



MARIANO SALVADOR MAELLA

(Valencia, España, 1739-Madrid, España, 1819)

Retrato de Carlos III 1787

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Adquirida por la junta suprema de la Academia de San Carlos para la Sala de Juntas en 1793

Encargado por Jerónimo Antonio Gil, fundador de la Academia de San Carlos para presidir la Sala de Juntas de la institución, el *Retrato de Carlos III* constituye un testimonio de una de las tantas prácticas visuales que surgieron durante el sistema colonial: el traslado de la imagen del rey al continente americano como una forma de consolidar su poder monárquico y afianzar su presencia en un marco geográfico distante.

El retrato es una copia de una obra que el mismo artista español, Mariano Salvador Maella, pintó en 1784 para la Sala de Juntas de la Real Orden de Carlos III en el Palacio Real de Madrid. Así, el monarca aparece vestido con la indumentaria propia de Gran Mestre de la Orden que apelaba “a la virtud y al mérito”: manto blanco de bordes azules, donde aparecen bordadas las figuras de castillos y leones, y que recoge sobre su brazo derecho. En el pecho luce los collares de la Orden del Toisón de Oro y la Orden con su nombre, mientras que en su cintura se ciñe una espada. Sobre la mesa descansan las insignias de su poder regio: la corona y el manto real.

La llegada de este retrato a la Academia de San Carlos, junto a otro de Carlos IV con el que formaba un pendant, también supuso el inicio del arribo de pinturas, dibujos y esculturas que sirvieron de modelos a sus alumnos. En este sentido, el estilo neoclásico se convirtió en la norma de la enseñanza académica. -CGM



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

(Escuela Flamenca)

La Fortuna

Siglo XVI

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Donación Braden Cooper Company, 1962

Surdoc 2-4092

La Fortuna es un tema alegórico que fue frecuentemente representado en Italia desde el renacimiento. Hija del océano y, por tanto, asociada al mar, la alegoría de la Fortuna es presentada bajo el cuerpo de una mujer que se sitúa de pie sobre una esfera, atributo de la oportunidad o del azar, con las manos alzadas sosteniendo una vela roja hinchada por el viento, lo que simboliza la inconstancia. A sus pies se observan diversos paisajes: uno habitado con riquezas y otro inundado por la soledad. Es especialmente importante para los marineros, pescadores y navegantes, ya que era responsable de los cambios de viento y tormentas.

La Fortuna juega un importante papel en la monarquía hispánica y se relaciona con el buen gobierno, el providencialismo, las conquistas ultramarinas y la victoria frente a los enemigos, fortaleciendo la idea del buen destino del monarca y del sino o privilegio de formar parte del Imperio hispánico.

Esta obra fue atribuida durante mucho tiempo al pintor italiano Guido Reni. No obstante, después de varios expertizajes, ha sido declarada una obra flamenca sin autoría conocida, realizada a fines del siglo XVI. Es probable que La Fortuna haya sido parte de una serie en la que también estuviera representado el dios Mercurio, como solía ser común durante el renacimiento, ya que de este dependía el éxito comercial de los mercaderes. -ECF

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, AT.

(Sevilla, España, 1617-1682)

Virgen con el Niño ca. 1665

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Adquirida a Francisco Javier Mandiola, 1890

Surdoc 2-1931



Una de las iconografías más abundantes en la historia de la pintura occidental corresponde a la imagen de la virgen con el niño popularizada durante la edad media. No obstante, el predominio de María dentro del culto se precipitó con la contrarreforma, pues las jerarquías eclesiales apostaron por enfatizar sus roles de madre y defensora de la fe. Esta idea de la madre dulce y amorosa cuidando de su santa progenie es, por antonomasia, la escenificación del ideal de la maternidad predominante hasta hoy. En tierras americanas, tempranamente consagradas a la Virgen, las madonas renacentistas y barrocas fueron la principal fuente iconográfica de la imagerie colonial.

Esta obra ha sido atribuida a Juan Esteban Murillo, pintor sevillano considerado uno de los maestros de la pintura barroca. Murillo exploró principalmente la pintura religiosa y de género, realizando varias copias de sus propias obras. Este aspecto resulta de gran relevancia, pues en el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba existe una versión tardía de esta misma composición.

En relación con su ingreso al MNBA, este lienzo fue adquirido tempranamente por el Consejo de Bellas Artes al pintor Francisco Javier Mandiola, uno de los primeros artistas formados en Chile, quien, a su vez, lo habría comprado en 1849 a "una anciana señora de nuestra sociedad" (Catálogo MNBA, 1911). Una vez en manos de Mandiola, éste habría realizado algunas intervenciones en el manto de la virgen e incluso pintó varias copias, actualmente con paradero desconocido. -MAC

AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

La Anunciación
ca. 1530

ÓLEO SOBRE TABLA
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL SAN CARLOS, MÉXICO

Acervo de las antiguas galerías de pintura de la
Academia de San Carlos



Esta obra de autor no identificado pertenece a la escuela italiana del alto renacimiento, reconocible por la perfecta y trabajada simetría de la composición, así como por los colores sobrios, correspondientes a la iconografía tradicional cristiana utilizada por los maestros italianos del siglo XVI. Lo que se busca en esta tabla es un mayor realismo en la representación de los personajes y las vestimentas, alejándose del estilismo escultórico arcaico utilizado anteriormente. Sin embargo, emplea elementos simbólicos paganos mezclados con los cristianos, un recurso utilizado por los pintores flamencos, especialmente por Jan van Eyck y Rogier van der Weyden.

La Anunciación representa el momento en que el arcángel Gabriel anuncia a la Virgen María que ha sido elegida para ser madre de Cristo, la composición está dividida en dos segmentos; en la parte izquierda aparece el arcángel Gabriel con un cetro que lleva inscrita la frase "AVE GRACIA PLENA", mientras que en el segmento derecho aparece la Virgen y, frente a ella, un lirio que refiere a la pureza: es decir, el fruto del vientre de María fue concebido sin el Pecado Original. En un tercer plano, en la esquina superior izquierda, aparece Dios con una esfera en su mano izquierda que simboliza la salvación del mundo, mientras que el Espíritu Santo vuela hacia María acompañado de un halo de luz divina. -MMM

AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

(Copia romana de original griego, atribuido a Leocares)

Apolo Belvedere

Siglo XIX [original 330/320 a.C.]

MÁRMOL LABRADO

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Procedencia desconocida

Surdoc 2-34



Para los griegos el arte no solo tenía la función de ser bello, sino que debía contener las verdades universales según las relaciones canónicas relativas con la armonía y la proporción. De esta manera, una obra se convertía en un objeto que transitaba entre lo estético y lo ético.

Tras el dominio del Imperio romano en el mundo mediterráneo, las esculturas griegas se convirtieron en objetos de gran valor para las élites romanas, por lo que pronto comenzaron a proliferar un gran número de copias. Una de ellas es la escultura del *Apolo de Belvedere*, pieza realizada en mármol y que fue descubierta en el renacimiento, época en que había un gran interés por regresar la esencia de la Antigüedad clásica al arte. Se creía entonces que las esculturas habían sido concebidas desde su origen de manera monocromática, es decir del color del mármol. La sobriedad de las esculturas blancas pronto se convirtió en una característica de la arquitectura y escultura renacentista, definiendo lo “blanco” como sinónimo de estatus, sofisticación e intelectualidad.

Durante el siglo XVIII, gracias a la expansión del pensamiento ilustrado, la fascinación por la Antigüedad clásica resurgió, convirtiéndose en un referente de erudición y buen gusto. La obra *Apolo de Belvedere* perteneciente al Museo de Bellas Artes de Chile, es un claro ejemplo de las copias escultóricas que fueron trasladadas a América durante el siglo XIX y que sirvieron como un componente ideológico que permitió perpetuar la idealización del color blanco como símbolo de orgullo y poder. -MMM



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

[Copia de Bernardino Luini (Dumenza, Italia, 1475-Milán, Italia, 1532)]

Modestia y Vanidad *ca. Siglo XVI*

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Legado de Francisco Echaurren Huidobro, 1911

Surdoc 2-2455

Esta pintura también conocida como *La conversión de Magdalena o Santa Marta y María Magdalena* corresponde a una alegoría de dos cualidades contrapuestas: la modestia y la vanidad. El relato que la sustenta se encuentra en la biblia y en leyendas medievales que narran el reproche que habría hecho Marta –símbolo del recato y el trabajo doméstico– a su hermana María Magdalena, invitándola a abandonar el pecado.

Los recursos visuales que enfatizan la oposición entre ambas figuras se observan, en primer lugar, en la vestimenta de las mujeres, ya que mientras Marta aparece modesta y completamente cubierta, Magdalena está ricamente vestida, con el escote descubierto y el pelo prolijamente peinado. En segundo lugar, son relevantes los gestos como refuerzos narrativos: una circunspecta Marta toma con su mano izquierda el brazo de Magdalena en tanto que con la derecha apunta hacia el cielo. En tercer lugar, el sentido de la futilidad de la vanidad se ve reforzado por las florecillas de azahar que María Magdalena sostiene sutilmente con su mano derecha y por el frasco de aceite –símbolo de la cosmética y, a la vez, del lavado de pies que da a Jesús–, que aparece en el extremo inferior derecho.

Esta iconografía tenía fines moralizantes, pues da cuenta de dos formas de femineidad; una recatada y cristiana y otra pecaminosa. Sin embargo, esta oposición no tiene una finalidad punitiva, ya que a la segunda se ofrece la posibilidad de redención a través de la conversión a Cristo. –MAC

LUIS DE MORALES, *EL DIVINO*

(Badajoz, España, 1509–1586)

La Virgen enseñando a escribir al Niño Jesús *Siglo XVI*

ÓLEO SOBRE TABLA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Acervo de las antiguas galerías de pintura de la
Academia de San Carlos

La obra del pintor español Luis Morales, “el Divino”, es reconocida por la atmósfera de tormento que lograba imprimir en sus retablos a través de personajes que se encontraban en una profunda contemplación, lograda a partir del sufrimiento y la melancolía. Todos ellos, aspectos importantes para el buen ejercicio espiritual de la religiosidad impuesta por la España del siglo XVI. La obra de “el Divino” también se caracteriza por su calidad y la meticulosidad del detalle impuesta en cada una de sus pinceladas. Sus obras dedicadas enteramente a asuntos religiosos se emparentan con los temas icónicos de tradición medieval tardía.

La obra *La Virgen enseñando a escribir al Niño Jesús* es un ejemplo del manierismo español que se desarrolló durante la segunda mitad del siglo XVI. A partir de una composición triangular el pintor nos presenta a la Virgen María sosteniendo un cuaderno, en donde el niño Jesús escribe con caracteres hebreos en una clara referencia a su misión y destino. Ambos personajes ostentan influencia italianista que se distingue por los tonos de color marfil en las pieles, así como por la implementación de la técnica del *sfumato*, utilizada y creada por Leonardo Da Vinci en el renacimiento, y que se consigue a partir de la superposición de capas de pintura para lograr contornos difuminados, es decir, sin líneas ni bordes, otorgando mayor profundidad y realismo a las composiciones. -MMM



JOHANN FRIEDRICH OVERBECK

(Lübeck, Alemania, 1789–Roma, Italia, 1869)

La Anunciación y la Visitación 1817

GRAFITO, GOUACHE Y ORO SOBRE PAPEL

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Donado a la Academia de San Carlos como acto conmemorativo a su fundación



La obra *La Anunciación y la Visitación* es una pieza paradigmática dentro de la producción de Johann Friedrich Overbeck. Se trata de un claro ejemplo del arte realizado por la Hermandad de San Lucas, comunidad artística nacida en Viena en 1809 y que más tarde se trasladaría a Roma, en donde sus miembros fueron nombrados como "Nazarenos", haciendo alusión a la forma de vida devocional y casi clerical que habían adquirido.

La Anunciación y la Visitación fue concebida a la manera de las antiguas obras religiosas medievales, cuya función era ser un puente hacia lo divino, que conmoviera y enalteciera el alma del espectador. En esta obra, Overbeck logra crear una composición a modo de oración visual, mediante la cual perpetúa la institución del Ave María, y da sentido a la plegaria del Magnificat.

La obra, fechada en 1817 y firmada por Overbeck, llegó a México alrededor de 1830 e ingresó al acervo de la Academia de San Carlos hacia 1843, año en que los miembros del Partido Conservador Mexicano tomaron las riendas de la Academia y, con ello, obtuvieron la posibilidad de utilizar el arte como un medio para difundir su ideología, valores y creencias, así como su postura política para hacer frente a las inminentes reformas liberales. En este contexto, *La Anunciación y la visitación* sirvió como un ejemplo del tipo de obras y mensajes a favor de la Iglesia y la Fe católica, que se esperaba que replicaran los alumnos de la Academia de San Carlos. -MMM

JACOPO COMIN, *EL TINTORETTO*

(Venecia, Italia, 1518–1594)

Retrato de hombre con pelliza de pieles *Siglo XVI*

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Segunda colección de Alberto José Pani, 1933



Jacopo Comin o Robusti, mejor conocido como “El Tintoretto”, es considerado el máximo exponente de la pintura manierista veneciana y el precursor de la transición al periodo barroco. En su obra se observan una gran variedad de innovadores recursos plásticos, como el uso dramático de luces y sombras, el empleo de diversas perspectivas en la misma composición y la creación de pinceladas sueltas y ligeras.

Las representaciones masculinas realizadas por Tintoretto fueron altamente apreciadas debido a la sobriedad y solemnidad con que el pintor representaba a sus retratados. Incluso, algunos pintores en su afán de entender la manera de componer un retrato masculino, realizaron copias de las obras de Tintoretto. Tal es el caso del pintor flamenco Anthony Van Dyck, quien realizó una copia fiel del *Retrato de hombre con pelliza de pieles*, obra emblemática dentro de la producción retratista del pintor veneciano, debido a que muestra una madurez estilística, revelando a un artista detallista y preciso, tanto en la representación fisionómica como en la recreación del gesto, elemento de suma importancia para reflejar la personalidad y prestigio del retratado.

La obra de Tintoretto fue subastada en la Casa Thomas Harris Ltd en 1933 y adquirida por el Ing. Alberto J. Pani, quien más tarde la vendería al Gobierno Mexicano para formar parte del acervo de la Academia de San Carlos. –MMM

PETER DE KEMPENEER, PEDRO DE CAMPAÑA
(Bruselas, Bélgica, 1503–1586)

Las Siete Virtudes *ca. 1550*

ÓLEO SOBRE TABLA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

En 1787 fue trasladada de España a México para la Academia San Carlos. Probablemente cedida por José de Alcívar



Desde la creación de la Real Academia de San Carlos en 1781, se planteó la idea de crear un acervo pictórico a semejanza de las academias europeas. Para ello, algunos de los profesores hicieron importantes donaciones, tal es el caso del pintor José de Alcívar, quien se piensa realizó la donación de *Las Siete Virtudes*, obra que por muchos años fue atribuida a Leonardo da Vinci y, posteriormente, a Rafael Sanzio. Recién a principios del siglo XX se confirmó la autoría al pintor flamenco Peter de Kempeneer, también conocido como Pedro de Campaña.

Estilísticamente en *Las Siete Virtudes*, Kempeneer muestra su acercamiento al manierismo romano, que se distingue por la representación de las figuras humanas alargadas y estilizadas, así como por pinceladas dinámicas que dan sensación de movimiento. En cuanto a la temática, el pintor nos presenta a las siete Virtudes distribuidas de acuerdo con su relevancia: tres Teologales localizadas al frente y cuatro Cardinales atrás. Esta composición está basada en la iconografía medieval, en donde las Virtudes comenzaron a ser representadas en conjunto y a partir de la imagen de vírgenes guerreras que luchaban en contra de los siete Pecados Capitales.

Las Virtudes simbolizaban el modelo de comportamiento moral y espiritual que se esperaba de hombres y mujeres, sin embargo al estar representadas a partir de cuerpos femeninos, es a la mujer a la que se obliga a cumplir con las conductas derivadas de las mismas, esperando que los hombres puedan encarrilarse al camino del bien a partir de su ejemplo. -MMM



BARTOLOMEO SCHEDONI, AT.

(Módena, Italia, 1578–Parma, Italia, 1615)

*Desposorios místicos de
Santa Catalina de Alejandría
Siglos XVI-XVII*

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Donación Marcos Segundo Maturana, 1880

Surdoc 2-4094

En 1880 el general Marcos Segundo Maturana donaba doce obras al Estado para conformar parte de la colección del recientemente creado Museo Nacional de Pinturas en Santiago de Chile. Entre ellas, un conjunto de cinco óleos de temas religiosos, destinados a la devoción privada mediante tópicos populares, como son el calvario, la huida o la consagración. La selección de obras de Maturana da cuenta del valor que se otorga entonces a la formación moral como asunto público, a la virtud cívica, el adoctrinamiento de las conciencias y el control social de la población.

Una de estas pinturas es la emblemática representación de los desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría, atribuida a Bartolomeo Shedoni, pintor proveniente de la tradición de la pintura emiliana de Correggio y discípulo de Annibale Carracci. La escenificación de Santa Catalina en la *sacra conversazione* aparece en la versión traducida al inglés de *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine realizada por el padre Jean de Bungay en 1438, expandiéndose así por toda Europa. Para la época de Shedoni los referentes más inmediatos de la historia hagiográfica o vida de santos provenían de los Países Bajos, especialmente de Jan van Ruysbroeck y su *De ornatu spiritualium nuptiarum* (Los esponsales espirituales).

Los desposorios místicos, inspirados en la literatura bíblica del Cantar de los Cantares, se relacionaron también con el ritual de consagración perpetua de la virginidad de las mujeres que tomaban los hábitos, conocido como *Ordo Consecrationis Virginum*. –GCA



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR
(ANTES ANDREA DEL SARTO, AT.)
(Escuela Florentina)

Los desposorios de la Virgen
Siglo XVI

GRAFITO, PLUMA, TINTA MARRÓN Y AGUADA SOBRE PAPEL
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL SAN CARLOS, MÉXICO

Colección Alberto José Pani. Adquirido por la Escuela
Nacional de Bellas Artes, 1926

Esta obra, atribuida durante un tiempo al pintor italiano Andrea del Sarto, guarda una estrecha semejanza con las obras *Matrimonio de la Virgen* (1523) del pintor Rosso Fiorentino, y la pieza homónima (1585/1590) de Giovanni Battista Naldini, fiel seguidor del estilo de Andrea del Sarto. Como práctica recurrente, la copia ha llevado a la confusión sobre autorías y atribuciones.

El motivo de esta pieza, que aparece en los Evangelios apócrifos y forma parte de los ciclos de la Vida de la Virgen, da cuenta del momento en que María cumple 14 años, edad en la que se consideraba inapropiado siguiera viviendo en el templo de Jerusalén. Por ello, los sacerdotes convocan a los viudos de la casa de David para realizar un hecho extraordinario utilizando una vara y mediante el cual será elegido su esposo. En la escena se observa a los pretendientes decepcionados y molestos, rompiendo sus bastones. Como punto central de la obra, se encuentra el sacerdote quien presencia el momento en el que José le coloca el anillo a María, al tiempo que porta una vara florida, simbolizando que es el elegido por Dios. Al fondo se perciben las doncellas de Judá, atestiguando las nupcias.

A diferencia de otras representaciones con la misma temática, este dibujo preparatorio sucede en un interior, lo que permite apreciar el entorno arquitectónico, destacando la bóveda y escalinata. Asimismo, sobresale la representación de José como un hombre joven, un atributo alejado de las limitaciones presentes en la contrarreforma. -PE



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

[según Michelangelo Buonarroti o Miguel Ángel (Caprese, Italia, 1475–Roma, Italia, 1564)]

Lorenzo de Médici *ca. 1900 [original 1520/1534]*

VACIADO EN YESO

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Procedencia desconocida

Surdoc 2-124

Se trata de la copia de la obra que Miguel Ángel realizó entre 1520 y 1534, por encargo de León X de Médici para albergar las tumbas de Lorenzo, duque de Urbino, y su hermano Giuliano.

La actitud meditativa de la escultura le otorgó el sobrenombre de “Il penseroso” (el pensativo), como una representación ideal del concepto de la vida contemplativa. Aquí, Lorenzo de Médici viste una coraza de cuero como un antiguo romano, mientras se acerca el dedo índice de su mano derecha a la boca en un gesto reflexivo y de silencio. En esa misma mano sostiene un pañuelo y bajo el codo izquierdo se asoma una caja que representa la cabeza de un murciélago, un popular símbolo de la melancolía. De acuerdo con la filosofía neoplatónica del siglo XV y XVI, la melancolía podía ser interpretada como un signo de destreza intelectual, incluso genialidad.

Esta obra seguramente fue parte del Museo de Copias, proyecto planteado y realizado por el periodista y político Alberto Mackenna Subercaseaux, entre 1899 y 1911. La creación de este tipo de museo fue parte de una tendencia trasnacional que produjo una circulación de calcos escultóricos establecida por una serie de talleres productores. Para el caso chileno destaca el *atelier de moulage* del Museo del Louvre y otras factorías de origen italiano y alemán.

Así, la creación de una colección de calcos de impronta clasicista tuvo el objetivo de adoctrinar, no solo en lo estético, sino también en asuntos políticos, morales y sociales. –CGM



JACOPO CARUCCI, *EL PONTORMO*

(Empoli, Italia, 1494–Florencia, Italia, ca. 1557)

Madona con el Niño o La Virgen de la Leche ca. 1525

ÓLEO SOBRE TABLA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Adquirida a finales del siglo XVIII por la
Academia de San Carlos

La iconografía de la Virgen de la leche aparece en los primeros años de la era cristiana en la Velattio de la catacumba de Priscila (siglo II, España), pero adopta antiguas creencias mediterráneas –como Isis amamantando a Horus o la diosa Hera a Heracles– para luego tomar forma en la advocación bizantina de *Galactotrofusa*, *Virgo Lactans* o Virgen del seno bienaventurado, reflejando la humanidad de la sagrada familia. Así, el amamantamiento con leche y miel en la iglesia primitiva llegó a convertirse en un símbolo eucarístico y las reliquias de gotas de leche de María se propagaron por toda Europa.

A partir de los siglos XIII al XV, la advocación alcanzó una gran relevancia y fue especialmente popular durante el siglo XIV. El desnudo total o parcial femenino durante el período permitió la proliferación de las vírgenes amamantando que, además, promovían los beneficios de la leche materna en oposición a la lactancia mercenaria de nodrizas y amas de cría. Cuando la representación fue vetada durante los siglos XVI y XVII, se reemplazó por la imagen de la antigua caridad romana, una de las siete virtudes teológicas. Aunque son escasas las representaciones en Italia, el modelo que vemos aquí se difundió por toda Europa y, a través de la empresa colonizadora, llegó a tierras americanas perdurando –a pesar de su prohibición– hasta el siglo XVIII. Aquí cobró una importancia inusitada, presentándose como una madre protectora al interior del complejo tejido social del mestizaje y vinculada aún a las divinidades femeninas prehispánicas. –GCA

TALLER DE JAUME BAÇÓ Y JOAN REXACH
(Valencia, España)

*Tablas de la Anunciación
con donantes y San Gil
ca. 1460*

TEMPLE SOBRE MADERA
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Adquirida a Víctor Echaurren Valero, 1907
Surdoc 2-2045



Uno de los acontecimientos centrales del cristianismo es la Anunciación, es decir, el momento en el que el Arcángel Gabriel visita a María para entregarle la buena nueva sobre el nacimiento de Jesús (San Lucas, 1:26-38). Las imágenes que ilustran este encuentro datan de tiempos paleocristianos, sin embargo, alcanzaron su mayor difusión durante el medioevo y el renacimiento.

Los principales modelos iconográficos fueron flamencos e italianos, los que mostraban a la Virgen entronizada en un ambiente regio recibiendo la noticia de parte de un ángel ricamente vestido y en posición de postración. El carácter sacro de estas representaciones era reforzado por los fondos dorados con hojas de oro y la inclusión de algunos símbolos como el jarrón con lirios blancos que aluden a la pureza de María o el libro que alude a las Sagradas Escrituras. Desde el siglo XVI, estas representaciones se comenzaron a realizar de modo más naturalista y con un fuerte énfasis en la perspectiva.

Las obras expuestas en esta oportunidad dan cuenta de la transición estética del gótico al renacimiento, pues aunque comparten tema e incluso algunos aspectos compositivos, las estrategias visuales empleadas son distintas. En cuanto a la transcendencia de este tipo de iconografía, es evidente que a través de esta se buscaba, en primer lugar, exaltar el valor de la maternidad como principal camino salvífico para las mujeres y, en segundo, la obediencia irrestricta a la voluntad de Dios. -MAC



GIOVANNI BILIVERTI

(Florencia, Italia 1585–1644)

La boda de Sara y Tobías *ca. 1622*

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Donación Eleanor Melville Metcalf, 1943

Durante los siglos XVI y XVII, la devoción hacia el ángel de la guarda se propagó en medio de las luchas religiosas; los católicos se consagraron a ella, tanto como los protestantes la condenaron. La figura del arcángel Rafael, en particular, se retomó de un modelo antiguo del siglo XV en el que se le representa mientras acompaña al joven Tobías en sus viajes y en el encuentro con su pariente Ragüel, quien le dio a su única hija, Sara, en matrimonio. De acuerdo con el relato bíblico del Antiguo Testamento, Sara había tenido siete maridos, los cuales fueron devorados por demonios en la noche de bodas. Con la ayuda del arcángel, Tobías preparó una poción cuyo olor expulsó a los demonios y así, él y Sara pudieron consumir con éxito su matrimonio en la tercera noche.

El relato del Libro de Tobías –considerado por la Iglesia católica como un libro canónico, mientras que los protestantes lo excluyeron calificándolo de “apócrifo”–, tuvo un profundo impacto en la concepción del matrimonio –que serviría para la procreación–, la moderación sexual y la familia desde el siglo XVI hasta el siglo XIX.

Así, la obra del italiano Giovanni Biliverti presenta el momento de los desposorios de la joven pareja en presencia del arcángel Rafael –en el centro de la composición–, Ragüel –padre de Sara– y dos mujeres, como signo de un matrimonio en el que existió una negociación entre el padre de la novia y el futuro esposo. –CGM



BENJAMÍN GERRITSZ CUYP, AT.

(Dordrecht, Países Bajos, 1612-1652)

Adoración de los pastores

Siglo XVII

ÓLEO SOBRE MADERA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Legado Carlos García-Huidobro, 1899

Surdoc 2-1773

En 1899 Carlos García-Huidobro, diplomático de Chile en Bélgica hacia 1877, lega esta y otras pinturas de la escuela holandesa pertenecientes a su colección particular al Museo Nacional de Bellas Artes. Desde su donación, la *Adoración de los pastores* fue atribuida al pintor holandés Albert Cuyp, pero tras un expertizaje en 1992 cambia su atribución a Benjamín Gerritsz Cuyp, tío del anterior.

Esta pintura es parte del ciclo de la Natividad, episodios de la historia bíblica que refieren al nacimiento de Jesús. Este en particular, narra el momento inmediatamente después de la anunciación a los pastores y antes de la llegada de los Reyes Magos. Tras recibir el mensaje de los ángeles de que el mesías ha nacido, acuden al lugar de su nacimiento al encuentro con la sagrada familia. Es el momento en que los humildes reconocen a Jesús, en contraposición a la adoración de los reyes magos, que simbolizarían a los intelectuales y privilegiados.

En el centro del cuadro se ve a María y Jesús de frente siendo iluminados por luces celestiales, mientras que José es representado de espaldas y en mayor penumbra. En términos simbólicos, pareciera ser que es una manera de vislumbrar el estatus de padre adoptivo de Jesús, el milagro de la concepción y, en definitiva, la propia conformación filial del núcleo familiar de Jesucristo. -JCP



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

[Copia de Girolamo Francesco Maria Mazzola, *Il Parmigianino*
(Parma, Italia, 1503–Casalmaggiore, Italia, 1540)]

La Sagrada Familia *Siglo XVI*

ÓLEO SOBRE TABLA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Donación atribuida a la empresa Financiera Comercial Mexicana, ca. 1950

Esta pintura se inserta dentro de la corriente manierista, movimiento artístico surgido en Italia durante el siglo XVI. Este se caracterizó, entre otras cosas, por ser reaccionario al equilibrio renacentista, de allí su tendencia a la desproporción, asimetría y deformación de las figuras.

La obra presentada es un tondo, es decir, una composición realizada sobre un soporte circular. Aunque este formato se desarrolló desde la antigüedad, alcanzó su apogeo durante el renacimiento. En cuanto a la iconografía, se identifica en primer plano a la Virgen María acompañada por Jesús y Juan Bautista niños, quienes se besan y abrazan, mientras que, al fondo, aparece María Magdalena de perfil portando un *lekythos*. Esta obra se trataría de una copia de una pintura de *Il Parmigianino* titulada *Virgen con el Niño, San Juan Bautista, María Magdalena y Zacarías* (1531-1533), conservada en la Galería Uffizzi de Florencia, Italia. Entre las principales diferencias existentes entre ambas, se cuenta: el formato, el colorido, el fondo –el cual ha sido simplificado–, y la ausencia de San Zacarías.

En esta pintura confluyen personajes y temporalidades distintas del relato bíblico, escenificando, por una parte, un modelo de familia en el que las mujeres y la maternidad son las protagonistas –asunto marcado por la centralidad de la virgen–, y, por otra, modos distintos y, a ratos antitéticos, de masculinidad y feminidad encarnados por cada una de las figuras presentadas. –MAC



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR (FIGURA) BARTOLOMÉ PÉREZ (FLORES)

(Madrid, España, ca. 1634–1698)

San Tadeo con una orla de flores *San Bartolomé con una orla de flores* *Siglo XVII*

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Colección Alberto José Pani. Adquirido por la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1926

Las obras *San Tadeo con una orla de flores* y *San Bartolomé con una orla de flores*, fueron adquiridas en Europa por el Ingeniero Alberto J. Pani en 1919. Desde su adquisición, las piezas se encontraban catalogadas como *Ignoto español (siglo XVIII)*, sin embargo, fue durante la creación del Museo Nacional de San Carlos en 1968, cuando ambas se atribuyeron al pintor sevillano Valdés Leal, esto debido a la gran similitud de estas obras con la gama cromática, brillantez y trazos del sevillano. Sin embargo, para el año 2002 se desestimó su autoría, volviendo a convertirse en obras de autor anónimo de la escuela madrileña del siglo XVIII.

Ambas piezas se distinguen por sus pinceladas dinámicas, que parecen ser logradas de una sola intención, casi a la manera de un boceto. Los santos se presentan enmarcados con guirnaldas, recurso utilizado por los pintores flamencos a finales del siglo XVI y que se utilizaron como una reacción ante las ideas protestantes que negaban el culto a las imágenes. De esta manera, al incluir un marco con flores o frutas, el pintor hacía evidente que la obra presentada no pretendía emular una imagen real.

Para la creación de este tipo de obras se realizaban colaboraciones, es decir un pintor realizaba las guirnaldas y otro realizaba las figuras; en el caso de estas dos obras, se desconoce al autor de las figuras, sin embargo, se tiene conocimiento que el artista español Bartolomé Pérez fue el responsable de pintar el marco floral de ambas piezas. –MMM



CIRO FERRI

(Roma, Italia, 1633–1689)

Magdalena y los ángeles ca. 1660

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Colección Alberto José Pani. Adquirido por la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1926

Ciro Ferri fue un pintor del barroco italiano que formó parte de la Academia de San Lucas y que, además, contó con el patrocinio de la familia Médici para desarrollar su obra. Considerado uno de los más destacados artífices para las decoraciones al fresco.

María Magdalena en el momento de su éxtasis es una escena ampliamente difundida en el barroco. Es aquí cuando aparece como santa anacoreta, en meditación o penitente, sosteniendo una calavera –símbolo de la fugacidad de la vida–, acompañada de un crucifijo, un libro abierto y una serpiente como emblemas del arrepentimiento y modelo de perfección cristiana. Es representada con vestiduras de color rojo para demostrar la vida de penitencia, al igual que el alejamiento de la vida mundana. El pelo rubio y la tez clara reflejan la manera de representación de la santidad dentro de la cultura occidental. La presencia de los ángeles se debe al momento en que la santa es transportada al cielo para reconfortarla de las exigencias del ayuno.

Los textos apócrifos sitúan a María Magdalena como miembro de una hermandad de mujeres iniciadas y así lo relata también el dominico Santiago de la Vorágine en *La leyenda dorada* (1260). La imagen de la Magdalena arrepentida fue desplegada por el papa Gregorio I, quien a través de la sentencia *Peccatrix Mulier* (Mujer Pecadora) determinó los únicos tres modelos de mujer aceptados por la Iglesia: la pecadora redimida (María Magdalena), la tentadora o *janua diaboli* (Eva) y la madre santificada (María). –ECF



JAN COSSIERS

(Amberes, Bélgica, 1600–1671)

La Sagrada Familia con donantes o La Virgen y el Niño con San Juan Bautista y donantes 1663

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Donación Braden Cooper Company, 1962

Surdoc 2-1769

La virgen y el niño con San Juan Bautista y donantes es una pintura realizada por el pintor flamenco Jan Cossier y que se inserta en las llamadas “Sagradas Conversaciones”, un tipo de escenas propias de la pintura religiosa. En estas obras se representa a la virgen y el niño rodeados de santos y, tal como en esta ocasión, por los comitentes o donantes.

Esta pintura fue realizada por Cossier durante sus últimos años de vida, etapa en que su obra se caracterizó por una importante producción de pintura religiosa. Aquí se ve a la virgen vestida de rojo –símbolo de la calidez maternal– y en su regazo al niño dios recibiendo una ofrenda de frutas por parte de una de las donantes. En términos generales, este cuadro nos muestra los distintos vínculos familiares entre los sujetos y personajes representados, la relación familiar entre san Juan, Jesús y la virgen María en cuanto primo, sobrino, hijo y madre, respectivamente, así como también el propio vínculo marital de los donantes en devoción.

Esta obra fue parte de la colección del Príncipe Wittgenstein de Alemania que, como consecuencia del estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939, fue enviada junto con otros objetos a Chile como un mecanismo de resguardo. Hacia 1959 esta obra, junto a otras 15, es adquirida por la empresa estadounidense Cooper Company –administradora de la famosa mina El Teniente– y finalmente donada en 1962 al Museo Nacional de Bellas Artes. –JCP



ANDREA VACCARO

(Nápoles, Italia, 1598/1604–1670)

Santa Agueda *ca. 1655*

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Antigua Pinacoteca de la Academia de San Carlos

Santa Agueda, Ágata o Gadea fue una mártir cristiana del siglo III proveniente de Sicilia, Italia, durante la persecución de Decio. Víctima de la mutilación de sus pechos, Agueda fue incorporada prontamente al panteón de santas populares y más longevas en la historia del cristianismo occidental. Junto a otras mártires mutiladas y revictimizadas a través de su desnudez pública, se convirtió en instrumento para la confluencia de tradiciones matriarcales celtas con las romanas y cristianas. Su culto puede tener sus orígenes también en las antiguas guerreras Amazonas que, en virtud de su templanza y sacrificio, cortaban el seno derecho con el fin de tensar el arco. El mito dio origen al Río Amazonas en América, debido al activo papel de las mujeres en la resistencia indígena.

La exhibición del pecho herido fue revertida por el Concilio de Trento que prohibió el uso de los desnudos. Es por esa razón que Andrea Vaccaro opta por modificar la tradicional representación de la santa portando sus senos en un plato, por las heridas cercenadas. Una variante del tema se encuentra en el Museo Nacional del Prado (hacia 1635) proveniente de las colecciones reales de Isabel de Farnesio. Otras versiones se localizan en la Galleria Nazionale de Palermo y en el Museo di Palazzo Pepoli, Italia.

La fiesta de Santa Agueda el 5 de febrero, convoca a todas las mujeres a expresar una libertad colectiva y autónoma por las calles de España. Es también patrona de las enfermedades de mamas, como el cáncer. –GCA



FRANCISCO DE ZURBARÁN

(Fuente de Cantos, España, 1598–Madrid, España, 1664)

La Cena de Emaús 1639

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Galerías de Pintura de la Academia de San Carlos

Esta escena representa un pasaje descrito en el evangelio de San Lucas quien, según la tradición, dirige su testimonio a una comunidad cristiana de origen pagano. Relata el segundo encuentro de Jesús con sus discípulos que iban camino a la ciudad de Emaús, durante el cual reconocen a su maestro en el momento en que bendice el pan. La cena, en esta ocasión, es representada al aire libre como episodio del peregrinaje, aunque en la biblia el acontecimiento ocurre al interior de un hogar. Es por ello que Jesús aparece vestido de peregrino, mientras la mesa reproduce el acto eucarístico con el vino y el pan. Esto condice con el objetivo de los textos de Lucas, destinados a presentar a Jesús como el Salvador del mundo y padre misericordioso.

La obra fue realizada por Francisco de Zurbarán, uno de los pintores españoles que más desarrolló la pintura religiosa en España, en especial en la región de Andalucía donde estableció su taller. Es también uno de los artistas que mejor representa la contrarreforma en el siglo de oro español. La gran importancia que adquirió en el imperio, podría explicar el envío de sus pinturas a América, en especial a las regiones y conventos más importantes del continente. Esta, en particular, perteneció al convento de San Agustín en México, para luego ser trasladada al de la Encarnación. Luego de la nacionalización de los bienes del clero en el siglo XIX, pasó a formar parte del acervo de la Academia de San Carlos. –ECF



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

[Copia de Domenico Puligo (Florencia, Italia, 1492–1527),
antes Andrea del Sarto]

La Magdalena

Sin fecha [original ca. 1520]

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Legado Francisco Echaurren Huidobro 1911

Surdoc 2-3075

Aunque la obra está catalogada como copia de Andrea del Sarto en los documentos originales y así permaneció hasta la actualidad, se trataría más bien de una pintura realizada a partir del original de Domenico Puligo y que se encuentra en la Galería Borghese de Roma.

La iconografía de María Magdalena transita entre su representación como cortesana, hasta su exhibición como pecadora redimida, cobrando gran relevancia en la edad media para el ejercicio de la penitencia y el control social de las mujeres públicas. La imagen de la Magdalena arrepentida tiene sus orígenes en la interpretación tardía del ciclo evangélico y en *La Leyenda Dorada*, donde se la fusiona con otras identidades femeninas, entre ellas, la hermana de Lázaro. La botella de perfume que sostiene en su mano hace referencia al famoso lavado de pies en casa del fariseo y a la unción del cuerpo de Cristo luego de su muerte. Según la leyenda, en su exilio a Francia se convirtió en santa anacoreta y aparecerá sosteniendo una calavera y otros emblemas asociados al arrepentimiento y la penitencia.

Ni la biblia ni los escritos apócrifos mencionan a María Magdalena como prostituta ni adúltera. Fue Gregorio I quien sugiere este origen que será reforzado durante la contrarreforma. El cristianismo oriental la honra especialmente y algunas investigaciones contemporáneas la localizan como una de las principales mecenas del movimiento social liderado por Jesús de Nazaret. Esto llevó a que el año 2016 la iglesia católica elevara su estatus a “apóstol de los apóstoles”. –GCA



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

[Copia de Domenikos Theotokópoulos, el Greco (Heraclión, Grecia, 1541-Toledo, España, 1614)]

La Sagrada Familia con María Magdalena *Siglo XIX [original 1610/1614]*

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Colección Alberto José Pani. Adquirido por la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1926

Desde el siglo XVII, el Estado francés instauró la creación de diversas instituciones que protegían y resguardaban la historia de la cultura occidental, como la creación de las academias de arte que se convirtieron en las depositarias de la memoria visual del mundo, al tiempo que se iban conformando nuevas configuraciones estéticas en las que se depositaban los valores éticos y morales de la época.

La creación de las academias en Europa supuso la formación de diversas colecciones de arte, cuya finalidad era reunir obras que dieran muestra de los diversos procesos artísticos que habían sucedido desde el renacimiento. Para conformar estas colecciones se adquirían obras de autores reconocidos o se encargaban copias de obras maestras. En este sentido, la importancia de la obra se centraba en la representación de diversos periodos o corrientes artísticas.

Desde el siglo XIX, las autoridades de la Academia de San Carlos en México se encargaron de conformar un acervo artístico a semejanza de las colecciones europeas, con lo que se adquirieron obras de la autoría de grandes maestros, así como copias de obras emblemáticas que completaban el discurso de la colección. Tal es el caso de *La Sagrada Familia con María Magdalena*, copia del original de Domenikos Theotokópoulos, "el Greco", que fue adquirida junto con otras obras por Alberto J. Pani en 1919. La compra de esta pintura es un claro ejemplo de la importancia que tienen las copias como obras que complementan o dan sentido a las colecciones de arte. -MMM



GASPAR DE CRAYER

(Amberes, Bélgica, 1584–Gante, Bélgica, 1669)

San Jerónimo

Primera mitad del siglo XVII

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Adquirida por la antigua Academia de San Carlos a principios del siglo XIX

Gaspar de Crayer fue uno de los más importantes pintores de la contrarreforma en Flandes. Su obra, en su mayoría de corte religioso, se distingue por la carga emocional y dramática que les confiere a sus personajes. Aun cuando sus primeros trabajos muestran la influencia de su maestro Raphael Coxie, es hacia 1620 que se hace evidente en su producción el impacto de la obra de Rubens. Tal es el caso de la obra *San Jerónimo*, en la que emplea una paleta de colores contrastantes y un dramático manejo de la luz que le sirve para enmarcar la anatomía del santo, a la vez que divide los planos de la composición. El autor dispone la figura de San Jerónimo en el desierto, donde vivió durante algún tiempo dedicado a la penitencia y a la contemplación, rodeado de los atributos que lo hacen reconocible: los pergaminos y libros de las Sagradas Escrituras que se dedicó a estudiar y que posteriormente tradujo al latín. En la obra también cobra relevancia la imagen del león, al cual el santo curó en un acto de bondad y valentía, extrayéndole una espina de la pata.

Por sus características, esta obra también podría ser considerada como una *vanitas*, debido a los elementos que hacen referencia a la muerte, tales como el ángel que aparece tocando la trompeta del Juicio Final y las calaveras que recuerdan lo perecedero de la vida terrenal. -MMM

GIUSEPPE CESARI, *IL GIUSEPPINO* O EL CABALLERO DE ARPINO

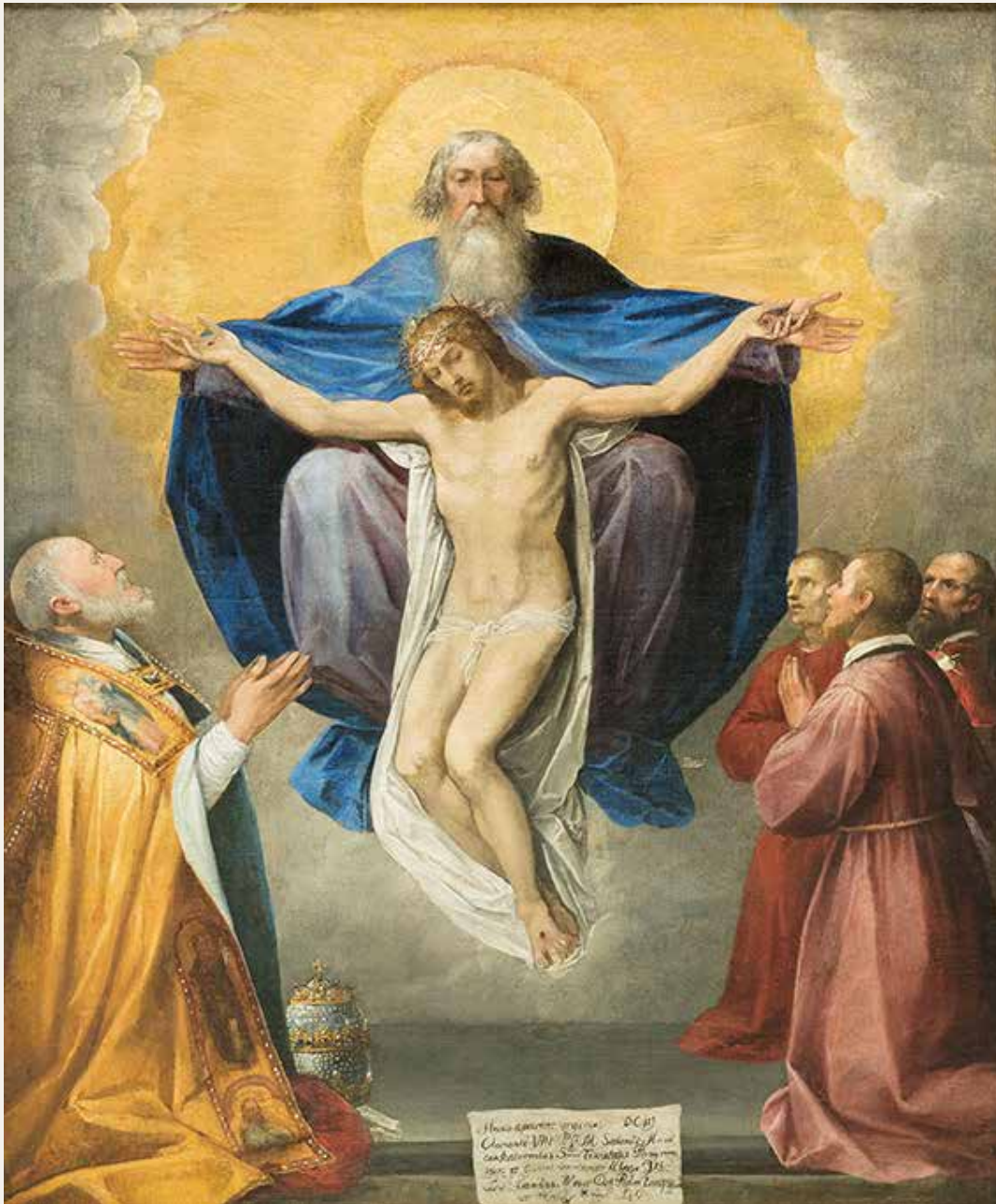
(Roma, Italia, ca. 1568-1640)

Santísima Trinidad con el Papa Clemente VIII y tres peregrinos Sin fecha

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Colección Cardoso



Giuseppe Cesario, también conocido como “El Caballero de Arpino”, fue un pintor manierista y maestro de un joven Caravaggio que ingresó a su taller hacia 1593/1594. Fue nombrado *Cavaliere di Cristo* por el papa Clemente VIII, para quien realizó numerosos encargos, como la *Ascensión* localizada en el altar mayor de la Basílica de Letrán (1599-1601). Es probable que también realizara esta pintura de gabinete por encargo del propio comitente papal, a quien retrata junto a tres peregrinos a los pies de la Trinidad.

Para esta última, Cesario ha optado por la iconografía del Trono de la Gracia que contó con gran beneplácito en el mundo eclesiástico y que repite al menos en otros tres registros, entre ellos, un dibujo localizado en el British Museum y una pintura ubicada en la Fundación Sgarbi-Cavallini, Italia (ca. 1630/1635). El *Thronum Gratiae*, Trono de la Misericordia o Trono de la Gracia –acuñado por la historiografía alemana en el siglo XIX– es referenciado en la epístola de San Pablo a los Hebreos para ilustrar la misericordia de Cristo, presentado como sumo pontífice. También alude a la Eucaristía y la aceptación al sacrificio, reflejada en el libro de San Marcos que recoge las últimas palabras de Jesús: “Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu”.

Iconográficamente se compone por la imagen de dios padre entronizado, sosteniendo en sus brazos al hijo muerto luego de su crucifixión. El espíritu santo aparece en forma de halo dorado, iluminando toda la escena, al modo característico en la pintura de Cesario. –GCA

DAVID TENIERS, EL JOVEN

(Amberes, Bélgica 1610–Bruselas, Bélgica, 1690)

Anfitrite llevada por los delfines ante Poseidón

Siglo XVII

ÓLEO SOBRE LÁMINA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Probablemente adquirido a don José M. Baz, 1852



De acuerdo con el relato mitológico, Anfitrite era una nereida, ninfa marina de quien el dios Poseidón estaba enamorado. Tras rechazar una primera propuesta de matrimonio, Anfitrite decide buscar refugio cerca del titán Atlas, encargado de sujetar el peso de los cielos sobre sus hombros. Sin embargo, Poseidón envió a unos delfines a buscarla para persuadirla; misión en la que tuvieron éxito por lo que fueron recompensados con una constelación.

La historia de Anfitrite y Poseidón se convirtió en un tema recurrente de la pintura flamenca gracias al pintor Frans Francken II, cuya carrera artística inició en 1605. A lo largo de los años, Francken pintó más de veinte cuadros, a menudo sobre lámina de cobre, que representan el relato de tal forma que se ve un grupo compacto en el centro, donde la nereida y el dios ocupan un trono que se eleva por encima de las olas y de la comitiva marina, formada por otras nereidas, animales fantásticos y un tritón que hace sonar una caracola. Así, tanto su taller como el de otros pintores –como David Teniers, "el joven"–, repitieron estas exitosas composiciones con ligeras variantes como la introducción de pequeños querubines que representan la fertilidad y la prosperidad.

Al mismo tiempo, llama la atención el cuerpo blanco de las nereidas y Anfitrite en particular, como una referencia a la paz y a la tranquilidad que ella simboliza en contraste a la piel oscura de Poseidón y los tritones, asociados al poder de estos sobre el mar. –CGM



ANDREA VACCARO

(Nápoles, Italia, 1598/1604–1670)

San Genaro o La ascensión de San Genaro o El tránsito de San Genaro Primer tercio del siglo XVII

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Probablemente proceda del Convento de la Encarnación, México

Aunque la primera imagen que se conoce del santo es del siglo V y se encuentra en las catacumbas de Nápoles, la representación de San Genaro ascendiendo a los cielos se produce con mayor énfasis durante el barroco. Andrea Vaccaro realizó varias versiones del tema como la que observamos aquí. Una segunda fue ejecutada en 1635 y se encuentra en el Museo Nacional del Prado, España. La erupción del Vesubio en 1631 podría ser la razón por la que el artista napolitano plasmara estas imágenes a modo de exvoto, ilustrando al volcán y a la ciudad a los pies del santo.

Dentro del martirologio y al igual que San Sebastián, San Genaro, Jenaro o Januario adquiere en el imaginario popular características feminizadas y andróginas. No solo por su belleza física y sus finas gesticulaciones, sino también porque su sangre –atributo de su martirio al morir decapitado–, fue asociada a la menstruación femenina debido a la pérdida periódica de fluido de la que padecía el joven obispo de 33 años. El homoerotismo al que se le asocia se ve reflejado cuando el filósofo alemán Friedrich Nietzsche le dedica un poema amoroso luego de visitar Génova en 1882 y encontrarse con la imagen del santo al que describe, en un estado de gracia, como “Bellísimo Januario!”.

La pintura proviene probablemente del convento de la Encarnación (México), cuyo homónimo español fundado por la reina Margarita en el siglo XVII conserva algunos relicarios que se dice contienen la sangre de San Genaro. –GCA



FRANCISCO DE ZURBARÁN, AT.

(Fuente de Cantos, España, 1598–Madrid, España, 1664)

San Francisco en oración ca. 1630

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Adquisición Comisión de Bellas Artes, 1891

Surdoc 2-1999

Atribuida al pintor español Francisco de Zurbarán, la obra presenta a San Francisco de perfil, arrodillado, mientras ora con las manos enlazadas y dirige su vista al cielo. Frente a él, yace una calavera y sobre ella un libro abierto, elementos que refieren a la muerte y sufrimiento de Cristo crucificado como centro de la meditación del santo, quien también muestra en sus manos las marcas de los estigmas; las heridas de la crucifixión.

En la iconografía franciscana, que inició después de la muerte del santo en 1226, se tendió a representarlo como un hombre delgado y de pómulos marcados. Sin embargo, a partir del Concilio de Trento esta imagen se convirtió en la de un asceta, seguramente porque la orden franciscana reformada, fundada en 1525, se caracterizaba por una observancia estricta.

Artistas como el Greco, Caravaggio y Zurbarán consolidaron una iconografía que le confirió al santo una máxima intensidad expresiva al presentarlo en posiciones penitentes como signo de renuncia, sacrificio y mortificación ante los deleites placenteros del mundo. Así, a partir del siglo XVI, las vestiduras y atributos de San Francisco de Asís no cambiaron. Siempre porta el sayal de su orden ajustado a la cintura con un rústico cordón, cuyos tres nudos aluden a la pobreza, la castidad y la obediencia. Las imágenes místicas de Zurbarán, quien comenzó a enviar sus obras y las de su taller a América a partir de 1637, se popularizaron entre los círculos conventuales como ejemplos pedagógicos de las virtudes de los santos. –CGM

ALESSANDRO VAROTARI, *IL PADOVINO*

(Padua, Italia, 1588–Venecia, Italia, 1648)

Cain y Abel

Adán y Eva ante el cadáver de Abel

Siglo XVII

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Adquisición Comisión de Bellas Artes, 1910

Surdoc 2-2048



Este díptico ilustra un evento recogido en el libro del Génesis (1:4,3-12), aunque probablemente fue parte de una serie dedicada al pecado original.

El primer lienzo muestra el momento en que Caín, primogénito de Adán y Eva, se lanza enfurecido sobre su hermano Abel a quien asesina golpeándolo con una quijada. Resulta interesante el contraste entre ambos personajes, pues mientras Abel es representado como un delicado adolescente, Caín aparece como un adulto salvaje. Más aún, para dar cuenta de la oposición moral entre ambos, sus cuerpos han sido racializados. De este modo, Abel, prototipo del hombre justo, es de piel blanca y cabellos rubios, en tanto que Caín, símbolo de la maldad, tiene la piel oscura, el cabello negro y alborotado. Si bien existe una larga tradición que fija estas cualidades, su origen se remontaría a la maldición que Caín recibió como castigo, la que ha sido asociada con la negritud. Es interesante preguntarse sobre el impacto que este tipo de imágenes han tenido en suelo americano como refuerzo de las estructuras sociales en las que el color de la piel ha ocupado un lugar central.

En cuanto a la iconografía del segundo lienzo, dedicado a la lamentación de Adán y Eva ante el cuerpo de Abel, proviene más bien de la tradición cristiana, ya que este evento no se describe en la biblia. En esta pintura la protagonista es Eva –representada casi tan joven como su hijo–, quien en posición suplicante se postra ante el cadáver de Abel. –MAC



ANTONIO GANA CASTRO

(Santiago, Chile, 1823-(?) 1846)
[Copia de Rafael Sanzio (Urbino, Italia, 1483-Roma, Italia, 1520)]

La bella jardinera ca. 1840 [original 1507]

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Ingreso sin antecedentes, 1880

Surdoc 2-4117

La fundación de academias artísticas en América Latina se inició a fines del siglo XVIII en los principales virreinos fruto del impulso dado por las reformas borbónicas. En el caso chileno, si bien es temprano en relación a otros países del Cono Sur, lo cierto es que lo primeros esfuerzos por dotar al país de una institución que profesionalizara la formación de los artistas ocurrieron en tiempos republicanos.

A partir de la década de 1840 los letrados instalaron la necesidad de contar con una academia, pues esta además de sus fines más evidentes: formar a los artistas, operaría como símbolo del progreso alcanzado por la naciente república y del grado de civilización de sus habitantes.

El joven pintor Antonio Gana Castro fue el emblema de estos primeros intentos, pues el gobierno de Manuel Bulnes decidió financiar una beca para que prosiguiera estudios de perfeccionamiento en París, con el fin de que a su regreso fundara una escuela de dibujo aplicado y otra de pintura. El lento avance del artista sumado a su prematura muerte en pleno viaje de regreso a Chile, truncaron por casi una década el proyecto estatal. Del periodo formativo de Gana data *La bella Jardinera*, copia del lienzo homónimo pintado por Rafael Sanzio en 1507, perteneciente a la colección del Museo del Louvre. Esta tela evidencia la relevancia de las copias dentro del proceso formativo de los artistas e invita a preguntarse por el modo en que estas obras canónicas circulaban Chile. -MAC

JOANNA VERGOUWEN

(Amberes, Bélgica, 1630–1714)

Encuentro de David y Abigail 1673

ÓLEO SOBRE LÁMINA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Colecciones de la Academia de San Carlos



Copia de un lienzo que Pieter Paul Rubens pintó en 1630 y que hoy se conserva en la National Gallery en Washington D.C., esta es una de las dos obras que el Museo Nacional de San Carlos conserva de la pintora flamenca Joanna Vergouwen.

Se trata de un óleo sobre lámina de cobre fechado en 1673 que alude al episodio bíblico que describe el exilio de David en el desierto en el sur de Judá. David, necesitado de provisiones, envió a varios de sus hombres a pedir ayuda a Nabal, un granjero rico cuyo rebaño pudo pastar durante todo el invierno gracias al rey. Ante la negativa del granjero, David partió furioso con 400 hombres armados en busca de venganza. La esposa de Nabal, Abigail, al enterarse del inminente ataque, empacó generosos víveres y se dispuso a interceptar a los soldados. Ella le rogó a David que renunciara a su venganza y le recordó que no debía permitir que el mal entrara en su vida. Su gesto, mirada y piel blanca representan aquí una prefiguración de la Virgen como intercesora en esta escena de reconciliación.

Así, la obra de Vergouwen no solo contribuye al catálogo de copias de Rubens sino que da cuenta del trabajo, estilo y técnica de la pintora, cuyo taller seguramente estuvo vinculado al comercio de Amberes hacia América. El uso de lámina de cobre denota también el conocimiento de la artista sobre los materiales que resistirían las vicisitudes de la distancia, el tiempo y el ambiente. –CGM

ALESSANDRO TURCHI. AT.

(Verona, Italia, 1578–Roma, Italia, 1649)

El juicio de Paris
Primera mitad del siglo XVII

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Colección Alberto José Pani. Adquirido por la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1926



La obra *El juicio de Paris*, atribuida al pintor italiano Alessandro Turchi, está basada en el relato mitológico del mismo nombre, narrado por el poeta romano Ovidio en su obra *Heroidas*. En ella refiere al momento en que, en medio de la boda de la nereida Tetis con el héroe Paleó, apareció la diosa de la discordia Eris quien, molesta por no haber sido invitada, decidió vengarse sembrando la enemistad entre los dioses presentes, para lo cual arrojó una manzana con la inscripción: “para la más bella”. Fueron las diosas Atenea, Afrodita y Hera las que comenzaron a disputarse la manzana, hasta que Zeus interfiere y designa al hijo del rey de Troya, Paris, como el juez encargado de elegir a la diosa más bella. Finalmente, de este juicio Venus resulta la vencedora tras haberle prometido a Paris el amor de la mujer más bella del mundo, Helena, sin saber que esta decisión traería terribles consecuencias a Troya.

En la composición el autor representa a las tres diosas semidesnudas mostrándose ante Paris para ser elegidas por su belleza, representada a partir de la voluptuosidad de los cuerpos femeninos y por el excesivo color blanco de sus pieles, haciendo una clara alusión a la idea de la piel blanca como configuración de lo divino. Los desnudos femeninos representados en esta obra funcionan como un prototipo del ideal de belleza femenino, pero también como una advertencia acerca de las consecuencias que puede traer al hombre el amor y los deseos pasionales. –MMM

PIETER JANSZ POURBUS

(Gouda, Países Bajos, 1523–Brujas, Bélgica, 1584)

La Última Cena ca. 1560

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Colección Alberto José Pani. Adquirido por la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1926



Pieter Pourbus fue un pintor, dibujante, ingeniero y cartógrafo flamenco conocido principalmente por sus pinturas religiosas y retratos. Acerca de esta pintura se han encontrado diferentes versiones que van entre 1548 y 1562, con variaciones compositivas y formales, lo que permite pensar que se representan distintos momentos de la escena. De acuerdo a investigaciones recientes, a partir de la obra de 1548 se ha determinado que el pintor utiliza como fuente la narración hecha por el retórico flamenco Eduard de Dene (1505–1576) en sus *Refranes*.

En cuanto motivo, la última cena fue un asunto habitual en Europa durante el siglo XV, especialmente para la decoración de comedores al interior de los monasterios, momento en que se narra la última reunión entre Jesús y sus doce apóstoles compartiendo el pan y vino como un preludio de su propio sacrificio.

Desde una perspectiva comparada, el número doce ha sido una constante en el ámbito de la religiosidad desde el periodo de la antigüedad en adelante. Además de los doce apóstoles, Jacob tuvo doce hijos, fueron doce las tribus de Israel, doce los dioses olímpicos o doce los trabajos recibidos por Hércules. En términos antropológicos, el doce es un número sagrado en la medida que es la multiplicación del tres y el cuatro, ambos utilizados para la organización de la tierra y el cielo: cuatro los puntos cardinales, cuatro las estaciones del año, el sol, la luna y la tierra, la divina trinidad o tres los días necesarios para la resurrección. –JCP



JACOB JORDAENS

(Amberes, Bélgica, 1593–1678)

Las bodas de Cupido y Psique *ca. 1645*

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Donación de la Braden Cooper Company, 1962

Surdoc 2-1892

Esta obra fue catalogada erróneamente durante más de medio siglo como *Cupido y Venus* y, más tarde, *Baco y Venus*; tras la revisión minuciosa de los atributos iconográficos presentes en ella se pudo determinar que muestra las bodas de Cupido y Psique.

Este episodio de la mitología grecolatina fue recogido por Apuleyo en la novela titulada *Las metamorfosis* o *El asno de oro*. En ella se narran las desventuras de Psique, joven mortal amante de Cupido. Fruto de la envidia y maledicencias de sus hermanas, la muchacha desobedeció la solicitud de discreción de su enamorado, lo que le granjeó la ira de Venus, su suegra. Finalmente, luego del cumplimiento de trabajosas pruebas y la intercesión de Zeus, los jóvenes pudieron casarse ante la corte olímpica.

En esta pintura se presenta a los novios encabezando el copioso banquete nupcial. Tal como se celebraba este rito en la Antigüedad, los jóvenes aparecen semidesnudos instalados en un triclinio ricamente ornamentado y cubierto con un dosel, acompañados por un amorcillo. Para reforzar el sensualismo y, de paso, el exotismo de la escena se observa un papagayo y un mono tití, animales que aluden al paraíso y que proceden de América.

La exploración de este tipo de temáticas en la pintura se relaciona con la existencia de un público masculino letrado, de origen noble y burgués que encargaba estas representaciones eróticas para disponerlas en sus aposentos privados. –MAC

JAN IJKENS

(Amberes, Bélgica, 1613–(?), 1679)

El triunfo de la Iglesia *Siglo XVII*

ÓLEO SOBRE LÁMINA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Donado a la Academia de San Carlos por Alejandro Ruíz Olavarrieta, 1908



Del pintor flamenco Jan Ijckens, *El triunfo de la Iglesia* es un óleo sobre lámina, copia de la composición que Pieter Paul Rubens hizo para servir de cartón a la serie de tapices que la Infanta Isabel Clara Eugenia obsequió al convento madrileño de las Descalzas Reales hacia 1626.

También conocida como *Apoteosis Eucarística*, la serie constituyó la culminación plástica de la ideología de la contrarreforma. *El triunfo de la Iglesia*, en particular, fue una de las obras más reproducidas gracias a que muy pronto se hicieron grabados que facilitaron su conocimiento. Esta lámina seguramente se basó en algún grabado, pues la composición aparece invertida en relación a la obra de Rubens, además de la omisión de detalles como el marco y la cartela de inspiración clásica. Iconográficamente, la escena evoca un catolicismo triunfante: la Iglesia porta una custodia en un carruaje tirado por cuatro caballos blancos, mientras un ángel le corona con una tiara. Los caballos son guiados por el Espíritu Santo y las virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad, las cuales portan los emblemas papales que reafirman el poder del pontífice.

Estas figuras, inspiradas en formas clásicas de tez blanca, avanzan triunfantes sobre sus enemigos: la Furia, la Discordia y el Odio y tras ellos marchan la Ignorancia y la Ceguera, que se ven como hombres de edad más avanzada y tez morena, la cual estuvo por mucho tiempo asociada a la representación física de la herencia de Caín. –CGM

AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

(Escuela Florentina)

El juicio de Débora

Siglo XVI

PLUMA Y TINTA MARRÓN, AGUADA MARRÓN SOBRE PAPEL
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Colección Alberto José Pani. Adquirido por la Escuela
Nacional de Bellas Artes, 1926



Débora es considerada como la primera jueza de Occidente. En el escrito bíblico titulado el Libro de los jueces, específicamente en los capítulos IV y V, se narra cómo Débora acostumbraba sentarse todos los días debajo de una palmera en el Monte Efraín, para impartir justicia en Israel.

En la obra se observa una multitud que acude a ella por su consejo. Los personajes destacan por las poses manieristas de la Italia del siglo XVI. Débora, a la que más tarde se conocería como “La madre de Israel”, se muestra ecuánime ante la situación. Además de ser una mujer inteligente se le conoce también por ser profeta, hecho que, aunado a un liderazgo inimaginable para una mujer en aquel momento, le sirvió para procurar la paz a su pueblo a lo largo de cuarenta años.

Este dibujo forma parte de las adquisiciones realizadas a principios del siglo XX para la enseñanza de los alumnos de la Academia de San Carlos en México. Cabe destacar que, en la mayoría de los casos, este tipo de obras eran ejercicios preparatorios que con el tiempo se volvieron esenciales como un medio para mostrar la composición final a la persona que comisionaba la pieza y, posteriormente, trasladarla a otra técnica como el grabado, la pintura o la escultura. Fue a partir del siglo XVIII que dichos dibujos comenzaron a apreciarse por sí mismos y adquirieron mayor valor. -PE

ADRIAEN PIETERSZ VAN DE VENNE

(Delft, Países Bajos, 1589–La Haya, Países Bajos, 1622)

La riña por los pantalones *Primer cuarto del siglo XVII*

ÓLEO SOBRE TABLA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Colección Alberto José Pani. Adquirido por la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1926



La Riña por los pantalones proviene de la cultura popular de los Países Bajos, relacionada con la construcción social de los roles de género. En particular, refiere al conocido aforismo en el que siete mujeres luchan por la posesión de un pantalón y que fuera ampliamente difundido en los siglos XVI y XVII, aunque sus primeros antecedentes se encuentran en el siglo XV.

Si bien el origen de la escena se encontraría en el libro de Isaías 4:1 donde se describe a “siete mujeres que echarán mano de un hombre, diciendo: Nuestro propio pan comeremos y con nuestra propia ropa nos vestiremos”, lo cierto es que el imaginario popular desplaza su principio bíblico a la competencia por el corazón de un hombre o de su semen. Esto resulta particularmente importante en épocas en que las guerras y conflictos bélicos mermaron la población. Hipótesis posteriores verían en esta imagen la búsqueda por la liberación femenina, disputando con los varones la autoridad y el poder. Cual sea la lectura, la representación de la batalla o riña de los pantalones (o calzones) ridiculiza la imagen de las mujeres como viragos (masculinizadas) o tiranas, siendo continuamente utilizada para efectos moralizantes sobre el peligro de la decadencia.

En la historia del vestuario el pantalón reafirma el poder masculino, como lo señala la historiadora francesa Christine Bard: “El pantalón es el marcador de sexo más importante para la historia occidental. Se erige como emblema de la virilidad” y su conquista expresa el deseo de la igualdad. –GCA



CHERUBINO KIRCHMAYR

(Venecia, Italia, 1848–Londres, Inglaterra, 1903)
[Copia de Diego Velázquez (Sevilla, España, 1599–Madrid, España, 1660)]

Los bebedores

Siglo XIX [original 1626/1628]

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Donación María Luisa Mac Clure, 1919

Surdoc 2-5103

Los bebedores es una obra realizada por el artista italiano Cherubino Antonio Kirchmayr, formado en la Academia de Bellas Artes de Venecia y dedicado principalmente al retrato de familias aristocráticas. Esta pintura es una copia de *El triunfo de Baco* realizada por el pintor español Diego Rodríguez de Silva y Velázquez entre 1628/1629 por encargo del Rey Felipe IV y conocida popularmente como *Los borrachos* luego de su exhibición en 1819 en el Museo Nacional del Prado, Madrid. Velázquez ha sido considerado como parte de los “Maestros Antiguos” del arte español, no solo por su obra, sino que también gracias a su circulación y el impacto que tuvo para el arte moderno desde el siglo XVIII en adelante. El renovado interés en Velázquez y otros “Maestros Antiguos” debe entenderse a la luz de la invasión napoleónica en España en 1808, cuya valorización se expresó en su comercialización, así como también de la circulación de copias en Europa y el continente americano.

Esta obra formó parte de la decoración del Palacio Edwards en el centro de Santiago, habitado por el matrimonio de Agustín Edwards Ross y María Luisa Mac-Clure Ossandón. Se cree que la obra pudo haber sido adquirida por el hermano de Agustín, Arturo Edwards Ross, entre 1886 y 1889 en uno de sus viajes a Italia, personaje ampliamente reconocido como coleccionista y promotor de las artes. Finalmente, en 1919 el cuadro es donado por María Luisa para formar parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. –JCP

JAN IJKENS

(Amberes, Bélgica, 1613–(?), 1679)

El triunfo de la Fe *Siglo XVII*

ÓLEO SOBRE LÁMINA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Donado a la Academia de San Carlos por Alejandro Ruíz Olavarrieta, 1908



Al igual que *El triunfo de la Iglesia*, *El triunfo de la Fe* es una copia de la obra que Rubens ideó hacia 1626 para el convento de las Descalzas Reales en el contexto de la contrarreforma.

Aquí, la figura de la Fe aparece de pie en medio de un carro procesional, mientras levanta un cáliz coronado por una hostia y voltea a ver a sus cautivos. El primero, un hombre barbado que lleva una esfera armilar en una mano y un libro en la otra, personifica a la Astronomía; a su lado camina un viejo que apenas se sostiene con la ayuda de un bastón y que encarna a la Filosofía. Detrás de ellos se distingue un rostro más joven, que pudiera relacionarse a la Poesía, pues porta una corona de laureles; le sigue la Naturaleza, una matrona medio desnuda con cinco senos. Finalmente, hay otra figura en el fondo que apenas se reconoce, un hombre de piel negra con una suerte de turbante a quien se le ha vinculado con la Filosofía Islámica, dado que la obra original se hizo para un convento de la realeza española.

A los pies de la Fe hay un globo que simboliza la universalidad de su mandato y delante de ella un ángel lleva la cruz, mientras otros se reparten los cuatro clavos y la corona de espinas. En este sentido, la composición se refiere a la controversia que dividió a católicos y protestantes: la presencia de Cristo en la eucaristía. -CGM

AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

(Escuela Veneciana)

Escena de ofrenda o de sacrificio

Siglo XVI

LÁPIZ NEGRO, PLUMA, TINTA MARRÓN Y

AGUADA MARRÓN SOBRE PAPEL

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Colección Alberto José Pani. Adquirido por la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1926



El término sacrificio procede del latín *sacrificium* y alude al acto de santificar o consagrar un objeto, mientras que *ofrenda* –usado como un sinónimo– significa la presentación de un regalo. Si bien ambos conceptos se encuentran emparentados etimológicamente, en la acción ritual no son lo mismo, ya que la ofrenda se trata de un acto de presentar algo a un ser sobrenatural, mientras que un sacrificio es una ofrenda que implica la muerte ritual del objeto/sujeto durante la ceremonia. Ambas acciones comparten la voluntad de alcanzar una conexión con lo divino y lo sagrado, ser un modo de activación para un intercambio mágico en búsqueda de la adquisición de favores del dios o la divinidad, como una manera en que se interceda y modifique el mundo natural como parte de la manifestación de lo sagrado. Este tipo de prácticas también se utilizan como una manera de purificación y renovación del cosmos o del mundo conocido.

Existe una relación íntima entre la religiosidad y la violencia, entre misticismo y sacrificio, relaciones que toman una apariencia simbólica que puede entenderse como una forma de intercambio bajo modelos mágicos de religiosidad. La ofrenda y el sacrificio, en definitiva, se establecen como un medio de comunicación entre el mundo sagrado y profano, entendiéndolos como umbrales opuestos –pero posibles de ser transitados– que nos separan a nosotros de aquello. –JCP



**ANTONIO DI JACOPO NEGRETTI,
APODADO PALMA EL JOVEN**

(Venecia, Italia, 1544–1628)

Pan y Siringe
Sin fecha

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Donación Braden Cooper Company, 1962

Surdoc 2-4091

La *Metamorfosis* de Ovidio, cuenta que la ninfa Siringe fue perseguida y acosada por el fauno Pan, descrito como de aspecto desagradable y aterrador. Siringe al no poder deshacerse de Pan, pidió ayuda a la diosa Artemisa, quien en respuesta a sus plegarias transformó a la ninfa en un cañaveral. Molesto por no haber cumplido con su cometido, Pan tomó una de esas cañas e hizo una flauta, con la que interpretó una melodía de cacería.

Durante el siglo XVI se volvieron comunes las comisiones de pinturas de tipo mitológico que, si bien poseían una gran carga de enseñanza moral, también eran las únicas temáticas en las que se permitía incluir desnudos cargados de gran erotismo. Uno de los artistas más socorridos para este tipo de encargos fue el pintor italiano Antoni di Jacopo Negretti, mejor conocido como “Palma el Joven”, artista que, influenciado por Rafael y Tiziano, desarrolló grandes dotes para la representación del cuerpo humano en movimiento.

La composición de la obra Pan y Siringe, muestra el momento en que la ninfa es tomada de la cintura por Pan, pero ella lo aparta con sus manos. Mientras que Siringe simboliza el bien representado por una piel blanca y con una gran belleza, Pan simboliza el mal, representado a partir de una piel oscura y un aspecto desalineado. Ambas presencias le otorgan a la obra no solo un carácter moralizante, sino que ideológico, en donde las pieles oscuras y la otredad son vistas como sinónimo de vicio, maldad y perversidad. –MMM

ALESSANDRO TURCHI

(Verona, Italia, 1578–Roma, Italia, 1649)

Hércules matando a los niños o La locura de Hércules ca. 1620

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Donación Braden Cooper Company, 1962

Surdoc 2-267



La locura de Hércules fue realizada por el pintor italiano Alessandro Turchi durante su estadía en Roma como parte del proceso de formación académica. Siendo miembro de la Academia de San Lucas desde 1619, su periodo romano significó un importante desarrollo para su obra permitiéndole experimentar e involucrarse con los distintos estilos del momento.

Esta pintura, tal como lo indica su nombre, representa uno de los episodios centrales en la tragedia griega del semidiós Hércules (o Heracles). Tradicionalmente, la historia cuenta que la diosa Hera provoca la locura de Hércules, desencadenando el asesinato de su esposa, hijos y sobrinos. Acto seguido, y como una forma de expiar sus pecados, el semidiós inicia los doce trabajos o “desafíos” como una forma de penitencia. La intervención divina es uno de los elementos centrales para esta escena, mostrándonos la manera en que las pasiones y la irracionalidad desatada trastocan no solo los valores morales del individuo, sino que las propias bases de la civilización.

Esta obra fue adquirida por el príncipe August zu Sayn Wittgenstein-Hohenstein durante 1920 en Alemania, formando parte de la colección del Príncipe Wittgenstein. Como consecuencia del estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939, August envía las obras y otros objetos de valor a Chile como un mecanismo de resguardo, regresando muchos de ellos en 1941. En 1959 la empresa estadounidense Cooper Company –administradora de la famosa mina El Teniente– compra la Colección Wittgenstein donando 15 pinturas en 1962 al Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago. –JCP



CORNELIS DE VOS

(Hulst, Países Bajos, ca. 1584/1585–Amberes, Países Bajos, 1651)

El juicio final ca. 1620

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Donación Braden Cooper Company, 1962

Surdoc 2-2228

Esta obra, realizada por Cornelis de Vos nos muestra el juicio final, escena que corresponde a los pasajes escatológicos del cristianismo –principalmente del evangelio de San Mateo– como aquel momento de la segunda venida de Jesucristo. Descrito como el fin de los tiempos, los muertos resucitarán y serán juzgados por los pecados cometidos para ser salvados o condenados en la eternidad. Al interior del dinamismo y caos de la representación, en la parte superior se sitúan los seres celestiales precedidos por Jesucristo, en el centro la nebulosa del movimiento de los cuerpos espirituales llevados o detenidos por ángeles y, en la parte inferior, aquellos que esperan ser enjuiciados. En este tercer momento la separación de los cuerpos es notoria: por una parte, aquellos condenados que descienden al territorio infernal por medio de la fuerza, formando un óvalo a través del movimiento y los cuerpos apilados. Por el otro, se encuentran aquellos sujetos que han sido o serán salvados: hombres y mujeres, blancos y negros.

En la base de la pirámide se encuentra el torso desnudo de un hombre joven cuya mirada se levanta y se encuentra con otro personaje que nos da la espalda. La presencia del sujeto negro al interior del cuadro deja entrever no solo la variedad de la humanidad en el mundo, sino que también señala que todos los individuos serán sujetos de juicio durante el final de los tiempos. En este sentido, el discurso pedagógico de la cristiandad se proyecta y difunde transversalmente. –JCP



JOAQUÍN RAMÍREZ

(Puebla, México, ca. 1832–Ciudad de México, México, 1866)
[Copia de Henri- Pierre Picou (Nantes, Francia, 1824–1895)]

Jesús arrojando a los mercaderes del Templo 1857

ÓLEO SOBRE TELA
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Adquirida en la 10ª Exposición de la lotería en 1857

Durante el siglo XIX, las obras pictóricas de corte religioso fueron utilizadas con lecturas laicas o cívicas, que pretendían crear analogías entre las historias bíblicas y los acontecimientos políticos del momento.

Un ejemplo de ello es la obra *Jésus chassant les vendeurs du Temple* de 1853, realizada por el pintor francés Henri-Pierre Picou, hoy en la colección de la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts en París. En la obra, se muestra el momento en que Jesús comienza a expulsar a quienes vendían y compraban mercancía en el templo, debido a que dicha acción deshonraba el lugar de adoración a Dios. Picou utiliza este pasaje para referirse a la afrenta que significaba el final de la Segunda República Francesa y al comienzo del Segundo Imperio.

La obra *Jesús arrojando a los mercaderes del Templo* es una copia casi fiel a la de Picou, sin embargo, en esta versión el pintor mexicano Joaquín Ramírez incluye en la parte inferior izquierda de la composición, una bandera tricolor que resguarda un banco que se ha caído por la trifulca. La copia de Ramírez fue ejecutada en 1857, año en que se firmó la primera Constitución Liberal de México. Al ser simpatizante del Partido Conservador Mexicano, Ramírez recrea esta obra como una forma de protesta hacia el pensamiento liberal.

La obra fue exhibida en la décima exposición de la Academia de San Carlos (1857), resultando ganadora del primer lugar en la clase de copias de cuadros y adquirida por la misma academia para formar parte de su acervo. –MMM

AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

[Copia de Giovanni Benedetto Castiglione (Génova, Italia, 1609–Mantua, Italia, 1663/1665), antes Sebastien le Clerc, At.]

Fauno en orgía

Siglo XVIII

ÓLEO SOBRE MADERA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Legado Eusebio Lillo, 1910

Surdoc 2-2436



Esta obra ingresó a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes gracias al legado de Eusebio Lillo –también conocido como Galería Lillo debido a su exhibición en una sala especial en el ala norte del museo hasta aproximadamente 1938– quien al fallecer en diciembre de 1910 dejó 124 obras pictóricas y 142 volúmenes de libros sobre materias artísticas a la Comisión de Bellas Artes, organismo garante de la administración del museo en la época. Si bien la donación fue rechazada en una primera instancia, la colección Lillo pasó a conformar parte del acervo desde 1911.

Entre el importante conjunto de pinturas se encuentra *Fauno en orgía* que, inicialmente fue atribuida a Sebastian Jacques Leclerc, pintor francés reconocido por sus escenas mitológicas. Sin embargo, investigaciones posteriores han consignado que la obra se habría realizado en el siglo XVIII a partir de una pintura del italiano Giovanni Benedetto Castiglione. Aunque la producción del pintor barroco se caracterizó por realizar obras de gran formato para iglesias, se le conoce también una veta pagana de su pintura que circulaba a manos de coleccionistas privados.

La escena representa una bacanal liderada por un fauno, integrante del cortejo del dios Baco, rodeado de bienes en ruinas simbolizando la bestialidad del vicio, el triunfo de los impulsos naturales y la consecuente decadencia de la civilización. La fusión híbrida del personaje mitológico, potencia la noción de la animalidad como ausencia de moralidad y la virtud. –ECF



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

[Copia de Guido Reni, (Bologna, Italia, 1575-1642)]

Cleopatra o Muerte de Cleopatra *Siglo XIX [original 1598]*

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Procedencia desconocida

La muerte de Cleopatra –reina de Egipto– es uno de los temas favoritos de la pintura de los siglos XV al XVII y para el que posaban las nobles italianas. La tradición iconográfica de Cleopatra la presenta con el cuerpo semi-desnudo y el áspid mordiéndole uno de sus pechos en el evento suicida, acción que se exhibía también como un acto de placer. Con ello se enfatizaba la sexualización de la reina, despojándola de sus capacidades intelectuales, políticas y estratégicas como gobernante. Sin embargo, su desnudez no condice con ninguna de las fuentes de la antigüedad, especialmente Plutarco, como tampoco la certeza del uso del áspid –víbora que puede alcanzar a medir entre los 60 y 80 cm– como arma para el suicidio.

Aunque en la obra de *Cleopatra* realizada por Guido Reni –cuyo original se encuentra en el Neues Palais (Potsdam, Alemania)– se moderan estas características, tapando medianamente el pecho y sugiriendo con su mano el lugar donde atacará la víbora, esta modificación no despoja a la representación de su carácter erótico. La popularidad del tema entre los coleccionistas ratifica que la muerte de la reina egipcia estuvo principalmente destinada a la contemplación de los comitentes masculinos, bajo pretexto de reforzar valores morales. Esto fortalece la idea que las disposiciones censuradoras de la contrarreforma no aplicaban necesariamente a la pintura de historia, especialmente si esta estaba destinada al ámbito de lo íntimo y al espacio de lo privado, fundamentalmente cuando se trataba de encargos de clérigos y hombres ilustres. –GCA



RUTILIO MANETTI

(Siena, Italia, 1571-(?), 1639)

Sansón y Dalila *Primer cuarto del siglo XVII*

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Colección Alberto José Pani. Adquirido por la Escuela Nacional Bellas Artes, 1926

Atribuida por varios años al español Francisco de Zurbarán, esta pintura fue plenamente autenticada en 1972 como obra del italiano Rutilio Manetti, artista que asimiló las novedades pictóricas de Caravaggio y su escuela en la segunda década del siglo XVII. La obra retoma el relato del Antiguo Testamento de Sansón y Dalila, en el que la mujer ayuda a los filisteos a descubrir la fuente de la fuerza del héroe hebreo: su cabello sin cortar desde su nacimiento. La escena muestra el momento en el que el filisteo corta el cabello de Sansón mientras duerme en el regazo de Dalila.

Durante el siglo XVII, en un contexto en el que los principales dogmas de la iglesia católica fueron cuestionados, existió una dicotomía en las representaciones de las mujeres del Antiguo Testamento, dividiéndolas entre ofensoras o portadoras de la fe. Mujeres como Salomé, Betsabé y Dalila, en particular, fueron asociadas a la lujuria, el adulterio, la codicia y la traición.

La construcción de este arquetipo: una mujer fuertemente sexualizada, atractiva y poderosa que convierte al hombre en víctima, cimentó un imaginario artístico que actuó como mecanismo de regulación de las conductas mediante el cual se adoctrinó a las mujeres sobre los roles que debían representar y aquellos que debían rechazar. En palabras de la historiadora del arte Linda Nochlin, "el arte contribuye a fijar el límite entre la feminidad ideal y la feminidad desviada, reforzando así los códigos patriarcales". -CGM

CORNESLISZ VAN HAARLEM

(Haarlem, Países Bajos, 1562–1638)

Pigmalión *ca. 1590*

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Donación Braden Cooper Company, 1962

Surdoc 2-1755



Pigmalión es uno de los mitos más interesantes de la Antigüedad recogido en *Las metamorfosis* de Ovidio. Según este, Pigmalión, rey de Chipre, vivía sin esposa. Frustrado ante la imposibilidad de encontrar a la mujer ideal, decidió tallarla sobre marfil. El nivel de perfección de su obra fue tal que terminó enamorándose de la figura, a la que llamó Galatea. Durante las fiestas de Afrodita pidió fervorosamente a la diosa que le fuera concedida una mujer semejante a la escultura. Profunda fue su sorpresa cuando descubrió que su deseo se había cumplido y que la figura se había vuelto carne.

El artista flamenco Corneslisz van Haarlem escogió este momento para llevarlo al lienzo. La mujer concedida a Pigmalión aparece desnuda y recostada –siguiendo el estilo italianizante de las Venus–, siendo forzosamente poseída por Pigmalión. Un aspecto relevante es el énfasis narrativo que el artista ha dado a la obra al incorporar en la esquina superior derecha el episodio en que Pigmalión está afanosamente dándole forma a la escultura.

Esta obra de gran riqueza simbólica escenifica, en primer lugar, la subordinación de la mujer al hombre, pues este es quien la crea a su medida, de allí el origen de su dominio. En segundo lugar, destaca que Galatea haya sido tallada sobre marfil lo que supone una vinculación directa entre blanquitud y perfección. Estos aspectos invitan a reflexionar sobre el modo en que las imágenes perpetúan ciertos discursos sobre el género o la raza que deben ser revisados. –MAC



LUCA GIORDANO

(Nápoles, Italia, 1632–1705)

Astrónomo de la antigüedad ca. 1660

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Colecciones antiguas de la Academia de San Carlos

La obra *Astrónomo de la antigüedad* puede ser ubicada en el período riberesco del pintor napolitano Luca Giordano en donde, a la manera de su maestro José de Ribera, realiza una serie de retratos de filósofos, sabios y científicos que responden a las ideas del neo-estoicismo y el neo-epicureísmo, que buscaban la concepción de un pensamiento filosófico basado en los conocimientos antiguos.

En la obra el pintor nos presenta a un hombre de edad avanzada que bien puede representar las ideas de la antigüedad, que recarga su brazo en un libro mientras sujeta con fuerza un artefacto. En el canto del libro se pueden apreciar algunos caracteres que se presume el propio autor de la obra realizó arbitrariamente. Se tiene la idea que esta escritura en realidad pretendía representar al alfabeto paleo hebreo, que se remonta al siglo X a.C. La representación de estos caracteres puede significar el acercamiento de los estudios científicos de la antigüedad con la tradición bíblica, en búsqueda de una verdad universal.

La obra *Astrónomo* del acervo del Museo Nacional de San Carlos está íntimamente relacionada con la obra *Un matemático*, también de Luca Giordano, conservada en el Museo de Bellas Artes de Argentina. En ambas obras aparece el mismo personaje en diferente posición y con soluciones compositivas diferentes, lo que hace pensar que se trata de dos versiones de una misma obra, en la que se recurre a la imagen del hombre de edad avanzada como símbolo de sabiduría y conocimiento. -MMM



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

[Copia de Guido Reni, (Bologna, Italia, 1575-1642)]

San Sebastián

Sin fecha [original ca. 1620/1625]

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Donación Alfonso Craviotto, 1932

Surdoc 2-4100

San Sebastián es un santo de origen romano, condenado al tormento y muerte por el emperador Diocleciano por mantener su fe cristiana. La pintura representa el momento del martirio y las flechas que recibió el joven soldado y guardia pretoriano, atado a un árbol. Las flechas, relacionadas con el mito griego de Apolo, se vinculan con las enfermedades infecciosas por lo que, se le considera capaz de detener las epidemias de la peste. Esto también fue utilizado como un aliciente para la amplia circulación de su imagen en la edad media durante la crisis de la peste negra, debido a que San Sebastián sobrevivió al martirio gracias a los cuidados de Irene.

Sus representaciones suelen estar relacionadas a varones con buen estado físico, por lo que ha sido considerado el santo de los atletas. También la representación de su cuerpo musculoso y de gran belleza, le ha valido transformarse en el patrono de los homosexuales en el siglo XIX, transformando las flechas en símbolos del sadomasoquismo. La representación de San Sebastián sirvió de pretexto para pintores y escultores no solo para demostrar el dominio técnico, sino también para exaltar la perfección del cuerpo desnudo masculino. No obstante, se trata de un cuerpo sometido a la tortura y a la vulneración.

Guido Reni pintó siete obras con el tema de San Sebastián entre los años 1610 y 1620. La pieza original de esta versión se encuentra en el Museo Nacional del Prado en España. -ECF



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

[Copia de Tiziano (Pieve di Cadore, Italia, 1490–Venecia, Italia, 1576)]

Salomé con la cabeza de Juan Bautista *Sin fecha [original 1515]*

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Legado Francisco Echaurren Huidobro, 1911

Surdoc 2-4101

Copia de la célebre pintura de Tiziano de 1515, conservada actualmente en la Galleria Doria Pamphilj (Roma). En esta versión se ha eliminado la presencia de la sirvienta, tal vez para resaltar el hecho que se trata de la princesa idumea y no de Judith, la heroína judía que corta la cabeza de Holofernes para salvar a su pueblo. Aunque ambas iconografías tienden a confundirse, la pintura de Tiziano ofrece pequeños detalles para su diferenciación: el rizo que cuelga sobre la mejilla de Salomé y los cabellos de Juan –un supuesto autorretrato del autor– que caen sobre el antebrazo de su victimaria, en un intento de revelar un origen impúdico a la escena y que es reforzado por la presencia del pequeño ángel suspendido en el fondo.

El relato bíblico no menciona a Salomé ni sugiere que la danza realizada ante el rey Herodes haya sido de naturaleza erótica, describiéndola como una niña pre adolescente (*korásion*). Su figura desaparece en el Nuevo Testamento y es retomada en el siglo I por el historiador Flavio Josefo en sus *Antigüedades Judías* (Libro XVIII, Capítulo 5, 4), donde se la menciona por primera vez. Hasta el siglo IV fue presentada como una hija sumisa al poder de la madre, Herodías, pero a partir de la edad media y durante el siglo XIX, especialmente, Salomé se transforma paulatinamente al interior de un imaginario devorador, complaciente y decadente, cuyo máximo exponente es la obra literaria homónima de Oscar Wilde estrenada en París en 1891. –GCA



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

(Según Cleómenes, según original griego)

Venus de Médici

*Siglo XIX [original fines del siglo
II a.C.—principios del siglo I a.C.]*

LABRADO EN MÁRMOL

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Sucesión Agustín Edwards, 1919 [inventario de 1929]

Surdoc 2-3647

La *Venus de Medici* forma parte del conjunto de esculturas que dan origen al desnudo femenino occidental. Derivadas de la *Afrodita de Knidos* de Praxíteles (350 a.C.), el impacto de estas imágenes fue tal que motivó durante siglos numerosas versiones, réplicas y reproducciones de la diosa desnuda y que fueron consideradas peligrosamente eróticas y lascivas. De tamaño natural y destinadas mayoritariamente para la contemplación masculina, la imagen de Venus provocó las más impensables reacciones físicas entre los varones, algunas de las cuales quedaron registradas en relatos en griego antiguo como *Amores* del escritor Luciano de Samósata (siglo II).

La de Medici, exhibida en la Tribuna de los Uffizi, es la más popular del conjunto y considerada la más hermosa del mundo antiguo. Incorporada en la guía del *Grand Tour*, un itinerario de viaje por Europa que otorgaba prestigio social entre los jóvenes, la escultura formaba parte importante del comercio asociado a esta famosa ruta. Lo anterior favoreció el auge de un coleccionismo de piezas clásicas entre los viajeros y el desarrollo especializado e inusitado de copias y de falsificaciones a partir del siglo XVIII.

Durante toda su existencia la *Venus de Médici* ha sido motivo del reforzamiento del canon de belleza femenina y su constante sexualización. Tanto el arqueólogo e historiador del arte alemán, Johann Winckelmann, como el poeta Lord Byron —quien le dedicó cinco estrofas en *Childe Harold* (1812-1818)— y el escritor y crítico de arte inglés, John Ruskin, la reconocieron como la encarnación “más elevada” de la mujer. —GCA



JOSÉ DE RIBERA, *EL ESPAÑOLETO*

(Játiva, Valencia, 1591–Nápoles, Italia, 1652)

San Juan Bautista bebiendo agua de una fuente 1608/1610

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Antigua colección de la Academia de San Carlos

Se cree que en este cuadro José de Ribera representa el momento en que San Juan Bautista se retira a hacer penitencia a la montaña. Sobre la representación de esta escena, se muestra el torso desnudo de un joven San Juan mientras bebe agua de una fuente –símbolo del bautismo–, e incluye la figura del cordero como atributo del sacrificio. La presencia del cuerpo en esta obra es notoria. El artista dedica bastantes esfuerzos pictóricos en la elaboración de la musculatura y la tensión del cuerpo, resultado de la posición adoptada por el joven personaje. En definitiva, nos encontramos con la conjunción entre aquellos elementos simbólicos propios de la representación religiosa, con aquel modelo de figuración del cuerpo masculino y la masculinidad.

La atribución de esta obra estuvo largamente en disputa. Hasta el año 2016 se atribuía al pintor español Pedro de Orrete, pero a raíz de investigaciones recientes fue consignada al artista José de Ribera y datada durante su periodo formativo en Italia entre 1608 y 1610.

De esta pintura se conoce una variante anterior del autor perteneciente a la colección del Museo de Arte de Viena con las que se comparten una serie de similitudes compositivas. Por su parte, ambas obras de Ribera mantienen una estrecha relación con la pintura *San Juan Bautista bebiendo agua de una fuente* del artista italiano Caravaggio, develando no solo la vinculación compositiva y visual de las obras, sino que también las influencias entre pintores y épocas distintas. –JCP



NICANOR PLAZA

(Santiago, Chile, 1841–Florencia, Italia, 1918)

El jugador de chueca o *El jugador de palín* 1880

FUNDIDO EN BRONCE

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Adquisición Comisión de Bellas Artes, 1889

Surdoc 2-1413

En 1867 el escultor chileno Nicanor Plaza presenta *Jugador de chueca* en la Exposición Universal de París donde obtiene Mención Honrosa. El joven mapuche que juega al *palín* –deporte comunitario con fines rituales y socio-políticos– es abordada a través de la imagen estereotipada, blanqueada e higienizada por los artistas del siglo XIX en un intento por rescatar la figura del “buen salvaje”, difundida ya en el siglo XVI durante el proceso de conquista. El cuerpo occidentalizado y canónico del adolescente mapuche, reproduce el modelo clásico de belleza masculina: la musculatura acentuada, la tensión del cuerpo y el ligero *contrapposto*.

Esta figura estática y modélica del indígena, despojada de su valor político, configurada en oposición al progreso republicano liberal y estancada en una mirada y pensamiento positivista sobre ideales modernizadores, se enmarca en el desarrollo de la llamada “Pacificación de la Araucanía” (1861-1883), guerra y aculturación forzada emprendida por el estado chileno. Si bien España, luego de casi 100 años de guerra, había reconocido la independencia de la Nación Mapuche en 1641 y cuya soberanía fue ratificada por el estado chileno en 1825, en 1861 se emprendió una política anti-indigenista que llevaría a la ocupación de los territorios desde el Biobío al sur. Dicha empresa político-militar, potenció y favoreció la expropiación y reducción de los territorios pertenecientes al pueblo mapuche como parte de una política de colonización y fomento productivo de las tierras, iniciando la devastación de sus recursos y el despojo de su patrimonio ancestral hasta el día de hoy. –GCA



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

[Copia de Guido Reni, (Bologna, Italia, 1575-1642)]

Salomé con la cabeza de Juan el Bautista *Sin fecha [original ca. 1638/1639]*

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Legado Francisco Echaurren Huidobro, 1911

Surdoc 2-4099

Este motivo también ha recibido el nombre de *El Banquete de Herodes*, episodio bíblico que podemos encontrar en los evangelios de Marcos y Mateo, siendo una de las escenas más explícitas de la pintura cristiana. En ella se representa a Salomé, hija de Herodías quien a su vez era esposa de Herodes Filipo I, con la cabeza de Juan el Bautista en una bandeja.

La trayectoria sobre la representación de Salomé en la historia del arte es disímil, personificándola ya sea como una joven complaciente al poder de la madre o bien, como una mujer sensual. La historia indica que Salomé ganó la simpatía de Herodes, ejecutando un baile que alegró de tal manera al rey que lo convenció de la ejecución de Juan. Este hecho refuerza la idea de la sensualidad y erotismo de Salomé, imagen que fue robustecida por la literatura simbolista o decadentista a partir de 1870, en especial por Oscar Wilde y Gustave Flaubert, como también por la pintura mediante la exhibición de la famosa obra *La Aparición*, de Gustav Moreau en 1876. Algunos años antes, el poeta Stéphane Mallarmé había escrito *Hérodíade* (1864/1867) desplazando el apasionamiento hacia la figura de la reina y se le atribuye la famosa frase: "J'aime l'horreur d'être vierge" (Me encanta el horror de ser virgen).

El personaje de Salomé expresa tanto la atracción como el terror que le provoca el poder de la seducción. La caída del santo, en tanto, simboliza la castración del hombre alienado por el deseo. -ECF

PIETRO NEGRI

(Venecia, Italia, 1628-1679)

Venus durmiendo

Siglo XVII

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Donación Braden Cooper Company, 1962

Surdoc 2-3644



El tema de este lienzo: la diosa del amor y la belleza dormida, tiene cierta recurrencia en la pintura renacentista y barroca, encontrándose varios ejemplos, entre ellos, *La venus dormida* de Giorgione (ca. 1510) y *La Venus de Urbino* realizada por Tiziano (1534). Las representaciones de Venus alcanzaron gran popularidad dado que se transformaron en la excusa perfecta para mostrar desnudos femeninos. Este tipo de obras eran realizadas por encargo para formar parte de los aposentos privados de los aristócratas, principales consumidores de estas imágenes destinadas al goce.

En esta obra la diosa aparece en primer plano, de frente, dispuesta de manera alargada y serpenteante, lo que la vuelve aún más sensual. La forma en la que descuida y plácidamente duerme, le resta toda solemnidad y la presenta en su fragilidad, ofreciéndola a un virtual observador masculino que la acecha. En el extremo inferior derecho se observan algunos objetos como, por ejemplo, un collar de perlas, un frasco de perfume, entre otros, que refuerzan la sensación de que estamos fisgoneando dentro de un espacio privado femenino. Un aspecto llamativo es la figura masculina anónima y semi-desnuda que se distingue al fondo, en la sección izquierda, la que parece aproximarse desvergonzadamente a la diosa, dotando de mayor carga erótica a la tela. Este hombre sin rostro opera como una suerte de reflejo de los espectadores que desde fuera del cuadro buscan violentar la intimidad de Venus. -MAC



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

[Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas (Grecia, siglo I a.C.)]

Laocoonte y sus hijos

Fines del siglo XIX [original ca. Siglo I a.C.]

LABRADO EN MÁRMOL

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Donación de Ramón Subercaseux, ca. 1896

Surdoc 2-3648

La escultura original fue encontrada a comienzos del siglo XVI en Roma cerca del Esquilino en los terrenos donde se levantaban las Termas de Tito. Este hallazgo despertó el interés del papa Julio II quien rápidamente la adquirió para su colección. Esta excepcional obra evidencia la maestría del arte helenístico caracterizado especialmente por la representación de las pasiones.

Los escultores eligieron un momento dramático relatado por Virgilio en la *Eneida*. Laocoonte, sacerdote de Apolo, denunció el peligro que significaba el caballo de madera dejado por los griegos en las playas de Troya. Cuando se disponía a sacrificar un toro en honor a Poseidón, desde el mar emergieron dos serpientes que atacaron a sus hijos. El sacerdote corrió en su auxilio, sin embargo, pereció junto a ellos. *Laocoonte y sus hijos* constituye un modelo indiscutido de familia, en el que el padre asume la defensa de sus hijos aunque esta implique incluso su propia muerte. En este mismo sentido son interesantes los tipos de masculinidades que instala esta escultura, pues los protagonistas son un hombre maduro y dos niños desvalidos desgarrados por el dolor.

La copia que posee el MNBA constituye un interesante documento histórico pues da cuenta de las sucesivas reinterpretaciones y restauraciones que sufrieron las partes faltantes del original –la copia del museo se habría hecho según el modelo establecido por Giovanni Angelo Montorsoli (1507-1563) a mediados del siglo XVI–; y de la relevancia de las obras antiguas en la construcción del gusto latinoamericano durante el siglo XIX. –MAC



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

[A partir de Tiziano (Pieve di Cadore, Italia, 1490–Venecia, Italia, 1576)]

Asunto decorativo

Sin fecha

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Legado de Eusebio Lillo, 1910

Surdoc 2-5100

En esta pintura flamenca se cita una obra realizada por Tiziano y su taller hacia 1555 titulada *Muchacha llevando un plato con frutas*, la cual sigue el mismo modelo compositivo de su famosa *Salomé* del Museo del Prado. El artista reprodujo la imagen original a menor escala y con pequeñas variaciones cromáticas, enmarcándola dentro de una ventana ojival y esta, a su vez, ha sido rodeada por una profusa guirnalda de flores.

La pintura expuesta da cuenta, en primer lugar, de la amplia circulación de imágenes en Europa gracias al grabado, técnica que permitió la difusión de las obras de los grandes maestros. En segundo, ilustra el proceso de apropiación y desplazamiento de los significados de estas, de modo que a partir de una imagen canónica pueden surgir obras nuevas. Este último aspecto es de gran relevancia, pues los grabados también circularon en abundancia en América inspirando el desarrollo del arte virreinal.

Uno de los elementos más destacables de esta pintura es la corona de flores que rodea a la figura central. En ella se pueden identificar rosas, lirios, tulipanes y narcisos, especies de distintas estaciones y lugares reunidas en un único elemento decorativo que da realce. Este recurso compositivo ampliamente utilizado por los pintores flamencos e incorporado principalmente en representaciones religiosas, marca un punto de inflexión en el desarrollo de los géneros pictóricos, pues logra articular la pintura religiosa y las escenas de género con las naturalezas muertas. –MAC

DANIEL DEL VALLE

(Ciudad de México, México, 1867–1935)

Boceto para Moctezuma II visita en Chapultepec los retratos de los monarcas, sus antecesores ca. 1895

CARBONCILLO SOBRE PAPEL

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL SAN CARLOS, MÉXICO

Probablemente heredado del acervo de la Academia



A finales del siglo XIX, con la finalidad de generar interés por los temas de corte histórico nacional entre los alumnos de la Academia de San Carlos en México, se promovieron diversos concursos sobre la antigüedad indígena y los orígenes de la identidad mexicana, de los que surgieron obras como *Moctezuma II visita en Chapultepec los retratos de sus antecesores*, fechada en 1895 y creada por el artista Daniel del Valle. En dicha obra el autor representa el momento en que Moctezuma II manda a esculpir en un peñasco de Chapultepec su retrato y los de sus antepasados, esto ante el inminente fin de su reinado tras la llegada de los españoles a Tenochtitlán.

Moctezuma II visita en Chapultepec los retratos de sus antecesores, se presentó entre 1898 y 1899 en la XXIII exposición de la Academia de San Carlos, en donde convivieron obras de artistas mexicanos y españoles. Las piezas de corte histórico mexicano resultaron poco atractivas para el público intelectual del país y las críticas fueron poco favorables, apuntando a que las ejecuciones de estas obras resultaba una copia de las pinturas europeas, pero retomando temas “vulgares”.

Si bien, para estas fechas existía poco interés a nivel mundial por las obras de corte histórico, estas piezas fueron despreciadas por representar a las culturas primigenias, que las élites mexicanas veían como arcaicas y de mal gusto, en una época en donde el país miraba hacia Europa como un modelo de progreso y desarrollo. –MMM



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

[Copia de Guido Reni, (Bologna, Italia, 1575–1642)]

Susana y los viejos

Sin fecha [original 1620]

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Adquisición Galería Díaz Gana, 1893

Surdoc 2-5152

ORAZIO DA FERRARI

(Voltri, Italia1605– Génova, Italia 1657)

Susana y los viejos

Primera mitad del siglo XVII

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL SAN CARLOS, MÉXICO

Colección Alberto José Pani. Adquirido por la Escuela

de Bellas Artes, 1926

Tanto en la colección del Museo Nacional San Carlos y el Museo Nacional de Bellas Artes podemos encontrar representaciones sobre Susana y los viejos, siendo un tema común dentro del repertorio pictórico del barroco, ya que permitía abordar el desnudo erótico femenino. En ambas pinturas se presenta solo la escena del baño de Susana, el momento más difundido de este relato y que se basa en el pasaje del libro de Daniel. En él se narra el acoso vivido por Susana, una mujer joven y bella de origen judío, por dos jueces ancianos, Arquían y Sedequía. Susana era esposa de Joaquín, un influyente personaje judío que se encontraba en el exilio en Babilonia.

Como se puede observar en ambas obras, Susana se encuentra semidesnuda, solo cubierta por un paño mientras se apronta a tomar un baño, cuando es acosada por los dos ancianos que habían acordado abordarla en algún momento de soledad. Cuando la joven se percata, los hombres amenazan con acusarla por adulterio si es que no accede a complacerlos. Susana los rechazó y sus amenazas se concretaron, siendo condenada a la muerte por apedreamiento. Daniel, un joven juez judío que luego se transformará en gobernador del rey Nabucodonosor II, la salvó demostrando su inocencia, lo que derivó que fuesen los ancianos los condenados a la lapidación.

En ambos casos el tratamiento de la luz de Susana es resuelta mediante una tez muy clara, que simboliza la castidad, la pureza y la salvación del alma. –ECF





AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

[Copia de Ginevra Cantofoli (Bologna, Italia, 1618?–1672) antes Guido Reni]

Beatrice Cenci o Sibila
Sin fecha [original ca. 1650]

ÓLEO SOBRE TELA
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Legado Francisco Echaurren Huidobro, 1911
Surdoc 2-4230

AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

Beatrice Cenci o Sibila
ca. Siglo XVII

ÓLEO SOBRE TELA
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Legado Eusebio Lillo, 1910
Surdoc 2-4098



Por más de 300 años se pensó que la pintura original de Beatrice Cenci era una obra del pintor italiano Guido Reni, realizada mientras la joven se encontraba en prisión esperando su sentencia de muerte ocurrida en Roma en 1599. Sin embargo, Reni no llegaría a la ciudad sino hasta 1601 y jamás habría conocido a la joven parricida. Investigaciones recientes consignan la autoría a la artista boloñesa Ginevra Cantofoli, alumna de la también pintora Elisabetta Sirani del círculo de Gudio Reni. Tampoco se trataría del retrato de Beatrice, sino un aparente autorretrato de su autora, vestida de Sibila. La obra original se encuentra en la Galleria Nazionale D'Arte Antica en el Palazzo Barberini de Roma.

La supuesta imagen de Beatrice Cenci fue reproducida innumerables veces a lo largo del tiempo. El caso del asesinato del padre abusivo, cruzó fronteras físicas y sociales. El juicio público de Beatrice, decapitada frente a una multitud, dio origen a obras literarias, visuales y toda clase de debates contra la aristocracia considerada abusiva y codiciosa. Se cree que entre quienes observaron este acontecimiento estaba Caravaggio y que el impacto que le causó este hecho dio origen a su obra *Judith y Holofernes* (1598/1599).

La expansión afectiva sobre Beatrice se traduce en múltiples y populares copias, como las dos obras provenientes de los legados de Francisco Echaurren y Eusebio Lillo. Esta última, aparece enmarcada en la característica guirnalda de flores que tuvo gran aceptación en el mundo flamenco, napolitano y, posteriormente, en el español. –GCA



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

[Copia de Domenico Zampieri, el *Domenichino* (Bolonia, Italia, 1581–Nápoles, Italia, 1641)]

Sibila cumana

Siglo XIX [original 1616]

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Procedencia desconocida

Sibila cumana

Sin fecha [original 1616]

ÓLEO SOBRE TELA

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Legado Francisco Echaurren Huidobro, 1911

Surdoc 2-2692

Se trata de dos copias de la célebre *Sibila cumana* de 1616 del italiano Domenico Zampieri, “el Domenichino”, que conserva la Galleria Borghese en Roma. Las sibilas –mujeres de la mitología grecorromana que gozaban de una reconocida facultad para predecir el futuro– fueron objeto de numerosas representaciones en la pintura occidental, pues jugaron un papel importante tanto en las historias mitológicas –que la relacionan con el dios Apolo–, como en el arte cristiano –pues se pensó que también hicieron profecías sobre Jesús–.

La *Sibila Cumana* de Domenichino sirvió como modelo para muchos pintores del siglo XVIII, por lo que varias copias pueden encontrarse en acervos tan distantes como el de la Academia de San Fernando, en España, el Museo Nacional de San Carlos, en México y el Museo Nacional de Bellas Artes, en Chile. En estas copias, en particular, la sibila figura con su libro de profecías, un instrumento de cuerda –como referencia al dios Apolo– y un rollo de papel pautado, quizás debido a que Domenichino tomó como modelo a la Santa Cecilia, patrona de la música, pintada a su vez por Rafael.

La llegada de estas copias de representaciones femeninas vinculadas a la mitología y a la historia sacralizada fue algo común para las academias americanas durante todo el siglo XIX. Ya fuera que adquirieran una copia o algún estudiante pensionado en Europa la pintara, éstas se convirtieron en modelos y recursos para el aprendizaje del cuerpo femenino bajo el canon de la belleza europea. –CGM



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

Friso griego *Sin fecha*

VACIADO EN YESO
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Procedencia desconocida
Surdoc 2-5126

Apolo, Diana y Latona *Sin fecha*

VACIADO EN YESO
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Procedencia desconocida
Surdoc 2-5127



Friso griego *Sin fecha*

VACIADO EN YESO
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Procedencia desconocida
Surdoc 2-5125



Las representaciones escultóricas de las culturas griega y romana son principalmente figurativas y humanistas. En los relieves o piezas de bulto redondo destacan temas mitológicos y de atletas en competición.

Esta triada de yesos da cuenta de la trascendencia de las referencias europeas en la formación artística en Chile, así como en la definición del gusto entre los coleccionistas y la influencia en la conformación de colecciones públicas del país, esto último se puede constatar en el catálogo del Museo de Bellas Artes de Santiago publicado en 1911. Los tres relieves son reproducciones adquiridas por el gobierno chileno a diversos talleres de moldes, yesos y vaciados de los museos europeos más prestigiosos, como es el caso de la pieza Apolo, Diana y Latona, cuyo original está exhibido en la sala permanente “Mundos antiguos: griegos, etruscos y romanos” del Museo Altes, en Berlín.

Durante décadas, se vieron desfavorecidas muchas de estas obras debido a que eran consideradas como secundarias o meras copias, lo que provocó que permanecieran resguardadas en los depósitos de la colección. Actualmente, se continua con la labor de propiciar diálogos horizontales entre las esculturas originales –realizadas por el alumnado que viajó becado al viejo continente– y las réplicas comisionadas en Europa, las cuales dieron paso en 1899 a la idea de conformación del Museo de Copias y Modelos, una iniciativa surgida en Chile y sin precedentes en América Latina que se concretó en 1911, la cual destacó la importancia de la cultura occidental como el modelo a seguir. –PE

EL CANCHAL

re
visi
ta-
do

UNA MIRADA
AL ARTE
EUROPEO
desde
América
Latina

CRÉDITOS

Organizan

MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS
(MÉXICO)
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
(CHILE)

Curaduría

MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS
(MÉXICO):
Claudia Garay Molina
Mariano Meza Marroquín

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
(CHILE):
Manuel Alvarado Cornejo
Eva Cancino Fuentes
Gloria Cortés Aliaga

Investigación

Jaime Cuevas Pérez, Chile
Paola López Eguiluz, México

Registro y Movimiento de obra

MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS
(MÉXICO):
Paola López Eguiluz
Mario Ariel López Aguilar
Miguel Ángel Torres

Restauración y Conservación

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
(CHILE):
María José Escudero Maturana
Eloisa Ide Pizarro

Mediación y Educación

MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS
(MÉXICO):
Edgar García Valleza

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
(CHILE):
Matías Cornejo González
María José Cuello González
Graciela Echiburu Belletti
Constanza Nilo Ruiz
Mariana Vadell Weiss

Museografía

SUMO

Diseño Gráfico

Catalina Chung
Wladimir Marinkovic

Producción

Mecánica Visual

Montaje

Marcelo Céspedes Márquez
Jonathan Echegaray Olivos
Gonzalo Espinoza Leiva
Pedro Fuentealba Campos
Hugo Núñez Marcos

Iluminación

Jona Galaz Irarrázaval

Audios

VOCES:
Paula Celis Díaz, Chile
María José Cuello González, Chile
Paola López Eguiluz, México

Edición

Romina Díaz Navarrete

Música

Syntagma Music Usach
De América & Europa (2016)

Agradecimientos

Jona Galaz
Cristian Losada (Tonot)
Carolina Ossa



ORGANIZA



CULTURA



INBAL

PATROCINA



RELACIONES EXTERIORES

MÉXICO

EMBAJADA EN CHILE