

# **bosquejo panorámico de la pintura colonial**

**EUGENIO PEREIRA SALAS**

La historia de la pintura en Chile comienza en la época en que el Renacimiento estaba dando todavía sus maravillosos frutos en la extensión geográfica europea, partiendo del núcleo inicial de Italia, que lo prefigura y lo instaura como estilo dominante en las bellas artes. El conquistador hispánico y su hueste tumultuosa habían visto y contemplado en sus campañas militares, en las iglesias, palacios y galerías las obras maestras de este tipo humanista de ver, sentir y hacer. No en vano estuvieron Pedro de Valdivia y tantos otros, en ese saqueo de Roma que describe con animación Benvenuto Cellini en sus recuerdos. Pero, al mismo tiempo, esos hombres son herederos de una riquísima y múltiple tradición romana, gorda, islámica que se enraíza y perdura en los estratos populares. Alarifes, aparejadores, y carpinteros de lo blanco traen consigo

al Nuevo Mundo el estilo mudéjar, recuerdo a veces nostálgico de las asombrosas creaciones musulmanas en el sur de España, en Granada y Sevilla, con sus jardines y patios de mosaico y fuentes rumorosas. Los frailes misioneros transmiten el mensaje del gótico decadente, el estilo llamado Isabelino, en que la oración arquitectónica de piedra de la airosa ojiva que se eleva hacia el cielo, se va encrespando en terrenal y florida decoración. Y el plateresco tiene pareja vivencia entre los maestros que llegan de ultramar en el alba de la conquista.

En cuanto a los pintores, éstos siguen cultivando las técnicas del románico y su paleta que obedece a las recetas tradicionales de los talleres enmarca la tela y la destaca con el generoso empleo del dorado, con su halo de sombras nunca opacas.

Hay también una doctrina estética unificadora y estatal, Felipe II se siente interpretado en su esencia hispánica por el genio de la piedra, el divino Herrera, constructor del Escorial, y bajo estos dictámenes de sobriedad y nobleza surge el estilo arquitectónico imperial, a que aspira la dinastía de los Austria en su empresa colonial.

No bien se fundan en América las ciudades —que en sus cimientos de piedra y de adobe simbolizan la voluntad de permanencia en destino de colonización—, aparecen las primeras generaciones de artistas.

Humilde es la ciudad de Santiago del Nuevo Extremo, fundada por don Pedro de Valdivia, el 12 de Febrero de 1541, también lo son las que sus lugartenientes o sucesores hacen surgir en el norte y en el sur, pero en todas ellas puede rastrearse la inquietud estética, la búsqueda de ese indefinible real que llamamos belleza.

La pintura es para los chilenos del siglo XVI un arte y al mismo tiempo una función cívica, y por ello los géneros más cultivados son el retrato y la pintura religiosa. El retrato alcanzó boga en América porque venía a satisfacer necesidades sociológicas prácticas en la vida social de un pueblo joven, tales como la de estimular el amor filial, el orgullo de la familia, el blason lejano, el prestigio de las instituciones, y por eso mismo, "por-

que cuando se encarga un cuadro es casi siempre por motivos extra-artísticos", el pintor debe moverse en el ambiente del que encarga o compra, y ceñirse al mecenazgo en la identidad objetiva del modelo, fiel a su clase, a su rango y la indumentaria cortesana.

En nuestras investigaciones documentales hemos traído a la superficie del conocimiento a algunos de estos retratistas iniciales, Francisco Ximeno, Diego Núñez, el jesuita Diego de la Puente, y los anónimos decoradores de los primitivos claustros del convento de San Francisco, en cuyos muros lucía el oro bizantino que destacaba a los mártires de la Orden en Chile.

La pintura religiosa es de mayor importancia artística, y algunas ciudades hispanoamericanas: México, Guatemala, Quito y el Cuzco se transformaron en sede de una industria mística, en cuyos talleres se surtía el mercado lejano. Esta pintura emerge de la imitación de los grabados y estampas que vienen de Italia, Flandes y Alemania, con el relato anecdótico, y conmovedor de la vida de los santos y bienaventurados predilectos, patrones y protectores. El tema mariano bajo la forma de las diversas advocaciones de María, madre de Jesús, es el más popular entre los conquistadores que levantan a su nombre templos y santuarios, que dan carácter regional y aun nacional, entre otras, a la Virgen de Guadalupe, de Copacabana y en Chile a la del Rosario o del Socorro que se venera en el templo de San Francisco, imagen napolitana traída por Pedro de Valdivia en el arzón de su silla, o la que luce en La Merced, obsequio del padre Correa.

Los artistas coloniales viven la religión en la materialidad de la vida cotidiana; se sienten realmente acompañados por el Angel de la Guarda. Su destino está protegido por los santos, con quienes dialogan; advierten en la naturaleza la presencia de las potencias celestiales, y por eso el soplo místico de su inspiración ingenua logra dar autenticidad a esta visión folklórica de la realidad trascendente. La pintura hagiográfica que sirve a la vez de catequesis está regida por estrictas reglas formales que se repiten una y otra vez de acuerdo con el complicado lenguaje

simbólico de los gestos y del color que definen los grados de la santidad.

En Chile, pese a su alejamiento geográfico, los conventos, iglesias y monasterios se recubren con grandes series hagiográficas costeadas por los gremios piadosos, que vienen penosamente del Alto Perú, del Cuzco y aun de Quito. Los había en Santiago en las iglesias de San Francisco, Santo Domingo, La Merced y la Catedral, y en general en casi todos los templos importantes del país. Un ejemplo típico que ha sobrevidido a la furia de los terremotos que han asolado despiadadamente nuestras ciudades, lo tenemos en esa interesante tela de **Cena de Santo Domingo**, de la colección Carlos Peña Otaegui que se conserva en Lo Fontecilla, de las Condes. La escena, de marcado sabor flamenco, nos muestra la mesa desplegada en banquete, servida por los ángeles que traen los apetitosos manjares chilenos. Los curiosos se congregan a mirar la escena, mientras debajo de la sencilla tabla el simbolismo de la fe está contenido en la tea dominicana que asoma en el hocico del perro enfrentando a los demonios.

Dentro del tono general de esta primera época de lento desarrollo, dos personalidades que se afirman en algo propio encarnan las excelencias dentro del pobre medio artístico. Son ellos el monje guadalupano Fray Diego de Ocaña, peregrino en América, y el cronista y escritor político, el capitán Francisco Pineda y Bascuñán, el autor de ese curioso relato, **El Cautiverio Feliz**, que cuenta sus aventuras entre los indios.

Ocaña, nacido en 1570, recorre Chile en los años cruciales en que tras la derrota española en Curalava hay dudas sobre la posibilidad material de mantener el país bajo la soberanía imperial.

Ocaña, sin duda, acopia materiales gráficos para ilustrar su futura crónica, en manuscrito en la Universidad de Oviedo, de la que publicamos la parte chilena, y que ahora ha sido editada en forma completa en Madrid. Las movidas imágenes captadas por la ágil e indocta mano del artista intuitivo, reflejan su indudable talento. Concibe la guerra de Arauco a la manera del encuentro entre dos culturas, y así como el poeta Ariosto puso frente a frente con nobleza de intención a moros y cristianos,

el monje de Guadalupe, influenciado por don Alonso de Ercilla traza los perfiles de la galería de los personajes que encarnan la terrible contienda, los aguerridos gobernadores de la Capitanía General y de los indómitos toquis araucanos. Con suelto trazo y una forma esquemática y libre, evoca a Caupolicán y Lautaro, a García de Loyola y Alonso de Sotomayor, en sus atuendos característicos, no desdeñando la suave dulzura de Fresia, imagen de la mujer araucana transformada en implacable heroína en el desastre bélico de su esposo.

Pineda y Bascuñán también planea ilustrar su libro, y con cierto soplo vital, en planos verticales que dividen los bandos en lucha, describe la Batalla de las Cangrejeras, en que fue tomado prisionero, con minuciosos detalles de las armas y cabalgaduras, a la manera miniaturista de las planchas de cobre que adornaban los libros de viajes de los impresores europeos de la época, entre otros las **Décadas**, de Antonio de Herrera. Buenos dibujantes por su valor artístico y la calidad de documento incongráfico incomparable, ambos artistas son los arquetipos del espíritu del siglo XVII.

El terremoto del 13 de mayo de 1647 al destruir implacable la obra urbanística levantada con supremo esfuerzo por las primeras generaciones criollas, abre un nuevo ciclo en la precaria historia del arte chileno colonial. A los cambios arquitectónicos —que por el momento no nos competen— se agregan los influjos espirituales a la distancia. El manierismo y el barroco hacen entonces su entrada triunfal en América, donde el ambiente es acogedor para su filosofía. Podríamos decir que la naturaleza misma del Continente es barroca, desmedida e incommensurable. Los españoles sienten que la euforia y angustia de los grandes espacios los va ganando. Los frutos son ubérrimos; los árboles traspasan la proporción casi aurea de la flora de Europa. Las fuerzas telúricas, los terremotos, los huracanes, la puna y el volcánismo amedrentan e inquietan la conveniencia humana. La capacidad receptiva de la raza amerindia y criolla, explica el rápido y avasallador proceso. Ningún pintor ha influido más que el genio de Zurbarán, y su cuadro **La Cocina de los Angeles**, puede

iniciar la genealogía de la escuela cuzqueña. El concepto de pintura queda en este siglo más bien relacionado con las experiencias visuales que las formas tangibles, pues el barroco dio a todas las artes un sentido pictórico. Hay en el concepto histórico cierto desdén por la antigüedad, que se admira pero no se venera, y el cuerpo humano con sus cánones de proporción se olvida en el estallido de las formas libres que surgen de la imaginación que sublima la realidad objetiva.

Para el Chile estremecido y lacerado por el impacto sísmico de 1647 la religión fue el consuelo, y en su contricción el Flandes Indiano, el de las interminables guerras contra los araucanos, quiso transformarse en una Roma de las Indias por la multiplicación de sus templos, capillas y adoratorios.

Dos períodos hay que señalar en el desarrollo del barroco en Chile. El primero, que ocupa parte del siglo XVII, está dominado por la influencia del barroco virreinal; el segundo, por la preponderancia de la escuela jesuita-bávara.

Paradigma de la primera época que se prolonga hasta mediados del siglo XVIII, es la famosa serie de la **Vida de San Francisco**, que se conserva en el claustro del convento santiaguino. Pintada entre 1668 y 1684 por variada mano pictórica en que sobresalen Basilio Santa Cruz y Juan Zapata Inga, el importante conjunto obedece, sin duda, a la inspiración de alguna calcografía religiosa que desconocemos. Todavía se discute si la serie, de la que hay similares en el Cuzco, Ocopa y en La Paz, ha sido pintada en Chile o corresponde a una réplica cuzqueña. Aunque nos inclinamos por deducción lógica a creer que fue obra de encargo, traída del Cuzco, la prueba documental no es hasta el momento decisiva. Una mano rectora da unidad al conjunto de las 42 telas, de grandes proporciones, a la manera de retablos internos, tal vez sea la de Basilio Santa Cruz Pumacalla, indio ladino, miembro prominente de la pléyade aborigen de los artífices cuzqueños. Influenciado por Zurbarán despliega la vida del santo en dos planos horizontales. Por lo alto está el mundo de la fe en su simbolismo hagiográfico: ángeles asexuados, manos que emergen de las nubes procelosas; agrupaciones, límbos, ha-

los, coronas de santidad y un colorido claro en la gama del azul. Hacia abajo la vida terrenal, lo cotidiano. Es, podríamos decir, un fresco en que la existencia americana en detalle miniaturista acompaña los episodios del santo de Asís, desde su nacimiento en el pesebre en que doña Picha lo trajo al mundo, hasta su muerte. Y para inculcar aún más esta lección de catequesis, los cuadros en sus marcos de flores, portan en las cartuchos calígraficos la historia verdadera que se está relatando. Flora y fauna americanas; frutos de la tierra; costumbres civiles y religiosas, romerías, instrumentos musicales, danzas y deliciosas naturalezas muertas contiene la serie, salvo la naturaleza física que es paisaje ideal europeo, bulle la bida cotidiana que traslada el siglo XIII del santo a la realidad americana de ese presente que da el tono a la pintura.

En la serie sobresalen algunas telas que han pasado a ser representativas del conjunto, como por ejemplo, **Los Funerales de San Francisco**, tela firmada por Zapata Inga, de atinada composición, en que los múltiples personajes desfilan en compungidas comunidades de frailes y civiles, esbozados para dar la sensación de dinamismo, de lento movimiento que realza la armonía verdosa y la gama amarillenta de la trama. Fue, sin duda, la obra artística máxima de esa época, y el modelo que poseía la plástica nacional.

La orden de San Ignacio rivalizaba también en el campo de las bellas artes con las demás comunidades, y estaba orgullosa de su cuadro **La Última Cena** (1652) que decoraba el refectorio de la Orden (Hoy en el Museo de la Catedral de Santiago). Tiene el cuadro en su composición influjo de la escuela romana, aunque se asemeja a obras parecidas del arte colombiano colonial.

La técnica cuzqueña se practicó en los gremios artesanos de cuyas filas surgen los pintores que trabajan en este período, a saber, Francisco Escobar, Crisóstomo Atahualpa, Damián Muñoz, Juan del Pino y José Guerra. El arte es gremial, bajo el patrocinio de San Lucas. Los aprendices se inscriben por dos años en el taller de los maestros, quienes, además de mantenerlos física y cristianamente, les enseñan los secretos de la composición de

figuras y el manejo de la paleta criolla a base de pigmentos naturales y la fabricación de telas y arpilleras. En las vigencias de estudio, además de la práctica directa, aprenden a mezclar la trementina refinada, el aceite virgen de clavel, de nueces o de adormidera. El betún de Judea y el carboncillo de naranja y el barniz de clara de huevo y la miel blanca son los componentes de los pomos de colores naturales. Por dos años están sujetos a las enseñanzas empíricas del taller para ascender al rango de oficiales, y por último, previa presentación de la obra maestra a los exámenes tomados por los maestros mayores, elegidos por el Cabildo, son aprobados, lo que les permite abrir taller propio con el honorífico título de maestros en el arte de la pintura. Fue un gremio orgulloso de sus prerrogativas, y ocupaba con sus carros alegóricos, los puestos avanzados en los desfiles de las corporaciones.

A ellos se encargan los retratos de los gobernadores y altos funcionarios que pasaban a adornar las salas capitulares de la Real Audiencia y del Cabildo. Velaban por la tradición pintando esos "retratos de muerto" para eternizar la memoria de los beneméritos, como son esos interesantes cuadros yacentes de Sor Bernabé y el Capitán Francisco Bardesi, fundadores del Convento de San José, de un hieratismo trágico en su factura pictórica.

El imperio del arte cuzqueño se debilita con la entrada en escena de los coadjutores jesuitas. Después del terremoto de 1647, repetido en Santiago y Concepción en 1730 y 1751, se logró obtener el permiso real para que pasaran a América y a Chile los hermanos artífices, oriundos en su mayor parte de Baviera, que hasta el momento por su calidad de extranjeros no habían logrado obtener sus pasaportes. La primera falange artística de consideración llegó a Chile en 1748, bajo la inteligente conducción del activo y erudito sacerdote padre Carlos Haymbhausen. La faena que realizaron es trascendente en el país. No sólo construyen, pintan, decoran y esculpen sino que plantan también la semilla promisora de sus escuelas profesionales, por decirlo así. En Callera de Tango, levantaron los hornos de fundición donde los orfebres de la Orden trabajaban admirables custodias de plata y

piedras preciosas, cálices, vinajeras, etc. En Bucalemu, se construyen los telares para que los brosladores trenzen el hilo de oro de las cazullas y mantos. En la Ollería de Santiago —ayer calle de la Maestranza y hoy Portugal— se abre el taller de pintura que regentan el hermano Juan Redle y principalmente Joseph Ambrosi. Místico y devoto, Ambrosi trabajó sin descanso hasta el momento trágico de la expulsión de la Orden y en su sala-taller, con su tabla y sus pinceles, todavía colgaban algunas telas de las múltiples que pintara. Pudo terminar la serie de **Las Letanías de la Virgen, y los apóstoles**, hoy en el Museo de la Catedral, pintura italianizante, graciosa y suave a lo Carlo Dolci. A veces el recargo de símbolos la aproxima en la intención al barroco cuzqueño.

La expulsión de la Orden pone fin a un período extraordinario del arte colonial que deja la valiosa herencia de sus joyas de delicada orfebrería; una arquitectura monumental como la Iglesia de la Compañía, unida a una de las grandes catástrofes sociales del país; la primorosa talla de madera del templo de Achao, arquetipo de la arquitectura de Chiloé. Quedan los soberbios trozos escultóricos del **San Sebastián**, de Los Andes y el **San Francisco Javier**, de la Catedral de Santiago, del mulato Julián Baldovinos.

Nuevos vientos culturales soplaban en el mundo. En España la entronización de los Borbones con Felipe V, de Anjou trae a la Corte la influencia gala de los Luises. La filosofía política galicana concede supremacía a lo civil sobre lo religioso, y la fundación de la Academia de San Fernando, en Madrid, marca el advenimiento de un renovado estilo, de inspiración neo-clásica que se impone en la península y en sus colonias. El arte académico se inspira nuevamente en la antigüedad clásica y en el arte pompeyano que se acaba de descubrir entre las ruinas de Herculano y Pompeya, sepultadas por la lava del Vesubio. En vez de la intuición barroca libre y espontánea, el artista aspira a una pintura erudita, basada en un aprendizaje escolar de las técnicas y de la historia del arte. Es una forma sabia que se ciñe a una geometría rigurosa y a procedimientos que podríamos llamar científicos. El contacto es inmediato pues obedece a la lla-

mada Filosofía de la Ilustración que a mediados del siglo XVIII domina la Europa monárquica y prepara la Revolución Francesa.

Las corrientes artísticas, como las aguas agitadas que se esparcen por ondas, tardaron en desparramarse por la lejana y extendida superficie de América. La manera de hacer y de pintar del barroco persiste en los talleres artesanos. En la escultura, por ejemplo, Ambrosio Santelices, en compañía de su hijo Pedro y de su yerno Tomás Apelo, continúan trabajando los altares de las cofradías de blancos, criollos y pardos, en la forma tradicional. El maestro de Mendoza, apellido que impuso Antonio R. Romera al anónimo pintor que realizara la serie de la **Vida de la Virgen**, para esa capilla situada en la vieja Colchagua, entre Rosario y Rengo, simboliza lo que podría llamarse rama chilena del barroco tardío.

La reacción neo-clásica se hace sentir por etapas. En la arquitectura los ingenieros militares construyen sólidamente en la nueva modalidad. En el arte pictórico la visita de la expedición científica que preside Alejandro Malaspina, y que trae a bordo de las naves exploradoras a Fernando Brambila, José Pozo y Ravanet crea por imitación y contagio situaciones favorables.

Los poderes públicos, los gobernadores ilustrados de las postimerías coloniales: Ambrosio O'Higgins, el Marqués de Avilés y Luis Muñoz de Guzmán, estimulan las tertulias intelectuales, dando ocasión a la apertura de los salones literarios criollos, en que junto al clavecín y al piano, que va desplazando a la guitarra, se habla con autoridad de política y de arte. El cultivo de estas disciplinas se generaliza. Los tratados clásicos y modernos sobre pintura y escultura están a disposición de los entendidos en las bibliotecas particulares que enriquecen sus fondos agregando a los libros de teología y jurisprudencia, las obras de Palladio, Vignola o el Españoletto. José Antonio Rojas, ese brujo chileno que se interesa por la electricidad, posee lo más escogido de la literatura estética.

En Concepción, José Puga y Jirón exhibe con orgullo de coleccionista los cuadros de Rafael Solimena que ha encargado a Europa. En Valdivia, el Gobernador Espinoza escandaliza al ve-

cindario exhibiendo su grupo de mármoles desnudos. En Talca, el Conde del Maule, filántropo dota a las iglesias y hospitales que su munificencia permite construir con planos de Toesca, telas de renombrados maestros españoles. Hay interés por adquirir objetos preciosos, y aunque los aranceles burocráticos —eterna historia— impiden con subidos derechos la entrada de obras de arte al país, lienzos y láminas importadas compiten con la pintura religiosa del Cuzco, de México o de Quito.

Pero, no sólo hay deleite en la contemplación sino también en la creación misma. Manuel de Salas, el fundador de la Academia de San Luis, aprende a pintar y encarga los colores más finos para su paleta de aficionado. En Valdivia, el cronista Usauro Bernabé agrega a sus méritos literarios su habilidad de dibujante para proyectar fantasías escenografías en los túmulos que se alzan en honor de la monarquía española. La Serena se enorgullece de sus artífices Pedro y Crisanto Guerra, autores del modelo y construcción de La Portada que cierra y abre la progresista ciudad. Y por doquier hasta la humilde capilla de Guacargüe puede mostrar un púlpito con los puntos de realce de una hermosa decoración agraria.

Pero, indudablemente, el reactivo más enérgico en el ambiente es la recia personalidad del incansable Joaquín Toesca, discípulo de Rafael Sabatini, el constructor de la Puerta de Alcalá, renovador urbanista de Madrid, que insufla en el ánimo escogido del vecindario chileno el sentimiento de la grandeza arquitectónica, levantando en claras líneas eurítmicas la majestad de la Casa de Moneda, la Catedral de Santiago, y de cientos de obras repartidas a lo largo del país. Para la faena artística reúne Toesca a su alrededor lo más granado del intelecto nacional, a quienes inculca sus doctrinas y técnicas. Prepara al mismo tiempo las cuadrillas artesanas que van a realizar en la piedra, el mármol y el bronce sus designios renovadores.

Para el adiestramiento de los maestros y la preparación de los cuadros técnicos indispensables, crea Manuel de Salas la Academia de San Luis, donde por primera vez en Chile se establece una cátedra de dibujo y pintura. El 6 de marzo de 1797, en la

calle de San Antonio, con la ceremonia habitual, se abren sus puertas y durante 17 años contribuye la Academia al perfeccionamiento de las bellas artes. Dictan cátedra allí Joaquín Toesca y su sucesor el hábil ingeniero Vicente Caballero. Para el ramo de la pintura se contrata en Buenos Aires al miniaturista italiano Martin de Petri, quien se transforma en el retratista por antonomasia de la alta sociedad chilena. Continúan la labor pedagógica los talladores de la Casa de Moneda, Ignacio Fernández Arrabal y Rafael Nazaval y el simpático Joseph Gutiérrez, autor del cuadro de la **Virgen de Puerto Claro**, patrona de Valparaíso. Es larga la lista de los pintores que egresan con el doble aprendizaje del taller y de la escuela. En los primeros rangos artesanos están Pedro Jofré, activo en los menesteres públicos, banderas, insignias; José Mena, el futuro ciudadano Mena, decorador de carrozas; Marcos Hurtado y Juan Negro, escenógrafo del Teatro de la calle de las Ramadas, hoy Plazuela del Corregidor; Pedro Nolasco Carvallo, contratado para pintar los 12 lienzos del **Credo de la Iglesia de La Estampa**.

Representante típico del nuevo espíritu en que se conjugan las tendencias racionalistas de la Ilustración, el clasicismo de las formas y el fermento revolucionario, es el cuñado de Toesca, el inquieto Ignacio Andía y Varela. Nacido en 1757, alumno del Colegio Azul de los Jesuitas y de la Universidad de San Felipe, retribe la máxima educación que el país puede otorgar a las familias pudientes. En 1784 ingresa a la carrera administrativa y sus condiciones de experto calígrafo le otorgan el cargo de pendlista, el escribiente oficial de códigos, diplomas y pergaminos. Abrumado por las cargas burocráticas y el peso de una larga familia, Andía y Varela tiene escaso tiempo para saciar su curiosidad científica y artística. Acompaña al Gobernador O'Higgins al Parlamento de Negrete y traslada al papel con suma habilidad la visión de la interesante jornada. Su talento se expresa en elaborados mapas cartográficos de la región andina y en hermosos dibujos técnicos para la Casa de Moneda. Sus obras maestras son el escudo de España que adorna en la actualidad la entrada del Cerro Santa Lucía, y el perdido escudo de la Patria Vieja. Cono-

cemos su talento pictórico por el acucioso retrato a pluma del célebre teólogo jesuita Manuel Lacunza, cuyo libro **La Venida del Mesías en gloria y majestad**, copia con primorosa caligrafía. A los 62 años, viudo y desengañado del mundo, Andía y Varela abraza la carrera sacerdotal y se refugia en San Felipe, en ese Mirador del Monje, desde donde estudia con afán de naturalista la flora y fauna de nuestra tierra.

Si Andía y Varela puede reputarse el más refinado de los artífices coloniales, Joaquín Masías lo es en la pintura. Nacido en Santiago, casado con Josefa Rendón, trabajó afanosamente en sus tareas de retratista, viéndose envuelto más tarde en la agitación revolucionaria de la Patria Vieja. De las obras que se le encargaron han llegado hasta nuestros días algunos retratos significativos. Entre ellos merece señalarse el del Obispo Francisco José Marán, el devoto constructor de la Estampa Volada de la Cabadilla. El personaje tiene en la tela autenticidad y carácter, lo que salva las imperfecciones de la técnica. Mayor mérito encontramos en el retrato de cuerpo entero del P. Antonio Correa, fundador de la Orden Mercedaria en el país. La figura inclinada a la izquierda expone en su mano a la manera de un donante el plano de la Iglesia. Más arriba unos símbolos de la sabiduría, y en lo alto la protección mariana, su culto favorito. La gama del color, en que el blanco del hábito contrasta con el tono oscuro, está bien distribuida, dando realce al personaje. Aunque Masías escapa en estas obras a la rigidez de la escuela cuzqueña, todavía conserva el gusto por el detalle y el recargo decorativo, sin alcanzar en las telas la sensación irreal de misticismo que es la característica de la anterior época barroca.

Contemporáneos de Masías son Francisco Ríos, José Coo y Lucas Blanco, de raigambre artesana, y Fernando Morales, muy apreciado por sus retratos, entre otros, el de don Miguel de Ezaguirre. Todos ellos son eclipsados por la fama del mulato José Gil de Castro (1785-1843) que pone término a la pintura colonial y abre el nuevo ciclo republicano.

El perfil biográfico de este artista nos es conocido en sus rasgos globales. Gracias a las investigaciones de Luis Alvarez Urquie-

ta y Jaime Eyzaguirre, y al distinguido escultor peruano Prof. Joaquín H. Ugarte y Ugarte, se han precisado sus datos cronológicos.

Hay todavía incógnitas en su existencia. Nacido en Lima en el seno de una familia esclava. Pardo libre en sus mojedades, lo encontramos más tarde en Trujillo donde desempeña el cargo de capitán de milicias. Algunos creen que aprendió allí la técnica del dibujo con el artista trujillano Julián Jayo. Otros le asignan como profesor al sevillano José Pozo. Creemos nosotros que la cultura de Gil corresponde a la instrucción castrense del alférez en que el rigor militar de lo físico se completa con los conocimientos de la geometría, el dibujo, la balística y un suave baño de latín que Gil absorbe con pronunciado deleite. Pasa a Chile alrededor de 1807. Se avecina en Santiago y contrae matrimonio. Su taller de "retratista limeño" en la calle atravesada de Santa Lucía (hoy Victoria Subercaseaux) es el sitio predilecto de la sociedad que quiere eternizar su rostro y su prosapia, o decorar su oratorio con imágenes protectoras. La dinámica paleta del mulato se mueve con soltura en la oscilación de péndulo de su inspiración en que hay caídas y renacimientos. Utiliza el método de la cámara oscura, máquina que trajo a Chile la expedición de Malespina, lo que le permite el rápido traslado mecánico de los contornos que se repiten con curiosa uniformidad en sus telas. El trazo de su mano es firme, es un pintor innato. Su colorido alegre y vistoso, escapa por su empleo a la monótona tonalidad grisácea de los talleres a la usanza cuzqueña. Empasta con generosidad, desparramando los colores absolutos, el azul de prusia, el blanco, el negro, no llegando, sin embargo, a crear acertados claros-oscuros. Es el mulato Gil un buen sicólogo, de ojo avizor y receptivo, y con ayuda de los detalles que a menudo recargan sus telas, logra formar el ambiente apropiado, de donde surge el retrato íntimo más allá de la apariencia superficial. En el hacer atropellado y rápido del pintor por encargo, hay una connotación ingenua y graciosa de la legítima poesía y ternura, en especial en el tratamiento de los retratos de niños y mujeres.

La personalidad artesana del maestro Gil de Castro, enmarca-

da en el cuadro sobrio de la vida social austera de las postrimerías coloniales, se distiende y ensancha al sonar la hora de la Independencia. Maestro mayor del gremio de pintores, en 1816, en los días aciagos de la Reconquista Española, alcanza nombradía nacional a partir de 1817. Miembro del Cuerpo de Ingenieros. Teniente y luego Capitán del Batallón de Fusileros de la Patria en Diciembre de 1817, es condecorado con la Orden del Mérito en el grado de legionario.

El impacto de lo bélico había traído a las costumbres cierto curioso desenfreno que libera los instintos sofrenados por una rígida etiqueta. Las formas libres de la sociedad republicana naciente y el sentido del heroísmo y de la hazaña en la juventud, consiguen estructuras de mayor movilidad. Gil de Castro tiene frente al caballete una nueva clientela que acude donde el retratista limeño para detener en el óleo impermecedero del cuadro el tiempo fugaz y escurridizo. El temperamento del mulato Gil se solaza en el nuevo orden militar y cívico. Por una parte participa en la contienda en su calidad de segundo cosmógrafo y miembro de la mesa topográfica. La protección de don Bernardo O'Higgins, el Director Supremo que practica y protege las bellas artes, lo hace penetrar en los medios gubernativos y se transforma en el pintor por excelencia de esos años de gloria. A su pincel se deben las semblanzas de Bolívar, San Martín y O'Higgins, que difunde la litografía. Con orgullo y cierta vanidad, firma sus retratos de los generales, coroneles y oficiales del Ejército Libertador y de las fuerzas de la Expedición Libertadora del Perú, con el "Josephus Gil me fecit", agregando su título erudito barroco de "protoantigrafista". Adquiere en su profesión noblemente ejercida algún caudal económico. Sus honorarios de 180 pesos oro por los retratos de cuerpo entero y de 75 a 90 por los de medio cuerpo representan un estímulo adecuado a su absorbente faena pictórica. No tiene en el país más rivales que Joaquín Mesías, que muere en 1816, y José Mariano Carrillo, el joven artista neo-granadino, discípulo de la escuela de Quito, viajero que ha traído Lord Cochrane de Guayaquil y que sirve de ayudante en los tra-

bajos litográficos del Almirante, junto a la cronista y deliciosa escritora María Graham.

El valor de la galería de personajes que nos ha dejado Gil de Castro es incalculable, tanto por su calidad de arte y como documento histórico, pues sus telas relatan con verdad esos acontecimientos. Supo captar la gracia de la mujer chilena con sus opulencias oprimidas por la moda imperio, y luego más suelta y natural con la simplicidad británica, más a tono con el carácter liberal de esos decenios. A la manera de un retablo, con algo de popular y picaresco en sus deformaciones de caricatura que nos recuerdan vagamente el genio de Goya, podemos contemplar en esas telas al desfile de los antepasados, sea en su elegancia civil o en el brillo multicolor de los uniformes que el mulato Gil realza con el empleo de la gama dorada. Sus retratos, a menudo hieráticos y estereotipados, muestran a veces ternura y delicadeza, sobre todo en los modelos infantiles.

Nunca falta en la composición el preciso toque de época que nos ilustra sobre el mobiliario, el atuendo y el aderezo de los hogares santiaguinos. Hacia 1820 el mulato Gil regresa a su patria para proseguir su carrera prodigiosa de retratista. Fiel a su manera original perfecciona su técnica, pero conserva el mismo espíritu cívico al trazar la galería de hombres ilustres del Perú. Poco se sabe de sus últimos años. Murió al parecer en la indigencia, después de haber gozado de prosperidad, según las investigaciones del prof. Ugarte.

Ya un nuevo ciclo pictórico, aparejado a una moda extranjerezante, tendía un manto de olvido o de denuesto sobre su labor al unísono que con toda la pintura colonial. El decreto de 1811 que abrió los puertos de Chile al comercio internacional tuvo repercusiones sobre el quehacer artístico, pintores trashumantes en busca del color local, de lo exótico o enamorados de la naturaleza americana, comenzaban a llegar al país. Las bellas artes se renovaban en el Instituto Nacional, en esa cátedra de pintura y dibujo que regentaron Joseph Gutiérrez, reliquia de la Academia de San Luis; el gran pintor Carlos Wood y el retratista suizo Henri Jenny. Allí se estaba formando la primera generación artística republicana y democrática. El ciclo colonial estaba cerrado en su trayectoria histórica, y dejaba una herencia valiosa repartida a lo largo del país, fiel testimonio de esa época formativa del arte. Fue momentáneamente desdeñada pero la labor historiográfica de José Gandarillas, Luis Alvarez Urquieta, Fernando Marques de la Plata, Alfredo Benavides, Manuel Sechi y Roberto Dávila Carson, para no citar sino a ilustres fallecidos, logró restaurar su legítimo prestigio en la secuencia de su evolución y devenir.