

NUEVAS PINTURAS EUROPEAS EN EL MOBAT (CHILE)

ALBERT FERRER ORTS

Universitat de València

GONZALO OLMEDO ESPINOZA

Universidad de Talca

ESTEFANIA FERRER DEL RÍO

Universitat de València

Resumen

El MOBAT es uno de los espacios culturales más significados de Chile, por la historia que envuelve su emblemático edificio como por la cantidad y calidad de obras artísticas y piezas históricas que atesora. Sin embargo, desde el terremoto de 2010, permanece cerrado al público y pendiente de ser restaurado y rehabilitado. En este trabajo completamos otros estudios anteriormente publicados sobre la colección de pintura europea que el museo alberga entre sus muros.

Palabras clave

MOBAT, Talca, Chile, pintura europea, s. XVII-XX

MORE EUROPEAN PAINTINGS IN MOBAT (CHILE)

Abstract

The MOBAT is one of the most significant cultural spaces in Chile, due to the history that surrounds its emblematic building as well as the quantity and quality of artistic works and historical pieces that it treasures. However, since the 2010 earthquake, it remains closed to the public and awaiting restoration and rehabilitation. In this work we complete other previously published studies on the collection of European painting that the museum houses within its walls.

Key words

MOBAT, Talca, Chile, European painting, XVIIth-XXth centuries



No es infrecuente comprobar a diario que los museos sean espacios desaprovechados por el común de la ciudadanía —no importa el continente, ni siquiera el país o región—, desgraciadamente no es un hecho extraño ni tampoco deseado. Lo cual, lejos de ser un caso más o menos noticiable, nos debe de llevar a repensar el por qué se malbaratan los recursos, siempre escasos en este sentido, que las instituciones políticas y sus gestores culturales ponen a disposición de los ciudadanos.

Los museos, como contenedores de cultura en su más diversa acepción, representan una seña de distinción que la civilización occidental se ha encargado de ir perfeccionando a través de los últimos dos siglos: primero, adaptando notables edificios —algunos de ellos de hondo simbolismo— para albergar un sinfín de obras de todo tipo y naturaleza; después, concibiendo nuevas arquitecturas que, a su vez, custodian para deleite de propios y extraños colecciones segmentadas según su carácter, estilo o significación.

Pero, sin duda, cuando los museos han experimentado una profunda renovación en su contenido y en su misión, antaño ligadas al orgullo de mostrar aquello que definía y, a la vez, diferenciaba a la sociedad de las que formaban parte, ha sido en los últimos decenios, particularmente desde mediados del siglo pasado, donde las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial ocasionaron, entre otras muchas más, la descolonización de amplios territorios de sus antiguas metrópolis. Nuevas naciones que necesitaron reivindicar su idiosincrasia largamente postrada a través de sus tradiciones y, también, de sus particularidades culturales antes imperceptibles.

Muchos países en vías de desarrollo vieron como el modelo occidental, que desde centurias atrás había servido para un cometido similar, se amoldaba perfectamente a sus nuevos intereses, auspiciados además por su redescubrimiento progresivo por millones de turistas ávidos de conocer sus rasgos culturales.

En este nuevo contexto, los espacios museísticos del primer mundo también se renovaron en profundidad a través de ciencias como la museología y la museografía, potenciadas por las nuevas especialidades profesionales que, nacidas en la universidad fundamentalmente, complementaban sobremanera los trabajos de artistas, arqueólogos, historiadores, historiadores del arte, arquitectos, biólogos, antropólogos... Y todo ello con el objetivo de que los museos se adaptaran al cambio de mentalidad que acontecía en la sociedad finisecular, más exigente, culta y necesitada de otros referentes a los ya conocidos.

A pesar de ello, excepción hecha del éxito de museos de renombre internacional, la realidad de un porcentaje elevadísimo de éstos esconde una preocupante situación: no atraen al público que debieran porque éste, a menudo, vive de espaldas a ellos y a lo que en sí representan.

El análisis de la situación sugiere que, ciertamente, los museos no suelen contar con los medios que necesitan para continuar siendo atractivos (la cultura no es una prioridad para casi ningún gobierno, para qué engañarse), pero no es menos cierto que otros eslabones fallan en esta cadena de despropósitos: la educación, el conocimiento y la sensibilidad. O, lo que es lo mismo, la familia y la escuela.

Sin ciudadanos educados en determinados valores consustanciales al ámbito familiar, ni formados adecuadamente para desarrollar la sensibilidad por las cosas que les rodean, ¿cómo podemos esperar que éstos sientan algún apego a la cultura y, por ende, hacia los museos¹?

Difícil tesitura ésta, a la que nos enfrentamos confundidos y desorientados, pues teniendo los medios no aprovechamos las posibilidades que los Bienes de Interés Cultural², en sí mismos los museos, representan.

En este estado de cosas, el MOBAT (Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca), en la Región del Maule, se nos presenta como un paradigma debido a los estragos que sufrió a consecuencia del terremoto del 27 de febrero de 2010³ cuando hacía apenas unos

¹ Alonso, 1993; 1999ab. León, 1995. Hooper-Greenhill, 1998. Díaz, 2008.

² Morales, 1996.

³ Ferrer, 2013: sp; 2014: 297-302.



Fig. 1. Anónimo flamenco, “*Los discípulos de Emaús*”, s. XVII. Fotografía VR, CNCR-DIBAM.

meses que se inauguraba su restauración y acondicionamiento por la DIBAM (Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos del país austral). Un espacio cultural de primer orden en Chile que, después de más de cuatro años de penurias y el cierre de sus instalaciones al público, todavía conserva entre sus maltrechos muros una considerable colección de esculturas (157), pinturas y dibujos (344), además de un importante elenco de piezas arqueológicas o etnográficas, planos, documentos y fotografías históricas ahora almacenadas, pues el museo no cuenta todavía con catálogos editados sobre sus fondos, lo que aumenta sin duda el desconocimiento de su rico legado e impide a los expertos profundizar sobre el mismo, a lo que se añade la tesitura de compaginar a la vez arte, historia y arqueología, fundamentalmente, aspectos de distinta naturaleza y tipología museísticas⁴.

El museo, ubicado cerca de la plaza de Armas, en una casona típica de la época colonial remozada declarada Monumento Histórico Nacional⁵ y, hasta fechas recientes, el lugar en el que se creía haberse firmado la Declaración de Independencia el 2 de febrero de 1818⁶, se estructura en torno a dos patios ortogonales porticados alrededor de sendos jardines y un edificio de nueva planta situado en uno de sus extremos, lugar este último en el que se custodian los bienes culturales muebles, se localizan las oficinas y la biblioteca.

Un pormenorizado estudio de parte de su colección pictórica, a la sazón la que hemos podido estudiar *in situ* y que se circunscribe a la pintura europea allí conservada -ignorada por el gran público y no pocos expertos locales-, nos viene a servir de excusa para complementar su rico legado, dado a conocer en su mayor parte. Pues entre las diversas obras de las variadas escuelas que la componen: alemana (Johann Friedrich Overbeck, Paul Frank Scheidecker, Johann Moritz Rugendas, Ernest Kirchbach y Wilhem Feldmann), belga (Willen van Herp y Frans Eliaerts, entre otros anónimos), danesa (Hans Smidth y Henningsen), francesa (Claudio Lorena, François Diodati, Louis Léopold Boilly, Raymond Monvoisin, Auguste Allongé, León Lucien Goupil, Henri Martin, R. Richon-Brunet, F. Laroche, L. E. Lemoine, o Pelisier), holandesa (Albert Cuyp, Andreas Schelfhout, Henri van Wijt o Anton Mauve), italiana (Vincenzo Migliaro, Carlo Brancaccio, Giuseppe Casciaro, Silani o La Volpe) o sueca (G. Ekwall T. y H. K. Ekwall) –sin incluir la pintura española, objeto de estudio en estos momentos⁷–, hemos seleccionado las que no pudimos atender en su día y que completan esta sección tan interesante del museo de referencia.

⁴ Alonso, 1993: 133-188. León, 1995: 114-164.

⁵ Montandon/Pirotte, sa: sp.

⁶ González, 2013: sp. Morales/Olmedo, 2018.

⁷ Ferrer, 2014-2015: 167-181; 2017: 341-352. Ferrer/Ferrer/Olmedo, 2017: 115-127.



Fig. 2. Johann Friedrich Overbeck, "El desposorio". Fotografía MOBAT.



Fig. 3. Por menor. "El desposorio".

Se trata de nueve pinturas que, tanto de autoría desconocida como de manos de Overbeck, H. K. Ekwall, Henningsen, Migliaro, Richon-Brunet, Laroche, Lemoine o La Volpe presentamos como complemento final a las ya dadas a conocer en otros trabajos:

“Los discípulos de Emaús” (anónimo, s. XVII) (fig. 1)

(Registro nº 7-24, inventario nº 1.24, óleo sobre cobre, 52x71 cm)

Realización sobre soporte metálico recientemente restaurada que viene a conectar con otras obras conservadas en el museo, de procedencia o inspiración flamenca, tanto en su técnica como en la temática y dimensiones. En ella se relata la escena recogida en los Evangelios (Lc 24, 13-35) una vez resucitado Jesucristo, enmarcada en un portentoso paisaje del norte de Europa, tan afín a los pintores de los Países Bajos, en el que se vislumbra un palacio que representa la población de Emaús a la orilla de un río y una lejana escena pastoril así como también, en un primer plano, una fuente de inspiración clásica coronada por la estatua de Neptuno y algunos pájaros de origen exótico, mediante la cual toma cuerpo el paganismo en contraposición a la doctrina cristiana. Pintura que puede relacionarse con el cobre de Willem van Herp u otros anónimos que, como éste, bien pudieran pertenecer a la segunda mitad del siglo XVII. Circunstancia que viene a reforzar su ornato con el marco original, del tipo *flammenleisten*.

“El desposorio” (J. F. Overbeck, 1789-1869) (fig. 2 y fig. 3)

(Reg. nº 7-266, inv. nº 1.263, óleo sobre lienzo, 110,5x181 cm, donación de Bernardo Quijano Zenteno)

Se trata de una obra de gran formato, firmada en su extremo inferior izquierdo con el apellido de su autor, “Overbeck”, la cual relata una escena familiar burguesa de principios del siglo XIX. La pintura bien pudo realizarla Johann Friedrich Overbeck en su etapa de formación académica, pues nada tiene que ver con su producción más personal y madura dentro del Romanticismo al declararse poco después como un ferviente admirador de los prerrafaelistas y, desde su viaje a Roma en 1810, liderar el movimiento artístico denominado los Nazarenos. Fue restaurada en 1991, según consta en la placa inscrita en el marco.



Fig. 4. H. K. Ekwall, “Retrato de Don Pedro Aguirre Cerda”. Fotografía AFO.



Fig. 5. A. Henningsen, “Vestal adormecida por el amor”. Fotografía AFO.

“Retrato de Don Pedro Aguirre Cerda” (H. K. Ekwall, s. XX) (fig. 4)

(Reg. n° 3-889, inv. n° 120, óleo sobre lienzo, 186x118 cm, propiedad del Museo Histórico Nacional)

El retrato de Aguirre Cerda, presidente de Chile entre 1938 y 1941, fue ejecutado por el sueco Ekwall tal vez en el año de su proclamación, pues se trata de la típica iconografía oficial según comprobamos en formato fotográfico, en el cual debió inspirarse su autor. El cuadro aparece firmado en su extremo inferior derecho “H. K. EKWALL”, pintor que se confunde con G. Ekwall T. (1843-1912), de quien también se conserva un paisaje marino. Cabe reseñar, sin embargo, que los datos biográficos de ambos artistas no cuadran con la realización de ambas obras, quizás se debe de tratar de familiares.

“Vestal adormecida por el Amor” (Henningsen, s. XIX-XX) (fig. 5)

(Reg. n° 7-145, inv. n° 1.142, óleo sobre lienzo, 61x50 cm, 1894, donación de Alberto Henningsen)

Firmada en su extremo inferior derecho “HENNINGSEN 1894”, sospechamos que su autor debe de tratarse de uno de los dos hermanos daneses, Frants o Erik Ludvig, de los que tenemos noticia, no así de un tal Alberto quien parece que lo donó, desconocemos si en calidad de familiar directo. La temática de esta composición academicista dañada en el último sismo presenta una versión *sui generis* de una vestal reclinada portando una lámpara, en tanto en cuanto custodia el fuego sagrado del templo de Vesta (Roma), mientras se le acerca curioseando Cupido. Escena que incide en la belleza y virginidad de la sacerdotisa, que muestra un lozano pecho al descubierto, acechada peligrosamente por el Amor, dado que éstas debían permanecer célibes durante su ministerio.



Fig. 6. Vincenzo Migliaro, “*A la puerta del convento*”.
Fotografía AFO.

“A la puerta del convento” (V. Migliaro, 1858-1938) **(fig. 6)**

(Reg. n° 7-172, inv. n° 1.169, óleo sobre lienzo, 49,20x33 cm, Legado de Eusebio Lillo, 1910)

Se trata de una escena costumbrista en la que una pareja ataviada a la usanza de la primera mitad del siglo XIX parece dialogar a la entrada blasonada de un recinto, tal vez un convento si se observa la galería que se abre a su interior, similar a un claustro. La pintura, firmada como “Migliaro” en su parte inferior derecha, muestra la ágil utilización de la paleta por parte del pintor, así como su carácter abocetado, donde la tonalidad oscura del interior de la puerta contrasta con la sutil disposición de los blancos en el resto de la composición⁸.

⁸ Cousiño, 1922: 171. Pinto/Vidor, 1930: 101.

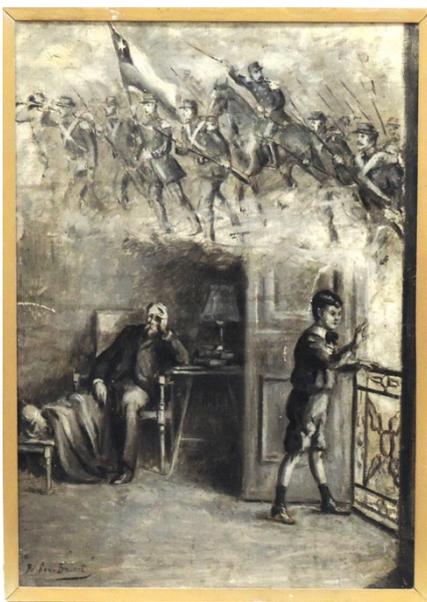


Fig. 7. R. Richon-Brunet, *“El sueño”*. Fotografía MOBAT.



Fig. 8. F. Laroche, *“El taller del señor Gaillet”*. Fotografía AFO.

“El sueño” (R. Richon-Brunet, 1866-1946) (fig. 7)

(Reg. n° 7-286, inv. n° 1.283, óleo sobre lienzo, 46,50x33 cm)

Firmado en la parte inferior izquierda como “Richon-Brunet”, se representa en una escena de interior a un anciano convaleciente soñando con algún episodio militar en el que participa el ejército chileno mientras un niño, sospechamos que su nieto, se asoma al balcón en actitud de saludar. Ambos personajes comparten la narración superior de tal forma que parece que la ensoñación del abuelo tenga correlato con algún desfile militar que simultáneamente se está produciendo en la calle, y de la que participa el joven. La obra está ejecutada al óleo a base de tonalidades monocromas y claroscuros.

“El taller del señor Gaillet” (F. Laroche, 1872-1945) (fig. 8)

(Reg. n° 7-150, inv. n° 1.147, óleo sobre lienzo, 150,50x120,70 cm, 1901)

Laroche⁹ recrea en gran formato el taller de un artesano francés, apellidado Gaillet, con todo lujo de detalles. El protagonista aparece de perfil en primer plano mientras trabaja en una mesa reclinada, precedido por un jarrón de notables dimensiones y un capitel corintio de alabastro invertido indicando –tal vez- con ello su dedicación a la ejecución de diseños artísticos cuya finalidad era ejecutarlos sobre moldes mediante materiales como la arcilla o el aljez. A continuación se abre su taller, con sus oficiales o colaboradores laborando, repleto de modelos en sus paredes y anaqueles con gran luminosidad natural merced a los grandes ventanales que se abren a la derecha del mismo. La autoría del cuadro aparece en la zona inferior izquierda con la firma del pintor “F. Laroche, 1901” y, aunque parcialmente, la obra ha sido reproducida como portada de un libro local¹⁰.

⁹ Cousiño, 1922: 163.

¹⁰ Valderrama, 2011: 1.



Fig. 8. F. Lemoine Rosencaut, “*El martirio de San Sebastián*”.
Fotografía AFO.

“El martirio de San Sebastián” (L. E. Lemoine Rosencaut, s. XIX-XX)
(fig. 9)

(Reg. n° 7-152, inv. n° 1.149, óleo sobre lienzo, 220,50x128 cm, 1901)

Típica composición hagiográfica en la que se representa de cuerpo entero a San Sebastián, mártir cristiano que fue asaetado atado a un árbol según dice la tradición canónica. La escena en sí no aporta novedad alguna al hecho representado, pues se nutre de la rica iconografía precedente sobre el particular, en especial renacentista y barroca, si exceptuamos que las flechas no aparecen clavadas en el cuerpo desnudo del santo sino en el suelo. El tema elegido, sin embargo, permite a Lemoine mostrar el dominio de la anatomía humana como su cultura artística a través de la línea *serpentinata* que tan excelsamente cultivaron en sus obras escultóricas los artistas griegos del siglo IV a. C. El tratamiento abocetado del paisaje y el ambiente claroscuro lo conectan, como se ha dicho, con otros períodos artísticos anteriores en pro de una factura final de regusto academicista. La pintura está firmada “Lemoine -1901-” en su extremo inferior izquierdo¹¹.

“Paisaje” (A. la Volpe, 1820-1887) **(fig. 10)**

(Reg. n° 7-151, inv. n° 1.148, óleo sobre lienzo, 67x36 cm, 1889. Legado de Eusebio Lillo)

Esta obra de Alessandro la Volpe¹² recrea un típico paisaje primaveral de la campiña centro-italiana en el que se vislumbra al fondo en tonos azulados una cordillera, tal vez los Apeninos, mientras que en primer plano lo hace una arboleda de pinos mediterráneos y matorrales entre pastos, un estanque y algunos campesinos ligeramente esbozados. Pintura que enlaza con el gusto por las recreaciones al aire libre de la época, ya postimpresionista, y que aparece firmada y datada en la esquina inferior derecha del anverso. Ha sido expuesta en las muestras “Exposición Pintores Regionales”, Talca, 1984, y “Transferencias artísticas. Italia en Chile. Siglo XIX”, Santiago, 2012.

¹¹ Cousiño, 1922: 160.

¹² Cousiño, 1922: 167.



Fig. 10. A. la Volpe, "Paisaje". Fotografía LO, CNCR-DIBAM.

Conclusión

Lamentablemente, la falta de medios con las que cuenta el museo y, sin duda, el escaso o nulo interés de las autoridades regionales y estatales chilenas en materia cultural hasta el momento han venido perpetuando una situación que se nos antoja crítica y esquiva a la misión última de un espacio de estas características, la que habla precisamente de conservación, investigación y divulgación en las mejores condiciones posibles del rico legado histórico-artístico que posee tanto a las actuales como futuras generaciones de ciudadanos. Pues si es cierto que, ante este contexto de cíclicos episodios geológicos de tanta trascendencia por su virulencia y difícil predicción, no es sencillo afrontar los retos que impone, debieran planificarse unas políticas culturales que meditaran sobre el particular y dieran con las respuestas oportunas para salvaguardar en las mejores condiciones posibles estos bienes de interés cultural de su destrucción y desconocimiento.

Mientras tanto, la profesionalidad y resignación del personal del MOBAT son de las pocas garantías con las que cuenta dicho espacio cultural, siempre a la espera de las decisiones políticas que se tomen en Talca o Santiago, tan lentas y desidiosas como dependientes del color político predominante en cada momento. Con todo, sirva este trabajo para sacar a la luz algunos de sus tesoros artísticos con la finalidad que puedan ser conocidos y debidamente contextualizados en las respectivas historias de la pintura chilena y europea.

Bibliografía

- Alonso, L.: *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, Madrid: Istmo. (1993).
- Alonso, L.: *Museología y museografía*, Barcelona: Ediciones del Serbal. (1999a).
- Alonso, L.: *Introducción a la nueva museología*, Madrid: Alianza Editorial. (1999b).
- Cousiño, L.: *Catálogo del Museo de Bellas Artes*, Santiago: Soc. Imprenta y Litografía Universo. (1922).
- Díaz, I.: *La memoria fragmentada. El museo y sus paradojas*, Gijón: Ediciones Trea. (2008).
- Ferrer, A.: “Cambiando de piel: La metamorfosis arquitectónica de Talca”. En: *Manso de Velasco*, 1, Talca, sp. (<https://revistamansodevelasco.weebly.com/>)(2013).
- Ferrer, A.: “La ciudad de Talca (Chile) o el renacer de las cenizas”. En: Benito, Daniel (ed.) (2014), *La piel de los edificios*, València: Universitat de València, (2014), pp. 297-302.
- Ferrer, A.: “Pintura dels Països Baixos en el MOBAT (Xile)”. En: *Saitabi*, 64-65, Valencia, (2014-2015), pp. 167-181.
- Ferrer, A.: “Catalogación de la pintura europea en el Museo O’Higginiano y de Bellas Artes de Talca”, En: *Norba Arte*, 37, Cáceres, (2017), pp. 341-352.
- Ferrer, A./Ferrer, E./Olmedo, G.: “Unos cobres flamencos del siglo XVII en Talca (Chile)”. En: *Atenea*, 515, Concepción, (2017), pp. 115-127.
- González, J. (2013): “La historia del Museo O’Higginiano”. En: *Manso de Velasco*, 1, Talca, sp. (<https://revistamansodevelasco.weebly.com/>) (2013).
- Hooper-Greenhill, E.: *Los museos y sus visitantes*, Gijón: Ediciones Trea. (1998).
- León, A.: *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid: Ediciones Cátedra. (1995).
- Montandon, R./Pirrotte, S. (sa): *Monumentos Nacionales de Chile*, Santiago de Chile: Instituto de Cooperación Iberoamericana-MOP.
- Morales, A. J.: *Patrimonio histórico-artístico. Conservación de bienes culturales*, Madrid: Historia 16. (1996).
- Morales, A./Olmedo, G.: *Museo O’Higginiano y de Bellas Artes de Talca. Un museo con historia*, Talca: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2018).
- Pinto, T./Vidor, P. (1930): *El Museo de Bellas Artes, 1880-1930*, Santiago de Chile: Universidad de Chile, Dpto. de Extensión Cultural y Artística.
- Valderrama, J.: *Grandes personajes de Talca*, Talca: Departamento de Cultura, Ilustre Municipalidad de Talca. (2011).