

Ficha razonada: El columpio



El columpio , 1843

Óleo sobre Tela, 128 x 107
Raymond Quinsac Monvoisin

Inscripciones

Firma Costado superior izquierdo
R". Q'. / monvoisin.

Etiqueta al reverso del cuadro, esquina superior derecha

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES / RAYMOND MONVOISIN (1790-1870) / EL COLUMPIO / Oleo/tela - 128x107 cms. / N° INV. 429

Etiqueta al reverso del cuadro, centro derecha

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES / "EL COLUMPIO" / TITULO : " / AUTOR : RAYMOND Q. MONVOISIN / N° INV : 60 (429) / DIMENSIONES : 1,07 x 1,28

Etiqueta al reverso del cuadro, centro izquierda

CORPORACION CULTURAL DE LAS CONDES / EXPOSICION : / "LOS ELEGIDOS DE LA PINTURA CHILENA" / SEPTIEMBRE - OCTUBRE 1997 / SANTIAGO - CHILE

Procedencia

Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1919
Agustín R. Edwards, Santiago, 1907
Ramón Cruz, Santiago, Desconocido

Exhibiciones

Exposición de Raymond Quinsac Monvoisin (1790-1870), Instituto de Extensión de la Universidad de Chile, Santiago, 1955

Monvoisin, 1969, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1969

Arte en Chile: 3 Miradas, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2014

(En)clave masculino, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2017

L'escarpolette es una de las últimas pinturas conocidas que Monvoisin realizó en Francia antes de anunciar, en 1842, su viaje a Chile. Expuesta en el *Salón* de 1840, la obra fue inmediatamente comprada por el Estado francés, e instalada en el *Musée des Artistes Vivants* (Museo de Luxemburgo), donde permaneció hasta los años 1860-70, antes de su transferencia a las colecciones del Museo del Louvre, expuestas en el Palacio de Compiègne. Tras llamar la atención de varios críticos en ocasión del *Salon* y su notoriedad se mantuvo en los años siguientes, hasta el punto de recibir una mención en la entrada “escarpolette” del *Grand Dictionnaire Universel du XIX e siècle* de Pierre Larousse.

Desde 1940, David James ha introducido en sus textos una distinción de títulos -*L'escarpolette* y *El Columpio*- para referirse a las dos versiones entonces conocidas de la obra, la segunda perteneciente al Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. Luego de acceder al testamento de la artista Domenica Festa, viuda de Monvoisin, donde expresaba su deseo de donar al Museo de Burdeos una *Escarpolette* que había pertenecido al pintor, James elaboró las siguientes hipótesis: 1) que esta pintura podría ser la obra perteneciente al MNBA, habiendo quizás ingresado a Chile a través de una compra realizada por la familia Cousiño^[1]; 2) o que esta obra sería en realidad una tercera versión realizada por el artista.

Laura Malosetti, por su parte, consideró que *L'escarpolette* del Louvre quizás no fuese la primera versión de la obra, sino una versión adquirida *a posteriori*, en la medida en que – se suponía – era firmada y fechada en 1859. La sospecha reforzaría así la posibilidad que *El Columpio* del MNBA podría ser la obra original que el pintor había traído a Chile. Esta hipótesis, sin embargo, ahora resulta imposible. Como resultado de un error tipográfico en las bases de datos de los museos franceses, el año 1859 reemplaza la fecha real de finalización de la obra del Louvre: 1839, según los registros originales del museo. Esta es, por lo tanto, la primera versión de la pintura, que jamás salió de Francia, hecho que también confirman los catálogos del Museo de Luxemburgo, impresos en el siglo XIX. Esto da lugar a la imposibilidad actual de afirmar que *El Columpio* es de 1840, ya que esta versión no está fechada, ni existe, a la fecha, evidencia documental sobre su producción. Lo cierto hasta ahora es que el trabajo está en Chile desde 1907, perteneciendo a Ramón Cruz antes de pasar a manos de Agustín R. Edwards, quien la legó al MNBA en 1919, a través de su esposa, María Luisa Mac-Clure de Edwards.

También existen otras tres versiones anónimas de *L'escarpolette* en colecciones francesas. Dos de ellas pertenecen al Museo Sainte-Croix (Poitiers) y tienen las mismas dimensiones que las obras del Louvre y de Chile^[2]. Una, en particular por su calidad, hace pensar que se trata de una obra de Monvoisin, lo que confirmaría, en este sentido, la hipótesis de James sobre la existencia de otras(s) *scarpolette(s)*^[3] elaboradas por el artista. La última versión descubierta en pequeño formato, pertenece al Museo Henri Barré (Thouars) y es objeto de un curioso desliz iconográfico, entonces titulado *Fête des Anesthésies*^[4].

De todas estas versiones y/o copias, la versión chilena es la única con una variación evidente: parte del forro del columpio (en piel de animal) se reemplaza por una tela roja. Este cambio quizás sugiera que *El columpio* es en realidad una versión posterior, producida en Chile^[5] y adaptada a los gustos locales.

En cuanto a los elementos representados, todas las versiones de la obra se acercan a la iconografía del columpio, cuya difusión resulta de las famosas obras de A. Watteau, N. Lancret, J. Pater y, sobre todo, J. H. Fragonard, en el siglo XVIII. Monvoisin, sin embargo, acomodó esta iconografía al ascenso que el desnudo femenino, y en particular el tema de las bañistas, conoció desde principios del siglo XIX, a través de las imágenes de A. J. Gros, P. P. Prud'hon, J. Pradier, Ingres, Delacroix, T. Chassériau, A. Deveria, etc. En 1840, el tema ya le resultaba familiar al artista, quien desde 1820 exhibía bañistas en los Salones. Lo seguiría tratando en Chile, con obras como *Ninfas en el baño* (1851), no por casualidad, sino que fue el momento de un nuevo y deslumbrante ascenso de ninfas y bañistas en la escena artística internacional.

Gran parte de la atención que *L'escarpolette* despertó en sus contemporáneos parece provenir, precisamente, de la apropiación ecléctica que hizo Monvoisin, no solo de las aproximaciones formales al clasicismo y el romanticismo (como perfectamente demostró Antonio Romera), sino de temas importantes del arte francés desde el siglo XVIII. La primera novedad que ofrecía su pintura fue desplazar la iconografía galante del columpio (con la imagen del columpio instalado en un bosque o una pradera servía de metáfora sexual entre personajes casi siempre urbanos) a un universo anticuado, en donde el desnudo femenino se convierte en el centro de interés, además no contar con la presencia masculina en la representación. Entonces, de hecho, se trataba de sustituir el componente heterosexual que reinaba en las obras del siglo XVIII, por una relación homoerótica femenina. Se acerca al *safismo*, frecuente en la literatura francesa desde la década de 1830, Monvoisin estuvo a la vanguardia de un motivo pictórico que luego sería un escándalo en las artes, especialmente en la obra de Gustave Courbet (*Le sommeil*). Finalmente, *L'escarpolette* abandonó el aspecto airoso de un tema hasta entonces dedicado a la celebración del amor y el sexo, para introducir una especie de gracia melancólica (de aspiración prud'honesca), acentuada en la pintura por la expresión de las figuras y por el aspecto sombrío del paisaje.

La cuidadosa ocupación del artista en estos aspectos parece en efecto responder a los significados que quería explorar en su obra, poco estudiados hasta ahora, quizás como resultado del guion de lectura estrictamente formalista que impuso el texto seminal de Romera, particularmente en *Escarpolette* de Monvoisin.

Aunque algunos críticos franceses del siglo XIX afirmaron que la pintura representaba “dos ninfas”, la lectura que se estableció desde los años de 1940 fue que se trataba, simplemente, de dos desnudos femeninos. Sin embargo, una exégesis iconográfica de la obra sugiere que las dos interpretaciones

no son precisas. Ambas dejaron de lado un elemento cuya presencia, si bien sutil, es absolutamente significativo para la obra: las dos figuras femeninas llevan alas de mariposa. Teniendo en cuenta el atributo, inmediatamente se resignifican, haciéndolas parecer imaginarias hadas, conocidas por su gran popularidad en Europa desde principios del siglo XIX, con la difusión de leyendas y mitos del folclore celta, a través de las obras literarias y visuales. No deja de ser interesante que, al menos un crítico del siglo XIX, en *Journal des artistes* de 1840, abrió una pista en esta dirección, cuando asoció precisamente a *Escarpolette* con el universo feérico. La obra representaría "dos sílfides": genios femeninos alados con un cuerpo alargado, visibles solo para los hombres que ellas aman.

La moda de las sílfides fue de hecho otro fenómeno importante de la primera mitad del siglo XIX en Europa. Pero su aparición tuvo un momento y lugar decisivos: el estreno del ballet *La Sylphide* en París, en 1832, que se convertiría en un famoso hito con la primera de sus muchas puestas. La trama, absolutamente trágica, trata del amor imposible entre una sílfide y un joven con un matrimonio programado. Finalmente, también enamorándose de ella, el muchacho se convertiría en el responsable involuntario de su muerte, provocada por un hechizo que solo debería despojarla de sus alas (símbolo de su libertad) y, así, obligarla a quedarse a su lado.

Es muy probable que Monvoisin haya visto el ballet (sugestivamente, su hermano o tal vez él mismo, ya había litografiado obras anteriores del mismo compositor de la *Sylphide*). En cualquier caso, no cabe duda de que uno de los momentos más eróticos de la obra sirvió de motivo dramático-literario a la pintura: se trata de la embriagadora escena presenciada por el joven, en la que varias sílfides semidesnudas amarran un *écharpe* en las ramas de un árbol de un bosque, con la finalidad de instalar una *scarpolette* sobre un arroyo, en el que luego se balancean.

Si el momento elegido por Monvoisin es, a primera vista, poco trágico -de ahí la dificultad que se siente para identificar con mayor precisión el motivo de su pintura-, es, sin embargo, un pasaje clave de la *Sylphide*, que precede a toda la tragedia vivida entre el joven y el hada. En resumen, a pesar del aspecto amable que cubre la *Escarpolette*, la obra trata en realidad de una historia sobre la imposibilidad de realización del amor y sobre sus fantasmas.

En última instancia, es difícil imaginar que la pintura no tuviera un significado personal y un paralelismo particularmente importante para Monvoisin. Al mismo tiempo que la estaba produciendo, atravesaba una traumática separación en su matrimonio, relación que no dejaba de calificar (en términos muy sugerentes) como "funesta" y como fuente de todos los sufrimientos de su vida.

[1] Esta hipótesis me parece la menos plausible, ya que James, que sugiere que la obra haya sido comprada en 1870, no cuestiona el hecho de que todavía estuviera en manos de Festa en 1875, año de su testamento.

[2] La mejor de ellas fue donada en 1882 por Alexander Marie Vincent Babinet, el mismo año en que las obras de Monvoisin, entonces en posesión de Domenica Festa, ingresan al Museo de Burdeos.

La segunda de estas pinturas es donada por [el conde Alfred] de Lastic Saint-Jal à *Société des Antiquaires de l'Ouest*, a través de Gaillard de la Dionnerie, en 1894, antes de entrar en la colección del Museo de Poitiers.

[3] O tal vez sea una copia hecha por Clara Filleuil, como la que hizo del Retrato de Doña Adelaida Corradi de Pantanelli, pintado por Monvoisin en la década de 1840 en Chile.

[4] Según el rótulo que acompaña a la obra, representaría no a dos mujeres, sino a un hombre y una mujer que acaban de hacer el amor con motivo de una “fiesta de las flores” o “de los muertos”.

[5] Me inclino, en este sentido, a la misma hipótesis que sostiene Gloria Cortés sobre *El Columpio* y discutida por correo en septiembre de 2020.

Bibliografía

1840

Journal des artistes : annonce et compte rendu des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie, poésie, musique et art dramatique. Paris, Société libre des beaux-arts, ed 15 mars 1840, p.164.

1922

COUSIÑO TALAVERA, Luis, *Catálogo General de las Obras de Pintura, Esculturas, Etc., por Luis Cousiño Talavera Miembro del Consejo de Bellas Artes*. Santiago, Museo de Bellas Artes, p. 28.

1941

ÁLVAREZ URQUIETA, Luis, “Notas sobre Raimundo Augusto Quinsac Monvoisin”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. Santiago, n° 17, reprod. [s.p.].

1951

ROMERA, Antonio, *Historia de la pintura chilena*. Santiago, Editorial del Pacífico, pp. 40-43.

JAMES, David, “Nuevos apuntes sobre la vida y obra de Raymond Quinsac Monvoisin”. *Boletín de la Academia chilena de la historia* 44 (1951): pp. 33-34. Impreso.

1954

JAMES, David, “Ensayo de catalogación descriptiva de la obra pictórica de Monvoisin antes de su viaje a América”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. Santiago, n° 50, p. 101.

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. 64, reprod. [s.p.].

1988

CASTEDO, Leopoldo, *Historia del Arte Iberoamericano*. Madrid, Andrés Bello - Alianza Editorial, reprod. 58.

2008

ALLAMAND, Ana Francisca, *Raimundo Monvoisin. Retratista neoclásico de la elite romántica*. Santiago, Origo Ediciones, reprod. 17 y 50.

2014

MARTÍNEZ, Juan Manuel, *Arte en Chile: 3 miradas. El poder de la imagen*, vol. 1. Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, reprod. 93.

2016

MALOSETTI, Laura, "El columpio" en: *(en)clave masculino. Colección MNBA*. Santiago, reprod. 141.

Fa?bio d'Almeida
