

LA ODISEA DEL HIJO PRÓDIGO: EL CASO DE ALFREDO VALENZUELA PUELMA Y GEORGES TRUFFAUT

THE ODYSSEY OF THE PRODIGAL SON: THE CASE OF ALFREDO VALENZUELA PUELMA AND GEORGES TRUFFAUT

ALEX ALEJANDRO PINO ESPINOZA*

RESUMEN: Este artículo analiza la obra del pintor chileno Alfredo Valenzuela Puelma, titulada *El hijo pródigo*, la cual ha recibido escasas menciones y ha ocupado un lugar marginal entre los historiadores del arte locales en relación con el repertorio pictórico del artista. A partir de esta situación, se realizó un análisis iconográfico de elementos considerados secundarios en su interpretación oficial, cuestionando su identidad como *El hijo pródigo* y proponiendo, en cambio, una nueva lectura basada en los textos homéricos. La nueva identidad de la pintura, interpretada como “Telémaco reconociendo a Ulises”, no solo aporta una lectura que incorpora los elementos iconográficamente ignorados en su interpretación como *El hijo pródigo*, sino que además proporciona antecedentes que vinculan la obra con el pintor francés Georges Truffaut. De este modo, se logró identificar la pintura como una copia de una obra realizada en 1880 por el mencionado artista francés, y además se aportaron nuevos antecedentes sobre una de las facetas más mencionadas de Valenzuela Puelma, aunque de la cual existen pocos ejemplos: la de copista.

PALABRAS CLAVE: Alfredo Valenzuela Puelma, *El hijo pródigo*, copia, Georges Truffaut

ABSTRACT: This article analyzes the work of the Chilean painter Alfredo Valenzuela Puelma, entitled *The Prodigal Son*, which has received little mention and has occupied a marginal place among local art historians in relation to the artist's pictorial repertoire. Based on this situation, an iconographic analysis of elements considered secondary in its official interpretation was carried out, questioning its identity as *The Prodigal Son* and proposing, instead, a new reading based on the Homeric texts. The new identity of the painting, interpreted as “Telemachus recognizing Ulysses”, not only provides a reading that incorporates the elements iconographically ignored in its interpretation as *The Prodigal Son*, but also provides background that links the work to the French painter Georges Truffaut. In this way, it was possible to identify the painting as a copy of a work by the French artist in 1880, and also provided new information on one of

* Magíster (c) en Historia del Arte, Universidad Adolfo Ibáñez, Los Ángeles, Chile. Correo electrónico: alexpinoe@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-5383-6534>

the most mentioned facets of Valenzuela Puelma, although there are few examples of it: that of copyist.

KEYWORDS: Alfredo Valenzuela Puelma, *The Prodigal Son*, Copy, Georges Truffaut

Recibido: 23.04.24. Aceptado: 30.01.25.

EL PRESENTE ARTÍCULO analiza la obra conocida como *El hijo pródigo*¹ (fig. 1), una pintura rodeada de enigmas y realizada en 1889 por el pintor chileno Alfredo Valenzuela Puelma durante su segunda estadía como pensionado en Europa. A pesar de tener una técnica depurada y ser una obra de dimensiones similares a otras del mismo periodo como *La ninfa de las cerezas* (1888), o *Magdalena penitente* (1890), esta pintura no fue comentada por la crítica de la época, ni tampoco fue exhibida en exposiciones durante la vida del artista. Esta circunstancia atípica, relacionada con la falta de revisión de una obra realizada en un periodo significativo en la vida de Valenzuela Puelma, ha mantenido a *El hijo pródigo* como una pintura que ha pasado completamente desapercibida dentro del *corpus* de obra del pintor.

El año 1887, Alfredo Valenzuela Puelma recibió de manera excepcional una segunda pensión del Estado de Chile para continuar sus estudios en Francia, una situación inusual, pues constituía un privilegio que no había sido concedido anteriormente a otro becario (Accatino y De la Maza, 2022). Fue este, por lo tanto, su segundo viaje, ya que la primera vez como pensionista del Estado entre 1881 y 1885, Valenzuela Puelma debió adelantar su regreso al país a comienzos de 1885 debido a problemas de salud. Sin embargo, el primer período en París fue muy enriquecedor para el artista, pues lo puso en contacto tanto con la tradición académica francesa, como con las nuevas corrientes que ya circulaban en el circuito artístico parisino. Durante estos años el pintor desarrolló un conjunto de obras en donde el desnudo destacó de modo particular. *La ciencia mostrando al genio que sólo ella conduce a la inmortalidad del saber* (1884), fue el preludio para dos de sus obras más comentadas por la historia del arte local, *Náyade* (1884), y *La perla del mercader* (1884), ambas presentadas en el salón parisino en 1884 y 1885, respectivamente. Los años siguientes al retorno de Valenzuela Puelma a Chile estuvieron marcados tanto por sus conflictos con artistas locales, como por las incumplidas expectativas del pintor, quien no logró consolidar

¹ Mis agradecimientos a la Colección de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción y su Centro de Documentación, por la fotografía de *El hijo pródigo*, así como el préstamo de Ficha ID N° 0054.

su carrera y debió contentarse principalmente con pintar retratos a partir de fotografías (Ossandón, 1934, p. 23). Fue por intermedio de Eusebio Lillo (Miembro de la Comisión de Bellas Artes y Senador por Talca) que el artista consiguió a comienzos de 1887 una segunda oportunidad para completar su formación artística en Francia, aunque en esta ocasión la pensión otorgada fue menor y no viajó en compañía de su familia (Blanco, 1932, p. 88). Este segundo viaje no solo representó una nueva oportunidad para Valenzuela Puelma de retomar sus estudios en París y consolidar su carrera artística, sino que además le permitió distanciarse de las críticas recibidas en Chile.

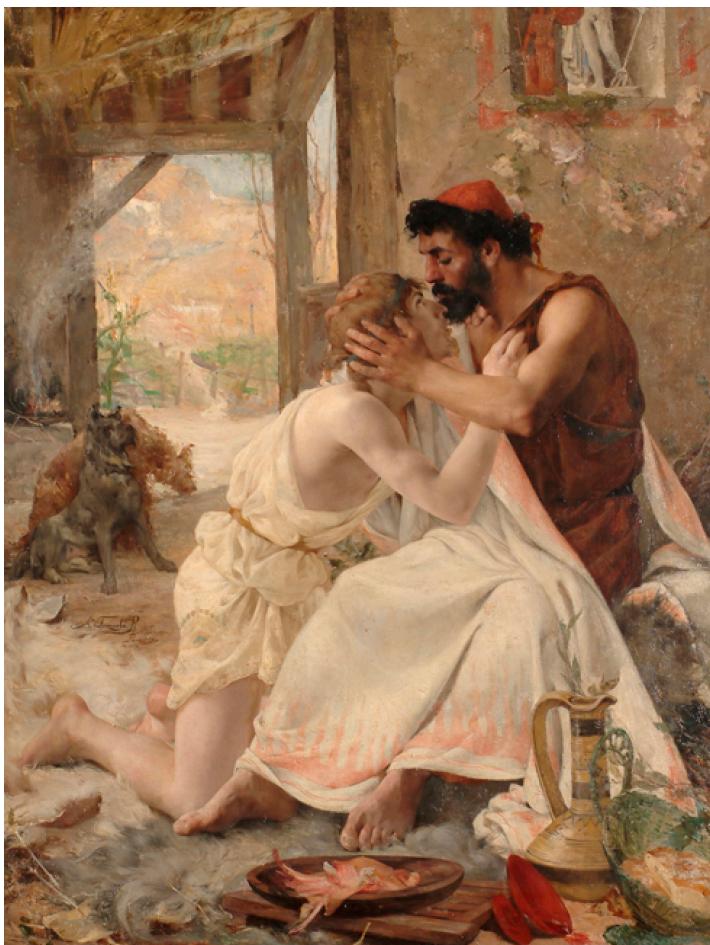


Figura 1. El hijo pródigo. 112x145 cm, óleo sobre tela, Alfredo Valenzuela Puelma, 1889, Pinacoteca Universidad de Concepción. Imagen cortesía Centro de Documentación Pinacoteca, Universidad de Concepción.

Durante este periodo, pintó *Interior del Louvre* (1888), una obra enviada como pensionista con la cual el artista se habría sentido muy satisfecho, aunque su itinerario de circulación finalmente no cumplió con las intenciones propuestas por Valenzuela Puelma (Accatino y De la Maza, 2022). Sin embargo, la pintura que alcanzó mayor relevancia durante este período fue *La ninfa de las cerezas* o *Sirena* (1888), nombre con el cual fue presentada en el Salón de París de 1889. En esa ocasión, la obra fue premiada con una mención honrosa y posteriormente con una medalla de tercera clase en el Salón de Madrid de 1890. La obra analizada en el presente artículo corresponde a la misma época, una etapa de buena fortuna y tranquilidad para Valenzuela Puelma, debido al reciente reconocimiento de su pintura en Europa, y en donde “buscaba la dificultad y la solución de problemas figurativos de envergadura” (Romera, 1951, p.116).

Esta obra, conocida como *El hijo pródigo*, aunque pertenece al mismo período que *La ninfa de las cerezas* o *La juventud tentada por los vicios* (1889), es una pintura silente, ya que no existen fuentes documentales que permitan conocer las intenciones originales del artista, lo cual limita una comprensión más profunda sobre la obra. La única información precisa la entrega el propio Valenzuela Puelma, quien además de su característica firma, indica en un lugar bastante visible que la pintura habría sido realizada en París el año 1889. En efecto, no existe documentación que permita confirmar que haya sido el pintor quien nombrase como *El hijo pródigo* a su obra, pues tampoco existen registros que sitúen a la pintura en exposiciones locales o extranjeras durante la vida de Alfredo Valenzuela Puelma. Además, no es posible encontrar en la descripción de las obras del artista mencionadas por Arturo Blanco (1932) a *El hijo pródigo* (pp. 97-98), una situación que se repite en el caso de Carlos Ossandón, (1934) principal biógrafo de Valenzuela Puelma en su reseña final sobre las obras del pintor chileno (pp. 99-111). Dicha ausencia sitúa a la pintura en una posición aún más singular, ya que no se encuentra ninguna referencia que permita reconocer su existencia en las principales fuentes sobre Alfredo Valenzuela Puelma, ni siquiera durante las primeras décadas del siglo XX.

Si bien el artista ha representado claramente a las dos figuras principales, y el título con el cual es conocida la pintura orienta una interpretación coherente de la obra, surgen algunas interrogantes debido a que no toda la iconografía presente se ajusta a esa lectura principal. Adicionalmente, *El hijo pródigo* ha pasado completamente desapercibida para la historia del arte local, siendo mencionada marginalmente como parte de la obra de Valenzuela Puelma recién a partir de la segunda mitad del siglo XX, a pesar

de pertenecer actualmente a la colección de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción. Por esta razón, una revisión de los motivos iconográficos presentes en la obra aportará información altamente relevante que permitirá comprender mejor el relato pintado por Alfredo Valenzuela Puelma y profundizar en su interpretación. De este modo, y tras una nueva valoración de los distintos componentes hallados en el *Hijo pródigo*, podremos incorporar algunos elementos que han sido completamente ignorados y que constituyen parte fundamental de la obra y su historia.

UNA HISTORIA DE PADRE E HIJO

Un hombre de piel tostada y firmes brazos permanece sentado, su barba, piel y su vestimenta, junto con la pequeña gorra, contrastan con la palidez del joven de blanca túnica y cuya cabeza sostienen las manos del primer hombre. Las miradas de ambos se encuentran en total intimidad, pues la distancia entre ellos es mínima. El joven de piel marmórea permanece de rodillas, mientras sus manos se apoyan tímidamente en el hombre, como si con ello confirmase lo que sus ojos no terminan de creer. Ambas figuras permanecen en silencio, como si a través de sus miradas superasen un largo periodo de ausencia, pues, mientras la mirada del joven expresa la confusión de sus pensamientos, los gestos del hombre de oscuros cabellos, transmiten tranquilidad y confianza. La escena transcurre al interior de una austera habitación en donde nadie los molesta, permaneciendo resguardados por un rústico muro que cierra el espacio en torno a ellos. Una puerta y una ventana abiertas permiten observar al fondo, un paisaje difuso y casi interminable que se extiende hasta el horizonte, delimitado por una tenue franja azul que se pierde en la distancia. Solo dos perros contemplan el encuentro, uno de ellos tiene la cabeza erguida y se diferencia de su compañero, quien aparece difuso y cabizbajo, reforzando de algún modo el contraste entre las figuras que contemplan.

A los pies de ambos protagonistas encontramos unas pieles, así como lo que aparenta ser el producto de una acción interrumpida abruptamente, pues los restos de carne sobre el cuenco y el conjunto de utensilios en primer plano forman parte de un acto que no hemos visto. Por otro lado, en la esquina superior derecha y de manera muy sutil, dos figuras estatuarías permanecen protegidas en un nicho; la de la izquierda es una silueta femenina de color rojizo y que sostiene con una mano un escudo, a la vez que con su otra mano porta una lanza. Junto a ella permanece una figura mas-

culina, blanca y de mayor tamaño, de la cual solo vemos sus piernas apoyando un tridente junto a sus pies. Los tonos terrosos dominan el cuadro, destacando las pocas notas de color cálido en los ropajes, las que permiten acentuar las diferencias entre el pálido joven y la curtida piel de su acompañante. La pincelada expresa con total maestría los sutiles matices empleados en las carnaciones y el modelado del cuerpo, cuyas finas terminaciones contrastan con la mayor expresividad y materialidad pictórica presente en los elementos que rodean a las figuras. La composición está dominada por ambos hombres, quienes, ubicados a la derecha de la escena, atraen la mirada del espectador hacia la expresión contenida en sus rostros y manos, en la misma dirección hacia la cual los perros en el cuadro dirigen su mirada.

Al observar el cuadro, el emotivo encuentro entre ambos personajes domina la escena. Por otro lado, en términos composicionales, la forma piramidal que los envuelve destaca el delicado tratamiento otorgado a la luz en sus cuerpos y ropajes, el cual contrasta eficazmente con la expresividad y soltura con que han sido resueltos los demás elementos. Los gestos presentes en el rostro y manos del joven arrodillado, como también ocurre en el hombre que parece contenerlo, nos transportan a un escenario en donde parece expresarse el amor filial de quienes podrían ser padre e hijo, y quienes por fin ven concretado un anhelado encuentro. El reencuentro y reconciliación entre padre e hijo configura por tanto un motivo en donde el amor incondicional y el perdón prefiguran una lección moral, lección que ha sido empleada para identificar la escena pintada por Valenzuela Puelma como *la parábola del hijo pródigo*. Este relato, presente en el evangelio de Lucas (Reina Valera, 1983; Lucas 15: 11-32), narra la historia de un hombre cuyo hijo menor decide abandonar el hogar y malgastar su herencia. Sin embargo, al encontrarse en una situación lastimosa, decide rogar el perdón de su padre, quien, con palabras candorosas y llenas de amor lo tranquiliza y reconforta. Ante esta narración del suceso, pareciera natural reconocer en la figura arrodillada al joven arrepentido que regresa al hogar, mientras el hombre de barba representaría al padre que incondicionalmente acoge en sus brazos al hijo perdido. A pesar de ello, aunque los elementos principales presentes en la obra coinciden tras una lectura superficial con dicha narración, no debemos apresurarnos en su interpretación, pues la historia narrada anteriormente no corresponde al relato representado en la obra de Alfredo Valenzuela Puelma.



Figura 2. *El hijo pródigo* (Detalle).

La pintura nos remite indefectiblemente al emotivo momento en que dos personajes se reencuentran. Sin embargo, la presencia de algunos elementos secundarios que no fueron considerados parte central del relato, como ocurre con las dos figuras dispuestas en el nicho (fig. 2), transforma completamente la narración expuesta anteriormente si logramos reconocer el valor devocional asociado a ellas. Esto es posible porque ambas figuras se hallan insertas en un rincón especial al interior de la habitación, protegidas en un lugar elevado dentro del muro, y rodeadas por una franja de color rojo que parece delimitar su ubicación en aquel lugar. La presencia de estas figuras en la pintura no respondería, por lo tanto, a un afán decorativo por parte del pintor, y constituye más bien un aspecto importante que ha sido completamente ignorado al momento de interpretar la obra. En este sentido, el necesario reconocimiento e identificación de ambas figuras podría trastocar la interpretación oficial de la pintura, cuestionando una lectura que centra su atención exclusivamente en los personajes principales de la obra. A través de esta nueva perspectiva, surge una renovada posibilidad interpretativa que separa a *El hijo pródigo* de su conexión con los textos bíblicos y, en cambio, lo aproxima a la Antigüedad clásica. De este modo, las dos figuras devocionales ofrecen una posibilidad interpretativa que aleja a la obra de la tradición expuesta por los textos del Nuevo Testamento, a la cual no pertenecería, y nos sitúa más bien en un horizonte distinto: el mundo antiguo y los poemas homéricos.

Homero (ca. s. VIII a.C./1982), en la *Odisea*, narra la historia del héroe Ulises, quien después de la guerra de Troya enfrenta una gran travesía en su retorno a la isla de Itaca, su tierra natal, donde lo esperan su esposa Penélope y su hijo Telémaco durante veinte años. Solo después de superar todas las dificultades de su viaje y tras contar con la protección de la diosa Atenea, el héroe finalmente logra regresar a Itaca. Sin embargo, y por consejo de su diosa protectora, Ulises acepta mantener su identidad en secreto para evaluar así la situación presente en su hogar tras su larga ausencia. Allí, el héroe observa cómo su hogar se encuentra invadido por pretendientes, quienes creyéndolo muerto buscan casarse con su esposa Penélope, mientras consumen los recursos de su hogar y maltratan a su hijo Telémaco. Cansado de esperar, el joven Telémaco decide abandonar Itaca e ir en busca de noticias de su padre desaparecido.

Por otro lado, y tras confirmar la lealtad de su fiel porquero Eumeo, Ulises decide ocultarse en su cabaña, y planear desde allí su venganza contra los pretendientes que han maltratado tanto a su familia como a su hogar durante su ausencia. Una mañana, tras el regreso de Telémaco, este se presenta en la cabaña de Eumeo, lugar en donde también se encuentra su padre y con quien charla brevemente, pero a quien no reconoce. Es en ese momento cuando Atenea indica a Ulises la llegada del instante oportuno en que debe revelar su identidad, y es este el momento crítico en donde la identidad de *El hijo pródigo* se transforma. Homero (ca. s. VIII a.C./1982) nos narra de la siguiente forma en la rapsodia XVI el reencuentro de Ulises con su hijo Telémaco:

¡Laértida, del linaje de Zeus! ¡Odiseo, fecundo en ardides! Habla con tu hijo y nada le ocultes, para que después de tramar cómo daréis la muerte y la Parca a los pretendientes, os vayáis a la ínclita ciudad, que yo no permaneceré mucho tiempo lejos de vosotros, deseosa como estoy de entrar en combate.

Dijo Atenea, y tocándose el pecho con la varita de oro le cubrió el pecho con una túnica y un manto limpio y le aumentó la talla y el vigor juvenil. El héroe recobró también su color moreno, se le redondearon las mejillas y ennegreciósele el pelo de la barba.

... Diciendo así, besó a su hijo y dejó que las lágrimas que hasta entonces había detenido le cayeran por las mejillas en tierra. Mas Telémaco, como aún no estaba convencido de que aquél fuese su padre ...

... Dichas estas palabras se sentó. Telémaco abrazó a su buen padre entre sollozos y lágrimas. A entrabmos les vino el deseo del llanto y lloraron ruidosamente, plañiendo más que las aves -águilas o buitres de corvas uñas- cuando los campesinos les quitan los hijuelos que aún

no vuelan; de semejante manera, derramaron aquellos tantas lágrimas que conmovían a compasión. Y entregados al llanto los dejara el sol al ponerse si Telémaco no hubiera dicho repentinamente a su padre: ... (pp. 216-217).

Esta historia de reencuentro adquiere gran significancia para ambos personajes, pues, no solo contempla el emotivo instante que acaba con los veinte años de ausencia de Ulises, sino que además libera toda la emoción contenida en un hijo que ha crecido sin su padre, y en un padre que no ha visto crecer a su hijo. Igualmente, el reconocimiento y reencuentro entre Ulises y Telémaco marca el inicio de una nueva etapa, en la cual la familia se reúne para restaurar juntos el orden perdido en su hogar. De este modo, los textos clásicos otorgan el sustento para relatar los grandes dramas de la humanidad, historias en donde la tragedia y las pasiones humanas han dado cuerpo a epopeyas y relatos inmortales; narraciones en donde los dioses determinan y condicionan el destino de los mortales, tal como ocurre con el héroe Ulises en la *Odisea*, según la voluntad de los dioses griegos. En este caso, Poseidón, señor de los mares, se venga de Ulises por haber dejado ciego a su hijo, el cíclope Polifemo, obstaculizando y dificultando su regreso a Ítaca. Por otra parte, Atenea, diosa de la sabiduría y la estrategia es la protectora y consejera de Ulises en los momentos críticos de su viaje, pues orienta su retorno y cumple un rol fundamental en el destino del héroe griego.

El pasaje de la *Odisea* descrito anteriormente nos permite, entonces, darle a la obra de Valenzuela Puelma un sentido completamente distinto. Ya no se trata de la parábola del hijo pródigo, sino más bien del reencuentro de Ulises y Telémaco narrado por Homero. Ante este nuevo escenario, no solamente podemos reconocer una posibilidad interpretativa que profundiza en los elementos iconográficos, sino que además resignificamos el valor de elementos que no eran incorporados en la lectura oficial de la pintura. Bajo esta premisa los elementos secundarios en la obra adquieren gran relevancia, pues podemos identificar al interior de la cabaña del porquero Eumeo a Argos, el fiel perro de Ulises, quien lo reconoció tras veinte años de ausencia. Por otro lado, las pieles sobre el suelo, los platos con carne y el vino en el cuenco, se encuentran allí pues han sido puestos diligentemente por Eumeo para recibir al joven Telémaco (Homero, ca. s. VIII a.C./1982, p. 213). Igualmente, las características físicas de ambos personajes, así como el entorno en el cual sucede el reencuentro, responden a una representación bastante ajustada del acontecimiento descrito por Ho-

mero en la rapsodia XVI. Como es posible observar, la historia contenida en la obra pintada por Alfredo Valenzuela Puelma contiene elementos que transforman completamente la identidad de la obra y que hasta ahora no habían sido abordados por la historia del arte local. Estos elementos exceden además la iconografía presente en la pintura y nos llevan, por lo tanto, a analizar su contexto de producción.

PRIX DE ROME

En 1880, el premio Roma de la Academia Francesa de Bellas Artes estableció como tema para el certamen de pintura “El reconocimiento de Ulises y Telémaco en la cabaña de Eumeo” (Samoyault, 2020)². De esta forma, y como parte de una tradición que buscaba condensar en una imagen significativa el momento culmín de las pasiones humanas, la academia sugirió las obras de Homero para hallar su *leit motiv*³.

En aquella ocasión el premio fue adjudicado al pintor francés Henri Lucien Doucet (1856-1895), cuya obra muestra de manera emotiva el intenso momento en que un joven Telémaco cae arrodillado al reconocer a su padre, mientras ambos personajes son observados desde la penumbra por la diosa Atenea (fig. 3). El segundo premio fue adjudicado al joven pintor Georges Truffaut (1857-1882), quien en la representación del reencuentro decidió mostrar de perfil a ambos personajes otorgando espacio al expresivo rostro de Telémaco, mientras optó por recluir la presencia de Atenea a la discreta ubicación asignada en un muro (fig. 4). Por otro lado, el tercer premio fue concedido a la obra de Lionel Royer (1852-1926). En ella las miradas de ambos protagonistas expresan el momento en que, al fin, padre e hijo se reconocen, y cuya intensidad transmite hacia sus brazos extendidos, relegando en este caso a la diosa Atenea a una posición de observadora en la distancia (fig. 5).

Georges Truffaut (1857-1882) (fig. 6) fue un artista francés cuya corta carrera se vio truncada a la edad de 25 años, tras morir de tuberculosis. En 1877, se trasladó desde la localidad de Maintenon a vivir en París, en donde además de hacer su ingreso a la academia de Bellas Artes, participó de los talleres de Henri Lehmann (1814-1882) y William Adolphe Bouguereau (1825-1905), (Vendryes et al., 1883). Durante su formación, el joven pintor

² “La reconnaissance d’Ulysse et de Télémaque dans la cabane d’Eumée”.

³ Los años anteriores la temática del certamen se centró en “Augusto visitando la tumba de Alejandro en Alejandría” (1878) y “La muerte de Demóstenes” (1879).

obtuvo sus primeros logros y desarrolló las bases de un estilo propio, el que al poco tiempo lo llevó a distanciarse de las rígidas reglas de la academia. Tras su participación en el Prix de Rome de 1880 con la obra *Télémaque retrouvant Ulysse* (fig. 4) el artista buscó nuevos rumbos en Argel, capital de Argelia, en donde se distanció finalmente de sus primeros trabajos académicos.

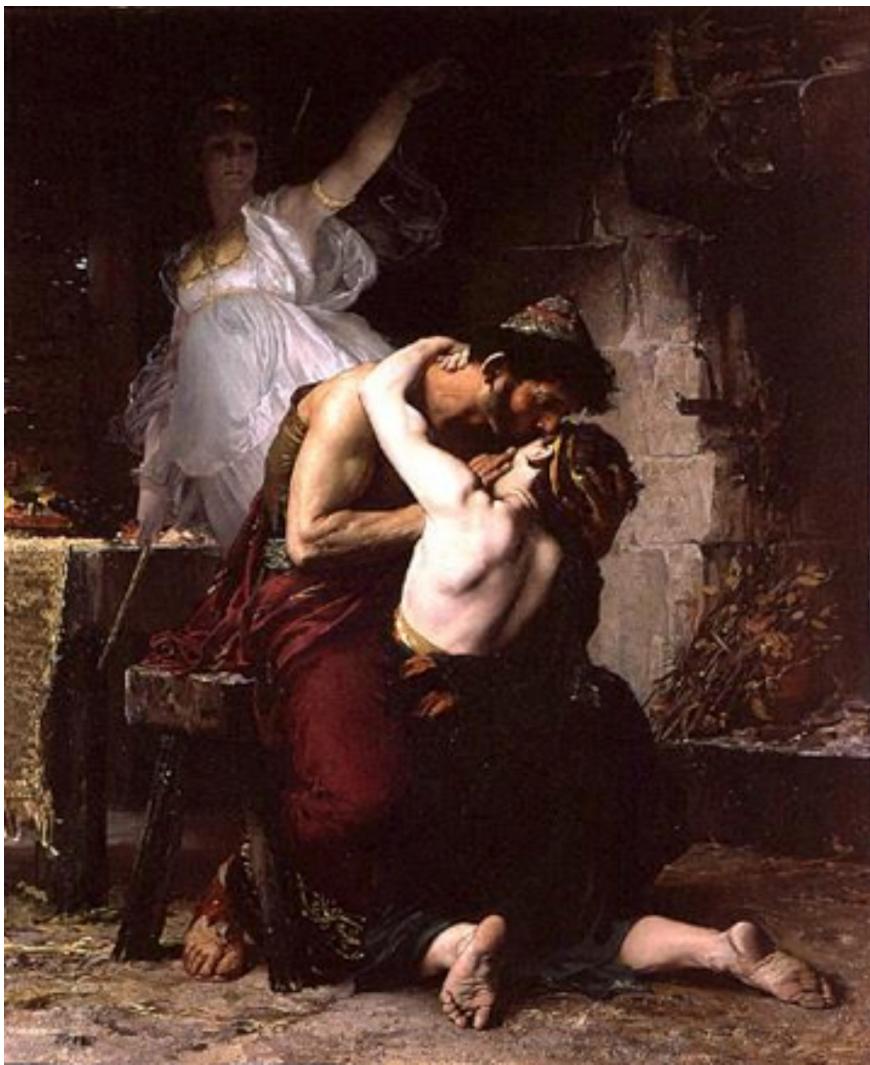


Figura 3. *La Reconnaissance D'Ulysse et de Télémaque*. 145 x 113 cm, óleo sobre tela, Henri Lucien-Doucet, 1880, Musée de L'École nationale supérieure des beaux-arts, París. © École des Beaux-Arts de Paris.



Figura 4. *Télémaque Retrouvant Ulysse*, s/d, óleo sobre tela, George Truffaut, 1880, localización desconocida. Adaptado de: Galerie contemporaine artistique: peintres et sculpteurs (1883).



Figura 5. *Reconnaissance D'Ulysse et de Télémaque*, 117 x 147,5 cm, óleo sobre tela, 1880, Lionel Royer, Musée de Tessé, Le Mans © Región Provenza-Alpes-Costa Azul - Inventario general – Frédéric Pauvarel, 2008.



Figura 6. Georges Truffaut (1857-1882), 12 x 8,5 cm, © Musée d'Orsay, Dist. RMN - Grand Palais / Alexis Brandt.

La corta vida del pintor al igual que las pocas referencias sobre su obra se convierten, por lo tanto, en las principales razones por las cuales escasea la información sobre el artista, dificultando su reconocimiento e identificación. Por otro lado, lamentables coincidencias históricas hicieron que su homónimo compatriota Georges Truffaut (1872-1948), un conocido botánico y horticultor francés, relegara la figura del joven pintor Truffaut (de idéntico nombre), a un lugar en donde abundan los silencios, los enigmas y las confusiones. Por esta razón adicional no es de extrañar que la figura del pintor francés sea prácticamente desconocida, sino que además los vínculos entre Valenzuela Puelma y Georges Truffaut permanecieran ignorados durante tanto tiempo.

LA ODISEA DE ALFREDO VALENZUELA PUELMA Y GEORGES TRUFFAUT

Con los antecedentes expuestos previamente, la interpretación de la obra hasta ahora conocida como *El hijo pródigo*, ha extendido sus alcances más allá del título de la pintura, y además ha incorporado la historia de una obra poco conocida, la de Truffaut, y de la cual actualmente se desconoce su paradero. La única imagen disponible sobre la pintura de Truffaut corresponde a una compilación de artistas denominada “Galerie Contemporaine Artistique. Peintre & Sculpteurs” publicada en París el año 1883 (fig. 4). Igualmente, la escasa información disponible sobre Georges Truffaut, dificulta una reconstrucción biográfica del artista, situación que también complica una posible relación entre la obra de Alfredo Valenzuela Puelma y la del pintor francés. Aun así, según la fuente compilatoria antes citada, el hermano de Truffaut habría adquirido la obra con posterioridad a la muerte del artista, trasladándola a la localidad de Maintenon (Vendryes et al., 1883), siendo esta la última ubicación de la cual se tiene registro. Desde allí, es posible inferir que la obra pudo haber salido y participado en alguna exposición temporal o haber estado expuesta en París durante 1889, lugar donde Valenzuela Puelma podría haberla visto y copiado. Este ejercicio técnico era parte de una práctica muy común en los museos de la época, en donde la copia era asumida como ejercicio formativo, así como un procedimiento natural (De la Maza, 2014, pp. 104-106). De todos mo-

dos, los motivos de Valenzuela Puelma para realizar una copia de la obra de Trufaut, *Télémaque retrouvant Ulysse* (fig. 7), durante 1889 son completamente desconocidos, a pesar de la buena fama adquirida por el pintor chileno como “Gran copista” (Ossandón, 1934, p. 25). O en palabras de Arturo Blanco (1932): “Como copista. Inimitable” (p. 98).

El conocido gusto del pintor chileno por dedicar sus esfuerzos al estudio de antiguos maestros, mediante copias de pintores como Velázquez o Rembrandt (Ossandón 1934, p. 77), contrasta con la falta de testimonios por la afición de Valenzuela Puelma a copiar obras de artistas contemporáneos cuya trayectoria tuviera menor notoriedad. Aun así, la predilección del artista por adoptar la copia de obras en museos como ejercicio pedagógico destaca una preferencia por un repertorio mucho más cercano al gusto académico y a la narrativa literaria. En este sentido, el modelo formativo que siguió el pintor favoreció el estudio prolongado de las obras de los maestros que más le agradaban durante su estadía en Europa (Blanco, 1932, pp. 85-86), especialmente de pintores reconocidos dentro de la tradición artística. Este rasgo en la práctica artística de Valenzuela Puelma nos permite inferir cómo determinado tipo de obras influyó en el gusto del pintor chileno por una pintura en la que el dibujo domina y controla la fuerza expresiva de la mancha. De este modo, es posible intuir que Valenzuela Puelma habría detectado alguna afinidad técnica o conceptual con la obra de Truffaut de corte académico, al mismo tiempo que las academias libres, como la *Académie Julian*, en la cual participó, optaron por abandonar el estricto régimen de copias defendido por el academicismo. (Berrios, et al., 2009, p. 333). En este sentido, la selección de la obra de un joven artista cuyo *corpus pictórico* es bastante restringido y poco conocido, sitúa a *El hijo pródigo* en una posición singular dentro del repertorio pictórico del pintor chileno y que el artista no repitió. Esta situación solo se había dado anteriormente con motivo de su primer envío como pensionista en 1882, cuando presentó *La segadora*, una copia íntegra de la obra homónima del artista francés Jules Breton (1827-1906).



Figura 7. *Ulysse, à son Retour à Ithaque, est reconnu par Télémaque*. Grabado de Yves et Barret sobre la obra de G. Truffaut 1880, 25.7x 17.8 cm. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs The New York Public Library.

El hijo pródigo debió llegar al país al retornar el artista a comienzos de 1890, tras lo cual permaneció sin menciones durante la vida de Alfredo Valenzuela Puelma, ya sea en su condición de copia o como una composición original del pintor chileno. Este hecho plantea entonces una nueva incógnita respecto a las motivaciones del pintor para reproducir el emotivo reencuentro entre Ulises y Telémaco, ya que dicha interpretación fue completamente ignorada cuando la obra quedó inscrita en la escena local como *El hijo pródigo*. Este antecedente, que omitió la existencia de la obra de Truffaut, contribuyó sin dudas a otorgar una identidad completamente diferente a una obra cuya circulación también es desconocida. La pintura pudo haber sido vendida a un coleccionista local a comienzos del siglo XX, momento en el que es posible que la obra haya adquirido el nombre con el cual es conocida actualmente, aun así, se desconoce la circulación de la obra previo al ingreso a la colección de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción. La omisión de Valenzuela Puelma al reconocer la obra de Truffaut ha generado una serie de malentendidos que han alejado la pintura de su interpretación original. Este hecho ha mantenido a la obra pintada en 1889 apartada del reconocimiento y la influencia que tuvo el pintor francés, y que permaneció desconocida para la historia del arte local.

CONSIDERACIONES FINALES

De esta manera, *El hijo pródigo*, o más bien *Telémaco reconociendo a Ulises*, deja abierta una larga lista de preguntas que surgen cada vez que aparece un nuevo dato sobre la obra. Este panorama complica aún más la relación existente entre Alfredo Valenzuela Puelma y la pintura analizada, pues sitúa en una posición limítrofe la identidad de una obra cuya relación entre copia y original se ve trastocada. La posición de la obra ante una nueva identidad cuestiona la noción de autenticidad preexistente en la imagen, cuyo relato desconocía su dependencia de una pintura a la cual estaba subordinada. En este sentido, considero importante retomar la pregunta planteada por Gallardo (2015): “¿Dónde se encuentra el límite entre la copia y el original?” (p. 48). La doble identidad contenida en la imagen pictórica nos permite escrutar el grado de independencia con que un relato ha prevalecido ante la ausencia y distancia de una versión oficial, situación que pudo haber suprimido una segunda lectura totalmente diferente. De esta forma, la identidad surgida desde la ausencia de un relato oficial, ha dotado de una doble esencia a una obra que remite de igual modo a dos realidades distintas, la de

Truffaut y la de Valenzuela Puelma. Aun así, la noción “aurática” propuesta por Benjamin (1935/2017) nos invita a reconsiderar el modo en que el aura de la obra se ve trastocada y marchitada frente a la reproducibilidad de la misma (p. 54), una consideración que abre la puerta a un futuro estudio sobre este tema.

Telémaco reconociendo a Ulises aparece además como un nuevo testimonio de una faceta ampliamente mencionada sobre el pintor chileno: su hábil destreza en la copia de pinturas. Descripto como poseedor de un dibujo correcto y con una mano asombrosa, indicaba el crítico Richón Brunet que Valenzuela Puelma cuando quería podía hacer “pastiche” de cualquier pintor de las escuelas más diversas (Richon Brunet, 1909). Sin embargo, eran pocos los ejemplos que daban cuenta de esta faceta, ya que las copias pictóricas pintadas por el chileno habrían desaparecido con la destrucción del Teatro de la Victoria de Valparaíso en 1906 (Ossandón, 1934, p. 28). Así, la identificación de la obra en su condición de copia y los antecedentes en torno a su contexto de producción, enriquecen el conocimiento de uno de los aspectos más reconocidos y comentados del artista: los que destacan su oficio y dominio de la técnica, pero de los cuales existían escasos ejemplares. A pesar de tener fama de excelente copista, la copia realizada en 1882 de Jules Bretón *La segadora*, actualmente en el Museo Baburizza y un fragmento de *El descendimiento* (1883) de José de Ribera (1591-1652) en préstamo al Museo regional de Rancagua, eran las únicas copias conocidas del pintor chileno.

Surge además la pregunta final respecto a la omisión que hizo el artista con respecto a la obra de Truffaut, un antecedente vital pues mantuvo catalogada a la pintura como una composición original suya durante al menos un siglo, hecho sobre el cual no se reparó hasta ahora. No obstante, la renovada identidad reconocida en la obra analizada en este artículo refuerza la necesidad de estudiar con mayor profundidad la pintura chilena de fines del siglo XIX y comienzos de siglo XX, tal como ha sucedido con una obra poco conocida de Alfredo Valenzuela Puelma. Este artículo también ha buscado descentralizar el estudio de las obras del artista, “el más pintor de todos los artistas chilenos” (Thomson, 1901), el que principalmente se ha centrado en las pinturas de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, en detrimento de las colecciones regionales que han quedado en un segundo plano. De este modo, la revisión de la producción pictórica chilena de fines del siglo XIX ofrece aún renovadas posibilidades de análisis para la historia del arte local, gracias a la aparición de nuevas herramientas de

localización de archivos e imágenes, que permiten comprender mejor las obras y su contexto de producción.

De esta manera, transitamos aportando nuevos antecedentes sobre aquel “barrio poco frecuentado y en penumbras” (Romera, 1975, p. 5) que contempla a la figura y la obra de Alfredo Valenzuela Puelma. Es por eso que el estudio realizado sobre *El hijo pródigo* o *Telémaco reconociendo a Ulises*, nos ha permitido prestar atención a los mecanismos que inscriben a una obra de determinada forma en la historia del arte local, y que han condicionado su lectura. Una circunstancia que, al no ser mediada por una revisión iconográfica, ni considerar el contexto de producción de la obra, acabó excluyendo elementos fundamentales para una comprensión más profunda y acertada de la historia de esta pintura. Sin embargo, la presencia de la obra realizada por el pintor chileno reafirma la gran calidad de Valenzuela Puelma como copista, pues asocia la copia de Valenzuela Puelma y la obra de Truffaut a una identidad compartida, como testimonio de un periodo en el cual la academia cedía espacio ante un nuevo lenguaje pictórico. Así, los destinos de Georges Truffaut y Alfredo Valenzuela Puelma quedaron enlazados a lo largo del tiempo, no tan solo por el talento, sino también a través de una obra cuyo rastro es esquivo, confuso y asociado a atribuciones erróneas.

REFERENCIAS

- Acattino, S. y de la Maza, J. (2022). De espacios marginales y obras en tránsito: Una lectura de interior del Louvre de Alfredo Valenzuela Puelma. *Intus legere Historia* 16(2), 382-403. <https://intushistoria.uai.cl/index.php/intus-historia/article/view/541/407>
- Benjamin, W. (2017). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. La marca editora. (Trabajo original publicado en 1935).
- Berriós, P., Cancino E., Guerrero, C., Parra, I., Santibáñez, K. y Vargas, N. (2009). *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Lom.
- Blanco, A. (1932). El pintor Alfredo Valenzuela Puelma. *Revista chilena de historia y geografía*, 72, 83-107.
- De la Maza, J. (2014). *De obras maestras y mamarrachos*. Ediciones Metales Pesados.
- D'Halmar, A. (1938). *Un chileno que vuelve (manuscrito)*. Recuperado el 20 de enero de 2024, de Biblioteca nacional Digital: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:133568>.

- Homero. (1982). *Odisea*. Traducción de L. Segalá y Estalella. Ediciones Orbis.
(Trabajo original publicado ca. siglo VIII a. C.).
- Gallardo, X. (2015). Museo de copias. El principio imitativo como proyecto modernizado. Chile siglos XIX y XX. Ediciones Alberto Hurtado. Edición digital en <https://es.everand.com/search?query=museo%20de%20copias>
- Ossandón, C. (1934). *Alfredo Valenzuela Puelma*. Manuel Barros Borgoño. Santiago.
- Reina Valera (1983). *La Biblia, Tomo II*. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera (1602). Editorial La Oveja Negra.
- Richón Brunet, R. (1909). Alfredo Valenzuela Puelma. *Revista Selecta*, 3, 78-79.
- Romera, A. (1951). *Historia de la pintura chilena*. Editorial del Pacífico.
- Romera, A. (1975). *A. Valenzuela Puelma*. Ediciones Barcelona.
- Samoyault, C. (2020). Les Grands Prix de Rome de Peinture de 1864 à 1968. Recuperado el 23 de diciembre de 2023, de La Grande Masse des Beaux-Arts: https://www.grandemasse.org/PREHISTOIRE/?c=actu&p=Grand_Prix_Rome_Peinture_1864-1968
- Thomson, A. (1901). Los 21, estudios sobre artistas. Instantáneas de luz y sombra. nº57. pp. 1-2.
- Vendryes, J. C., Vachon, M., de Veyran, L., Demesse, H., Montrosier, E., Chesneau, E., Saint-Juirs, Jahyer, F. (1883). Galerie contemporaine artistique : peintres et sculpteurs. Bernard Imprimeurs. Rescatado en: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/Galerie-contemporaine-artistique-peintres-et-sculpteurs--9c971acea88068d4f7dace4b104c2666?tab=data>