

10 (652-5)

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE BELLAS ARTES

JULIO ORTIZ DE ZARATE

COLECCIÓN ARTISTAS CHILENOS EDITADA POR EL
INSTITUTO DE EXTENSIÓN DE ARTES PLÁSTICAS

Nº 10

Universidad de Chile

FACULTAD DE BELLAS ARTES

10(652-5)

Colección Artistas Chilenos

N.º 10

INSTITUTO DE EXTENSION DE ARTES PLASTICAS

Santiago de Chile, 1956

JULIO ORTIZ DE ZARATE

DATOS BIOGRAFICOS DE JULIO ORTIZ DE ZARATE

Nace el 12 de abril de 1885.

Ingres a la Escuela de Minas de Santiago en 1899.

Contrae matrimonio con Teresa Burchard, en 1906.

Concurre por primera vez al Salón Oficial y obtiene tercera medalla en pintura y segunda medalla en dibujo, en 1914.

Su segundo envió al Salón Oficial es su cuadro *Los palanqueros*, óleo de grandes dimensiones premiado con segunda medalla, 1906.

Forma parte del grupo *Los Diez*, 1917.

Presenta en el Salón Oficial el cuadro *La bestia*, 1918.

Hace su primera exposición, 1919.

Parte a Europa en viaje de esfuerzo. Visita España, Francia y Bélgica, 1919.

Por segunda vez visita Europa, esta vez enviado por el Gobierno en viaje de perfeccionamiento a Italia y Francia, 1922.

Es nombrado miembro del Consejo de Bellas Artes, organismo que lo manda en misión de intercambio artístico a la República Argentina, Uruguay y Brasil, 1926.

Es nombrado Presidente de la Comisión Chilena de Bellas Artes de la Exposición de Sevilla, por el Ministerio de Relaciones Exteriores, 1927.

Es nombrado profesor de la cátedra de grabado de la Academia de Bellas Artes, 1927.

Presenta a la Dirección General de Enseñanza Artística un proyecto de creación de la Escuela de Artes Aplicadas, 1928.

Obtiene primera medalla en pintura, en el Salón Oficial, 1933.

Obtiene Premio de Honor Matte Blanco, y premio Van Buren, 1934.

Obtiene la Medalla de Oro de la Exposición de Pintura Chilena en Buenos Aires. Se le otorga el Premio de Honor de la Exposición conmemorativa del centenario de San Felipe, 1940.

Es nombrado profesor de Arte de los Metales en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, 1934.

Es nombrado Director del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, 1939.

Falleció en Santiago el día 31 de julio de 1946.

Nació Julio Ortiz de Zárate el 12 de abril de 1885. De recia contextura, ojos azules llenos de luz, sanguíneo, personalmente daba la impresión de la fuerza y el vigor humanos en todos sus aspectos y facultades. Siempre he pensado que Ortiz de Zárate era un personaje vivo de Frans Hals, había algo pictórico en él que lo distinguía especialmente, más aún, siendo como era creo que no hubiera podido ser sino un pintor. Tenía de parecido con las figuras del gran flamenco esa salud resplandeciente y generosa que proyectaba la alegría de vivir a su alrededor, característica de esos burgomaestres del siglo XVIII, vestidos de hopalandas apretadas con rudos cinturones de cordobán. Sin saberlo él mismo, un instinto formal lo llevaba a usar unos sombreros altos, de ala muy corta, a los que sólo les faltaría una grande y reluciente hebilla para que cuando sonriera con su cordialidad tan íntegra, se le identificase con un retrato del maestro de Harleem.

Pero ¿a qué describirlo, cuando para eso están sus autorretratos? Se ve en ellos todo su carácter; no hay más que examinar el juego de las luces en los rasgos fisonómicos. Los morros de la frente que delatan la firmeza de sus principios, la inteligencia sagaz de la clara mirada, la boca sensual de un temperamento clásicamente sensitivo, los músculos todos marcados en las ensonadas y salientes de ese rostro.

Me parece que una buena manera de entrar en conocimiento de este pintor es contemplar sus autorretratos, que son muchos y de todas las épocas. El hecho mismo de pintarlos de preferencia me parece que resume en sí condiciones fundamentales de su fisonomía artística, y significan, a mi juicio, autoanálisis e insistencia. Y su pintura es eso: análisis e insistencia que es como decir oficio y conciencia.

Su doctrina artística estuvo basada en estos principios a través de toda su obra. Personalmente pertenece a una generación muy seria que le daba toda su importancia a los estudios. Nada de improvisaciones afortunadas. Para ser un pintor había que superar el oficio mediante el dominio de un encadenamiento de disciplinas que entrañaban duras pruebas de voluntad y vocación. Estaban el dibujo (croquis del modelo vivo y academia), la pintura (paisaje y taller), cursos comunes de escultura (modelado, talla directa), pero todavía los múltiples aspectos del arte plástico que exige un gran apego a la materia física a fin de participar de sus secretos a través del uso y el trato cotidianos.

Recuerdo que Ortiz de Zárate enseñaba la punta seca y el aguafuerte hace cerca de veinte años, con la autoridad de una larga experiencia. Para los que ignoran estos procedimientos figurativos hay que decir que se trata de la alquimia del arte profesada, en cierto modo, como una actividad ritual, practicada con extraños instrumentos turgentes, metales y ácidos corrosivos, un poco en el taller donde duermen las estatuas y otro poco en la media luz del laboratorio.

Las nuevas generaciones educadas en estos tiempos de apostasía y desintegración, con miras a un renacimiento del mundo, han olvidado un poco estas fatigosas disciplinas con desmedro de su sensibilidad que allí afinaba su registro formal.

Las aguafuertes de Ortiz de Zárate eran profundas y sabias. De su bruma florida de aguzados perfiles, surgía el encanto intelectual tan poderoso del grabado.

Entre los pintores chilenos éste es uno de los más ligados a su generación intelectual, cuyos sentimientos e ideales compartió fraternalmente de joven. Amigo de los poetas y escritores de su tiempo tomó parte activa en aquella colonia tolstoyana fundada por Augusto d'Halmar, en San Bernardo, en la cual sus miembros se prometían llevar a la realidad el ideal de una comunidad agrícola socialista. La tierra debía producir los frutos necesarios para el abastecimiento de la colonia, cuyos componentes, en sus horas libres, se dedicarían a la creación artística.

Casi un año duró el ensayo de esta iniciativa, durante el cual esos sueños se fueron destruyendo diariamente en forma cruel. La tierra no dio los frutos que de ella se esperaban, "por falta de recursos materiales y también falta de conocimientos técnicos adecuados para las siembras y plantaciones". ¡Sin embargo, qué conmovedor es todo esto en pro de una sociedad más justa!

Una comunidad tolstoyana era una célula social de experimentación para un mundo nuevo. Leyendo la biblia, arando la tierra con una yunta de bueyes arrendados y bebiendo leche en las madrugadas, se buscaba una paz espiritual propicia a la obra artística. Aquello no fue más que un sueño, tal vez un poco retórico, pero dice mucho de esa generación. Se buscaba, se creía, se cultivaba una fe *vitae*.

Ortiz fue un sincero tolstoyano, lo cual lo presenta de cuerpo entero. El arte y la vida formaron una unidad indivisible para él, un ideal bifronte. Así como creyó en el arte creyó en la vida, con la misma fe ciega, con la misma honradez.

De una familia de artistas, criado en la vieja ciudad de Rancagua, desde muy muchacho trabajó en obrajes de minería —era egresado de la Escuela de Minas de Santiago—, absorto en la leyenda del subsuelo chileno, buscando vetas y filones, midiendo honduras. Pero eso no podía ser todo, y más fuerte que el espejismo del desierto fue la aspiración a una vida intelectual superior. Con su hermano Manuel —*el patagón Ortiz de Zárate* como llamara Apollinaire en París al gran pintor chileno, compañero de Braque y de Picasso— pintaba, siendo niño, decoraciones murales a grandes dimensiones sobre temas románticos. Era su vena inicial, y se comprende. Todo es muy claro después de sentir el romanticismo, para el artista. De esa raíz puede surgir cualquier concepción estética más tarde pero es inevitable fundar allí la sensibilidad más tierna.

Mientras trabajaba en el norte soñaba con una existencia de diferentes sensaciones: el taller del pintor, la amistad de los poetas. Entonces los poetas tocaban en la cuerda de Verlaine la canción otoñal de un sentimentalismo embriagador, los pintores salían al campo a pintar *manchas de color*, atardeceres brumosos, lejanas torres doradas. Era irresistible.

Un tiempo después de llegar a Santiago convivió, por fin, en un medio apropiado —la colonia tolstoyana—, con el poeta Magallanes Moure, con Augusto d'Halmar, con Fernando Santiván, con los pintores Rafael Valdés, José Backaus, Benito Rebolledo Correa. De este primer contacto con la gente de su generación le quedó un recuerdo que durante su vida hubo de servirle de pausa poética en momentos difíciles. La actividad artística se presentaba como una hermandad casi religiosa en la que se podía confiar enteramente; pasase lo que pasare, los vínculos misteriosos de esa cofradía del espíritu nadie los podía romper.

Sueño y realidad. Pero había estudiado para clasificar terrenos mineralógicos en un país de mineros y su potencia humana tan rica de fuerzas personales lo impul-

saba a gastar esas fuerzas. Vuelve al norte una vez más. Regresó de nuevo a Santiago.

Pensemos por un momento en lo que era Santiago por aquel tiempo: 1916. Una ciudad que empezaba a tener su leyenda después de Rubén Darío, vagamente europea con sus brillantes calles de asfalto Trinidad, cocheros de libreas azules, sombreros de copa y botas dobladas a la inglesa. Mujeres a la moda, restaurantes para *gourmets*, juegos florales. Los chilenos enriquecidos que habían gastado sus fortunas en la Francia de antes de la guerra —champagne y can-can del Moulin Rouge— traían en su obligado regreso hasta nuestra capital un vago rumor de París.

Surgieron capillas literarias muy activas por entonces, como aquel llamado grupo de Los Diez del que formó parte también Ortiz de Zárate. No eran diez precisamente; muchos más. Pedro Prado, Augusto d'Halmar, Ernesto Guzmán, Manuel Magallanes Moure, Carlos Silva Vildósola, Armando Donoso, Manuel Ferrari, Domingo Gómez Rojas, Julio Beltrán Vidal, Juan Francisco González, Alberto Ried, Acario Cotapos, Alfonso Leng, Alejandro Rengifo, Eduardo Moore, Raúl y Fernando Tupper. Escritores, poetas, pintores, músicos, arquitectos. ¿Qué se proponían? ¿Para qué se juntaban? ¿Cuál era su teoría? No lo sabían exactamente. Nada preciso, mejor dicho. Solamente un impulso común de trabajo, producto de un ambiente que se había caldeado, nada más que una alianza espontánea de mutua exaltación. Un ilustre contemporáneo dice: —Nuestro alto tono de conversación era tan vehemente que escandalizaba a las gentes en la calle; nos creían ebrios.

Había que hacer exposiciones, imprimir libros, y pronto. En la calle Morandé, de altos edificios Renacimiento francés, decorados con complicadas guirnaldas de rosas de estuco, tuvieron un local frente al Senado en una casa vieja de resonantes pasadizos de madera. Allí se toparon con la generación que los seguía, pisándole los talones, reunida alrededor de la antología poética *Selva Lírica* que arrendó una oficina en el mismo edificio. El

colofón de la Imprenta Universitaria, una figura entintada que lleva en sus brazos un tablero de tipografía, resume las actividades de Los Diez. En aquellas ediciones apareció *La Hechizada*, de Fernando Santiván, *Venidos a menos*, de Maluenda, *Ensayos*, de Pedro Prado. Una antología de poetas chilenos con prólogo de Armando Donoso. La revista que publicaron le dedicó un número especial al pintor Valenzuela Llanos.

Hoy vivimos de tal manera otros tiempos que apenas comprendemos todo aquello. Hemos dicho que Ortiz fue, entre los pintores de su época, uno de los más ligados a su generación intelectual. En ella el fervor y la exaltación era un rasgo común. Su admiración por la música de Beethoven lo había llevado al matrimonio con una joven pianista a los veintiún años y, con las obligaciones de familia su formación artística, lejos de debilitarse, había tomado un rumbo muy serio.

¿Cuál era el objetivo de la pintura, entonces? Probablemente el cuadro de género cuyos términos oscilaban entre Ingres y Delacroix, esto es, clasicismo y romanticismo. Del exterior se leían algunas revistas, *La Esfera*, española, *L'Illustration Francaise* y *The Studio*. ¿De qué pintores se hablaba? Anglada, Pradilla, Sorolla, de España. Lucien Simon, Cotet, Aman Jean de Francia. Sargent, Brandwing, ingleses. Pero su resplandor era pálido, lo que revela la impermeabilidad de esa época impenetrable a las influencias externas, aislada de los acontecimientos mundiales. Más importante que todos los nombres extranjeros para nuestros artistas era la autoridad indiscutida del maestro chileno Pedro Lira.

El había formado a Valenzuela Llanos, con él estudiaban Gordon, Backaus, Rafael Valdés, Burchard, Caracci. Pero en la Academia de Bellas Artes había aparecido otra estrella de gran autoridad; contratado por el Gobierno para la cátedra de pintura había llegado al país el maestro español don Fernando Alvarez de Sotomayor que se llevó a todos los jóvenes. Quien fuera más tarde Director del Museo del Prado estaba entonces en la plenitud de su talento y la irradiación personal de su pres-

tigio dirigió sin contrapeso la orientación de nuestros artistas. El debate sobre las artes plásticas estaba abierto y se examinaban todos sus aspectos. Ortiz fue un alumno de Alvarez de Sotomayor.

El dibujo es la síntesis conceptual de la forma, pero no hay materia sin color. La ley imponderable de los colores necesita ojo técnico y sensibilidad. "No hay pintura sin sentido poético", dijo alguna vez Ortiz de Zárate. Entonces la sensibilidad no era la preocupación más importante ya que nadie dudaba del espléndido temperamento de nuestros pintores. Los problemas eran de oficio. Se trataba de fijar los principios normativos invariables.

Los impresionistas habían llegado atrasados a la pintura española. La descomposición de la luz apareció, más tarde, en manos de aquellos sucesores un poco convencionales de Seurat, Monet, Manet y Renoir, llamados puntillistas y la lección de Juan Francisco González, rica de enseñanzas, estaba presente como una experiencia chilena que no podía olvidarse, pero por su individualismo fenomenal tampoco podía repetirse.

Decía Ortiz que por aquellos días asistía con frecuencia a la casa de Santiago Pulgar, escenógrafo y caricaturista, donde se reunían d'Halmar, Juan Francisco González y Valenzuela Puelma. De las conversaciones de esta tertulia sacó muchas conclusiones para sí.

Pero veamos su *record*. En 1914 aparece por primera vez su nombre en el Salón Oficial de Pintura, premiado con dos asignaciones: tercera medalla en pintura y segunda en dibujo. Como se ve, un buen estreno. En 1916 hace un segundo envío, con su obra *Los palanqueros*, cuadro al óleo de grandes dimensiones que obtiene una segunda medalla, a la cual sucede dos años más tarde otra gran tela titulada *La bestia*, pintura de género, ambas.

Empezaban a complicarse los problemas del taller. Aunque nadie conocía ni de nombre a Cezanne, una obsesión flotaba en el ambiente: el consumo pequeño burgués tenía a la pintura en un callejón sin salida con sus

manchitas sentimentaloides o sus cuadros anecdóticos carentes de todo mérito plástico. Juan Francisco González fue el peor enemigo de estos tipos de pintura, solo que era un romántico disolvente muy lejos de toda disciplina constructiva. Al tema orgánico tradicional, de calidades valorizadas, opuso estilo, virtuosismo de color, inspiración, instinto puro, dotes personales solamente. ¿Dónde estaba el norte de la rosa artística?

No estaba contento con su propia teoría. Era un constructor por naturaleza, un activo. En 1919 hace su primera exposición presentando sesenta y cinco telas, paisajes, figuras y naturalezas muertas que revelan su estado de ánimo. Hoy apenas se comprende lo que la naturaleza muerta trajo a la pintura: incorporó el objeto al cuadro. Estableció, claramente, que cada parte de él es tan importante, plásticamente, como cualquiera otra borrando las subordinaciones a un determinado sujeto. Su inquietud lo lleva a Europa este mismo año. Se fue en el transporte *Maipo* de la Armada Nacional, por propia determinación, sin recursos económicos, convenciendo al comandante de la nave —como en una película—, de la necesidad urgente de llegar a París, a confrontar sus vacilaciones.

La primera entrevista con su hermano Manuel nunca habrá de olvidarla.

—¿Cezanne? ¿Quién es Cezanne?

—¿Cómo? ¿No has oído hablar nunca de Cezanne? ¿Nadie sabe allá quién es? ¿Ni de Renoir? Pero. . . ¿qué han estado haciendo Uds. estos últimos años? (1).

No era sólo Chile. De vuelta de este viaje encontró en Argentina una exposición completa de Vlaminck, que no interesaba a nadie. Romero de Torres, en cambio, volvía locos a los americanos refinados. Las fronteras con Europa, después de la guerra, seguían cerradas.

Enviado por el Gobierno, volvió en 1922 a Italia y Francia, y luego, en 1928, nuevamente a París. En su primer

(1) De regreso, en 1921, Ortiz de Zárate publicó, por lo menos dos artículos en *El Mercurio* de Santiago, hablando por primera vez en Chile, del período Cezanne, Renoir hasta Picasso y Braque, en uno; y en otro de Manet, Monet, Vermeer, Sisley.

viaje había visitado los museos de España, Francia y Bélgica. A pesar del apogeo de los maestros franceses contemporáneos, la pintura para él permanecía en Rembrandt, Tintoretto, Chardin, Delacroix y Corot. Arte físico penetrado del espíritu humano. Concibe al pintor como a un artesano que ama los recursos materiales de su arte de la misma manera que los artífices del Renacimiento amaban la destreza, los materiales y las experiencias de sus oficios. Pero a esta posesión física añade además el estado de gracia que debe iluminar al artista, bajo cuyo influjo, solamente, se produce —como en el trance sobrenatural del vidente— la revelación de la obra de arte.

Este es su propio punto de vista. Si tuviéramos que definirlo, por nuestra parte, tendríamos que reconocer en él el esfuerzo más serio que se ha realizado entre nosotros por una pintura de materia. Hemos hablado al principio que los caracteres sobresalientes de su personalidad son el oficio y la conciencia, y debemos repetirlo. ¿Por qué no fue un discípulo incondicional de la escuela de París? Porque no podía renunciar a su arte tal como él lo entendía, cuyo manejo cuidadoso había conseguido tras una continuada, atenta y amorosa vigilia. Por eso no fue cubista —aunque entendía de sobra su proceso—, de la noche a la mañana.

Lo que pasó fue que los museos de Europa le habían mostrado, de pronto, en todo su esplendor la gran pintura: Rembrandt, Tintoretto, Velásquez, Goya, Vermeer, Chardin, etc., y su aliento esencial había llenado ampliamente los espacios enrarecidos de su ideal plástico. Decía él mismo que, por entonces, andaba como aturdido. Cada día era una nueva sensación que se sumaba a la anterior hasta cortarle el aliento impidiéndole el sueño y el apetito.

Ahora, ¿cómo podía entrar en las investigaciones de taller, tendientes a fortalecer los principios, demasiado cargados de la gran pintura —recientemente descubierta para él—, sin haberla sentido, sufrido y gozado?

15 Su propia dignidad le impedía un vulgar *camouflage*.

El cuadro como una estructura de formas sensibles a la luz y al color seguía siendo para él la concepción artística más alta y compleja.

¿Cuál es la característica de su obra como pintor? Ha perseguido, de una parte, la expresión sensible del color, esto es, el placer sensual de la materia pictórica en todos sus aspectos, incluso gozando de los medios operantes: la pincelada que gradúa, los empastes que *encarnan* la sustancia pictórica. Pero limita el placer puramente dionisiaco conteniéndolo, a fuerza de conciencia, en su respeto por la verdad de esa emoción.

Por propia tendencia se inclina a pintar cuadros completos, seguro de que éste es el campo natural de su arte. Incluso cuando pinta naturalezas muertas insiste de tal manera en cada objeto, paño o elemento de ellas, las trata con tal ensimismamiento que, apartándose por un momento del modelo real, materializa casi la estructura total de ese objeto, rehaciendo sus valores a la medida de su ojo. Su pintura, diríamos, se empeña en fijar *ciertas* formas físicas en *cierto* espacio físico. Para ello construye concienzudamente sin concederle nada al acaso instintivo; es un cartesiano que no oculta la intensidad de su emoción pero que se cuida de expresarla correctamente.

Mirando sus obras puede juzgarse su manera maestra de componer. Todas sus telas tienen el equilibrio clásico sobre un eje. Nada falta ni nada sobra, ya se trate de un cuadro de composición, retrato o lo que sea. Toda su pintura da la misma impresión de solidez material, concluida de una grave objetividad. El tratamiento de la luz es particularmente típico en él. Siempre la utiliza de un modo que podríamos llamar filante, dirigida a algo, para marcar acentos precisos, proponer una determinada categoría de valores. No hay nada incierto allí aparte del aire, que siempre transita generosamente entre las formas. Sus cuadros parecen tener peso y consistencia y, generalmente, dan la impresión sedante de la tarea cumplida a la cual no hay nada que agregar porque *eso* no podía ser sino así. Madera, yeso, carne,

vidrio, paños, flores, serán siempre madera, yeso, carne, vidrio, paños, flores en la vibración de su paleta.

El color lo emplea siempre en una relación de atmósfera, esto es, graduado en gamas cromáticas. Recordamos una naturaleza muerta hecha en rosa pálido, amarillo mineral, cadmio ceniza, fino todo, bien conciso. El vidrio del cenicero, transparente y duro, en verde vegetal, justo para dar mayor carnosidad al melón. Las flores ante las frutas en una consonancia de relaciones. Todo delante de un fondo atmosférico pardo hacia el sienna, pardo hacia el azul. El verde aplacado de la cortina sostiene los elementos del cuadro.

El retrato (pág. 49) está trabajado en una tonalidad gravemente azul. El azul acero (a base de Prusia) está en la tapicería del sillón, en el florero, en las tapas de los libros, en las pieles del abrigo, en las sombras de la mesa. Como contrapunto la cortina de fondo es de un rojo compuesto, espeso, declinando hacia el rosa que se repite y aclara en las flores. La carpeta de la mesa es verde veronés, también combinado, arreglado y consistente. Lo más conseguido es, sin duda, el rostro mismo logrado a la gran manera, la encendida y viva carnosidad, imposible de descomponer en colores puros, las sombras tan ricas de luz refleja.

El autorretrato (pág. 45) es bueno como todos los suyos. Magníficamente empastado, mostrando toda la riqueza del tejido en sus menores movimientos, respirando vida orgánica. Siempre en gamas: cadmio y naranja en la luz; pardo verdoso en las sombras. Espléndidez total.

La composición de la (pág. 33) azul ceniza para la máscara de yeso, color sordo en contraste con la fuente de vidrio, donde los pimentones verdes de atrás se oponen y componen con los rojos de adelante. ¡Qué atracción intelectual consigue con esos factores, esfumados sin perder consistencia, valorizados más allá de su corporeidad material para sugerir, para alzar ante nuestros ojos una combinación formal especialmente emotiva!

17 El cuadro de los niños (pág. 55) es, por último, una melodía en pardo azul. Azul de prusia en nervaduras

para las botellas, las tapas del libro, contenido en las sombras, mezclado en la chaquetilla del niño de pie, difundido en el fondo, iluminado en las rosas, reaparece todavía al través del verde pardoso de la carpeta que cubre la mesa, neutralizándolo, para quitarle su crudeza. Es éste un gran cuadro, imposible de juzgar en una reproducción.

Hay una pintura, típicamente de nuestro tiempo, que impresiona, de primer momento por la novedad tan seductora de su lenguaje directo, pero que no resistiríamos al día siguiente por el simplismo impío de ese mismo lenguaje. En elogio de Ortiz de Zárate podemos decir que sus obras deben mirarse varias veces para penetrar su sabor y gustarlas en todo lo que valen.

Y este hombre tan serio en la pintura, cuya obra es una lección de rigor artístico y persistencia en los principios estéticos, que evitó en forma dogmática toda *manera*, toda solución de oficio que no emanase directamente de su propia experiencia plástica, era, sin embargo, particularmente humano como persona.

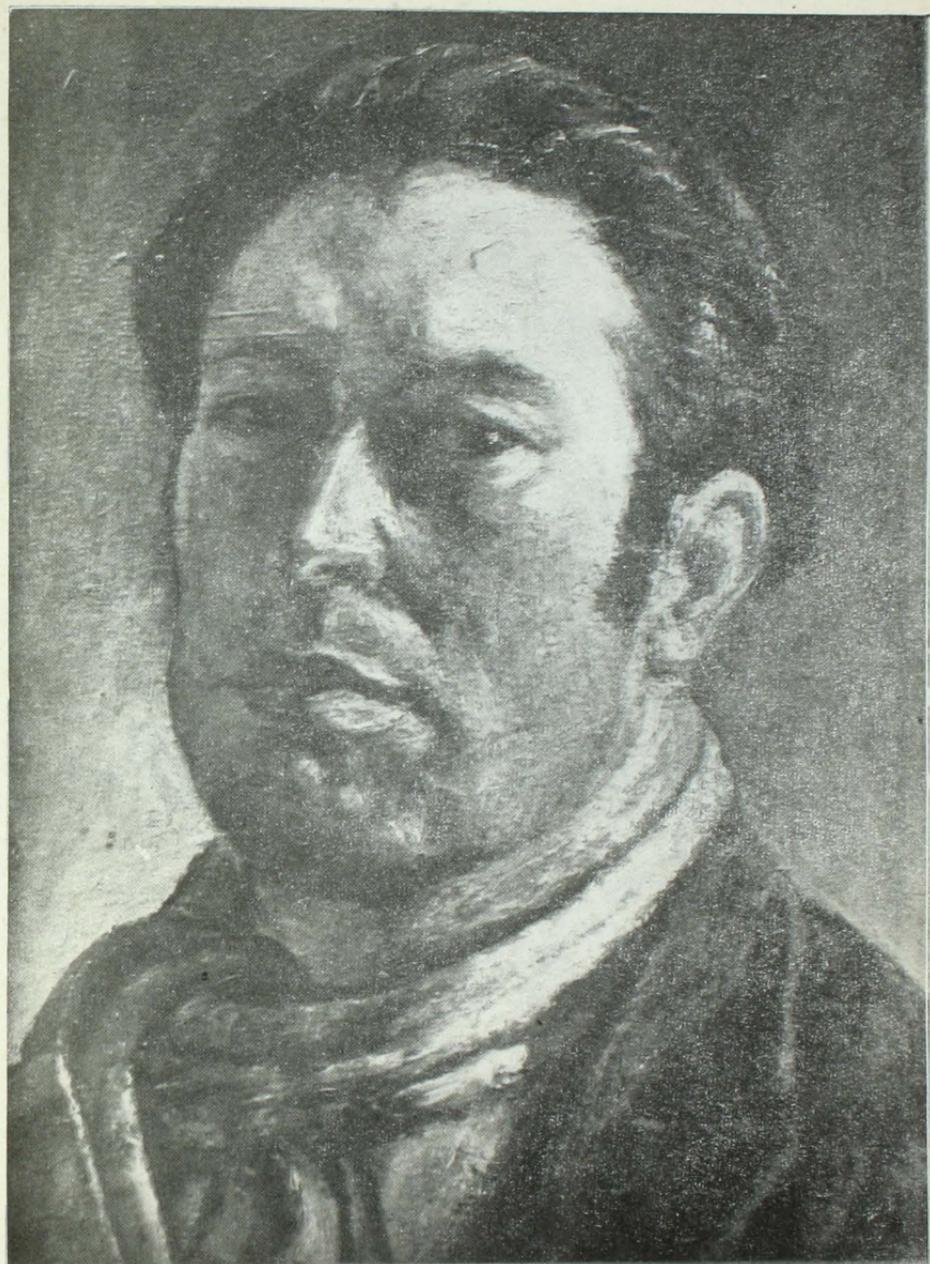
Quien negó con tanto énfasis la aventura personal en arte, derrochó en cambio su acción azarosa en la vida. Minero en el norte, vagabundo tolstoyano, buscador de oro en Putú, constructor de poblaciones, *maestro* en la forja del hierro en su última época, vivía y trabajaba como un patriarca en los alrededores de Santiago, en una grande casa, fuerte como un castillo, provista de un taller sonoro y extenso como una catedral, alto del suelo a la torre, casa dibujada y construída por él, atalayada de silenciosas murallas tras las cuales se extendía, ante un mullido césped —que regaban isócronas arañas de agua— un parque de elevados, frondosos y viejos árboles.

Siempre vinculado a escritores y poetas, su figura, típica de nuestra vida intelectual, era particularmente estimulante cuando, rodeado de sus amigos, sonreía con su cordialidad tan íntegra, cantaba coplas y bebía cerveza como un personaje de Frans Hals o un pintor de una gran época.

Reproducciones

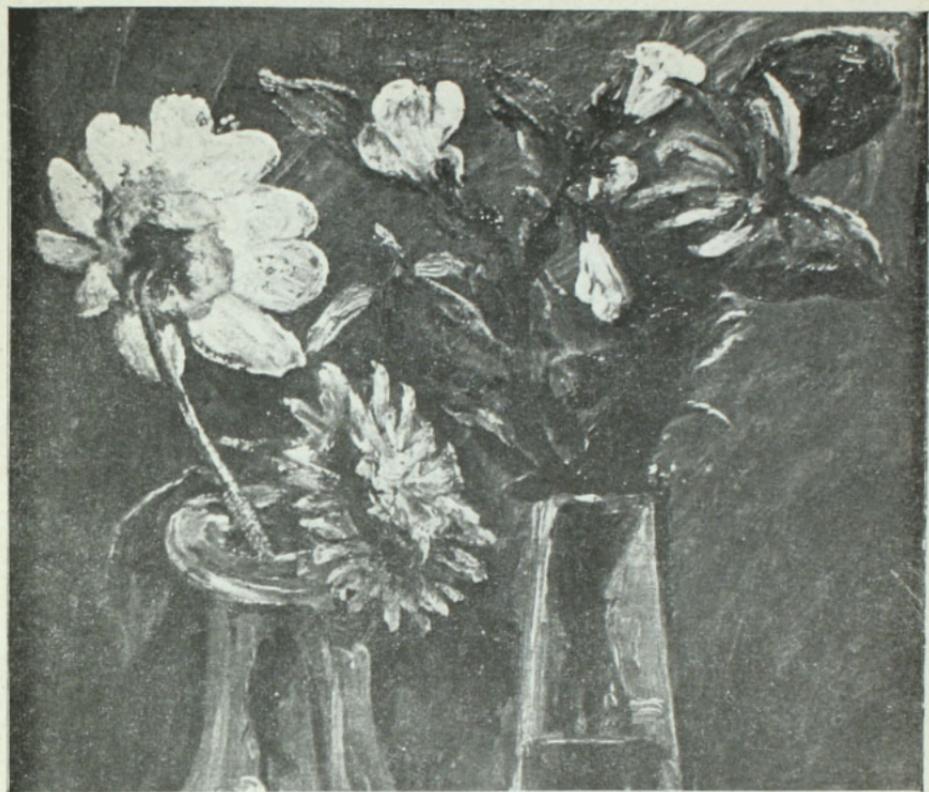
BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

1. Autorretrato, óleo.



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

2. Flores, óleo.



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILSNA

3. Naturaleza muerta, óleo.



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

4. Florero, óleo.



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

5. Naturaleza muerta con frutas, óleo.



BIBLIOTECA NACIONAL
REGIÓN CHILENA

6. Naturaleza muerta con cerámica, óleo.

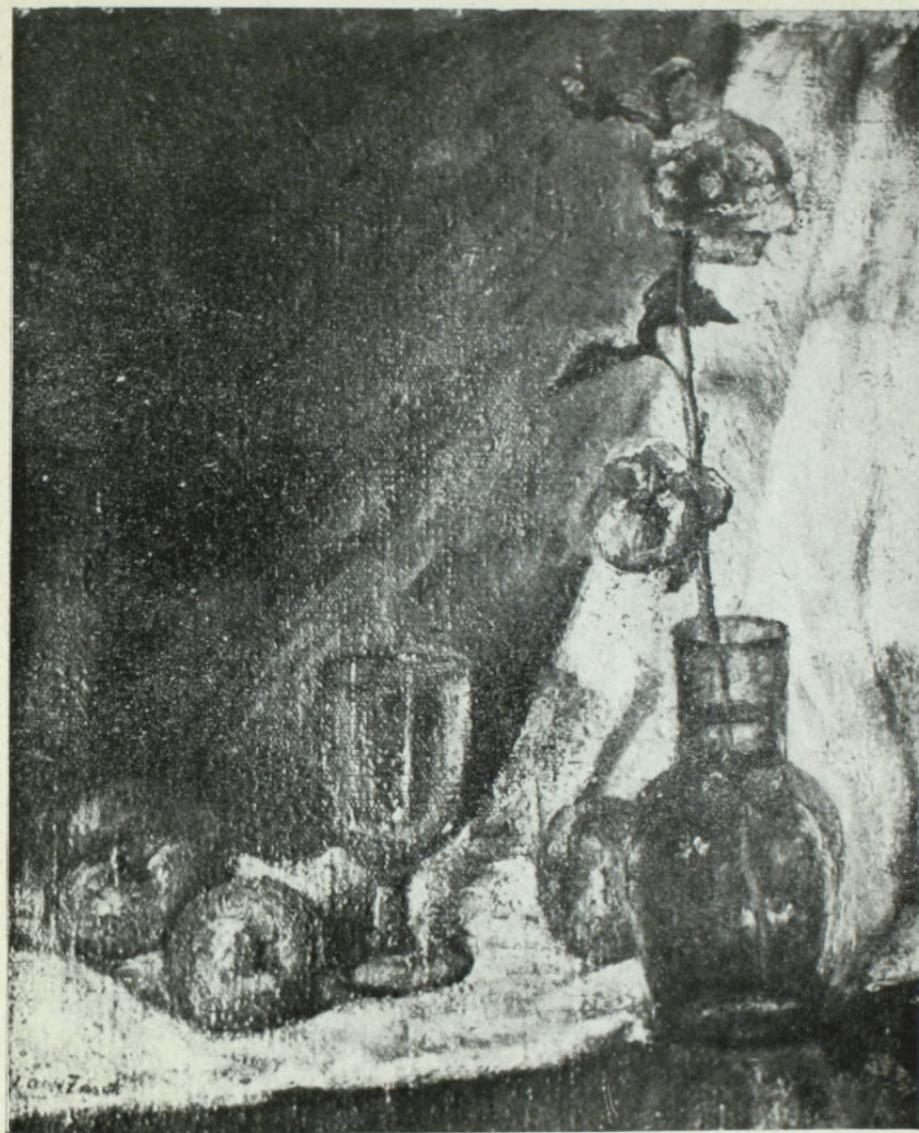


BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

7. Naturaleza muerta con máscara, óleo.

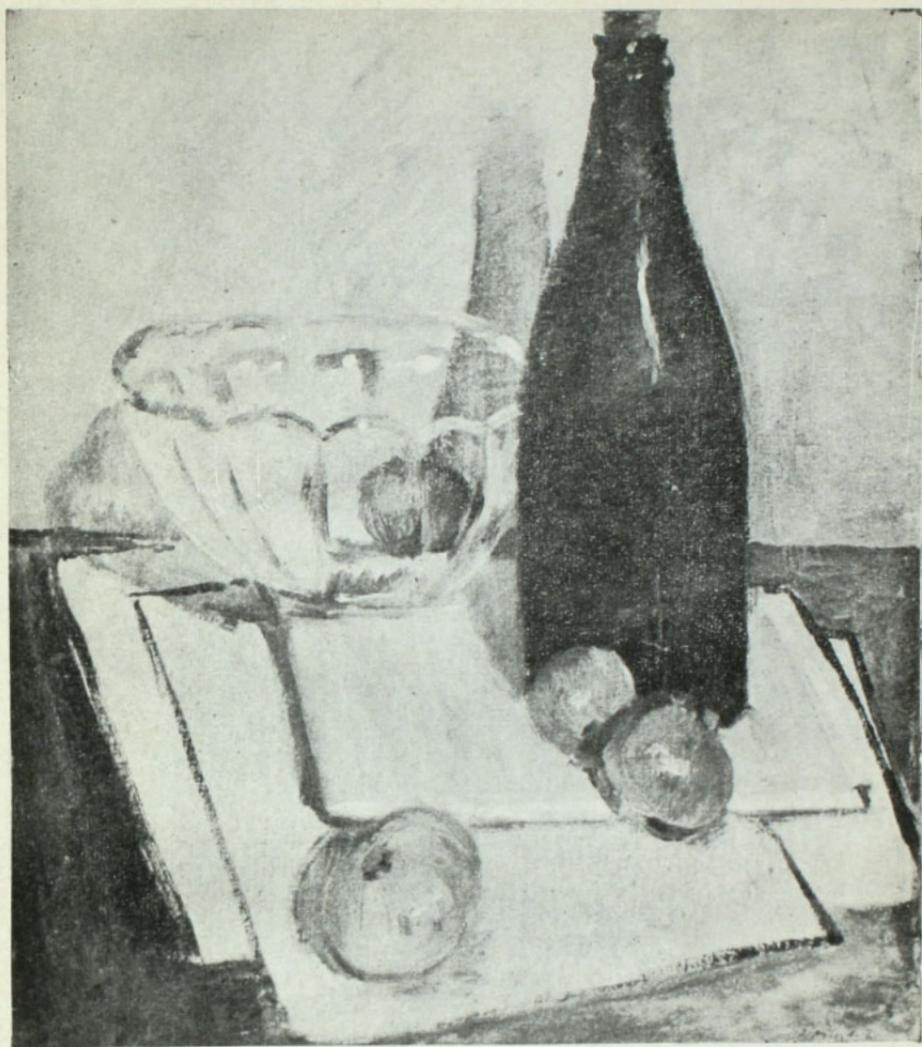


BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

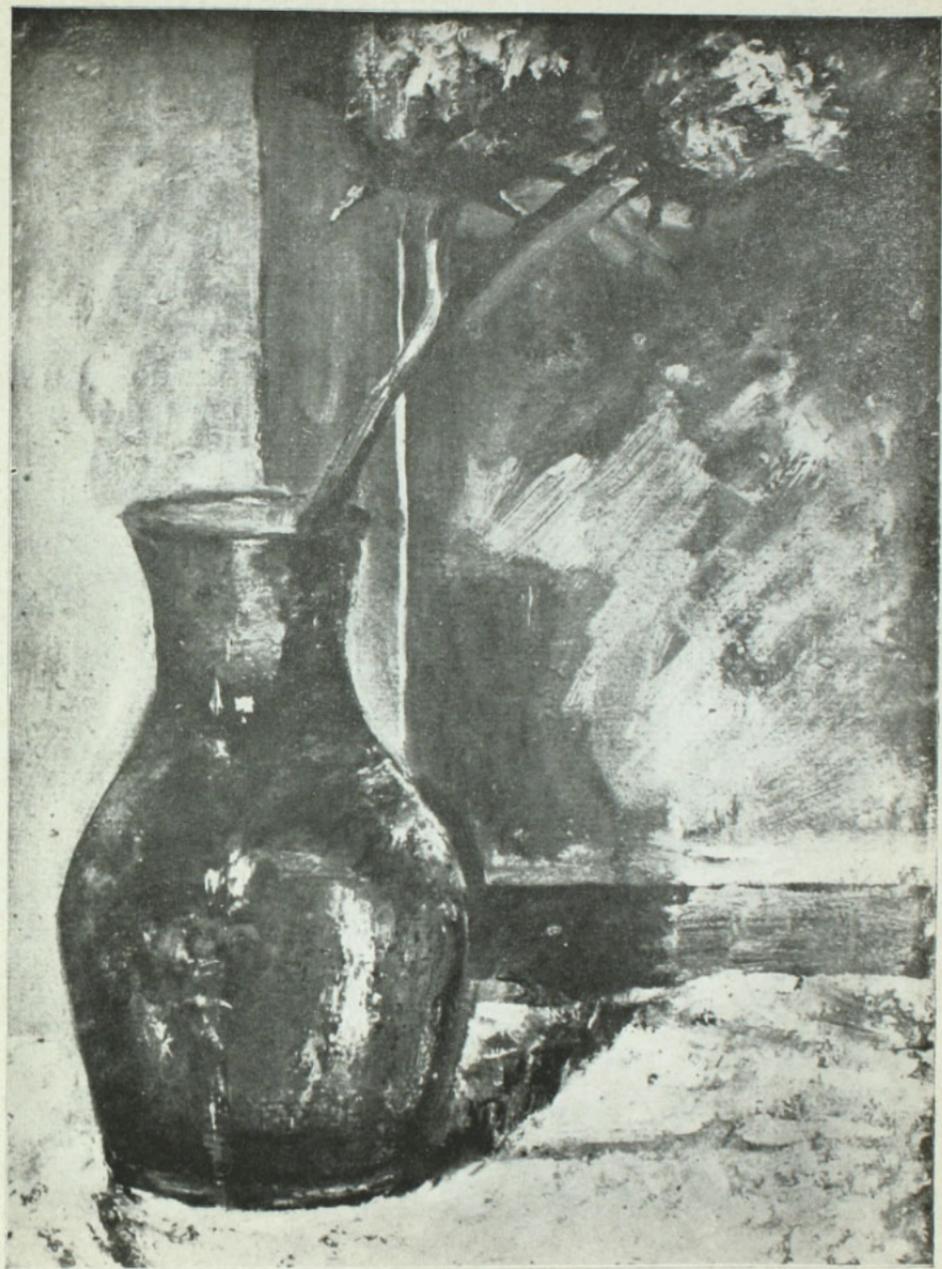


BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

9. Naturaleza muerta con botella, óleo.



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

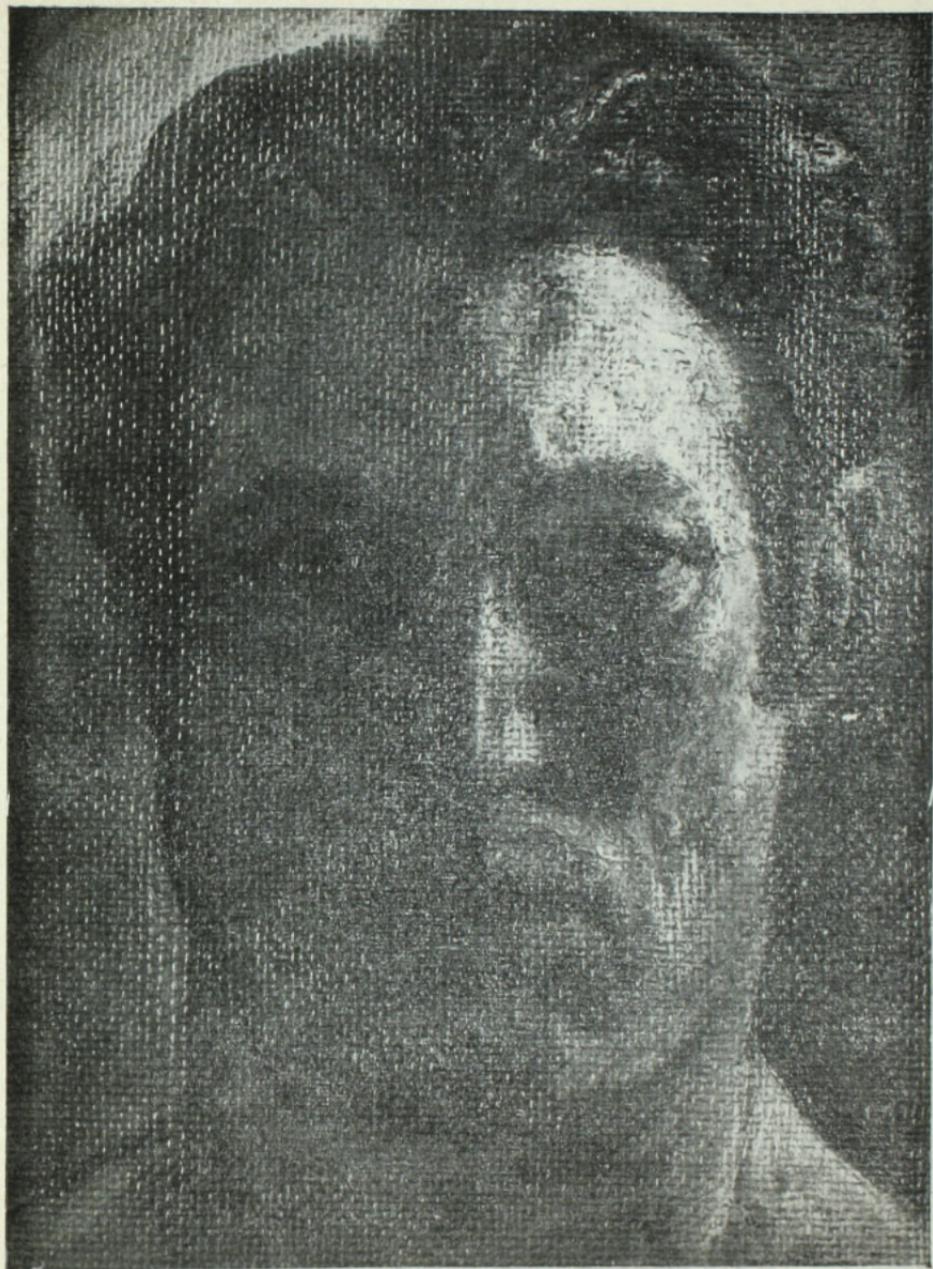
11. Naturaleza muerta, óleo.



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA



REPUBLICA NACIONAL
MUSEO DE CUBA



ACADEMIA NACIONAL
DE BELAS ARTES

14. Retrato de Teresa, óleo.



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCION CULTURAL

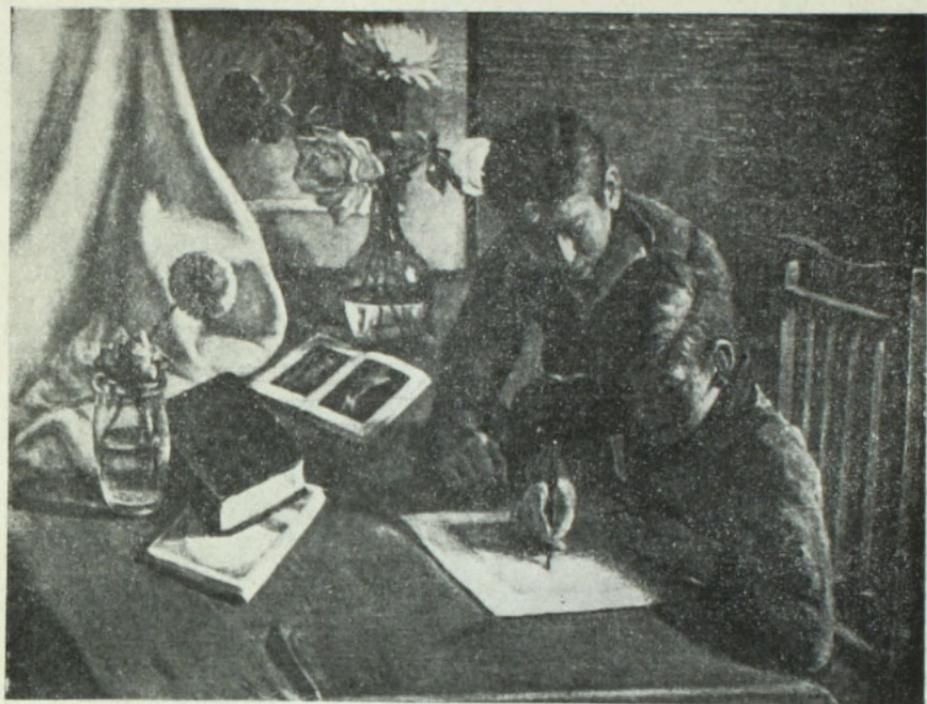
16. Dama con velo, óleo.



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA



Esta monografía terminó de imprimir el día 15 de diciembre de 1956, en los talleres gráficos de la Editorial Universitaria, S. A., calle Ricardo Santa Cruz N° 747, de Santiago de Chile. Las fotografías de las reproducciones fueron tomadas por el Departamento de Fotocinematografía de la Universidad de Chile, y los clisés, realizados por el fotógrafo René González.

BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

BIBLIOTECA NACIONAL
19 DIC 1956
Secc. Control y Cat.