Ficha razonada: Ninfas en el baño



Ninfas en el baño , 1851

Óleo sobre Tela, 152 x 103.5
Raymond Quinsac Monvoisin

Inscripciones

Firma Centro derecha

"R^{n}. Q^{c}.
/ monvoisin. / 1851"

Etiqueta Reverso, centro superior izquierdo

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES / RAYMOND MONVOISIN / 1790 - 1870 / NINFAS EN EL BAÑO, 1851 / Óleo sobre tela - 150x103 cm. Nª 450

Etiqueta Reverso, centro superior izquiedo

RESTAURADO EN / Nª CLA 2 007-9

Etiqueta Reverso, esquina superior derecha

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES / TITULO: "NINFAS" / AUTOR: RAYMUND Q. MONVOISIN / Nª Inv: 60 (429) / DIMENSIONES: 1,03 x 1,50

Manuscrito Reverso; esquina superior derecha, centro derecha y esquina inferior izquierda

60 (M. / (450) / 1510 (M) / R.Monvoisin (?)

Procedencia

Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1966
Zarina Granja de Larraín, Santiago, 1956
Carlos Larraín Caldera, Santiago, 1907
Ramón Cruz, , Desconocido

Exhibiciones

Arte en Chile: tres miradas. Colección MNBA, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2014
Centenario. Colección Museo Nacional de Bellas Artes 1910-2010, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2010

Obra de la madurez de Monvoisin, *Ninfas en el baño* tiene una historia aun relativamente incierta, que necesita algunos datos para una mejor elucidación. Según Antonio Romera, la pintura había pertenecido inicialmente a Ramón Cruz, anteriormente también propietario de *El Columpio*. Antes de incorporarse a las colecciones del MNBA estuvo en poder de Zarina Granja de Larraín (1884-1966), por lo que se concluye que había integrado la colección de su marido, Carlos Larraín Caldera[1] (1878-1956), propietario de otras obras de Monvoisin[2], algunas de las cuales fueron adquiridas precisamente de Ramón Cruz. En 1956, la pintura no se registró en el catálogo de obras del artista, pertenecientes a colecciones públicas y privadas chilenas, elaborado por el *Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile*[3].

Con *Ninfas en el baño*, Monvoisin retomó una vez más al tema del desnudo femenino, especialmente el de las bañistas, que frecuentaba, entre dibujos y pinturas, al menos desde la década de 1820, incluidos algunos de ellos en el *Salon des Beaux-Arts*[4] en París. La obra, que data de 1851, está en línea con muchas otras que, a partir de la década de 1850, invierten repetidamente en el tema de Venus, otras diosas acuáticas y bañistas.

El tema encuentra su ápice en los *Salons* de 1859, 1861 y en las grandes controversias generadas en los dos Salones concomitantes de 1863. En uno, inmediatamente bautizado por el crítico de arte Théophile Gautier como el “Salón de Venus”, se encontraban los discutidos (y costosos) desnudos acuáticos y Venus de Alexandre Cabanel, Paul Baudry y Amaury-Duval, entre otros. En otro, entonces llamado “*Salon des refusés*” [de los rechazados], obras posteriores que fueron fundamentales para la historiografía del arte internacional, entre ellas *Les baigneuses* [*Las bañistas*], de Edouard Manet[5]. Luego de su regreso al salón en la edición de 1859, Monvoisin envío tres obras [6] al de 1863,entre ellas, precisamente, una *Baigneuses,* que es, muy probablemente, *Ninfas en el baño*, en su título original. Además de otros elementos (discutidos más adelante), la descripción en la

crítica francesa contemporánea -no muy halagadora de la obra-, parece asegurar estahipótesis[7].

En la década de 1860, Maison Goupil incluyó el grabado de *Baigneuses* en su catálogo permanente, junto con otros grabados de obras de Monvoisin, entre ellos una *Femmes Chiliennes au bain [Mujeres chilenas en el Baño[8]]* se trata, quizás, de una pequeña obra de formato oval que se encuentra en una colección privada.

La localización de estos grabados[9] es, de hecho, un elemento importante para esclarecer la trayectoria de *Ninfas en el baño*. Si la fecha de la obra es efectivamente contemporánea a su producción, significa que se produjo en Chile. Pero esto, a su vez, plantea una serie de preguntas, entre ellas: ¿por qué y, eventualmente, para quién Monvoisin produjo esta obra? ¿Por qué se la llevó a París, en 1857, decidiendo no exponerla en el *Salon* de 1859, tampoco en 1861, sino en el de 1863, curiosa elección si se compara con las demás obras incluidas en la misma ocasión, todas pintadas en París en 1859? Por fin, ¿por qué recién después de la exhibición en París la obra desprrtó el interés de los compradores que finalmente decidieron regresarla a Chile, donde ya había permanecido sin que aparentemente despertara interés?

A falta de grabados, es posible, aunque (parece) un poco improbable, una última hipótesis que aborde estas cuestiones: que la *Ninfas en el baño* y *Baigneuses* sean dos obras distintas. Lo que daría lugar a una trayectoria extrañamente invisible de la primera durante el siglo XIX y parte del XX, hasta su posterior inclusión en la colección de Ramón Cruz, además de la completa desaparición de la segunda, tras su paso por el *Salón*.

A todos los efectos, la trayectoria de *Ninfas en el baño* es solo un componente problemático de la obra que necesita ser investigado, junto con otros, y particularmente el de su contenido. La relación que establece *Ninfas en el baño* con *El Columpio*, especialmente en lo que se refiere a la presencia del columpio en ambas, ya ha sido señalada por Romera. Sin embargo, cada una de ellas posee, como también indicó sumariamente, un “espíritu distinto”. De hecho, mientras en *Columpio* el tema está investido de una nota melancólica, con *Ninfas*, Monvoisin no sólo reafirma su interés por el arte francés del siglo XVIII, sino que también devuelve a su obra la aparente ligereza y sensualidad de los columpios de Fragonard, en particular *Les hasards heureux de l'escarpolette*, y las escenas de bañistas de J.-P. Pater.

Más importante es que la búsqueda de este sensualismo no deja de tener sentido para *Ninfas en el baño*, allana el camino hacia una crítica e ironía de algunas prácticas de pintura de desnudos. Vista con calma, no hay duda de que la pintura invierte en una ambivalencia iconográfica fundamental para su mensaje. Después de todo, no es una escena que contiene solo ninfas. Varios atributos lo avalan. Mientras una parte de las figuras femeninas viste drapeados blancos y semi transparentes, la otra parte viste como las aldeanas, con camisolas con volados y vestidos de diferentes colores. De estas últimas, destaca la figura de pie a la izquierda, vista de espaldas mientras se quita la ropa; la figura de rojo sentada en medio del cuadro; y, aun más explícitamente, la mujer secándose los pies, en primer plano. Además de esta distinción de ropajes Monvoisin inserta otra, igualmente coherente: con la única excepción de la ninfa que tira y “domina” el ritmo del columpio[10], todas sus congéneres llevan flores en la cabeza (atributo tradicionalmente asociado a la virginidad), a diferencia de las aldeanas, que todas llevan cintas de colores (índice de vanidad y, por tanto, de concupiscencia).

Haciéndolas coexistir en un mismo espacio de representación, Monvoisin no solo provoca una intersección del mundo ideal y real, de la sensualidad y la sexualidad que estos dos grupos parecen representar, sino que inserta en su pintura un elemento de absoluta actualidad artística, acercándolo a las posturas críticas percibidas en obras de Courbet y Manet. Después de todo, en Monvoisin, la coexistencia de ninfas y aldeanas (¿cortesanas?) también provoca un curioso ruido en el código mitológico del que inicialmente se sirvió para justificar la representación del cuerpo femenino desnudo. Y lo que parece más intrigante: Monvoisin lo hizo cuando se encontraba en Chile.

La tensión entre estos grupos está calculada y se expresa en un detalle absolutamente importante para la comprensión de la obra. En primer plano, la ninfa de la izquierda (con la boca entreabierta) sujeta una mariposa por las alas y dirige su mirada a la más “humana” de las aldeanas, a la derecha, como si se dirigiera a ella. La presencia de este insecto, tal como se representa, tiene un significado claro, compartido por un número importante de artistas activos en las primeras décadas del siglo XIX, entre ellos A. Canova, F. Gérard, J.-L. David, F.-E. Picot y J. Pradier. Se refiere al mito de la elevación de “Psyché” a través del amor. En griego, la palabra significa tanto "alma" como "mariposa".

En la pintura de Monvoisin, sin embargo, el gesto de la ninfa -que no solo impide volar a la mariposa-alma, sino que también la muestra a su congénere mundana- parece señalar una advertencia a esta última y quizás señalar su incapacidad para soltar el amor carnal para dirigirse hacia amor ideal. El contraste con la ligereza de la ninfa sobre el columpio del fondo no deja de ser importante, ya que otro significado actual del columpio (en su conexión con el elemento aéreo) estaba conectado, precisamente, con la idea de elevación.

Una vez más, Monvoisin volvió, y quizás incluso más directamente, a la idea que sustentaba la historia de amor imposible que había inspirado su *Columpio*, en 1839. También aquí, en sus Ninfas, el interés personal del artista por la idea de la (im)posibilidad de la ascensión del alma a través del amor, y en particular (presuntamente) del amor que él mismo tenía, o creía haber dedicado a su esposa, Domenica Festa. En este sentido, no deja de ser interesante descubrir que Monvoisin, en esta misma pintura, atribuye un valor escenográfico a su firma, que funciona como una inscripción en el árbol a la derecha del cuadro, y recuerda así la eventual práctica de los amantes, en expresar sus sentimientos por medio de una perenne inscripción en algún soporte. El carácter paródico de esta firma se percibe con rapidez, especialmente en la oposición que establece con la misma figura de la ninfa en el columpio. Mientras esta último “se eleva” por los aires, teniendo justo detrás un árbol de tamaño monumental que parece replicar su movimiento de sólido ascenso, la imagen *inscrita* que Monvoisin ofrece de sí mismo se coloca sobre el único árbol mutilado (y con su fin confirmado ¡) en la pintura. Los significados de este tipo de representaciones, también frecuentes en el arte francés de los siglos XVIII y XIX, parecen indicar el valor negativo que Monvoisin se atribuyó a sí mismo frente al tema explorado en sus *Ninfas en el baño*.

Finalmente, en lo que se refiere a los aspectos materiales de la obra, cabe señalar una cuadrícula que apoyó la construcción de la pintura y que sugiere, por tanto, la realización de un boceto previo de composición, hasta ahora no localizado

---

[1] Zarina Granja se casa con Carlos Larraín Caldera en 1906. No tuvieron descendentes.

[2] Para las obras de Monvoisin en poder de Larraín, ver: Cruzat, Enrique Gajardo. El Comercio aliado en Chile. Santiago de Chile: Imprenta de la Bolsa, 1918, p.95.

[3] Aún no se ha encontrado información sobre si la pareja entonces vivía fuera de Chile, en la década de 1950.

[4] Hasta entonces, Monvoisin había expuesto bañistas en los Salones de 1820 y 1834.

[5] La obra se titularía más tarde *Le déjeuner sur l'herbe [Almuerzo sobre la Hierba]*.

[6] Las otras dos son *Souvenir des Cordillères, Amérique du Sud; y Résignation.*

[7] Monvoisin da a sus *Baigneuses* actitudes delicadas, sus carnes son transparente y sus tintas bien matizadas. Pero con el pretexto de iluminar el cuadro, fuerza demasiado los contrastes y hace que las sombras sean demasiado azules. Tampoco nos gusta ese fondo gris que atenúa [*ternit*] el paisaje. ¿Sería esto una imitación de Corot? Gueullette, Charles. *Les peintres de genre au salon de 1863*. París: Gay, 1863, p.35; O incluso: “Las bañistas del Sr. Monvoisin no tienen, hay que admitirlo, tipos antiguos, y en lo que se refiere a la ejecución, solo puedo comparar esta pintura con una litografía coloreada. Société artistique et littéraire des Bouches-du-Rhône. *Tribune Artistique et littéraire du midi. Revue mensuelle, septième année.* Marseille: Camoin frères, 1863. p.134. [Traducción nuestra]

[8] *Catalogue du fonds de Goupil et Cie*, *éditeurs d'estampes, commissionnaires, imprimeurs.* Paris: 1869.

[9] El archivo de Maison Goupil ya no dispone de estos dos grabados. Todavía espero ver otras colecciones francesas que eventualmente puedan tener estos grabados.

[10] Sobre el carácter sexual y “masculino” de las figuras que tiran el columpio, ver: WENTZEL, Hans. "Jean-Honoré Fragonards 'Schaukel': Bemerkungen Zur Ikonographie Der Schaukel in Der Bildenden Kunst". Wallraf-Richartz-Jahrbuch, tomo 26, 1964, págs. 187–218; POSNER, Donald. " The Swinging Women of Watteau and Fragonard". *The Art Bulletin*, tomo 64, nº 1, 1982, págs. 75-88.

Bibliografía

1955

ROMERA, Antonio, “Monvoisin como punto de coincidencia de corrientes estéticas diversas” en: *Monvoisin*. Santiago, Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, p. 62.

1984

VV.AA., *Museo Nacional de Bellas Artes, Colección Chile y su cultura*. Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, p. 35.

2008

ALLAMAND, Ana Francisca, *Raimundo Monvoisin. Retratista neoclásico de la elite romántica*. Santiago, Origo Ediciones, reprod. p. 51.

Fábio D’Almeida