción estilística, a un apuramiento acusado del volumen, a una tensión interior que en ningún caso hallamos aquí.

Otro ejemplo sometido al criterio que tiene en cuenta la crítica de estilo: Nos referimos al *Extasis de San Francisco* atribuído al Greco. Esta obra no sólo no exhibe rasgos estilísticos grequenes: además de ello está mal pintada. El ángel del segundo término ofrece un dibujo defectuoso, tiene errores de ejecución y la cabeza parece trazada por un aprendiz inexperto. Por otra parte dentro de la obra se advierten diferencias morfológicas demasiado evidentes. El hábito del santo, las manos, la cabeza y la calavera pertenecen al estilo naturalista apurado y enjuto del realismo español, mientras que las vestiduras del ángel presentan en sus pliegues ese dinamismo de pinceladas fugadas y brillo relampagueante que recuerdan vagamente al toledano. Se evidencian la simulación y el fraude.

Otro caso: *Santa Catalina de Siena*. ¿Pertenece a Zurbarán como se afirma en el catálogo? La razón principal es la de su semejanza con una *Santa Catalina* de la Col. Borbón (el generoso experto usa mucho de tal sistema). Si cotejamos ambas obras con atención veremos que fuera de la similitud iconográfica existen diferencias sustanciales en lo que respecta a la forma. Semejanza de tema, semejanza de actitud, pero discrepancias morfológicas que son en buenas cuentas las que acusan la firma de un autor. El estilo en Zurbarán es lineal y sus estructuras fuertemente geométricas. El hábito en aquella tela de la Colección Borbón ofrece un aspecto escultórico, a grandes planos. En la *Santa Catalina* de la exposición que comentamos, por el contrario, la visión no es plástica, sino pictórica, dando a estas palabras el significado que le da Wolfflin. Es decir, la superficie se tritura en una serie de manchas y de claroscuros parciales.

Sin querer alargar excesivamente nuestros puntos de vista debemos rechazar la atribución de los Velázquez. El fragmento de *Venus y Cupido* parece posterior al sevillano y lo estimamos como perteneciente a un pintor italiano. El *Retrato de niña* es burdo.

La *Inmaculada* que se dice ser réplica de la existente en el Prado es una mala copia muy posterior. El supuesto autorretrato de Murillo tampoco nos parece obra del pintor sevillano. Bastaría compararlo con el auténtico que se conoce para comprender lo desatentado de aquella atribución.

Con referencia a los Goya nos parece evidente la no autenticidad. *Majas y caballeros* es un cuadro compuesto a base de otros distintos del pintor español. Es decir, copiando la composición de otros dos, al modo utilizado por Meegeren en sus famosas falsificaciones de Terborch. Es este un truco muy socorrido y que permite hacer una obra "original" sin apartarse de modelos conocidos. La tela de "Goya" a que nos referimos está hecha a base de dos cuadros de idéntico título ambos. *Majo y maja* (1780-88). Pueden verse sus reproducciones en el libro de Leonardo Estarico, *Francisco de Goya. El hombre y el artista*. Buenos Aires, 1942 (láminas 14 y 15). Un caso parecido se anota en el *Gerard Terborch door Fr. Hannema*, Amsterdam. Meegeren ha compuesto con los cuadros de Terborch *De Varderlijke Vermaning* (plancha 167) y *Muziek-Onderricht*, (plancha 193), su *Muziek-Onderricht* (plancha 195).

Al examen analítico y estilístico somero a que nos hemos dedicado debemos agregar otra razón a nuestro modo de ver decisiva. En ninguno de los catálogos consultados por nosotros de Lafuente Ferrari, Camón Aznar, Alfonso, Beruete y Moret, Cascales y Muñoz y Jorge Pillement para Velázquez, Greco, Murillo, Goya, Zurbarán y Ribera, respectivamente, aparece un solo cuadro mencionado de los que figuran en esta exposición.

Se podrá argüir que muchas de estas obras por hallarse en Chile han podido escapar a los colectores de los catálogos razonados. Pero hay otras que han sido adquiridas —según se consigna— en

España en los últimos cincuenta años. Así el cuadro *Majas y caballeros*, *Retrato de la Infante María Josefa*, *Retrato del Infante don Carlos* y *Un mendigo*, de Goya; *Inmaculada*, *Virgen del Rosario* (París), *San José y el Niño* (llevado a Madrid) de Murillo; *Venus y Cupido* de Velázquez *Niña bilandera* (traído de España en 1942 "con permiso del Patrimonio Artístico Nacional"). Nos preguntamos si la alta institución consignó que se trataba de un Zurbarán: *Cristo de la caña* (traído de España en 1921) del Greco: etc., etc.

En su catálogo, en la página 10, el pretendido experto hace una temeraria afirmación que conviene refutar. Se dice ahí: "la pintura española es la *única* y poderosa fuente de donde naciera el arte chileno". Tal afirmación se invalida cuando se ve que, en un período sobremanera fecundo del arte nacional, llegan a Chile los ingleses Carlos Wood y Thomas J. Somerscales, los alemanes Rugendas y Kirchbach, los franceses Monvoisin y Charton de Treville y los italianos Mochi, Cicarelli y Molinelli.

A esos nombres sólo puede oponerse el de Fernando Alvarez de Sotomayor, maestro del grupo generacional de 1913. La máxima influencia ha sido casi siempre francesa.

OTRAS EXPOSICIONES

En el Instituto Chileno-norteamericano exhibió un conjunto de caricaturas el joven artista *Jorcar*, pseudónimo de Jorge Carvallo. Se distingue su obra por la limpieza, por la pulcritud, por la armonía del trazo. No es el caricaturista desaliñado, ejemplar abundante en el género, sino el captador de expresiones a través de una línea que se incurva sutil, que sigue en meandros de exquisito regodeo estilístico la voluntad creadora del artista.

Presentó *Jorcar* una serie de caricaturas de artistas de cine. Le ha preocupado a este joven admirador de Gulbransson, de Bagaría y de Heine, de preferencia, más que el parecido del sujeto, el valor plástico de la obra, sus efectos figurativos. El color, por ejemplo,