

ANTONIO R. ROMERA

CRITICA DE ARTE

DIALOGO EN LA EXPOSICION DE LA COLECCION WITTGENSTEIN

—No, NO ME gusta esta clase de pintura.

—Habrá alguna razón. ¿Por qué no le gusta? ¿Le parece una pintura mal hecha? ¿Le desagrada el estilo?

—No sé si está mal hecha. No poseo la suficiente capacidad para decir si está mal o si está bien. Creo que son obras pintadas con habilidad... Es el estilo y, sobre todo, los temas. No me diga. Estas señoras gordas, esas carnes abundantes, generosas. Son señoras catedralicias, como ha dicho usted alguna vez.

—No creo que el estilo tenga nada que ver aquí. Tampoco el tema puede ser factor que intervenga en el juicio sobre una obra pictórica. Un cuadro es bueno o es malo independientemente de lo que representa.

—Tal vez. Me figuro que eso está bien para la crítica. Ahora, si yo elijo una obra de arte, elijo algo que me guste, que me agrade, que me traiga pensamientos risueños cuando la contemple. En fin, que me traiga algo de felicidad. Los impresionistas, por ejemplo.

—Muy bien. Usted hace como aquel amigo pintoresco poseedor de una estética o de una filosofía propia. Hablo de una filosofía del arte. Aquel ser pintoresco tenía las cosas, según decía, para su deleite personal.

—¿Y le parece mal filosofía?

—Al contrario.

—No era otra la filosofía de Epicuro.

—Sobre eso podría decirse mucho. Pero no disponemos de tiempo para alejarnos de nuestro tema. No obstante, quisiera recoger algo de lo dicho por usted. Decía que elegía algo que le gustaba, que le agradaba. Y en seguida, puso como ejemplo los impresionistas. ¿No es cierto?

—Sí. Pero no es lo único que me gusta. Ahora bien, estimo que los impresionistas señalaron un ideal de vida placentero y grato. Hicieron del arte una aspiración a la felicidad.

—¡Ay, amigo mío! Todo es relativo. A usted le parece eso. Bueno, a mí también. Y eso que usted estima como una verdad absoluta se desvanece apenas nos acercamos a la crítica del tiempo en que vivieron Manet, Monet,



Palma el Joven. Escena mitológica (Pan y Sirinx).
De la Colección Wittgenstein, cedida al Museo de
Bellas Artes, por la Braden Cooper Company.

Sisley, Renoir, Pissarro y todo ese grupo que usted exalta como los pintores de la felicidad.

—¿No es así?

—Para nosotros, sí.

—Bueno, y ¿qué más da? ¿No es suficiente?

—Yo creo que no. Nuestra obligación es ir hasta el fondo radical de las cosas. No podemos tomar lo nuestro como lo definitivo.

—¿Cree usted que en su tiempo los impresionistas no deleitaron a los públicos que asistían a las exposiciones como ahora nos deleitan a nosotros?

—Pues no, no lo creo. Es más. No ha habido en toda la historia del arte, desde Apeles para acá, movimiento pictórico más combatido, más aborrecido, más condenado por todos. Usted hablaba de exposiciones. Los echaban de las exposiciones, les cerraban las puertas...

—Creo que exagera usted. Tomemos la "Naná" de Manet. ¿Habrá algo más bello, más armonioso, más pimpante, gracioso y primaveral? O el retrato de Eva González, que es tan puro de color como un Goya, con su infinita armonía de blancos...

—Justamente. Acaba usted de citar el retrato de la que fue alumna de Manet, esa Eva González, tan bellamente representada por él. En esos días, el crítico, que pontificaba en París desde su tribuna de "Le Figaro", era Albert Wolff.

—El mismo que con frecuencia cita don Nathanael Yáñez Silva. Lo considera como el maestro de los Aristarcos...

—El mismo. Pues bien, este sujeto, este plumario que hacía, en materia de arte, la lluvia y el buen tiempo, como dicen los franceses, escribía de ese bello retrato, lo siguiente: "chata y abominable caricatura. Manet produce groseras imágenes con el único designio de llamar la atención...". ¿Qué le parece?

—Me parece increíble.

—Conste que este gurriato de la crítica daba el tono y lo que él decía era inapelable. Los demás lo repetían y, claro, los impresionistas pasaban por malhechores del arte. Fueron expulsados en bloque del Salón y cuando abrieron una especie de barraca por su cuenta, las rechiflas del público eran de rigor. Lea usted, por favor, esa otra nota que tengo ahí.

—"La impresión que producen los impresionistas...".

—El crítico hace una especie de juego de palabras.

—Sigo: "La impresión que producen los impresionistas es la de un gato que se paseara sobre el teclado de un piano o la de un simio que se hubiera apoderado de la paleta de un pintor".

—Como ve usted, no se puede ser más fino ni de una mayor profundidad espiritual y estética. La fama de Wolff, que es también el autor de esa honda reflexión, venía de sus maneras mundanas, de sus guantes, de sus bigotes engominados. Y pensar que este cursi relamido le rechazó a Manet el retrato que el pintor intentó hacerle...

—¿No hubo entonces nadie que defendiera a los impresionistas?

—Muy pocos. En la prensa sólo dos críticos, que por lo demás no lo eran en el rigor del término. Me refiero a Duret, periodista político, y a Zola. Cuando una de las pocas veces que Manet fue admitido en el Salón, expuso el desnudo famoso —famoso hoy—, conocido por “L’Olympia”, la emperatriz Eugenia le volvió la espalda al cuadro de un modo ostensible para manifestarle su desprecio. Seguramente, había leído lo escrito por Paul de Saint-Victor, el cual dijo que era una pintura horrible, una podredumbre. La emperatriz era una dama desagradable. Dominada por el fanatismo religioso, soberbia, no era ni mucho menos esa belleza que se complacían en dejar en sus telas los pintores oficiales. Tenía un perfil desagradable y los ojos caídos.

—Hoy no se acuerda nadie del señor Wolff, de Paul de Saint-Victor, de la emperatriz Eugenia y, en cambio, Manet es una gloria de Francia. Y “L’Olympia” está en el Louvre.

—Precisamente, este año hace un siglo justo que fue pintada. En fin, eso que acaba usted de señalar, el olvido de unos y la gloria del otro, no cambia mi tesis.

—¿Cuál es su tesis?

—Recuerde por qué hemos venido a hablar de todo eso. Usted exaltó la pintura grata y deleitosa. ¿No es así?

—Sí, sí. Ya recuerdo. Usted ha querido demostrar que el gusto es cosa cambiante. Sí, tal vez esté en lo cierto. A mí me resulta inexplicable tan grande diferencia de sensibilidad. ¿Cómo podían encontrar horribas las obras de los impresionistas?

—Bien. Ha ido usted a parar —discúlpeme— adonde yo quería.

—No entiendo.

—Hemos tenido que dar un gran rodeo y ahora, tras esa vuelta estratégica, retornamos a las señoras gordas, opulentas, pingües, generosas en carnes, catedralicias —como dice usted que digo yo.

—En actitudes un poco lascivas.

—Exactamente. A usted no le gustan. En cambio, en los tiempos en que fueron pintadas estas obras, en los siglos XVI y XVII, estas damas ebúrneas constituían el ideal de belleza, cantado por los poetas y pintado por los pintores. No puede negarse que la “Venus durmiente”, de Pietro Negri, es un bello cuadro.

—Tal vez. ¡Pero es todo tan hinchado! Por ejemplo, esa escena mitológica de Palma el Joven, además de su aire de encubierta obscenidad, me parece compuesta con escaso acierto.

—Yo creo, sin negar que en algo tiene usted razón, que el conjunto con el cual se acaba de enriquecer nuestro primer Museo de Arte es muy valioso.

—Yo creía que estas 17 obras formaban parte de alguna exposición visitante. De alguna de esas exposiciones que los países ricos en arte nos suelen mandar de tiempo en tiempo. Hablábamos, no hace mucho, de los frescos yugoslavos. No hace mucho tampoco los franceses trajeron con infinita generosidad una completa exposición de esculturas de Bourdelle.

—No. Los 17 cuadros que se exhiben son del Museo.

—Entonces no he dicho nada.

—¿Cómo? ¿Ese detalle le hace ya ver bellas a las damas?

—No, no se trata de esto. Es que yo estaba juzgando estas pinturas con un criterio más severo y dentro de un concepto universal, de gran museo. En este caso, debo decir que unas pinturas que, pese a los reproches, yo las juzgaba pensando en los grandes maestros de todos los tiempos, unas pinturas así, las reputo con otro canon y me parecen finalmente excelentes.

—Comprendo, aun cuando el argumento es un poco especioso, casi sofisticado.

—Le ruego que trate de comprender. Imagine que ahora me pusiera usted delante de un grupo de obras de Murillo. Le diría que no siento grandes entusiasmos por un pintor que me da siempre la impresión de ser un poco acaramelado, lamidito, lindo; un pintor sin fuerza, beaturrón, melifluo, sentimental, lacrimógeno. Usted entonces me diría: "Pero, ¿admite usted estos cuadros para nuestro Museo?". Y mi respuesta sería, ya lo puede suponer, inmediata y afirmativa.

—Comprendo perfectamente y creo que su modo de proceder es lógico.

—Sí. Hay artistas que a mí no me gustan en absoluto y, sin embargo, reconozco que son pintores dignos de un museo.

—Lo que cuenta en este caso es que —como he dicho— nuestra primera galería de arte se acrece con un grupo de obras de gran calidad.

—Pero ¿cómo han llegado estos cuadros a Chile y, sobre todo, cómo han pasado a propiedad de esta pinacoteca?

—Hay una pequeña historia. Los hechos acaecen después de la última guerra. En 1950, el postrer vástago de la familia de Wittgenstein pensó venirse a vivir en Chile, buscando acaso un clima de tranquilidad, para dedicarse a la agricultura.

—¿Y trajo con él las obras?

—No, no. El Príncipe no pudo realizar su sueño.

—¿Murió?

—No se apresure. No vino, por haber sufrido un accidente. El noble ya estaba inválido a consecuencia de heridas sufridas en la Primera Guerra Mundial. El accidente sobrevenido cuando pensaba trasladarse a nuestro país le impidió emprender el viaje.

—¿Y las obras?

—Ya habían salido para Chile. La colección fue remitida a su cuñado, el Conde Bismark, que ya vivía aquí, en el Sur, como agricultor. Llegaron, pues, los 17 cuadros que exornaban el Castillo de Laasphe, en el Principado de Wittgenstein, y estos cuadros se guardaron en las bodegas acorazadas de un banco. En el Banco de Chile, creo.

—¿Han estado ahí hasta ahora?

—No. Vea usted este pequeño catálogo. Lea usted, por favor, la portadilla.

—"Museo Nacional de Bellas Artes / Exposición / de 17 cuadros de grandes maestros / de las escuelas italianas, holandesas / y flamencas de los siglos XVI y XVII / de la colección del Príncipe Wittgenstein".

—A ver. Lea usted hasta el final.

—“27 de noviembre al 15 de diciembre de 1959”. Veo que las obras se expusieron en 1959. ¿Eran ya propiedad del Museo?

—No. En ese tiempo fueron prestadas al Museo para la exposición.

—Por lo visto, pasó inadvertida.

—No hubo muchos visitantes. La crítica se ocupó del acontecimiento. Más tarde, hacia 1960, parece que el coleccionista alemán accedió a desprenderse de las obras siempre que éstas pasaran a una institución oficial chilena.

—¿Cree usted que las habría podido vender en Estados Unidos?

—Sin duda. Y le habrían pagado una cifra astronómica, de ello estoy seguro. Las gestiones de Luis Vargas Rosas y el apoyo de Lester Ziffren, en otro tiempo relacionador público de la Braden, fueron decisivas. Esta empresa ofreció adquirir las obras para ofrecerlas al Estado chileno.

—¿Sabe usted en qué cantidad?

—Entonces, en 1960, se habló de treinta millones de pesos. Sí, ésa fue la cifra. Creo que es lo que ahora se ha pagado.

—Muy poco. El otro día leí que una acuarela de Picasso se vendió en 12.000.

—¿Dólares?

—Sí, sí; dólares.

—Es decir, más que lo pagado por todas estas obras juntas.

—Es un gesto maravilloso de la Braden Copper Company, ¿no le parece?

—Claro que sí. Surgieron dificultades por el papeleo y los trámites fiscales. Los impuestos se llevaban buena parte de la cifra en juego. En fin, todo se arregló y ahí están las telas para deleite de todos, salvo para usted.

—No voy a repetirle lo que he dicho. Desde el punto de vista histórico-crítico, ¿qué piensa usted de estas obras?

—Han sido calificadas como pertenecientes al período prebarroco. Tal designación no es del todo exacta. Aquí hay obras de Guido Reni, del Donenichino, de Preti, llamado “il Cavalieri Calabrese”, de Solimena, de Jacobo Palma, de Jan Cossiers, de Thulden, de Negri, etc. De casi todos ellos pude ver en 1960 obras en la Galería Doria-Pamphlj, de Roma, la que guarda el maravilloso retrato de Inocencio x, de Velázquez. Esta galería es muy rica en pintores de las escuelas a las que pertenecen las pinturas de la colección Wittgenstein. Puedo decirle que muchos de los cuadros que ahora enriquecen nuestro Museo Nacional son superiores a algunos de la pinacoteca del palacio Doria.

—Pero dice usted que llamarlos prebarrocos no es del todo exacto. ¿Cómo los calificaría usted?

—Estos pintores son plenamente barrocos, por lo menos en lo formal. Es decir, en el hinchamiento de los volúmenes, en la retórica de las formas, aun cuando carecen del sentimiento de trascendencia que se da en los verdaderos pintores barrocos: en un Rembrandt, un Velázquez, un Georges de la Tour, un Vermeer.

—O sea, que son barrocos a medias.

—Sí, pero no prebarrocos. Los prebarrocos son los tenebristas, cuya figura máxima es Caravaggio. De Caravaggio y de los supuestos estéticos que caracterizan su obra saldrá el grupo maravilloso de los barrocos europeos, presidido por Rembrandt.

—Entonces, éstos de Chile, ¿en qué corriente los sitúa usted?

—Forman dos tendencias muy determinadas: los manieristas y los eclécticos. Los primeros exageran el estilo de los grandes maestros. Llevan la ornamentación, el juego estilístico de las formas a una especie de obsesivo tratamiento y terminan por amanerarse, por repetir la misma fórmula. Los segundos, los eclécticos, tratan de unir en un cuadro lo mejor de distintos maestros. Por ejemplo, Guido y Domenichino son dos típicos eclécticos. Ambos proceden de los Carracci. Solimena, pintor tardío y el último napolitano, viene a ser también un discípulo de los Carracci a través de Guido, de quien recibe una poderosa influencia. Mattia Preti fue alumno de Guercino y es, en parte, un manierista y un *tenebroso*. Recibe el influjo del Caravaggio. "Los jugadores" es un gran cuadro de esta última tendencia. Ahora, enriquece nuestro Museo. Es, con "José y la mujer de Putifar", de Solimena, acaso lo mejor de todo el conjunto. Las obras de Cossiers, Jordaens y Van Thulden nos están indicando que estos artistas flamencos se movieron en el círculo de Rubens. Mírelos con atención.

—¿Cuál es de todos los artistas representados en este grupo de pinturas el más importante? Porque a mí "me suenan" algunos de estos nombres. ¿Palma el Joven? ¿Guido? ¿El Domenichino?

—El tercero. Este que vemos aquí. El Domenichino, que tuvo una vida extraña —murió envenenado—, fue pintor importante, aun cuando su eclecticismo frenó sus poderosas dotes personales. Cayó en el cultivo de la anécdota. Y así, un hombre que fue, en buenas cuentas, un iletrado, resulta ser el responsable de toda una corriente de pintura literaria que él contribuyó a implantar. Cossiers viene a ser una especie de nieto de Rubens y Palma encantó a sus contemporáneos por un estilo hecho de florecientes redondeces. Vea usted, por ejemplo, su "Escena mitológica".