

EL CANON re
visi
ta-
do

UNA MIRADA
AL ARTE
EUROPEO
desde
América
Latina

M MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES



EL CANION re
visi
ta-
do

UNA MIRADA
AL ARTE
EUROPEO
desde
América
Latina

COLECCIONES MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE
& MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO





PRESENTACIONES

Julieta Brodsky Hernández

● MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES

● Y EL PATRIMONIO

Fernando Pérez Oyarzun

● DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Mireida Velázquez Torres

● DIRECTORA MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS

Julietta Brodsky Hernández

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO



El Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio tiene un importante rol articulador en el resguardo y puesta en valor de las colecciones de sus instituciones museales. En este contexto, se enorgullece en presentar la exposición *El canon revisitado. Una mirada al arte europeo desde América Latina*. Se trata de una propuesta especialmente relevante, que con miras al fortalecimiento del rol del Museo Nacional de Bellas Artes en redes internacionales y específicamente latinoamericanas, cobra gran sentido. Esta muestra es fruto de un trabajo mancomunado con el Museo Nacional de San Carlos de México. Los equipos de ambas instituciones no solo se abocaron a hacer posible que un número importante de obras consideradas universales, realizadas en Europa entre los siglos XVI y XVIII, llegaran a nuestro país, sino que además buscaron claves en común que explicaran su presencia en ambos países, revisando de forma crítica sus acervos, dando cuenta de historias y procesos artísticos compartidos.

La relación de intercambio cultural, académico, político y diplomático entre Chile y México es de larga data, y constituye una de las relaciones estrechas dentro del contexto de América Latina. La interculturalidad que nos define como nación diversa es un lugar común de diálogo que nos abre posibilidades de colaboración con nuevos horizontes. Por ello, esta muestra, que reflexiona críticamente acerca lo que hemos conocido en la historia del arte y sus transferencias, es un gesto más de integración de nuestros pueblos.

De esta forma, gracias a un extenso diálogo e intercambio de miradas, el público chileno tuvo la posibilidad de apreciar un conjunto magnífico de obras. Pero principalmente, y más allá de este esfuerzo, la muestra constituyó una invitación para comprender, desde una mirada contemporánea, cómo las ideas y principios del canon occidental se instauraron en el continente a través de la circulación de las imágenes.

Así, dos colecciones históricas, nacidas al alero de una mirada eurocentrista, fueron revisadas para comprender las estéticas, valores y sistemas de principios transmitidos al servicio de un efectivo instrumento común de colonización ideológica.

Es destacable el esmerado trabajo de diseño que, acorde al sentido curatorial, utiliza las tipografías para trastocar los cánones visuales. En tanto que la labor museográfica trae a escena los depósitos de las colecciones museales, facilita la cercanía del público con las obras y permite apreciarlas en toda su magnitud, incluyendo las huellas del paso inscrito en los reversos. A ello se suma el despliegue de contenidos descargables a través de códigos QR y el esfuerzo de mediación invitando a participar e internalizar las temáticas expositivas.

Finalmente, agradecemos y felicitamos a cada una de las personas que han trabajado en esta entrega, que sin duda permitirá mirar e interpretar un conjunto de obras nunca antes reunidas en nuestro país, bajo un prisma necesario en un momento de grandes cuestionamientos de los antiguos modelos hegemónicos y de transformaciones sociales a nivel nacional e internacional.



Fernando Pérez Oyarzun

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE



VOLVIENDO SOBRE LA PRESENCIA DE LA BELLEZA EUROPEA EN AMÉRICA

La **idea de canon** ha dado lugar a profundas reflexiones y acaloradas polémicas. Se trata de un término antiguo heredado de la cultura griega. Supuestamente, la palabra *Kanon* proviene del título de una obra teórica perdida del escultor griego Policleto. Ella habría sido puesta en práctica en su conocido Doríforo. El *Kanon* habría establecido un sistema de relaciones proporcionales entre los miembros del cuerpo humano. Además de constituir un instrumento técnico, la propuesta de Policleto establecía un ideal de belleza que es aquella que caracteriza al período clásico de la escultura griega.


Con el paso del tiempo, la idea de canon se generalizó y extendió a otras disciplinas. Amplió así su significado refiriendo a ideas, valores, formas, o incluso a conjuntos de obras capaces de establecer una norma a seguir o imitar. Contemporáneamente, en el campo literario, la idea ha sido planteada por intelectuales como George Steiner o Harold Bloom. Este último, en su obra *El canon occidental*, propuso 26 autores a los que otorga un carácter preceptivo. Como con toda selección, su propuesta, ha suscitado múltiples reacciones, no siempre positivas.

El Canon revisitado, exposición realizada en conjunto por el Museo Nacional San Carlos de México y el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, retoma esta problemática. Se trata de una muestra curada por Gloria Cortés y Mireida Velásquez, acompañadas por sus respectivos equipos. Ella aborda la temática del arte europeo llegado a América, a través de diversas vías y conductos. Éste representaría un ideal de belleza que se imposta sobre la realidad latinoamericana y se incorpora a la enseñanza artística.

Para ambos museos, este ejercicio ha exigido abrir sus colecciones, volviendo a mirarlas desde un punto de vista crítico. Tal mirada se hace visible en la museografía, que apela a las grillas que, típicamente, se utilizan en los depósitos de los museos. Las obras provenientes de ambas colecciones, cubren un período que va de los siglos XVI a XVIII. En ella se hacen presente temáticas que transitan desde el retrato a la imagen religiosa; desde las escenas bíblicas a las mitológicas. En la muestra, los materiales se han organizado en torno a polaridades críticas, como las cuestiones de género —referidas a la masculinidad y la femineidad— e ideales religiosos, como la ética y las virtudes o la expiación y el pecado. La “pictocracia” o jerarquía de los cuerpos representados, constituye otro de los polos críticos seleccionados.

Consideración especial merecen la calidad de los autores y obras expuestas. Nuestros públicos no tienen frecuentemente la posibilidad de contemplar originales de autores como Tintoretto, Zurbarán, Ribera, Murillo o Luca Giordano. A ellos se suman autores como Pontormo, Parmigianino o Andrea Vaccaro, muy poco conocidos en nuestro medio. La exposición incluye también copias destacables. Ello, no simplemente como sustituto de determinadas obras o autores sino como un problema relacionado con la producción artística. La dialéctica entre copia y original, así como la cuestión de la circulación de las imágenes, aparecen explícitamente tocadas en la exposición, que ha tenido la fortuna de poder exhibir imágenes idénticas pertenecientes a ambas colecciones.

El Museo Nacional de Bellas Artes celebra esta exposición colaborativa con el Museo Nacional San Carlos de México. Ella ha permitido tantas cosas: colaboración de equipos y mejor conocimiento de nuestras respectivas instituciones, nuevas miradas sobre nuestras colecciones, una reflexión crítica sobre el rol del arte en la construcción de ideales y valores culturales y el ofrecimiento a nuestros públicos de un magnífico conjunto de obras que le han permitido comprender mejor algunos momentos tan densos como problemáticos de la historia del arte.

A detailed view of a painting showing two hands. One hand is holding a small, ornate gold ring, while the other hand is positioned as if to receive it. The background is dark and textured, with a hint of a red garment at the bottom.

Mireida Velázquez Torres

DIRECTORA MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO



Hace más de dos años iniciamos el proyecto que unió a los equipos del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile y al Museo Nacional de San Carlos de México, en un esfuerzo colaborativo para ofrecer una mirada crítica a sus acervos de arte europeo; una perspectiva contemporánea que permitiera repensar nuestra labor en la sociedad y el futuro de las instituciones museales como agentes activos de cambio.

La muestra *El canon revisitado. Una mirada al arte europeo desde América Latina* fue el resultado de la conjunción de voluntad pero, sobre todo, de la coincidencia de objetivos y cuestionamientos de un grupo de profesionales de la cultura quienes, en medio de una emergencia sanitaria nunca antes vista en la historia reciente, decidieron confrontar algunos de los valores más arraigados en nuestras sociedades como la invisibilización de las mujeres, la pigmentocracia, los ideales de belleza y el sentido identitario, vinculados con los afanes europeizantes reproducidos y perpetuados a través de muchas vías, entre ellas el arte.

Chile y México tienen una historia compartida y por ello era fundamental establecer un diálogo a partir de nuestro pasado en común: una herencia cultural anclada a Europa que, tradicionalmente, nos había obligado a pensarnos desde una mirada colonizada. Ahora, cuando muchas representaciones históricas, antes válidas, están siendo derribadas en un sentido simbólico y literal, es momento de confrontar los discursos artísticos construidos, muchas veces de forma excluyente y poner en valor las colecciones que resguardamos

El canon revisitado. Una mirada al arte europeo desde América Latina solo fue posible gracias a la generosidad de Fernando Pérez Oyarzun, director del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile y a la persistencia de un grupo de profesionales liderados por Gloria Cortés Aliaga y conformado por Eva Cancino Fuentes, Manuel Alvarado Cornejo, Claudia Garay Molina, Mariano Meza Marroquín, Paola López Eguiluz y Jaime Cuevas Pérez. Finalmente, hago votos para que este sea solo el inicio de una colaboración que abone a una nueva historiografía del arte latinoamericano y una mirada crítica de nuestro pasado colonial.



EL CANON REVISITADO

Claudia Garay Molina

Paola López Eguiluz

Mariano Meza Marroquín

MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Manuel Alvarado Cornejo

Eva Cancino Fuentes

Gloria Cortés Aliaga

Jaime Cuevas Pérez

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

"CANON re
visi
ta
do

Textual information panel, likely providing context for the adjacent portrait painting.



El Canon revisitado

UNA MIRADA AL ARTE EUROPEO
DESDE AMÉRICA LATINA



La presente exposición es un trabajo colaborativo y de diálogo entre las colecciones del Museo Nacional de San Carlos de México (MNSC) y el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (MNBA), en un intento por comprender e interpretar el origen de nuestros acervos e identificar rasgos y factores que inciden en la construcción de imaginarios y estéticas compartidas. A partir de una selección de 70 obras de origen europeo, producidas principalmente entre los siglos XVI al XVIII, nos preguntamos por los procesos culturales, expansivos y colonizadores, así como por los proyectos republicanos que dieron lugar a la presencia de estas obras en los museos latinoamericanos. La propuesta curatorial y el trabajo colectivizado al interior de ambos museos se inició en julio del año 2020, en pleno desarrollo de la crisis sanitaria global del Covid-19, prolongándose durante casi dos años. En el transcurso de ese tiempo fue posible discutir sobre los puntos en común que unifican ambas colecciones, así como los espacios de disputa que ocupan las obras al interior de las mismas. Los debates sobre las preguntas guías de la muestra resultaron no solo fructíferos para su construcción, sino para evidenciar las preocupaciones compartidas, el sentido social que convocan estas acciones y el devenir de los propios museos latinoamericanos. Unificar criterios de selección de piezas, investigación, restauración de obras y escritura fueron procesos posteriores que permitieron dar forma al proyecto final y que hoy puede apreciarse en los más de 500 m² que conforman la recientemente reacondicionada Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes en Chile, una sala inaugurada en el año 1971 en el marco del proyecto modernizador del entonces director Nemesio Antúnez (1918–1993), destinada a abrir el museo a expresiones menos canónicas y desmonumentalizadoras del arte en Chile.

El canon revisitado ha permitido abrir la discusión sobre los orígenes de las colecciones, la circulación de las obras en movimientos transatlánticos y regionales, los agentes involucrados en esos movimientos y en las tomas de decisiones respecto de qué y cuáles producciones debieran conformar los acervos públicos, sus contenidos, autorías, entre otras cuestiones. Al mismo tiempo, ha permitido instalar el debate sobre las prácticas en el plano de lo simbólico implícitas en todo ejercicio museológico de apropiación y selección, anclado en la subjetividad occidental moderna, en los reduccionismos culturales y las hegemonías académicas. ¿Cómo llegan estas obras a los museos latinoamericanos? ¿Qué patrones de poder operaron en su tránsito? ¿Es posible desorganizar su condición hegemónica para resituirla en nuevas zonas de contacto? La relación de los museos con la colonialidad o la lógica cultural del colonialismo está implícita en sus orígenes. Como señala el antropólogo colombiano Saúl Uribe “los derechos y la exclusividad que se otorgó Occidente para construir el pasado de los ‘otros’, trazó el destino de las historias, las culturas y las sociedades en todas las latitudes a las que llegaron sus prácticas de segregación y domesticación” (URIBE TABORDA 20), en donde la expansión imperial del lenguaje, las ideas y las imágenes jugaron un rol esencial. Elementos que pasaron a organizar no solo la trama latinoamericana, sino también su trauma y que es extensible a lo que la filósofa Miranda Fricker denomina como “injusticia testimonial”, esto es, la imposibilidad de un ejercicio de recepción virtuosa del testimonio o la credibilidad de un hablante, basado en los prejuicios identitarios. Si entonces la cultura latinoamericana fue reducida al silencio o a la “no escucha” de sus propias experiencias situadas, es cada vez más necesaria la construcción o puesta en marcha de “la sociología de las ausencias (expandir el presente), la sociología de las emergencias (contraer el futuro) y el trabajo de traducción” (INFANTE 405) que dan forma y cuerpo a las “epistemologías del sur” como alternativas ante el conocimiento europeo (DE SOUZA 14). El sur visto desde el sur y para el sur (o el sur global) permite la visibilización de realidades no hegemónicas que, en este caso, sitúan al museo como un paradigma del progreso y la modernidad, así como de la colonialidad del saber y que lo obligan a revisarse desde sus propias bases y prácticas, travestir la historia, anticolonizar la mirada, reelaborar las narrativas, entre otras cuestiones, haciéndose cargo de sus disputas de sentido.

1. Al respecto, ver FRICKER (2017).

El canon revisitado se conforma por grandes grupos de obras europeas que llegaron a México y Chile en distintos momentos de regímenes bio y geopolíticos, pero muy especialmente durante la conformación de las repúblicas a través de la gestión de funcionarios, artistas y empresarios locales —en su amplia mayoría varones de la elite económica, política y cultural—, con el afán de cimentar una estética burguesa asociada a la construcción de nuevas ciudadanías. Estas producciones entendidas como universales, elaboradas por artistas como Tintoretto (1518–1594), Pontormo (1494–1557), José de Ribera (1591–1652), Francisco de Zurbarán (1598–1664) o Andrea Vaccaro (1604–1670), entre otros nombres plasmados en originales y copias, circularon ampliamente por territorios americanos y en las que también se reflejan las grandes exclusiones, como las mujeres². Los contextos originales de creación de todas estas obras se insertan en políticas visuales diversas al interior de una noción moderna y eurocentrada del arte como sistema y donde la creación de museos concebidos para la educación sirvió para la difusión y reproducción de estos modelos de representación eurooccidentales, configurando a la blanquitud³ como símbolo de grandeza, poderío y valor humano a partir de una escala ajena a los sujetos colonizados. Este tema se trata, particularmente, en el primer apartado de la exposición: *La historia de las colecciones y la mirada blanqueada* que operó en su construcción física y simbólica.

La estética de la moral y las virtudes aborda, en tanto, los modos en que los comportamientos individuales y las relaciones familiares son regulados en el marco de la práctica del buen gobierno. El panteón de santas y santos, guías morales de contemplación, sacrificio y penitencia conforman los patrones de modelamiento social, a la vez que desbordan a la propia institución de la iglesia para instalarse en los espacios de la devoción popular. Los diversos ejes corporales que entregan las obras permiten desarrollar también un nuevo apartado en la

2. Tal es el caso de JOANNA VERGOUWEN (1630–1714), la única artista presente en la exposición, o las copias de una obra de GINEVRA CANTOFOLI (¿1618?–1672), por más de 300 años atribuida a GUIDO RENI (1575–1642).

3. La blanquitud, según el filósofo Bolívar Echeverría, no es un atributo racial o fenotípico en sí mismo, sino una identidad cultural, es decir, una forma de ser y comportarse ampliamente difundida por la modernidad occidental-americana de la mano del capitalismo. En sus propias palabras “la blanquitud —que no la blancura— es la consistencia identitaria pseudoconcreta destinada a llenar la ausencia de concreción real que caracteriza a la identidad adjudicada al ser humano por la modernidad establecida” (ECHEVERRÍA 10).

exposición, *La pictocracia y la jerarquía de los cuerpos*. Sobre los muros, diversos ámbitos cromáticos progresivos diseñados sobre la base de pantones de pieles posibles de evidenciar en las obras, intencionan los procesos de racialización según el color de la piel y que los equipos de Mediación y Educación de ambos museos reforzaron en activaciones dentro y fuera de las salas. Lo pagano y lo profano bajo una concepción ético-alegórica; lo abyecto femenino instalado para la regulación de la agencia de las mujeres; y el canon masculino como medida de todas las cosas, forman parte de la lectura de este grupo de obras.

Finalmente, *Las copias y la reproducción ideológica del canon* permite establecer una línea genealógica y de continuidad de modelos insertos no solo en las academias artísticas, sino también en el prolífico y especializado mercado de copias y falsificaciones de arte. Aunque principalmente destinadas a la educación y a la formación del “buen gusto” de la ciudadanía latinoamericana —burguesa y masculina—, también fueron apetecidas por coleccionistas y gestores que vieron en ellas la posibilidad de complementar sus bienes con obras sustitutorias de originales imposibles de acceder por otros medios. A la vez, la reproducción y circulación de las mismas, se anclaba de igual manera en el uso político de la imagen para legitimar la autoridad y sus intereses morales y materiales.

El paradigma occidental al interior de los museos y sus formas de enunciar, física y simbólicamente, representan un desafío para las instituciones que intentan sostener el ejercicio crítico de la mirada, visibilizar el problema del blanqueamiento de los espacios simbólicos y deconstruir los paradigmas coloniales (corporalidad, territorialidad, epistemología y saber). La propia imagen de la exposición retoma estos conceptos al deformar la palabra Canon —que utiliza una tipografía tradicional (Caslon, Reino Unido)—, sugiriendo una oblicuidad, una mirada desde otro lugar, una revisión, lo que se hace más evidente al complementar con una tipografía local (Recoleta, Chile). Esto plantea también un impulso de ruptura sobre los modos de presentación de estas obras y su dimensión material. El montaje no solo reproduce el espacio de los depósitos como un “no lugar”, desjerarquizando la localización de las obras, sino también permite observar sus reversos y las múltiples huellas, marcas, tránsitos, heridas y cicatrices que perviven en cada una de ellas. El quiebre contrahegemónico de la propuesta museográfica y de su iluminación, también intenta corporizar las diferencias. Para ello se generaron estrategias de montaje donde las alturas permiten establecer diálogos directos entre el cuerpo de las obras y el cuerpo de quienes visitan el museo, encontrarse frente a frente

con aquellas corporalidades vulneradas, establecer parámetros diferenciadores entre el cuerpo que mira y el cuerpo representado, entre otras cuestiones. Todo ello tiene una dimensión epistemológica que reverbera en el concepto museológico de la exposición y sus contenidos. De este modo y mediante esta muestra hemos querido invitar no solo a disfrutar de grandes creaciones artísticas, sino también a mirar e interpretar qué nos dicen estas obras, qué valores intentan transmitir, cómo se insertan en una matriz de ideas y sistema de principios que dan forma al canon occidental, definido y potenciado por la circulación de imágenes, como el más efectivo instrumento de la colonización ideológica.

HISTORIA DE LAS COLECCIONES. LA MIRADA BLANQUEADA

Las conformaciones históricas, sociales y psicológicas de las colecciones y de quienes las reunieron, son temas que han ocupado en décadas recientes a diferentes disciplinas, entre ellas, la historia, historia del arte, arqueología, entre otras, pues se ha vuelto evidente que las relaciones diplomáticas, las guerras, conquistas y colonizaciones son procesos fundamentales para la elaboración de nuevos significados en torno al arte, su circulación y recepción. Al mismo tiempo, los espacios de exhibición, ya sean iglesias, academias, museos estatales o privados, es donde se han forjado las reputaciones de artistas y coleccionistas con una mirada de mercado en la que, desde el siglo XVI, interviene la manipulación del gusto como factor de prestigio.

En este sentido, los acervos constituidos durante el siglo XIX en América Latina hablan tanto de sus contextos políticos —pues fue durante las épocas de cierto auge económico y estabilidad sociopolítica que se crearon significativas colecciones de arte—, como de la conformación de un gusto occidental entre coleccionistas y su deseo por difundir y legitimar sus posesiones en espacios como las escuelas y las academias de arte. De esta manera, desde una perspectiva liberal, el coleccionismo privado desempeñó una función de complementariedad respecto a las principales entidades artísticas de carácter público: “educar” a la ciudadanía y a quienes se desempeñarían en el ámbito de la creación. La Academia de San Carlos de México (1784) y la Academia de Pintura de Chile (1849), dos de las instituciones más antiguas en América, fueron fundadas con el fin de formar



a quienes accedían a la “profesión artista”. Aunque establecidas en momentos históricos distintos —la primera en plena época virreinal y la segunda en tiempos republicanos—, ambas establecieron el modelo ilustrado de las bellas artes, el cual instalaba al mundo clásico como el canon indiscutido de belleza, virtud y perfección; y hacía del dibujo su principal medio de instrucción. En este sentido, la asimilación del estilo neoclásico como auxiliar del movimiento ilustrado y su “afán civilizador” en la educación, las artes y la vida pública, condicionó la creación de las colecciones de las academias americanas bajo un modelo eurocéntrico. Sus cánones de belleza configuraron a la blanquitud como símbolo de grandeza física y moral, además de progreso y civilidad. Durante todo el siglo XIX y las primeras décadas del XX, este tipo de representaciones circularon en originales y copias, y se integraron a los acervos estatales.

Así, la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, fundado en 1880, se conformó originalmente por obras que estaban distribuidas en distintas reparticiones públicas —entre ellas, la propia Academia—, y por donaciones

realizadas por privados y artistas locales. Por su parte, el Museo Nacional de San Carlos, inaugurado en 1968 con la misión de albergar la colección de arte europeo de las antiguas galerías de la Academia de San Carlos, reúne en su acervo más de 2000 obras que provienen tanto de la institución educativa como de donaciones particulares. De esta suerte, los acervos dan cuenta del desarrollo de las artes, tanto en Chile y en México como en otras regiones del mundo, a lo largo de varios siglos con una diversidad de técnicas, materialidades y soportes.

ORÍGENES DEL MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS DE MÉXICO

La colección del Museo Nacional de San Carlos tiene una historia de más de 200 años que se remonta a la fundación de la Real Academia de las Nobles Artes de San Carlos en 1784. Su conformación respondió a la necesidad por adquirir obras que sirvieran como referentes plásticos para el alumnado de dicha institución, además de crear una colección representativa del arte europeo. Hacia la segunda mitad del siglo XIX el acervo de la Academia adquirió nuevos significados. En primer lugar, se convirtió en la primera colección de arte del país que se expuso en una galería institucional, lo que inició la historia de las exposiciones en México. En segundo lugar, sirvió como un instrumento de proyección que trascendió desde la esfera social a la cultura nacional. En tercer lugar, devino en un instrumento para la difusión de ideologías, conceptos, valores y creencias del poder de turno, es por ello que en la colección comenzaron a proliferar obras que representaban pasajes bíblicos y temas mitológicos encaminados a entregar enseñanzas éticas y morales, de manera que el arte no solo era considerado bello, sino útil para la formación de “ciudadanos de bien”.

En 1759 tras la llegada al trono español de Carlos III, se impusieron las Reformas Borbónicas, las cuales implicaron una serie de cambios administrativos dentro del Virreinato de la Nueva España. Estas políticas impactaron de manera contundente en la configuración ideológica de la época, pues estimularon el pensamiento ilustrado, el cual privilegiaba la razón como vehículo hacia la civilización y el progreso. En este contexto surgió la idea de conformar la Academia de Las Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España en 1781, oficializada cuatro años más tarde como Real Academia de San Carlos de la Nueva España. La Academia difundió el gusto por el arte neoclásico, que, inspirado en el mundo

grecorromano, representaba el “buen gusto” y, a la vez, era el símbolo del espíritu ilustrado al considerarse práctico, racional y erudito. Con el propósito de instaurar las nuevas normas estéticas, los profesores encargaron numerosas obras de arte a España que servirían para la formación ideológica y estética del alumnado. Fue así como llegaron a la Academia yesos de las obras clásicas más importantes, esculturas, grabados, tratados de arquitectura y, por supuesto, pinturas. Estas obras, además de ser seleccionadas para mejorar la calidad de la enseñanza, configuraron una colección de arte que buscaba asemejarse a las de las academias europeas. Dentro de este conjunto se resguardaron tanto obras de autores reconocidos, como copias de las llamadas “obras maestras”, bajo el supuesto que la importancia de una colección se basaba en la completa representación de la historia del arte y sus diversos procesos.

Si bien las primeras décadas del siglo XIX fueron importantes para la conformación del acervo artístico, con los movimientos independentistas la Academia de San Carlos entró en una profunda crisis que duró hasta 1843, fecha en que el gobierno designó las ganancias de la Lotería para renovar la institución⁴. Este hecho no solo permitió la remodelación del edificio, sino la contratación de maestros provenientes de Europa y la adquisición de nuevas obras. La tarea de seleccionar las piezas que formarían parte de la colección fue encomendada al director del Área de Pintura, Pelegrín Clavé (1811–1880), mismo que continuó con el proyecto de crear una colección de arte para lo que sugirió crear tres galerías⁵. La primera de ellas, la galería de arte europeo, compuesta por las obras que ya formaban parte de la Academia y las nuevas adquisiciones, con lo que se completaba un recorrido por el arte occidental a partir del renacimiento. En segundo lugar, una galería de la antigua pintura mexicana con obras virreinales procedentes de diversas sedes religiosas, las que habían sido adquiridas gracias a la desamortización de los bienes eclesiásticos producto de las Leyes de Reforma de 1855 y, finalmente, una galería de la nueva pintura mexicana, con piezas de los talleres y cursos de Pelegrín Clavé que bien podían ser obras de invención o copias. Durante esta etapa la colección de la Academia de San Carlos vivió su mayor esplendor al nutrirse de obras de las autorías más célebres de la época,

4. Para ahondar en la restauración de la Academia de San Carlos en el siglo XIX véase LOZANO (1999).

5. Bernardo Couto, director de la Junta de Gobierno de la Academia de San Carlos, describió la creación de las tres galerías. Para ahondar en este tema ver COUTO (2006).

las que bien eran compradas en Europa, adquiridas directamente a sus artistas o encargadas a comerciantes especializados como Julio Michaud (1807–1876), gracias a quien se compraron obras provenientes principalmente de Francia.

A fines del siglo XIX las adquisiciones de arte europeo comenzaron a disminuir debido a que las autoridades preferían el ingreso de obras de invención del propio alumnado, pues esto conllevaba el fortalecimiento del arte nacional. Además, comenzó una cuantiosa producción de copias de “obras maestras”⁶ que pudieran completar el panorama de la historia del arte universal, las que fueron encomendadas a estudiantes que recibieron pensiones estatales para especializarse en Europa.

EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE CHILE Y LOS INICIOS DE UNA COLECCIÓN

La necesidad por construir colecciones públicas de arte se instaló en Chile durante las primeras décadas de vida republicana, momento en que las bellas artes fueron percibidas como un indicador del grado de civilización, modernidad y cultura de los pueblos. Aparejado al desarrollo de las artes en el país, incluso antes de la apertura de la Academia de Pintura en 1849, se volvió de primera importancia contar con una colección que pudiera ser utilizada como modelo e inspiración en el proceso formativo de artistas. En Chile este asunto cobraba una relevancia inusitada, pues históricamente desconectado de los grandes centros productores de arte de occidente, existía una enorme ausencia de piezas que pudieran dar vida a un museo de esas características.

La carencia de colecciones públicas intentó subsanarse a través de numerosos intentos fallidos de contar con un director para la Academia que, finalmente, recayó en el contrato suscrito en junio de 1848 entre Carlos von Hochkofler (s.d.), encargado de negocios de Chile en Brasil, y Alessandro Ciccarelli (1811–1879). El pintor napolitano afincado en la corte de Río de Janeiro y primer director de la Academia de Pintura, se comprometía a brindar “[...] una colección de principios de diseño de las más escogidas que existen en Roma en la Imprenta privada Pontificia, y obra de los mas (sic) acreditados originales franceses” (CONTRATO,

6. Para ahondar en las reformas educativas de este periodo dentro de la Academia de San Carlos ver GARDUÑO (2012).

1848, art. 2). Además de ello, el pintor se obligaba a la realización anual de dos retratos de altos personajes de la república o de pintura histórica que, además de contribuir a la creación de una “imaginería nacional”, servirían para engrosar los fondos estatales (CONTRATO, 1848, art. 3). Previendo la eventual insuficiencia de los insumos comprometidos por Ciccarelli, mediante un decreto del 02 de octubre de 1848 el ministro Manuel Camilo Vial (1804–1882) ordenaba la creación de una Sala de Pinturas para la cual se comisionó al pintor y arquitecto José Gandarillas y Gandarillas (1810–1853) para que reuniera los cuadros de mérito que pertenecieran al estado y que reconociera aquellos de igual clase que existieran en manos de privados para su adquisición. Además, se asignó financiamiento y se destinó un espacio dentro de la casa de gobierno para el almacenamiento de las obras mientras se conseguía un local adecuado. Aunque no existe información sobre el destino de este proyecto, es probable que no haya tenido los resultados esperados pues 11 años más tarde se volvía ordenar una iniciativa similar encaminada a la conformación de una Galería de Pintura.

Ante la tibieza y limitado alcance de estos esfuerzos, durante la segunda mitad del siglo XIX diversas personalidades abogaron por la pertinencia de crear un museo de bellas artes y se valieron de la prensa para instalar el debate público a este respecto. En 1879 el escultor José Miguel Blanco (1839–1897) publicó en las páginas de la *Revista Chilena* un artículo que se ha considerado la piedra angular para la existencia del MNBA titulado “Proyecto de un museo de Bellas Artes”. Al mentado interés pedagógico, el escultor también añadía la necesidad por reunir, organizar y sobre todo conservar apropiadamente las obras que el estado había ido acumulando a lo largo de la centuria, principalmente de la mano de directores de las academias y de artistas pensionados, las que se encontraban desperdigadas en distintas instituciones de Santiago y Valparaíso. El contexto en el que se hacía este llamado resultaba particularmente llamativo, pues el país se encontraba sumido en la Guerra del Pacífico (1879–1883)⁷. Dentro de este marco, Blanco presentaba el proyecto como una forma de honrar a los soldados que retornarían victoriosos

7. Conflicto armado que enfrentó a Chile contra los aliados Perú y Bolivia, cuyos orígenes se remontan a la extensa disputa territorial por la frontera en el desierto de Atacama y que se acrecentó con la vulneración del Tratado de Límites de 1874. Prontamente se tornó en una guerra de intereses económicos por el dominio de las fuentes de salitre, en el que se vieron involucradas agencias extranjeras, especialmente inglesas.

desde el norte salitrero. La publicación escrita por una voz autorizada en materia artística, fue prontamente replicada en los *Anales de la Universidad de Chile* e incluso en *El Diario Oficial*, lo que sumado al rol de intercesor que asumió el coronel y coleccionista Marcos Segundo Maturana (1830–1892)⁸ ante las autoridades del gobierno, agilizaron las gestiones para la concreción del proyecto. Finalmente, el 31 de julio de 1880 el ministro de Instrucción Pública, Manuel García de la Huerta (1837–1889), firmó el decreto que ordenaba la creación del museo, para lo que se ordenaba el nombramiento de un consejo conformado por Giovanni Mochi (1831–1892), por entonces director de la Escuela de Bellas Artes, Marcos Segundo Maturana y el propio José Miguel Blanco quienes durante 47 días estuvieron a cargo de reunir las obras y acondicionar los salones de los altos del Congreso Nacional donde se instalaría el conjunto.

Un día antes de la inauguración del por entonces llamado “Museo Nacional de Pinturas”, el 17 de septiembre de 1880 se publicó en *El Diario Oficial* el catálogo con las 107 obras de la colección fundacional. Esta se compuso por las piezas recolectadas en las reparticiones públicas, el legado de Monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre (1817–1875)⁹ y las donaciones realizadas por el coronel Marcos Segundo Maturana; estos dos últimos aportes privados sumaban un tercio del total. Este primer acervo contaba con piezas realizadas en Chile por los primeros directores de la Academia y algunos jóvenes talentos locales, sin embargo, una aplastante mayoría correspondía a originales de artistas europeos considerados menores y a copias de las escuelas francesas, italiana y flamenca de los siglos XVI al XIX. Este último aspecto es relevante, ya que evidencia que la institución no fue creada con el propósito de albergar (solo) arte chileno sino que, más bien, tenía pretensiones universalistas bajo una mirada eminentemente eurocéntrica¹⁰. Dentro de la exposición *El canon revisitado* algunas de las obras procedentes de la colección fundacional son *Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría* (ver p. 85) y *La bella jardinera* (ver p. 223).

8. Para profundizar sobre su rol como coleccionista ver CUEVAS Y DRIEN (2022).

9. Para ahondar en su faceta como coleccionista ver GUZMÁN Y DRIEN (2018).

10. En cuanto a las iconografías presentes, el 66% del total correspondía a pintura religiosa, el 31% a pintura de historia, 2% paisajes y el 1% restante a naturalezas muertas, lo que en cierto modo replicaba la jerarquía de los géneros pictóricos, pero también evidenciaba el carácter edificante que buscó imprimirse al conjunto desde el comienzo. Para ahondar en algunos aspectos de la colección fundacional ver DRIEN (2018).

Dada la dimensión de proyecto nacional que tuvo el anhelado museo, la selección de obras no fue fruto solo de la casualidad sino que respondió a la agenda republicana y nacionalista de fin de siglo, así como también a las preferencias estéticas, más bien conservadoras, de quienes participaron en la constitución de la colección. Lo anterior, provocó que el conjunto fuera criticado por diversos agentes del campo de las bellas artes y que fuera sometido a revisión antes del término de la centuria lo que afectó su integridad y estabilidad en el tiempo. Los mayores cuestionamientos se referían a su “calidad”, lo que tocaba tanto sus valores plásticos como simbólicos e históricos¹¹.

En los años venideros, la colección siguió creciendo de manera constante gracias a donaciones de artistas, a las adquisiciones realizadas por la Comisión de Bellas Artes y a legados de particulares. A comienzos del siglo XX los mayores aportes a la colección surgieron de las compras realizadas en el marco de la Exposición Internacional de Bellas Artes del Centenario con la que se inauguró la actual locación de la institución y del legado del poeta y periodista Eusebio Lillo (1826–1910)¹² recibido en 1910. Algunas de las obras expuestas procedentes de este último son *Asunto decorativo* (ver p. 221), *Beatrice Cenci* (ver p. 192) y *Fauno en orgía* (ver p. 175). En la década de 1930, y muy especialmente durante la dirección del pintor húngaro Pablo Vidor (1892–1991), el museo diversificó sus colecciones incluyendo manifestaciones estéticas extra europeas, entre ellas, esculturas africanas, grabados japoneses, cerámicas precolombinas, entre otras, las que fueron marcando la ampliación del concepto de bellas artes validado en el país¹³. Igualmente, fue durante esta década que el MNBA amplió su colección de arte chileno a través de la adquisición en 1939 de la pinacoteca de Luis Álvarez Urquieta (1877–1945), constituyendo uno de los hitos más relevantes¹⁴. En la actualidad, el acervo del Museo Nacional de Bellas Artes suma cerca de 6000 piezas realizadas sobre diversos soportes y formatos, lo que la convierte en la más importante del país.

11. En este periodo se han documentado intentos sucesivos por depurar la colección a partir de la venta, traslado o simplemente descatalogación de algunas de las obras. Para profundizar ver de la MAZA (2014).

12. Para profundizar en la colección de Eusebio Lillo ver RICHTER (2018).

13. Para conocer más sobre estas colecciones extraeuropeas, especialmente africanas, ver ALVARADO Y LEÓN (2022).

14. Para ahondar en la historia de esta colección ver MARTÍNEZ (2016).

El repertorio de obras que comprenden esta sección en *El canon revisitado* muestra un imaginario europeo llegado al continente a través de movimientos transatlánticos, constituyéndose en una de las principales acciones colonizadoras llevadas a cabo en América. Al interior de las políticas visuales, las metáforas sobre el gobierno o la iglesia tomaban forma en alegorías que se difundían ampliamente por los territorios. La legitimación de estas acepciones, especialmente desde el siglo XVIII en adelante, se sustentaba en una serie de reflexiones y teorías estéticas que situaba a la belleza y el “buen gusto” como criterios poéticos y morales de un orden superior, definiendo los niveles de civilidad de las naciones y sus habitantes. Entre esas representaciones simbólicas se encontraba la virtud, considerada esencial para la práctica del buen gobierno y se traducía en la aplicación de justicia, equidad y en el fomento de valores como la prudencia y la mesura, bajo la recuperación de antiguos preceptos del estoicismo clásico y la construcción de una “nueva república cristiana”. Esto implicaba que los individuos, así como los gobiernos, debían ser capaces de controlar sus pasiones, disciplinar sus cuerpos y, en consecuencia, el cuerpo de los otros “como a sí mismos”. Las reglas de civismo y urbanidad o comportamientos virtuosos estaban destinados al conjunto de sujetos que conformaban la sociedad. La caridad, reflexión, modestia y prudencia, entre otros, se transformaban así en modos de reafirmar la espiritualidad cristiana para moldear el comportamiento individual y colectivo, así como las relaciones al interior de la familia. A modo de ejemplo, la antigua iconografía de la fortuna, fuerza caprichosa y variable, se investía ahora de valores morales como la fortaleza y la templanza, y estaba regida por la mano de dios.

De este modo, la moral cristiana fue difundida a través de una serie de representaciones en las que se establecieron ciertos modos de conductas y prácticas morales, apelando también al disciplinamiento de los cuerpos, en especial el femenino. Una de las estrategias visuales más recurrentes en este sentido es la exaltación del rol materno, el que se presenta como una de las vías salvíficas para las mujeres. La amplia difusión desde el siglo XVI de imágenes de la sagrada familia y María madre —como se observa en piezas como *Virgen con el niño* (ver p. 81), *La Virgen enseñando a escribir al Niño Jesús* (ver p. 83) y *La Virgen de la*

Leche (ver p. 79)—, componen un repertorio visual que divulgaba un modelo de sociedad basado en la familia. Este fue uno de los asuntos más regulados por la iglesia católica en el ámbito social, donde ciertamente las imágenes se presentaban como una de las principales herramientas de persuasión. Si bien antes del siglo XVI la figura de María poseía relevancia en sí misma, pues era la madre espiritual y el arquetipo de todas las virtudes y la santidad auténtica, fue a partir de los cánones tridentinos que se le comenzó a relacionar con la figura de su esposo José, quien durante el medievo había quedado relegado a un lugar secundario. La representación del santo solía ser la de un anciano, a veces torpe y desaliñado, que se servía de un bastón, atributos que tenían la finalidad de presentarlo como el garante de la virginidad de María y, hasta ese momento, no se le representó de manera individual. Durante el Concilio de Trento (1545–1563)¹⁵ se debatió sobre la edad de José, presentándose en adelante como un hombre vigoroso entre los treinta y cuarenta años, lo que se ajustaba más al rol que le fue conferido: el de hacerse cargo de una familia y, sobre todo, encabezar la huida a Egipto. Es en este momento que san José adquirió una nueva dimensión y protagonismo en las pinturas, ya que “su presencia se justifica por su carácter protector y su ejemplo de virtud, además de coincidir con el auge, en el siglo XVI de la figura patriarcal como uno de los pilares fundamentales de la familia” (AMADOR ET AL. 60).

El ideal de modelo filial que la iglesia pretendía imponer a través de las representaciones de la sagrada familia y sus distintos asuntos como el matrimonio, la relación familiar, la niñez, el vínculo madre-hijo y padre-hijo, se consolidó con el replanteamiento de las cualidades encarnadas por san José, entre ellas, la humildad, obediencia y protección de Jesús, María y toda la comunidad cristiana. Esta representación de la familia nuclear —conformada por una pareja monógama heterosexual—, deja en claro el rol y deber que los integrantes deben seguir. El matrimonio es considerado el pilar fundamental de la familia, un sacramento indisoluble que únicamente puede ser legítimo ante la presencia de un representante de dios que lleve a cabo el enlace. En las obras que abordan los desposorios se puede percibir los roles asignados a cada uno de los cónyuges:

15. El Concilio de Trento corresponde a una serie de encuentros desarrollados entre 1545 y 1563 como respuesta al avance de la Reforma Protestante, de los que participaron altos dignatarios de la iglesia católica. En ellos se dirimió sobre una serie de asuntos doctrinarios como, por ejemplo, el culto a las imágenes y su necesaria normalización.

por una parte está la mujer virginal en una actitud sumisa, mientras que la figura del hombre destaca por su autoridad y fortaleza.

Una vez consumado el matrimonio, la maternidad se convierte en el deber ser de la mujer. La finalidad de la pareja es tener descendencia y ser los encargados de educarlos bajo los preceptos de la iglesia. De esta manera, además de legarles sus bienes, les heredan sus valores y enseñanzas cristianas. Las obras relacionadas con este asunto abordan escenas anecdóticas de la vida cotidiana y hogareña. Asimismo, muestran a María como cuidadora del hogar y madre amorosa, mientras que se representa al padre como proveedor y encargado de difundir la religión dentro del núcleo familiar, es decir, es el símbolo de la secularidad, es un hombre que cuida, trabaja, enseña y, además, se muestra cariñoso con su esposa e hijo. Finalmente, el niño Jesús se representa aprendiendo o ayudando a sus padres, siempre con una actitud obediente y servil. Estas producciones visuales reguladas por normas eclesíásticas, marcaron el modelo de familia que imperó en Europa y, por consiguiente, en la América virreinal. A partir de copias de pinturas y grabados europeos se crearon obras cuyas composiciones incluían elementos y referencias propias del territorio en cuestión con la intención de contextualizar y fortalecer la narrativa e identificación, sin perder de vista las reglas impuestas por la iglesia.

El ideal cristiano sobre el cual recae la conducta femenina se sostiene no solo en los textos canónicos, sino también en tratados de educación y en la literatura como *La perfecta casada* de Fray Luis de León (1527–1591), publicada en Madrid en 1583. La decencia, la honestidad, el pudor, la modestia y la castidad, entre otras cuestiones, se constituían en los dones que las mujeres debían portar como depositarias del honor familiar. Asunción Lavrin señala al respecto que preservar estos valores no solo afectaba al espacio de lo privado, sino también implicaba importantes connotaciones sociales, ya que aseguraba el linaje de la familia a la vez que simbolizaba “el respeto de los cánones morales de la iglesia” (LAVRIN 24). Un ejemplo de ello son los modelos de comportamiento y feminidad presentados en *Modestia y Vanidad* (ver p. 73), donde se exponen dos formas de esta: santa Marta, representada como una mujer abnegada y mayor, en contraposición a María Magdalena, asociada al pecado, el deseo y a la belleza física pasajera.

Aun cuando la biblia no sitúa a María Magdalena como prostituta y los escritos gnósticos la reconocen como la portadora de las revelaciones secretas de Jesús, fue Gregorio I o Magno (ca. 540–604 d.C.), a través de la sentencia *Peccatrix Mulier*

(mujer pecadora), quien sugiere el origen sexual de los llamados pecados de la Magdalena originados por su supuesta falta de fe (derivada de “la debilidad de su sexo”), cuestión que ya había sido enunciada por san Ambrosio (ca. 340–397 d.C.) y san Agustín (354–430 d.C.). Confundiendo a tres personajes del evangelio en una sola figura (María de Betania hermana de Lázaro, una segunda mujer no especificada y, finalmente, la endemoniada de Lucas) se le asigna a la Magdalena el papel de la pecadora redimida, reforzada posteriormente por la *Leyenda dorada* (1260) del dominico Santiago de la Vorágine (1228–1298). Mientras las imágenes de la virgen se convirtieron en un sistema efectivo de propaganda alrededor del modelo familiar, las que corresponden a María Magdalena representaban la penitencia, importante sacramento colonial que se acentuó tras la contrarreforma, cumpliendo una doble función: en primer lugar, su “debilidad” serviría como modelo para que las mujeres vieran en ella un ejemplo de redención; y, en segundo, la imagen de lo femenino se redujo a las nociones de virgen y prostituta. En ambos casos, se trató de una sexualidad controlada por la autoridad religiosa que funcionó tanto en el ámbito público como en el privado, condicionándolas al “ámbito familiar (donde las mujeres aparecen como hijas, madres, esposas o viudas)”, así como “el ámbito sexual (donde aparecen como vírgenes, esposas, amancebadas o mujeres públicas)” (MUGURUZA 5). En síntesis, la sexualidad femenina, para ser aceptada, debía limitarse a los parámetros marcados desde el dominio masculino.

Las figuras de los santos dieron cuerpo a valores como la templanza, sacrificio, penitencia y contemplación, constituyéndose en modelos de virtud de la mano del Concilio que instituyó su culto. Dicho de otro modo, los santos no solo encarnaban un conjunto de valores exaltados en sus hagiografías, sino que también representaban modos de comportamientos a los que los ciudadanos debían aspirar. De este modo, peregrinajes y expiaciones, mártires y penitentes, se constituyeron en modelos de perfección cristiana durante siglos. Las imágenes de Magdalena arrepentida, apóstoles perseguidos y torturados, santos anacoretas y ascetas —como san Jerónimo (ca. 340–420 d.C.) y san Francisco (1181/1182–1226)—, conformaron un panteón para la constitución de patrones de virtud, templanza, sacrificio, penitencia y contemplación. Poderosa herramienta para enseñar a los fieles los dogmas de la iglesia, esta iconografía hizo que lo sagrado pareciera “real” y sus modelos de comportamiento accesibles. A modo de ejemplo, la imagen de asceta de san Francisco de Asís (ver p. 117), difundida tras su muerte en 1226 y normada tras el Concilio de Trento, se extendió por las colonias americanas como signo de

renuncia, sacrificio y mortificación ante los deleites placenteros del mundo. En este sentido, las imágenes del santo con el sayal de su orden ajustado a la cintura con los tres nudos que aluden a la pobreza, la castidad y la obediencia se popularizaron en los círculos conventuales. La figura del santo en oración, arrodillado y con las manos extendidas en las que son visibles los estigmas de Cristo, fue el punto de partida para la iconografía franciscana de la contrarreforma como ejemplo de la expiación por el sacrificio cristológico. La figura de san Jerónimo (ver p. 115), por otro lado, estuvo asociada a virtudes como el silencio y la soledad.

Tanto la iglesia como los imperios expansionistas y los estados nacionales se sirvieron de estos modelos religiosos para mantener el control social y otorgar soporte simbólico a identidades diversas, especialmente en épocas de conflictos, descontentos e insubordinaciones. Esto se sustentaba en el apego afectivo de las comunidades a los objetos de devoción y sus representaciones, que se mantiene hasta la actualidad. En el ámbito público como privado, la figura del mártir cruza las fronteras de lo político y lo religioso, incluso entre grupos sociales antagónicos, ya que presupone la ruptura de reglas impuestas por el poder, en defensa de principios o convicciones éticas.

En definitiva, *Estética de la moral y las virtudes*, con su recorrido por *El modelo de familia* y *Templanza, pecado y expiación*, es una sección de la exposición que se aboca a mostrar cómo la formación moral de las personas fue instalada como un asunto público, en el que el arte jugó un rol crucial para la difusión de los ideales propugnados por el catolicismo. Esta mirada pedagógica y moralizante contó con el apoyo tanto de la naciente institucionalidad republicana como de coleccionistas privados, quienes actuaron como donantes y patrocinadores de las instancias expositivas en el que estas imágenes edificantes fueron difundidas.

LA PICTOCRACIA Y LA JERARQUÍA DE LOS CUERPOS

Uno de los problemas planteados a lo largo de *El canon revisitado*, alude al lugar que se les ha asignado a las personas en las sociedades eurosituadas en occidente y América en distintos momentos de la historia moderna. A través de las representaciones pictóricas y desde una perspectiva que analiza el disciplinamiento y regulación del cuerpo social, *La pictocracia y la jerarquía de los cuerpos* permite preguntarse sobre

la propia relación de los sujetos entre sí, sobre ellos mismos, la corporalidad y el poder dentro del dominio de la experiencia del ser colonial. En este sentido, en una concepción occidental, “el cuerpo [es] el recinto del sujeto, el lugar de su límite y de su libertad, el objeto privilegiado de una configuración y de una voluntad de dominio, pero también el lugar de una soledad” (LE BRETON 18). Si el cuerpo es el recinto del sujeto, las representaciones visuales lo son de la imaginación. Los cuerpos individuales y colectivos cargan el estigma del ordenamiento, mientras que la piel y sus colores se encuentran en el dominio de las transacciones y valoraciones.

En cuanto modelo, la pigmentocracia¹⁶ es una matriz conceptual utilizada en 1946 por el filósofo chileno Alejandro Lipschutz (1883–1980) como una manera de explicar el proceso de segregación y estratificación socio-racial implementado durante el régimen colonial americano, permitiendo así pensar las sociedades del pasado y sus pervivencias en el presente. En este sentido, una de las consecuencias directas de la modernidad colonial en el sur global, reside en la propia organización, administración y asignación valórica de sus habitantes y su relación en el ámbito social. En términos históricos, la articulación entre etnicidad, raza, clase y género ha sido un asunto problemático para la comprensión del pasado, en la medida que la superposición de cada uno de estos elementos ha construido y definido la experiencia vital de sujetos diversos. Tal como se develó en *Pigmentocracias. Etnicidad, raza y color en Latinoamérica* del año 2014, investigación realizada durante cinco años en Brasil, Colombia, México y Perú, “el hallazgo principal y estructurante es que el color de la piel es un eje central de estratificación social en por lo menos algunos países de América Latina [...]” (QUECHA 186), situación que se condice estrechamente con la experiencia colonial y la consecuente hegemonización de la blanquitud como modelo¹⁷. Sin duda, clasismo y racismo

16. En este apartado se utilizarán los términos pigmentocracia y pictocracia indistintamente.
17. Por ejemplo, en México el término *whitexicans* se instaló como sello de identidad para aquella población que no solo se identifica o percibe como “blanca” sino que también la que goza de ciertos privilegios por serlo o parecerlo. Desde un punto de vista crítico, este concepto permite justamente visibilizar el clasismo y racismo como parte de un mismo problema. En este sentido, tal como se destaca en una columna de opinión de actualidad, lo *whitexican* opera en tanto que una “jerarquía de poder pigmentocrática [donde] el color de piel condiciona la percepción que los sujetos tienen de sí mismos y de los otros, y cómo esto se traduce en la vida cotidiana, en el mercado laboral o en la academia” (JERADE). En este mismo sentido, en Chile un simil a modo de insulto racializado sería “cara de nana” en alusión a ciertas cualidades que les han sido asignadas a las asesoras del hogar en virtud de lo indígena o “lo indio”.

han sido una constante en la historia americana, particularmente decidora en el contexto de la conformación de las naciones durante el siglo XIX y la búsqueda (construcción) de las identidades nacionales. El concepto de raza ha permitido instalar jerarquías y mecanismos de desigualdad social, no solo regulando los cánones de la apariencia, sino también atribuyéndole valores o “calidades” en función de su fenotipo. Los cuerpos blancos se asocian a la pureza, la santidad y la abnegación; mientras que la “otredad” se configura como errónea, perversa y fuera de lo establecido moralmente. De esta manera, tal como lo dice la historiadora Carolina González Undurraga:

Se perpetúa, así, el fenómeno del racismo que, con base en la idea de las diferencias biológicas entre diversos grupos humanos, sirve de justificación para una forma de dominación y discriminación política, cultural y social de unos pueblos sobre otros, o de unos grupos sobre otros dentro de un mismo territorio nacional, con base en diferencias fenotípicas y culturales (1492).

38

La racialización y el racismo se constituyen, entonces, en un paradigma: los colores deben ser leídos como un mapa político. Por mencionar un ejemplo significativo al interior de la exposición, *El juicio final* (ver p. 155) de Cornelis de Vos (1584–1651), como parte de la representación de los episodios escatológicos del cristianismo, nos muestra la diversidad de los hombres y mujeres, sean redimidos o condenados. Situados desde la pedagogía de la imagen, se nos señala que la humanidad en su totalidad será juzgada en el fin de los tiempos sin distinción alguna, aunque relegando a las personas de origen negroafricano a los márgenes e intersticios. De esta manera, las representaciones y el propio cuerpo operan como un medio que visibiliza la relación entre símbolo e ideología y como un ente político y subordinado que, en el ámbito social, se ve reflejado en rituales sacros, festivos, carnavalescos y mundanos. Además de la religión como fuente para la representación de distintos temas y asuntos, la cultura popular y los relatos mitológicos, toman forma en figuras consideradas profanas y paganas constituyéndose también como uno de los problemas de esta exposición. En este sentido, partiendo con la premisa que los esquemas canónicos presentes en las obras de arte configuran imaginarios sobre el bien y el mal, estos se vierten sobre los cuerpos guiando no solo la percepción de la realidad, sino que también la propia conducta.

Junto con las narraciones bíblicas, la tradición grecorromana ha sido una de las principales fuentes de inspiración para la creación de estos esquemas dentro de la historia del arte occidental. Desde la antigüedad ha existido la necesidad de conferir a las representaciones corpóreas atributos que aludan al “deber ser”. Los griegos, por ejemplo, componían las imágenes de sus dioses según una serie de relaciones matemáticas que aunaban las nociones de proporción y armonía, es decir, la perfección se configuraba en base a cánones inspirados en la naturaleza, derivando en la consolidación de una búsqueda de equilibrio entre ética y estética, de allí que la idea de belleza helénica se encontrara íntimamente relacionada con la moral. Bajo esta lógica, la belleza no será más que la construcción de una serie de conceptos hegemónicos que convierten la imagen corpórea en un ente político capaz de conformar unidades simbólicas posibles no solo de transformar la percepción de un colectivo, sino que también de asignarle un significado social. Dicho de otro modo, los arquetipos¹⁸ presentes en las obras artísticas son determinantes para la configuración de la percepción de quien las observa, ya que, al igual que para el ámbito ético moral, las imágenes operan como un dispositivo que visibiliza los discursos imperantes creando así relaciones concretas que se internan como agentes ideológicos dentro de la constitución de una sociedad.

39

Durante el renacimiento, las figuras alegóricas, las escenas de ofrendas y sacrificios, también concebidas bajo una concepción ética, ayudaron a instituir ciertas normas o modelos sociales. Al mismo tiempo, los temas profanos como las escenas de seducción [no consentida], rapto o embriaguez también fueron recurrentes, tal como se ve en *Pan y Siringe* (ver p. 173). Estos episodios protagonizados por personajes como Afrodita y Baco (ver p. 177), rodeados de ninfas y sátiros, fueron concebidos desde y para una mirada masculina. Este tipo de obras se relacionan con la existencia de un público letrado, de origen noble o burgués, que comisionaba estas representaciones eróticas para situarlas en sus espacios privados, como, por ejemplo, los aposentos reales, para invitar al solaz y el goce. En sí mismo, el arte es el receptor del conocimiento histórico, tal y como Carlos Reyero Hermsillo describe “toda obra antigua es una infección incurable para el que quiera vivir de veras su tiempo” (134). En este sentido, la creación artística opera como un soporte sobre el que se vierten ciertos valores, actuando sobre la percepción y perpetuando

18. Para más información sobre arquetipos ver JUNG (2002).

el pensamiento e ideología de una sociedad. Asimismo, el ideal regulativo sobre los cuerpos constituye uno de los ejes articuladores de los espacios políticos en todas sus dimensiones: sociales, culturales y económicas, y sobre los cuales se definen los dispositivos de normalización. En la categorización jerárquica de los cuerpos, la construcción del signo mujer en el sistema hegemónico encuentra entre sus fundamentos los valores y normas de la moral religiosa occidental. La patria potestad, regulada por el derecho, sacralizada por la iglesia y reafirmada a partir del siglo XVI, establece una ilimitada jerarquía del poder del padre en el espacio familiar, anulando la voluntad de los hijos y, especialmente, de las hijas. De este modo, marido y padre son responsables del orden social y, por cierto, del patrimonio acrecentado por la regulación sobre los cuerpos de quienes conforman el estatuto familiar. Así, “la masculinidad parece difundirse hacia fuera en el patriarcado y hacia dentro en la familia; la masculinidad representa el poder de heredar, el control del intercambio de las mujeres y la esperanza del privilegio social” (24), como señala la teórica de género y queer, Judith/Jack Halberstam.

El caso de Beatrice Cenci (1577–1599), joven noble romana condenada por el papa Clemente VIII (1536–1605), es ilustrativo de este tema. Acusada de parricidio junto a su madre y hermanos a causa de los constantes abusos perpetrados por el patriarca, Francesco Cenci (1549–1598), fue condenada a la decapitación pública y sus bienes confiscados por el clérigo, los que quedaron finalmente en manos de la familia del papa. La popularidad de la historia quedó plasmada en numerosas obras, incluida el famoso drama en cinco actos *The Cenci* (1819) escrito por Percy Bysshe Shelley (1792–1822). Los retratos de Beatrice fueron reproducidos insistentemente durante siglos, a partir de la supuesta efigie realizada por Guido Reni (1575–1642) mientras la joven se encontraba en reclusión. Sin embargo, recientes investigaciones lideradas por Consuelo Lollobrigida y Masimo Pulini¹⁹ han reconocido en la obra el autorretrato de la pintora Ginevra Cantofoli (¿1618?–1672), alumna de la también pintora Elisabetta Sirani (1638–1665) (ver p. 192). De este modo, la obra en cuestión sitúa dos problemas, a saber, la doble condición de las mujeres como sujetos y objetos: la exposición pública del supuesto retrato de Beatrice que revictimiza la figura de la joven y bella mujer parricida abusada por el padre, como la omisión de la verdadera autora de la obra y su autorrepresentación.

19. Para mayor información ver PULINI (2006).

Tanto para la iglesia como para otros estamentos de la sociedad, la mujer llevaba siempre, fueran cuales fueran las circunstancias, la mayor responsabilidad en el tema de los pecados de la carne no solo como sujeto, sino también como objeto de la transgresión. Durante el período de la contrarreforma, los compendios y manuales españoles para la confesión —situados desde un enfoque exclusivamente masculino—, individualizan a las mujeres en su rol como instrumento del pecado. “En cualquier caso, las ‘mujeres públicas’ se utilizan de nuevo para hablar del pecado de otros, no del suyo propio”, con excepción de “los afeites y galas”, considerados pecados de vanagloria y sobre el cual las mujeres aparecen como sujetos visibles (MUGURUZA 25). Las figuras de Cleopatra (69–30 a.C.), Dalila o Salomé (ver pp. 185, 187, 189) son presentadas, entonces, a partir de un modelo de mujer que satisface el carácter instintivo del deseo físico. Desprovistas de virtudes, asociadas al erotismo y la perversidad, la inmoralidad y el engaño, estas mujeres responden a la necesidad de control sobre los cuerpos femeninos y su sexualidad. Temidas por su libre albedrío, sus capacidades intelectuales y políticas o por su libertad y espacios de poder, las mujeres que ejercían roles disociados de lo establecido —la maternidad virtuosa y el hogar—, representaban un riesgo para la estabilidad moral de la sociedad.

A partir de la contrarreforma, la naturaleza femenina fue regulada y vigilada con el fin de modelar las conductas individuales y colectivas. En una doble moral, la desnudez de las mujeres, difundidas en imágenes mitológicas y sagradas, se transformaba en dispositivo para acentuar el deseo privado y satisfacer las pulsiones masculinas. La imagen de la *Venus de Médici* (ver p. 199) es un claro ejemplo de lo anterior, siendo una de las esculturas más reproducida de la antigüedad clásica y referida como modelo perfecto del erotismo femenino. Objeto de los mayores ardores masculinos, Luciano de Samósata (125–181 d.C.) escribe en *Amores* (siglo II d.C.) la historia de la mancha de semen que se escondía entre el mármol a raíz de la desbordada pasión que presentó un joven hombre frente a la escultura, descubriendo “las huellas de sus contactos amorosos, y la diosa ostentaba esta mancha como un testimonio del ultraje recibido” (LUCIANO DE SAMOSATA 28–29). Estas obras y todo su programa iconográfico, ratifican la popularidad que tuvieron al interior del coleccionismo y la compra-venta de pintura narrativa y de historia de carácter religioso, como también la consolidación de un mercado de copias y falsificaciones que circularon abiertamente por Europa y América Latina, proviendo de imágenes eróticas, fundamentalmente femeninas, destinadas a la contemplación de los comitentes masculinos y sus redes en el espacio de lo privado.

42

En contraposición a los modelos de mujer, el cuerpo masculino fue considerado el máximo símbolo del ideal de belleza y la perfección, reflejado en la proporción áurea renacentista y cuya enseñanza se extendió a través de las academias y escuelas de arte durante toda la modernidad. El modelo estándar de belleza masculina, originado en la antigua Grecia, se asoció también a cuestiones valóricas como el poder, el éxito, el carácter, la fortaleza y la sabiduría que se reflejan, por ejemplo, en el conjunto escultórico del *Laocoonte y sus hijos* (ver p. 211), a la vez que niega masculinidades alternativas (HALBERSTAM 23). A pesar que la representación de cuerpos masculinos jóvenes y hermosos constituyen una alteridad feminizada, como *San Sebastián* (ver p. 215) o *San Genaro* (ver p. 213), estos nunca pierden su condición de héroes viriles. Tal como lo señala Judith Butler, esta simulación de un género ambiguo si bien contiene a la práctica sexual no normativa, también permite preservar la sexualidad normativa (14-15) o de la masculinidad dominante instalada como lo verdadero (HALBERSTAM 23). Bajo pretexto de reforzar valores morales, estas obras establecían una excepción a los moldes censorios de la contrarreforma, especialmente cuando se trataba de encargos de clérigos y hombres ilustres. El ejercicio fraterno erotizado solo podía visualizarse mediante su espiritualización —entendida como virtud—, alejándose de los deseos de la carne para situarlo al interior de un amor sabio y viril. El mito, la alegoría y la santidad se utilizaron, entonces, como la mejor excusa para representar el deseo sobre los cuerpos de otros hombres.

LAS COPIAS Y LA REPRODUCCIÓN IDEOLÓGICA DEL CANON

Dentro del sistema académico de las artes, institucionalizado a comienzos del siglo XVIII en Francia, las copias fueron una herramienta fundamental para la educación y para el mercado del arte. Estas cumplían, en primer lugar, una labor pedagógica, pues permitían a quienes ingresaban a las academias de arte acercarse a los procedimientos técnicos empleados por los maestros del pasado. En segundo lugar, servían como ejercicios para “soltar la mano” y preparar a estudiantes de arte para la producción de obras originales.

En el contexto latinoamericano, las copias adquirieron una función tanto o más importante, pues ante la ausencia de originales y a la precariedad de los medios

de reproducción técnicas existentes hasta mediados del siglo XIX, estas fueron el modo de acercar el canon estético europeo y todo su aparatage discursivo. En Chile, la necesidad por contar con calcos y reproducciones fue un asunto que corrió paralelo a los esfuerzos por instalar una academia de pintura. Una vez que se estableció una política de pensiones estatales para la continuidad de la formación artística del alumnado en Europa, estos debían enviar reproducciones de pinturas canónicas a modo de retribución como es el caso de *La bella jardinera* (ver p. 223), copia de Rafael Sanzio (1483–1520), realizada por Antonio Gana Castro (1823–1846). Junto a esto, existieron proyectos sucesivos para la creación de museos de copias y calcos, siendo el más exitoso el desarrollado por Alberto Mackenna Subercaseaux (1875–1952). Este escritor y político expuso en 1899 en el Ateneo de Santiago su proyecto para la creación de un Museo de Copias —centrado principalmente en estatuaria de la antigüedad—, el que, como es de suponer, contribuiría notablemente a la formación del gusto, el criterio artístico y el conocimiento de la historia. En 1901 se destinaron los fondos necesarios para la adquisición de las obras en Europa, particularmente, en los talleres del Louvre y en diversos museos italianos, las que comenzaron a arribar al Puerto de Valparaíso aún cuando no se contaba con un local adecuado para su instalación. La lista de obras es extensa, contándose entre ellas diversas reproducciones de obras clásicas y renacentistas de mármol, bronce, terracota y yeso, como *Il penseroso* (ver p. 69), entre otras. La falta de infraestructura adecuada se intentó subsanar con el traslado de las piezas al Palacio de Bellas Artes en 1911, momento en que Alberto Mackenna inauguró oficialmente el Museo de Copias. Con el correr de los años, este conjunto de calcos cayó en el descrédito fruto de su “falta de aura”, lo que precipitó la dispersión del conjunto y la pérdida irremediable de algunas de las piezas. Pese a ello, en años posteriores, la colección de copias del MNBA siguió en expansión gracias a donaciones y legados de particulares, quienes adquirieron en Europa reproducciones de afamadas pinturas de la historia del arte occidental, especialmente del renacimiento italiano y el barroco español. De este modo, copias de Rafael Sanzio, Diego Velásquez (1599–1660), Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682), entre otros, animaron un prolífico mercado transatlántico que dejó una profunda huella en el coleccionismo local.

43

En relación con la Academia de San Carlos de México, la producción de copias en el siglo XIX corrió de manera similar a la Academia de Chile. Gracias a los subsidios que el Gobierno mexicano otorgó a la institución, el alumnado

tenía la posibilidad de recibir pensiones para continuar sus estudios en Europa. Parte importante de sus actividades como becarios, consistía en realizar copias de obras de los considerados grandes maestros europeos, para lo que eran enviados a museos como el del Prado en Madrid, el Louvre en París o a los Museos Capitolinos en Roma. Estas comisiones tenían un doble fin; por un lado, formativo, pues por medio de la copia el alumnado accedía a una comprensión cabal de la técnica pictórica y dibujística inscrita en cada uno de los cuadros que reproducían. Por otro lado, las obras que el estudiantado realizaban eran enviadas a la Academia de San Carlos con la finalidad de llenar los “vacíos” de su colección, la que se esperaba pudiera entregar una visión panorámica de la historia del arte occidental, legitimando el pensamiento eurocéntrico sobre todo con lo que respecta al “deber ser” a partir del “buen gusto”.

Las copias realizadas eran presentadas dentro de la exposición anual de la Academia de San Carlos, en la que se otorgaban premios a las mejores ejecuciones artísticas. Tal fue el caso de Joaquín Ramírez (ca. 1832–1866), quien en 1857 presentó en la *Décima Exposición* una copia de la obra *Jesús arrojando a los mercaderes del templo* (ver p. 225) del pintor francés Henry-Pierre Picou (1824–1895)²⁰. Con esta pieza, Ramírez obtuvo críticas positivas de parte del cuerpo académico y de sus profesores, quienes destacaron su gran capacidad copista e indiscutible virtuosismo para integrar de manera eficiente algunos elementos que le otorgaron a la pieza tintes de originalidad. El recibimiento de dicha obra fue tan promisorio, que el pintor se hizo acreedor del primer lugar en la categoría de copias y, de inmediato, esta se integró al acervo de la institución.

El alumnado que, como Ramírez, eran premiados en la sección de copias, obtenían cierta notoriedad que les permitía conseguir nuevas comisiones de parte de particulares que deseaban poseer una copia bien hecha de alguna obra maestra a la que les era imposible acceder de otro modo. Sumado a las copias realizadas al interior de la Academia, las autoridades también se encargaron de adquirir otras realizadas por los más adiestrados y reconocidos copistas italianos quienes, entre los siglos XVIII al XIX, habían adquirido gran popularidad debido al afán ilustrado de la élite por poseer obras de arte canónicas que denotaran prestigio y cultura.

20. Para más información sobre esta obra ver CRACOLICI (2018).

Ante las limitaciones del mercado decimonónico, el ejercicio de la copia hizo asequible los objetos inalcanzables; así, el interés que despertaron durante esta época surgía de los valores que éstas transmitían, más allá de otros factores relacionados con su autoría, materialidad u originalidad. Finalmente, las copias se consolidaron no solo como una metodología para la enseñanza artística, sino como una herramienta fundamental para fomentar y extender la cultura visual del público, particularmente de los coleccionistas decimonónicos.

De este modo, el conjunto de obras presentadas en la exposición ha permitido abrir una serie de problemas que, evidentemente, tienen su correlato en el manejo de las colecciones y su exhibición. Esto significa que la incorporación de nuevas epistemologías y nomenclaturas de catalogación y escritura sobre los propios procesos internos de documentación, catalogación y exhibición, se vuelve necesaria a la hora de otorgar nuevos campos de sentido y subsanar la producción de ausencias. Esto nos obliga a agitar las narrativas y las formas de hacer para provocar modos alternativos de agenciamiento comunitario y colectivo. *El canon revisitado* ha sido, en ese sentido, una experiencia de ejercicio crítico que abre una nueva frontera, a modo de “diálogo acerca de la vida, de la forma en que la vivimos y de las muchas maneras en que discordamos” (FLEMING 70).

BIBLIOGRAFÍA

ALVARADO, MANUEL Y THIARE LEÓN. “Vicente Huidobro, coleccionista de arte africano: El desconocido y clave impacto del poeta en la transformación de la plástica chilena a luz del acervo del museo nacional de bellas artes a comienzos de la década de 1930”. En: *Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2022*, Subdirección de Investigación del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural Inédito. Inédito.

AMADOR, PABLO ET. AL. “‘Y hablaron de pintores famosos de Italia’. Estudio interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n°92, 2008, pp. 49–83.

BALMACEDA, LISSETTE. Reseña histórica de la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes. *Revista Aisthesis*. n°9, 1976, pp. 159-168.

BAUDRILLARD, JEAN. *El sistema de los objetos*. México, Letra E, 1968.

BEARD, MARY Y SILVIA FURIO. *La Civilización en la mirada*. Barcelona, Crítica, 2019.

BLANCO, JOSÉ MIGUEL. “Proyecto para un museo de bellas artes”. *Revista Chilena*, tomo XV, 1879, pp. 236–242.

BLANCO, ARTURO. “El Museo Nacional de Bellas Artes desde sus orígenes hasta el presente 1859-1902”. *La Mañana* [Santiago, Chile]. 18 sept, 1910: s.p.

BORJA GÓMEZ, JAIME. *Los ingenios del pincel Geografía de la pintura y cultura visual en América colonial*. Ediciones Uniandes, 2021, losingeniosdelpincel.uniandes.edu.co/#!/intro/1. Visitado 22 de julio de 2022.

BOURDIEU, PIERRE. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1988.

BUTLER, JUDITH. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México, Paidós, 2001.

COUTO, JOSÉ BERNARDO. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

CORBIN, ALAIN. *El perfume o el miasma. El olfato y el imaginario social. Siglos XVIII y XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

CRACOLICI, STEFANO. “Joaquín Ramírez da Henry-Pierre Picou”. En: *Roma en México. México en Roma*. Roma, Campisano Editores Srl., 2018.

CUEVAS, JAIME Y MARCELA DRIEN. “Coleccionismo en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX: historia y reconstrucción de la colección de Marcos Segundo Maturana (1830-1892)”. En: *Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2022*. Santiago de Chile, Subdirección de Investigación del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Inédito.

CURIEL, GUSTAVO (ED.). Patrocinio, colección y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1997.

DRIEN, MARCELA. “Museo Nacional de Bellas Artes: Itinerario de una colección”. *Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural*, 2018, <https://www.mnba.gob.cl/sites/www.mnba.gob.cl/files/2021-09/Museo%20Nacional%20de%20Bellas%20Artes.%20Itinerario%20de%20una%20colecci%C3%B3n.pdf>

EACHEVERRÍA, BOLÍVAR. *Modernidad y blanquitud*. México, Era, 2010.

FILORAMO, GIOVANNI. *Diccionario Akal de las religiones*. Madrid, Akal, 2003.

FLEMING, DAVID. “El museo político”. En: M. AMIEVA ET. AL., *Museología crítica: Temas selectos. Reflexiones desde la Cátedra Bullock*, México, British Council; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2019.

FOSTER, HAL. *Arte y delito y otras diatribas*. Madrid, Akal, 2004.

FRICKER, MIRANDA. *Injusticia epistémica*. Barcelona, Herder, 2017.

GARDUÑO ANA. “El coleccionismo decimonónico y el Museo Nacional de San Carlos”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n°93, 2012, pp. 199–221.

GONZÁLEZ UNDURRAGA, CAROLINA. “De la casta a la raza. El concepto de raza: un singular colectivo de la modernidad. México, 1750–1850”. *Historia Mexicana*, n°3, 2011, pp. 1491–1525.

GUZMÁN, FERNANDO Y MARCELA DRIEN. “Monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre: Mecenas, promotor cultural y coleccionista”. *Intus-legere. Historia*, n°2, 2019, pp. 26–47.

HALBERSTAM, JUDITH. *Masculinidad femenina*. Barcelona, Egalés, 2008.

HERMOSILLO, CARLOS REYERO. *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2005.

INFANTE, ÁNGEL. “El por qué de una ‘epistemología del sur’ como alternativa ante el conocimiento europeo”. *Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, n°68, 2013, pp. 401–411.

JERADE, MIRIAM. “¿Pigmentocracia?”. *La Tercera* [Santiago, Chile]. 31 mar, 2022, <https://www.latercera.com/opinion/noticia-pigmentocracia/24GHJKYGCJ-GH5PGDJ3METX6KK4/>.

JUNG, CARL. *Psicología y alquimia*. México, Grupo Editorial Tomo S.A de C.V., 2002.

LAVRIN, ASUNCIÓN. *Sexualidad y matrimonio en la América hispánica*. México, Grijalbo, 1991.

LE BRETON, DAVID. *Antropología del cuerpo. Modernidad*. Buenos Aires, Prometeo libros, 2021.

LOZANO, LUIS MARTÍN. *Arte de las Academias. Francia y México, siglos XVII–XIX*. México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999

MARTÍNEZ, JUAN MANUEL. “Del gusto privado a la institucionalidad estatal. Las colecciones privadas chilenas en el espacio público del Museo Nacional de Bellas Artes”. En: *Historia de arte: Coleções, arquivos e narrativas, VIII Jornadas de Historia del Arte*. Santiago de Chile, Universidad Adolfo Ibáñez-Universidad Federal de São Paulo, 2016.

MAZA, JOSEFINA DE LA. “Mapeando el contexto de las artes: La fundación del Museo Nacional de Bellas Artes, la colección mamarracha y la definición de un arte nacional”. En: *De obras maestras y mamarrachos*. Santiago de Chile, Metales pesados, 2014.

MUGURUZA ROCA, MARÍA ISABEL. “Género y sexo en los confesionales de la contrarreforma. Los pecados de las mujeres en el ‘Manual de confesiones y penitentes’ de Martín de Azpilcueta”. *Estudios Humanísticos. Filología*, n°33, 2011, pp. 195–218.

PÉREZ MOLINA, ISABEL. *Las mujeres en el Antiguo Régimen: imagen y realidad (S. XVI–XVIII)*. Barcelona, Icaria, 1994.

PINONCELLY, SALVADOR. *Manuel Tolsá. Arquitecto y escultor*. México, Secretaría de Educación Pública y Subdirección de Asuntos Culturales, 1969.

PULINI, MASSIMO. *Ginevra Cantafoli: La nuova nascita di una pittrice nella Bologna del Seicento*. Bologna, Compositori, 2006.

RICHTER, MARISOL. “El legado de pinturas de Eusebio Lillo al Museo Nacional de Bellas Artes”. *Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural*, 2018, <https://www.mnba.gob.cl/sites/www.mnba.gob.cl/files/2021-08/El%20legado%20de%20pinturas%20de%20Eusebio%20Lillo%20al%20Museo%20Nacional%20de%20Bellas%20Artes.pdf>

SAMÓSATA, LUCIANO DE. *Los amores; El banquete; Subasta de filósofos; La danza*. Madrid, Mundo Latino, 1931 [Siglo II d.C.].

SCHOPENHAUER, ARTHUR. *El mundo como voluntad y representación I*. Barcelona, Editorial Trotta, 2016.

SOUZA, BUENAVENTURA DE. *Refundación del Estado en América Latina. Perspectivas desde una epistemología del Sur*. Lima, Instituto Internacional de Derecho y Sociedad, 2010.

URIBE, ELOÍSA Y SONIA LOMBARDO. *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la ciudad de México, 1710-1910*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1987.

URIBE TABORDA, SAÚL. "Los museos: ¿Espacios para incentivar conocimientos y disertaciones sobre el pasado?". *Universitas, Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, n°25, 2016, pp. 143-156.

VIAL, MANUEL CAMILO. "Creación de una sala de pinturas". *Anales de la Universidad de Chile*, 1848, pp. 30-31.

VON HOCHKOFER, CARLOS Y ALESSANDRO CICCARELLI. "Contrata del Director de la Academia de Pintura". En: Josefina de la Maza (comp.). *La inauguración de la Academia. Estudio introductorio, presentaciones y notas*. Santiago de Chile: Ediciones UAH, 2013 [1848], pp. 15-18.

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, 1928

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.

Maria Magdalena en el momento de su éxtasis es una escena espléndidamente 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 debe al momento en que la santa es transportada al cielo para reconfigurarla 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 Vergine en la *leyenda aurea* (1258). La imagen de la Magdalena arrepenida fue desplegada por el papa Gregorio I, quien a través de la centonera Peccatrix Mulier (Mujer Pecadora) determinó los únicos tres modelos de mujer aceptados por la Iglesia: la penitente redimida (María Magdalena), la tentadora o *pena diabolica* (Iva) y la *estra santificada* (María). -EIP









Catálogo / *de obras*

Colección

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Colección

MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Historia de las Colecciones



MARIANO SALVADOR MAELLA

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

Retrato de Carlos III, 1787

Óleo sobre tela
262 x 173 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Adquirida por la Junta Suprema de la Academia
de San Carlos para la Sala de Juntas, 1793

Encargado por Jerónimo Antonio Gil (1731–1798), 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 periodo 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 Maestre de la Orden que apelaba “a la virtud y al mérito”: manto blanco de bordes azules con castillos y leones bordados. 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, entre ellas, 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 sirvieran de modelos a sus alumnos. En este sentido, el estilo neoclásico se convirtió en la norma de la enseñanza académica.—CGM

**AUTORÍA SIN IDENTIFICAR**

[Copia romana de original griego, at. a Leocares
(Grecia, siglo IV a.C.)]

Apolo Belvedere, siglo XIX

[original 330/320 a.C.]

Mármol labrado

140 x 84 x 48 cm

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 el *Apolo de Belvedere*, pieza realizada en mármol y que fue descubierta en el renacimiento, época en que hubo 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 Belvedere* perteneciente al Museo Nacional 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

Estética de la moral y las virtudes



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

[Copia de Michelangelo Buonarroti o Miguel Ángel
(Caprese, Italia, 1475 - Roma, Italia, 1564)]

Lorenzo de Médici, ca. 1900

[original 1520/1534]

Vaciado en yeso

182 x 75 x 90 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Procedencia desconocida

Surdoc 2-124

Se trata de una copia de la obra que Miguel Ángel realizó entre 1520 y 1534, por encargo de León X de Médici (1475-1521) para albergar las tumbas de Lorenzo (1449-1492), duque de Urbino, y su hermano Giuliano (1453-1478).

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 e incluso de 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 transnacional que supuso la circulación de calcos escultóricos producidos por una serie de talleres. 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



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR
(Escuela Flamenca)

La Fortuna, siglo XVI

Óleo sobre tela
220,5 x 183,5 cm

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 como 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 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 (1575–1642). No obstante, después de varios expertizajes, fue catalogada como 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



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

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

Modestia y Vanidad, siglo XIX
[original ca. siglo XVI]

Óleo sobre tela
70.2 x 82 cm

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 pronunciado 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





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

Las Siete Virtudes, ca. 1550

Óleo sobre tabla
88,5 x 88,3 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

En 1787 fue trasladada de España a México para la Academia de 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 (1725-1803), quien se piensa realizó la donación de *Las Siete Virtudes*. Esta obra fue por muchos años atribuida a Leonardo da Vinci (1452-1519) y, posteriormente, a Rafael Sanzio (1483-1520); sin embargo, a principios del siglo XX se confirmó la autoría del pintor flamenco Peter de Kempeneer.

Estilísticamente en *Las Siete Virtudes*, Kempeneer muestra su acercamiento al manierismo romano, que se distingue por la representación de 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 a frente y cuatro cardinales atrás. Esta composición está basada en la iconografía medieval, en la que las virtudes comenzaron a ser representadas en conjunto y como 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 encaminarse por la senda del bien a partir de su ejemplo.—MMM



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
88.1 x 64.2 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Adquirida por la Academia de San Carlos,
fines del siglo XVIII

La iconografía de la Virgen de la leche aparece en los primeros años de la era cristiana en la *Velatio* 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.

Entre los siglos XIII al XV, la advocación alcanzó una gran relevancia y fue especialmente popular durante el siglo XIV. El desnudo femenino total o parcial 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 teologales. Si bien 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



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, AT.

(Sevilla, España, 1617 - 1682)

Virgen con el niño, ca. 1665

Óleo sobre tela

74,5 x 66 cm

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 desde 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 imaginaria 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 (1820-1900), 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



LUIS DE MORALES, *EL DIVINO*

(Badajoz, España, 1509 – 1586)

*La Virgen enseñando a escribir
al niño Jesús, siglo XVI*

Óleo sobre tabla

54.7 x 38.8 cm

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, apodado *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. Todos ellos, aspectos importantes para el buen ejercicio espiritual de la religiosidad impuesta en la España del siglo XVI. La obra de *El Divino* también se caracteriza por su calidad y meticulosidad observable en cada pincelada. 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 italianizante que se distingue por los tonos marfil de las pieles, así como por el uso de la técnica del *sfumato*, creada por Leonardo da Vinci (1452–1519) en el renacimiento. Esta consiste en la superposición de capas de pintura para lograr contornos difuminados, otorgando mayor profundidad y realismo a las composiciones.—MMM



BARTOLOMEO SCHEDONI, AT.

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

*Desposorios místicos de Santa Catalina
de Alejandría, siglo XVI – XVII*

Óleo sobre tela

93,5 x 79,5 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Donación Marcos Segundo Maturana, 1880

Surdoc 2-4094

En 1880 el general Marcos Segundo Maturana (1830–1892) donó 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, por ejemplo, el calvario, la huida o la consagración. La selección de obras de Maturana da cuenta del valor que se otorgaba 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 Schedoni, artista proveniente de la tradición de la pintura emiliana de Correggio (1489–1534) y discípulo de Annibale Carracci (1560–1609). 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 (1228–1298) realizada por el padre Jean de Bungay (s.d.) en 1438, expandiéndose así por toda Europa. Para la época de Schedoni los referentes más inmediatos de la historia hagiográfica o vida de santos provenían de los Países Bajos, especialmente de Jan van Ruysbroeck (1293–1381) 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



EL MODELO *de* FAMILIA





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

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

Temple sobre madera
108,3 x 221,5 cm

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 la edad media 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 alude a la pureza de María o el libro que refiere 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.

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





AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

La Anunciación, ca. 1530

Óleo sobre tabla
54.3 x 108 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE 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 simetría de la composición, así como por los colores sobrios. 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 (1390-1441) y Rogier van der Weyden (ca. 1400-1464).

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





JOHANN FRIEDRICH OVERBECK

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

La Anunciación y la Visitación, 1817

Grafito, gouache y oro sobre papel

32.8 x 42 cm

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 trasladó a Roma, 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, es decir, 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 llegó a México alrededor de 1830 e ingresó al acervo de la Academia de San Carlos hacía 1843, año en que los miembros del Partido Conservador 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 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



98

**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
24.4 x 20.6 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE 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 (1486–1531), guarda una estrecha semejanza con las obras *Matrimonio de la Virgen* (1523) del pintor Rosso Fiorentino (1495–1540), y la pieza homónima (1585/1590) de Giovanni Battista Naldini (1535–1591), 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 que siguiera viviendo en el templo de Jerusalén. Por ello, los sacerdotes convocaron a los viudos de la casa de David para realizar un hecho extraordinario utilizando una vara con la que será elegido su esposo. En la escena se observa a los pretendientes decepcionados y molestos, rompiendo sus bastones. Al centro 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 él 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.—PLE

99

EL MODELO DE FAMILIA



GIOVANNI BILIVERTI

(Florencia, Italia 1585 - 1644)

La boda de Sara y Tobías, ca. 1622

Óleo sobre tela

183 x 147,5 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Donación Eleanor Melville Metcalf, 1943

Durante los siglos XVI y XVII, la devoción por 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, 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 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 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
86 x 67 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Legado Carlos García-Huidobro, 1899
Surdoc 2-1773

En 1899 Carlos García-Huidobro (1837-1892), quien fue 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 Aelbert Cuyp (1620-1691) pero, tras un expertizaje en 1992, cambió su atribución a Benjamín Gerritsz Cuyp, quien fuera tío de Aelbert.

Esta pintura es parte del ciclo de la natividad, episodios de la historia bíblica que narran el nacimiento de Jesús. Esta en particular, muestra en el momento inmediatamente después de la anunciación a los pastores, quienes —previo a la llegada de los reyes magos—, acuden al lugar de nacimiento del mesías a encontrarse con la sagrada familia. En otras palabras, 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





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
145,5 x 192,5 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Donación 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, que se inserta dentro de 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, así como también el propio vínculo marital de los donantes en devoción.

Esta obra fue parte de la colección del príncipe alemán August zu Sayn Wittgenstein-Hohenstein (1868–1948). A consecuencia del estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939, August envió sus obras y otros objetos de valor a Chile como mecanismo de resguardo. En 1959 la empresa estadounidense Braden Cooper Company —administradora de la famosa mina El Teniente— compró la Colección Wittgenstein donando 15 pinturas al Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago.—JCP

**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
127.8 x 98.7 cm

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, entre ellas, las academias de arte que se convirtieron en las depositarias de la memoria visual del mundo, al tiempo que iban configurando nuevas estéticas.

La creación de las academias en Europa supuso la formación de diversas colecciones de arte, cuya finalidad era reunir obras que dieran muestra de las transformaciones artísticas que se sucedieron desde el renacimiento. Para conformar estas colecciones se adquirían pinturas de autores reconocidos o se encargaban copias de obras maestras.

Desde el siglo XIX, las autoridades de la Academia de San Carlos de México se encargaron de conformar un acervo artístico a semejanza de las colecciones europeas, por lo que se adquirieron obras de autoría de grandes maestros, así como copias de piezas 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 (1878-1955) en 1919. La compra de esta pintura es un claro ejemplo de la importancia que tienen las copias como obras que complementan y dan sentido a las pinacotecas.—MMM



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

120 x 120 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL 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 *lekytos* (vaso para almacenar aceite). 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 Uffizi 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



TEMPLANZA, PECADO *y* EXPIACIÓN

ANDREA VACCARO

(Nápoles, Italia, 1598/1604 - 1670)

Santa Águeda, ca. 1655

Óleo sobre tela

75,5 x 63 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL SAN CARLOS, MÉXICO

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

Santa Águeda, 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, Águeda 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, romanas y cristianas. Su culto pudo originarse 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 (1545-1563) 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 (ca. 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 Águeda, celebrada el 5 de febrero, convoca a todas las mujeres a expresar una libertad colectiva y autónoma por las calles de España. Es también patrona las enfermedades de mamas, como el cáncer.—GCA



GASPAR DE CRAYER

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

San Jerónimo, primera mitad
del siglo XVII

Óleo sobre tela
201.5 x 145 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL 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 conferida a los personajes. Aun cuando sus primeros trabajos muestran la influencia de su maestro Raphael Coxie (1540–1616), es hacia 1620 que se hace evidente en su producción el impacto de la obra de Peter Paul Rubens (1577–1640). Tal es el caso de *San Jerónimo* en la que emplea una paleta de colores contrastantes y un teatral manejo de la luz que le sirven 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 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 fugacidad de la vida terrenal.—MMM



FRANCISCO DE ZURBARÁN, AT.

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

San Francisco en oración, ca. 1630

Óleo sobre tela

156 x 134 cm

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.

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 (1545–1563) 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 (1541–1614), Caravaggio (1571–1610) 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



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR (FIGURA)
BARTOLOMÉ PÉREZ DE LA DEHESA (FLORES)
 (Madrid, España, ca. 1634 - 1698)

*San Tadeo con
 una orla de flores, siglo XVII*

Óleo sobre tela
 109,5 x 84 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO
 Colección Alberto José Pani. Adquirido por la
 Escuela Nacional de Bellas Artes, 1926



*San Bartolomé con
 una orla de flores, siglo XVII*

Óleo sobre tela
 108 x 82,5 cm

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 (1878–1955) 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 Juan de Valdés Leal (1622–1690), esto debido a la gran similitud de estas obras con la gama cromática, brillantez y trazos del sevillano. Sin embargo, 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 fines del siglo XVI 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.

Este tipo de obras son el resultado de la colaboración entre artistas, pues un pintor realizaba las guirnaldas y otro las figuras. En el caso de estas dos piezas, 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.—MMM



122

FRANCISCO DE ZURBARÁN

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

La Cena de Emaús, 1639

Óleo sobre tela

228 x 154 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

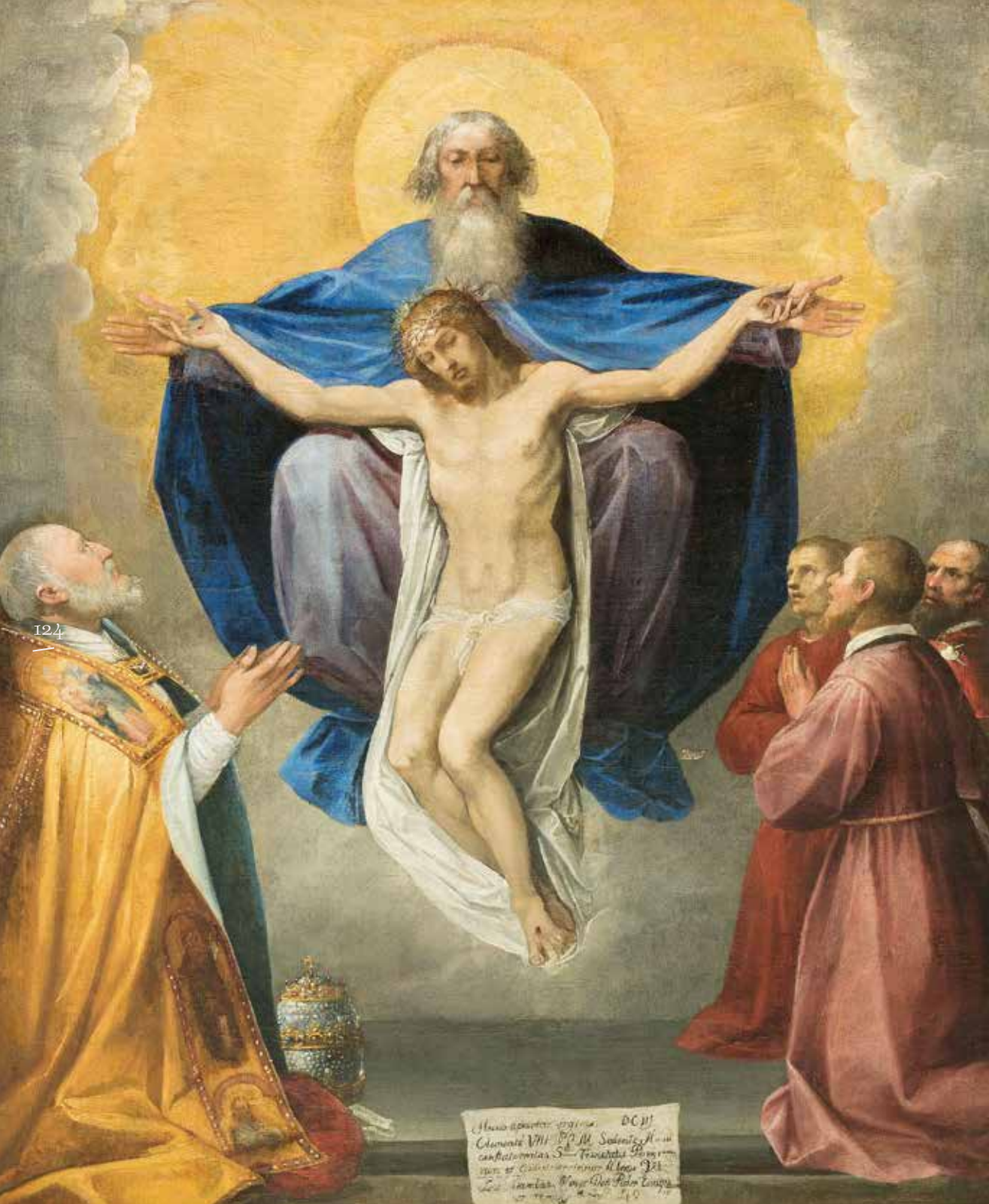
Acervo de las antiguas galerías de pintura de la Academia de San Carlos

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. El texto relata el segundo encuentro de Jesús con sus discípulos que iban camino a la ciudad de Emaús, una vez sentados a la mesa, los apóstoles reconocen a su maestro en el momento en que bendice el pan. La cena, en esta ocasión, es representada al aire libre como un 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 se condice con el objetivo de los textos de Lucas, destinados a presentar a Jesús como 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. Fue también uno de los artistas que mejor representa la contrarreforma durante 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 de 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

123

TEMPLANZA, PECADO Y EXPIACIÓN



**GIUSEPPE CESARI, IL GIUSEPPE
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
82,5 x 67,6 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Colección Cardoso, sin fecha

Giuseppe Cesari, también conocido como *El Caballero de Arpino*, fue un pintor manierista y maestro de un joven Caravaggio (1571-1610) que ingresó a su taller hacia 1593/1594. Fue nombrado *Cavaliere di Cristo* por el papa Clemente VIII (1536-1605), 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, Cesari 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 del 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 Cesari.—GCA



126
—



127
—

ALESSANDRO VAROTARI, *IL PADOVINO*

(PADUA, ITALIA, 1588-VENEZIA, ITALIA, 1648)

Caín y Abel, siglo XVII

Óleo sobre tela

104 x 124 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Adquisición Comisión de Bellas Artes, 1910

Surdoc 2-2049



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

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 cuadro, dedicado a la lamentación de Adán y Eva ante el cuerpo de Abel, esta 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

Adán y Eva ante el cadáver de Abel

de Abel, siglo XVII

Óleo sobre tela

104 x 124 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Adquisición Comisión de Bellas Artes, 1910

Surdoc 2-2048





CIRO FERRI

(Roma, Italia, 1633 - 1689)

Magdalena y los ángeles, ca. 1660

Óleo sobre tela

90 x 93 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL SAN CARLOS, MÉXICO

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

Ciro Ferri fue un pintor 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, siendo ampliamente reconocido por sus decoraciones al fresco.

El momento del éxtasis de María Magdalena 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 por 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 el dominico Santiago de la Vorágine (1228–1298) en *La leyenda dorada* (1260). La imagen de la Magdalena arrepentida fue desplegada por el papa Gregorio I (ca. 540–604 d.C.), 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

**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

80 x 65 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Legado Francisco Echaurren Huidobro, 1911

Surdoc 2-3075

Aunque la obra aparece catalogada en los documentos originales como copia de Andrea del Sarto (1486–1531) —y así permaneció hasta la actualidad—, se trataría más bien de una pintura realizada a partir del original de Domenico Puligo 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* (1260), 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 el papa Gregorio I (ca. 540–604 d.C.) a fines del siglo VII quien sugirió este origen que fue 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

**La pictocracia
y la jerarquía
de los cuerpos**



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

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

Susana y los viejos, sin fecha

[original 1620]

Óleo sobre tela
150 x 182.3 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Adquisición Galería Díaz Gana, 1893

Surdoc 2-5152



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 en que fuesen los ancianos los condenados a la lapidación.

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

**ORAZIO DA FERRARI**

(Voltri, Italia, 1605 - Génova, Italia, 1657)

Susana y los viejos, primera mitad del siglo XVII

Óleo sobre tela
185 x 119 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

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



138

139



DAVID TENIERS, *EL JOVEN*

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

*Anfitrite llevada por los delfines
ante Poseidón, siglo XVII*

Óleo sobre lámina de cobre
23 x 36 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL SAN CARLOS, MÉXICO

Probablemente adquirido a 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 que realizaron con 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 (1581–1642), 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, entre ellos, 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 de Anfitrite en particular—, como una referencia a la paz y tranquilidad que ella simboliza en contraste con la piel oscura de Poseidón y los tritones, asociados al poder de estos sobre el mar.—CGM



142

143



JOANNA VERGOUWEN

(Amberes, Bélgica, 1630-1714) [Copia de Peter Paul Rubens (Siegen, Alemania 1577 - Amberes, Bélgica, 1640)]

Encuentro de David y Abigail, 1673
[original 1630]

Óleo sobre lámina de cobre
85 x 106 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL SAN CARLOS, MÉXICO

Colecciones de la Academia de San Carlos

Copia de un lienzo que Peter Paul Rubens pintó en 1630 y que hoy se conserva en la National Gallery en Washington D.C. Además, 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 al 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. Abigail, esposa de Nabal, al enterarse del inminente ataque, empacó generosos víveres y se dispuso a interceptar a los soldados. Ella le rogó a David para 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



146

147



148

JAN IJKENS

(Amberes, Bélgica, 1613 - ¿1679?) [Copia de Peter Paul Rubens (Siegen, Alemania 1577 - Amberes, Bélgica, 1640)]

El triunfo de la iglesia, siglo XVII

[original 1628]

Óleo sobre lámina de cobre
68.8 x 87.3 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL 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 de cobre, copia de la composición que Peter Paul Rubens hizo para servir de cartón a la serie de tapices que la infanta Isabel Clara Eugenia (1566–1633) obsequió al convento madrileño de las Descalzas Reales hacia 1626.

También conocida como *Apoteosis Eucarística*, la serie constituyó la culminación plástica de la contrarreforma. *El triunfo de la iglesia*, en particular, fue una de las obras más reproducidas gracias a que tempranamente se hicieron grabados que facilitaron su conocimiento. Esta lámina seguramente se basó en algún grabado, pues la composición aparece invertida en relación con la obra original; a lo que se suma la omisión de detalles como el marco y la cartela de inspiración clásica. Iconográficamente, la escena evoca el 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, la ignorancia y la ceguera, que se ven como hombres de edad más avanzada y piel morena, la cual estuvo por mucho tiempo asociada a la representación física de la herencia de Caín.—CGM

149





JAN IJKENS

(Amberes, Bélgica, 1613 - ¿1679?)

[Copia de Peter Paul Rubens (Siegen, Alemania 1577 - Amberes, Bélgica, 1640)]

El triunfo de la fe, siglo XVII

[original 1625]

Óleo sobre lámina de cobre

69,3 x 87,5 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL 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. Tras ellos se distingue un rostro más joven, que pudiera relacionarse con 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 de la crucifixión 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



154

CORNELIS DE VOS

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

El juicio final, ca. 1620

Óleo sobre tela

222,5 x 176 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Donación Braden Cooper Company, 1962

Surdoc 2-2228

Esta obra 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 Cristo. Descrito como el fin de los tiempos, será la instancia en que 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, se sitúan en la parte superior los seres celestiales precedidos por Cristo. 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 notaria: 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 fin de los tiempos. En este sentido, el discurso pedagógico de la cristiandad se proyecta y difunde transversalmente.—JCP

155

LA PICTORACIA Y LA JERARQUÍA DE LOS CUERPOS



LO PAGANO *y* LO PROFANO



ALESSANDRO TURCHI. AT.

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

El juicio de Paris, primera
mitad del siglo XVII

Óleo sobre tela

95,5 x 124,5 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL 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 (43 a.C.–17 d.C.) en su obra *Heroidas* (s.d.). En ella refiere al momento en que, en medio de la boda de la nereida Tetis con el héroe Paleó, apareció Eris —diosa de la discordia—, 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 el fruto, hasta que Zeus interfirió y designó al hijo del rey de Troya, Paris, como el juez encargado de elegir a la diosa más bella. Finalmente, de este juicio Venus resultó 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 representó a las tres diosas semi-desnudas exhibiéndose ante Paris. La idea de belleza se plasmó en la pintura a través de la voluptuosidad de los cuerpos femeninos y la blanquitud de sus pieles, cuestión que reafirma el vínculo entre blancura y divinidad. Junto a esto, los desnudos también operan como una advertencia acerca de las consecuencias que puede traer para el hombre el amor y el deseo.—MMM



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

(Escuela Florentina)

El juicio de Débora, siglo XVI

Óleo sobre tela

90 x 93 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL SAN CARLOS, MÉXICO

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

Débora es considerada 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 a 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 tipo de dibujos preparatorios jugó un rol esencial para mostrar una proyección de las composiciones finales a los comitentes antes de traspasarlas a otros formatos como el grabado, la pintura o la escultura. A partir del siglo XVIII estas obras comenzaron a apreciarse por sí mismas y adquirieron valor artístico.—PLE



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

(Escuela veneciana)

Escena de ofrenda o de sacrificio,
siglo XVI

Lápiz negro, pluma, tinta
y aguada marrón sobre papel
24,5 x 23,1 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL 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, vínculos 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.—JCP



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR*Friso griego, sin fecha*

Vaciado en yeso
74 x 146 x 10 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Procedencia desconocida
Surdoc 2-5126

**AUTORÍA SIN IDENTIFICAR***Apolo, Diana y Latona, sin fecha*

Vaciado en yeso
71 x 102 x 10 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Procedencia desconocida
Surdoc 2-5127

**AUTORÍA SIN IDENTIFICAR***Friso griego, sin fecha*

Vaciado en yeso
83 x 138 x 10 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Procedencia desconocida
Surdoc 2-5125



Las representaciones escultóricas de las culturas griega y romana se enfocan en la exploración de la figura humana. De este modo, en las piezas de bulto redondo y en los relieves 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 chilena, así como en la definición del gusto; cuestión que se observa tanto en colecciones públicas como privadas. En este caso, los frisos presentados corresponden a reproducciones adquiridas por el gobierno de Chile a diversos talleres de moldes y yesos de los museos europeos más prestigiosos, como es de caso de *Apolo, Diana y Latona*, cuyo original se exhibe en la sala *Mundos antiguos: griegos, etruscos y romanos* del Altes Museum de Berlín.

Durante décadas, debido a su carácter de “copias”, estas piezas cayeron en el descrédito lo que provocó que permanecieran guardadas en los depósitos. Actualmente, se continúa con la labor de propiciar diálogos horizontales entre las esculturas originales —realizadas mayoritariamente por el alumnado becado en el viejo continente— y las réplicas comisionadas en Europa, las cuales dieron paso en 1899 a la idea de conformar un museo de copias y modelos. Esta iniciativa, sin precedentes en América Latina, se concretó en 1911 poniendo de manifiesto la importancia de la cultura occidental como modelo a seguir.—PLE





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

42 x 73 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL 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 —ampliamente difundido entre los siglos XVI y XVII, aunque sus primeros antecedentes se remontan al XV—, según el cual siete mujeres luchan por la posesión de un pantalón.

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 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”¹ y su conquista expresa el deseo de la igualdad.—GCA

1. BARD, CHRISTINE. “Historia Política del Pantalón”. La manzana de la discordia, n° 1, 2015, p. 113.



ANTONIO DI JACOPO NEGRETTI, *PALMA EL JOVEN*
(Venecia, Italia, 1544 - 1628)

Pan y Siringe, sin fecha

Óleo sobre tela
177 x 138,5 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Donación Braden Cooper Company, 1962
Surdoc 2-4091

Las Metamorfosis de Ovidio (43 a. C.-17 d. C.) 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 la transformó 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 moralizante, también eran las únicas temáticas en las que se permitía incluir desnudos y escenas eróticas. 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*, quien influenciado por Rafael Sanzio (1483-1520) y Tiziano (ca. 1490-1576) 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 por Pan, pero ella lo aparta con sus manos. Siringe mediante su gran belleza y piel blanca simboliza el bien, en tanto que Pan —representado con piel oscura y desaliñado—, el mal. Ambas presencias le otorgan a la obra no solo un carácter moralizante, sino que también ideológico, pues la otredad y las pieles oscuras son vistas como sinónimo de vicio, maldad y perversidad.—MMM



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

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

Fauno en orgía, siglo XVIII

Óleo sobre madera
46 x 58,5 cm

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 (1826–1910) —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 donó 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 formar parte del acervo en 1911.

Dentro de este importante conjunto de pinturas se encuentra *Fauno en orgía* que, inicialmente fue atribuida a Sébastien Jacques Leclerc (1733–1785), 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 este pintor barroco se caracterizó por realizar obras de gran formato para la iglesia, también desarrolló pinturas de temática pagana que circulaban en manos de coleccionistas privados.

La escena representa una bacanal liderada por un fauno, integrante del cortejo del dios Baco, rodeado por estructuras en ruinas que simbolizan 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



JACOB JORDAENS

(Amberes, Bélgica, 1593 - 1678)

Las bodas de Cupido y Psique, ca. 1645

Óleo sobre tela

159,2 x 146,1 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

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 (124-180 d.C.) en la novela titulada *Las metamorfosis* o *El asno de oro* (siglo II d.C.). En ella se narran las desventuras de Psique, joven mortal amante de Cupido. Fruto de la envidia y maledicciones 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 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 estas 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**



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
167 x 225 cm

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 italianas e inglesas. Esta pintura es una copia de *El triunfo de Baco* realizada por el pintor español Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599–1660) entre 1628/1629 por encargo del Rey Felipe IV y conocida popularmente como *Los borrachos* a partir de su exhibición en 1819 en el Museo Nacional del Prado en Madrid. Velázquez ha sido considerado como uno de los “Maestros Antiguos” del arte español, no sólo 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 a 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 (1852–1897) y María Luisa Mac-Clure Ossandón (1855–1926). Se cree que la obra pudo haber sido adquirida en Italia entre 1886 y 1889 por Arturo Edwards Ross (1861–1889), hermano de Agustín y reconocido 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





ALESSANDRO TURCHI

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

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

Óleo sobre tela
172,5 x 238,5 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Donación 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 de su proceso formativo. 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 semidios 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 semidios 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 sólo 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 (1868–1948) 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

RUTILIO MANETTI

(Siena, Italia, 1571 - ¿1639?)

Sansón y Dalila, primer cuarto
del siglo XVII

Óleo sobre tela
175.3 x 112.2 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL SAN CARLOS, MÉXICO

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

Atribuida por varios años al español Francisco de Zurbarán (1598–1664), esta pintura fue plenamente autenticada en 1972 como obra del italiano Rutilio Manetti, artista que asimiló las novedades pictóricas de Caravaggio (1571–1610) y su escuela durante 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 que el filisteo corta el cabello a 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 defensoras de la fe. Mujeres como Salomé, Betsabé y Dalila, en particular, fueron asociadas con 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, adoctrinando a las mujeres sobre los roles que debían adoptar 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”².—CGM

2. NOCHLIN, LINDA. “Women, Art and Power”. En *Women, Art and Power and Other Essays*. Nueva York: Harper and Row, 1988, p. 27. Traducción libre de la autora.

**AUTORÍA SIN IDENTIFICAR**

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

Salomé con la cabeza de Juan Bautista,
sin fecha [original 1515]

Óleo sobre tela
109,3 x 91 cm

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, en 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 por 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 (ca. 37–ca. 100 d. C.) 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 transformó paulatinamente al interior de un imaginario devorador, complaciente y decadente; cuyo máximo exponente es la obra literaria homónima de Oscar Wilde (1854–1900) estrenada en París en 1891.—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

105 x 77 cm

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 (1854-1900) y Gustave Flaubert (1821-1880), como también por la pintura mediante la exhibición de la famosa obra *La Aparición* de Gustav Moreau (1826-1898) en 1876. Algunos años antes, el poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898) había escrito *Hérodiade* (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 provoca el poder de la seducción. La caída del santo, en tanto, simboliza la castración del hombre alienado por el deseo.—ECF



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

[Copia de Ginevra Cantofoli
(Bolonia, Italia, ¿1618? - 1672) antes Guido Reni]

Beatrice Cenci o Sibila, sin fecha

[original ca. 1650]

Óleo sobre tela
67 x 51 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Legado Francisco Echaurren Huidobro, 1911

Surdoc 2-4230

**AUTORÍA SIN IDENTIFICAR**

[A partir de Ginevra Cantofoli
(Bolonia, Italia, ¿1618? - 1672) antes Guido Reni]

Beatrice Cenci o Sibila, ca. siglo XVII

Óleo sobre tela
98 x 73 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Legado Eusebio Lillo, 1910

Surdoc 2-4098

Por más de 300 años se pensó que el retrato original de Beatrice Cenci (1577-1599) era obra del pintor italiano Guido Reni (1575-1642), realizada mientras la joven se encontraba en prisión en Roma esperando su sentencia de muerte ocurrida 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 (1638-1665) del círculo de Guido 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 (1571-1610) 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 (1824-1909) y Eusebio Lillo (1826-1910). Esta última, aparece enmarcada en la característica guirnalda de flores que tuvo gran aceptación en el ámbito flamenco, napolitano y, posteriormente, español.—GCA



194

195



196

CORNESLISZ VAN HAARLEM

(Haarlem, Países Bajos, 1562 - 1638)

Pigmalión, ca. 1590

Óleo sobre tela

163 x 207 cm

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 (43 a. C.–17 d. C.). 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 escultura se había vuelto carne.

El artista flamenco Cornelisz 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 el rey 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

197

LO ABYECTO FEMENINO

**AUTORÍA SIN IDENTIFICAR**

[Copia de Cleómenes (Atenas, Grecia, siglo I a. C.)]

Venus de Médici, siglo XIX
[original fines del siglo II a. C.
— principios del siglo I a. C.]

Labrado en mármol
153 x 50 x 43 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

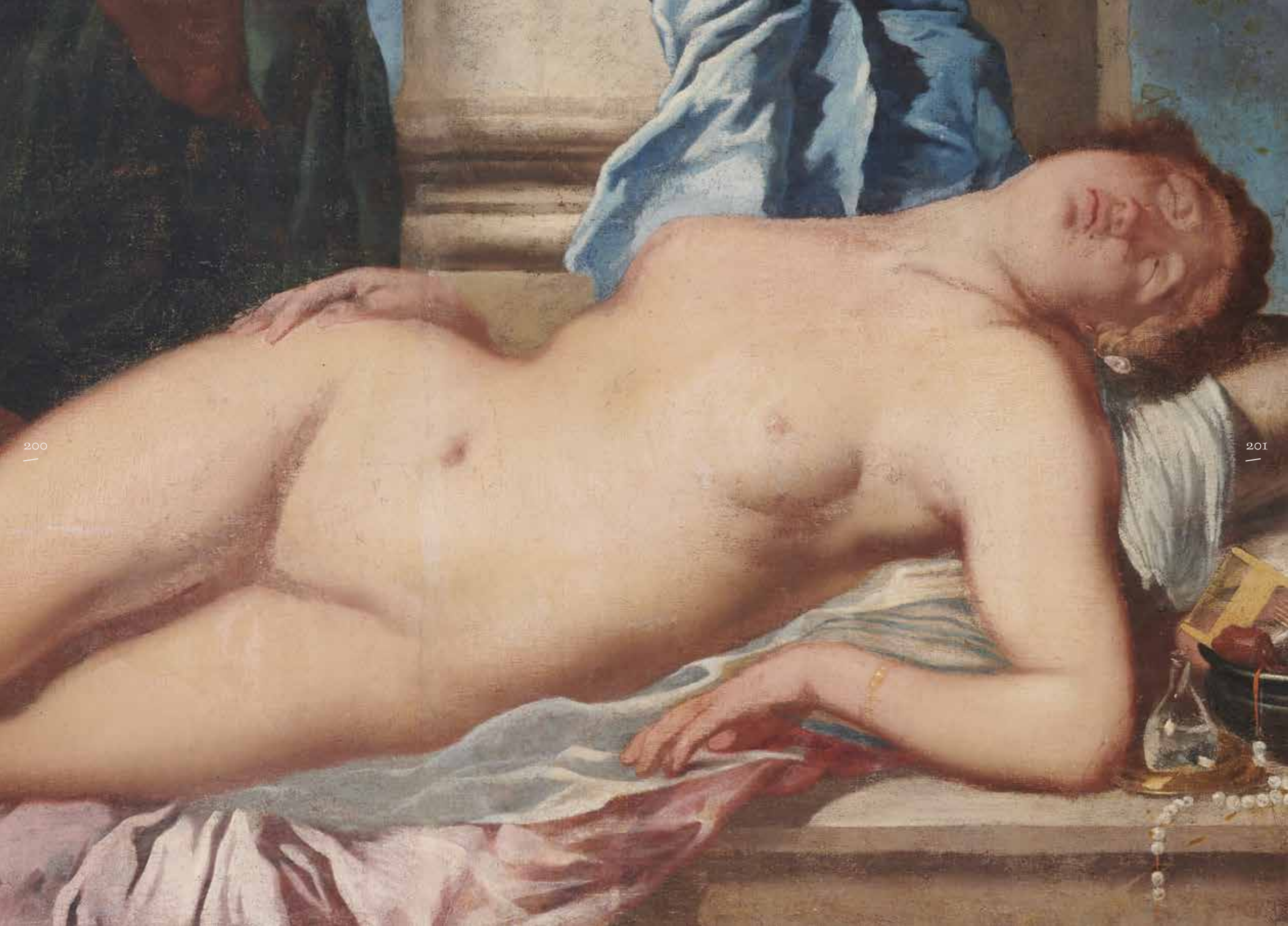
Sucesión Agustín Edwards, 1919

Surdoc 2-3647

La *Venus de Médici* forma parte del conjunto de esculturas que dan origen al desnudo femenino occidental. Derivadas de la *Afrodita de Knidos* (350 a. C.) de Praxíteles (395–330 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* (siglo II d. C.) del escritor Luciano de Samósata (125–181 d. C.).

La de Médici, 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 falsificaciones a partir del siglo XVIII.

Durante toda su existencia, la *Venus de Médici* ha sido motivo del reforzamiento del canon de belleza femenino y su constante sexualización. Tanto el arqueólogo e historiador del arte alemán, Johann Winckelmann (1717–1768), como el poeta Lord Byron (1788–1824) —quien le dedicó cinco estrofas en *Childe Harold* (1812–1818)— y el escritor y crítico de arte inglés, John Ruskin (1819–1900), la reconocieron como la encarnación “más elevada” de la mujer.—GCA





PIETRO NEGRI

(Venecia, Italia, 1628 - 1679)

Venus durmiendo, siglo XVII

Óleo sobre tela

95,2 x 159 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

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* (ca. 1510) de Giorgione (1477-1510) y *La Venus de Urbino* (1534) realizada por Tiziano (ca. 1490-1576). 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 descuidada 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 semidesnuda 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



El CANON MASCULINO

JACOPO COMIN, *EL TINTORETTO*

(Venecia, Italia, 1518 - 1594)

Retrato de hombre con pelliza de pieles,
siglo XVI

Óleo sobre tela

54.5 x 48.3 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL 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 barroco. En su obra se observan una gran variedad de innovadores recursos plásticos como, por ejemplo, el uso dramático de luces y sombras, el empleo de diversas perspectivas en la misma composición y la pincelada suelta.

Las representaciones masculinas realizadas por Tintoretto fueron altamente apreciadas debido a la sobriedad y solemnidad con que representaba a sus retratados. Incluso, algunos pintores en su afán por entender la manera de componer un retrato masculino, realizaron copias de las obras del veneciano. Tal es el caso del pintor flamenco Anton van Dyck (1599-1641), quien realizó una copia fiel del *Retrato de hombre con pelliza de pieles*. Este último, es una obra embleática dentro de la producción de Tintoretto, 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 (1878-1955), quien más tarde la vendió al Gobierno Mexicano para formar parte del acervo de la Academia de San Carlos.—MMM



LUCA GIORDANO

(Nápoles, Italia, 1632 - 1705)

Astrónomo de la antigüedad, ca. 1660

Óleo sobre tela

127 x 101 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL SAN CARLOS, MÉXICO

Acervo de las antiguas galerías de pintura de la Academia de San Carlos, sin fecha

La obra *Astrónomo de la antigüedad* puede ser datada dentro del período riberesco del pintor napolitano Luca Giordano, durante el cual, a la manera de su maestro José de Ribera (1591–1652), realizó una serie de retratos de filósofos, sabios y científicos que respondían al neo-estoicismo y neo-epicureísmo; corrientes que buscaban el desarrollo de un pensamiento filosófico basado en los conocimientos antiguos.

En esta obra el pintor presenta a un hombre de edad avanzada —símbolo de las ideas de la antigüedad—, apoyando su brazo sobre un libro mientras sujeta con fuerza un artefacto. En el lomo del libro se aprecian algunos caracteres que, se presume, el autor realizó deliberadamente. Esta escritura pretendía representar al alfabeto paleo hebreo, cuyos orígenes se remontan al siglo X a.C. La representación de estos puede referir al acercamiento entre los estudios científicos de la antigüedad y 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, aunque se trata de composiciones distintas, aparece el mismo personaje lo que permite suponer que se trata de dos versiones de una misma obra en la que se recurre a la imagen del anciano como símbolo de sabiduría y conocimiento.—MMM



JOSÉ DE RIBERA, *EL ESPAÑOLETO*
(Játiva, Valencia, 1591 – Nápoles, Italia, 1652)

*San Juan Bautista bebiendo
agua de una fuente, 1608 - 1610*

Óleo sobre tela
132 x 101.8 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL SAN CARLOS, MÉXICO
Acervo de las antiguas galerías de pintura
de la Academia de San Carlos, sin fecha

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 estuvo atribuida al pintor español Pedro de Orrete (1580–1645) pero, a raíz de investigaciones recientes, se consignó la autoría 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 perteneciente a la colección del Museo de Arte de Viena con la que comparte 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 (1571–1610) develando no sólo la vinculación compositiva y visual entre las obras, sino que también las influencias entre pintores y épocas distintas.—JCP


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
94 x 137 x 78 cm

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 por la representación de las pasiones.

Los escultores eligieron un momento dramático relatado por Virgilio (70–19 a. C.) en la *Eneida* (I a.C). 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 su descendencia aunque esta implique incluso su propia muerte. En este 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—; así como de la relevancia de las obras antiguas en la construcción del gusto latinoamericano durante el siglo XIX.—MAC



ANDREA VACCARO

(Nápoles, Italia, 1604 - 1670)

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

Óleo sobre tela

218 x 194 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL SAN CARLOS, MÉXICO

Probablemente proceda del Convento de la Encarnación (México), sin fecha

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 (272–305 d.C.) 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 (256–288 d.C.), 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 (1844–1900) 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

**AUTORÍA SIN IDENTIFICAR**

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

San Sebastián, sin fecha

[original ca. 1620/1625]

Óleo sobre tela

170,5 x 134 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Donación Alfonso Craviotto, 1932

Surdoc 2-4100

San Sebastián (256–288 d.C.) es un santo de origen romano condenado a morir asaeteado por el emperador Diocleciano (284–305 d.C.) a causa de su fe cristiana. La pintura representa el momento del martirio 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. Esto fue un aliciente para la amplia circulación de su imagen durante la edad media, especialmente en medio de la crisis de la peste negra, debido a que san Sebastián sobrevivió al martirio gracias a los cuidados de Irene.

El santo suele representarse como un varón con buen estado físico, por lo que ha sido considerado el patrono de los atletas. Su imagen musculada y de gran belleza, también le ha valido transformarse desde el siglo XIX en el santo de los homosexuales pues, entre otras cosas, las flechas operan como símbolos del sadomasoquismo. La representación de san Sebastián sirvió de pretexto para pintores y escultores no solo para demostrar su dominio técnico, sino también para exaltar la perfección del cuerpo desnudo masculino. No obstante, se trata de un cuerpo sometido a la tortura y la vulneración.

Guido Reni pintó siete obras con el tema de san Sebastián entre los años 1610 y 1620. La pieza en la que se inspira esta copia se encuentra en el Museo Nacional del Prado en Madrid, España.—ECF

**Las copias y
la reproducción
ideológica del canon**



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

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

Sibila cumana, siglo XIX

[original 1616]

Óleo sobre tela
123.8 x 91.7 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, MÉXICO

Procedencia desconocida

**AUTORÍA SIN IDENTIFICAR**

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

Sibila cumana, sin fecha

[original 1616]

Óleo sobre tela
105 x 77 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Legado Francisco Echaurren Huidobro, 1911



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, ya que 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 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (España), el Museo Nacional de San Carlos (México) y el Museo Nacional de Bellas Artes (Chile). En estas copias, en particular, la sibila figura con su libro de profecías, un instrumento de cuerda —como referencia a 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 (1483–1520).

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 fueran encargadas a copistas especializados o realizadas por estudiantes pensionados en Europa, estas obras se convirtieron en modelos y recursos para el estudio del cuerpo femenino bajo el canon de belleza europeo.—CGM



AUTORÍA SIN IDENTIFICAR

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

Asunto decorativo, ca. siglo XVII

Óleo sobre tela
107,5 x 85,5 cm

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

**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

124 x 86 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Ingreso sin antecedentes, 1880

Surdoc 2-4117

La fundación de academias de bellas artes en América Latina se inició a fines del siglo XVIII en los principales virreinos, fruto del impulso dado por las reformas borbónicas. El caso chileno, si bien es temprano en relación a otras naciones del cono sur, lo cierto es que los primeros intentos 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 por contar con una academia, pues esta además de sus fines más evidentes, 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 (1799-1866) 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 circularon en Chile.—MAC

**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
147 x 114 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL SAN CARLOS, MÉXICO

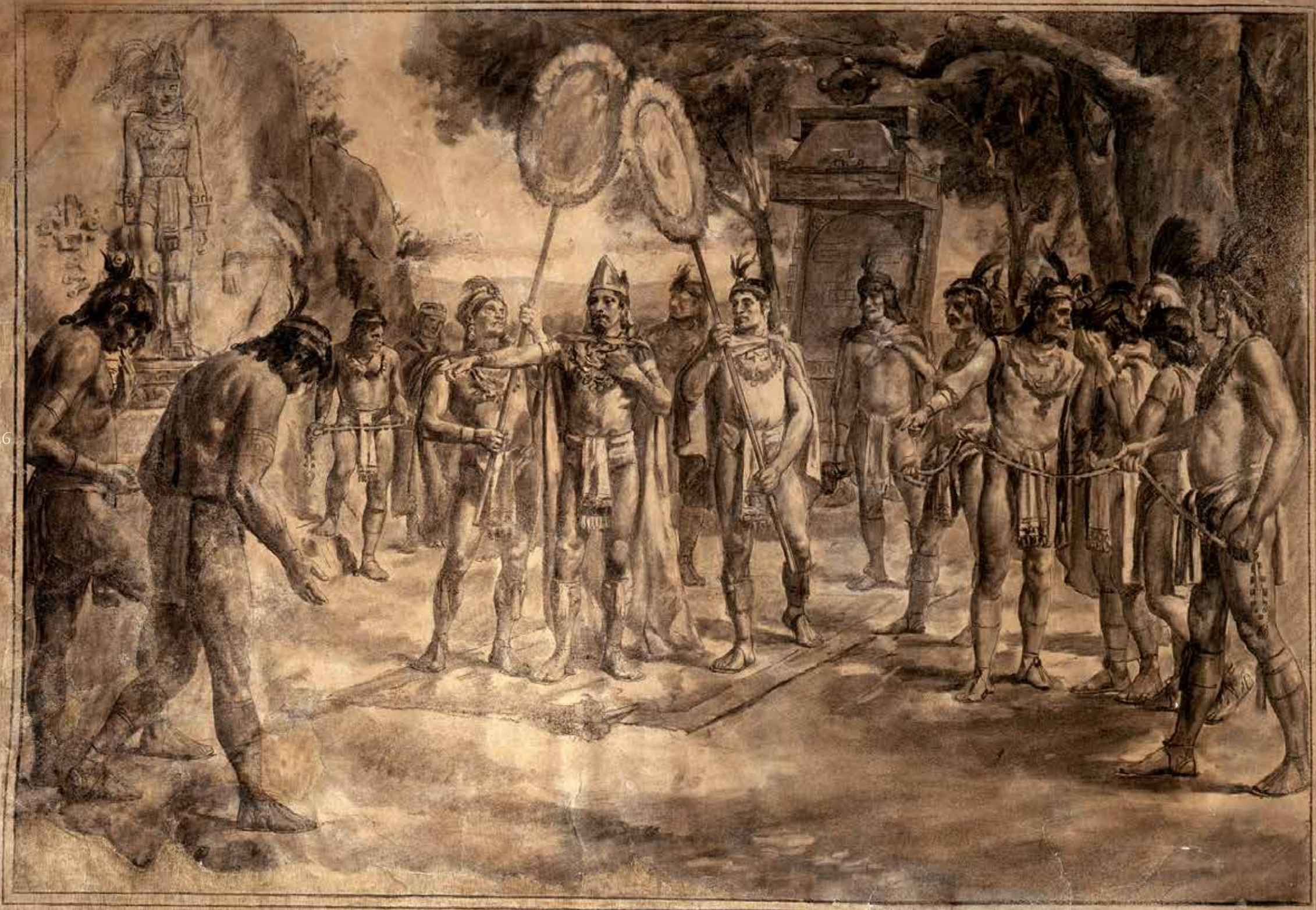
Adquirida en la 10ª Exposición de la lotería, 1857

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 mercancías en el templo, debido a que dicha acción deshonraba el lugar de adoración a dios. Picou utilizó este pasaje para referirse a la afrenta que significaba el final de la Segunda República Francesa y el comienzo del Segundo Imperio.

La obra *Jesús arrojando a los mercaderes del Templo* es una copia fiel a la de Picou, sin embargo, en esta versión el pintor mexicano Joaquín Ramírez incluyó 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 recreó esta obra como una forma de protesta contra el pensamiento liberal.

Este lienzo fue exhibido en la décima exposición de la Academia de San Carlos (1857), resultando ganador del primer lugar en la clase de copias de cuadros y, posteriormente, adquirido por la misma academia para formar parte de su acervo.—MMM





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
74.8 x 104.8 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL SAN CARLOS, MÉXICO

Probablemente heredado del acervo de la Academia,
sin fecha

A fines del siglo XIX, con el propósito 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 la aquí presentada. Daniel del Valle representó el momento en que Moctezuma II (ca. 1466–1520) mandó a esculpir en un peñasco de Chapultepec su retrato y los de sus antepasados, 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 la que convivieron obras de artistas mexicanos y españoles. Las piezas de corte histórico mexicano resultaron poco atractivas para los intelectuales del país y las críticas fueron desfavorables, apuntando a que la ejecución de estas obras resultaba una copia de la pintura europea, 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 la que el país miraba hacia Europa como modelo de progreso y desarrollo.—MMM



NICANOR PLAZA

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

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

Fundido en bronce

153 x 75,5 x 63 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

Adquisición Comisión de Bellas Artes, 1889

Surdoc 2-1413

En 1867 el escultor chileno Nicanor Plaza presentó *Jugador de chueca* en la Exposición Universal de París donde obtuvo 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 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



CRÉDITOS EXPOSICIÓN

ORGANIZAN

Museo Nacional de San Carlos | México
Museo Nacional de Bellas Artes | Chile

CURADURÍA

Museo Nacional de San Carlos | México
Claudio 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 Astudillo
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld

PRODUCCIÓN

Mecánica Visual

MONTAJE

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

ILUMINACIÓN

Limarí Lighting Design

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

CRÉDITOS CATÁLOGO

COORDINACIÓN EDITORIAL

Manuel Alvarado Cornejo
Jaime Cuevas Pérez

PRESENTACIONES

Julieta Brodsky Hernández
*Ministra de las Culturas, las Artes
y el Patrimonio*

Fernando Pérez Oyarzun

*Director Museo Nacional
de Bellas Artes | Chile*

Mireida Velázquez Torres

*Directora Museo Nacional
de San Carlos | México*

TEXTOS

Manuel Alvarado Cornejo
Eva Cancino Fuentes
Gloria Cortés Aliaga
Jaime Cuevas Pérez
Claudia Garay Molina
Paola López Eguiluz
Mariano Meza Marroquín

DISEÑO

Catalina Chung Astudillo

FOTOGRAFÍAS

Nicolás Aguayo Fuenzalida
Romina Díaz Navarrete
Eduardo Galindo Vargas
Eloisa Ide Pizarro
Mario Ruiz Ortíz
Pablo Yovane García



INVITA



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBAL

AUSPICIA



RELACIONES EXTERIORES

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES

MÉXICO

EMBAJADA EN CHILE

MEDIA PARTNER



COLABORA



EQUIPO MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS

DIRECTORA

Mireida Velázquez Torres

SUBDIRECTOR

Luis Miguel Leon Cornejo

CURADURÍA E INVESTIGACIÓN

Mariano Meza Marroquín
Claudia Garay Molina

MOVIMIENTO DE COLECCIONES

Miguel Ángel Torres Valdez
Silvia Paola López Eguiluz
Dafne Galván Blanco
Sharon Beltrán Valdez

REGISTRO Y CONTROL DE OBRA

Mario Ariel López Aguilar

MUSEOGRAFÍA

Salvador Sánchez Monroy
Luis Alfredo Moreno Rosales
Carlos Arturo Badillo Morán
Eric Alejandro Martínez Sánchez
Jorge Arturo Pérez Escobar

DISEÑO, REDES SOCIALES Y PÁGINA WEB

Eduardo Galindo Vargas

DIFUSIÓN Y PRENSA

Adriana Moncada Larrañaga

APRENDIZAJE Y MEDIACIÓN

Edgar García Valleza
Victoria López Campos
Lorena García Sánchez
Nadia Oliva Vázquez

ASISTENCIA E INVESTIGACIÓN

Gemma Cruz Salvador
Rocío Miroslava Santos Pane

ADMINISTRADOR

Jorge Arias Longines

ADMINISTRACIÓN

Guadalupe Verónica Estrella Rico
Mónica Victoria Hernández Ibarra
Ricardo Juárez Vélez
Carlos Alberto Aguilar López
José Emmanuel Romero Hernández
Livia García Vidal
Nora Otero Valle

ASISTENCIA

Samantha Rodríguez Santiago
Laura Soto Ibañez
Ángel de Jesús Nuñez Martínez

CUSTODIOS

Lázaro Arcos Cruz
Atanacio Campa Alcalá
Julio César Estefan Tejeda
Patricia Fuentes Cuéllar
Manuel Galindo Fernández
Gloria Alejandra Molina Vázquez
Jonathan Josuha Pacheco Cornejo
Mario Romero Yedra
Elizabeth Brito Martínez

EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DIRECTOR MNBA

Fernando Pérez Oyarzun

SECRETARÍA DIRECCIÓN

Carolina Poblete González

COORDINACIÓN ARTÍSTICA

Varinia Brodsky Zimmermann

CURADORAS

Gloria Cortés Aliaga
Paula Honorato Crespo

EXHIBICIONES TEMPORALES

María de los Ángeles Marchant Lannefranque
Pamela Fuentes Miranda

COMUNICACIONES

Paula Fiamma Terrazas
Paula Celis Díaz
Romina Díaz Navarrete

RELACIONES INSTITUCIONALES

Cecilia Chellew Cros

DISEÑO GRÁFICO

Wladimir Marinkovic Ehrenfeld
Catalina Chung Astudillo

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN

Graciela Echiburu Belletti
María José Cuello González
Matías Cornejo González
Constanza Nilo Ruiz
Mariana Vadell Weiss

DEPARTAMENTO DE COLECCIONES Y CONSERVACIÓN

Eva Cancino Fuentes
Manuel Alvarado Cornejo
Jaime Cuevas Pérez
María José Escudero Maturana
Eloísa Ide Pizarro

ARQUITECTURA

Francisca Cortínez Albarracín
Magdalena Vergara Vildósola

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Alejandro Bley Uribarri
Manuel Arenas Bustos
Ignacio Gallegos Cerda
Marcela Krumm Gili
Daniela Necul Escobar
Elizabeth Ronda Valdés
Hugo Sepúlveda Cabas
Paola Santibáñez Palomera
Roxana Vargas Navarro

AUTORIZACIÓN SALIDA E INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE

Sebastián Vera Vivanco
Daniela Cornejo Cornejo

MUSEOGRAFÍA

Hugo Núñez Marcos
Marcelo Céspedes Márquez
Jonathan Echegaray Olivos
Gonzalo Espinoza Leiva
Pedro Fuentealba Campos
Jona Galaz Irrazábal
Mario Silva Urrutia

BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

Carlos Alarcón Cárdenas
Nadia Contreras Agosto
Soledad Jaime Marín
Juan Pablo Muñoz Rojas

ÁREA DIGITAL

Gonzalo Ramírez Cruz

AUDIOVISUAL

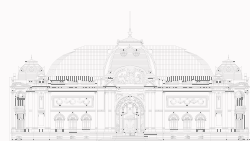
Stephan Aravena Manterola

SEGURIDAD

Gustavo Mena Mena
Juana Alarcón López
Alejandro Contreras Gutiérrez
Eduardo Barrera Van Doren
Héctor Lagos Fernández
Vicente Lizana Matamala
Warner Morales Coronado
Sergio Muñoz Sepúlveda
Virginia Valderrama Banda
Eduardo Vargas Jara
Patricio Vásquez Calfúen
Pablo Véliz Díaz



ACCESIBILIDAD
RECURSOS DIGITALES



Este catálogo fue impreso con motivo de la exposición *El canon revisitado. Una mirada al arte europeo desde América Latina*. Presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 8 de abril hasta el 21 de agosto de 2022. Impreso en ANDROS, con un tiraje de 800 ejemplares, en papel ahuesado de 106 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición.
© Museo Nacional de Bellas Artes.

DISTRIBUCIÓN GRATUITA



JAN IJCKENS, *El triunfo de la iglesia* (detalle), siglo XVII. Colección Museo Nacional de San Carlos.

