



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes
Departamento de Teoría del Arte

Alfredo Valenzuela Puelma y el desnudo

Breve estudio histórico, formal e iconográfico

Tesis para optar al grado de Licenciada en Teoría e Historia del Arte

Por
Camila Colonelli Ascencio

Profesor guía
Gonzalo Arqueros Sepúlveda

Santiago, Chile

2021



Daniel Cornuz Palacios, 2021.

Yo recuerdo su cabellera y sus barbas ensortijadas como las de un dios pagano; su mirada sensual y sus manos ávidas. El medio ambiente de una tierra a cuya cultura había propendido y habíase anticipado, tenía que sofocar todas esas generosidades y convertirlas forzosamente en desvaríos. Así fue como el que pudo ser un gran pintor se convirtió en un extravagante.

Nunca como en él ha sido sagrada la demencia. Y ojalá su ejemplo contagie tanta y tanta sensatez como padece este pueblo de insanos pero no de locos, tan distante de la verdadera cordura como del verdadero ideal.

Augusto D´Halmar
El Mercurio, Santiago. Octubre, 1934.

AGRADECIMIENTOS

Mis más sinceros agradecimientos a mi hermano y a mis padres, quienes me acompañaron y alentaron incondicionalmente durante este proceso: esto es por ustedes, gracias por creer en mí. Y a Carolina, por su incondicional compañía e interés que la transformaron en perspicaz lectora de mis disparates.

Agradezco a Constanza Acuña y Josefina de la Maza quienes avivaron mi admiración por la obra de Alfredo Valenzuela Puelma y cuyos comentarios principiaron esta tesis.

Finalmente, a Gonzalo Arqueros quien desde el principio advirtió el potencial tras esta investigación, encausando con entusiasmo y muy paciente guía mis caóticas ideas, infinitas gracias, profesor.

ÍNDICE

1. <u>Portada</u>	
2. <u>Agradecimientos</u>	Pág. 04
3. <u>índice</u>	Pág. 05
4. <u>Introducción</u>	Pág. 06
• <u>Primera parte</u>	
1. <i>Sobre la vida y obra del pintor</i>	Pág. 09
2. <i>Anotaciones sobre el pintor</i>	Pág. 27
• <u>Segunda parte</u>	
3. <i>Los desnudos paganos de Alfredo Valenzuela Puelma</i>	Pág. 45
• <u>Conclusiones</u>	Pág. 76
• <u>Anexo</u>	Pág. 79
• <u>Bibliografía</u>	Pág. 81

INTRODUCCIÓN

A pesar de una corta carrera y el abrupto final de su vida, Alfredo Valenzuela Puelma (1853-1909) es, hasta el día de hoy, uno de los pintores más importantes del Arte nacional. Hombre ingenioso, de diversos saberes e intereses, es considerado por algunos como uno de los maestros fundadores de la pintura chilena, mientras que para otros encarnó la figura consagrada del mártir que, víctima de su genialidad, fue expulsado de los círculos más conservadores del arte decimonónico.

La presente tesis inicia proponiendo una lectura biográfica sobre el artista, construida a partir de los testimonios e indagaciones de quienes fueron sus colegas, amigos y admiradores, y cuyas obras componen la mayor parte del material documental disponible sobre el pintor. Considerando la indagación de estas obras canónicas como la única forma de realizar un estudio sobre Alfredo Valenzuela Puelma y al cómo fue inscrito dentro del relato artístico chileno del siglo XX, el objetivo principal de esta tesis fue el de analizar su figura desde su dimensión personal y profesional, poniendo en cuestión su concepción como “*infant terrible*” de la pintura chilena. Esto se llevó a cabo a partir de la recopilación de estas mismas fuentes entre las que se cuentan libros, ensayos biográficos, escritos históricos y críticas artísticas, publicadas entre los años 1901 y 1938, las que tras ser identificadas, fueron organizadas y comparadas, determinando, al mismo tiempo, el tipo de relación que cada autor entabló con Valenzuela Puelma, las disciplinas de las cuales provienen y el contexto en que fueron publicadas. Estas fuentes fueron: 1) *La pintura en Chile*, de Luis Álvarez Urquieta 1928; 2) *El pintor Alfredo Valenzuela Puelma*, de Arturo Blanco, 1932; 3) *Los XXI. Estudios sobre artistas: Alfredo Valenzuela Puelma*, 1901, 4) *Valenzuela Puelma*, 1934 y 5) *Un chileno que vuelve*, 1938 de Augusto D’Halmar; 6) *Alfredo Valenzuela Puelma*, de Carlos Ossandón Guzmán, 1934; 7) *La pintura en Chile*, de Armando Robles, 1920; y 8) *El desnudo*, de Miguel Luis Rocuant, 1919.

El 18 de noviembre de 1894, Alfredo Valenzuela Puelma presentó su obra *La Perla del Mercader*, primer desnudo exhibido en un Salón Oficial de Santiago. La obra, según cuentan algunos de los autores ya mencionados, causó gran revuelo en el círculo artístico y la opinión pública quienes la criticaron fuertemente, marcando el inicio de una de las épocas más oscuras de la vida del pintor. Fueron, sin embargo, seis los desnudos originales pintados por Valenzuela Puelma, todos ellos durante

sus dos estadías en Francia como pensionado del Gobierno de Chile; estas obras fueron: *Náyade cerca del agua* (1884), *La Perla del Mercader* (1884), *La Ciencia mostrando al Genio que sólo ella conduce a la inmortalidad del saber* (1884), *La Ninfa de las cerezas* (1888), *La Juventud tentada por los Vicios* (1889) y *Magdalena penitente* (1890). Para efecto de esta investigación, sin embargo, se ha decidido dedicar este estudio a sólo tres de ellos, *Náyade cerca del agua* (1884), *La Perla del Mercader* (1884) y *La Ninfa de las cerezas* (1888), las que perfilan de mejor manera la evolución pictórica del artista y la relación que entabló con el desnudo artístico. Estas obras fueron sometidas a un análisis formal individual que estableció sus condiciones de creación, además de un análisis interpretativo a partir de las lecturas dadas a los mitos de Daphne y Sirin de *Metamorfosis* de Ovidio en el caso de *Náyade cerca del agua* y *La Ninfa de las cerezas*, y la comparación de *La Perla del mercader*, con otra escena similar de corte orientalista llamada *Un Mercado de esclavos* (1866) de Jean León Gerome.

Considerando los mencionados estudios de Valenzuela Puelma en París, la segunda parte de esta tesis pretendió identificar el repertorio visual al que el maestro se vio expuesto durante estos períodos y examinar cómo influyó en su pintura la experiencia parisina. Para ello se ha realizado un trabajo de levantamiento e interpretación de un grupo de fuentes primarias entre las que se cuenta un Catálogo completo del Museo de Louvre, publicado en 1882 y una serie de cuatro Catálogos menores, correspondientes a los Salones oficiales de París de los años 1883, 1884, 1885 y 1889, instancias donde expuso el pintor.

PRIMERA PARTE

1. SOBRE LA VIDA Y OBRA DEL PINTOR



Alfredo Valenzuela Puelma.

Carlos Baca Flor¹, 1890.²

Óleo sobre tela

Alfredo Valenzuela Puelma nació el 08 de febrero de 1856 en la ciudad de Valparaíso. Su personalidad gentil, original y sensible a la belleza le auguraron tempranamente una vida destinada a las Bellas Artes la que, para descontento de su familia, comenzó cuando apenas tenía doce años, cuando hizo ingreso a la Academia de pintura.

¹ Carlos Baca Flor (1867-1941) retratista peruano, quien residió en Chile durante los primeros años de su vida. En 1882 ingresó a la Academia de Bellas Artes de Santiago, estudiando en los talleres de Cosme San Martín y Juan Mochi, entre otros maestros. A pesar de que se desconoce la relación que el pintor tuvo con Valenzuela Puelma, cabe recalcar que el retrato dedicado a él fue pintado cuando Baca Flor ya había retornado al Perú.

² Obra de dimensiones y paradero desconocido.

Desde el primer momento, Valenzuela Puelma demostró aptitudes innegables para la pintura las cuales le permitieron ingresar rápidamente al taller de Ernesto Kirchbach (1832-1880) donde la rectitud y seriedad poco comunes para su edad lograron mantenerlo hasta el año 1874, quedando el joven muy avanzado en sus estudios de composición y color. Su siguiente maestro fue el entonces director de la Academia Juan Mochi (1831-1892), quien consciente de las habilidades del estudiante, le consiguió una pensión de diez pesos mensuales para sus gastos en materiales. Comenzó así una época de reconocimiento para el joven artista. Orgulloso recibió los elogios de compañeros y maestros, los mismos que lo hicieron merecedor de su primer gran reconocimiento académico: una medalla de oro con la obra "*Diego de Almagro en su prisión pidiendo a Hernando Pizarro que lo salve de la muerte*"³⁴(1877) y al año siguiente otra con la obra inconclusa "*Jesús y Santo Tomás*"⁵(1878). Dichos premios fueron los que lo alentaron a hacer su primer envío al extranjero, *Viejo vendedor de aves y huevos*⁶ (c.1879) la que fue admitida y expuesta en el Salón de París de mayo de 1880. Este suceso hizo volver los ojos de las autoridades académicas hacia el estudiante por lo que más tarde ese mismo año, y por encargo del Consejo Universitario, Valenzuela Puelma pintó un retrato del ex Presidente de la República y de la Corte Suprema Manuel Montt (1809-1880), para ser colocado en la Sala de Sesiones de la Universidad.

Por aquella misma época, conoció a la señorita Carlina Garrido con quien contrajo matrimonio⁷ a los pocos meses. Una vez instalado en Santiago, inició su carrera para conseguir una beca del Gobierno para sus estudios en el extranjero la cual fue finalmente otorgada por medio de un contrato que garantizó el pago de los pasajes y una pensión de \$100 pesos mensuales con la duración de cinco años, de 1881 a 1886. A cambio, Valenzuela Puelma se comprometió a enviar un cuadro por cada año de estadía como evidencia de su progreso. Con tan sólo 25 años, y junto a su esposa, Valenzuela Puelma marchó con destino a París.

³ Certamen artístico organizado por la Academia de Pintura en el año 1877. Consistía en la presentación de un cuadro histórico chileno.- Blanco (1932) pág. 84.

⁴ Obra de dimensiones y paradero desconocido.

⁵ Óleo sobre tela. Chile, 1878. Obra actualmente expuesta en el Museo de Colchagua, Santa Cruz.

⁶ Obra de dimensiones y paradero desconocido.

⁷ El matrimonio fue celebrado el 02 de mayo de 1881 con la bendición del clérigo Rómulo Garrido, tío de la novia. De esta unión nacieron cinco hijos, María Eugenia (1886-s.f), Ana Raquel (1891-1895), Alfredo (s.f), Carlos Rafael Angel (1892-1942) y Manuel (1894-1956)



*Retrato de Manuel Montt*⁸

Alfredo Valenzuela Puelma, c. 1880

Óleo sobre tela

Durante los primeros meses de su viaje, Valenzuela Puelma se halló feliz, lleno de vitalidad y ansioso por aprender. Dedicó los días a la exploración de museos y galerías, completamente solo y absorto en las obras, “...*solamente con la inefable compañía del pensamiento!*”⁹, mientras que por las noches asistió con regularidad a diversas Academias de Arte privadas. Las obras realizadas durante este período demostraron un estudio afanoso dedicado al examen del dibujo y color de los maestros que halló durante estas incursiones, además de un particular interés en los cursos de anatomía humana que recibió en La Sorbona. Paralelamente, inició su carrera para convertirse en alumno de la Escuela Oficial de Bellas Artes, en la cual

⁸ Obra de dimensiones y paradero desconocido.

⁹ Ossandón Guzmán, Carlos. (1934). *Alfredo Valenzuela Puelma*. Santiago, Chile: Manuel Barros Borgoño. Pp.18.

fue admitido tiempo después. Ingresó al taller del francés Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845- 1902) pintor que dedicó casi una década de su carrera a los estudios históricos bizantinos y a la realización de pinturas orientalistas, transformándose en uno de los favoritos de su tiempo.

Sin embargo, de vez en cuando, una oscura amargura invadió la mente del pintor, prefiriendo vagar solitario e ignorado por los pasillos de la Escuela. Incipientes muestras de un carácter complejo a las cuales Carlos Ossandón Guzmán puso particular atención, insinuando estos repentinos cambios humorales como un rasgo inherente a su condición de genio. Dedicado a la reflexión y añorando a ratos su patria es como Valenzuela Puelma concibió la idea de un niño recibiendo lecciones de su maestro. Una vez acabada la llamó *Lección de Geografía* (1883) y respetando su contrato firmado con el Gobierno, la escogió como parte de su segundo envío realizado ese mismo año¹⁰. No obstante, poco a poco el interés del pintor por las clases de la Escuela fue disminuyendo. Abandonó el taller de Constant y se instaló definitivamente en las salas de los museos, allí dedicó su tiempo al estudio de los artistas del Renacimiento, Barroco y Realismo¹¹. Atendiendo a cada mínimo trazo y color, Valenzuela Puelma no tardó en ganar fama de buen copista en Chile y Europa, aunque sin dejar de lado sus propias creaciones originales. Para el Salón de París de mayo de 1884 se propuso la creación de una obra a la cual tituló *Náyade cerca del agua* (1884) que representa una figura femenina desnuda y que fue bien recibida, puesta en lugar de honor y su creador alabado por la maestría de su colorido. Valenzuela Puelma la envió a Chile unos meses más tarde como otra prueba de su progreso.

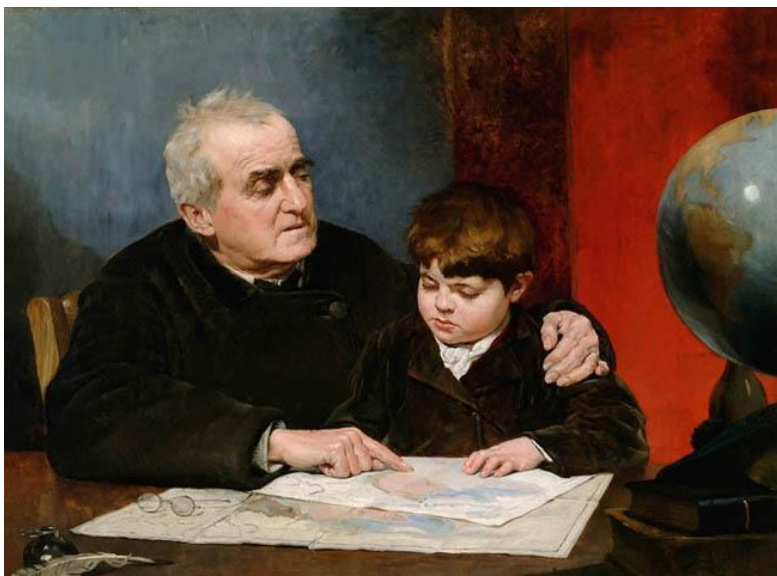
Había comenzado un tiempo antes a trabajar en un cuadro de grandes dimensiones al que llamó *La resurrección de la hija de Jairo* (1883). A pesar de la destreza de su lápiz, su impecable colorido y perfecta composición, a su llegada a Chile la obra no fue bien recibida, considerada inapropiada e indigna y como castigo, enviada al incipiente Museo de Chillán¹². Pese al golpe que significó tal

¹⁰ El primer envío realizado por Valenzuela Puelma fue el año 1882 y constaba de una copia de la obra "*La segadora*" de Jules Breton.

¹¹ En la página 86 de su ensayo dedicado al pintor, Arturo Blanco menciona a artistas como Tiziano, Rembrandt, Diego Velázquez y Jules Breton.

¹² Al igual que la de Valenzuela Puelma, muchas obras de otros artistas corrieron la misma suerte, hecho que fue evidenciado años más tarde por José Miguel Blanco, director y editor de *El Taller Ilustrado*. Como expone la historiadora del Arte Josefina de la Maza, fue en sucesivas columnas, publicadas en el año 1887 que el también artista denunció el excesivo poder y privilegios de los cuales gozaron los miembros de la Unión Artística además de su inapropiado proceder al momento de seleccionar a los participantes y jurados de las exposiciones, decisiones que sólo beneficiaron a los partidarios y socios de la agrupación pero, y más importante aún, Blanco criticó a la Unión Artística la inapropiada administración y organización de la colección *fundacional* del Museo de Bellas

acontecimiento, Valenzuela Puelma no se dejó amedrentar, con satisfacción observó que otra parte de su obra fue generosamente aplaudida, por lo que pronto comenzó a trabajar en una de sus obras más ambiciosas.



Lección de geografía- Alfredo Valenzuela Puelma, 1883.
Óleo sobre tela, 82x111cm.
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Náyade cerca del agua
Alfredo Valenzuela Puelma,
1884.
Óleo sobre tela, 120x181 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.



Artes, de la cual muchas piezas fueron enviadas precisamente a Chillán bajo completo secreto, y muchas otras casi rematadas en dos ocasiones. Veáse De la Maza, Josefina. (2014). *De obras maestras y mamarrachos*. Santiago, Chile: Metales pesados. Capítulo II.

En *Marchand d' esclaves* o *La perla del mercader* una mujer desnuda se encuentra tendida en el piso mientras que sus brazos cubren con decoro su rostro sonrojado; tras ella, la figura del mercader emerge de la oscuridad y levantando levemente el velo que cubre el rostro de la joven, ofrece la mercancía. El escritor Arturo Blanco mencionó el brusco contraste de la grácil esclava con la figura repulsiva del mercader, a la vez que elogió aquel “...dibujo correctísimo y hermosura del colorido fresco y vibrante.”¹³ que la transformaron en la obra maestra indiscutida del pintor. De esta forma, la pieza tenía todos los elementos para convertirse en un éxito sin precedentes, sin embargo Valenzuela Puelma cayó enfermo y se vio obligado a volver a Chile sin tener la oportunidad de presentarla antes, solicitando a sus colegas que fuera enviada en su nombre al Salón de París de mayo de 1885.



La resurrección de la hija de Jairo

Alfredo Valenzuela Puelma, 1883.

Óleo sobre tela

251x190 cm.

Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

¹³ Blanco, Arturo. (1932). *El pintor Alfredo Valenzuela Puelma*. Revista Chilena de Historia y Geografía, N° 77, Pp. 87.



La Perla del Mercader

Alfredo Valenzuela Puelma, 1884

Óleo sobre tela, 214x138cm.

Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Tras casi cinco años en Europa, el pintor regresó a Chile durante el primer semestre de 1885, instalándose en la ciudad de Santiago. Con treinta años de edad, el pintor observó triste como las glorias obtenidas durante su viaje no eran del todo reconocidas en su propio país, viéndose obligado a pintar retratos por fotografía para obtener el sustento para sí y su familia. De aquella época, sin embargo, el pintor dejó excelentes retratos psicológicos, uno de ellos fue el *Retrato de Giovanni Mochi* (1885), obra creada en homenaje a su maestro.



Retrato de Giovanni Mochi

Alfredo Valenzuela Puelma, 1885.

Óleo sobre tela, 74x55 cm.

Colección: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

El trabajo poco estimulante empujó a Valenzuela Puelma en un lento transitar a la vida bohemia. Cada vez le resultaba más fácil cambiar el trabajo por el ocio y poco a poco su carácter se comenzó a tornar sombrío. Sin embargo, siguió teniendo pequeñas participaciones en el acontecer artístico capitalino; en 1886, organizó una exposición ubicada en el Orfeón Francés la cual, a pesar de no contar con la entrega de premios, ganó popularidad al reunir un gran número de obras y a cuya inauguración asistió el Presidente de la República José Manuel Balmaceda

(1840-1891). Más tarde ese año, envió al Salón de París la obra *Retrato de Carlos Alfredo (1885)*¹⁴ donde fue admitida.

El trabajo escaso y tedioso pronto hicieron advertir a Eusebio Lillo (1826-1910) poeta y amigo de Valenzuela Puelma la necesidad del pintor por retomar sus estudios, por lo que gestionó para él una nueva pensión¹⁵. Esta vez, sin embargo, el beneficio se extendía por sólo tres años, con \$1.000 pesos anuales -\$200 pesos menos que el resto de los pensionistas enviados durante el mismo periodo-, y con el pago de un solo pasaje, viéndose obligado a dejar a su familia en Chile. Por decreto firmado por el Presidente Balmaceda el 03 de marzo de 1887, Valenzuela Puelma regresó a Europa.

Una vez en París, el artista reanudó su labor pictórica, estudios¹⁶ y recorridos por museos, produciendo obras como *Interior del Louvre (1888)*, la que fue enviada a Chile con la explícita orden de ser expuesta en el Salón Oficial de 1888 y también considerada como representante chilena en la Exposición Internacional que Francia comenzaba a planear para el año 1899. Sin embargo, ninguno de estos deseos fue cumplido. A pesar del desaliento que esto último le provocó, Valenzuela Puelma seguía triunfando en el extranjero. *La sirena o La Ninfa de las Cerezas*¹⁷ (1888) fue honrosamente premiada y alabada por la crítica francesa en el Salón de París de 1889. De igual forma sucedió al año siguiente en España donde, a pesar de haberse presentado tarde a la inscripción, la misma obra lo hizo merecedor de la tercera medalla de oro. De Madrid, Valenzuela Puelma se trasladó a Sevilla donde realizó la obra *La Sevillana* (1890). Tras su breve estancia en España, retornó a París, donde comenzó a trabajar en un desnudo religioso: *Magdalena en penitencia*¹⁸ (1890), un desnudo femenino horizontal de tamaño natural que muestra a la protagonista

¹⁴ Obra de dimensiones y paradero desconocido.

¹⁵ Esta vez Valenzuela Puelma se comprometió a enviar un cuadro original cada año, pero además presentar trimestralmente un escrito expedido por sus maestros que certificara su asistencia y aprovechamiento de las clases; en caso de no cumplir con estas condiciones, su beca sería revocada y debería devolver al fisco lo que se invirtió en él.

¹⁶ Carlos Ossandón Guzmán narró que en una oportunidad, Valenzuela Puelma se encontraba trabajando en el taller del artista francés Jean Paul Laurens (1838-1921) cuando éste, a modo de ejemplo, realizó un borrador del modelo que en ese momento trabajaba la clase. Valenzuela Puelma, no muy convencido del borrador de su maestro, le comentó: "Está bien; pero lo mío está mejor. Yo tengo la nota justa...". Con esta simple frase, el chileno se ganó la antipatía del pintor, quien lo expulsó de su taller y más tarde, se negó a instruir a cualquier otro chileno por "ser compatriota de Valenzuela".- Ossandón Guzmán (1934), Pp. 25.

¹⁷ Tras la participación de Valenzuela Puelma en Madrid, Carlos Ossandón comenta la intención de María Cristina de Austria, Reina de España, por adquirir *La Ninfa de las cerezas*. De igual forma que sucedió con el Museo de Madrid, Valenzuela Puelma rechazó la oferta de Su Majestad, declarando su deseo de legar la mejor galería que pudiese formar a su propio país, su gente y las generaciones venideras.

¹⁸ Francia, 1890. Óleo sobre tela.

tendida sobre un entorno rocoso, con fatiga apoya su cuerpo sobre una roca, su mano izquierda se entierra en la carne de su pecho mientras eleva la mirada. La obra fue traída inacabada a Chile pues fue la misma esposa del pintor quien habría posado las manos de Magdalena.



Interior del Louvre

Alfredo Valenzuela Puelma, 1888

Óleo sobre tela 117x89,3cm,

Museo Nacional de Bellas Artes.



La ninfa de las cerezas- Alfredo Valenzuela Puelma, 1888.
Óleo sobre tela, 112x182 cm.
Pinacoteca de la Universidad de Concepción, Concepción.

Sevillana
Alfredo Valenzuela Puelma, 1890
Óleo sobre tela, 62x85 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes,
Santiago.





Magdalena en penitencia

Alfredo Valenzuela Puelma, 1890.

Óleo sobre tela, 130x199 cm.

Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Tras sus tres años convenidos con el Gobierno, Valenzuela Puelma regresó a Chile. Domiciliado en la calle Catedral, frente al monasterio de los Capuchinos, retomó la elaboración de retratos por fotografías y su asistencia regular a competencias y exhibiciones, siendo uno de ellos el Salón Oficial de Santiago del año 1892, al cual el pintor envió un total de diez obras entre las que destacaron *Magdalena penitente* (1890), *Retrato de Don Pedro Severín* (s.f)¹⁹, y *Coquetería* (1890). Ese mismo año y tras el fallecimiento de Juan Mochi, el nombre de Valenzuela Puelma se dejó escuchar como un posible candidato para la sucesión del maestro como director de la Escuela de Pintura, puesto que finalmente rechazó. Al año siguiente, le fue otorgada la oportunidad de pintar una parte del plafond de la Iglesia de San Lázaro²⁰, tarea que compartió con Pedro Lira.

¹⁹ Obra de dimensiones y paradero desconocido.

²⁰ La obra de ambos artistas quedó completamente destruida en un incendio que afectó al edificio el 09 de enero de 1928. Tras el siniestro, la iglesia fue restaurada y actualmente está ubicada en calle Ejército Libertador 412 esquina Gorbea, Santiago.



Coquetería

Alfredo Valenzuela Puelma, 1890

Óleo sobre tela, 62.5x57cm

Museo Nacional de Bellas Artes,
Santiago.

Sin embargo, el ánimo de Valenzuela Puelma se desplomó repentinamente. Se entregó casi totalmente a la vida bohemia y al esparcimiento, tiempo libre que le permitió sumergirse en otras disciplinas; le gustaba la fotografía y disfrutó de ella mientras se mantuvo sano. También se interesó por la medicina, él mismo asistió el parto de todos sus hijos sin ayuda alguna y durante muchos años se rumoreó que su último pasaje a Europa lo consiguió haciéndose pasar por un respetado médico capitalino; esto nunca pudo demostrarse. De noche, el pintor organizó reuniones espiritistas²¹, mientras que de día solía enfrascarse en alguna encendida discusión política con algún detractor del Presidente Balmaceda de quien era fiel partidario. Así lo describió Ossandón: de pensamiento radical, enemigo de las ideas conservadoras, siempre dispuesto a tender una mano a quien lo necesitara. De

²¹El espiritismo asentó sus bases en Chile a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Su doctrina funcionó como lugar común para quienes deliberadamente habían abandonado el catolicismo por haber hallado en él una institucionalidad más preocupada de servir al clero y de preservar su estamento privilegiado, que de enseñar y promover la fe tradicional. Advirtiendo el atrofiamiento de la dimensión espiritual de la vida, provocada por el avance del materialismo, el espiritismo se presentó como una opción de estudio de cuanto trascendía la realidad corporal, buscando validar la existencia de las comunicaciones de ultratumba considerando la sesión como una fuente de prueba empírica. Entendiéndose a sí misma como una síntesis entre ciencia y religión, amistada con el mundo moderno, el espiritismo pretendía restaurar el pacto con el misterio del mundo en medio de la crisis definitiva de los antiguos ídolos y de la ruptura de los viejos moldes. Véase: Manuel Vicuña. (2006). *Voces de ultratumba: historia del espiritismo en Chile*. Santiago, Chile: Taurus.

veredicto rápido y pluma afilada, sus misivas extremistas y anticlericales le hicieron ganar un puesto de honor entre las páginas del diario *La Ley*, medio para el cual también escribió un sinnúmero de textos sobre arte y exposiciones los que firmaba sardónicamente con el seudónimo *Pedrolera*, mofa de su compañero de profesión. Apasionado lector de Gorki, Tolstói, Bakunin y Zola, defendió las ideas de igualdad y libertad, instando a los obreros a levantarse en contra del patrón y así tomar el control de las fábricas. Férreo defensor de la separación entre iglesia y Estado, constituyó su propio código laico, dejando de lado toda obligación clerical alguna vez compartida con su esposa, provocando una ruptura con la familia de ésta, especialmente con el sacerdote Rómulo Garrido, tío de Carlina, por quien Valenzuela Puelma sintió un profundo desprecio y culpaba de todos sus problemas conyugales²². Pese a la particular antipatía que el artista sentía por la religión y el clero, las imágenes devotas fueron siempre de gran admiración para él. Se sabe que durante su segundo viaje a Francia, adquirió el retrato de una Virgen que él mismo atribuyó al manierista español Luis de Morales (1509-1586), obra que solía estudiar durante horas y cuidar con recelo.

En el año 1893 se mudó a Valparaíso junto a su familia con el propósito de ejercer como administrador del Teatro Victoria, instalándose en la calle Independencia. En aquel mismo domicilio Valenzuela Puelma instaló su taller, decisión que, según comentó el pintor Alfredo Helsby, causó gran conmoción en las vecinas del barrio quienes se reunieron día tras día en las rejas de la casa protestando por los desnudos obscenos que se dejaban ver a través de las ventanas. La respuesta era siempre la misma, Doña Carlina, abochornada por las obras de su marido, intentó esconder en vano las pinturas, cubriéndolas con grandes trozos telas y así calmar a las puritanas ancianas. Tal acto nunca dejó de indignar al pintor y enfadado quitaba las telas puestas por su mujer, gritando desde la ventana que, si las monjitas no querían ver gente sin ropa, simplemente no miraran hacia su taller²³. Al año siguiente, en 1894, Valenzuela Puelma organizó el primer Salón de Valparaíso. A éste, le siguieron dos más, en 1896 y 1897, los que lograron tal fama que superaron el número de obras expuestas incluso en los Salones de Santiago de los mismos años. Al segundo de estos certámenes, acudió Pedro Lira junto a sus

²² Dicha postura queda en evidencia en los alegatos pronunciados por Valenzuela Puelma el 31 de octubre de 1904, en los que exigía la revocación de las sentencias de Divorcio Perpetuo y pérdida de la Patria Potestad.

²³ Fragmento del testimonio que entrega Alfredo Helsby en favor de Valenzuela Puelma durante el Juicio de Divorcio de 1904. Véase: Valenzuela Puelma, Alfredo. (1904). *Resumen del alegato pidiendo revocación de la Sentencia de 1° instancia*. Santiago, Chile: Editorial Patriota. Pp. 14.

mejores aprendices, lo que provocó un enfrentamiento entre ambos pintores, quienes expresaron su descontento a través de las páginas de *El Herald* y *La Unión* respectivamente, contienda que aumentó el rechazo capitalino al Salón de Valparaíso, exigiendo su clausura. Hacia finales de ese mismo año, Valenzuela Puelma viajó a Santiago para participar en el Salón oficial inaugurado el 18 de noviembre de 1894, donde asistió con *La Perla del Mercader*, obra presentada por primera vez en Chile y la cual tras su aparición generó la división del círculo artístico y de la opinión de quienes asistieron al evento.

No obstante, a pesar de su éxito Valenzuela Puelma abandonó pronto Valparaíso. La repentina muerte de su pequeña hija Ana lo apartó poco a poco de su familia, decidiendo finalmente mudarse a Santiago junto a su madre en el año 1899. Con su ánimo completamente quebrado por el dolor, Valenzuela Puelma comenzó a quedarse solo. Ya sea por sus repentinos ataques de ira o los montos que adeudó a varios y se negó a pagar, era común ver al pintor vagar solo por las calles, con salud debilitada y murmurando palabras incomprensibles. De vez en cuando, disfrutaba arrojar piedras a la casa del sacerdote Garrido, donde ahora se hospedaba su familia, mientras blasfemaba y se burlaba de la figura del Papa para luego salir corriendo calle abajo entre carcajadas y saltos. La amarga relación que mantuvo con su esposa e hijos durante sus últimos años terminó con una breve despedida en una plaza de la capital, nunca más volvió a verlo.



Una mamá feliz

Alfredo Valenzuela Puelma, 1908

Óleo sobre tela.

En 1907 Valenzuela Puelma viajó por última vez a Francia y se instaló en una humilde pensión en Montparnasse. Resulta un misterio absoluto cómo llegó a Londres, pero allí pintó en tan sólo dos noches *Una mamá feliz* (1908), un hermoso retrato de una mujer joven quien sonríe al espectador mientras sostiene a su pequeño en brazos, la obra recibió muy buenas críticas en París. Una vez regresado a la capital francesa, se dedicó exclusivamente a la copia de viejos maestros; una vez más, las figuras de Velázquez y Tiziano colmaron los lienzos del pintor. Intacta seguía la maestría del copista, tanto que en más de una ocasión tuvo que salir a reclamar la autoría de un cuadro considerado un Rembrandt. Sin embargo, prontamente el dinero comenzó a escasear. Vendió algunas de sus últimas prendas: un chaquetón de color gris, un pantalón de fantasía, sus zapatos de charol, sus coloridas corbatas y prendedores, su sombrero de copa, todo menos sus obras. Una noche la situación se hizo insostenible, Valenzuela Puelma llevaba varias semanas encerrado en su cuarto, rompiendo el mobiliario de la habitación y disparando por el balcón tiros al aire. A la mañana siguiente, a petición de la dueña de la pensión, los agentes lo trasladaron al asilo de Villejuif para enfermos mentales, allí Valenzuela Puelma fue rapado, vestido con una bata de interno y designado con el número 1316. La noticia del internamiento del artista llegó pronto a los oídos de sus compatriotas que por esos días frecuentaban París; sin embargo, muy pocos fueron los que se atrevieron a visitarlo, recibiendo la más sincera gratitud por parte del paciente.

Por medio de una carta publicada por el diario *El Mercurio* el día 13 de noviembre de 1908, y firmada por Luisa Isella (1886-1942) el 11 de octubre, Chile se enteró del estado del pintor. La artista argentina había conocido a Valenzuela Puelma durante su visita a Chile y se encontraba en París perfeccionando su pintura cuando llegó a ella la trágica noticia. Inmediatamente se dirigió al hospital y al no obtener respuesta alguna, marchó a la antigua pensión donde había residido el pintor, allí se enteró de los acontecimientos que habían hecho encerrar a Valenzuela Puelma hacía tan sólo ocho días. Convidada por la dueña de la pensión a la habitación del pintor, Isella escribió con alivio que, a pesar de que los muebles estaban completamente destrozados y las paredes abolladas, los varios lienzos que se apilaban en el cuarto estaban completamente intactos: *“Felizmente, respetó sus cuadros: tiene allí bastantes telas, pero ni un rasguño, le hizo a ninguna.”*²⁴

²⁴ *El Mercurio*. 13 de noviembre, 1908.

Inmediatamente después de enterado, Enrique Lynch (1863-1936), amigo y colega de Valenzuela Puelma, envió una carta al mismo diario insinuando la idea de iniciar una colecta de fondos que les permitiera repatriar al pintor o, en el peor de los casos, permitir que se quedara en Francia por un tiempo, hasta que su condición mejorara, pero proporcionándole los cuidados adecuados. El medio aceptó y los trámites comenzaron con la participación del Consulado Chileno en París y el apoyo del Ministro Federico Puga Borne (1855-1935). Por su parte Isella, que ya se sentía comprometida con la causa, siguió enviando noticias sobre el pintor. En *El Mercurio* del día siguiente en otra carta, esta vez firmada 17 de octubre, la artista comentó haber regresado al hospital con la intención de entrevistarse con el médico a cargo quien le comunicó el diagnóstico definitivo: se trataba de una parálisis general progresiva²⁵. A pesar de los intentos de la joven por ver a Valenzuela Puelma, el médico le sugirió que dejara reposar al hombre, pues desde su reclusión se encontraba en un estado de excitación permanente. A pesar de ello, el encargado le aseguró que se encontraba recibiendo los mejores cuidados y que no sufría carencia alguna, además hacía pocos días había llegado a ellos la noticia de que se trataba nada menos que de un laureado pintor premiado en los Salones de París, lo que despertó la simpatía y compasión de todos quienes trabajaban en el lugar.

Consumada la sospecha del médico, la parálisis que afectaba a Valenzuela Puelma alcanzó agresivamente su cerebro. Falleció la noche del 27 de octubre de 1909, a la edad de 53 años. Como parte del protocolo del hospital, se envió una notificación a todas las personas que visitaron a Valenzuela Puelma durante su internación, a este llamado atendió únicamente el escultor Fernando Thauby (1866-1963) a quien se le encargó la tarea de reconocer el cadáver. El entierro fue a la mañana siguiente y convencido de que se encontraría con artistas, diplomáticos y admiradores de Valenzuela Puelma, Thauby se reprochó no haber comprado un ramillete de flores para decorar el modesto cajón del paciente 1316, junto al que esperó por más de una hora; nadie más se presentó. Junto a la fosa del cementerio del hospital, el aroma a tierra húmeda era intenso, sin más ceremonias, el cajón descendió y Valenzuela Puelma abandonó este mundo para siempre. Las noticias llegaron tarde a Chile y desde aquí se tomó la decisión de seguir con la colecta, esta vez destinada a trasladar los restos del pintor al cementerio de Villejuif. La tarea se cumplió felizmente cinco meses después de su fallecimiento. Se trató de una tumba

²⁵ Ossandón comenta este como el diagnóstico dispuesto en el certificado de defunción firmado por el Director del Sanatorio de Villejuif.- Ossandón (1934), Pp.82.

sencilla, con una placa de mármol y rodeada por una rejilla metálica. Una fotografía del nicho fue publicada en la Revista ZigZag del 13 de abril de 1910.

Sin embargo, tuvieron que pasar casi 30 años para que Valenzuela Puelma volviera a Chile. Colegas, familiares y admiradores del pintor se amontonaron en el puerto de Valparaíso esperando la llegada del *Copiapó*, el barco que traía los despojos mortales del pintor. Con motivo de este mismo arribo, Augusto D'Halmar (1882-1950) publicó un manuscrito al cual tituló *Un chileno que vuelve (1938)*. Un sentido homenaje fue organizado para Valenzuela Puelma en la Sala Chile del Museo Nacional de Bellas Artes, velada que terminó con el traslado del pintor al Cementerio General de Santiago.

Una vez en el recinto, sus restos fueron sepultados en el mausoleo de la familia Murray Salgado, con fecha 07 de junio de 1938, según consta en la ficha de Archivo del Cementerio General. Siete años más tarde, el 06 de abril de 1945, tanto sus despojos como los de su hijo Rafael, fueron trasladados al Patio de Disidentes número II y sepultados con los números 455 y 456 respectivamente, donde permanecen hasta el día de hoy. A un costado de su sepultura, un pilar sostiene un busto de pintor y una placa donde se lee:

“Soñador invencible en el arte de crear, jamás se extinguió la antorcha que te alumbró hasta consumirte en su llama que te hizo inmortal.”

1. ANOTACIONES SOBRE EL PINTOR

Hace algunos años, esta investigación inició fundamentada en la consideración objetiva de Alfredo Valenzuela Puelma como uno de los pintores más importantes de su generación y cuya labor pictórica goza, hasta el día de hoy, de alta reputación tanto en Chile como en el extranjero. La pregunta que inauguró la misma fue, sin embargo, la más elemental de todas: ¿quién fue Alfredo Valenzuela Puelma? Esperando encontrarme con los detalles de una vida profesional, aunque breve, de bastante repercusión en el ambiente artístico decimonónico, los pocos autores quienes escribieron sobre el pintor me ofrecieron, en su mayoría, los pormenores de una vida marcada por un temperamento bravo y una mente de genio endemoniado que lo empujó a trabajar en las periferias de la Academia, mientras los Catálogos de Salones oficiales y la cantidad de obras tanto en Colecciones públicas como privadas hablaban de una realidad totalmente distinta. La pregunta a contestar, entonces, parecía ser otra: ¿de dónde emergió esta sombra de pintor conflictuada y contradictoria? Ya en 1975, Antonio Romera²⁶ advertía acerca de la dificultad de acceder a información sobre Valenzuela Puelma, hallándose ésta evidentemente a trasmano de toda posible investigación y dejando el estudio dedicado al pintor extraviarse en un “*barrio no frecuentado y en penumbras*”²⁷. Esta escasa disposición de material documental tuvo varias consecuencias; por un lado está la total inexistencia de trabajos historiográficos acerca del pintor, lo que hace imposible reconocer los factores que influyeron en su inscripción dentro del relato histórico artístico chileno. Esto significó la incansable reproducción de la misma información en distintos estudios realizados durante las últimas décadas, sin aportar nuevo material histórico ni nuevas perspectivas de estudio. Por otro lado, hasta el día de hoy resulta algo complejo el hallar documentación acerca de la vida y obra del pintor, siendo las únicas fuentes conocidas autores contemporáneos y amigos del mismo. Esto, sin embargo y a su vez, permite que sea mucho más sencillo identificar las tendencias e intenciones que tuvieron estos autores al momento de generar el material biográfico. El estudio de estos “ánimos” resulta fundamental al momento de cuestionarse acerca de la construcción de la figura de Valenzuela Puelma y la forma poco objetiva en que fue inscrita dentro de la Historia del Arte chileno.

²⁶ Antonio Romera fue el primer autor que sintetizó las fuentes relacionadas a Valenzuela Puelma y elaboró un análisis formal con un juicio crítico contemporáneo sobre la obra del pintor. Véase Romera, Antonio (1951). *Historia de la pintura Chilena*. Santiago, Chile. Editorial Pacífico.

²⁷ Romera, Antonio. (1975). *Alfredo Valenzuela Puelma*. Santiago, Chile: Ediciones Barcelona. Pp. 05.

Durante el segundo semestre del año 1932²⁸ Arturo Blanco publicó uno de los primeros trabajos monográficos dedicados a Valenzuela Puelma del que se tiene registro. La lectura de esta obra deja en evidencia la participación del autor dentro del círculo profesional más cercano de Valenzuela Puelma, por quien sentía un gran respeto y admiración. Habiendo crecido entre artistas²⁹, Blanco había heredado de su padre el anhelo de difundir el conocimiento y crítica sobre las Bellas Artes en Chile, convencido de que éste era el camino que conduciría al perfeccionamiento del arte nacional. Este es un dato no menor, pues Blanco vio justamente en el pintor la figura consagrada de este ideal, recalcando, por sobre todo, el compromiso y la fidelidad que Valenzuela Puelma puso en una “...*labor artística encomiable, en beneficio del desarrollo del arte nacional*.”³⁰ Sin embargo, y a pesar de haber conocido al pintor personalmente, Blanco no compartió muchos detalles sobre su vida privada. La distancia crítica que le permitió esta decisión dio como resultado un análisis mucho más interesado en comentar sus logros profesionales aunque, por supuesto, tomando una posición defensiva por el pintor, sobretodo al momento de denunciar las graves injusticias de las cuales Valenzuela Puelma fue víctima durante sus períodos en Chile, recreando un escenario que no fue precisamente amable con él. No es casualidad, por ello, que Blanco haya decidido poner más énfasis en la carrera que Valenzuela Puelma hizo en Europa, sugiriendo del contexto nacional un severo retraso en cuanto a desarrollo artístico. Por el contrario, y refiriéndose a su obra, Blanco sólo hace juicios positivos: pinturas célebres, de colorido admirable y dibujo correctísimo que, paradójicamente, le hicieron ganar el respeto y favor de sus colegas y el público contemporáneo: “*Valenzuela llegó a ser el artista más completo que ha tenido Chile y aun América, y sus obras pueden figurar honrosamente, en cualquier Museo del mundo*.”³¹ Prueba de ello son los tres Salones oficiales organizados por el pintor en la ciudad de Valparaíso en los años 1894, 1896 y 1897. Estas instancias, además de haber sido ampliamente divulgadas y comentadas por los periódicos de la época, fueron un éxito de convocatoria, tanto de artistas como de espectadores, superando incluso al *Salón oficial* de Santiago de 1896,

²⁸ Blanco, Arturo. (1932). *El pintor Alfredo Valenzuela Puelma*. Revista Chilena de Historia y Geografía, N° 77, Pp. 85-107.

²⁹ Su padre fue José Miguel Blanco, escultor de gran renombre e influencia durante el siglo XIX, quien, además haber hecho carrera en Europa, fue uno de los críticos de Arte más famosos de su generación, llegando a fundar su propio periódico dedicado al tema, *El taller Ilustrado*, cuyo primer número fue publicado en el año 1877.

³⁰ Blanco, Arturo. (1932). *El pintor Alfredo Valenzuela Puelma*. Revista Chilena de Historia y Geografía, N° 77, Pp. 92.

³¹ Blanco, Arturo. (1932). *El pintor Alfredo Valenzuela Puelma*. Revista Chilena de Historia y Geografía, N° 77, Pp. 98.

organizado por Pedro Lira. Aunque imperceptible, la decisión de Valenzuela Puelma de organizar, junto a sus colegas más cercanos, estos tres Salones, tuvo como consecuencia la división del ambiente artístico nacional, donde no sólo se enfrentaron posturas en cuanto a la instrucción de las Bellas Artes y la organización de los Salones³², sino también políticas e ideológicas.

Este constante conflicto entre el pintor y algunos de sus contemporáneos fue abordado y profundizado por Carlos Ossandón Guzmán (1900-1977) en un libro biográfico publicado en 1934 como homenaje al aniversario número 25° de la muerte del pintor. Del escritor se deben hacer algunas precisiones: Ossandón no fue historiador del arte, tampoco crítico especializado, sus únicas incursiones en el arte fueron las de un pintor aficionado, sin mayor formación académica y que, si bien logró exhibir algunas obras y publicar una decena de ensayos y libros de variados temas, dedicó la mayor parte de su vida a los negocios inmobiliarios. El autor, a diferencia de Blanco, tampoco conoció personalmente al pintor, pues era tan sólo un niño cuando Valenzuela Puelma falleció en Francia. Teniendo esto en cuenta, la obra de Ossandón se fundamenta en una serie de anécdotas y memorias compartidas por familiares, amigos y colegas de Valenzuela Puelma, pretendiendo con el libro preservar *“la figura del pintor como ha quedado grabada en la mente de quienes lo conocieron.”*³³.

Al carecer, justamente, de las herramientas formales para realizar un análisis objetivo y crítico de la obra de Valenzuela Puelma es que Ossandón decidió prestar más atención a la vida personal del pintor, su ambiente familiar y la relación con sus colegas, siendo éste el trabajo biográfico más completo que se tiene hasta la fecha. Esta decisión por parte del autor resultó en un ejercicio bastante interesante pues supuso el único escrito que abordó la figura de Valenzuela Puelma desde su condición de hombre y no de pintor, lo que permitió contraponer ambas facetas de su carácter. Así, a medida que van pasando las páginas, Ossandón recrea a Valenzuela Puelma como una especie de genio caído en la desgracia, cuya alma sensible sufrió los embates de una vida llena de tristezas y decepciones. Sin lugar a dudas, las largas entrevistas sostenidas con los conocidos de Valenzuela Puelma hicieron que Ossandón cobrara gran aprecio y admiración por él, haciendo sentir ese

³² En octubre de 1901, Alfredo Valenzuela Puelma redactó y presentó al Ministerio de Instrucción Pública un proyecto que tuvo como objetivo reformar el reglamento de los Salones anuales de Bellas Artes. El documento fue firmado, entre otros, por los artistas Alfredo Helsby, Cosme San Martín, Virgilio Arias, Ernesto Molina y Arturo Blanco.- Blanco (1932), Pp. 96.

³³ Ossandón Guzmán, Carlos. (1934). *Alfredo Valenzuela Puelma*. Santiago, Chile: Manuel Barros Borgoño. Pp.07.

afecto en las páginas de su libro; convencido de la virtud de la obra pictórica de Valenzuela Puelma, se adivina más bien una intención de reconocimiento y reformatión de un hombre devoto de su familia, camarada de sus camaradas, que dedicó su vida a la creación y contemplación de la belleza. Fue, sin embargo y al mismo tiempo, un hombre excéntrico, impulsivo en su actuar y profundamente apasionado. Dueño de ideas radicales declaradas y defendidas siempre con una inteligencia y agudeza poco comunes las que lo hicieron ganar enemigos y detractores quienes, sin lograr nunca amedrentar sus ánimos, se desquitaban cruelmente con algunas de sus obras. Empecinado en alimentar el mito de Valenzuela Puelma como un *Miguel Ángel* nacional, Ossandón recreó un contexto artístico incompetente y atrasado el cual no sólo nunca logró satisfacer los anhelos profesionales del pintor, sino que también le enseñó su rostro más ingrato a él, a su obra y a sus logros en Europa. Un puñado de críticas e intentos de censura que fueron malintencionadamente tramadas e injustificadas, totalmente ignoradas por el pintor quien no las consideró más que una muestra irrefutable de la envidia de colegas ayunos de talento: “*¡Quien pudiera ofrecerles varios mundos para saciar su ambición y llenarles así esos mundos con su infinísima mediocridad!*”³⁴. Enumerando cada uno de los desaires, conflictos y provocaciones de las que Valenzuela Puelma fue víctima durante sus años en Chile, Ossandón reconoce a estos incitadores como los culpables de su fracaso, aquellos que mantuvieron siempre amenazada su carrera y a punto de extinguirse su ya escaso reconocimiento en los círculos oficiales del arte nacional³⁵, además de quienes provocaron las primeras fisuras en su salud mental.

Sin embargo, y por sobre todo, la obra de Ossandón construyó una condición de hombre que nunca supo corresponderse a su obra. Al tener acceso a los detalles más íntimos de la vida de Valenzuela Puelma es cómo el autor construyó dos versiones de éste: una extravagante, rebelde y subversiva, quien riñó con la mitad de sus contemporáneos, mientras inflingía a su círculo ideas radicales y anticlericales y repletaba su antejardín de las modelos desnudas que poco después decorarían sus cuadros. Una versión del pintor que murió creyéndose el mejor médico del mundo, mientras escapaba por los techos de Montparnasse del espíritu de la mujer muerta que lo acosaba. ¿Y la otra? la otra fue la del brillante maestro

³⁴ Valenzuela Puelma en carta dirigida a José Miguel Blanco.- Ossandón Guzmán, Carlos. (1934). *Alfredo Valenzuela Puelma*. Santiago, Chile: Manuel Barros Borgoño. Pp. 26.

³⁵ Al respecto, el autor comenta: “(Valenzuela Puelma) *Contaba con un grupo muy estrecho de admiradores ante quienes daba desahogo a sus sentimientos. El vulgo y la aristocracia preferían la pintura de Pedro Lira; él, poco se ocupaba del público.*” -Ossandón (1934), Pp. 35.

pintor quien con su talento y originalidad innatos hizo voltear los ojos del viejo continente a esta delgada franja de tierra en el fin del mundo. Quizá Valenzuela Puelma fue un loco, pero esa locura siempre respetó los límites de su taller. La devoción que puso en su obra trascendió todo sentimiento inquieto y logró acallar todas las voces de su cabeza. Siempre prestando atención a cada mínimo detalle, los cuadros de Valenzuela Puelma son la muestra de una mente reflexiva y paciente, que supo dar significado a cada composición y color, habilidad única a la cual Ossandón sólo pudo reconocer como "*honradez artística*"³⁶.

Otro profundo admirador de la obra de Valenzuela Puelma fue Augusto D'Halmar (1882-1950). De la misma forma que Blanco, el escritor estrechó profunda amistad con el pintor desde su juventud, vínculo que honró en tres escritos³⁷ publicados entre 1901 y 1938. El primero de ellos fue cuando D'Halmar tenía apenas 19 años, como parte de su obra titulada "*Los XXI: estudio sobre artistas*"³⁸, serie de ensayos en los que abordó la vida y obra de pintores y escultores nacionales de mediados del siglo XIX³⁹. A pesar de haberse apenas iniciado en la crítica y elaboración de textos sobre arte, D'Halmar intentó por todos los medios acallar esas incesantes y malintencionadas voces que, por motivos sin importancia, seguían denostado a su querido amigo pintor, defendiendo el carácter atrevido y liberal de una obra pictórica que merecía todos los elogios y reconocimientos que este país pudiese brindarle: pues para D'Halmar, como lo fue para Blanco y Ossandón, Valenzuela Puelma fue el más íntegro y complejo de los artistas chilenos. De él comenta con admiración su habilidad de infundir hálito a sus obras, de diseccionar con precisión las almas de quienes posaron para su pincel, dando vida a poderosos retratos que se balancearon entre lo humano y lo divino: "*...como si latiese en ellos la existencia y palpitate vigorosamente la razón.*"⁴⁰, como en el *Retrato de Giovanni Mochi* (1885), donde se hermanaron con maestría el parecido y el movimiento, consagrándose como una de las obras más valiosas del arte nacional. O como también lo hicieron sus composiciones de género, como *La Ninfa de las cerezas*

³⁶ Ossandón Guzmán, Carlos. (1934). *Alfredo Valenzuela Puelma*. Santiago, Chile: Manuel Barros Borgoño. Pp. 33.

³⁷ En. *Instantáneas de luz y sombra*. N° 57, año II, Santiago, 21 de abril de 1901; *El Mercurio*, Santiago, 27 de octubre de 1934; *Revista Atenea*, N° 157, año XV, agosto de 1938.

³⁸ En el trabajo recopilatorio también se encuentran ensayos dedicados a la obra de Virginio Arias, Ernesto Molina, Nicanor Plaza, Juan Francisco González y Marcial Plaza Ferrand.

³⁹ D'Halmar también dedicó una serie de ensayos con el mismo título en los que abordó la obra de poetas y escritores internacionales como Víctor Hugo, Charles Dickens, Edgar Allan Poe, Máximo Gorki, Federico García Lorca y Oscar Wilde, entre otros.

⁴⁰ D'Halmar, Augusto. (21 de abril, 1901). *Los XXI. Estudios sobre artistas: Alfredo Valenzuela Puelma*. *Instantáneas de Luz y Sombra*, N° 57.

(1888) o *La resurrección de la hija de Jairo* (1883), donde dio cuenta del dominio de la técnica y la versatilidad de su obra.



Retrato de Giovanni Mochi.

Alfredo Valenzuela Puelma, 1885.

Óleo sobre tela, 74x55 cm.

Colección: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.



La ninfa de las cerezas- Alfredo Valenzuela Puelma, 1888.

Óleo sobre tela, 112x182 cm.

Colección: Pinacoteca de la Universidad de Concepción, Concepción.

Para D'Halmar, no fueron uno, sino varios los cuadros del pintor que simplemente no podían ni debían ser exhibidos en los Salones nacionales, pues se arriesgaban a ser despedazados por un ignorante grupo de críticos y espectadores, que no se encontraban, de ninguna forma, preparados para la obra del pintor. Aquella era la crítica necia y comprada, atrasada en cuanto a las tendencias artísticas modernas, que miró todo desde la microscópica visual de un país subdesarrollado. Desde su lugar de crítico⁴¹, D'Halmar dejó en evidencia un círculo artístico hermético, donde predominó la desconfianza y el chisme disfrazadas de cordialidades hipócritas, mientras las premiaciones y recompensas eran acordadas con suficiente antelación y basadas en simpatías zalameras, promoviendo una contienda desigual y poco objetiva. Disgustado, D'Halmar ya advertía por aquel entonces que eran justamente este tipo de acciones las que perjudicaron el desarrollo del arte nacional poniendo innecesariamente en contra al público imparcial, haciéndolos partícipes de pugnas mezquinas y ególatras. Respetando su labor como crítico, D'Halmar se mostró siempre objetivo al momento de juzgar la

⁴¹ Con motivo del Salón oficial de Santiago del año 1900, D'Halmar publicó en la Revista *Instantáneas de Luz y Sombra* del día 28 de octubre de ese mismo año, un artículo en donde critica duramente la naturaleza del certamen, la participación de los artistas y la labor de la crítica.

obra de algún artista, a pesar de que muchas veces esto significara ganarse la antipatía de los mismos y de otros colegas. Es más, su misma amistad con Valenzuela Puelma no lo detuvo al momento de juzgar severamente su participación en el Salón oficial de 1900⁴².

Finalmente, el segundo⁴³ y tercer⁴⁴ texto fueron escritos y publicados tras el fallecimiento de Valenzuela Puelma en Francia en el año 1909. El primero, en 1934, como homenaje al pintor en el vigésimo quinto aniversario de su muerte y con motivo de la Exposición retrospectiva a realizarse en el Museo Nacional de Bellas Artes; mientras que el segundo lo fue en vísperas de la repatriación de los restos del artista, en 1938; acongojado aún por la partida del pintor, D'Halmar brindó el más sentido de los homenajes a su querido amigo, escribiendo así las palabras más bellas que alguna vez se le dedicaron. Dejando de lado la objetividad de la que hizo gala en su primer escrito, el autor nos recuerda por qué Alfredo Valenzuela Puelma fue el gran pintor que ha tenido Chile y cómo dedicó su estudio y sus triunfos a una patria que le dio la espalda durante sus últimos años de vida. Aún habiendo muerto lejos de Chile, olvidado y en la más profunda pobreza, D'Halmar comentó conmovido cómo aquel día, en ese concurrido y viejo muelle de Valparaíso, se congregaron para recibir los restos mortales de Valenzuela Puelma todos aquellos viejos fantasmas que, a punta de pasión y talento, acuñaron el arte nacional.

⁴² Durante este Salón, D'Halmar comenta la pobre participación de Valenzuela Puelma quien se ha visto irremediabilmente eclipsado por su aprendiz Alfredo Helsby. En cuanto a la crítica, del *Retrato del Sr. Waldermar Franke*, el autor reconoce ciertos rasgos caricaturescos y poco acabados, dando al personaje un aspecto de "vicioso bebedor de Whiskey".- D'Halmar, Augusto. (05 de noviembre, 1900).Arte. En el Salón de 1900 (II). Instantáneas de Luz y Sombra, N° 33,

⁴³ D'Halmar, Augusto. (27 de octubre, 1934). *Valenzuela Puelma*.

⁴⁴ D'Halmar, Augusto. (agosto, 1938). *Un chileno que vuelve*.

Como ya se mencionó al inicio de este capítulo, la figura de Alfredo Valenzuela Puelma ha sido inscrita dentro de la Historia del arte chileno de una manera contradictoria y personificándolo como el “*Infant terrible*” de la pintura nacional. Teniendo en cuenta los pocos estudios que se han realizado del pintor durante los últimos años, no debe resultar extraño que esta concepción que se maneja de él como un pintor rechazado y censurado por un medio artístico receloso de su obra nunca haya sido cuestionada desde la misma disciplina, ni tampoco se haya propuesto rastrear el origen de ella, ni las razones que la motivaron⁴⁵. Estas interrogantes fueron las que promovieron el análisis de estos tres autores, convencida de que en sus escritos se halla el origen de esta idea que lo configuró paradójicamente como un excéntrico, loco y endemoniado, pero al mismo tiempo, como un pintor cuya obra es, hasta el día de hoy, una de las más reconocidas del arte nacional.

Ciñéndonos a la biografía del artista y a las lecturas recién realizadas de los autores, se sabe que Valenzuela Puelma fue bastante respetado y admirado dentro del círculo artístico, mientras sus obras fueron casi unánimemente aplaudidas en los trece Salones oficiales en los que participó durante su estadía en Chile, obteniendo reconocimientos en seis de ellos. También se debe tener en cuenta su activa participación en la prensa de la época y la redacción de varias críticas de arte, sin mencionar la organización y dirección de los tres primeros Salones Oficiales de Valparaíso, méritos que lo llevaron incluso a ser considerado para asumir la dirección de la Academia Nacional de Bellas Artes. Considerando estos acontecimientos como prueba irrefutable del prestigio del cual el pintor gozó, la pregunta que surge, entonces, es ¿por qué se habla de un rechazo social y de una censura impuesta a su obra?. Un motivo pudo haber sido, sin dudas, su obra “*La Perla del Mercader*” (1884) la cual, según comentan estos autores, fue profundamente criticada por el medio artístico y los espectadores, provocando

⁴⁵ Evidencia de ello son, por ejemplo, las notas periodísticas disponibles en el Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes, el que cuenta con cerca de un centenar de publicaciones que hacen mención al pintor, en mayor o menor escala, y que fueron escritas durante distintas épocas. Al recurrir a ellas, no obstante, se repite el ejercicio de introducir a la obra del pintor y su repercusión en el Arte nacional compartiendo una serie de anécdotas que hacían referencia a lo particular y excéntrico de su carácter, o a lo “escandaloso” de su obra. Gabriel Antonio Enos, en 1978, describía a Valenzuela como un errante quien, por allá por la Francia de 1909, deambulaba sin rumbo, cargando un alma cansada y confusa y cuya pobre apariencia hacía voltear las cabezas de los transeúntes. Para José María Palacios, en cambio, fue un hombre extraño, quién coqueteó con la locura hasta acabar consumido por ella, y hundido en una profunda miseria, consecuencias de una patria que nunca supo reconocer los méritos de su obra. Más en cambio, en Chile fue víctima de una campaña de desprestigio y censura en la cual, según menciona Carlos Lastarria, participaron grupos feministas y hasta las mismísimas autoridades eclesiásticas.

incluso conflictos con las autoridades eclesiásticas. A pesar de lo divulgado de este hecho, y de la repercusión que tendría dentro de la Historia del Arte nacional, no hay hasta la fecha ningún autor que haya podido citar textualmente ninguna de estas críticas; por lo demás, se desconoce de algún otro episodio similar que haya ocurrido con otras de sus pinturas. Desde este punto de vista, y considerando que la obra pictórica de Valenzuela Puelma es estimada en unos ciento cincuenta cuadros aproximadamente, siendo tan sólo seis de ellos desnudos originales, resulta inconsistente e injustificado hablar de un rechazo social y un atentado a su labor pictórica. Sin dar cabida a nuevos análisis, la utilización de ciertos adjetivos para describir al pintor o la mención de algunas anécdotas de su vida han sido repetidas una y otra vez a lo largo de los años, construyendo una noción del pintor bastante poco objetiva. En este punto cabría preguntarse, entonces, acerca de la veracidad de los acontecimientos relatados por estos autores. Para Roger Chartier⁴⁶ la memoria es uno de los motores fundamentales de la producción de conocimiento y sin embargo está sujeta a ciertas condiciones, una de ellas es justamente la fidelidad del relato compartido por el testigo en quien el historiador depositó toda su confianza. A diferencia de la construcción histórica, cuyo método es la recopilación y procesamiento del archivo, la memoria depende de su entera inmediatez, lo que podría significar la formulación de este hecho pasado de una manera imprecisa y sesgada, ya sea por la misma naturaleza de la mente o porque se ve afectado por la intención y finalidad del testigo. Esto es justamente lo que hallamos en algunos datos compartidos por los biógrafos de Valenzuela Puelma pues, si bien es cierto que los tres fueron contemporáneos del pintor y dos de ellos haber tenido una cercanía con él, tuvieron acceso a cierta información de su vida privada que de no haber sido registrada por ellos hubiese pasado completamente inadvertida ya que guarda poca relación con su labor artística. Esta información es toda la concerniente a sus costumbres, las tendencias políticas y religiosas que defendía, los altercados con sus comitentes, vecinos y colegas, sus incursiones en el espiritismo y la medicina, o sus episodios de demencia y su trágica muerte, información que daba muestra de una personalidad extravagante y que contribuyeron a la mitificación del pintor. Por otro lado, también se debe advertir la costumbre de estos autores de situar a Valenzuela Puelma en un ambiente artístico nacional ignorante y atrasado, que miró con desdén la obra del pintor, volviéndolo blanco de críticas pero, sobre todo, de resentimiento. Esta actitud quizá no se vio del todo reflejada dentro del

⁴⁶ Chartier, Roger. (2007). La historia o la lectura del tiempo. Barcelona, España: Editorial Gedisa.

mismo círculo artístico, considerando las ya mencionadas participaciones del pintor, pero sí entre los comitentes y el público en general, pues los tres autores hacen mención a los largos períodos de desempleo por los que atravesó Valenzuela Puelma. Este último dato es fundamental y pudo tener dos causas; primero, la distancia que Valenzuela Puelma tomó de la Academia y su resistencia a la pintura de historia, género pictórico que, por aquel entonces, representaba la gesta del arte nacional, haciéndolo gozar de gran prestigio entre la aristocracia compradora; y segundo, el ya conocido carácter conflictivo del pintor quien, sin nunca haber demostrado gran apego por el dinero ni mucha simpatía por la aristocracia, pudo haber espantado a los posibles comitentes. La reinterpretación de estos datos sugiere una nueva perspectiva para abordar su figura desde la Historia del arte, dejando de lado la idea del pintor alienado, contraparte del arte oficialista, cuyo mayor motivo de disenso nunca tuvo relación con su talento pictórico, ni sus desnudos “escandalosos”, sino con su personalidad conflictuada y su contestataria inquietud artística.

Sin embargo, esta perspectiva aportada por contemporáneos de Valenzuela Puelma no es la única conveniente de analizar. Tras una más que brillante y laureada producción artística decimonónica, aplaudida tanto en Chile como en el extranjero, surgió la necesidad imperante de mejorar las condiciones disciplinares para las generaciones de artistas venideras, a sabiendas que descansaba en ellas la responsabilidad de mantener y hacer prosperar la identidad artística nacional. Tan sólo un par de meses antes del fallecimiento de Valenzuela Puelma en Francia, el Gobierno de la República decretó la creación de un nuevo organismo directivo artístico bajo el nombre de Consejo Superior de Letras y Bellas Artes⁴⁷, enfocado en corresponder el progreso de estos artistas. La creación del mismo tuvo varios efectos, entre ellos, por ejemplo, estaba el compromiso por parte del Gobierno de sostener y supervisar todos los establecimientos públicos en cuyas aulas se impartiera enseñanza artística, independiente de la disciplina que fuera. También se buscó fomentar el interés público por las Bellas Artes, por medio de la creación de museos, bibliotecas, exposiciones periódicas y concursos oficiales. Pero, por sobretodo, este nuevo ambiente de armonía entre saberes promovió el diálogo y cooperación entre los mismos. En este mismo período se ubica la obra de Miguel Luis Rocuant (1877-1948), quién habiéndose criado desde pequeño al alero de

⁴⁷ *Decreto orgánico de creación del Consejo Superior de Letras y Bellas artes*. Santiago, 31 de mayo de 1909. En Huneeus Gana, Jorge. (1910). Cuadro histórico de la producción intelectual de Chile. Santiago, Chile: Impr. Barcelona.

grandes figuras intelectuales como Isidoro Errázuriz⁴⁸ (1835-1898), demostró desde temprano afición por la poesía y la escritura, llevándolo a publicar su primer libro con tan sólo veinticinco años. Más tarde, en 1918, formó alianza con Fernando Santiván y juntos fundaron la *Revista de Artes y Letras*, cuya línea editorial pretendía suceder a la *Revista Los Diez*, la cual había dejado de publicarse un año antes, constando de varias secciones dedicadas, entre otras, a la apreciación poética, la crítica de arte y Salones oficiales, estudio a pintores nacionales y acontecimientos de política exterior.

Si bien no existe certeza absoluta de que Rocuant y Valenzuela Puelma se hayan conocido en algún momento mientras el pintor se encontraba en Chile, es seguro que Rocuant sintió gran admiración por él, la cual expresó en un ensayo notable que dedicó a la obra "*Náyade cerca del agua*" (1884), publicado en el primer número de *Artes y Letras*⁴⁹. Desde su inicio el texto resulta desconcertante; es a ratos una prosa poética, a ratos una crítica y a ratos una descripción formal que, extraviándose en la obra a modo écfrasis, balancea al lector entre el juicio y la lírica. A pesar de nunca haber tenido estudios formales en pintura ni dibujo, el autor logra un nivel de análisis de la obra que, hasta ese momento, nunca se le había dedicado a un desnudo del pintor, felicitando la capacidad del mismo de crear personajes en cuya esencia se amistarón lo divino y lo terrenal, prestando particular atención a la forma en que cuerpo y paisaje dialogaban entre sí, vigorizando el carácter fantástico de la escena pero, por sobre todo, cómo ambos motivos convergieron concibiendo una belleza verdadera que brinda al espectador el placer real de ver un cuerpo vivo desnudo; en otras palabras, para Rocuant, Valenzuela Puelma pintó el genuino encuentro con la *Náyade*. Esta lectura resulta realmente interesante, pues si tenemos en consideración que las náyades han sido siempre descritas como criaturas naturalmente celosas de los humanos, podría comprenderse esta escena como el descubrimiento indiscreto de una de ellas, entablando una relación de visualidad completamente distinta a la que podemos hallar en *La Perla del Mercader*, obra pintada el mismo año y cuya figura principal está representada justamente para ser observada. Esta nueva disposición visual tiene, por consiguiente, dos efectos; el

⁴⁸ Político y periodista chileno. Su formación profesional inició a los 17 años, cuando viajó a Estados Unidos y posteriormente a Alemania, donde estudió leyes. A su regreso a Chile, en 1856, se dedicó a escribir para varios periódicos de circulación nacional, entre ellos *El Ferrocarril*, *La voz de Chile* y *El Mercurio de Valparaíso*, para finalmente fundar su propio diario *La Patria* en 1863. Durante su carrera política, ejerció como diputado por Linares en 1867 y como ministro de Justicia e Instrucción en 1891, entre otros cargos. Murió de fiebre amarilla en 1898, mientras ejercía como Ministro de Chile en Brasil.

⁴⁹ Publicada el 01 de enero de 1918.

primero de ellos es transformar al espectador en un hechizado *voyeur* quién, como Acteón el cazador⁵⁰, ha quedado prendado por la visión de la criatura, ignorando incluso su naturaleza letal. El segundo efecto es la consideración de la figura femenina como un objeto de contemplación paradójico donde su belleza física se iguala a esta naturaleza; dicho en otras palabras, una dichosa fatalidad cuya aparición persigue al espectador, haciéndolo caer de rodillas ante una experiencia idílica de la que no puede ni quiere huir.



Náyade cerca del agua- Alfredo Valenzuela Puelma, 1884.

Óleo sobre tela, 120x181 cm.

Colección: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Sin haber pertenecido al círculo de pintores ni a la Academia, Rocuant dejó de manifiesto una postura a favor del desnudo, tanto en la pintura como en la escultura⁵¹, resaltando la importancia del mismo en todas las disciplinas artísticas. En respuesta, quizá, a las mismas supuestas críticas que recibió *La Perla del Mercader*, Rocuant invita al espectador a dejarse engullir por el encanto de la *Náyade*, sin pretender nunca con su ensayo hacer una lectura moralizante de la

⁵⁰ Relato de Acteón y Diana. Ovidio. *Metamorfosis*. Libro III, 138-252. Barcelona, España. Editorial Bruguera S.A.

⁵¹ Rocuant, Miguel Luis. (1919). *El desnudo*. Pacífico Magazine, N° 39, 177-280.

misma, sino todo lo contrario: no retroceder a la fatalidad de la hermosa criatura, sino sucumbir completamente ante ella.

La concepción de Valenzuela Puelma como pintor trágico e incomprendido traspasó décadas y disciplinas. En 1920, el estudiante de pedagogía Armando Robles presentó su memoria titulada *La Pintura en Chile*, la cual se compuso de un recorrido cronológico por la historia de la pintura chilena, desde la Conquista hasta el siglo XIX. Consciente de no pertenecer a la disciplina, Robles presentó su escrito sin pretensiones de críticas ni análisis formales sino únicamente motivado por el interés y la admiración de un joven estudiante impresionado por este proceso. A pesar de no haber consultado a los autores antes mencionados, como consta en la bibliografía al final de su documento, el profesor Robles mencionó el infortunio de un pintor que fuera “*comprendido a medias, como un cualquiera*”⁵², aunque sin poner en duda su competencia como artista ni la calidad de su obra. Además de la insistencia de Valenzuela Puelma como pintor rechazado, el autor no toma mucho tiempo en su reseña sobre el mismo, lo cual pudo hallar su motivo en el trabajo de archivo y levantamiento de fuentes que utilizó para su investigación, pues este fue, sin dudas, motivado por una profunda admiración a la obra de Pedro Lira. Considerando a Lira no sólo como una de las figuras más influyentes del siglo XIX, sino también como el gran gigante de la pintura chilena, Robles fundamentó gran parte de su investigación en el estudio de una decena de textos críticos publicados por Lira en revistas de la época, además de extraer la información biográfica de los artistas del conocido diccionario de pintores que escribió en 1902.

Recordando lo antes mencionado, Pedro Lira y Alfredo Valenzuela Puelma fueron considerados por sus contemporáneos como los líderes de sus respectivos círculos artísticos, y como tales se enfrentaron en más de una ocasión tanto por motivos profesionales como por posturas ideológicas. Pero además de ello, se debe tener en consideración que esta labor de guías llevó a los dos pintores a desenvolverse en otras áreas, además del ejercicio pictórico, como fueron la creación de textos de reformatión para la enseñanza de Bellas Artes, la organización de exposiciones y Salones oficiales y la participación activa en medio escritos como críticos de arte, actividades que los consolidaron como líderes de opinión, tanto entre sus propios colegas, como para la sociedad civil. Con casi absoluta seguridad, Robles estuvo al tanto de estos habituales enfrentamientos por

⁵² Robles Rivera, Armando. (1920). *La pintura en Chile*. Anales de la Universidad de Chile, Tomo 147, 167-208/335-362. Pp. 346.

lo cual la elaboración de su obra, desde una perspectiva bibliográfica más bien sesgada, tuvo dos consecuencias; la primera y más evidente fue el abordaje del contexto artístico decimonónico desde un lugar subjetivo, apelando al caso individual del gran artista representante de la Academia, omitiendo la complejidad de un proceso histórico en el que convergieron distintos tipos de ejercicios pictóricos. Mientras que la segunda, y reafirmando la existencia de este ambiente artístico dividido, incorporó a Valenzuela Puelma, una vez más, como un antagonista de la enseñanza académica, considerando su labor pictórica desde un rol más bien marginal que, desde esta perspectiva de estudio, pareciese no tener mayor incidencia en el devenir artístico.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el coleccionismo de arte nacional y extranjero, adquirió mayor significancia dentro de la sociedad chilena, en especial entre la oligarquía, actividad que dio origen a importantes colecciones privadas cuyos dueños las ostentaron no sólo como muestra de su poder económico, sino también de cultura y gusto refinado. Décadas más tarde, en 1880, se formó el primer Museo Nacional de Bellas Artes en los altos del Congreso Nacional, cuya colección inicial estuvo compuesta precisamente por algunas de estas piezas.⁵³ La intención civilizatoria tras la fundación y difusión de este primitivo patrimonio artístico tuvo como consecuencia el tránsito del arte desde el espacio privado al espacio público, legitimando su capacidad y la del coleccionista para configurar el relato que se escondía tras esta institución.

Es en este preciso lugar, donde se cruza el coleccionismo privado con la institución pública, donde hallamos la obra de Luis Álvarez Urquieta (1877-1945), quien hizo donación de su extensa colección al Museo Nacional de Bellas Artes en el año 1939, además de la autoría y publicación del catálogo de la misma, bajo el nombre de *La pintura en Chile*. El libro se presentó, al igual que el de Robles, como un recorrido cronológico por la Historia del Arte Chileno, desde las culturas prehispánicas que llama “prehistoria del arte”, hasta la primera década del siglo XX y considerando también el protagonismo e influencia de los artistas extranjeros de paso por Chile, siguiendo, por supuesto, la trayectoria de su propia colección. Con ello, se podría asumir la labor de Urquieta como un doble gesto, pues al mismo tiempo que exhibió su colección al público, también exhibió parte de la historia del Arte chileno en una clave mucho más sencilla, comprensible para todo público que

⁵³ Véase: De la Maza, Josefina. (2014). *De obras maestras y mamarrachos*. Santiago, Chile: Metales pesados. Capítulo II.

visitó la exposición, persiguiendo con ello “...dar a conocer en lo posible, la altura que alcanzó el arte de la pintura en nuestro privilegiado y bello suelo...”⁵⁴.



Mi hijo Rafael - Alfredo Valenzuela Puelma, 1899.

Óleo sobre tela, 52x64 cm.

Colección: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Sobre Alfredo Valenzuela Puelma, Urquieta es tajante al afirmar que tanto por sus incursiones en distintos géneros pictóricos, como por su sutil balance entre la pintura clásica y la impresionista, fue uno de los pintores más sobresalientes de su período y sus obras poseen la altísima calidad que honraría a cualquier museo del mundo. A pesar del leve desfase en su relato, el autor supo reconstruir el carácter de la obra pictórica de Valenzuela Puelma separándola de la atormentada personalidad de su creador, ejercicio que hasta entonces no se había realizado. El mismo Álvarez Urquieta fue dueño de un par de obras originales de Valenzuela Puelma, se trata de

⁵⁴ Álvarez Urquieta, Luis. (1928). *La pintura en Chile*: colección Luis Álvarez Urquieta. Santiago, Chile: Imprenta La Ilustración. Pp. 09.

un par de retratos llamados *La Sevillana*, pintado en 1890, y *Mi hijo Rafael*, pintado en 1899. De esta última obra el pintor nunca quiso desprenderse hasta que sus apremios económicos lo hicieron inevitable. A pesar de no compartir información inédita sobre la vida del pintor ni tampoco de realizar mayor análisis crítico de su obra, resulta realmente significativo que Luis Álvarez Urquieta haya considerado a Valenzuela Puelma como uno de los maestros más importantes de la pintura chilena, no sólo como parte de la profundización del estudio de la Historia del Arte nacional, sino también con ánimo de, dentro de la misma lógica del catálogo, insertarlo dentro del discurso artístico chileno, dando coherencia a su participación dentro de la historia de la pintura y el desarrollo del arte nacional.

SEGUNDA PARTE

1. LOS DESNUDOS PAGANOS DE ALFREDO VALENZUELA PUELMA

Como se mencionó en la página treinta y seis, la obra pictórica de Alfredo Valenzuela Puelma ha sido estimada en unos ciento cincuenta cuadros aproximadamente, siendo sólo seis de ellos desnudos originales: *Náyade cerca del agua* (1884), *La Perla del Mercader* (1884), *La Ciencia mostrando al Genio que sólo ella conduce a la inmortalidad del saber* (1884), *La Ninfa de las cerezas* (1888), *La Juventud tentada por los Vicios* (1889) y *Magdalena penitente* (1890). El estudio minucioso de este repertorio visual resulta fundamental para establecer las influencias pictóricas que encauzaron la obra de Valenzuela Puelma durante los primeros años de su carrera, su preferencia por ciertos temas y géneros artísticos, además de la variación estilística en la ejecución de los mismos. Para efectos de esta tesis, sin embargo, se ha optado por analizar sólo sus tres obras paganas, es decir aquellas que comparten una raíz mitológica o de fantasía, separándolas de la pintura religiosa y alegórica, decisión que permitirá profundizar en su análisis formal e iconográfico.



La Ciencia mostrando al Genio que sólo ella conduce a la inmortalidad del saber

Alfredo Valenzuela Puelma, 1888.

Óleo sobre tela, 200x230 cm.

Colección: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.



La Juventud tentada por los vicios

Alfredo Valenzuela Puelma, 1884.

Óleo sobre tela, 275x198 cm.

Colección: Museo Municipal de Bellas Artes, Valparaíso.



Magdalena en penitencia - Alfredo Valenzuela Puelma, 1890.

Óleo sobre tela, 130x199 cm.

Colección: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.



Náyade cerca del agua- Alfredo Valenzuela Puelma, 1884.

Óleo sobre tela, 120x181 cm.

Colección: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Náyade cerca del agua es una pintura al óleo de formato horizontal y de grandes dimensiones. En ella predomina el sentido horizontal del cuerpo de la protagonista, el césped en que reposa, la línea que bordea el estanque y el fondo de la escena. Esta disposición de los elementos permite abordar la obra desde una perspectiva mucho más amplia del paisaje, permitiéndole a la misma un mayor detalle de entorno y ambientación. Comprende la representación de una figura femenina desnuda tendida sobre el piso. El cuerpo de la protagonista está recostado sobre su lado izquierdo, ocupando casi la totalidad del cuadro y de extremo a extremo de la composición. Las piernas están semiflectadas, superponiendo la derecha sobre la izquierda, postura que deja su pie izquierdo oculto. Frente a la figura se halla una pequeña porción del estanque artificial de piedra repleto de agua. El paisaje tras ella, en tanto, es arbóreo, de tonalidades grises, verdes y ocre, mientras que bajo su cuerpo se halla un césped de apariencia húmeda y suave, de color verde grisáceo y salpicado por zonas de marrón oscuro.

La actitud de la protagonista es de sosiego. Reposo su cuello lánguidamente sobre su brazo izquierdo, mientras su cabeza está levemente inclinada hacia atrás. El brazo se extiende bajo su cabeza y se apoya sobre el césped. Estira su mano hacia adelante y sus dedos reposan sobre el borde de piedra del estanque. Su brazo derecho, en cambio, se proyecta semiflectado y frente al pecho, mientras entre sus dedos sostiene una rama de árbol con la cual toca sutilmente la superficie del agua. La *Náyade* se halla absorta en sus pensamientos, en su rostro se advierte una sonrisa sutil, mientras sus ojos se enfocan en la lejanía. Su cabello largo y sedoso emula la apariencia del oro al desparramarse desordenado sobre el césped.



*Náyade cerca del
agua*
Detalle rostro y
brazos.



*Náyade cerca del
agua*
Detalle manos y
estanque.



La ninfa de las cerezas- Alfredo Valenzuela Puelma, 1888.

Óleo sobre tela, 112x182 cm.

Colección: Pinacoteca de la Universidad de Concepción, Concepción.

Al igual que *Náyade*, *La ninfa de las cerezas* es una obra de grandes dimensiones y de formato horizontal. En este caso, el sentido de horizontalidad de la composición es aportado por tres elementos: el cuerpo recostado de la protagonista, los grandes trozos de piel de animal que lo sostiene y el fondo difuso de colores negro, gris y ocre. Este sentido es interrumpido únicamente por una especie de pilar de madera ornamentada con flores talladas que se encuentra en el lado derecho de la composición. A diferencia de la anterior, y a pesar de que la escena abarca el cuerpo completo de la mujer y gran parte de las pieles, el entorno queda totalmente en el anonimato, haciendo imposible saber con certeza si se trata de una escena de interior o de exterior. Comprende una representación femenina desnuda que ocupa casi la totalidad del lienzo, de extremo a extremo. Está en posición horizontal y levemente diagonal hacia la derecha. Se halla de frente y recostada sobre las pieles de un animal. Las piernas extendidas y semiflectadas, dejando la izquierda sobre la derecha. El brazo izquierdo se mantiene extendido hacia atrás y por sobre el resto del cuerpo, separándose levemente de él. El otro brazo está en diagonal, apuntando al espectador, semidoblado y sosteniendo entre sus dedos un par de cerezas.

A diferencia de la Náyade, *la Ninfa de las cerezas* ha sorprendido al espectador mirándola. Su mirada perdida, mejillas sonrojadas y labios levemente separados demuestra una actitud de letargo y somnolencia. El rostro gira levemente y se apoya sobre el hombro derecho. El cabello ondulado de color castaño se encuentra recogido con una orquilla, cuyo extremo asoma por sobre la cabeza de la mujer. Las pieles sobre las que se tiende son de tonos siena y ocre, salpicado de manchas de color blanco, están apiladas las unas sobre las otras. Sobre uno de los extremos de las pieles, justo por encima del mueble, se observa un grupo de cerezas diseminadas, una de ellas, cayendo por la piel. El fondo es difuso y de colores oscuros, al costado derecho se observa una especie de columna, aparentemente de madera, ornamentada con flores talladas.



La ninfa de las cerezas
detalle de rostro

La ninfa de las cerezas
detalle mano derecha y
cerezas





En *Náyade cerca del agua*, su primera obra presentada en el Salón Oficial de París de 1884, y *La Ninfa de las Cerezas*, presentada en el de 1889, el pintor exploró el tópico de la ninfa.

Para Ovidio, las Ninfas fueron la representación de la belleza y naturaleza salvaje. Eran criaturas juguetonas e inalcanzables que encantaban el corazón de los héroes con quienes protagonizaron escenas cargadas de erotismo y sensualidad. Su relación con la naturaleza era tan profunda que incluso les permitió adoptar la forma de algunas especies de árboles y flores, exacerbando su pertenencia a un entorno de voluptuosa vida verde, cursos de agua cristalina y agradables brisas de verano que hacían bailar sus cabellos:

*“ Contempla no ornados de su cuello pender los cabellos
y «¿Qué si se los arreglara?», dice. Ve de fuego rielantes,
a estrellas parecidos sus ojos, ve sus labios, que no
es con haber visto bastante. Alaba sus dedos y manos
y brazos, y desnudos en más de media parte sus hombros:
lo que oculto está, mejor lo supone. Huye más veloz que el aura
ella, leve, y no a estas palabras del que la revoca se detiene:
«¡Ninfa, te lo ruego, del Peneo, espera! No te sigue un enemigo;
¡ninfa, espera! Así la cordera del lobo, así la cierva del león,
así del águila con ala temblorosa huyen las palomas,
de los enemigos cada uno suyos; el amor es para mí la causa de seguirte”⁵⁵*

*“...despreciadas sus súplicas había huido por lo intransitable la ninfa,
hasta que del arenoso Ladón al plácido caudal
llegó: que aquí ella, su carrera al impedirle sus ondas,
que la mutaran a sus líquidas hermanas les había rogado,
y que Pan, cuando presa de él ya a Siringa creía,
en vez del cuerpo de la ninfa, cálamos sostenía lacustres,
y, mientras allí suspira, que movidos dentro de la caña los vientos
efectuaron un sonido tenue y semejante al de quien se lamenta;”⁵⁶*

⁵⁵ Relato de Apolo y Daphne. Libro I, pasaje 497-507. Ovidio. *Metamorfosis*. Barcelona, España. Editorial Bruguera S. A.

⁵⁶ Relato de Pan y Siringe. Libro I, pasaje 701-708. Ovidio. *Metamorfosis*. Barcelona, España. Editorial Bruguera S. A.

Los pasajes escritos por el poeta romano, por tanto, no sólo concibieron la idea de la ninfa como criatura virtuosa e inocente, sino que también aportaron todo un repertorio visual de su apariencia y entorno, el que alimentó el imaginario de los artistas durante generaciones. Para confirmar esto último, basta tan sólo con examinar los catálogos y panfletos de las exposiciones ambulatorias y Salones Oficiales de París, donde se identifica una clara inclinación por este tema y que compartió aspectos que van mucho más allá de la sola representación del cuerpo desnudo y el entorno natural, presentando, también, una reinterpretación moderna de estas lecturas, adaptándolas a las concepciones de belleza y sexualidad femenina.



*Inocencia*⁵⁷

Emmanuel Benner, c. 1884.

⁵⁷ Presentada en el Salón oficial de París, 1884./ Obra de dimensiones y paradero desconocido.



*Verano*⁵⁸

Raphael Collin, 1884.

De manera que, a su llegada a París, Valenzuela Puelma se vio expuesto a un vasto repertorio visual en constante circulación que le permitió hacer sus propias interpretaciones del tema, motivo que podría explicar por qué ambas ninfas fueron representadas de manera tan contradictoria.

Antes de iniciar este análisis, debemos recordar una vez más, que ambas obras fueron pintadas en distintos momentos de la vida del artista; Mientras *Náyade* (1884) fue su primer desnudo ejecutado en París y en plena consolidación de su formación pictórica, *La Ninfa de las Cerezas* (1888) lo fue durante su segundo viaje a Europa, cuando Valenzuela Puelma ya había realizado dos de sus desnudos originales más famosos y un acabado estudio a la pintura Europea. Con aquello en mente, se debe reconocer que, si bien ambas obras compartieron algunos aspectos en común, como la representación desnuda, el formato horizontal y el elemento entre sus dedos, la *Náyade* se halla en un ambiente de exterior, de profusa selva y color verde, paisaje que se iguala con su carácter divino, funcionando como una extensión de su cuerpo, haciendo que los límites entre su pálida piel y los suaves tonos del bosque a sus espaldas comiencen a difuminarse. Correspondiéndose con

⁵⁸ Presentada en el Salón oficial de París, 1884./ Obra de dimensiones y paradero desconocido.

este escenario idílico, la *Náyade* es un desnudo de apariencia marmórea, el cual da la impresión que ante el mínimo contacto, se diluirá en el exquisito césped en el que se recuesta, es una visión fantástica e inmaterial, que hace participar al espectador transformándolo en un fascinado *voyeur* que oculto contempla a la criatura en su descanso.



Las náyades guardaron, sin embargo, también un oscuro temperamento. Volviéndose verdaderamente obsesivas y caprichosas de sus amantes a quienes hacían enloquecer para evitar que las abandonara, se transformaron en un símbolo del deseo sexual femenino, lo que dio paso a representaciones que resaltaron su naturaleza fértil y erótica; en este grupo hallamos a *La ninfa de las cerezas*. Tras su primera exposición en el Salón oficial de París de 1888, Armand Silvestre, escribiendo para la revista *Le nu au Salon*, hizo una de las descripciones más acabadas y precisas sobre la obra del chileno a la que bautizó como *La Sirena*:

“El voluptuoso abandono de una pose en una atmósfera tentadora; una sonrisa, igual para todos, que abre los labios a los olores, como una rosa en una gota de rocío; una mirada que busca el infinito y que esperamos detener de pasada; el mármol vivo de un cofre donde se persiste en creer que late un corazón; la dulce redondez del torso que desciende, como un río lechoso, hacia el hermoso lago del vientre en que florece un solo nenúfar; la noble inflexión de las piernas desnudas gritando y rematando el nácar rosa de las uñas; nada más se necesita para seducir a los más orgullosos y arrojarlos a los pies de lo que solo merece ser adorado aquí abajo, el cuerpo impecable de la Mujer.”⁵⁹

La descripción del crítico, deja en evidencia que la forma de representación escogida por el pintor exacerbó la naturaleza erótica y seductora de la Ninfa, irrumpiendo en el contexto mitológico en que Ovidio la había dejado reposando, trayéndola a la privacidad del cuarto y dando a su cuerpo el tratamiento de una mujer mortal. El recurso de las pieles de vicuña⁶⁰, por su parte, podría ser asociado a un lugar común de “inestabilidad”, en el que se comprende a la mujer como una criatura delicada y gentil, al mismo tiempo que un factor de extravío y amenaza. No cabe duda que para el momento en que el pintor comenzó a urdir esta obra ya tenía consideradas todas aquellas imágenes recopiladas durante sus estudios, por lo que obras como *La Venus de Urbino* de Tiziano (1538), o *La Venus del espejo* de Diego Velázquez (1649) se dejaron ver tímidamente en la estética del entorno. De igual

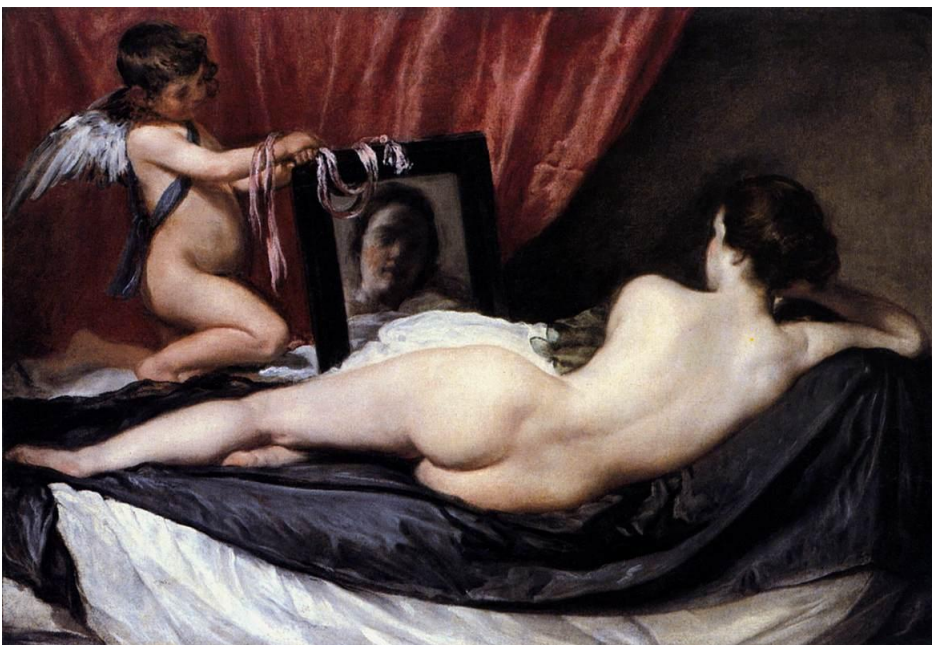
⁵⁹ Silvestre, Armand. (1888). *Le Nu au Salon*. París, Francia: E. Bernard & Cie. Traducción de la autora. Pp. 138-141.

⁶⁰ Ossandón Guzmán, Carlos. (1934). *Alfredo Valenzuela Puelma*. Santiago, Chile: Manuel Barros Borgoño. Pp. 39.

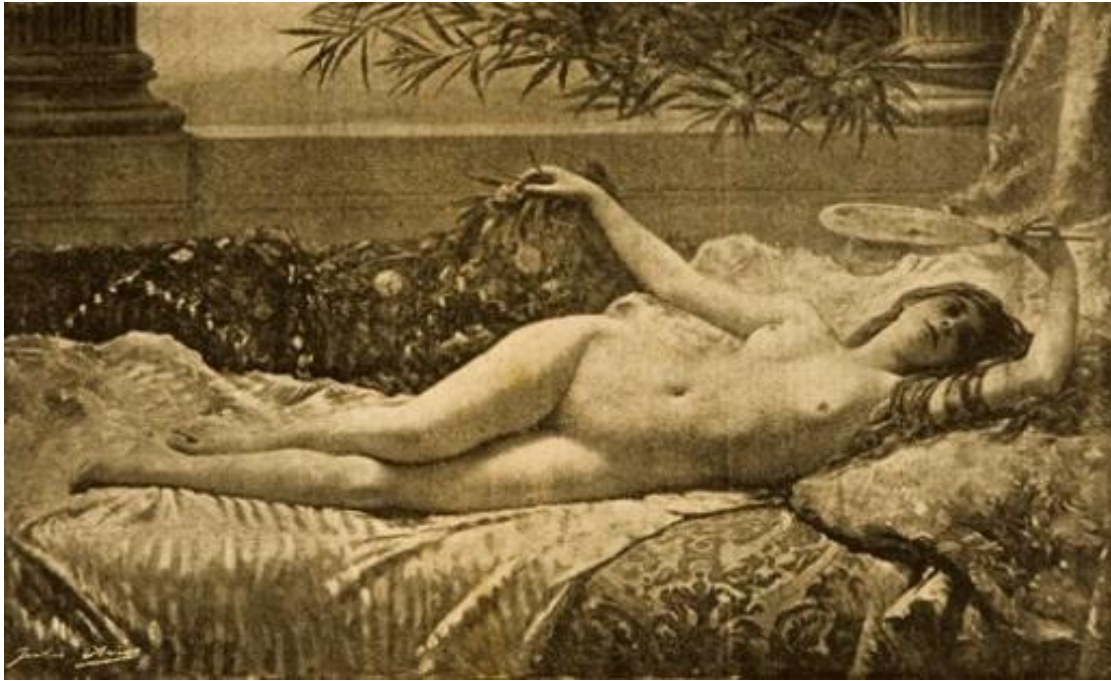
manera hay que mencionar que la representación de la ninfa en el interior del cuarto fue un tema bastante recurrente de los Salones, como ilustraron los documentos de estas mismas instancias.



Venus de Urbino
Tiziano 1538
Óleo sobre tela,
119x165cm.
Galeria degli Uffizzi,
Firencia.



Venus del espejo
Diego Velázquez,
1649
Óleo sobre tela
122x177 cm.
National Gallery,
Londres.



Suleika
Jules Aviat, 1885⁶¹.



Circe
Marius Vasselon, 1888⁶².

⁶¹ Presentada en el Salón oficial de París, 1885./ Obra de dimensiones y paradero desconocido.

⁶² Presentada en el Salón oficial de París, 1888./ Obra de dimensiones y paradero desconocido.



La Perla del Mercader- Alfredo Valenzuela Puelma, 1884

Óleo sobre tela, 214x138cm.

Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Pintura al óleo de formato vertical. Comprende la representación de dos figuras humanas de cuerpo entero; una femenina y la otra masculina. La primera, es una mujer joven que se halla en segundo plano y completamente desnuda, recostada sobre la pierna derecha flectada, mientras la izquierda, también flectada, se superpone a ella, apoyándose en la cara interna de la misma. El pie izquierdo se presenta de manera frontal, levemente desplazado hacia atrás, mientras el derecho queda oculto bajo la pierna superpuesta. El torso se encuentra levemente inclinado hacia la derecha, ambos brazos se extienden flectados sobre la cabeza de la mujer, dejando al descubierto sus senos. Su cuello se encuentra inclinado, apoyado la cabeza sobre su hombro izquierdo, ocultando levemente su rostro. Sus mejillas están sonrojadas y su mirada dirigida al piso, mientras su pelo queda casi completamente oculto tras los brazos que la cubren. Tras ella, un hombre anciano se encuentra de pie mirando al espectador. Viste una camisa larga y de color blanco, que cubre hasta sus tobillos, asegurada por un cinto de color rojo, el cuello de la prenda está levemente holgado dejando al descubierto parte del pecho del hombre. Sobre esta prenda, viste una túnica un poco más oscura, con varios pliegues, de manga larga y que llega hasta el piso. Su pierna derecha, aunque casi completamente cubierta por las vestimentas, está representada de manera frontal, mientras la izquierda lo está de manera diagonal, levemente desplazada hacia atrás. En ambos pies usa unas zapatillas bajas de color amarillo. Su brazo derecho se extiende por sobre la cabeza de la mujer sujetando entre sus dedos índice y pulgar un velo transparente, descubriendo su rostro. El brazo izquierdo está extendido, mientras la palma de la mano queda al descubierto y los dedos semi flectados en un gesto de invitación. La cara de hombre es representada de manera frontal, porta una barba de color blanco, sus ojos brillosos y su nariz levemente enrojecida. En su cabeza ocupa un turbante del mismo color de sus ropas. Ambos personajes se hallan posados sobre una alfombra de color rojo con patrones azules, blancos y burdeos. Bajo la misma, un piso de piedra de color claro, y en primer plano, un incensario de metal sobre un plato del mismo material. Tras la figura de la mujer, una tela plegada de color amarillo cubre desde el techo hasta el piso, sostenida en una pared de color ocre, adornada con azulejos de color azul, blanco y verde.

La *Perla del Mercader* fue pintada en Francia en 1884, para ser presentada en el Salón Oficial de París del año siguiente donde fue aceptada y recibió bastante buena crítica, resaltando entre las demás pinturas extranjeras que se presentaron en el certamen. Tras su llegada a Chile, en cambio, el pintor la mantuvo oculta en su taller, reservada para un número reducido de sus amigos, hasta decidir finalmente exhibirla por primera vez diez años más tarde, en el Salón Oficial de Santiago de 1894, y una segunda vez en el Salón de Valparaíso de 1896, organizado por él junto a un grupo de colegas. Tras estas jornadas, la obra recibió comentarios bastante favorecedores de parte de la crítica especializada⁶³, llamando incluso la atención del actor italiano Ermette Novelli (1851-1919)⁶⁴.

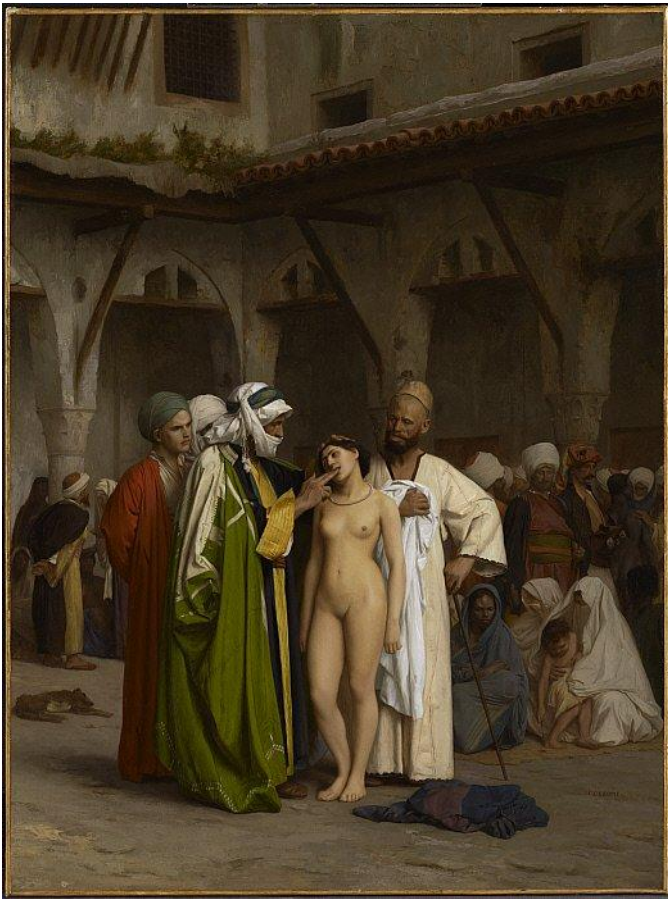
A todas luces, *La Perla del Mercader* constituyó la obra maestra del pintor y una de las más importantes del arte nacional. Sin lugar a dudas, su creación pudo estar motivada por las influencias que el pintor recogió durante sus períodos de estudio en el taller de Benjamin Constant, pintor que dedicó los primeros años de su carrera al estudio de Medio Oriente, convirtiéndose en uno de los principales expositores del género y uno de los artistas favoritos de la aristocracia parisina de mediados de siglo. De alta popularidad y demanda, el género orientalista estuvo motivado por la masificación de relatos como *Las mil y una noches*⁶⁵ y los grabados recopilados por Le Hay⁶⁶, los que fueron entregando pistas sobre una cultura visual que permitió a los europeos construir un imaginario estético cargado de fantasías, prejuicios y clichés estéticos, configurando un sinnúmero de personajes, situaciones y paisajes que sirvieron de lugar común para todos los pintores del género. Uno de ellos fue el mercado de los esclavos, triste escenario que se hizo popular de la mano de autores como Jean Leon Gerome, cuyos cuerpos tersos, detallados escenarios y colores brillantes supieron componer un lenguaje formal capaz de inspirar sensaciones físicas en el espectador. Sin embargo, y a pesar de haber presentado varios de los elementos comunes y representando fielmente una estética de entorno, al ser comparada con la obra de la misma temática de Jean León Gerome, el desnudo de *La Perla del mercader* presenta una ejecución final totalmente distinta.

⁶³ Ver anexo N° I.

⁶⁴ Ver anexo N° II.

⁶⁵ Obra traducida al francés en el año 1704.

⁶⁶ *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant*. Compilación de grabados realizada por Le Hay a solicitud del embajador francés en Constantinopla Charles de Ferriol, en 1714.



Un mercado de esclavos
Jean León Gerome, 1866.
Óleo sobre tela, 85x63 cm.
Colección; The Clark Art Institute,
Williamstown.



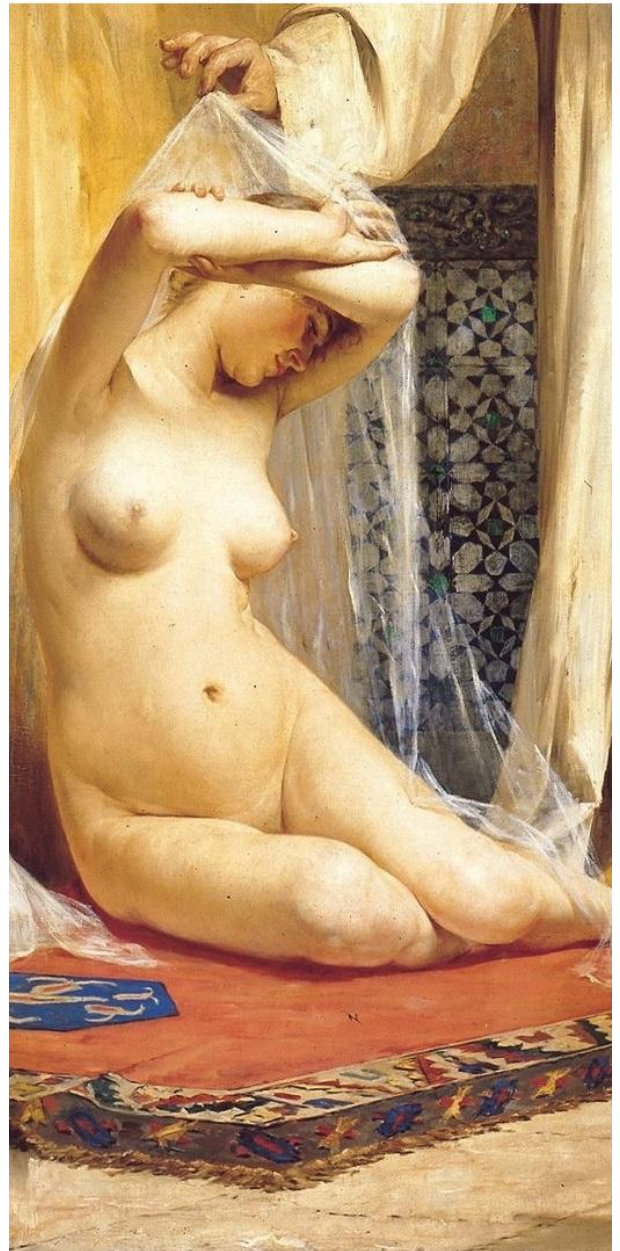
La Perla del Mercader
Alfredo Valenzuela Puelma, 1884
Óleo sobre tela, 214x138cm.
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

A primera vista, las diferencias entre ambas obras resultan evidentes; la de Gerome es una escena mucho más amplificada, lo que le permitió representar el elemento arquitectónico del lugar, dándole mayor atmósfera y profundidad a la escena. Es, de igual forma, una obra que cuenta con una veintena de personajes, reunidos en tres grupos y distribuidos en razón del grupo principal del centro. La de Valenzuela Puelma, en cambio, cuenta sólo con dos personajes, la esclava y el mercader, representados en un espacio excesivamente estrecho, casi claustrofóbico. Esta distribución de los espacios afecta directamente en la disposición de los personajes y sobretodo de las esclavas protagonistas las que se encuentran desnudas y colocadas en el centro de la obra. La esclava de Gerome está de pie, agobiada gira su cabeza hacia el comprador quien revisa sus dientes, dejando a la vista un cuello terso y grueso, adornado únicamente con un aro de plata. Su cuerpo tiene un aspecto casi marmóreo, frágil, de baja estatura, y líneas rectas, sus senos son pequeños, el vientre plano y sus hombros angostos soportan el peso de unos brazos largos y delicados. Las piernas son delgadas y contorneadas, la derecha está semiflectada y apoya en la izquierda todo el peso de su cuerpo. Quien viera esta obra podría jurar que no corre una sola gota de sangre por esas venas: todo en la esclava de Gerome es escultórico, hambriento de vida y calor. Es la imagen última de la sumisión y total entrega de quien se sabe tristemente acostumbrada a la exposición y manipulación ajena, actitud reflejada en su expresión melancólica y mirada perdida.

La *Perla* de Valenzuela, en cambio, se halla reposada en el piso con sus piernas hacia un lado y dejando caer levemente su cuerpo hacia el costado, postura que le permite ocultar el área del pubis y el interior de los muslos. Es un desnudo de suaves líneas curvas, de miembros carnosos y sonrojados adornados con las protuberancias naturales del cuerpo femenino; de cuello delicado y elegante, senos redondos y vientre abultado. Su cabello claro, labios carnosos y cejas gruesas le dan la apariencia de un etéreo espejismo, incompatible con su entorno. Sus brazos delgados se estiran y entrelazan por encima de su cabeza en un actitud casi teatral de vergüenza: la esclava de Valenzuela Puelma se sabe observada pero se resiste de igual forma a la inspección de sus compradores, ocultando su rostro y bajando la mirada, a pesar de que ello le signifique dejar expuesto el resto de su cuerpo.



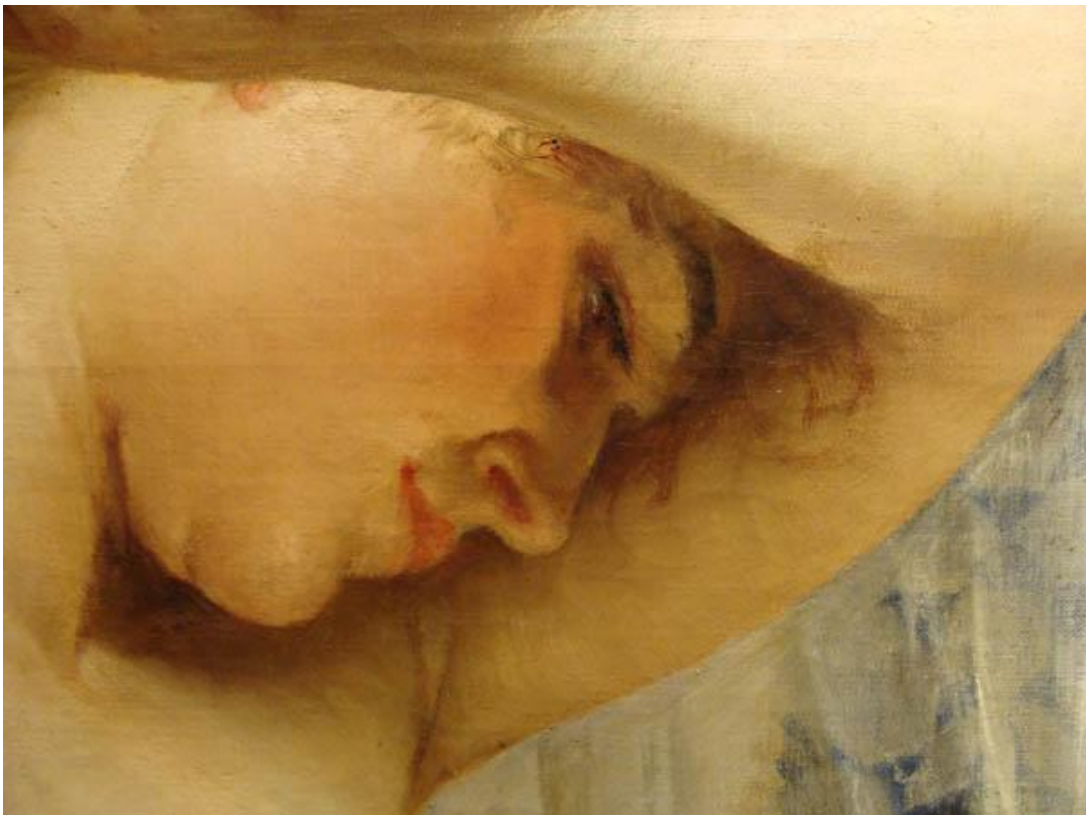
Detalle de esclava
Jean León Gerome, 1866.



Detalle de esclava
Alfredo Valenzuela Puelma, 1894.



Detalle rostro de esclava- Jean León Gerome, 1866.



Detalle rostro de esclava- Alfredo Valenzuela Puelma, 1884.

Las diferencias esenciales que revelan la comparación entre ambos desnudos y el análisis formal de las ninfas, suscita preguntas sobre la formación que recibió el pintor y de qué forma influyó en ella la experiencia parisina, es decir, todo lo referente al repertorio visual con el que Valenzuela Puelma entró en contacto durante estos períodos, las obras que vió, estudió y copió.

Gracias a un Catálogo publicado por el Louvre en el año 1882⁶⁷, es posible enterarse que la Colección permanente expuesta durante esa década estuvo conformada mayoritariamente, por las obras de los maestros de los siglos XV al XIX; Leonardo Da Vinci (1452-1519), Rafael Sanzio (1483-1520), Antonio da Correggio (1489-1534), Paolo Veronese (1528-1588), Peter Paul Rubens (1577-1640) y Diego Velázquez (1599-1660) completaron cerca de un centenar de obras, expuestas en la Gran Galería del Museo. Había, además, obras de algunos maestros franceses: Jean Antoine Watteau (1684-1721), Henri Regnault (1843-1871), Francois Boucher (1703-1770) y Jean Honoré Fragonard (1732-1806), y de la generación posterior; Eugene Delacroix (1798-1863), Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) y Theodore Gericault (1791-1824), entre otros. Mientras el Louvre ofreció la gran línea temporal y evolutiva de la pintura europea, los Salones oficiales de París, al funcionar como instancias temporales, entregaron una perspectiva mucho más contemporánea y actualizada de la misma, que arrojó luces sobre las nuevas tendencias pictóricas y variaciones temáticas. Las obras de Alexandre Cabanel (1823-1889), William Adolphe Bouguereau (1825-1905), Emmanuel Benner (1836-1896) y Jules Charles Aviat (1844-1931), exploraron algunos de los mismos motivos pictóricos que Valenzuela Puelma, aportando un lenguaje formal mucho más próximo al pintor.

Uno de estos fue el motivo de la mujer desnuda rastreable a las representaciones de Venus del siglo XVI, concebidas a partir de las ideas de belleza y armonía rescatadas del pasado clásico. Las representaciones de *Venus celeste* y *Venus Vulgar* hicieron del desnudo femenino un motivo maleable, generando un repertorio visual que fue reproduciéndose a lo largo de los siglos, dejándose afectar por su contexto histórico y social. En Francia particularmente, este motivo visual fue evolucionando de la mano de los grandes artistas de la corte, quienes viéndose influenciados durante siglos por la pintura italiana y holandesa, engendraron un estilo único y propio a partir del siglo XVIII.

⁶⁷ P.R. (1882). *Plan Catalogue du Musée Du Louvre*. Imprimerie Balitout, Questroy et Ce.



Mujer tendida- Jean François Boucher, s/f

Dibujo

Colección privada



Las bañistas- Jean Honoré Fragonard-1772-1775.

Óleo sobre tela, 64x80 cm.

Colección: Musée du Louvre, París



Polvo encendido- Jean Honoré Fragonard, 1763-1764

Óleo sobre tela, 37x45 cm.

Colección: Musée du Louvre, París.



La camisa- Jean Honoré Fragonard, 1770.

Óleo sobre tela, 35x42 cm.

Colección: Musée du Louvre, París.



Leda y el cisne

Jean François Boucher, 1742.

Óleo sobre tela, 74x60 cm.

Colección: Museo Sainty Matthiesen, Nueva York.

Si bien estamos al tanto del estudio que Valenzuela Puelma hizo de los antiguos maestros, ninguna de sus obras presenta íntegramente los atributos del desnudo renacentista o barroco, por lo que resulta coherente pensar que detuvo sus ojos además en pintores mucho más próximos a su época. Estos pudieron ser los maestros del siglo XVIII, Boucher y Fragonard cuya pintura logró conectar el realismo pictórico con la construcción de la figura y la carnación del cuerpo. Aportándole no sólo un repertorio visual, sino también una forma de resolver el problema de la representación del cuerpo, las mujeres de Valenzuela Puelma se dejaron ver de una manera mucho más caprichosa y osada, ostentaron sustancia y materialidad, abandonando el terreno del ensueño en una abstracción que escapa del academicismo y el compromiso de los *Salonnières*. Liberándose de la excusa clásica, el pintor logró crear en cada obra un pequeño mundo donde la mujer vive en desnudez y donde el espectador la descubre imprevista, posando de forma

indiscreta o recostada suavemente sobre la hierba. Son cuerpos reales, gráciles y sonrojados, palpables que rebosan el cuadro con su sola presencia.

Desde la frescura del bosque hasta la recámara de las pieles, son pinturas profundamente atmosféricas, donde los entornos replican la sustancia de sus protagonistas en el espacio y los elementos que las rodean, dialogando entre ellos. No hay duda que el pintor no escatimó tiempo ni esfuerzo en ambientar estos espacios, valiéndose de elementos como las pieles y los tapices, pero, finalmente, sin lograr escapar del sometimiento de los cálidos colores de los cuerpos, creando para cada obra una paleta que correspondiera fondo y figura. Incluso antes de comenzar a pintar, Valenzuela Puelma ya conocía cuál sería el objeto principal de su obra, develándonos esta intención de manera ingeniosa: situándolo en el centro de la composición y bañándolo en una suave luz dorada. Está tan bien resuelto el problema de la ambientación que Alfredo Valenzuela Puelma logró crear pinturas con temperatura, con textura, sus obras tienen aroma: huelen a pasto húmedo, a incienso y a pieles de animal, secuestrando los sentidos del espectador en un acto conmovedoramente violento.

En su obra la *Ninfa de las cerezas*, el pintor arrebató a la criatura mitológica de sus dominios naturales y la traslada a la privacidad de la habitación. Este desplazamiento del paisaje es un ejercicio que para aquel entonces ya formaba parte de la tradición del desnudo occidental, visible en obras como la *Venus de Urbino* (Tiziano, 1538) o la *Venus del espejo* (Velázquez, 1649), cuadros cuya ejecución crearon espacios privados, haciendo al espectador transitar por recintos anónimos, poco habituales para él, imponiendo inevitablemente una cierta distancia entre ambos. Obras de artistas como Jean Honoré Fragonard (1732-1806) o Gabriele Saint Aubin (1742-1780), en cambio, representaron el acto de sorprender a la mujer en cualquier momento del día en un entorno en el que se espera y desea hallar una mujer desnuda: las habitaciones y tocadores, los baños y hasta el mismo taller del artista, contextos y situaciones que se corresponde a la esencia íntima del cuerpo desnudo. Valenzuela Puelma sabía esto, ¡lo vio con sus propios ojos! para el joven pintor la agitación exuberante de los pintores rococó le pareció simplemente irresistible; este es el preciso lugar donde el pintor halló la carne y el alma de sus mujeres.



La ninfa de las cerezas- Alfredo Valenzuela Puelma, 1888.

Óleo sobre tela, 112x182 cm.

Colección: Pinacoteca de la Universidad de Concepción, Concepción.

¿Quién es la *Ninfa de las cerezas*, entonces, sino la culminación de este reconocimiento? equilibrándose entre lo mundano y lo divino, se nos muestra en el letargo de la recámara, grácil y elegante extiende el racimo de cerezas en un acto incitador; las ofrece con la travesura con que ofrece su propio cuerpo desnudo. Entre las extensas pieles de vicuña, se transforma en una naufraga, engullida por el calor que la abraza, pero también por sus propios pensamientos...¿qué estará pensando la ninfa? sus ojos vagan perdidos, testigos de un universo invisible para nosotros los mortales, universo del que simplemente no somos dignos. Es la exuberancia de sus carnes, el rosado secreto de sus pechos, los dedos sumergidos en la piel lo que hace temblar al espectador, es el descaro de su bello cuerpo, de su rostro juvenil y adormilado. Todo a su alrededor tiene calor, huele a almizcle, a piel y a perfume de mujer, es su mirada la que nos desnuda y nos hace caer a sus pies. Ninguno de nosotros está a salvo de la *ninfa de las cerezas*.

¿No es Náyade, acaso, una joven pariente de las ninfas francesas del siglo XVIII? Como Fragonard, Valenzuela Puelma ha recreado una naturaleza celestial, difusa y sugestiva, con vida propia que se mueve en torno a la protagonista, protegiéndola. Salpicada de zonas oscuras que hacen resaltar los pálidos colores de su cuerpo, la Náyade se halla acostumbrada a su propia desnudez, acostumbrada al suave roce de la hierba y a la cálida brisa de primavera que agita sus cabellos y la hace danzar entre los árboles. Todo en esta obra nos dice que no temamos, que la criatura frente a nosotros se encuentra ya muy lejana, en un sitio donde no podemos alcanzarla, rindamonos, entonces, ante la Náyade y por un par de minutos, dejémosnos devorar por el festín de sensaciones que nos ofrece. Luego sigamos nuestro camino, sin mirar atrás, rogando no nos haya descubierto espiandola en su descanso.



Náyade cerca del agua

Alfredo Valenzuela Puelma,
1884. Óleo sobre tela,
120x181 cm.

Colección: Museo Nacional de
Bellas Artes, Santiago.

Las bañistas Jean Honoré
Fragonard-1772-1775.
Óleo sobre tela, 64x80 cm.
Colección: Musée du Louvre,
París







¿Qué fue lo que buscó Valenzuela Puelma con tanta intensidad en Francia? El breve vistazo a su vida que inauguró esta tesis expuso que el primer viaje que realizó fue con apenas veinticinco años, cuando aún era un estudiante en formación y en la plena maduración de su carácter. Era aquel un joven impresionable e introvertido, que se paseaba día tras día por los museos buscando quien le diera el coraje, aquel empujoncito que necesitaba para encontrar su propia identidad artística. Se presentó cuatro veces en los Salones oficiales franceses y con cinco obras distintas, dos de ellas perdidas en el tiempo y las otras, *Lección de Geografía* (1883)⁶⁸, *Náyade cerca del agua* (1884)⁶⁹ y *La Perla del Mercader* (1884)⁷⁰, fueron los atisbos de una pintura floreciente, augurios de una carrera prometedora traducida en el reconocimiento de sus pares europeos. Tras una breve estancia en Santiago, Valenzuela Puelma retornó a Francia, aunque ahora convertido en un artista íntegro. Esta vez se paseó por los museos y galerías por el sólo placer de hacerlo, dejó de mirar hacia lo alto buscando a los grandes maestros, deteniéndose frente a ellos, y confiado plenamente en su talento, imitó sin dificultad sus pinceladas. *La Ninfa de las cerezas*, presentada y premiada en el Salón oficial de París de 1889⁷¹, fue la materialización de su consumación pictórica. Tenía, por aquel entonces, ya demasiadas cosas en su cabeza; había experimentado el menosprecio de algunos de sus colegas y el público chileno, o las primeras rivalidades con la familia de su esposa que terminaron por separar finalmente la suya⁷². Ah! la dulce Carlina, a pesar del triste término de su relación, Valenzuela Puelma le fue fiel hasta su último día, fue el amor de su vida. De no haber sido por aquel malintencionado sabotaje, ¿cuántas tardes más hubiera dedicado el pintor a retratarla simplemente

⁶⁸ *Catalogue illustré du Salon*, 1883. Paris: Librairie D'Art L. Baschet.

⁶⁹ *Catalogue illustré du Salon*, 1884. Paris: Librairie D'Art L. Baschet.

⁷⁰ *Catalogue illustré du Salon*, 1885. Paris: Librairie D'Art L. Baschet.

⁷¹ *Le Salon*, 1889. Paris: Boussod, Valadon & Cie, Editeurs.

⁷² Ver Anexo, N° III.

con el fin de contemplarla? Quizá tanto la extrañó en la soledad de París que no dejaba de pensarla, quizá llegó a verla en cada uno de los desnudos que pintó. ¿Qué fue lo que buscó Valenzuela Puelma en Francia? Aquello que acá en Chile nunca encontró: a sí mismo.

Síntoma incuestionable de esta búsqueda fueron sus numerosas incursiones en distintos géneros de la pintura, la variación de su pincel y su color; Valenzuela Puelma deseaba su propio lugar dentro de la pintura, un lugar donde nadie más hubiese llegado antes, y lo logró. Quizá fue ese mismo estudio de los maestros, su personalidad reflexiva y su pincel agudo lo que le permitió tomar cierta distancia de su propio siglo, logrando una síntesis pictórica que trascendió a la de sus pares, dando como resultado una pintura original, exquisitamente compleja que iba y venía entre lo sagrado y lo profano, lo mortal y lo divino. Valenzuela Puelma nunca pintó para sus admiradores, sus colegas y ciertamente nunca para sus compradores...Valenzuela Puelma pintó para él y sólo para él.

Conclusiones

A comienzos de esta tesis, se propuso un levantamiento y análisis de las fuentes canónicas que inscribieron al pintor Alfredo Valenzuela Puelma dentro de la historiografía artística chilena del siglo XX. Para ello, fue necesario dejar atrás todos los clichés e ideas preconcebidas sobre el pintor y tomar la distancia necesaria que permitiera analizar objetivamente las fuentes que lo había inscrito dentro del relato artístico, ejercicio que dio como resultado una evidente intención por parte de estos autores de favorecer y engalanar la figura del pintor, produciendo un material biográfico parcial, motivado por el cariño y admiración. El inexistente estudio y catalogación de estas fuentes secundarias tiene como consecuencia, hasta el día de hoy, la hegemonía de aquel relato histórico impreciso por sobre el estudio formal a la obra del pintor, dejándolo en segundo plano y sin posibilidad de nuevas aproximaciones teóricas.

Se concluyó, además, que producto de la falta de ordenamiento e indagación sobre las fuentes historiográficas del Arte chileno, la disciplina ha tenido, hasta el día de hoy un muy limitado alcance sobre todo en lo referente a los artistas del siglo XIX hacia atrás. Esto, a su vez, ha originado un clima de incertidumbre sobre estos períodos históricos, los que se han visto alimentados justamente por las imprecisiones argumentales que se siguen repitiendo una y otra vez dentro del relato historiográfico. La presente tesis, aunque centrada en Valenzuela Puelma, buscó justamente identificar dentro de su historia estas imprecisiones y espacios en blanco, ineludibles a juicio de la autora, para dar cabida a una interpretación contemporánea de los hechos y desde un lugar totalmente neutral, considerando a la misma vez todas las fuentes biográficas disponibles sobre el pintor.

En la misma línea, la voluntad de esta tesis ha sido contribuir a un poco explorado campo disciplinar e instar a posibles futuras investigaciones a construir una teoría acerca del desnudo artístico chileno del siglo XIX, el cual se podría ver encausado, hasta cierto punto, por el caso de *La Perla del Mercader* y las supuestas críticas morales que recibió tras sus dos exposiciones en Chile. Identificar las fuentes donde se hallan estas críticas, analizarlas y compararlas entre sí podría significar la conformación de un panorama contemporáneo en cuanto a la irrupción del desnudo en las instancias oficiales de los Salones de Santiago y Valparaíso, indagando las reacciones hacia el mismo pero desde la perspectiva de los

espectadores y el público civil. De igual manera, a la autora le gustaría dejar planteada la importancia del documento de divorcio entre Alfredo Valenzuela Puelma y su esposa Carlina Garrido a sabiendas que éste constituye una de las pocas misivas de carácter personal escrita de puño y letra del pintor y que, además de constituir un documento de una instancia legal, puede, a todas luces, ser leído como una declaración de los principios tanto morales como estéticos y profesionales que coincidieron en la vida del pintor.

En coherencia con lo ya planteado, la segunda parte de estas tesis intentó replantearse estas lecturas canónicas y se propuso abordar parte de la obra del pintor desde una nueva perspectiva aportada por la selección de tres de sus obras más importantes: *Náyade cerca del agua* (1884), *La Perla del Mercader* (1884) y *La ninfa de las cerezas* (1888). Este grupo de pinturas, además de demostrar la evolución pictórica de Valenzuela Puelma, pudo esclarecer la forma en que su obra se vio afectada por la escena artística parisina de la segunda mitad del siglo XIX. Para ello, fue necesario establecer el repertorio visual al que el pintor tuvo acceso durante estos períodos y en su calidad como pensionado del Gobierno de Chile, realizando un exhaustivo levantamiento y análisis de fuentes primarias de origen francés. Entre ellas, el *Catálogo del Museo de Louvre* de 1882 fue, sin dudas, el hallazgo definitivo pues permitió encauzar esta investigación derribando la barrera temporal y dejándonos ver lo que el pintor contempló durante sus largas caminatas por las salas del museo. Este panorama, finalmente, posibilitó una lectura teórica y formal sobre las tres obras del pintor, poniendo en cuestión las referencias sobre su formación artística compartidas por sus biógrafos. La comparación formal con las obras de los artistas rococó del siglo XVIII no sólo permitió identificarlas como las que influyeron temáticamente la obra del chileno, sino también como aquellas que lo ayudaron a introducirse, desarrollar y resolver el problema de la representación del cuerpo femenino desnudo.

Regresando al eje articulador de esta investigación, cabe mencionar, por última vez, que Alfredo Valenzuela Puelma no fue, como nos quieren hacer creer sus biógrafos, aquel pintor trágico y exiliado. No fue tampoco un marginal, un censurado ni tampoco el primer chileno en pintar un desnudo. Por el contrario, la noción del mismo como un mero ejercicio académico pudo significar para el pintor el hallarse dentro de un terreno de limitación creativa que sólo perdió sentido una vez instalado en París, donde la circulación permanente de este tipo de pinturas pudo estimular sus ánimos creativos, dando paso a obras originales que fueron concebidas para ser

expuestas en ese mismo circuito artístico, llevándonos a pensar que el pintor estaba perfectamente al tanto del contexto nacional y la predisposición que tendría para su obra el público chileno. Dejando de lado todo el cuchicheo y los rumores que rodearon su vida, esta tesis deja invitado al lector a pensar a Alfredo Valenzuela Puelma como lo que realmente fue; un discípulo de la larga tradición de la pintura de caballete quien dedicó interminables horas a la exploración y estudio de las Bellas Artes, logrando una síntesis formal de su obra extraordinariamente compleja donde colisionaron apasionadamente su personalidad subversiva y contestataria inquietud artística.

Anexo

I) *La Perla del Mercader* (1884) hizo su primera aparición en el Salón oficial de Santiago inaugurado el domingo 18 de noviembre de 1894. Escribiendo para el diario radical *La Ley*, Emilio Rodríguez Mendoza, bajo el pseudónimo de A. de Gery, comentaba que, desde su apertura, la obra se había consagrado como la más importante del certamen⁷³, resaltando por la maestría de su dibujo y colorido admirables, además de la ejecución correctísima del tema y la composición, que lograron imprimir el sello particular del pintor y, como se dice en *El Heraldo*⁷⁴, captar con la destreza propia de un maestro consagrado, la ingenuidad de uno de los temas más importantes del arte: el desnudo. Contrario a lo que se esperaba, Centeno, crítico de arte del periódico conservador y antibalmacedista⁷⁵ *La Libertad Electoral*, celebró la distinguida participación de Alfredo Valenzuela Puelma en el Salón de Santiago, y aunque si bien como menciona el autor, son reprochables alguno que otro detalle del conjunto, la bella mujer que protagoniza la tela, aquella verdadera Perla de “*carnes que palpitan y hermosa coloración*”⁷⁶ no deberá ser mancillada por críticas malintencionadas, pues su mera existencia es suficiente motivo de orgullo para la pintura nacional. Los pequeños y reprochables detalles a los que se refiere el autor motivaron la dura crítica que recibió la obra tras su participación en el Salón Oficial de Valparaíso⁷⁷ Estas fueron expresadas por el periódico *La Unión* del 16 de febrero de 1896, donde se le reprochó al pintor su poca originalidad y la mala composición de su obra, siendo la *Perla del Mercader* la prueba irrefutable de esta acusación. Se le criticó además la evidente trivialización del tema, asegurando que la obra no es más que un estudio de desnudo femenino, carente de la verdadera importancia que tal tema pudo haber alcanzado de haber sido tratado con alguna “*elevación de espíritu*”⁷⁸ En otras palabras, Valenzuela Puelma no se vio conmovido de forma alguna ante el repugnante escenario del mercadeo de esclavas y el destino de la desgraciada víctima. El gesto de pudor es, por lo demás, inadecuado y teatral, pues prefiere cubrir su rostro sonrojado en vez de su cuerpo desnudo. El cuerpo del mercader, en cambio, es desproporcionado y mediocre hasta lo inverosímil. Su cabeza es demasiado grande para el resto del cuerpo, angosta de hombros y torso, además de que el colorido de su rostro no se corresponde con el de sus manos, las únicas bien ejecutadas. Finalmente, la ambientación orientalista resulta anacrónica e incorrecta; el fondo de azulejos y las cortinas son simples recursos de taller que no llegan a convencer, los que la asemejan más a una habitación lujosa que a un bazar de esa naturaleza. Al igual como anticipó al principio de su crítica, el autor concluye que *La Perla del Mercader* es una obra carente de originalidad y poco vibrante, salpicada por uno que otro trozo de notable ejecución y que reafirman las notables cualidades pictóricas de Valenzuela Puelma.

⁷³ A. de Gery. (25 de noviembre, 1894). *La Semana: Ecos e Impresiones*. La Ley

⁷⁴ X.X. (14 de febrero de 1896). *Exposición Municipal de Bellas Artes 1896* (III). El Heraldo.

⁷⁵ Esta postura política queda en evidencia por medio de una discusión llevada a cabo en el año 1891, con el columnista colombiano A.P Echeverría a quien el director del medio nacional increpó duramente tras la publicación de una poesía en homenaje al Presidente Balmaceda tras su fallecimiento ese mismo año.

⁷⁶ Centeno. (11 de noviembre de 1894). *El Salón de 1894* (I). La Libertad Electoral

⁷⁷ Inaugurado el domingo 19 de enero de 1896 y celebrado en las dependencias del Teatro Victoria.

⁷⁸ N.N. (16 de febrero de 1896). *El Salón Municipal de 1896*. La Unión

II) Según constata el periódico *El Porvenir* del miércoles 21 de octubre de 1894, el actor italiano Ermette Novelli hizo su arribo a Chile junto a toda su compañía teatral. Augusto D'Halmar recuerda que se hallaba el actor recorriendo el Salón oficial de Santiago de ese año cuando quedó prendido de la obra *La Perla del Mercader* de Alfredo Valenzuela Puelma: “*Oh carísimos míos! ¡He aquí el gesto que he perseguido, he aquí el tipo buscado! pero ¿es un chileno el autor de este cuadro?*”⁷⁹ El gesto al que Novelli se refería era aquel buscado para incorporar a su interpretación de *Shylock*, personaje de la obra *El Mercader de Venecia* de William Shakespeare, obra que fue estrenada en febrero de 1911 en Italia. Tras la impresión que le provocó la pintura, Novelli solicitó se le presentara inmediatamente al artista creador, con quien entabló gran amistad e incluso le realizó un retrato que el actor conservó cariñosamente en su Salón de Villa Goldoni.

III) A primeras horas del día 31 de octubre de 1904, Alfredo Valenzuela Puelma comparecía ante la Tercera Sala de la Corte de Apelaciones de Santiago y antes los tres jueces de cuya sentencia dependía la sobrevivencia de su matrimonio y el derecho a la crianza de sus hijos. De este desafortunado y triste proceso judicial el pintor dejó un escrito brillante; de su puño y letra, el documento constituyó la defensa del pintor ante las acusaciones que malintencionadamente se hicieron en su contra, denunciando el deseo de sus perseguidores de convertirlo en un criminal. Más allá de lo que podría haber sido una disputa doméstica entre el pintor y la conservadora familia de su esposa, Valenzuela Puelma acusó una conspiración en su contra, enfocada maliciosamente en destruir su honra de padre, esposo y pintor, relatando la traición de Carlina Garrido, el abandono de sus más queridos amigos y el desprecio público del que fue víctima.

⁷⁹ *Instantáneas de luz y sombra*. N° 57, año II, Santiago, 21 de abril de 1901.

Bibliografía

● Publicaciones Periódicas

1. *Anales de la Universidad de Chile*. Santiago, 1920.
2. *El Mercurio*. Santiago, 1934.
3. *El Mercurio de Valparaíso*. Valparaíso, 1908.
4. *El Heraldo*. Valparaíso, 1888.
5. *La Ley*. Santiago, 1894.
6. *La Libertad Electoral*. Santiago, 1886.
7. *La Unión*. Valparaíso, 1885.
8. *Pacífico Magazine*, N° 39. Santiago, 1919.
9. *Revista de Artes y Letras*, N° 01. Santiago, 1918.
10. *Revista Atenea*, N° 157. Santiago, 1938.
11. *Revista Chilena de Historia y Geografía*, N° 77. Santiago, 1932.
12. *Revista Instantáneas de Luz y Sombra*, N° 57. Santiago, 1901.
13. *Revista Selecta*, N° 03. Santiago, 1909.
14. Silvestre, Armand. (1888). *Le Nu au Salon*. París, Francia: E. Bernard & Cie

● Catálogos de exposiciones

Chile

1. *Catálogo del Salón de 1892*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1892.
2. *Catálogo del Salón de 1893*. Santiago: Imprenta i librería Ercilla, 1893.
3. *Catálogo del Salón de 1894*. Santiago: Imprenta i librería Ercilla, 1894.
4. *Catálogo del Salón de 1895*. Santiago: Imprenta i librería Ercilla, 1895.
5. *Catálogo del Salón de 1899*. Santiago: Imprenta Ercilla, 1899.
6. *Catálogo del Salón de 1900*. Santiago: Imprenta Ercilla, 1900.
7. *Catálogo del Salón de 1904*. Santiago: Imprenta y encuadernación Chile.

Francia

1. *Plan Catalogue du Musée Du Louvre*. Imprimerie Balitout, Questroy et Ce, 1882.
2. *Catalogue illustré du Salon*, 1883. Paris: Librairie D'Art L. Baschet.
3. *Catalogue illustré du Salon*, 1884. Paris: Librairie D'Art L. Baschet.
4. *Catalogue illustré du Salon*, 1885. Paris: Librairie D'Art L. Baschet.
5. *Le Salon*, 1889. París: Boussod, Valadon & Cie, Editeurs.

• Libros

1. Agamben, Giorgio. (2011). *Desnudez*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Adriana Hidalgo.
2. Álvarez Urquiera, Luis. (1928). *La pintura en Chile: colección Luís Álvarez Urquieta*. Santiago, Chile: Imprenta La Ilustración.
3. Chartier, Roger. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
4. De la Maza, Josefina. (2014). *De obras maestras y mamarrachos*. Santiago, Chile: Metales pesados.
5. Gall, Jacques y Francois (1953). *La pintura galante francesa en el siglo XVIII*. México D.F, México. Fondo de Cultura Económica.
6. Gombrich, Ernst. (1950). *La historia del Arte*. Londres, Inglaterra: Phaidon.
7. Huneeus Gana, Jorge. (1910). *Cuadro histórico de la producción intelectual de Chile*. Santiago, Chile: Impr. Barcelona.
8. Ossandón Guzmán, Carlos. (1934). *Alfredo Valenzuela Puelma*. Santiago, Chile: Manuel Barros Borgoño.
9. Robles Rivera, Armando. (1920). *La pintura en Chile*. Anales de la Universidad de Chile, Tomo 147. Pp. 167-208/335-362.
10. Romera, Antonio (1951). *Historia de la pintura Chilena*. Santiago, Chile. Editorial Pacífico. Pp. 112-121.
11. Romera, Antonio. (1975). *Alfredo Valenzuela Puelma*. Santiago, Chile: Ediciones Barcelona.
12. Valenzuela Puelma, Alfredo. (1904). *Resumen del alegato pidiendo revocación de la Sentencia de 1º instancia*. Santiago, Chile: Editorial Patriota.
13. Vicuña, Manuel. (2006). *Voces de ultratumba: historia del espiritismo en Chile*. Santiago, Chile: Taurus.
14. Ovidio. *Metamorfosis*. Barcelona, España. Editorial Bruguera S. A.