

Antonio R. Romera

“Crítica e Historia del Arte”

por Claudio Cortés López ^[1]

Coautores Pedro Zamorano Pérez ^[**]

Alberto Madrid Letelier ^[***]

La historia y la crítica del arte en Chile ⁽¹⁾ se ha escrito por diferentes autores, los cuales han realizado este trabajo con ópticas e intereses variados. La finalidad de todo ello fue la de razonar sobre un cuerpo heterogéneo de producciones plásticas en pintura y escultura.

El caso de Antonio Romera, como uno de los personajes que se preocuparon de esta labor, constituye uno de los hitos relevantes de este fenómeno, ejercicio que el autor antes señalado llevó a efecto entre 1940 y mediados de 1975.

Su nombre completo fue Antonio Rodríguez Romera, nació en España, en la ciudad de Cartagena, el 19 de agosto de 1908. Las primeras herramientas de su intelecto fueron entregadas sistemáticamente por los estudios superiores, los cuales realizó con el fin de graduarse como maestro nacional en Castellano, Historia y Geografía. De acuerdo a esta perspectiva, se puede entender con más claridad el manejo relevante que tuvo de la lengua hispana, ella entendida como “instrumento docto” de comunicación escrita.

En los años en los cuales Antonio Romera fue un estudiante de educación superior, la formación de maestros en las escuelas normales comprendía tres años de estudios y se completaba con un año más de práctica dirigida por profesores con experiencia en esta área disciplinar. Se suma a lo anterior la opción que facilitaba el perfeccionamiento de los docentes con viajes de estudios a escuelas extranjeras y cursos especiales en ciudades provinciales. La ubicación posterior de los profesores para su trabajo escolar se realizaba al terminar su año de práctica, ello en vista de las calificaciones obtenidas en su proceso formativo.

En el panorama del magisterio de la España que le tocó vivir a Antonio Romera, existieron personajes como Rafael Altamira (1866-

1951), historiador y literato de gran trayectoria. Altamira fue el primero en este país que penetró la historiografía partiendo de su relación con la cultura. En 1911 estuvo a cargo de la dirección de la enseñanza primaria y en su labor introdujo grandes reformas en las escuelas ⁽²⁾. Dadas sus capacidades, Antonio Romera fue destinado por el Ministerio de Relaciones Exteriores a la ciudad de Lyon, en Francia, el objetivo fue que ejerciera su profesión para la comunidad hispana residente en esa localidad.

En esta ciudad conoció a René Jullian, en aquellos entonces director del Museo de Bellas Artes de Lyon, y del cual Antonio Romera aprenderá sobre Estética y Crítica de Arte, es más, lo cita como su “maestro” en varias entrevistas realizadas en Chile.

Un ensayo titulado “El impresionismo patológico” dará inicio a sus intereses teóricos en torno a las artes plásticas. En esta obra abordó tópicos inherentes a esta tendencia del arte manifestada durante la segunda mitad del siglo XIX. En ella caracterizó al impresionismo no como una exaltación del color en desmedro de la forma, tema que ya se había tratado por los estudiosos de ese movimiento pictórico. Antonio Romera acepta esta concepción, pero agrega que en ello existe algo más, pues los impresionistas ya habían conocido ciertas construcciones teórico-plásticas que alteraban el modelo académico, este último entendido como un paradigma inserto en la mentalidad conservadora de aquellos entonces.

Para explicar este tópico el autor recurre a ciertos hitos de la historia del arte, en los cuales, según su criterio, existen fundamentos para la clarificación del tema, en donde lo patológico hasta el siglo XIX y la “deformación” como manifestación visual, son dos aspectos claves para la afirmación de su tesis.

A estas alturas y según las propias palabras de Antonio Romera (reescritas en “El Mercurio” del 08-05-1977), todavía no se había producido el acontecimiento decisivo que daría origen a su vocación de crítico de arte.

Al parecer las primeras motivaciones emergieron por una exposición de pintura moderna ocurrida en el Museo de Bellas Artes de Lyon. En esa oportunidad uno de los cuadros expuestos, pintado por Maurice Vlaminck produjo “una especie de conmoción en la cual se encontraban sentimientos contradictorios de atracción y repulsión” ⁽³⁾.

Según sus propias afirmaciones, en los años que vinieron se tornó combativo con respecto a la obra de Vlaminck, pero ese cuadro, el autorretrato del artista el cual en un comienzo provocó rechazo, sentó algunas bases para la formación de una nueva óptica.

Tiempo después, una exposición de Paul Cézanne que se llevó a efecto en el mismo museo causó un efecto especial en Antonio Romera, con ello resultó un proceso de cambios que él llamó “terremoto espiritual”, sismo que ya tenía una primera secuela ocasionada por la pintura antes señalada.

La tríada de situaciones en la formación de códigos en Antonio Romera se completa con un aspecto relacionado con la estructuración de imágenes, se trata de la caricatura, oficio que ejerció desde temprana edad.

Esta forma de expresión requiere por parte del ejecutante ciertas habilidades manuales enlazadas con un gran poder de observación, pues cuando se trata de caricaturas retratos como los que hizo *Romera*, el caricaturizado es reconocible por los espectadores que distinguen fisonómicamente a esa persona. De esta manera la forma visual que se obtiene, se resalta los elementos más relevantes, especialmente del rostro. Muchas veces esta exaltación fragmentaria va acompañada de una sugerencia expresiva del personaje representado.

En este ámbito existe un libro titulado “Apuntes del Olimpo”, obra que se encuentra estructurada por dos sistemas, uno teórico y el otro visual. El libro muestra el trabajo de su producción gráfica más relevante. Veintiocho personajes del mundo cultural, entre los que se encuentran Zola, Dickens, Poe, Wilde, Loti, Machado, García Lorca, Gorki, Unamuno y Dostoievski, dan forma a esta galería de celebridades⁽⁴⁾.

Antonio Romera llegó a Chile junto a varios exiliados en diciembre de 1939⁽⁵⁾. En este lugar encontró un escenario plástico y estético formado por varias situaciones, algunas de ellas en clara contradicción. Por un lado están las ideas conservadoras ligadas a los academicismos y, por otro, un grupo de artistas y teóricos que intentan asentar en Chile el discurso del arte moderno.

La primera situación se encuentra representada por una serie de pintores y críticos como Nathanael Yáñez Silva, periodista y dramaturgo (1884-1965), y Ricardo Richón Brunet, pintor y crítico de arte de origen francés (1866-1946). En la segunda posición están los nombres de Jean Emar y Camilo Mori, dos de los más importantes personajes asociados al arte de este momento.

En 1940 Antonio Romera comienza a escribir profesionalmente en Santiago, labor que desarrolló hasta 1975, año de su deceso. Su trabajo como historiador del arte y crítico⁽⁶⁾ ejerció en aquellos momentos una “influencia de opinión” en el mundo cultural chileno. Su discurso no fue “apologético”, como es el caso de varios de sus antecesores, su trabajo se muestra serio y académico en la mayoría de

los casos tratados, y busca esencialmente transferir información valiosa a los lectores no ilustrados en las Bellas Artes.

También desarrolló otras actividades relacionadas con la cultura, pues se suman a los trabajos antes citados sus comentarios sobre teatro y otras actividades del quehacer artístico nacional, como lo fueron el cine, las letras y la música.

Las diversas orientaciones de estos ejercicios históricos y críticos fueron firmados por él con diferentes rúbricas. Lo más común es encontrar su nombre: “Antonio R. Romera”, o simplemente “Romera”. Se suman a lo anterior las otras letras como “A.R.R.” y los seudónimos “Federico Disraeli”, como también “Critilo”. En menor cuantía aparecen otros apodos, como “Atalaya” y “Contertulio”; este último dice relación con sus reiteradas “apariciones” en un programa radial, en el cual participó junto a otros intelectuales.

Desde el punto de vista de la historia de sus publicaciones, las primeras de ellas no se realizaron en Chile. Durante su estadía en la ciudad de Lyon, entre los años 1934 y 1937, se desempeñó como caricaturista en la revista “L’Ecran Lyonnais” y al mismo tiempo como colaborador del diario “Le Lyon Republicain”; a ello se suman algunas participaciones en salones de humoristas plásticos en el continente europeo. Por lo tanto, cuando llega al territorio nacional trae consigo una experiencia, la cual se desarrollará notablemente en este país.

La evidencia de este acervo visual, como también de su obra escrita, se encuentra en sus diferentes trabajos, los cuales semana a semana se publicaron en nuestros principales medios de prensa, ello durante treinta y cinco años de labor ininterrumpida. A lo anterior se agregan la serie de libros, reseñas y monografías que desarrolló en torno a las artes⁽⁷⁾.

Asedio a la crítica: el modelo “romeriano”

La revisión analítica de los textos desarrollados por los críticos de arte, ellos entendidos como formas de discursos individuales, lleva a preguntarse no sólo por aquello sobre lo cual han realizado dicha labor, sino por algo de vital importancia, se trata sobre el origen estructural de su crítica, esto es, saber cuáles son los modelos intelectuales que actúan como códigos en la instauración de su discurso.

La palabra crítica alude a una actividad que presupone la articulación de un texto razonado, el cual emerge fundamentalmente del acto de “juzgar”. Dado este fenómeno, la actividad intelectual realizada por el crítico se debiera rotular con el nombre de “procesos de interpretación”, actividad en donde los conjuntos sígnicos disponibles

en la mente de este sujeto otorgan forma y fondo a un constructo final. Desde una óptica semiótica, este constructo puede ser rotulado con la palabra “argumento”.

Entender la crítica de arte bajo una definición que se refiera a ella como “ciencia que tiene por objeto el juzgar”, parece dificultoso, pues los métodos de la ciencia, especialmente aquellas designadas con el apellido de “duras”, conllevan a una estructura metodológica cuyas rigurosidades, sistemas de experimentación, control y comprobación están distantes del mundo de la reflexión en torno a las artes, en otras palabras, la metodología científica es diferente a la metodología crítico-estética, aunque en algunos casos puedan tener puntos de contacto o ciertas semejanzas, pero siempre a nivel fragmentario.

Varios cuestionamientos surgieron después de realizar un primer ordenamiento ⁽⁸⁾ del trabajo efectuado por Antonio Romera; sus respectivas índoles tienen que ver con lo siguiente:

1. De acuerdo con los antecedentes académicos de Antonio Romera, no se detecta en él una formación sistemática en Bellas Artes, como tampoco en Teoría e Historia del Arte. Según lo que ya se advirtió, sus estudios profesionales los llevó a efecto con miras a transformarse en un pedagogo de lengua hispana, historia y geografía. Es posible que dicha situación se diera, siguiendo la tradición española moderna de su tiempo, una formación que contiene en el currículo académico algunas asignaturas de formación artística y cultural.

Al parecer, y según las palabras de Antonio Romera, el contacto más “profesional” con estructuras teóricas del arte, lo obtuvo por primera vez con René Jullian en Lyon ⁽⁹⁾.

2. La crítica de arte presupone un acto de interpretación, en el cual se han utilizado un número determinado de constructos. La pintura o escultura, objetos en los cuales está centrada la crítica, pueden entenderse como actos de “re-interpretación” de objetos que han servido de modelo. De acuerdo con lo anterior, puede suponerse que el trabajo del crítico es una “sobreinterpretación” de un proceso que decantó en su momento el artista plástico.

Para llevar a efecto esta tarea, el crítico deberá saber “leer” y “decodificar” lo que los signos insertos en el programa iconográfico de la imagen “pueden decir”, y al mismo tiempo establecer mediante sus competencias y habilidades teóricas la dimensión semántica a la cual esta imagen se adscribe. Esto es ya toda una complicación si se toma desde una perspectiva semiótica, pues el cómo juzga y sobre qué bases cualifica el discurso plástico para insertarlo en algún determinado sistema, conlleva a pensar sobre los tipos y niveles de los códigos que este sujeto utiliza para realizar tamaña empresa.

En el proceso hay un juicio de apreciación cuyos fundamentos se

encuentran en tradiciones ideológicas que habrá que esclarecer, y de esa manera poder precisar algunos tópicos, como, por ejemplo, lo verosímil de sus argumentos, el cierto grado de objetividad que puede lograr caso a caso, la forma como se aparta de su gusto personal en el acto de juzgar, y en este juzgar signos estético-plásticos obtener resultados en donde la claridad del argumento debe ser tal que sin bajar el nivel del lenguaje, ni eliminar el metalenguaje necesario logre alcanzar un trabajo serio, responsable y comprensible por los lectores de su obra.

¿Para ello bastará un nivel cultural sobre lo normal acompañado de un gusto refinado? ...¿O será necesario poseer otros constructos más específicos para ingresar a dimensiones más precisas ocultas en los territorios de la imagen plástica...?

3. Esta clase de juicio que se relaciona con las obras de arte distingue, tiene carácter y estructura lógica, en él se puede apreciar un pensamiento valorativo derivado de un acto mental, acto que ha manipulado experiencias adquiridas y que tienen especial significación.

Lo anterior se asocia al punto de vista que provee la lógica, en donde la idea de “juicio” se usa para hacer referencia a “una complicada serie de operaciones cuyo resultado es después simbolizado en las proposiciones” ⁽¹⁰⁾.

Si se piensa en la constitución de un posible sistema “crítico” derivado de los párrafos anteriores, este puede quedar de la siguiente manera:

- a. El proceso comienza con la visualización de la obra de arte.
- b. Se adviene el efecto que dicha obra causa en el sistema interpretativo del crítico.
- c. Concluye traduciendo los signos visuales de la obra al lenguaje escritural, sistema que es portante de los sentidos y orientaciones del argumento crítico.

En “a” es interesante indagar cómo el crítico concilia (o no) la exploración visual del constructo plástico con el rendimiento semántico que la obra motiva.

En “b” hay que esclarecer cómo la decantación de la imagen pictórica o escultórica provoca un determinado efecto, en el cual las relaciones de conocimiento, gusto y uso de metalenguajes determinará la germinación del discurso crítico.

En “c”, tiene presencia la articulación más importante, pues surge la interrogante de cómo la palabra escrita, que constituye la base fundamental del discurso crítico, logra dimensionar el efecto causado por la imagen plástica ⁽¹¹⁾.

En este repertorio, que al fin es lo que un lector conoce del crítico

en los medios de comunicación escrita, como diarios, revistas y eventualmente libros, podrá evaluarse y con ello establecer la diferencia entre crítica y comentario de arte.

Para quién escribe el crítico...?

A quién se dirige es un asunto importante, pues el o los destinatarios deberían reconstituir en sus conciencias el mensaje, esto último en una dimensión relevante. De esta manera podrá hablarse de una comunicación más o menos efectiva... ¿fue el caso de Antonio Romera...?

La revista *Aisthesis* #9 de 1975 publicó un “in memoriam” sobre Antonio Romera, texto que en uno de los párrafos dice:

“a pesar de la necesaria brevedad⁽¹²⁾ de sus escritos en la prensa, es posible apreciar en ellos una fundamentación estética y una orientación pedagógica que en un lenguaje sencillo permiten al lector común asimilar las orientaciones básicas que le facilitan el ingreso a la obra, para así poder apreciar más su valor”.

Por otro lado, en la revista *Pro-Arte*, Constantino Kusulas afirmó⁽¹³⁾: “el autor esgrime un vocabulario extenso de valor apreciativo, escaso en nuestro medio...”

De acuerdo a estas breves pero certeras consideraciones, se puede suponer que los “constructos intelectuales” de Antonio Romera adquiridos en España y Francia dieron origen en su momento a una dimensión pragmática⁽¹⁴⁾ lo suficientemente estructurada en términos de saberes disciplinares y metalenguajes asociados a las Bellas Artes. Ello le permitió interpretar las formulaciones plásticas de nuestros artistas y dar origen a una primera proposición, en donde el juicio de conocimiento logra ciertas alternancias con los juicios estéticos.

En la medida que se leen sus escritos de tantos años en la prensa, como también sus libros, surgen varias interrogantes. Una de ellas es sobre sus “claves” propuestas para escalonar el arte “chileno”:

...¿fueron un producto de la escrutación del texto visual...?, es decir, la base de su esfuerzo, ¿estuvo en el compromiso asumido con la imagen pictórica, ella entendida como una búsqueda de una significación re-interpretada...?

Antonio Romera propuso en su “Asedio a la pintura chilena” dos indicadores para resolver la problemática que plantea el “corpus” de producción plástica que va desde la obra que realizó el pintor peruano en Chile José Gil de Castro (Lima, 1780-1840), hasta aquellas pinturas del siglo XX que marcaron hitos en el quehacer plástico nacional.

Estos indicadores dan origen a una forma de clasificar este conjunto, como también instauran un orden que puede designarse como

“código romeriano”, cuyos primeros macrocomponentes son los que este autor designó como “claves y constantes”.

Las constantes pueden entenderse como “uniformidades que revisten una importancia” y que deben ser comprobadas. En el caso de la pintura realizada en Chile, las constantes serán aquellos constructos plásticos que por tema o género permanecerán con cierta estabilidad por espacios de tiempo, como una especie de repetibilidad no sistémica.

En todo esto no se debe entender la idea de repetibilidad en el sentido de serialización, sino más bien como una tendencia de la pintura, en la cual estarán reapareciendo con cierto nivel de frecuencia las cuatro categorías que Antonio Romera enuncia en su propuesta: paisaje, color, influjo francés y carácter⁽¹⁵⁾.

Lo expuesto con antelación presupone un orden específico o regla que da estructura a un determinado sistema. Como orden expresado, la relación de sus componentes debe ser directa, aunque, como lo advertí, no serial, ya que los objetos que forman ese orden en el contexto estético al cual pertenecen no se producen con un finalismo sistémico⁽¹⁶⁾ en donde la obra de arte no se duplica a sí misma.

Antonio Romera encontró una similitud en ciertas obras de pintura realizadas en Chile, y a partir de esos trabajos vislumbró una forma de ordenar el arte nacional, ello al mismo tiempo estructura toda una manera de orientar su proposición: las pinturas y las ideas darán sentido a su discurso, las primeras aportan los componentes e insumos básicos de orden visual y estético y las segundas otorgan significación para la forma lineal con la cual estructuró su historia y crítica del arte.

La idea de “clave” está involucrada con el sentido de la palabra “indicador”, pero también con el significado de “explicación”. La clave al indicar directamente hacia su objeto, permite el ingreso y el cruce del umbral para aquello que es posible conocer en detalle. En este caso los rasgos de las pinturas se muestran con nitidez y se consagran ante la percepción visual de Antonio Romera. Con ello el autor instaura algunas “notoriedades” que se produjeron en los diferentes momentos en el devenir artístico chileno.

Mediante la detección de las claves apropiadas es posible conseguir ciertas direccionalidades que permiten acentuar al objeto pictórico, y con ello determinar los rasgos relevantes que puedan adscribirlo a sistemas o conjuntos.

La pintura con sus imágenes atrapadas en el formato bidimensional del lienzo, cartón o paneles de madera constituye una llamada para la visión, y una provocación para aquellas mentes capaces de combinar los juicios de la sensibilidad con aquellos que nacen de la razón.

La mirada que captura la imagen constituye una situación que inicia un proceso, en donde las intenciones del “lector”⁽¹⁷⁾ emprenden una labor que permite la decodificación. El fenómeno pareciera que se instaura como una “mirada directa en primera persona”, la cual íntima con la imagen e intenta penetrar sus estratos de sentido.

Las claves desde una perspectiva crítica son incitadoras de dos estructuras. Por un lado, están las pinturas materializadas en tema y género, y por otro las narraciones descriptivas, estas últimas acompañadas por exposiciones estrictas de sus elementos denotados en el programa iconográfico de la imagen.

Las claves se encuentran en estas articulaciones, órdenes visuales que conducen al crítico e historiador del arte a funcionar con la palabra y el verbo, situaciones que al mismo tiempo dan cuerpo a los enunciados, los cuales como hechos referidos a una obra, en el caso de Romera, privilegian los contenidos pictóricos.

En este quehacer las claves prescriben las contingencias, tienden a anular los riesgos y alejan lo probable. En este sentido, al interior de las claves romerianas existen indicadores que son conducentes a certezas, a seguridades sobre la exploración del campo pictórico. Ellas exhiben por medio de la palabra escrita un fenómeno de especial interés, la transferencia de clases de signos: de lo pictórico a la graffa escrita.

Esta situación da forma a un vínculo y comunión entre distintas formas de existencia, en donde los signos plásticos y las “voces escritas” dejan traslucir las inclinaciones que enaltecen o degradan, ponderan o conducen al ostracismo a una obra y su autor.

La información que provee la imagen pictórica al crítico-historiador es de naturaleza plástica y estética, estas características son las instancias más importantes en este orden de cosas. El descubrimiento de claves y constantes en la imagen de la pintura condujo a Antonio Romera a incursionar en un aspecto que tiene que ver con la lectura signífica del cuadro o mural, lectura que debe trascender las categorías personales de la belleza o fealdad. De esa forma el argumento resultante que constituye la propuesta crítica o histórica de este autor, no condujo a la pérdida de identidad como obra de pintura, como tampoco la esfumó en los oscuros pasadizos de un lenguaje que exalta, en algunos casos, asuntos distantes a las obras de arte.

Antonio Romera entendió como “clave”⁽¹⁸⁾ a “las mutaciones estilísticas en las que a veces intervienen también las diversas polarizaciones hacia una determinada clase de temas”.

La idea de mutación estilística es uno de los tópicos que Antonio Romera enuncia pero no profundiza lo suficiente, con ello sitúa al

lector en una especie de umbral, que desde el punto de vista teórico puede llevarlo a una interpretación errónea.

De la palabra “mutación” puede pensarse que fue dispuesta como un fenómeno de cambios, en donde una preexistencia pasa por un estado diacrónico y llega a constituirse en algo diferente del estado inicial.

En pintura se entiende como un fenómeno plástico que en un estado primigenio sufre un proceso de cambios en la expresión, situación que puede afectar al contenido. De esta forma llega a constituirse como un discurso que presenta algún grado de diferencia con su estado inicial. En este caso la fuerza que mueve al cambio es lo que se conoce como influjo.

En el fenómeno antes descrito ocurrió un proceso de transformación provocado por la intromisión de otros códigos, los cuales son conducentes a la instauración de un nuevo discurso plástico-estético, el cual conserva parte de sus preexistencias.

El proceso de metamorfosis dado en la “mutación estilística”, en su “antes y durante”, no fue tipificado por Romera; en cambio el “después” es configurado con cierta agudeza. Por ejemplo, en la clave que le llamó “exaltación”, involucra al interior de su sistema, el período en el cual aparece el advenimiento de la pintura de José Gil de Castro en el territorio nacional, ocurrida en 1808 (aunque llegó a Chile en 1806) hasta aquellas producciones cercanas a 1870.

En estos sesenta y dos años de historia existe un cuerpo heterogéneo de artistas y obras, en donde las técnicas y el manejo de la expresión plástica se muestran desde las figuras humanas con dislocaciones articulares del mismo mulato Gil⁽¹⁹⁾, hasta el “*manchismo de precisión*” de las obras generadas por la Academia de Bellas Artes durante la segunda mitad del siglo XIX.

La polarización temática es otro aspecto caracterizador del concepto de “clave”. Antonio Romera advierte que este fenómeno actúa “a veces”. Polarizar es concentrar en el extremo de un continuum los componentes de un sistema, en este caso en un sistema plástico-estético, en el cual las categorías de objetos que son facturados no corresponden a elementos sistematizados bajo un mismo canon creativo.

La semejanza en este caso no alude a la igualdad, lo cual lleva a tener especial cuidado con el número importante de variables que presenta la pintura de caballete. Según Antonio Romera, estas polarizaciones son diversas, es decir, muestran un campo heterogéneo en el cual se dejan ver las diferencias de las construcciones plásticas.

La propuesta “romeriana” acopla la idea de “tema”, cuya dimensión semántica se usa en bellas artes de una manera corriente, pero que

desde la perspectiva semiótica y estética demanda las siguientes precisiones :

En los temas hay presencia de actantes ⁽²⁰⁾, los cuales son unidades relevantes interfigurales pertenecientes a estructuras semionarrativas dadas en la imagen pictórica. El conjunto de actantes dados en el espacio plástico conforma la trama del todo, y ella a su vez alude a una acción (temas históricos), a una actitud (retratos), a escenas citadinas, agrarias o bordes costeros dados en los paisajes y marinas.

Los actantes cuando son claramente orientados hacia una tendencia colocan la situación presentada en un determinado encauzamiento, en el cual la unión o separación de cada figura que conforma la imagen (dimensión sintáctica) dirige la instauración del significado (dimensión semántica). En ello se considera que las intenciones del autor planteadas por Umberto Eco ⁽²¹⁾ constituyen el sistema que ordena los actantes, estos últimos entendidos como una situación colectiva intra e interfigural. Con todo esto los componentes adquieren determinadas características, y siguiendo las ideas de Louis Hjelmslev, configuran los planos de la expresión, como también los del contenido.

Mediante “a” y “b”, el estudioso de las obras pictóricas puede configurar la idea de tema, como también estructurar sus proposiciones en la estructuración de la historia y crítica de arte.

Los escritos de Antonio Romera no solo dieron un nuevo orden al cúmulo de obras realizadas en Chile, sino que también mostraron al público de aquella época una óptica en donde la didáctica ocupó un lugar de relevancia.

Esta didáctica no debe ser entendida desde la perspectiva de escolaridades, sino más bien como una especie de inducción para hacer descubrir a otros, receptores individuales o grupos objetivos, los valores explorados y reconocidos por esta actividad.

Algo de todo esto se aprecia en Antonio Romera. Su trabajo fijó proposiciones y dio a conocer algunos principios, métodos y procedimientos que adoptan las obras de arte, los autores, escuelas, estilos y grupos de producción plástica.

Los aciertos de su examen pueden verse reflejados en los diferentes enunciados propositivos dados a lo largo de su obra. En aquellos más arteros hay una acción doble: por un lado refuerzan y en muchos casos depuran las historias y teorías del arte de su momento, y por otro, precisan el valor y el alcance de las creaciones pictóricas estudiadas por él.

El maestro Antonio Romera, falleció en junio de 1975, dejando tras de él un importante trabajo referente a los sucesos artísticos manifestados en Chile. No fue el primero en escribir sobre nuestra

historia del arte, pues lo habían antecedido otros personajes. Sí fue el primero en construir una columna vertebral de corte historicista, en la cual insertó a los artistas que ejercieron su labor en Chile, analizó las respectivas obras y las clasificó. Con todo ello dio origen en su momento a una forma diferente para entender el escenario estético nacional.

A todo lo anterior se suma una obra, lamentablemente menos conocida, titulada “Razón y Poesía de la Pintura” de 1950 ⁽²²⁾. Este trabajo, a mi juicio, uno de los más agudos de todo lo que escribió, está involucrado con Estética y Teoría de las Artes. Al interior de esta obra trató, entre otros temas, asuntos atinentes a la diversidad del juicio estético, tópicos que tienen que ver con la sensibilidad, la oscilación de los estilos y asuntos de matemáticas y pintura.

Antonio Romera enjuició su propio quehacer, reconoció la influencia estilística de Baudelaire y Martí, como también compartió con muchos de sus compañeros en la Escuela de Maestros en Albacete la “poderosa influencia de Ortega y Gasset”. De las dimensiones dadas en sus juicios afirmó lo siguiente:

“He tratado siempre hacer de mi crítica –modesta, deficiente, errada o como quiera considerársela– un juicio diferencial. Cada creador posee una imagen personal propia, que está en él y en nadie más de esa manera. El arte constituye, a mi modo de entender, la afirmación de la individualidad en su estricto e irrenunciable fenómeno” ⁽²³⁾.

Antonio Romera: su formulación teórica

Cuatro situaciones pueden destacarse de los escritos de A. R. Romera. A lo largo de unas cuatro mil páginas publicadas en diversos medios de comunicación masiva, como los periódicos “El Mercurio”, “Las Últimas Noticias” y “La Nación”, libros, revistas universitarias como “Atenea” de la U. de Concepción, y otras como “Anuario de plástica” de Argentina, existen los siguientes aspectos que son importantes de resaltar:

En primer lugar, realizó una clarificación de las intenciones artísticas evidenciadas en las pinturas elaboradas por diferentes pintores, tanto nacionales, como también por artistas extranjeros que visitaron Chile, asunto muy frecuente en el quehacer cultural desde los inicios de la república, hasta las primeras décadas del siglo XX. Todo ello fue orientador para la estructuración de lo que él designó como “grupos”, “escuelas” y “generaciones”.

En segundo lugar, la idea de grupo, escuela y generación se estructura sobre la base de elementos o notas peculiares que caracterizan dichos conglomerados; es así como en su “Asedio a la pintura Chi-

lena” afirmó que a partir de 1825 “existe un esquema de grandes grupos animados por anhelos comunes”.

En estas disposiciones, Antonio Romera reconoce varios aspectos importantes, entre otros aparece el deseo y voluntad de los artistas de unirse con un fin. Más adelante señala que la fuerza que cohesiona a las “familias generacionales” es de carácter externo, ello entendido como una ligazón ajena al “albedrío consciente de los artistas”, y cuyo resultado se percibe en las obras plásticas, especialmente en los aspectos cualitativos de los signos pictóricos, en los cuales, según el autor, las soluciones vertidas en las obras no fueron consideradas o previstas desde la idea creadora misma.

La tercera situación tiene que ver con la existencia de una dualidad compuesta por la vía de la opinión versus el juicio analítico. En algunos de sus escritos aparece la “doxa” versus la “episteme”, es decir, el comentario aproximativo que no profundiza ni justifica, combinado con el juicio analítico, juicio que postula a ser objetivo al “des-estructurar” un determinado objeto y examinar sus componentes.

Doxa y episteme se encuentran evidenciados en diversas publicaciones, especialmente en sus artículos de prensa, en donde la naturaleza de los destinatarios de este medio el comentario es más recurrente. En cambio en su libro titulado “Razón y poesía de la pintura” se observa lo contrario, es decir hay un predominio de fundamentos teóricos, especialmente de pensamiento estético cuya finalidad es crear un marco intelectual de apoyo a la historia del arte.

La cuarta situación está referida a una identificación de la temática chilena versus a lo que se conoce como peculiaridad de estilo. Lo primero entendido como imágenes y contenidos que forman los repertorios de los aspectos propios de lo “chileno”, y lo segundo como formas estilísticas resultantes de los influjos europeos en la pintura nacional.

Existe un número importante de análisis comparativos publicados, especialmente en el diario “El Mercurio”, trabajos en donde Antonio Romera acota los aspectos estilísticos de cada pintor. A partir de todo lo anterior edifica un argumento, el cual se encuentra dirigido a un público masivo, al que le entrega orientaciones y juicios plásticos y teóricos de gran importancia.

El trabajo que Antonio Romera realizó en los medios como prensa escrita y otros aportes a revistas de circulación nacional está principalmente referido a tipologías pictóricas cuyas apariencias muestran desde la perspectiva actual tendencias conservadoras.

La crítica “romeriana” observó (aunque no exclusivamente) esta clase de obras, y procesó la información mediante un lenguaje escrito en el cual existe una peculiar herencia hispana, cruzada por el

pensamiento de algunos estetas franceses.

En este caso el repertorio de signos visuales de la pintura se transfigura hacia la palabra escrita, la cual manifiesta su presencia en documentos que se conocen como “crítica de arte” e “historia del arte”.

La crítica de arte realizada por Antonio Romera puede ser encontrada en los diferentes periódicos para los cuales trabajó. Es así como de 1940 a 1952 empezó como crítico de arte, teatro y cine en el diario “La Nación”, trabajo que consiguió gracias a Domingo Melfi, que era el crítico literario de ese medio. En este matutino, Antonio Romera se desarrolló como caricaturista-ilustrador, ya que dibujaba al personaje nacional o internacional vinculado con la noticia más importante del día.

En el diario “Las Últimas Noticias” trabajó entre 1942 a 1947; además de actuar como caricaturista, escribió breves ensayos sobre temas filosóficos y literarios, para lo cual utilizó el seudónimo de “Federico Disraeli”, nombre que es semejante a uno de los personajes que colaboraron a la construcción del imperio victoriano.

En la revista “Atenea” de la Universidad de Concepción escribió invitado por Domingo Melfi; en ella existen 278 artículos en este medio universitario que dan cuenta de variados temas asociados con el arte y la cultura.

Antonio Fernández Vilches recopiló la totalidad de este trabajo, y al mismo tiempo realizó una exégesis breve sobre estos textos ⁽²⁴⁾.

La vida pedagógica de Antonio Romera en Chile se redujo a un trabajo que llevó a efecto en el Windsor School, establecimiento fundado por otro pedagogo español, el cual viajó con Romera a Chile, se trata del Prof. Alejandro Tarragó.

El diario “El Sur” de Concepción las revistas “Zig-Zag” y “En Viaje” de Chile y “Anuario de Plástica” de Argentina poseen también una serie de artículos de difusión en torno a las artes.

A todo lo anterior se suman los 17 libros que escribió sobre arte y artistas, entre los que se cuentan las cuatro ediciones de “Historia de la pintura Chilena”, la última que Antonio Romera no alcanzó a verla ya que falleció antes.

Un año después de su muerte, Luis Sánchez Latorre en una publicación ⁽²⁵⁾ cuyo fin fue homenajear a Antonio Rodríguez Romera, que era su nombre completo, opinó que era “dueño de una pasión metódica, sistemático, laborioso, provisto de una fidelidad empecinada hacia las cosas humanas, que son las cosas estéticas. Era el hombre con perfecta noción de asombro ante la belleza”.

Las opiniones sobre la calidad de su trabajo no solo se dieron después de su muerte, asunto que puede ser esperable, también en

vida recibió algunas importantes declaraciones, como es el caso de lo que Ricardo Latcham afirmó en “La Nación” el 18 de agosto de 1946: “No es de aquellos analistas de arte que se complacen a veces en presentar esquemas o relaciones vulgares entre los creadores y su medio, con olvido de los vínculos culturales que animan las épocas y determinan por aparición de las obras maestras”.

En octubre de 2008 se celebró el natalicio de Don Antonio R. Romera. La ciudad de Albacete, en la cual creció como niño y adolescente, y posteriormente como hombre, a través de su Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, entidad vinculada con la Excelentísima Diputación de esa ciudad española, organizó junto a la generosa colaboración de la familia de Antonio Romera, y la Universidad de Castilla-La Mancha, una serie de actividades entre las que se destacaron una exposición de ilustraciones realizadas por Antonio Romera antes de su partida a Francia.

Junto a esta muestra se dictaron dos conferencias, una de ellas a cargo de Antonio Selva Iniesta, Director del Instituto de Estudios Albacetenses, la cual estuvo referida a Antonio Romera en Albacete.

La segunda intervención fue realizada por Claudio Cortés López, en la cual se abordaron tópicos referentes al extenso trabajo que el crítico desarrolló en Chile entre 1940 y 1975.

En aquella oportunidad se presentaron temas referidos a la historicidad de su llegada al territorio chileno, el círculo intelectual con el cual se relacionó principalmente en Santiago, sus publicaciones en cuanto a crítica, historia y estética⁽²⁶⁾, y sus diferentes participaciones en otros medios, como es el caso de la revista “Atenea” de la U. de Concepción.

El periódico local “La tribuna de Albacete” del 17 de octubre de 2008 cubrió este evento (pp. 17) y en su texto dio cuenta de lo poco conocido que es Antonio Romera en España, como también del importante trabajo que realizó fuera de su país natal.

Hoy la obra del crítico e historiador se instaura como documento patrimonial, y como tal hay que todavía realizar muchos estudios. Antes de opinar acerca de su trabajo, salvo que se quisiera realizar un comentario tendencioso y epidérmico, habrá que profundizar en sus argumentos, y con ello determinar sus constructos, las raíces intelectuales de sus argumentos, su semántica estética y su manejo de lenguaje, tanto de la lengua escrita, como también del metalenguaje perteneciente a las Bellas Artes. Solo de esta manera se obtendrán certezas y juicios confiables.

Notas

- (¹) Claudio Cortés López, Magíster en Teoría e Historia del Arte, Académico del Departamento de Diseño, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.
(²) Pedro Zamorano Pérez, Dr. en Historia del Arte, Académico de la Universidad de Talca.
(³) Alberto Madrid Letelier, Dr. en Literatura, Académico de la Universidad de Playa Ancha.

1. Los orígenes de este trabajo se enmarcaron inicialmente en un proyecto de investigación Fondecyt dedicado a la obra de Antonio R. Romera, labor que se realizó entre los años 2001 a 2003. La ampliación de este documento, más los fundamentos semióticos y estéticos que se han agregado a la investigación inicial, se enmarcan en esta oportunidad en el trabajo rotulado con el nombre de “Construcción del gusto: la crítica de arte en Chile desde 1849 a 1970” (Fondecyt # 1110647) actualmente en curso, y que tiene como investigador responsable a P.E. Zamorano y coinvestigadores a A. Madrid y C. Cortés.
2. Para más información puede consultarse el “Diccionario de Literatura Española”, pp. 24, Dic. de la Revista de Occidente 1953.
3. Comentario de Romera en una entrevista publicada en un medio escrito.
4. El libro Apuntes del Olimpo se imprimió en los talleres de la editorial Nascimento de Santiago en octubre de 1949. Antonio Romera se lo dedicó a su mujer Adela y la primera sección la escribió Huerta, Eleazar titulándola La caricatura de Romera.
5. Existe un episodio relacionado con la Segunda Guerra Mundial que fue observado por los pasajeros del buque “Formose” en el puerto de Montevideo. Se trata de un escaramuza entre el acorazado alemán “Graf von Spee” y los navíos ingleses “Ajax”, “Aquilas” y “Exeter”, batalla que concluye con el hundimiento de este buque germano, acto llevado a efecto por el comandante alemán de este navío, Hans Langdorf. Antonio Romera escribió un artículo en 1947 sobre este episodio, el cual tituló “Yo presencié la batalla del Río de la Plata”.
6. Antes que Antonio Romera comenzara su labor en Chile, existieron dos grupos de personas dedicadas a escribir sobre historia y comentarios de arte en Chile, el primero está formado por Arturo Blanco, Vicuña Mackenna, Pedro Lira, Luis Cousiño, Manuel Blanco, Emilio Rodríguez Mendoza, Armando Robles, todos ellos a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Una segunda organización de escritores que publicaron entre las últimas décadas del siglo XIX y primeras décadas del XX deja ver a los siguientes nombres: Luis Álvarez Urquieta, Armando Lira, Alfonso Bulnes, Marco Antonio Bontá, Carlos Ossandón, Jorge Letelier, Alfredo Benavides, Luis Oyarzún, Juan Emar, Nathanael Yáñez Silva y Albrecht Goldsmith. Antonio Romera se inscribe entre estas “generaciones” y las que vendrán después encabezadas por Víctor Carvacho, Enrique Melchers, Tomás Lago, Ana Helfant, Carlos Maldonado, Alfredo Aliaga, José María Palacios, Ricardo Bindis Fuller, Pedro Labowitz, Waldemar Sommers, Enrique Solanic y Nelly Richard.
7. La obra más conocida de este autor hispano es el libro titulado *Historia de la pintura chilena* de la editorial del Pacífico de 1951, la cual fue reeditada en tres oportunidades, 1962, 1968 y 1977. Se agrega a este trabajo un libro de teoría de las artes, cuyo

título es *Razón y Poesía de la pintura*, a mi juicio la obra de mayor envergadura intelectual, y que fue publicada por la editorial Nuevo Extremo, Santiago, 1950. Hay otros textos como *André Racz, pintor y Grabador* de 1950, *Camilo Mori* de 1949, ed. del Pacífico, *Mario Carreño* 1949 de la misma editorial, "Leonardo da Vinci" cuya data es de 1947, Ed. Poseidón de Buenos Aires y *Rubens* de 1944 (misma editorial). Se agregan a lo anterior dos ensayos de Arte publicados por la editorial Millantún-Santiago 1942.

La *Revista Atenea* de la Universidad de Concepción editó una serie de artículos sobre arte, los cuales fueron analizados por el Prof. Dr. Antonio Fernández Vilches en 2002, trabajo que estuvo inserto en un proyecto Fondecyt cuyo tema central estuvo centrado en la producción teórica de este erudito español. *Apuntes del Olimpo* es otro libro, el cual presenta una treintena de caricaturas realizadas por A. Romera de personajes vinculados con la intelectualidad y las artes (Ed. Nascimento 1949). En dicho libro aparece un listado de otras publicaciones como *Van Gogh* 1949, *Matisse* 1949 y *Khäte Kollwitz*, 1949, todas de la editorial Lope de Vega, Santiago-Chile.

Asedio a la pintura chilena es un texto en el que realizó una importante propuesta, la cual llama especialmente la atención, pues en dicho libro, el autor origina una organización, que si bien es cierto no la desarrolló con la extensión que ello se merece, fue la primera vez en Chile que alguien propuso una articulación relacionada con un lectura estética, la cual vincula las producciones de nuestros compatriotas con un sistema que el llamó claves y constantes. Esta obra fue publicada por la editorial Nascimento en 1969, 186 págs.

8. Este "ordenamiento" de la producción realizada durante casi treinta y cinco años por Romera tuvo su origen en dos proyectos Fondecyt asociados al tema de la Historia del Arte y la crítica en Chile. El primero de ellos ya fue mencionado con antelación y estuvo referido a obra de este erudito hispano. El segundo se rotuló con el nombre "Asedio exógeno a la pintura Chilena 1920-1960. (#1040858 del 2004 al 2006)
9. Jullian, René fue un teórico francés, discípulo de René Focillon, este último uno de los más importantes estetas de la primera mitad del siglo XX. Entre sus obras más conocidas se encuentra el libro titulado *La vida de las Formas*. Jullian, R. (1903-1992) fue curador e historiador del arte y profesor de la Universidad de Lyon. Como académico de esa casa de estudios superiores, sucedió a su maestro, Henri Focillon. A su haber existen una serie de libros de historia del arte, muchos de ellos dedicados a las producciones en el Medioevo.
10. pp. 792 *Diccionario de Filosofía*, N. Abbagnano, editorial Fondo de Cultura Económica.
11. En las "III Jornadas, Peirce en Argentina" encuentro que se realizó en la Academia de Ciencias de Buenos Aires, evento que se efectuó durante el 11 y 12 de septiembre de 2008, Claudio Cortés, autor principal de este artículo, presentó la ponencia titulada "La responsabilidad semiótica en la conciencia estética del crítico", trabajo que dice relación con el proceso señalado en los párrafos de esta página. El proceso visto desde una semiótica-estética conlleva un desarrollo que va desde la discriminación del tejido figurativo, hasta la articulación de argumentos que adquieren la categoría de "verdades proposicionales". Más información se puede consultar en <http://www.unav.es/gep/>.

12. Entiendo la palabra "brevedad" bajo la idea de la dimensión del espacio que los medios le ofrecieron a Romera para cada artículo.
13. Publicación del 8 de abril de 1952.
14. Las palabras "dimensión pragmática" se deben entender desde las ideas planteadas por Morris, Charles en su *Fundamento de la teoría de los signos* publicada en castellano en 1994. Morris definió esta dimensión como "la ciencia de la relación de los signos con sus intérpretes" (pp. 67), como también afirmó que: "el interpretante del signo es la mente; el interpretante es un pensamiento o un concepto; estos pensamientos o conceptos son comunes a todos los hombres y proceden de la aprehensión de objetos y sus propiedades por parte de la mente; la mente le otorga a las palabras enunciadas la función de representar directamente estos conceptos e indirectamente la de hacer lo propio con las cosas correspondientes" (pp. 68).
15. Esta proposición aparece en la primera parte del libro *Asedio a la pintura Chilena*. Desde una perspectiva actual, estas cuatro categorías se repiten no solo en la pintura realizada en Chile, el fenómeno se da en forma muy semejante en muchos de los países americanos, en donde el influjo francés será la categoría que ocupa estadísticamente el primer lugar. La cultura francesa se "vació" en la América republicana del siglo XIX en las Bellas Artes; en la estatuaría, la pintura y la arquitectura se encuentran las muestras representativas del argumento expuesto con antelación.
16. El "finalismo sistémico", en donde la multiplicación de la obra de arte se constituye como una de sus metas, es representativo en la obra de Victor Vasarely. Muchos de sus trabajos de arte óptico se insertaron en la reproducción sistémica, la cual además, estuviese al alcance de las personas. El arte en la era de la "reproductibilidad mecánica" constituyó para este artista húngaro uno de los ejes relevantes de su quehacer.
17. La estética de la recepción nacida en la década de los sesenta en la Universidad de Constanza, y cuyos exponentes principales son Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss, orientó su quehacer al estudio del fenómeno de aquello que ocurre en la mente que decodifica. Las palabras "concreción" y "reconstrucción" (Ingarden), "indeterminación", "objeto estético", horizonte de expectativas" (Jauss), "efecto" (Gadamer) y "Función poética" (Riffaterre), constituyen las claves (entre otras) de esta tendencia reflexiva en torno al fenómeno que sucede en la mente de un receptor, ello cuando se producen los actos que permiten que el entendimiento desarticule un objeto y vuelva a articularlo en un acto de interpretación.
18. pp. 11, *Asedio a la Pintura Chilena*.
19. José Gil de Castro, también conocido como el "mulato Gil", fue un pintor nacido en Lima en 1780. De su formación como artista se conocen con certeza pocos antecedentes se le vincula con algunos retratistas de las altas esferas limeñas y quizás desde temprana edad conoció a un artista español llamado José del Pozo, el cual fundó una academia de pintura en la capital de aquel entonces Virreinato Peruano. En Gil de Castro existe la unión de dos tradiciones, se funde en lo mestizo asociado con la última fase del arte colonial, con las tendencias de la academia neoclásica, que ya en esta época han comenzado a cruzar el Atlántico. Esta última se adscribirá a las nuevas repúblicas americanas durante la primera mitad del siglo XIX.

En la pintura de Gil de Castro llaman especialmente la atención algunos emplazamientos y distribución de las figuras y perspectivas a lo largo de los ejes del formato, los cuales presentan serios problemas formales. Las figuras humanas se muestran con un frontalismo y una curiosa dislocación y desproporción, especialmente en los hombros. Así lo atestiguan los retratos de Doña Francisca Izquierdo y Jaraquemada (Museo Nacional de Bellas Artes) y el de Doña Nicolasa de la Morandé y Prado de Andía y Varela perteneciente a la Pinacoteca de la Universidad de Concepción.

20. La teoría actancial fue desarrollada por Algirdas Greimas y posee una serie de componentes que permiten ser aplicados con fines analíticos a una obra literaria. Desde la perspectiva semiótica, la palabra actante es un “término objetivo de relaciones-funciones que aparecen en el recorrido generativo durante la constitución de los enunciados de la sintaxis narrativa de la superficie. . .”, “El término actante substituye al término personaje; puede abarcar tanto a seres humanos, como animales, objetos o conceptos”, pp. 89. *La semiótica 99 respuestas* de los autores Marty, Claude & Robert, , ed. Edicial, Buenos Aires.
21. La idea de “intencio auctoris”, “intencio operis” e “intencio lecoris” fueron desarrolladas por Eco, Umberto en sus obras tituladas *Los límites de la interpretación e Interpretación y sobreinterpretación*. La primera es de la editorial Lumen y la segunda pertenece a la Cambridge University Press.
22. El libro fue publicado por Ediciones Nuevo Extremo.
23. Diario “El Mercurio” del 8 de mayo de 1977. Artículo publicado cerca de dos años después del fallecimiento de Antonio Romera .
24. Antonio Fernández Vilches, Dr. en Historia del Arte por la U. Complutense de Madrid, ejerció el cargo de director de la Casa del Arte y la Pinacoteca de la Universidad de Concepción hasta septiembre de 2002 , año en el cual falleció. El último trabajo realizado en vida por Fernández Vilches correspondió a una presentación sobre Antonio Romera y su presencia en la revista “Atenea”, actividad que se llevó a efecto en el V Congreso Internacional de la Federación Internacional de Semiótica realizado en Buenos Aires. En esa oportunidad, junto al prof. Fernández Vilches, Claudio Cortés presentó en la misma comisión de ponencias , un trabajo sobre Semiótica y Crítica de arte, el cual fue modelizado con la obra de Romera en Chile. El congreso en cuestión se efectuó entre el 28 y 31 de agosto de 2002.
25. Diario “Las Últimas Noticias” del 26 de junio de 1976.
26. En 1952 apareció una noticia en la cual se responsabiliza públicamente de una labor que se le encomendó a Romera, el texto dice: “La crítica de arte del “El Mercurio” ha quedado encomendada al autorizado escritor de esa disciplina Sr. Antonio R. Romera. Su primera crónica aparece hoy en nuestra sección Bellas Artes. El señor Romera incrementará también con su colaboración los comentarios que en nuestras columnas se dedican a la actividad teatral que en estos días presenta un renacimiento tan variado como interesante”.

Bibliografía

- Cortés, C. (2008). *La responsabilidad semiótica en la conciencia estética del crítico*. Publicado en libro de ponencias “III Jornadas Peirce en Argentina”. Academia de Ciencias de Buenos Aires, Argentina.
- Eco, U. (1995). *Interpretación y Sobreinterpretación*. Gran Bretaña: Ed. Cambridge University Press.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona, España: Ed. Lumen.
- Marty, C. & R. (1995). *La semiótica, 99 respuestas*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Edicial.
- Romera, A. (1969). *Asedio a la pintura Chilena*. Santiago, Chile: Ed. Nascimento.
- Romera, A. (1950). *Razón y poesía de la Pintura*. Santiago, Chile: Ed. Nuevo Extremo.
- Romera, A. (1949). *Apuntes del Olimpo*. Santiago, Chile: Ed. Nascimento.
- Warning, R. (1989). *Estética de la recepción*. Madrid, España: Ed. Visor.