

## El paisaje en la obra de los hermanos Rojas Labarca

Paula Andrea Parada\*

RESUMEN: Los hermanos talquinos José Fortunato y Federico Rojas Labarca desarrollaron su trabajo artístico entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, el que ha sido conservado por el Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca. Su extensa obra no está acompañada, sin embargo, de bibliografía ni información para alcanzar la comprensión adecuada que esta amerita. En este estudio analizamos siete óleos sobre cartón y algunas imágenes de un álbum fotográfico de José Fortunato, además de dos dibujos de tinta de Federico. De acuerdo a este análisis, afirmamos que las temáticas de los hermanos circulan en torno a la construcción de paisajes culturales, reflejando de este modo el quehacer y progreso de Talca. Este ejercicio de apreciación crítica servirá para futuros estudios que profundicen en el trabajo de estos artistas talquinos.

PALABRAS CLAVE: Federico Rojas Labarca, Fortunato Rojas Labarca, pintura, Talca, fotografías.

ABSTRACT: The brothers José Fortunato and Federico Rojas Labarca from Talca developed their artistic work between the end of the 19th century and the beginning of the 20th, which has been preserved by the O'Higgins and Fine Arts Museum of Talca. His extensive work is not accompanied, however, by bibliography or information to achieve the adequate understanding that it deserves. In this study we analyze seven oil paintings on cardboard and some images from a photographic album by José Fortunato, as well as two ink drawings by Federico. According to this analysis, we affirm that the themes of the brothers circulate around the construction of cultural landscapes, thus reflecting the work and progress of Talca. This exercise of critical appreciation will serve for future studies that delve into the work of these artists from Talca.

KEYWORDS: Federico Rojas Labarca, Fortunato Rojas Labarca, painting, Talca, photographs.

---

\*Historiadora del Arte, Conservadora y Restauradora de Bienes Culturales. Universidad SEK. Fotógrafa. Ha participado en proyectos de investigación cultural y patrimonial, apoyados por el Fondart Nacional. Realiza investigaciones sobre artistas visuales nacionales, sobre conservación y puesta en valor del Patrimonio Funerario Nacional. Ha expuesto su obra fotográfica en exposiciones nacionales e internacionales.

---

Cómo citar este artículo (APA)  
Parada, P. (2022). *El paisaje en la obra de los hermanos Rojas Labarca*. Proyecto Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

## Introducción

En el presente estudio examinaremos una selección de obras de los hermanos José Fortunato y Federico Rojas Labarca. El conjunto está formado por cuarenta pinturas, de las cuales siete corresponden a óleo sobre cartón, realizadas por José Fortunato, y dos dibujos de tinta sobre papel, ejecutados por Federico. Además, revisaremos 31 imágenes fotográficas pertenecientes a un álbum de 42 fotografías que fueron tomadas por José Fortunato. Las pinturas fueron legadas a la institución por la familia y el álbum fue una adquisición del Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca (MOBAT), quienes son hoy los encargados de velar por la preservación de esta colección.

Estas obras han sido poco estudiadas por lo que resulta difícil encontrar bibliografía sobre ellas, salvo un texto de Pedro Zamorano (1992), quien realiza una semblanza de ambos hermanos. También encontramos un artículo de Hugo Morán (1977), quien señala que ambos hermanos fueron profesores del Liceo de Talca. Gustavo Opazo Maturana (1942) los sitúa como socios del Club de Talca e integrantes del Cuerpo de Bomberos. A futuro se hará necesaria una revisión de la prensa local de la época y de los documentos familiares existentes.

Resulta curioso el olvido de estos exponentes por parte de la academia, pues la obra de ambos artistas es notable, tanto en sus fotografías como en sus pinturas. A ellas recurriremos para hablar de su obra como fuentes primarias. Luego revisaremos la bibliografía que de ellos existe para poner en contexto a estos artistas.

Frente a este estado de cosas, nos preguntamos lo siguiente: ¿Será posible situar a los hermanos Rojas Labarca en el contexto histórico de su tiempo y descubrir sus motivaciones a partir de la temática de sus obras? ¿Son ellos representantes de la historia plástica del momento? ¿Podemos visualizar el acontecer local a través de sus obras? ¿Los paisajes y las fotografías de José Fortunato reflejan el progreso de Talca? ¿Los dibujos de Federico tienen una propuesta estética? ¿“La mesa revuelta” de Federico es un paisaje también?

La relación de estos artistas plásticos con el paisaje es interesante, ya que vinculan su medio social con el entorno físico y logran capturar mediante su obra diversos aspectos del horizonte en el cual se mueven. Es probable que gracias a sus recursos puedan viajar y recorrer espacios que serán reflejados en otros trabajos, construyendo de este modo un paisaje cultural, expresión de vistas exteriores o atisbos íntimos de sus escenarios personales.

Es natural que al analizar su acervo y revisar sus técnicas y temáticas, encontremos razones para la puesta en valor de sus obras y su vinculación con la ciudad en la que se desarrollan.

Si la idea de paisaje cultural está presente en las obras de estos hermanos, en sus pinturas sobre la ciudad y las fotografías del álbum, e incluso sobre la misma “La mesa revuelta” de Federico, se podría definir una suerte de paisaje personal que se refleja sobre el trabajo de estos dos artistas que desean perpetuar la memoria.

El objetivo principal de este estudio es proponer una mirada sobre la obra paisajística de los hermanos Rojas Labarca, artistas talquinos que desarrollaron su labor plástica entre fines del siglo XIX y los inicios del XX. Al revisar las fuentes primarias, algunas secundarias y su propio corpus visual, contextualizaremos el sentido de sus paisajes para enfrentar a su época y vincular el desarrollo e identidad de los autores con su entorno. Examinar su trabajo permitirá construir una propuesta estética de cada uno de los autores.

Asimismo, se revisará la información histórica que entrega este corpus forzado de obras, al tratarse de una selección de las muchas que posee el MOBAT, además de analizar y examinar la documentación y registros que posee la institución relacionados con ambos artistas para contextualizar la temática de su colección: el paisaje.

Otro objetivo consiste en vincular las imágenes de las pinturas de paisajes de José Fortunato y sus fotografías con el desarrollo e identidad local, para establecer una definición en torno a lo que él describe como paisaje visual de su entorno y distinguir si se reflejan las condiciones de modernidad o progreso de la época.

Finalmente examinaremos la propuesta plástica de los dibujos de Federico, para rescatar sus planteamientos estéticos, sobre todo en “La mesa revuelta”, y desde allí decidir si es también un paisaje cultural, como quiere proponer su autor, o solo es una crítica a la sociedad del momento, convirtiéndolo, de hecho, en un paisaje muy personal.

## **Paisaje rural y urbano. Paisaje Cultural**

Dentro del conjunto de obras analizadas en este estudio hay una gran cantidad de paisajes, tanto en las fotografías como en las pinturas pertenecientes a José Fortunato Rojas Labarca. Encontramos paisajes rurales y urbanos indistintamente como si el autor quisiera reflejar su entorno, pero también

sabemos que el paisaje ha sido uno de los temas importantes en la historia de la pintura.

La historiadora Isabel Cruz (2004) nos indica que los países no solo se identifican con sus grandes personajes y héroes, sino que también lo hacen con la representación de su territorio y la gente que los habita. Desde allí construyen su identidad local. Cruz señala que no debe extrañar que este género de pintura se haya desarrollado desde el momento mismo de nuestra Independencia y enumera una larga lista de artistas viajeros que serían los precursores de la pintura de paisaje en nuestro país, retratando el mar, la cordillera, los pueblos originarios y los campesinos a quienes apreciaron con valor artístico e identitario, en consonancia del individuo unido a la tierra y la naturaleza.

Cruz (2004) describe tres aspectos de la pintura de paisaje. El primero se vincula a la admiración y sobrecogimiento ante las fuerzas de la naturaleza que la estética romántica califica como “lo sublime”. El segundo aspecto destaca los lugares ancestrales u originarios, los campos que aún rodean la ciudad, en los cuales el artista puede motivarse con las luces evocadoras del alba o de un atardecer, por ejemplo. El último aspecto tiene que ver con los habitantes de estos lugares, plasmados en sus usos y costumbres.

El periodista Vicente Grez (1882) señaló a Antonio Smith como el primer pintor chileno de paisajes que desde pequeño mostró interés por dicho género. Su paso por la Academia de Pintura le sirvió para tomar el curso sobre paisaje que servía para “formar los fondos de los cuadros” (Grez, 1882, p. 37). La historia de Smith fue como la de muchos pintores locales que se inspiraron en el largo y accidentado paisaje de nuestras tierras, plasmándolo en una tela.

José Fortunato se nutrió de esta vertiente para la elaboración de su pintura, rescatando paisajes rurales con sus casas típicas y sus costumbres, sin dejar de lado el paisaje urbano que presentaba los avances de su ciudad. Del mismo modo, en sus fotografías retrata los sucesos del momento, como el terremoto de 1906 o la Exposición Agrícola e Industrial de 1905, captando también a su gente, a la sociedad que visitó la exposición y al pueblo que curioso iba a conocer los adelantos que allí se exhibían. En sus fotografías también se aprecia el campo en las denominadas “En el carretón” y “En burro”. Asimismo, hay una fotografía que muestra una nave saliendo del mar, tirada por un caballo, como se hacía en Constitución.

“La mesa revuelta”, dibujo de Federico, podemos imaginarlo también como paisaje, pero uno cultural en el sentido en que lo describen Quiroga y Cayuqueo (2021), con una mirada colectiva o sentido común de un grupo

humano en un momento específico. Pensar el paisaje es una forma específica de hacer sociedad en la que cada uno construye un imaginario sobre ella que se vuelve performativo, ya que construye hábitos y conductas comunes que solo tienen significado para esa comunidad. Así, en esta mesa revuelta podemos visualizar el imaginario social y cultural en el cual se desenvuelve su autor.

La revisión directa de sus imágenes y trabajos nos dará la posibilidad de analizar posibles caminos de interpretación de sus temáticas. Además, podremos confrontar con su tiempo la elección de sus tópicos, estilos y recursos. Con estos elementos desarrollaremos una propuesta cualitativa, hipotética y deductiva respecto de la selección de estos artistas, a partir del análisis de las fuentes originales que permitan obtener una lectura de la obra.

Para lograr una valorización de esta colección plástica, analizaremos cada obra de esta selección recurriendo a ciertos aspectos iconológicos planteados por Erwin Panofsky (1985), rescatando las temáticas y características de cada una, y poniendo en contexto histórico su situación temporal.

La aplicación del concepto de paisaje cultural y el desglose de cada trabajo de los pintores nos acercará a su mirada, ya sea desde la fotografía o la pintura, y podremos ver con sus ojos la ciudad que habitaron, la región que conocieron y las tierras que recorrieron. Para estos efectos recopilaremos algunos antecedentes de la vida social y cultural de la ciudad de Talca que sirvan para testimoniar el momento en que viven estos artistas, sucesos que por lo demás sirven para construir el imaginario de estos hermanos.

## Formación artística y participación cultural

Al revisar los aspectos biográficos de los hermanos llegamos ineludiblemente a la ciudad de Talca que se encontraba en plena búsqueda del progreso y la modernidad. La familia Rojas Labarca fue formada por Vicente Rojas Rodríguez y Mercedes Labarca Latorre. Vicente era abogado y participaba en las actividades de la ciudad, además de haber sido fundador del cuerpo de bomberos local. Sus hijos siguieron su ejemplo y, tanto José Fortunato como Federico, fueron activos participantes de las iniciativas que llevaron a Talca a crecer cívica y culturalmente. Hugo Morán (1977) señala a ambos como profesores del Liceo de Hombres, mientras Jaime González Colville (2018) recuerda su paso como integrantes de la compañía de bomberos y del Club de Talca. Un tercer hermano, de nombre Vicente Ignacio, fue alcalde de Talca entre 1891 y 1894.

José Fortunato Rojas fue un destacado médico, reconocido dibujante, pintor, fotógrafo y cronista del diario La Mañana, a quien recuerdan en el Cuerpo de Bomberos de Talca como un eficiente maquinista de su época. Opazo Maturana (1942) menciona su ingreso a la institución junto a su hermano Federico, mientras su padre servía como director capitán. También se refiere a su hermano Vicente Ignacio entre los directores honorarios, quien además dirigió el diario La Mañana hasta 1930 (Pozo, 1987).

Pedro Zamorano (1992) ha enfatizado en la labor plástica de ambos hermanos. A Federico lo elogió por su obra “La mesa revuelta”, refiriéndose a él como un avanzado de su época y un antecedente del hiperrealismo, destacando la fidelidad de detalles y la exactitud formal de la diversidad de elementos representados solo con tinta y acuarela con un trazo firme y seguro.

Sobre José Fortunato, Zamorano (1992) subraya la calidad de pintor y de hombre público, insistiendo de paso en la participación del resto de la familia en los diversos campos del acontecer cultural y social de la ciudad. Nos relata que ejerció durante cincuenta años como médico en el Hospital y la Penitenciaría de Talca. Sobre su pintura, menciona el hecho de que su inspiración temática surge desde su propio hábitat, el campo y la ciudad. Con un lenguaje figurativo, sus escenarios logran unir en un solo concepto equilibrio, quietud y atmósfera, reflejando así un espíritu romántico y poético.

Ciertamente no hemos encontrado información sobre su formación artística, pero es plausible que la tuvieron. Se les considera autodidactas, pero al observar sus obras apreciamos las características formales de composición, uso de los pinceles, los colores, equilibrio y ritmo. Al mismo tiempo, en sus fotografías vemos un encuadre adecuado a los objetivos de la toma, lo que se busca retratar y el ambiente que logra darles, al tratarse en su mayoría de paisajes que van describiendo el entorno en el cual se mueve el artista. En los dibujos de Federico apreciamos el control de la línea, el trazado de las formas, el claroscuro y las sombras, y un admirable manejo de la proporción. Es muy difícil apreciar el dibujo de “La mesa revuelta”, ya que, al mirar una reproducción del mismo en un libro o en una pantalla, se podría creer que es un collage, compuesto de diversos fragmentos adheridos a un soporte.

No se puede negar que la generación del Centenario, como les llama Oscar Pinochet de la Barra (1978), vivió y disfrutó una ciudad bullente de cultura y progreso. Al finalizar el siglo XIX, la ciudad se convirtió en un centro cultural importante que contaba con la biblioteca del Liceo, iniciada por el abate Juan Ignacio Molina, el Teatro Municipal con su cartelera bien provista, una decena

de diversos periódicos que informaban a los vecinos, sumado a la fundación del Banco de Talca en 1884, la Corte de Apelaciones en 1888 y el paso de Enrique Molina como rector del Liceo; acontecimientos que hicieron de la sociedad del momento un ejemplo para el resto del país y principalmente para todos los actores involucrados en los avances de ese período.

Otro detalle interesante que nos deja el texto de Zamorano sobre los pintores del Maule es la coincidencia de varios de ellos, tanto como profesores o alumnos, viviendo y/o desarrollándose en la misma ciudad. Menciona a Eucarpio Espinoza (1867-1934), quien entre 1896 y 1903 realizó clases en el Liceo. Agustín Abarca (1882-1953), otro gran pintor de la generación del 13 que cursó sus humanidades en el Liceo donde conoció a Pablo Burchard (1875-1960), pintor destacado y profesor de la institución. Otros pintores relevantes fueron Clodomiro Bravo (1904-1953), profesor e inspector de Liceo entre 1922 y 1948, e Isidoro del Solar (1871-1936), alcalde de Talca entre 1932 a 1933. No se puede pensar en los hermanos Rojas Labarca alejados de estos personajes. Todo parece indicar que la sociedad de la época era un terreno apto para que la simiente del arte y la cultura florecieran en estos espíritus artísticos y decididos.

### **La exposición de 1905 y las fotografías de José Fortunato**

La colección de fotografías de Fortunato Rojas Labarca es una interesante galería de imágenes que nos muestra varios temas relacionados con la ciudad de Talca. También en ella se encuentra un único retrato de 1920, correspondiente al Dr. César Garavagno, primer director médico del Hospital de Talca (1932). En este estudio revisamos una treintena de imágenes de entre 8 x 13 cm y 13 x 18 cm que el MOBAT adquirió en el año 2020. Entre ellas aparecen la ciudad de Curicó, San Javier, Linares, Constitución y Talca.

Cinco imágenes nos muestran paisajes de los alrededores de Talca: uno rural de la localidad de Buréo de 1904, dos que indican “En el Carretón” de 1908 y otro que podría situarse en las orillas del río Claro. Incluimos en este grupo una imagen de un embancamiento de falucho en una playa, posiblemente Constitución.

Un conjunto de siete fotografías presenta la Exposición Agrícola e Industrial de 1905. Se aprecian grupos de elegantes caballeros visitando y recorriendo los diversos puestos de dicha exposición, parte de un desfile en honor a la inauguración y otra de las atracciones, la Galería de los Simpáticos que atraía la atención del público.

La ciudad de Talca, desde mediados del siglo XIX hasta inicios del XX, figuraba como una de las de mayor progreso en el país. El orgullo talquino se asentaba en la producción de sus tierras, el emergente desarrollo de sus industrias y el sostenido auge cultural de la ciudad, hechos que formaron un paisaje que se vio reflejado en la Exposición Agrícola e Industrial de 1905.

Las exposiciones internacionales o universales eran la oportunidad que tenían los países de mostrar y exhibir los logros que habían alcanzado en desarrollo y progreso. Esto a través de la exhibición de las características propias del país como sus paisajes, personajes y cultura, además de sus avances tecnológicos, industriales y artísticos.

Jaime González Colville (2019) ha detallado la participación de Talca en la exposición de 1884 en Santiago. Primero destaca los pueblos, ciudades y villas que participaron con sus productos: Lontué con el trigo, el vino y el aguardiente de pera; Linares con cera y miel; Cauquenes que aportó con durmientes de montaña y chicha cocida; y Curicó que llevó manteca, grasa refinada y sebo para velas. Luego realiza una enumeración de las áreas en las cuales Talca aporta a la exposición, como en el rubro de las maquinarias, las manufacturas artísticas y ecuestres, la alfarería y el arte pictórico, que contaron con la participación de dos artistas de la zona: Nicanor González Méndez y el dibujante A. Dell'Aquila.

Desde la Exposición de Santiago en 1884 quedó instalada la idea de realizar su propia Exposición Agrícola e Industrial en Talca. La comisión organizadora, cuyos miembros pertenecían al Club de Talca, contactó al electo presidente y senador por Talca Germán Riesco, quien se comprometió a inaugurarla, hacer una parada militar y colaborar con dinero. Mediante la Ley N°1748 de agosto de 1905 se autorizó al presidente de la república aportar cincuenta mil pesos para la realización de la citada exposición. Germán Riesco inauguró la Exposición y en reconocimiento recibió un diploma, íntegramente dibujado por Federico Rojas Labarca, el cual hoy está al cuidado del MOBAT.

La Exposición reflejaba el progreso sostenido de Talca con la llegada del ferrocarril en 1875 y la construcción del puente para la vía férrea en el Maule, el acceso a Constitución, la urbanización de la Alameda, la pavimentación de calles, el alumbrado y un sinnúmero de otros adelantos, muy bien relatados primero por Recaredo Santos Tornero (1872) y luego por Opazo Maturana (1942).

Armando de Ramón (1995) habla de un progreso interrumpido producto de la llegada del tren a Talca, puesto que la fortaleza de la zona era sacar sus productos a través del puerto de Constitución y para ello debían aumentar

el caudal del Maule facilitando su navegación, pero el alto costo del proyecto frustró su realización. Ello trajo a su vez el decaimiento del puerto de Constitución que finalmente se convirtió en un agradable balneario para la zona central.

Entre las escenas capturadas por el lente de José Fortunato, resulta curiosa la ausencia de mujeres entre los visitantes retratados en la Exposición Agrícola e Industrial. Sabemos cuál era el lugar de la mujer de esa época y podemos apreciarlo en un documento gráfico en el que evidentemente su rol no se extendía hasta los stands de una feria tecnológica. Solo en dos de las imágenes se pueden ver mujeres recorriendo la exposición. En una de ellas hay dos que miran a la cámara que las está fotografiando justo cuando van pasando frente a un stand de “Sombreros de paja” de la casa de Gustavo B. Wolf de Concepción y, en la misma imagen, otras tres mujeres desde distintos ángulos se dirigen a la Fábrica de Cerveza, Agua, Gaseosas y Hielo de Otto Schleyer de Talca.

Esta exhibición sirvió de modelo a una fracción de las fotografías que componen el álbum de José Fortunato. En ellas se revelan imágenes de los asistentes a la feria, de algunos stands y las ceremonias que se presentaron para efectos de su inauguración. Todo ello va dando cuenta del paisaje cultural que se estructuraba en torno a un evento excepcional en la vida de los talquinos. Los acontecimientos no se pueden guardar en una caja, pero al graficarlos, al ejecutar un registro de ellos, se perpetúan y preservan para el futuro. Estos hechos, estos lugares y esta gente conforman un paisaje particular y propio constitutivo de identidad, y es allí donde radica el valor del trabajo fotográfico de José Fortunato.

El ejercicio de la evocación a través de estas fotografías trae desde el pasado algo ausente que ocurrió hace más de un siglo, elementos olvidados de la memoria colectiva que es activada por estas experiencias significativas de la comunidad que las vivió, permitiéndonos volver a interrogar, problematizar y analizar su evidencia. De este modo, la recopilación escenográfica de la Exposición de 1905 se convierte en un paisaje que la colectividad puede examinar para lograr una acción reflexiva de memoria.

## El terremoto de 1906

Si bien Talca ha sufrido muchos terremotos, el de 1906 dejó una profunda huella en la ciudad, tal como lo atestiguan las fotografías de José Fortunato. Hubo un gran cambio en el paisaje urbano, deteriorando notoriamente sus

construcciones y urbanismo. Si bien este terremoto es conocido como el terremoto de Valparaíso, cuyo epicentro se ubicó entre el puerto y Limache, provocó efectos que se hicieron sentir a lo largo de toda la zona central de Chile con su estela de destrucción y muerte. El texto de Julio Bustos (1931) lo señala como uno de los cuatro terremotos más grandes de la primera mitad del siglo XX, junto al de Copiapó en 1922, el de Santiago en 1927 y el de Talca en 1928, que tuvo efectos devastadores para el Maule.

Dentro del grupo de fotografías seleccionadas para el estudio, hay dieciocho imágenes que nos muestran, a modo de foto reportaje, cómo quedó la ciudad después del terremoto de 1906: gran cantidad de viviendas caídas, iglesias destruidas, el Teatro Municipal severamente dañado y las carpas instaladas en la Alameda de Talca que sirvieron de refugio a los vecinos que quedaron sin casa.

Podríamos seguir el recorrido que realiza el fotógrafo a partir de sus imágenes. Resulta notable la secuencia que se aprecia en “Casa Consistorial” (Fig. 1), donde vemos escombros al medio frente a la casona. Luego tenemos la fotografía “Caída de la Estatua de la Victoria”, donde podemos observar el Obelisco rodeado de gente en su base y sin la escultura del ángel que había sido instalada en la cima de la columna en 1904. También podemos ver la fotografía “Alameda”, en la que se aprecia una serie de carpas instaladas en la calle, como refugio de los vecinos damnificados. En el último plano de esta imagen se puede ver la silueta del Obelisco. Cabe destacar que el Monumento al Batallón Cívico de Talca y la Victoria es una integración de dos monumentos públicos: uno en homenaje al batallón talquino que participó en la Guerra del Pacífico; y el otro corresponde a la escultura “La Victoria”, creada por León Cugnot y Eugene Guillaume, convocados para homenajear a Chile, Perú y Bolivia que se enfrentaron a la Armada española en la guerra contra España.



Figura 1. “Casa Consistorial” (1906), José Fortunato Rojas Labarca. Fotografía. Dimensiones: alto 15 cm x ancho 18 cm. Número de registro: 7-3376. En depósito. N° de inventario 9978. Fuente: Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca. Nombre del Archivo: PD21\_MOBAT\_D00052\_001 Fotografía Viviana Rivas.

En tanto, en la fotografía “Talca, Terremoto de 1906, Calle 2 Sur”, al igual que en “Lado Oriente de la Plaza” y “Calle 1 Sur” se pueden ver postes telegráficos, los que en un principio podríamos suponer eran del alumbrado público. Pero según Opazo Maturana (1942) recién en 1915 Talca contó con electricidad, gracias a un contrato con la Compañía Eléctrica de Talca; por lo demás, en ninguna fotografía aparece un farol, ni en pie ni en el suelo.

Hernán Rodríguez (2010) sitúa a José Fortunato realizando labores de fotógrafo aficionado entre 1900 y 1904. Sin embargo, existen las capturas del terremoto de 1906 que llevan la fecha al margen escritas de puño y letra del autor, por lo que su trabajo fotográfico se extendería más allá de lo que indica Rodríguez. También nos cuenta que en 1900 ganó un concurso de fotografía en Barcelona y que envió otras composiciones suyas a concursos en Santiago, quedando entre los primeros puestos.

También hay que reconocer la labor que ejecuta el autor, ya que, como lo indica González Colville (2019), la fotografía fue un lujo costoso hasta bien entrado el siglo XX, pues el acceso a una cámara era muy reducido, además de lo caro del revelado y la copia de las imágenes. La visión de futuro que tuvo este ciudadano al considerar plasmar en imágenes el gran acontecimiento que tuvo la sociedad de Talca en ese momento, lo convierten no solo en un ciudadano curioso, sino que también en un corresponsal y cronista de su época.

Si en la selección de fotografías de la exposición de 1905 vislumbramos algunas notas sobre el progreso de Talca en las cuales se aprecia una edificación del modelo de feria internacional, diseñada para mostrar a los vecinos y visitantes aquellos guiños de modernidad que acercaban a las ciudades con las capitales del mundo, en el grupo de imágenes del terremoto de 1906, casi un año después, observamos la destrucción de la ciudad y el derrumbe de la sensación de ser un pueblo moderno. Sin embargo, no debemos quedarnos solo con esta lectura, ya que la destrucción trajo consigo la posibilidad de levantar nuevos y mejores edificios en Talca, intentando buscar la mejor forma de mantenerse en pie. El impulso progresista fue definitivo luego del terremoto de 1928, al establecer normas y prácticas constructivas que definieron un nuevo modo de proceder para el sistema de edificación arquitectónica sismorresistente en el país.

Esto también nos lleva a meditar sobre el paisaje, el cual no es inmutable, va cambiando y desarrollándose. A veces cae por la fuerza de la naturaleza, en otras por razones inmobiliarias. Está en constante movimiento y transformación, hechos que apreciamos en las fotografías de José Fortunato.

## El paisaje en la pintura de José Fortunato Rojas Labarca

Al revisar algunas de sus pinturas lo primero que observamos es que son sobre paisajes, por lo que nos interesa saber a qué lugares corresponden esos paisajes, cómo se identifican con el paisaje local y qué es lo que convocan en la memoria. Hay, entonces, dos puntos sugestivos, pues apelan a la memoria individual y la colectiva. Se trata de lugares muy populares y presentes en la historia local que intentaremos descubrir en nuestro recorrido por las obras del pintor. Es indiscutible el hecho de que un paisaje evoca tantas cosas y en sus pinturas, al igual que en sus fotografías, va dirigiendo nuestros pasos por la geografía de la zona, su historia y su gente, logrando vincular en una pintura a la literatura, la historia y la visualidad.

En la pintura “Camino La Poza” de 1946 (Fig. 2) resulta interesante analizar el motivo que rescata el pintor, puesto que se trata de un sitio característico de la ciudad de Constitución, el cual se encuentra ubicado junto a la desembocadura del río Maule y a los pies del cerro Mutrún. La ciudad se constituyó como el principal balneario de la gente de Talca hacia 1915, con la llegada del ramal hasta esa ciudad, permitiendo las visitas constantes de los turistas hasta este puerto (Cortez, 2015). Hasta ese momento se destacaba por su bullente activi-

dad portuaria, signo de progreso y crecimiento económico de la zona. Fundada en 1794 como villa Nueva Bilbao de Gardoqui, alrededor del astillero existente en la desembocadura del río Maule, el movimiento comercial creció gracias a la navegación fluvial, desarrollada en el río que conectaba Talca y el valle central con la costa. En 1828 el gobierno la declaró puerto mayor y



Figura 2. “Camino la Poza” (1946), José Fortunato Rojas Labarca. Constitución, Chile. Dimensiones: alto 48.50 cm x ancho 60 cm. Número de registro: 7-201. En depósito. N° de inventario 1.198 / 7.84.201. Fuente: Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca. Nombre del Archivo: IMG\_6424 Fotógrafa Viviana Rivas.

cambió su nombre por el de Constitución, en honor a la nueva carta magna promulgada ese mismo año.

Sin embargo, la navegación fluvial necesita de aguas despejadas y en la confluencia del río Maule y el océano Pacífico se genera el embancamiento de la barra. Allí las arenas y las corrientes dificultan el traspaso de las embarcaciones, problema que hasta hoy no tiene solución. No obstante, algunos autores como Mariano Latorre (1971) señalaron que fue el ferrocarril el que le quitó protagonismo al puerto, al comenzar a transportar las mercaderías y productos que antes salían por mar. En 1902 el ramal llegó por fin a la zona del banco de arena y trajo un nuevo producto al puerto, los turistas, hecho que lo transformó en lugar de descanso y veraneo.

Esta obra de Fortunato fue realizada en 1946 y destaca claramente ciertas características de la zona, como su banco de arena al fondo que delimita el horizonte y separa las aguas del mar de las del río, el cerro a un costado, con su enormidad y su vegetación, las casitas con ese evocador entorno de vida bucólica y rural que llama al turista a descansar y disfrutar.

Cabe señalar también que la zona que el pintor rescató para su obra fue retratada también en las letras. Mariano Latorre (1947) describió en variadas ocasiones la zona, especialmente a los marinos maulinos que aprovechaban “los instantes de bonanza de la barra” (Latorre, 1971, p. 244), aquella que se aprecia al fondo de la obra como una banda marrón. Otro autor que escribió sobre la ciudad fue Tomas Montecino en sus obras “El camino de la Poza” y “Los Guanayes”. En ambos textos se relatan las historias de marineros locales y, según la explicación de Latorre (1971), estos balseros o remadores de lanchas de río, usaban una camisa blanca sobre su piel oscura, lo que les recordaba a los ribereños, el “huanay” una especie de cormorán o pato del guano que habitaba las costas de Perú y Chile, que tenía el pecho blanco y las alas negras.

Otro paisaje local fue representado en la obra “Roca Morrillo de Vilches” de 1892 (Fig. 3), en la que vemos como tema central un paisaje agreste, con una formación rocosa en medio de una vegetación escasa y detallada, figurando tres árboles en primer plano, delante de la roca y en el último plano a la derecha más vegetación. Aquí el artista se detuvo a capturar la imagen de una zona muy bella de la región, ubicada en los faldeos cordilleranos y reconocida como santuario de la naturaleza por Decreto Exento el año 2005, por su rica diversidad de especies *Nothofagus* (ñirres, robles, raulí, coigüe, hualo, huala y lenga), el bosque caducifolio de montaña y el bosque esclerófilo montano, las que podemos notar en la pintura.

La zona de Altos de Vilches pertenece a la comuna de San Clemente y allí se instaló el hotel homónimo. De acuerdo a la descripción del enviado especial del diario *La Mañana* (1931), el hotel se encontraba rodeado de montañas de un colorido y vegetación maravillosa que le hacía recordar la bella Suiza y sus hoteles de montaña, los que quisieron emular en la arquitectura del edificio. Según el Centro de Documentación del Patrimonio de la Universidad de Talca, el hotel Altos de Vilches se construyó hacia 1927, con capacidad para albergar cien turistas en dos pisos. El viaje duraba cuatro horas desde Talca hasta el hotel. También relatan que a mediados del siglo XIX se construyó una iglesia dedicada a San Luis de Gonzaga por iniciativa del presbítero José Fortunato Berrios y Rojas, tío de los hermanos Rojas

Labarca, sacerdote reconocido y respetado por sus obras. Con esta información podemos seguir los pasos del pintor en busca de locaciones para sus pinturas. Podemos imaginar, por ejemplo, que en más de alguna ocasión acompañó a su tío en las visitas a la zona donde fundó la iglesia o que incluso fue huésped del mismo hotel

En este recorrido por las vistas de la zona, el artista nos introduce en las casas de la época, en las que resulta interesante observar el dibujo preciso que utiliza en la obra “El último Patio” (Fig. 4), a diferencia de otros trabajos donde la pincelada es un poco más suelta. En ella se ve un control de trazos y el uso de veladuras y capas de óleo para lograr un efecto muy luminoso y cuidado. A pesar de ser un cuadro de pequeño formato se evidencia un trabajo minucioso con las líneas de dibujo, dando cuenta de la habilidad del pintor y de los aspectos formales de su técnica, más allá de lo autodidacta.

El arquitecto Manuel Eduardo Secchi (1952) señalaba que por tradición el núcleo de la casa chilena es el patio. Alrededor de este se organiza

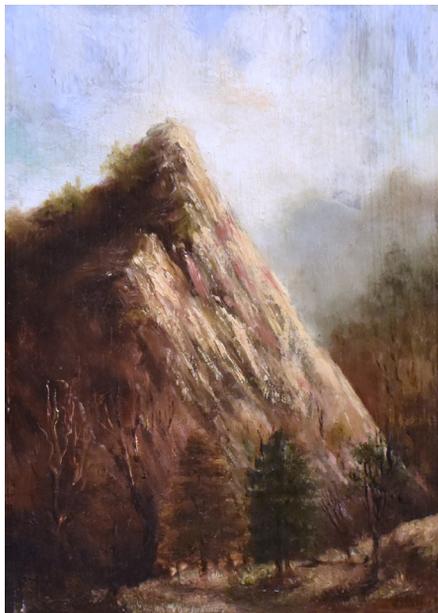


Figura 3. “Roca Morrillo de Vilches” (1892), José Fortunato Rojas Labarca. Óleo sobre cartón. Dimensiones: alto 28 cm x ancho 20 cm. Número de registro: 7-219. En exhibición. (Sala Cordillera). N° de inventario 1.216 / 7.84.206. Fuente: Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca. Nombre del Archivo: 000000224241-original. Fotógrafa Viviana Rivas.

la distribución principal, variando de uno a más patios según el nivel socioeconómico. Según Secchi, las casas chilenas tenían en su mayoría dos patios, ya sea porque las necesidades domésticas fueran menores o por un tema netamente económico. También plantea que, en los inicios de la arquitectura chilena, las casas tomaron como modelo básico el de las griegas (atrio, peristilo y jardines), construcción que formaba



Figura 4. “El último Patio”, José Fortunato Rojas Labarca. Óleo sobre cartón. Dimensiones: ancho 37.50 x alto 26.50 cm. Número de registro: 7-222. En depósito. N° de inventario 1.219 / 7.84.187. Fuente: Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca. Nombre del Archivo: 00000224244-original. Fotografía Viviana Rivas.

tres patios. Este modelo, con muy pocas variaciones, permaneció casi tres siglos entre construcciones y reconstrucciones luego de los terremotos. Es posible que el pintor haya querido rescatar esta imagen tan cercana a él y al lugar donde vivió, ya que es una clara postal de las típicas casas del campo chileno y de la ciudad. Seguramente se trataba del lugar donde Fortunato podía instalar su atril y sus elementos de pintura a modo de taller, para retratar ese patio que ya comenzaba a desaparecer, pues, como indica el mismo Secchi, hacia mediados del siglo XIX aparecieron otros modelos de casas de inspiración europea, orientadas a la influencia francesa o italiana.

Es curioso que no aparezcan ventanas, solo puertas, cosa que Secchi explica según la disposición de las casas de más de dos patios, las que iniciaban con uno que servía de portada de acceso en el cual entraban carruajes y caballos. El segundo estaba compuesto por la estancia principal, formada por la sala, la cuadra y la antesala, cuyas ventanas daban al jardín. Por esta razón, los accesos estaban del otro lado o daban acceso al último patio, donde se encontraba la cocina, la despensa y las piezas de la servidumbre, además del canal de agua que regaba los jardines o huertos ubicados en la zona. En consecuencia, la representación del pintor es fiel a lo que sería el último patio de una casa grande, en la cual vemos los elementos de limpieza como la escoba, la acequia o fuente de agua y la ropa colgando.

En el recorrido que nos propone el autor, ingresamos a un fundo que, tanto en “Entrada a la Hacienda” de 1920 (Fig. 5) como en “El Último Patio”,

presenta una descripción gráfica de lo que era la típica vivienda rural chilena. Ya fuera una casa grande o una modesta, todas tenían la misma estructura, pero había una diferencia: la fachada o portada de acceso. Eduardo Secchi (1952) lo señalaba en su descripción de las casas chilenas construidas de adobe, como parece ser el caso de las representadas en la pintura de Rojas Labarca, excepto por la portada que estaba construida con albañilería de piedra o ladrillo. Además, se le daba un trabajo especial, algo que llamara la atención o acentuara el ingreso a la casa.

Podemos apreciar que en esta pintura se muestra el ingreso a la hacienda, dejando a la izquierda la construcción que se usaba para guardar los productos de la chacra y otros elementos útiles al servicio de la casa. Siguiendo el camino, hacemos ingreso al patio principal donde destaca al fondo una portada con arco de color amarillo, la cual seguramente se trataba del ingreso a la estancia familiar.

Luego del viaje por el mundo rural, el pintor nos introduce en el paisaje urbano de Talca al hacernos recorrer sus calles, comenzando por “Calle 3 sur” de 1931 (Fig. 6). Es interesante el título, porque destaca



Figura 5. “Entrada a la Hacienda” (1920), José Fortunato Rojas Labarca. Óleo sobre cartón. Dimensiones: ancho 44 cm x alto 30 cm. Número de registro: 7-203. En depósito. N° de inventario 1.200 / 7.84.252. Fuente: Museo O’Higginiano y de Bellas Artes de Talca. Nombre del Archivo: 000000224235-original. Fotógrafa Viviana Rivas.



Figura 6. “Calle 3 sur de Talca” (1931), José Fortunato Rojas Labarca. Óleo sobre cartón. Dimensiones: alto 34 cm x ancho 39.60 cm. Número de registro: 7-200. En depósito. N° de inventario 1.197 / 7.84.188. Fuente: Museo O’Higginiano y de Bellas Artes de Talca. Nombre del Archivo: 000000224433-original. Fotógrafa Viviana Rivas.

el nombre de la calle con la numeración que adquieren las arterias de Talca en 1869. Según lo relatado por Opazo Maturana (1942), la municipalidad a instancias de Daniel Barros Grez quiso instaurar este sistema, utilizado en Estados Unidos, porque quería ser pionera en Sudamérica.

Otro detalle de esta pintura son los dos faroles de alumbrado público que aparecen en la imagen. Interesante punto de vista del artista, ya que la ciudad de Talca contó con alumbrado eléctrico desde 1915. El historiador Opazo Maturana (1942) relató que desde 1832 la ciudad ya contaba con iluminación, en 1855 se reemplazó por parafina de luz clara y permanente, y finalmente en 1875 por faroles de gas.

Llaman la atención los personajes que el pintor presenta en su obra. En la vereda izquierda aparece un suplementero que vende un periódico y se encuentra descalzo. También vemos dos perros que juegan en medio de la calle y se puede apreciar perfectamente su sombra y la del señor que pasea uno de ellos. La presencia del vendedor de periódicos no es azarosa, puesto que tanto Opazo Maturana (1942) como Cortez (2011) se refieren a la gran cantidad de diarios y periódicos que se publicaron durante esos años en Talca. Cortez señala que se trató de un rasgo de modernidad, ya que se produjeron una serie de discursos políticos, sociales y culturales, que se expresaron a través de los canales de comunicación que se venían desarrollando a nivel local y nacional, y que, fruto de la modernización socioeconómica, estos medios de comunicación se vuelven más especializados (Cortez, 2011, pp. 57-63).

Al seguir recorriendo el paisaje urbano encontramos la pintura “Intendencia de Talca” de 1927 (Fig. 7), un año antes del terremoto de 1928 que terminó de tirar al suelo las estructuras más débiles de la ciudad afectadas por el sismo de 1906. Este trabajo presenta una escena, en la que el espectador se encuentra en primer plano a la izquierda con una

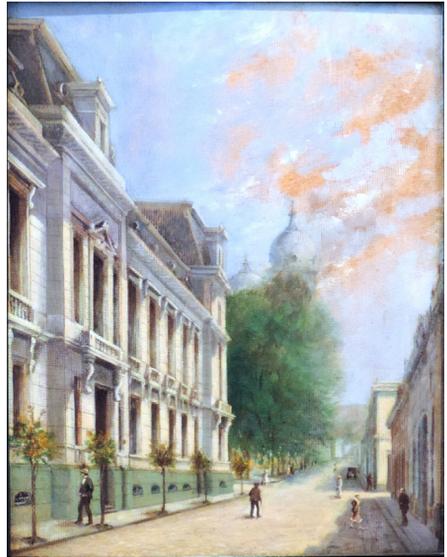


Figura 7. “Intendencia de Talca” (1927), Fortunato Rojas Labarca. Pintura. Dimensiones: alto 49 cm x ancho 39 cm. Número de registro: 7-206 En exhibición. (Sala urbana). N° de inventario 1.203 / 7.84.257. Fuente: Museo O’Higginiano y de Bellas Artes de Talca. Nombre del Archivo: IMG\_6436. Fotografía Viviana Rivas.

construcción arquitectónica de tres pisos y mansardas. Siguiendo esa misma línea, podemos observar un conjunto de árboles y vegetación. Sobre ellos se levantan dos torres con cúpula (las mismas que se aprecian en la obra “Plaza de Talca”). Al centro y sobre la calzada, se ven varias figuras humanas. En la parte superior, vemos el cielo en el cual el autor dejó zonas sin pintura, trasluciendo el soporte de la obra, por lo que se distinguen unos manchones de color marrón que juegan con la forma de las nubes. Destacamos este recurso plástico de dejar zonas sin pintura, utilizándolas para complementar la composición, ya que resulta bastante moderno para la época y podría darnos indicios de viajes y clases de pintura en el extranjero.

El contrapunto es una constante en la obra de este artista, mediante el cual juega con el dibujo y forma de pintar, como se puede apreciar en el trabajo del edificio y la arboleda de la plaza. En el edificio la pintura no evidencia la pincelada; sin embargo, en el verde follaje se nota un trazo suelto muy rápido, característico del postimpresionismo y otras técnicas contemporáneas europeas.

Resulta interesante también descubrir la forma en que Fortunato trabajó la figura humana, tratándose de un cuadro de pequeño formato, en que las personas logran características muy propias que nos permiten identificarlas, como el caballero del primer plano junto al árbol a la izquierda, el anciano del centro de la calle o la dama que cruza la misma. Son pequeños trazos que construyen personajes que definen la escena.

El autor quiso destacar el edificio de la Intendencia de Talca, inaugurado en 1910, como un ejemplo de modernidad y progreso en la ciudad, ya que la pintura es de 1927. Según la ficha del Ministerio de Bienes Nacionales<sup>1</sup>, fue construido entre 1910 y 1915, motivado por los festejos de conmemoración del Centenario de la Independencia Nacional. Los responsables del proyecto fueron Luis Lira, Domingo Durán y Cesáreo Marinelli. Con su estilo neoclásico nos recuerda el Renacimiento italiano. En 2001 fue declarado Monumento Nacional y en el año 2010 se vio gravemente afectado por el terremoto.

La página web de la intendencia señala que se utilizó piedra verde de Rauquén<sup>2</sup> para la construcción del zócalo y la fachada, al igual que en otros edificios de la ciudad (Banco de Talca), lo que nos entrega pistas para la

---

<sup>1</sup> Recuperado de <http://patrimonio.bienes.cl/patrimonio/edificio-de-la-intendencia-de-la-vii-region-de-maule/>

<sup>2</sup> Recuperado de <http://www.intendenciamauale.gov.cl/edificio/>

diferencia de color en la pintura del edificio. En el cementerio local también se pueden apreciar mausoleos construidos con este tipo de piedra.

La construcción de este edificio de hormigón armado fue bastante significativa, ya que se trata de uno de los primeros en su tipo en Talca, ejemplo de la modernidad y el progreso que hemos mencionado. Desde 1900 comenzó la introducción en Chile de innovaciones tecnológicas en arquitectura, con el incipiente uso del hormigón armado y las estructuras de fierro (Duarte, 2009). El ingeniero y arquitecto francés Eugenio Joannon fue quien utilizó un sistema similar al hormigón en una obra en Santiago, el que consistía en la combinación de relleno de concreto de cemento entre las vigas de fierro, buscando construcciones resistentes a temblores e incendios. Si bien esta construcción no tuvo los resultados esperados a largo plazo fue un acercamiento a lo que vendría con la introducción del hormigón armado.

Las celebraciones del centenario aportaron a la transformación del paisaje urbano mediante la construcción de monumentos y espacios públicos. Para esto se necesitaron materiales como el cemento y el acero. Según relatan Pérez, Booth, Vásquez y Muñoz (2021), el cemento fue inicialmente importado desde Inglaterra y luego elaborado en el país en la zona de La Calera. El hierro fue traído desde Bélgica y Estados Unidos. Sin embargo, no era suficiente poseer los componentes, había que saber manejarlos también. Por ello, en 1906 se trasladó a nuestro país Víctor Auclair, reconocido constructor experto, quien logró adaptar el hormigón para que pudiera responder ante las condiciones sísmicas chilenas.

El terremoto de 1928 que azotó a Talca, introdujo una gran interrogante sobre la construcción en el país, la cual aún no estaba regulada y respondía a sistemas constructivos tradicionales. Esto motivó a que en 1929 se dictara la Ley N°4.563 como un primer intento regulatorio de la práctica constructiva que establecía condiciones sismorresistentes en las futuras edificaciones (Duarte, 2009).

Siguiendo con el análisis de la obra “Intendencia de Talca”, podemos ver sobre los árboles dos torres que corresponderían a la iglesia de la Matriz. En 1872 Tornero nos relataba los inicios de esta iglesia que comenzó a edificarse en 1841 bajo los planos del arquitecto Minondas, quedando construido el cuerpo principal hacia 1851. Levantada en cal y ladrillo, medía poco más de media cuadra con sus tres naves. Sobre sus puertas laterales se alzaban dos torres que armonizaban con su frontis y que vislumbraba lo que sería esta iglesia una vez terminada. Hacia 1862, estando casi terminada, un frente de

mal tiempo afectó gravemente una de sus murallas derrumbándola. Tomó entonces la dirección de las obras Daniel Barros Grez finalizando su edificación. Su parte central estaba constituida por una cúpula con galerías de orden dórico y de tres naves con sus torres. Fue consagrada en 1865 por el arzobispo Rafael Valdivieso y estuvo en pie hasta 1928, momento en que fue destruida por el terremoto de ese año.

Podemos afirmar que el pintor rescató una de las últimas imágenes de las torres de la iglesia, tanto en esta obra como en “Plaza de Talca”, destacando las bellezas del progreso local con la imagen del edificio de la Intendencia, inaugurado para el centenario de la Independencia nacional.

En la pintura “Plaza de Talca” de 1927 (Fig.8), el artista con una pincelada suelta fue construyendo la vegetación en torno a la pileta central y a la pareja que está sentada en una banca en el centro del jardín. La iluminación predomina en este paisaje, gracias a las flores y al camino que bordea los macizos de flores, el cual refleja la luz del sol. Nuevamente estamos ante recursos modernos para la época. Resulta interesante ver cómo el artista controlaba el movimiento de sus pinceles, alternando veladuras y trazos fuertes como en la zona del cielo donde deja ver parte del soporte del fondo, tal como lo hizo en “Intendencia de Talca”. Del mismo modo, en las flores y árboles vemos un trazo suelto que se condice con el dibujo de los edificios, torres y cúpulas del fondo de la obra.

Esta obra es del año 1927, un año antes del gran terremoto que afectó a la ciudad de Talca (1 diciembre de 1928) dejando vasta destrucción. La plaza de Talca era el orgullo de la ciudad y ya en 1872 Recaredo Tornero hizo una descripción de ella, destacándola como el punto de reunión más importante de la ciudad y de las elegantes talquinas, rematando como un conjunto pintoresco y campestre.



Figura 8. “Plaza de Talca” (1927), José Fortunato Rojas Labarca. Óleo sobre cartón. Dimensiones: ancho 38.50 cm x alto 49 cm. Número de registro: 7-216. En exhibición (Sala urbana). N° de inventario 1.213 / 7.84.176. Fuente: Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca. Nombre del Archivo: 000000224238-original. Fotógrafa Viviana Rivas.

Sin embargo, la descripción que hizo Opazo Maturana (1942) fue más generosa y detallada, señalando que hacia el año 1858 se trajeron árboles y plantas desde la Quinta Normal de Santiago, se adoquinaron sus calles y asfaltaron sus veredas. La pila central fue terminada en 1861 con cañerías traídas directamente de Estados Unidos. Se instaló iluminación a gas y en 1874 un “tabladillo de fierro” para que tocara la banda de la guardia municipal.

Ese era el aspecto que tenía la plaza de Talca al finalizar el siglo XIX, tal como la representa el pintor Fortunato Rojas Labarca. Sin embargo, esta imagen no solo fue retratada en pintura, sino que también en los textos, con distintas referencias a la división de la plaza para públicos de distintas clases. Pedro Zamorano (1998) señala que no conocía otra plaza en Chile donde hubiese sectores destinados a ciertos rangos sociales e invita a leer el texto de Joaquín Edwards Bello (1994), quien habló de un amor de juventud paseando del brazo por la plaza de Talca, pero del lado equivocado, lo que provocó gran alboroto en la sociedad local.

En su tesis “Sociedad y Cultura en Talca 1910”, Cortez (2011) señaló que la plaza de Armas, la calle 1 Norte y el Teatro Municipal eran los espacios de exhibición social, los lugares para lucirse y mostrar todo aquello que se compraba en Santiago o en el extranjero, como sombreros, trajes, joyas y un largo etcétera. Cortez nos pone como ejemplo la obra de Francisco Herrera Concha, “El Tapete Verde”, en la cual Max, el personaje principal, un santiaguino radicado en Talca, recorría la plaza y la comparaba con la de Santiago, juzgándola superior.

Desde estas miradas, no se puede dejar de apreciar a la pareja central del cuadro de Rojas Labarca como un ejemplo de la sociedad de la época que paseaba por el centro de su ciudad, tal como mencionan los historiadores, disfrutando de las bellezas plasmadas en la obra, con los destellos de color de la flora a su alrededor. Un claro ejemplo de lo que llamamos paisaje cultural, porque no nos podemos quedar solo con lo exterior, la flora y la fauna, sino que también acontece ese modo de existir, las costumbres y usos temporales en torno al paisaje.

Luego de este recorrido por los paisajes de José Fortunato podemos notar que ejecutó recorridos visuales sobre el territorio que lo rodeaba. Podríamos seguir sus pasos hoy día y comparar cómo han cambiado esos espacios, analizar si la mano del hombre ha logrado modificar la fisonomía exterior de la ciudad y darle un giro al paisaje cultural que rodeaba a este artista hace un siglo atrás, o si sigue manteniéndose tal y cual este lo registró.

## El paisaje de Federico Rojas Labarca

En relación a los trabajos de Federico abordaremos dos dibujos de tinta y acuarela, según consigna Zamorano (1992). El primero corresponde a un “Diploma de Jermán Riesco” (Fig.9), confeccionado para ser entregado como recuerdo de la asistencia del presidente Riesco a la inauguración de la Exposición de 1905. Este diseño revela un minucioso detalle de escenas. En el centro se encuentra el texto en honor a la concurrencia del presidente de la República a inaugurar la Exposición Agrícola e Industrial de Talca, coronado en su parte superior por la escena de la portada de acceso al recinto ferial, donde está el nombre de dicha exposición. La portada es flanqueada por dos *Niké* aladas, diosa de la Victoria que a veces se representa con una corona de laureles o una palma, y en otras ocasiones con un *thymiaterion*, un tipo de incensario o quemaperfumes.

En la parte inferior hay, al parecer, un stand o kiosco de la feria. Al analizar la imagen superior y la inferior se aprecian paisajes de la misma feria expositiva, ya que tanto la portada como el stand han sido montados exclusivamente para este evento. Entonces tenemos la construcción de un paisaje que se origina en un evento social local que marcó la historia de esta comunidad. En el costado izquierdo se encuentra el escudo de Talca, tal como fueron entregadas las armas en 1760 por el gobernador Amat y que muy bien describe Opazo Maturana:

(...)que su fondo se denote en todo su campo verde con el río Maule descendiendo del ángulo izquierdo al derecho, de su color azul y sus saetas; en su centro, en forma de pasar el riente sus olas, desde la parte inferior izquierda a la derecha superior un león



Figura 9. “Diploma de Jermán Riesco” (1905), Federico Rojas Labarca. Dibujo tinta y acuarela. Dimensiones: alto 67 cm x ancho 51 cm. Número de registro: 7-264. En exhibición. (Sala urbana). N° de inventario 7.173 / 1.261 / 7.84.237. Fuente: Museo O’Higginiano y de Bellas Artes de Talca. Nombre del Archivo: 000000224445-original. Fotógrafa Viviana Rivas.



visualmente, haciendo creer al espectador que allí hay algo que en realidad no está, lo que se logra a través del sombreado, la perspectiva u otros efectos ópticos.

Es interesante ver cómo el artista logró darle volumen a su obra, a pesar que todos los elementos que la componen son objetos bidimensionales, es decir, solo hojitas de papel, naipes, billetes, etc. Si ponemos atención veremos que hay un borde sombreado, pequeño, en cada elemento, que lo levanta milímetros del otro elemento que está inmediatamente bajo el mismo. Por ejemplo, la esquina de la partitura de música está sobre lo que parece ser una página de revista que promociona ropa femenina y al lado hay un par de naipes. Esos tres elementos tienen una esquina sombreada que hace parecer que podemos levantarlos y ponerlos en otro lado. Todos los objetos tienen la sombra en el mismo lado, por lo tanto, podemos determinar dónde estaba la fuente de iluminación.

Podemos apreciar también cómo la línea del dibujo (sola, en tramas o bloques de color) define el volumen, delimita las formas, las luces, el fondo y las sombras, al mismo tiempo que permite valorar las superficies y expresar una variedad de matices. En la tarjeta de bautismo que está en la esquina superior derecha, el artista logra dar con el borde irregular de la postal y su correspondiente sombra, incluso con las perforaciones típicas de ese tipo de recuerdos.

Otro elemento curioso que se presenta son las imágenes que hacen alusión a algunos grandes dibujantes de aquella época. Una de ellas es la fotografía que está en la parte central, inmediatamente debajo del acta de fundación de la ciudad de Talca. En dicha imagen aparece Nathaniel Cox Méndez, un joven dibujante que desde 1902 trabajó para El Diario Ilustrado con sus dibujos de “La Semana Cómica”. Cox Méndez utilizó diversos seudónimos, quedándose finalmente con “Pug”, con el que firmó en la revista Zig-Zag entre 1906 y 1908, fecha en que se alejó de esta por motivos de salud y se trasladó hasta las cercanías de Chillán. En el sitio web Memoria Chilena<sup>3</sup> consignan su año de fallecimiento en 1908 y una página de la revista Zig-Zag de aquel año lo despidió con una nota de tipo necrológica. Cox Méndez era moreno y le encantaba disfrazarse de africano. Precisamente esta información nos da la certeza que se trata del mismo personaje que aparece en la imagen que Federico Rojas Labarca, reproducido fielmente en su mesa revuelta. El pie de foto de la imagen dice: “Negro Yankee – Nathaniel Cox M.”. Por lo anterior, podemos pasar al campo de las especulaciones: ¿Federico y Nathaniel

---

<sup>3</sup> Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-4928.html>

se conocían y eran amigos? ¿Federico lo admiraba como dibujante y quiso homenajear a Nathaniel? Creemos que podría ser una especie de homenaje hacia los artistas del lápiz y la tinta, porque en “La mesa revuelta” aparece el nombre de otro gran dibujante de la época: Moustache.

Debajo de la tarjeta de bautismo, hay otra caricatura donde aparece un guanaco con traje, leyendo un cartel que dice: “Se prohíbe escupir en el suelo” y está firmado por Moustache, cuyo nombre era Julio Bozo<sup>4</sup>, el que trabajó también en la revista Zig-Zag y en el semanario Correvuela. Ilustró las primeras portadas de La Lira del Chileno (antecesora de El Chileno Ilustrado y que alcanzó a lanzar tres números<sup>5</sup>), firmando como JB<sup>6</sup>. Además, se dedicó a un par de campañas publicitarias de gran éxito, como la del alimento “Tisphorine”, por ejemplo. Ambos dibujantes estuvieron inmersos en lo que fue la revolución de las litografías e imprentas, símbolo de progreso y modernidad que contribuyeron a la sucesiva aparición de revistas, carteles y publicidades.

Si seguimos removiendo esta mesa revuelta, nos encontramos con un calendario de 1905, justamente encima de la caricatura de Moustache. Se trata de uno de la empresa litográfica Gillet Hnos. de Valparaíso, una de las más importantes del puerto como afirmaba el Boletín de la Sociedad de Fomento Fabril (1900), ya que constaba de diversas áreas como la imprenta, la litografía, la encuadernación y la fábrica de libros en blanco. Producían calendarios, cheques, tarjetas, facturas, membretes, libros, formularios para bancos, boletos para ferrocarriles, periódicos, etc. En el informe que presenta el citado boletín esta imprenta ocupa el primer lugar en el ramo de la tipografía de la costa del Pacífico, así como también en el área de la litografía. La perseverancia en el trabajo, la calidad de los materiales y la preocupación por las remuneraciones de sus empleados fueron las responsables del buen nombre de esta empresa, demostración de orgullo y progreso del país. En 1905, año de la obra analizada, se fundó la Imprenta Universo, producto de la fusión de la litografía Gillet y de la Sudamericana, bajo la dirección de Guillermo Helfmann (Soto Veragua, 2009). La trascendencia de la litografía Gillet Hnos. va un poco más allá, porque en este homenaje que Federico hizo a los artistas, impresores, litógrafos y otros, incluye a Alejandro Fauré, otro gran dibujante hijo de inmigrantes franceses, quien ingresó a trabajar

<sup>4</sup> Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-4927.html>

<sup>5</sup> Recuperado de [http://www.tebeosfera.com/documentos/comic\\_politico\\_en\\_chile\\_1858-2016.\\_150\\_anos\\_de\\_publicaciones\\_de\\_humor\\_satira\\_y\\_politica.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/comic_politico_en_chile_1858-2016._150_anos_de_publicaciones_de_humor_satira_y_politica.html)

<sup>6</sup> Recuperado de <https://ergocomics.cl/wp/2005/03/23/dibujantes-de-zig-zag-3/comment-page/1/>

en a la litografía Gillet con apenas 15 años en 1880, prestigioso taller en el escenario comercial del puerto (Castillo, 2010). Allí inició su aprendizaje en forma autodidacta sobre temas como el dibujo litográfico, grabado en metal, pintura y acuarela.

Las autoras Mariana Muñoz y Fernanda Villalobos (2009) destacan que la impresión litográfica fue lo que permitió una mayor producción de imágenes locales a través del dibujo, ya que, a diferencia de la impresión tipográfica, solo permitía agregar viñetas junto a las letras de plomo. Así tenemos una simbiosis de oficios del medio artístico y la imprenta, mezclando arte e industria que era la tendencia universal hacia la mitad del siglo XIX. De allí la importancia del trabajo de Alejandro Fauré, quien se nutrió de los libros que pudo consultar en la litografía Gillet y de su trabajo práctico en dicho lugar.

Fue en este campo de acción donde Federico miró a los dibujantes, los rescató y presentó en su propio trabajo artístico. Resulta notable el encadenamiento que logra, pues al introducir el calendario de Gillet, lo que hizo fue ingresar al propio Fauré que realizó algunas ilustraciones para la Imprenta y Litografía Gillet.

Otro elemento que salta a la vista del espectador en “La mesa revuelta” es el “Almanaque Pintoresco de Bristol”, un pequeño librito de fuerte color naranja que no contaba más de treinta páginas y que se edita hasta el día de hoy. La imagen que está encima de esta mesa al parecer corresponde solo la primera página, pues de otro modo debiese llevar el color característico de la marca que aún conserva la misma portada y estilo que cuando apareció en 1832. El almanaque fue ideado por Cyrenius Chapin Bristol, químico y farmacéutico que lo creó con la intención de publicitar su tónico de zarzaparrilla. Posteriormente fue adquirido por la empresa Lanman & Kemp-Barclay & Co. Inc. de Nueva Jersey, EE.UU., para promocionar sus perfumes y jabones.

En sus inicios, el mismo señor Bristol repartía el librito en los lugares en que se vendían sus productos farmacéuticos. El almanaque era una suerte de manual que indicaba a las personas cómo tomar los remedios o aplicarse los ungüentos. Luego, para hacerlo un poco más entretenido, le agregó el santoral, cuentos y chistes, llegando incluso a proveer un pronóstico del tiempo anual, ya que este se distribuía en noviembre de cada año. También proveyó el horóscopo y los números de la suerte. Sin embargo, lo que sostenía esta publicación era la publicidad ofrecida en sus páginas. La popularidad que tuvo esta suerte de vademécum fue increíble, sobre todo

en los países latinoamericanos en los que incluso hoy existen versiones especiales dedicadas en países como Colombia, Perú, Ecuador, Bolivia, Panamá, Nicaragua, El Salvador, Honduras, México, Brasil, Paraguay y algunas zonas del Caribe. Andrés Castiblanco (2016) en su investigación sobre el Bristol señala que, más allá de la cultura del libro y la historia de sus lectores, los almanaques siempre sirvieron a obreros y campesinos con los contenidos propuestos, ya sea que estos estuviesen dados por el mercado o las instituciones, siendo textos de libre demanda que no respondían a política alguna y que se fueron quedando por las dinámicas sociales de la región en la que se insertaban.

Castiblanco (2010) también se cuestiona si el análisis de las imágenes publicitarias del Bristol o su imagen misma como artefacto fue lo que lo hizo tan popular. Cabe preguntarse, entonces, si Rojas Labarca lo seleccionó para su mesa como un ícono en relación a las imágenes contenidas o las que proveía como vehículo de las mismas hacia el público en general.

La imagen principal de “La mesa revuelta”, centro de atención de toda la obra, corresponde al título de ciudad para Talca. Si bien hoy día no es posible cotejar esta imagen con el documento original, es plausible que Federico tuviese la ocasión de verlo y, aunque no lo hubiese visto, resulta interesante pensar cómo logra ilustrar y darle color a un documento que además debía identificar a toda una ciudad.

El texto no reviste mayor incógnita, pues se encuentra debidamente documentado, iniciando con el nombre del soberano Carlos III y señalando posteriormente que “por la Gracia de Dios” era rey de los veinticinco sitios mencionados en el documento original. En la reproducción de “La mesa revuelta” fueron catorce, por lo que podemos suponer que la lista continuaba del otro lado de la página. Curiosa es la nomenclatura del numeral romano “IIII”, llamado “a la antigua” (Medina, 1919), tal como aparecía en las monedas.

El nombre del rey está flanqueado por dos columnas de Hércules envueltas en cintas con el lema “*Plus Ultra*” “Más allá”. Combinación de simbologías, las columnas determinaban el límite del mundo conocido y del más allá no conocido. La frase, sin embargo, indica que hay algo más allá de esos límites y se utilizó como una manera de animar a los navegantes a cruzar esas columnas e investigar si existía algo más allá, como las tierras americanas donde se fundó una ciudad en el “finisterre” de este nuevo mundo, la muy noble y muy leal San Agustín de Talca.

## Conclusiones

La presente investigación nos deja convencidos de que estos hermanos artistas son acreedores de más estudios sobre su obra. Sabemos que el MOBAT posee más ejemplares de estos autores y no podríamos responder nuestras interrogantes iniciales solo con el estudio de una sola parte de su corpus artístico.

Pudimos situar a los hermanos en su contexto histórico, pero se hace necesaria la revisión de otro tipo de fuentes como exámenes de la prensa local de aquella época, cartas o manuscritos familiares si existieran, catálogos o fichas de exposiciones en las cuales estos hermanos hayan participado, para alcanzar así detalles biográficos y conocer si fueron referentes plásticos en su momento. También resulta interesante indagar en quiénes fueron los artistas contemporáneos con los que se relacionaron para presentar la escena plástica del momento ,información vital para conformar una panorámica más completa.

Logramos ver a través de sus ojos el desarrollo que tuvo la ciudad de Talca representada en sus obras, dándonos cuenta cómo surgieron determinados tópicos urbanos y cómo se asomaron otros. Las posibilidades de crear nuevos paisajes no terminan en la esquina de una calle.

Nos sorprendió el trabajo de Federico y logramos vislumbrar que debajo de “La mesa revuelta” hay muchas cosas que este quiere transmitir. La existencia de un paisaje interior profundo y mucho más rico en interpretaciones no acaba con esta investigación, sino que, al contrario, se abren nuevas posibilidades interpretativas que revelan nuevas aristas en su obra.

Es posible que hayan aumentado nuestras preguntas luego de este artículo, pero alcanzamos a esbozar el potencial que tiene la obra de estos pintores talquinos quienes, mediante el trazo certero de sus pinceles y sus lápices, lograron retratar su ciudad, su época y sus inquietudes.

Dentro de las temáticas observadas el paisaje está presente de múltiples formas, constituyéndose el paisaje cultural que adquiere un peso semántico y nos refiere a muchos lugares y a ninguno en especial. Cuando pensamos en un paisaje nos remitimos a un espacio físico, buscando el sentido que alcanza en los distintos grupos de una sociedad. Es en esta categoría de espacios donde se genera la lucha de la tradición y las costumbres contra aquellos otros que arremeten contra las instituciones establecidas. Desde esta mirada, lo que llamamos paisaje evidencia los imaginarios trascendentales para cada grupo social y cómo se ven a sí mismos (Quiroga y Cayuqueo, 2021). Desde la plaza de Talca, la calle 3 Sur o la Intendencia de Talca,

vislumbramos atisbos de los paisajes culturales internos de estos artistas que nos dejaron como legado para que los pongamos en tensión.

No debe ser gratuita ni azarosa la elección de estas temáticas paisajísticas sabiendo que la plaza de armas de cada ciudad concentra la representación del poder local. Como bien lo describe Emma de Ramón (2002), la plaza mayor fue el corazón y pulso de toda actividad social, económica y política, sirviendo de base para el desarrollo del resto de la ciudad. En este lugar se ubicaba la Catedral, el Cabildo, las casas de gobernadores, la Real Audiencia, el Ayuntamiento y los solares de los principales vecinos. Un somero resumen de la concentración del poder en torno a un espacio público, conformando un paisaje cultural identitario.

Finalmente, la puesta en valor de las colecciones de obras de pintores locales se hace necesaria para el conocimiento de la comunidad local y el reconocimiento apropiado de los gestores de sus raíces y de la propia iconografía. La afirmación de valores históricos, territoriales, cívicos y sociales se logra en la valoración de las obras de los personajes que formaron parte de su historia.

## Referencias

- (6 de febrero de 1931). *Diario La Mañana*, p. 5.
- Biblioteca Nacional de Chile. “Julio Bozo (Moustache) (1879-1942)”. En *La ilustración editorial en Chile (1812-1920)*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-4927.html>
- Biblioteca Nacional de Chile. “Nataniel Cox Méndez (Pug) (1881-1908)”. En *La ilustración editorial en Chile (1812-1920)*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-4928.html>
- Boletín de la Sociedad de Fomento Fabril. (1900). “*La Litografía i la Imprenta Gillet*”, tomo XVII. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- Bustos Navarrete, J. (1931). “Estudio sismológico de Chile con los temblores y terremotos producidos en los últimos cuatro siglos”. *Anales de la Universidad de Chile*, (1), 59-91.
- Castiblanco, A. (2016). “Lectores y Cultura Popular: el Almanaque Pintoresco de Bristol y otros almanaques del siglo XX y principios del XXI”. *Revista de Estudios Colombianos*, (48), 61-72.
- Castiblanco, A. (2010). “El Bristol: Rasgos e imágenes de lo popular”. *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (12), 191-210.

- Castillo Espinoza, E. (2010). *Artesanos, Artistas, Artífices: La escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*. Santiago de Chile: Ocho libros. Pie de Texto.
- Centro de Documentación Patrimonial. (Sin fecha). *Vilches: desde la distensión a la arqueología*. Recuperado de <http://www.portaldelpatrimonio.cl/vilches/>
- Cortez Ahumada, A., & Mardones Peñalosa, M. (2015). De Puerto A Balneario: Los Inicios Turísticos De Constitución, 1870-1920. *Revista Gestión Turística*, (24), 9-45.
- Cortez Ahumada, A. (2011). *Sociedad y Cultura en Talca, 1910 la Provincia y el Centenario Nacional*. (Tesis Magíster) Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago, Chile.
- Cruz, I. (2004). El paisaje Chileno: en los pintores viajeros del romanticismo. *Revista Patrimonio Cultural*, (33), 12-13.
- De Ramón, A. (1995). Un progreso interrumpido: el caso de Talca durante la segunda mitad del siglo XIX. *Revista EURE*, XXI, (62), 33-47.
- De Ramón, E. (2002). *Obra y Fe: La catedral de Santiago 1541 – 1769*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, Colección Sociedad y Cultura. Dirección de Bibliotecas, archivos y Museos. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Decreto 879 Exento [Ministerio de Educación]. Declárase Santuario de la Naturaleza el predio denominado “El Morrillo”, ubicado a 70 km. al oriente de la ciudad de Talca, en la precordillera andina de la localidad de Vilches Alto, comuna de San Clemente, provincia de Talca, VII Región del Maule. Santiago, 30 de junio de 2005.
- Diccionario de Historia Cultural de la Iglesia en América Latina. (2018). *José Fortunato Berríos y Rojas*. Pontificium Consilium de Cultura. Recuperado de [https://dhial.org/diccionario/index.php?title=BERR%C3%8DOS\\_Y\\_ROJAS,\\_Jos%C3%A9\\_Fortunato](https://dhial.org/diccionario/index.php?title=BERR%C3%8DOS_Y_ROJAS,_Jos%C3%A9_Fortunato)
- Duarte, P. (2009). Innovación constructiva a principios del siglo XX: Preámbulo a la modernidad arquitectónica y arquitectura subestimada. *Revista de Arquitectura*, 15, (20).
- García, M. (2009). *Nataniel Cox M.: El gran caricaturista*. Recuperado de: <https://ergocomics.cl/wp/2009/04/04/nataniel-cox-m-el-gran-caricaturista-2/>
- González Colville, J. (2019). *El origen de la industria en el Maule*. Talca, Chile: Universidad Autónoma de Chile.

- González Colville, J. (2018). *El Club de Talca: 150 años 1868-2018*. Talca, Chile: Universidad Autónoma de Chile.
- Grez, V. (1882). *Antonio Smith: Historia del paisaje en Chile*. Santiago de Chile: Establecimiento Tipográfico de la época.
- Hasson M. (2018). Cómico Político En Chile (1858-2016). 150 Años de Publicaciones de Humor, Sátira y Política. *Tebeosfera. Tercera Época*, (8). Recuperado de: [https://www.tebeosfera.com/documentos/comic\\_politico\\_en\\_chile\\_1858-2016.\\_150\\_anos\\_de\\_publicaciones\\_de\\_humor\\_satira\\_y\\_politica.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/comic_politico_en_chile_1858-2016._150_anos_de_publicaciones_de_humor_satira_y_politica.html)
- Latorre, M. (1971). *Memorias y otras confidencias*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Latorre, M. (1947). Lanchas del Maule. *Revista Atenea*, (266), 154-162
- Ley N°1748 de 1905 [Ministerio de Industria y Obras Públicas]. 30 agosto 1905, Santiago de Chile. Recuperado de [file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/LEY-1748\\_30-AGO-1905.pdf](file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/LEY-1748_30-AGO-1905.pdf)
- Medina, J.T. (1919). *Manual Ilustrado de Numismática Chilena. La colonia*. Santiago de Chile: Imprenta Elzeveriana.
- Morán, H. (1977). Historia del Liceo de Hombres N°1 de Talca. En *Talca y su muy noble historia*. Talca, Chile: Universidad de Talca.
- Muñoz Hauer, M. & Villalobos Fauré, M. (2009). *Alejandro Fauré. Obra gráfica. Monografía de un Precursor de la Ilustración Editorial y el Diseño Gráfico en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- Opazo Maturana, G. (1942). *Historia de Talca: 1742 – 1942*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- Panofsky, E. (1985). *El Significado en las Artes Visuales*. Madrid, España: Alianza Forma Editorial.
- Pérez, F., Booth, R., Vásquez, C. y Muñoz, C. (2021). Cimentando el centenario: el hormigón en tres edificios de Santiago de Chile a comienzos del siglo XX. *Revista Atenea*, (523), 39-62.
- Pozo Donoso, A. (1987). *Desde el Alfa a La Mañana: Aproximaciones a la Prensa Talquina*. Talca, Chile: Impresora Contacto.
- Quiroga, S. y Cayuqueo, P. (2021). *Arte e Imagen: el Paisaje Cultural en Temuco*. Valdivia, Chile: Ediciones Universidad Católica de Temuco y A89 Ediciones.
- Reyes, C. (2005). *Dibujantes de Zig-Zag*. Recuperado de <https://ergocomics.cl/wp/2005/03/23/dibujantes-de-zig-zag-3/comment-page-1/>

- Rodríguez Villegas, H. (2010). *Historia de la Fotografía: Fotógrafos en Chile 1900 – 1950*. Santiago de Chile: Centro del Patrimonio Fotográfico, Imprenta Salesianos.
- Secchi, E. (1952). La Casa Chilena Hasta El Siglo XIX. *Cuadernos Del Consejo De Monumentos Nacionales*, (3), 7-14.
- Soto Veragua, J. (2009). *Historia de la Imprenta en Chile: desde el siglo XVIII al XXI*. Tomo I. Santiago de Chile: Imprenta Salesianos.
- Tornero, R. (1872). *Chile Ilustrado*. París, Francia: Imprenta Hispano-Americana de Rouge Dunan i Fresne.
- Universidad de Talca. (1994). *Talca y su muy Noble Historia*. Talca, Chile: Editorial Universidad de Talca.
- Zamorano, P. (1998) Crónicas Talquinas de Benito Riquelme González (Rigon Benoit). *Revista Universum*, (13), 241-256.
- Zamorano, P. (1992). Pintores de la región del Maule 1992. En *Talca su muy Noble Historia* (1994). Talca, Chile: Universidad de Talca.