

## PROTOCOLO DE ANÁLISIS ESTÉTICO HISTÓRICO

### I. IDENTIFICACIÓN DE OBRAS

A) Título	: <i>Los funerales de César</i> ( <i>I funerali di Cesare</i> ).
Autor	: Prospero Piatti.
Época	: Firmada en 1898; Fines del siglo XIX italiano.
Técnica	: Óleo sobre tela.
Dimensiones	: 199x310 cm (con marco).
B) Título	: <i>Catón en las fiestas florales de Roma</i> ( <i>Catone lascia i Floralia</i> ).
Autor	: Prospero Piatti.
Época	: Firmada en 1900; Fines del siglo XIX italiano.
Técnica	: Óleo sobre tela.
Dimensiones	: 200x310 cm (con marco).

### II. ANÁLISIS HISTÓRICO DE LAS OBRAS

#### **Tiempo 1 : *Momento de la creación***

El contexto de creación de las obras se ubica dentro de un momento de alta complejidad política en la historia de Italia a fines del siglo XIX, conocido como el *Risorgimento*. Ello pues hacia 1900 la asunción al trono del rey Víctor Manuel III marcaba el cierre definitivo del proceso de unificación de los Estados Pontificios, los cuales tras treinta años de conflicto dieron forma definitiva a la joven nación europea con capital en Roma. En razón de este acontecimiento, el marcado espíritu nacionalista que impregnaba las manifestaciones de la cultura local proliferó desde 1870 en adelante como inspiración de múltiples formas de expresión artística románticas, siendo quizás el campo de la representación pictórica la más fecunda de ellas al dar un fuerte énfasis temático a la producción de escenas del mítico Imperio Romano con fines de exaltación política e histórica. En efecto, un ejemplo elocuente al respecto fue la colección de cuadros encargados a un taller de artistas romanos en 1891 por el Primer Ministro Francesco Crispi para adornar parte de la sala de reuniones del Parlamento Italiano.

Conjuntamente, debe considerarse como parte relevante del contexto histórico apuntado que hacia el cambio de siglo la situación económica en el país era compleja en términos económicos debido a la desigual distribución del capital, siendo las regiones del norte más ricas producto de su fuerte producción industrial de bienes de importación como la seda, los automóviles y el hierro, mientras que las del sur sufrían de la inestabilidad de ciclos económicos menguantes propios de economías de producción agraria. Los efectos sociales de esta disparidad se hicieron notorios no sólo en la gran migración de más de un millón y medio de familias campesinas al continente americano entre 1881 y 1900, sino que además en la concentración de una burguesía ilustrada y humanista en las ciudades con estabilidad financiera como Roma, Florencia, Ferrara, Ravena y Bologna. Allí las artes florecieron debido a la riqueza derivada de los excedentes industriales y de la refinación en los gustos de familias de renombre que fueron los grandes mecenas de importantes academias de pintura, artistas y talentosos maestros copistas. Justamente los primeros años de formación académica del artista Prospero Piatti, autor de “Los funerales de César” y “Catón en las fiestas florales de Roma”, transcurrirían en la ciudad de Ferrara. Un centro urbano en el que, gracias al importante espacio ganado por el oficio de las artes hacia

aquellos años, lograría aproximarse a la pintura decorativa a través de los frescos que realizó para la catedral local, lo que hace suponer un primer momento de producción en la vida del artista antes de partir a Roma a profesionalizarse en el campo de la pintura de óleo sobre tela.

En términos de tendencias artísticas cabe agregar que durante fines del siglo XIX en Italia coexistieron corrientes pictóricas muy diversas entre sí que, situándose en distintos espacios geográficos del país, influenciaron profundamente los circuitos culturales a través de escuelas regionales o municipales; un fenómeno único en la Europa del periodo. Tal fue el caso del Romanticismo, que si bien fue desarrollado tempranamente en la Alemana de las revoluciones políticas de 1848, tuvo su espacio tardío de creación en el mundo intelectual de Milán al impulsar los valores de la libertad, el misticismo y la exaltación de la historia nacional en artistas del nivel de Giuseppe Grandi y Francesco Hayez. Mismo caso ocurrió con la formación de artistas académicos de orden neoclásico en las escuelas de Roma, quienes se centraron en los estudios de la figura humana y las estructuras arquitectónicas a partir de modelos franceses dando origen a cánones estéticos marcados por el peso de la tradición antigua. Ejemplos elocuentes de ello fueron Eleuterio Pagliani y Federico Fauffini. Finalmente el caso de la pintura histórica en Florencia fue sumamente particular pues comenzó a experimentar un gran declive hacia 1880 por la emergencia de una tradición moderna en artistas conocidos como *macchiaioli* (“manchistas”) que se opusieron a la retórica académica basada en un riguroso sistema de dibujos y colores para dar paso a pinceladas rápidas y densas en paisajes campesinos y no ya en grandes escenas del pasado italiano.

Dentro de este amplio sistema de referencias estilísticas se situó la segunda etapa de producción artística de Prospero Piatti, que iniciaría en la década de los ochenta del siglo XIX, cuando se asentara en la capital italiana para asistir muy probablemente a alguna de las más prestigiosas academias de arte. Si bien se desconocen los aspectos biográficos de este momento en su vida, el contenido de sus obras lleva a suponer que se trató de una periodo abocado al perfeccionamiento del género de la pintura histórica, aún cuando los grandes movimientos del momento comenzaban a desplazarse hacia lo que serían las bases de las nuevas vanguardias del siglo XX, en la fase previa a la Primera Guerra Mundial.

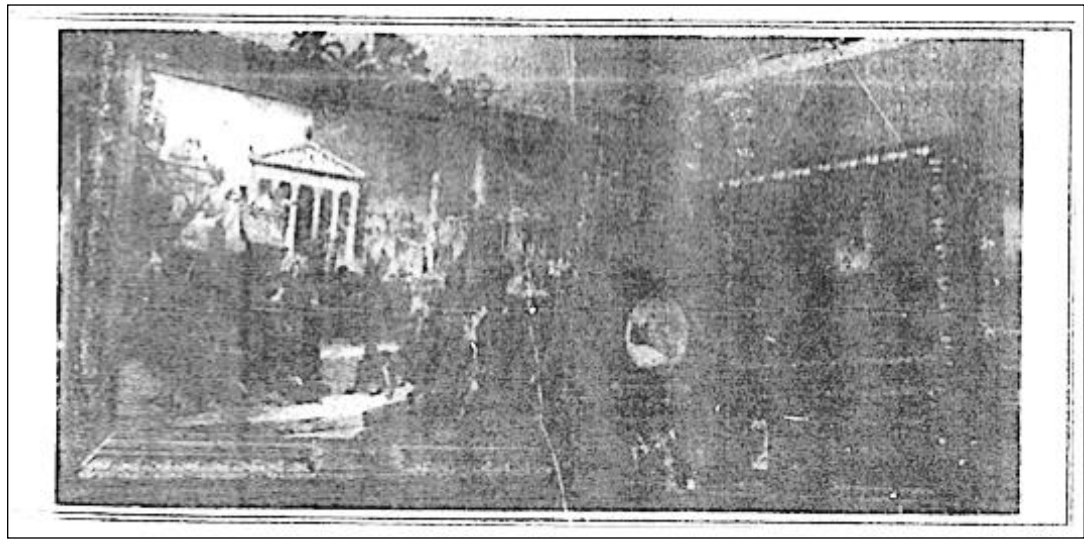
## **Tiempo 2 : *Transcurrir de las obras***

Las obras “Los funerales del César” y “Catón en las fiestas florales de Roma”, realizadas por el artista Prospero Piatti hacia 1898 y 1900 respectivamente, fueron muy probablemente adquiridas entre 1900 y 1901 por Augusto Matte Pérez, un destacado abogado, filántropo y diplomático chileno residente en Europa quien hacia aquellos años se encontraba en París por motivos de los servicios políticos que prestaba al gobierno del Presidente Federico Errázuriz Echaurren (1896-1901), el cual estaba interesado en mantener relaciones bilaterales con Francia. Debido al carácter intelectual de su figura, que lo llevó a ser asiduo a las prácticas de patronato artístico y coleccionismo, Augusto Matte hubo de encargar hacia 1898 la futura compra en Italia de dos obras de Prospero Piatti a su colega Luis Santos Rodríguez, quien no sólo formaba parte de la Legación Chilena en Roma, sino que además era el encargado de la fundición de las esculturas de su talentosa y erudita hija de veintitrés años, Rebeca Matte Bello. A pesar de que no existe documentación específica al respecto, la elección de las obras de Prospero Piatti por parte de Matte se justificaría por el academicismo y la selección histórica desarrollada temáticamente por el pintor, que serviría a fines pedagógicos. Durante esos años padre e hija gustaban artísticamente de las manifestaciones de cultura clásica europea, especialmente del Mundo Grecolatino, y es que ciertamente una importante parte del corpus de obra desarrollado por la joven escultora se abocó a los estudios de aquel modelo (Ver listado en Anexo 1).

Luego del matrimonio de Rebeca Matte con el Segundo Secretario de la Legación Chilena en París, el diplomático chileno Pedro Felipe Íñiguez, la familia comenzó a planificar el traslado desde su hogar en la Avenue Montaigne 53 de París a Santiago de Chile. Deseaban volver a su país para llevar la vida reposada y segura que ameritaba la llegada de

su hija María Eleonora Íñiguez Matte. Así, en 1902 enviarían por barco a su nueva residencia en calle Catedral la colección de obras de arte de Augusto Matte junto con muebles, mármoles y bronce. En el catastro oficial de éstas ya figuran “Los funerales del César” y “Catón en las fiestas florales de Roma” de Prospero Piatti, que arribarían finalmente a Chile en el mes de septiembre<sup>1</sup>. Ahora, si bien las cuadros formaron parte de los bienes patrimoniales del padre de Rebeca Matte, tras su muerte en Alemania en 1913, éstos fueron traspasados a la escultura como parte de su herencia.

Remitiéndonos a las dos piezas de Prospero Piatti adquiridas por los Matte, es necesario señalar que en el medio nacional no se sabría de ellas sino hasta 1918, cuando producto de la *Exposición de Arte Extranjero*, organizada en el Museo de Bellas Artes durante el mes de mayo, el cuadro “Los funerales del César” realizado por Piatti hacia 1898 fuera facilitado por la familia Íñiguez Matte a la institución para ser exhibido a la ciudadanía (Ver documentación en Anexo 2).



Fotografía publicada en prensa de la *Exposición de Arte Extranjero* en el Museo de Bellas Artes en 1918. Se aprecia el montaje de “Los funerales del César” de Prospero Piatti, obra de 1898.<sup>2</sup>

Con todo, tras la trágica muerte Rebeca Matte hacia 1929 las obras pasarían a formar parte del patrimonio del viudo Pedro Felipe Íñiguez quien sería su custodio hasta el día de su muerte en 1936. Aquel año crucial dejarían atrás su larga historia familiar y, junto a otras dos obras de Thomas J. Somerscales, “Los funerales del César” y “Catón en las fiestas florales de Roma” sería recibida por la colección permanente del Museo de Bellas Arte producto de un generoso testamento que así lo estipuló. De hecho según lo indicado por Enrique Peña, el en ese entonces secretario inspector del museo en cuestión, los cuadros serían parte de un *paneaux* que se ubicaría en una de las salas como recuerdo al señor Íñiguez, caritativo donante (Ver documentación en Anexo 3).

Sabemos que seis años después las obras sufrirían ciertos daños, específicamente dos pequeñas descascaraduras, producto de los trabajos de carpintería realizados para la Exposición del IV Centenario de la Fundación de Santiago, que fueron ordenados por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile en 1942. Pero quizás lo más interesante que ocurriría dentro de la historia de las obras en aquel entonces sería la incorporación de una nueva pieza de Piatti a la colección del museo, aumentando a tres el número de cuadros

<sup>1</sup> Dentro del listado de la colección de cuadros de Augusto Matte llegados a Chile, destacan además los nombres de pintores como Enrique Lynch, Juan Francisco González, Martín Ximénez, Nicanor Plaza, Simón González, Rosello Porquet y Lacombe.

<sup>2</sup> *Revista Sucesos*, 30 de mayo de 1918, p. 35.

del artista en Chile. “Interior egipcio” era el nombre del óleo sobre tela donado en mayo de 1949 por testamento del coleccionista privado Ismael Valdés Valdés, como parte de un fondo total de 28 obras de importantes artistas nacionales e internacionales (Ver documentación en Anexo 4).

Luego de un periodo de reposo en depósito, “Los funerales del César” y “Catón en las fiestas florales de Roma” fueron inventariadas por primera vez hacia 1975, como un preludio de lo que sería su traslado a la Biblioteca Nacional de Chile en 1978 en razón de un préstamo interno de la Dirección de la Bibliotecas, Archivos y Museos. Bajo la nueva conducción de Enrique Campos Méndez, desde abril de 1977 en adelante, la Biblioteca Nacional se embarcó en un proceso de reformas y reorganización de sus espacios. Justamente, uno de los que más importantemente hubo de ser reformulado fue el ilustre Salón *Los Fundadores*. Un amplio recinto de estilo neoclásico que se destinó a la atención de las consultas del público universitario, en lo que refiere a colecciones especializadas. Debido a la solemnidad de sus cuatrocientos metros cuadrados, las dos obras de Piatti que habían sido solicitadas se montaron en el sector sur del Salón; allí permanecerían acompañadas por tres retratos de Vital Martínez y una escultura de “David”, réplica de la obra de Miguel Ángel.



Fotografía publicada en la monografía de Sergio Martínez Baeza que relata la historia institucional de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile desde su fundación hasta 1982. A la izquierda se aprecia el montaje de “Catón en las fiestas florales de Roma” de Prospero Piatti, obra de 1900.<sup>3</sup>

Si bien no ha sido posible establecer el momento exacto en que estas obras dejaron aquella estancia, es factible determinar que en alguna fecha posterior a 1982 fueron trasladadas desde el Salón *Los Fundadores* a la Sala de Prensa *Fray Camilo Henríquez* ubicada en el subsuelo de la Biblioteca Nacional; siendo ambas emplazadas una vez más en el sector sur del recinto. Allí permanecerían en contacto con el asiduo público lector hasta el año 2007, cuando “Catón en las fiestas florales de Roma” fuera seleccionada para formar parte de la exposición temporal *Dipinti italiani del Museo de Bellas Artes di Santiago del Cile*, organizada en el mes de agosto por el Centro Di de Roma y el Museo de Bellas Artes.

<sup>3</sup> Martínez Baeza, Sergio. *Colección Chile y su cultura. Museos Nacionales. Volumen I: Biblioteca Nacional*. Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1982, pp. 100-101.

Curada por María Cristina Bandera, la muestra fue un recorrido por las piezas italianas del siglo XIX que forman parte de la colección nacional. Desafortunadamente, si bien esta obra de Piatti lograría salir brevemente a las galerías gracias a este evento, su pasado no tuvo la misma suerte, quedando postergado ante el ojo de los especialistas. Finalmente “Catón en las fiestas florales de Roma” regresaría a la Biblioteca Nacional a mediados de septiembre de ese año, para permanecer junto a “Los funerales del César” en la misma sala de prensa que antes había ocupado, hasta el momento de su actual reconocimiento en 2012.

### **Tiempo 3 : *El momento del reconocimiento***

Las obras “Los funerales del César” y “Catón en las fiestas florales de Roma” llegaron al Centro Nacional de Conservación y Restauración para ser restauradas y contextualizadas por petición de Antonieta Palma, Jefa del Departamento de Conservación y Restauración de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile. Así, debe mencionarse inicialmente que debido a los múltiples emplazamientos que tuvieron los cuadros a lo largo de su historia, su situación material actual devino en un estado de suciedad que altera visualmente parte de su sentido estético. Por otra parte, es constatable la pérdida de lo que podría identificarse como los marcos originales de las obras, apreciables en la fotografía de 1918 anteriormente citada; muy probablemente de carácter monumental y acorde a la identidad pictórica de las escenas representadas. Si a esto se suma que las medidas de conservación propuestas en su último emplazamiento, la Sala de Prensa *Fray Camilo Henríquez* de la Biblioteca Nacional, fueron insuficientes, debe agregarse que producto de ello son apreciables ciertos daños en la superficie de la tela de cada una de ellas por errores en su manipulación.



Fotografía publicada por el sitio web Memoria Chilena que destaca brevemente la existencia de dos cuadros de Prospero Piatti en la Sala de Prensa *Fray Camilo Henríquez*. En el sector superior izquierda se aprecia parte del montaje de “Catón en las fiestas florales de Roma” y sus condiciones de conservación.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=patrimonioartisticobnsalafraycamilohenriquez>  
Consulta: 10 de mayo, 2012.

Refiriéndonos al nivel de su relevancia cultural hoy, es prioritario destacar que la obra “Catón en las fiestas florales de Roma” tiene una copia de menores dimensiones (104x162 cm), actualmente en venta vía Dorotheum con un valor inicial de € 27.140 (Ver referencia en Anexo 5). Asimismo un precio de referencia que debe ser considerado es el de la tasación realizada por Christie’s London en 2006 para la venta de un díptico de similares dimensiones adjudicado a Próspero Piatti (55.6x85.1 cm), siendo el precio de entrada para la subasta de entre US \$75,480 - \$113,220. En términos contextuales esto lleva al reconocimiento del valor de mercado que descansa en estas obras de la colección nacional, dándoles además un renovado estatus a su carácter patrimonial. Pero no sólo es pertinente abordar desde este punto las condiciones presentes de estos cuadros pertenecientes al Museo Nacional de Bellas Artes, pues los recientes estudios venidos del campo académico de la historia del arte han llevado a reconocer la importancia del arte italiano a lo largo de la historia de América Latina, como forma de contacto cultural. Tal es el caso de la propuesta anual de la IV Jornada de Historia del Arte en Chile que durante 2012 tuvo por tema de estudio las transferencias artísticas entre ambas regiones, resignificando el sentido estético e histórico de la obra de Prospero Piatti en el territorio nacional. Se trata justamente de un momento oportuno para abrir espacio a la discusión sobre los valores asociados a éstas ilustres piezas de arte.

De esto se desprende la atención que la comunidad nacional, a través de los organismos de Estado pertinentes, desea dar a los cuadros “Los funerales del César” y “Catón en las fiestas florales de Roma” en un acto de reconocimiento que no sólo conlleva su cuidado material, sino que además el rescate de su historia, debido al valor hermenéutico que ésta posee dentro de la comprensión de la rica herencia cultural del Chile del siglo XIX.

**Autor : Datos biográficos del autor**

Prospero Piatti fue un pintor académico de origen italiano, nacido en Ferrara hacia 1842, quien se abocó principalmente a la producción de óleos sobre tela, así como de frescos cuyas temáticas se vincularon recurrentemente a hitos histórico del Mundo Antiguo (principalmente de la cultura romana republicana, y de los primeros años del cristianismo). Así, el auge de su obra se situó propiamente a fines del siglo XIX en Italia, aunque llegó a figurar en las exposiciones de París, con medalla de tercera clase en 1899. Moriría finalmente en Roma hacia 1902, con aproximadamente sesenta años de edad<sup>5</sup>.

Habiéndose trasladado tempranamente desde su natal Ferrara a la capital romana, Piatti fue encargado de restaurar la Loggia Vaticana y realizó numerosas decoraciones murales de gusto escenográfico entre las que sobresalen las del Palacio Torlonia, y las de la Embajada de Inglaterra en Roma. También destaca, hacia 1870, el trabajo que realizara en la Basílica de San Pablo Extramuro, lugar en el que emplazó sobre la parte superior del Trono Pontificio un cuadro de gran formato en el que es representada la venida del Espíritu Santo y el don de lenguas con que fueron favorecidos los Apóstoles en el Cenáculo. Conjuntamente, proseguiría con este acercamiento a la historia sagrada al pintar un bautismo de Cristo para la Catedral de Ferrara hacia aquellos años<sup>6</sup>. Con todo, la experticia en este tipo de técnicas se debió a sus conocimientos en el campo de los materiales y procedimientos más técnicos del trabajo pictórico.

Finalmente, es interesante observar además en este punto una cierta evolución temática en la obra del autor que, a partir de la década de 1880, se desplazará desde referencias bíblicas y hagiográficas, hacia la exaltación del tono de vida y la cultura material mediterránea; demostrando así hacia el fin de siglo un profundo manejo en lo que refiere a las dinámicas de perspectiva, dibujo y color (Ver cronografía en Anexo 6).

---

<sup>5</sup> Cfr., Bénézit, E, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers – Vol. X*. Paris, Gründ, 1970, p. 291.

<sup>6</sup> Cfr., Carbonero y Sol, León. *Crónica del Concilio Ecuménico del Vaticano – Vol. III*. Madrid, Perez Dubrull, 1870, p. 28.

### III. ANÁLISIS ESTÉTICO “LOS FUNERALES DE CÉSAR”

#### 1. ANÁLISIS FORMAL

##### a. **Descripción formal:**

La obra de gran tamaño recibe al espectador invitándolo a ser parte de una agitada escena en formato apaisado que se desarrolla en un amplio espacio al aire libre, rodeado por obras arquitectónicas colosales. Al centro y en el cuarto plano de la imagen se observa un grupo de hombres reunidos alrededor de una pira fúnebre, de entre la que sobresale la oscura y lánguida figura de un hombre que yace recostado sobre una posadera, mientras a su lado una figura erguida alza con sus dos manos una tela blanca manchada de rojo. Frente a este conglomerado, y en un primer plano, se encuentran dos grupos de gentes. El primero de ellos, ubicado en el tercio izquierdo inferior del cuadro, se encuentra compuesto de diez personajes femeninos y masculinos en actitud de angustia y pesar. De entre ellos, destaca en el centro una figura femenina desfallecida que es asistida por una comitiva, mientras frente a ella dos figuras masculinas se encuentran cerca de una litera. El segundo grupo, ubicado en el tercio derecho inferior del cuadro, se encuentra compuesto de trece figuras masculinas en diversas posturas, de entre las que destacan dos hombres en actitud de huida en primerísimo plano, cargando una espada y una antorcha respectivamente. Entre la pira fúnebre y estos dos grupos, se distingue una columna corintia ubicada en el tercio izquierdo del cuadro, rodeada por un tercer grupo de personajes, mientras que en el tercio izquierdo, y al mismo nivel, se distingue una esclarea que lleva a un mirador desbordante de personajes que dirigen sus miradas al centro de la composición. En los planos posteriores se aprecia finalmente una muchedumbre de blanco, que es sucedida por tres grandes edificios, para luego dar paso a un paisaje de montaña y a un tormentoso cielo abierto.

##### b. **Configuración de los planos:**

En términos de profundidad es posible distinguir siete planos dentro de la obra. En el primero de ellos se agrupan dos conglomerados de personajes ubicados en el tercio izquierdo y derecho del cuadro respectivamente, recibiendo al espectador. Cada uno de ellos compuesto por numerosos personajes masculinos y femeninos que se encuentran en actitud de aflicción dentro de un amplio espacio al aire libre. Luego, en un segundo plano y hacia el tercio izquierdo de la obra es posible identificar una columna corintia circular que se yergue a lo largo de la mitad superior de la tela. Sobre ella una figura masculina de cuerpo juvenil da la espalda al observador dirigiendo muy probablemente su mirada al centro de la composición, a su lado derecho una segunda figura masculina que lleva una gorra gris observa exánime hacia el frente de la composición. Al mismo nivel de esta estructura, pero hacia el tercio izquierdo del cuadro se ubica una escalera que guía a un grupo de doce hombres de toga hacia un mirador, configurando así un tercer plano que se conecta con el foco de atención que sucede a este espacio, ubicado en un siguiente nivel de profundidad hacia el centro de la obra. Así, es posible apreciar en el tercio medio de la composición, y a la altura de la línea del horizonte, un nuevo conglomerado de gentes reunidas alrededor de una pira fúnebre. En la parte superior de ésta se distingue el cuerpo de una figura masculina que yace sobre una posadera. A su lado un hombre en actitud de exhortación levanta con las dos manos una tela blanca manchada de rojo; muy probablemente siendo este color de la sangre del cuerpo tendido. Al costado izquierdo se distingue una hilera de figuras masculinas vestidas de milicia que levantan estandarte y símbolos de guerra en actitud solemne que contrastan con el resto de los personajes emplazados a la misma altura.

Tras esta escena, y en un quinto plano, se encuentra dispersa a lo ancho de la tela una multitud de hombre vestidos en su mayoría con toga blanca, quienes coinciden en su distribución con la línea del horizonte; exceptuando una segunda columna de piedra

adornada con estatuaria en forma de animales que se halla emplazada dentro de este mismo espacio. Como detalle, es interesante destacar que en la cúspide de ésta se distingue una figura dorada, posiblemente relacionada con una deidad de la época retratada. Ahora bien, como estructura contenedora de los planos anteriormente descritos, se articulan tres grandes piezas arquitectónicas de carácter clásico que son visibles en un sexto plano desde la mitad superior del cuadro, marcando un peso visual que define la escena en su extensión. Por último, en un séptimo plano situado tras esta escenografía se abre un paisaje montañoso, en el cuál han sido construidas edificaciones de similares características pero de menor dimensión. Asimismo es posible distinguir un amplio camino que atraviesa esta geografía, llevando consigo una muchedumbre ensimismada, la cual parece huir despavorida del centro de la obra representada.



Representación gráfica del análisis de la configuración de planos en “Los funerales de César” de Prospero Piatti, obra de 1898.

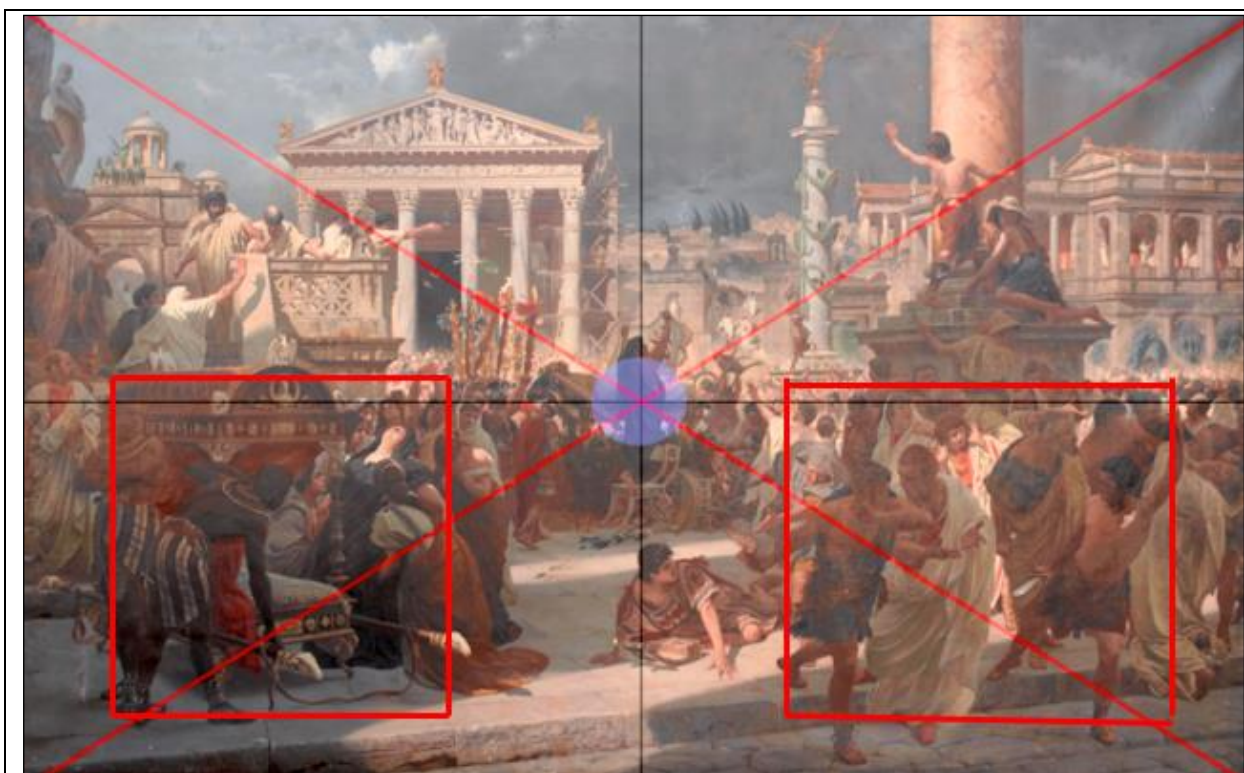
### c. Composición :

Refiriéndonos en primer lugar al nivel espacial de la composición del cuadro, es necesario notar que los elementos que configuran la narrativa visual presentada han sido emplazados a lo largo de los tres tercios del cuadro de modo ecuánime. Así, si bien el artista ha relevado muchos puntos de articulación desde el primer hasta el último plano, todos ellos son atraídos hacia el centro geométrico de la composición por la concatenación simétrica de grupos de personajes que avanzan hacia la pira fúnebre que señala el punto medio de la escena. En efecto, hacia el tercio izquierdo se distingue un primer conglomerado de figuras que ha sido organizado bajo la construcción matemática de ejes rectangulares, marcando un hito que inmediatamente es contrapesado hacia el tercio derecho del cuadro, lugar en el que se ubica un segundo conglomerado de gentes siguiendo la misma proporción angular. Este juego de formas de una armonía a la obra a pesar de la abundancia de detalles, logrando librarla de un formato excesivamente recargado. Además deben indicarse las diagonales establecidas por las piezas



arquitectónicas que enmarcan la ubicación de la escena, tanto en la mitad izquierda como derecha, como puntos de confluencia necesarios para descifrar compositivamente los distintos discursos implicados en la extensión del cuadro.

Ahora bien, la definición compositiva de los focos de atención plasmados en la obra se sustenta sobre la base de los elementos dispuestos más cerca del espectador para ir avanzando hacia los más distantes. Estos ofrecen un punto de entrada al tema central desde la inmediatez de los sucesos que describen, caso del primer grupo de personajes compuesto por diez figuras en el tercio izquierda del cuadro. En éste es posible apreciar un fuerte contraste entre las dos figuras masculinas de tez negra ubicadas hacia el costado izquierdo, quienes parecen quedar recortadas contra el fondo rojo de la tela que adorna la litera a sus espaldas. Del mismo modo las carnaciones utilizadas en la representación de la figura femenina que se encuentra desfalleciendo de pie y boca arriba, a su derecha, marcan un punto de luz que inmediatamente atrae la mirada del espectador, para luego dar paso al reconocimiento de la comitiva que la rodea, compuesta por siete mujeres en distintas posiciones quienes dan cuenta del pesar que se experimenta en ese instante. Un segundo foco de atención puede encontrarse exactamente en el lado opuesto de esta escena dentro de la parte inferior del tercio derecho, en la que trece figuras masculinas se desplazan en distintas direcciones. De entre ellas dos hombres de torso semidesnudo situado en primer plano destacan por su posición de avance y por el color de sus togas, azul y roja respectivamente, que se distinguen del color blanco que viste al resto de ellos. Asimismo un haz de luz que ilumina el rostro de una tercera figura de apariencia joven, situada al centro del grupo, marca un punto de inflexión por lo llamativo de sus carnaciones que se recortan contra las tonalidades más oscura del resto de sus compañeros dando un profundo aire trágico y teatral a la escena.



Representación gráfica del análisis de la composición en “Los funerales de César” de Prospero Piatti, obra de 1898.

Exactamente sobre este conglomerado se encuentra un tercer foco de atención, construido a partir de una columna corintia de mármol que, debido a su porte, dirección

vertical e iluminación, tensiona el peso de la composición en su totalidad. Con todo, es posible interpretar esta elección del artista como un elemento modular que opera como refuerzo de la noción grandilocuente y monumental del espacio presentado. Luego es posible comentar que quizás el eje más atractivo a la vista se encuentra hacia el centro de la obra en el que la figura de un hombre tendido sobre una posadera, junto a un segundo hombre de pie, coincide con la línea del horizonte, delimitando la mitad superior e inferior de la escena. Considerando la opacidad de sus pieles y vestimentas, debido a la sombra que los cubre, es que se entiende acto seguido el acento puesto sobre su emplazamiento. Ello pues sus perfiles son recortados contra la luminosidad del fondo de la multitud y los edificios, reforzando su protagonismo. Por último, es necesario destacar la utilización de las piezas arquitectónicas y estatuarias dispersas a través de la explanada en que se desarrolla la narración, pues su color y altura permiten contraponer los distintos niveles de profundidad, aportando así en la construcción de la perspectiva requerida.

A través de los elementos descritos es posible comprender la división hecha por el autor entre una dimensión monumental e imperial, ubicada en la mitad superior del cuadro, y una terrenal que se despliega en la mitad inferior mediante una multitud de personajes que tienden a agruparse a medida que avanzan hacia los primeros planos. Así, finalmente sólo queda agregar que por la naturaleza aglutinadora de los pesos y direcciones compositivas esta obra responde a la lógica de una composición cerrada.

#### **d. Perspectiva:**

El tipo de perspectiva utilizada en la obra es fundamentalmente aérea, sin dejar de lado ciertos recursos de carácter lineal. Esto se aprecia a través del sentido de extensión que existe en el espacio exterior retratado, el cual gracias a la utilización de componentes arquitectónicos logra describir de forma elocuente la profundidad entre un primer plano, habitado por personajes, y un último plano centrado en la representación de un paisaje distante. Conjuntamente debe destacarse que las distancias son alcanzadas principalmente gracias a dos componentes. El primero de ellos se vincula con la construcción de la línea del horizonte mediante el ejercicio de concentración de elementos en el cuarto y quinto plano del cuadro. En efecto, tanto el grupo reunido alrededor de la pira fúnebre como la multitud desplegada a lo ancho del cuadro en el quinto plano logran delimitar los dos niveles de la representación. Coincidentemente el punto de fuga se posiciona a la misma altura, en el sector medio de del tercio central del cuadro, focalizando las líneas de perspectiva hacia el centro del escenario, lo que permite guiar al espectador hacia el foco de los acontecimientos retratados. Cabe agregar que esta dinámica es además reforzada por los tamaños disímiles que es posible apreciar entre las figuras humanas y las colosales edificaciones que las rodean, siendo estas últimas las principales referencias espaciales para el observador.

Pero en segundo lugar la utilización del color y la luz instalan distintos puntos cromáticos que deben ser considerados dentro del análisis de la composición de Prospero Piatti. Ello pues permiten al espectador adentrarse en la narración visual, causando sensación de cercanía y lejanía. Partiendo desde los colores cálidos en el primer plano, utilizados principalmente en las carnaciones, hasta avanzar hacia la gama de fríos situados en la arquitectura del lugar y en el paisaje lúgubre, encontramos indicadores de profundidad que son potenciados gracias a los acentos lumínicos realizados por el autor, principalmente en la mitad superior de la obra.

#### **e. Color :**

La utilización de la paleta de colores seleccionada por el artista se encuentra ligada tanto a valores sensoriales como de volumen al interior del cuadro. Considerando la amplitud del espectro lumínico presentado es posible dividir la gama cromática en cinco grupos que responden a funciones compositivas específicas. El primero de ellos se compone por tonos fríos, principalmente azules y verdes, los cuales son utilizados para generar la profundidad en el espacio retratado. Su articulación es visible principalmente en

el último plano, lugar en que el cielo cubre gran parte de la mitad superior de la tela logrando el efecto de distancia requerido. Luego, es posible identificar un segundo grupo compuesto por grises llevados al tinte que, al ser igualmente tonos fríos, son utilizados para hacer avanzar hacia delante las figuras de los personajes recortados contra su vibración lumínica. Tal es el caso de los colores que componen gran parte de la escenografía arquitectónica situada en un sexto plano, así como la estatuaria de mármol y piso de adoquines que se disponen en la mitad inferior del cuadro. Asimismo, es posible identificar un tercer nivel de tonos rosáceos y crudos que cumplen la función de graficar las carnaciones y telas de las figuras humanas representadas. Su carácter cálido permite hacer avanzar compositivamente a dichas figuras, resaltando su protagonismo y teatralidad. Por su parte las tonalidades siena y rojizas llevadas al quebramiento del color forman un cuarto grupo encargado de realizar acentos compositivos en ciertos elementos de gran importancia para el pintor. Caso de las telas que visten a modo de capas a las figuras militares que se sitúan al costado izquierdo de la pira fúnebre, las sobrevestas de los hombres “patricios” vestidos de blanco, así como las cortinas que cubren la litera cargada por dos figuras masculinas negras en el primer plano de la obra.

Finalmente es posible apreciar un quinto grupo de tonalidades ocre que definen cierto acentos de sombra al ser utilizadas principalmente en los pliegues de telas y sedas. Esto permite realzar el ejercicio realista ejecutado por Prospero Piatti, pintor “Los funerales del César”, quien sin duda buscó establecer a través de la paleta escogida un diálogo fluido entre los distintos pesos compositivos utilizados, permitiendo a la obra ser elocuente en lo que refiere al ambiente de tensión, exaltación y tragedia que prima en su discurso narrativo.



#### f. **Técnica utilizada:**

La técnica utilizada por Prospero Piatti es óleo sobre tela, aplicado con pincelada corta, acabada y escasamente perceptible debido a la textura tersa y lisa lograda por la destreza del autor. Así el resultado final de su oficio son pigmentos de superficie casi totalmente plana, de tonalidad mate, con una capa de barniz. Muy probablemente el tiempo empleado en la elaboración del cuadro superó lo diez meses de trabajo, y requirió de un estudio y preparación exhaustivos en las áreas de composición y color, lo que se condice con la formación academicista del pintor en cuestión. De hecho, la base estructural de la obra es el dibujo que, como andamiaje, define la totalidad de la narración visual lograda tras el empleo de pigmentos. Con todo, la geometría y el cálculo exacto es lo que prima en la elaboración de la escena demostrando que el nivel pictórico ha sido puesto al servicio del nivel discursivo, lo que nos habla de la preocupación de Piatti por hacer de la pintura un acto de creación de orden racional.

## 2. **ANÁLISIS ICONOGRÁFICO**

Esta pintura de gran formato, realizada en Italia hacia 1898, representa un hito histórico de gran valor político dentro de la tradición romana antigua. En ella vemos retratadas las pompas fúnebre del caudillo militar y político Cayo Julio César (100 a. C. - 44 a.C.), figura que hacia los últimos años de la República romana definiría el comienzo de una nueva era de líderes romanos que sería conocida como El Principado. Producto de la serie de drásticas reformas económicas, urbanísticas y sociales que Julio César llevó a cabo en Roma bajo la figura de cónsul y luego de dictador vitalicio hacia el siglo I a.C., una importante parte del Senado comenzó a ver en su manera de actuar y en la acumulación de poder que ostentaba un peligro que debía ser frenado. Así, un grupo de senadores formado por algunos de los hombres de confianza de Julio César, como Marco Junio Bruto y Cayo Casio Longino, urdiría una conspiración con el fin de apuñalarlo en la asamblea del día 15 de marzo del 44. a.C., conocido como *idus de marzo*. Justamente, y como vemos en la obra, luego de haber sido muerto por este complot el cadáver de Julio César fue llevado al campo de Marte, explanada ubicada en el corazón de la ciudad, para recibir los honores y ofrendas propias de un hombre de su envergadura. Se trataba de un momento que ciertamente marcaría un antes y un después en la historia romana.

Si a continuación observamos una de las primeras fuentes históricas que versa sobre las pompas fúnebres de esta figura, escrita por el biógrafo y cronista romano Gayo Suetonio Tránsito hacia el 121 d.C., notaremos la correspondencia que existe entre los hechos acaecidos en el 44 a.C. y la narración visual presente en el cuadro "Los funerales de César" elaborado por Prospero Piatti con sumo rigor histórico. De acuerdo con la crónica de Suetonio, y como apreciamos en la obra, el día de los funerales se preparó una pira en el campo de Marte, cerca del edificio del Senado, en la que fue colocado el cuerpo de Julio César sobre un lecho de marfil junto a las telas que llevaba al ser asesinado, ahora manchadas con su sangre. La legión lo acompañó a su última despedida con atavíos militares, y la multitud participó del rito sin observarse un orden específico pudiendo depositar sus dones por el camino que quisieran. El cónsul Antonio leyó en medio del trágico y funesto día los senadocunsultos que le otorgaban a César honores divinos, transformándolo en un símbolo de los valores romanos por excelencia. Así, a pesar de que algunos no deseaban que se quemase el cadáver, dos hombres que llevaban la espada al cinto y dos dardos en la mano, le prendieron fuego con antorchas, y en seguida todos comenzaron a arrojar leña seca, las sillas de la tribuna de los magistrados y cuanto se encontraba al alcance de la mano. Los flautistas y cómicos se despojaron de sus trajes, los hicieron pedazos y los arrojaron a las llamas. La legión igualmente arrojó las armas con que se habían adornado para sus funerales y la mayor parte de las matronas arrojaron joyas y algunos atavíos de sus hijos. Multitud de extranjeros tomó parte de aquel duelo público, acercándose sucesivamente a la hoguera, mostrando cada uno un dolor a la manera de su país. De este modo concluían los últimos momentos de Julio César en la

Roma que vio crecer hasta las puertas de ser uno de los imperios más importantes de Occidente, como bien ilustra Piatti en su obra<sup>7</sup>.

Remitiéndonos a la ambientación de la escena, es necesario notar que se encuentra dispuesta en un espacio en que las obras arquitectónicas actúan como un referente histórico de notoria importancia. La precisión con que ha sido construido el templo del dios Marte, emplazado en la mitad izquierda del cuadro en el sexto plano, deja entrever así un acucioso ejercicio de estudio de las formas de construcción del periodo tardorepublicano. Mismo caso es constatable al observar la acabada representación del edificio del Senado, ubicado en la mitad derecha del cuadro también en el sexto plano, la cual fue muy seguramente copiada de los modelos académicos utilizados por la escuela italiana de fines del siglo XIX para esta clase de temáticas. Así, esta apreciación parece confirma la línea de trabajo que Piatti desarrolló ya desde 1883, en cuanto se centró en el análisis iconográfico de los aspectos materiales del Mundo Antiguo (Ver cronografía en Anexo 6). No obstante el que escogiera estas dos piezas como parte del escenario que rodea la pira fúnebre de Julio César, piedra angular del futuro Imperio romano, nos habla del interés del autor por simbolizar los pilares rectores que sustentaban el orden de la sociedad romana existente hasta ese minuto: la esfera religiosa y la esfera política respectivamente.



Asimismo, parece oportuno destacar el amplio conocimiento de Piatti en materias del arte estatuario. Como es de notar en parte de las obras arquitectónicas señaladas, las deidades y antepasados nobles adornan los frisos y arcos de medio punto demostrando la destreza del artista en cuestión. Por su parte los detalles presentes en el mármol de las columnas que se ubican en el segundo y quinto plano de la mitad izquierda del cuadro demuestran un resuelto interés por los estudios de color y textura, además de ofrecer al espectador un nivel de lectura simbólica asociada a una de las formas de religiosidad más recurrentes del mundo romano tardorepublicano, a saber, los monumentos de libaciones. En ellos eran representados los animales que típicamente eran sacrificados a las divinidades con motivos rituales de gran importancia. De este modo el que el autor los situara en el campo de Marte como acentos iconológicos, a pesar de que pudiese existir cierta imprecisión en la ubicación en que se distinguen en la obra, nos permite comprender el sentido ceremonial que buscó plasmar en "Los funerales de César".

<sup>7</sup> Cfr., Gayo Suetonio Tranquilo, *Vidas de los doce cesares, Libro I*, Madrid, Gredos, 1992, pp. 28-29.



Detalle iconográfico de un monumento de libaciones en el cuadro "Los funerales de César" de Prospero Piatti, obra de 1898.



Detalle iconográfico de columna corintia en el cuadro "Los funerales de César" de Prospero Piatti, obra de 1898.

Desde el prisma de los personajes involucrados en la narración que se nos presenta, es fundamental inicialmente identificar a Julio César, muerto sobre la pira fúnebre en el centro de la composición, en el cuarto plano de la obra a la altura de la línea del horizonte. El que el perfil de su rostro se vea oscurecido por la opacidad de los cielos, mientras es recortado contra la luminiscencia del foco blanco que es la multitud, acentúa la solemnidad de su figura otorgándole un rictus teatral a la escena. A su lado, un hombre vestido con telas azules alza los ropajes ensangrentados del que fuera el gran caudillo de Roma, en un acto de exhortación que recuerda el gesto que se utilizaba en años anteriores a la muerte de Julio César para anunciar a la ciudadanía el asesinato de una figura pública de gran importancia. Asimismo, la disposición del cuerpo sobre el lecho junto a las figuras que lo rodean parece ser una cita a la famosa obra del inglés John Collier "La muerte de Cleopatra", de 1890. Un ejercicio iconográfico que ciertamente describe el profundo vínculo de Piatti con el espíritu academicista de fines del siglo XIX.



Detalle iconográfico del cuadro "Los funerales de César" de Prospero Piatti, obra de 1898.



Detalle iconográfico del cuadro "La muerte de Cleopatra" de John Collier, obra de 1890.

Un segundo punto de atención respecto de la iconografía de los personajes debe ser identificado en la figura de Pompeya Sila, mujer de Julio César, quien vestida de luto y en un estado estado de desfallecimiento se encuentra ubicada en el centro del foco de luz de la esquina inferior derecha del cuadro. Rodeada de su servidumbre, Pompeya en su angustia nos ofrece un punto de comprensión de la tragedia que es la muerte de su esposo desde un plano íntimo. En términos iconológicos es posible comentar que su emplazamiento bajo un az de luz destaca cierto nivel simbólico asociado al nivel de la emotividad que se encuentra oprimida bajo la racionalidad de la lectura política que presenta la escena grosso modo. Esto podría ser reforzado, al mismo tiempo, por el sentido crístico que adquiere la presencia de una figura femenina junto al cadáver de su esposo, más aún si consideramos que para el academicismo italiano de fines del siglo XIX los cánones de tópicos trágicos en el Mundo Antiguo fueron tomados en gran parte de las sagradas escrituras. Un ejemplo de ello es el cuadro “La muerte de Séneca” del francés Jacques-Louis David, quien hacia 1773 representó la muerte del gran orador romano siguiendo algunos de los pasajes de la vida de Cristo según san Mateo.



Detalle iconográfico del cuadro “Los funerales de César” de Prospero Piatti, obra de 1898.

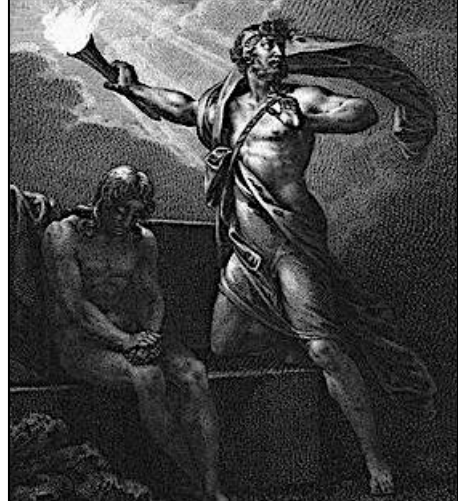


Detalle iconográfico del cuadro “La muerte de Séneca” de Jacques-Louis David, obra de 1773.

Luego, la figura de uno de los hombres de la multitud que participa del rito fúnebre encendiendo la pira en la que yace Julio César, ubicado en la mitad inferior derecha del cuadro, merece detención en cuanto avanza hacia el espectador de modo tal que lo invita a adentrarse en la narración visual. Vestido de toga oscura, y alzando una antorcha con su mano derecha, es la exacta representación de la descripción existente en las crónicas de Suetonio. Pero al mismo tiempo presenta claras analogías con los cánones de representación antigua de la figura de Prometeo y el fuego sagrado. Esto podría sugerir la introducción de citas clásica por parte del artista a través de elementos no necesariamente relacionados con el panteón grecolatino. Aún así, lo cierto es que el trabajo iconográfico representado a través de este hombre incógnito podría ser efectivamente vinculado con los modelos de dibujo geométrico y proporcional de Alberto Durer, quien hacia 1513 habría realizado un estudio de la figura de Prometeo a través de un aguafuerte titulada “Prometeo y el fuego de los hombres”. Finalmente el fuego, como señal de renacimiento y nuevo bautismo, podría tener un sentido simbólico que apela al fin de una nueva época y al comienzo de una nueva en la historia de Roma.



Detalle iconográfico del cuadro "Los funerales de César" de Prospero Piatti, obra de 1898.



Detalle iconográfico del grabado "Prometeo y el fuego de los hombres" de Alberto Durero, obra de 1513.

Por último, sólo queda relevar dentro de éste trabajo iconográfico el desarrollo de discursos y detalles de rigurosa precisión histórica, plasmados en la escena a través de elementos céntricos en el tono de vida de la Roma tardorepublicana. Un claro ejemplo son las veladuras utilizadas para la representación de telas hiladas con adornos, así como de sedas, linos y cueros que visten al variopinto de personajes desplegados en el campo de Marte, dando énfasis a las pompas del evento. Más interesante aún es el manejo de carnaciones de distintas tonalidades, en correspondencia con el origen étnico de los asistentes al funeral, como es el caso de los esclavos negros que acarrear la litera de Pompeya Sila. Del mismo modo, el estudio de joyas y atavíos que utilizan las figuras nobles, caso de los patricios ubicados en el primer plano del cuadro, demuestran un interés por acentuar la exactitud decorativa, permitiendo un recorrido mucho más entramado al guiar al espectador hacia el deleite de elementos que pudieron haber sido reducidos a la simple expresión pictórica de la mancha, considerando el gran formato de la tela.

Finalmente, y tras la evaluación de estos aspectos, podemos concluir que la posibilidad de dar cuenta de uno de los momentos históricos más relevantes dentro de la larga tradición política italiana fue una fuente de profusa inspiración para el artista. Así, "Los funerales de César" resulta ser una prueba fehaciente del pensamiento constructivista e historicista de las academias de pintura italianas de fines del siglo XIX, a las cuales Piatti debió una importante parte de su formación en el oficio de la pintura a caballete.



Detalle iconográfico de carnaciones del cuadro "Los funerales de César" de Prospero Piatti, obra de 1898.



Detalle iconográfico de telas del cuadro "Los funerales de César" de Prospero Piatti, obra de 1898.



Detalle iconográfico de adornos del cuadro "Los funerales de César" de Prospero Piatti, obra de 1898.



#### IV. ANÁLISIS ESTÉTICO “CATÓN EN LAS FIESTAS FLORALES DE ROMA”

##### 1. ANÁLISIS FORMAL

###### a. Descripción formal:

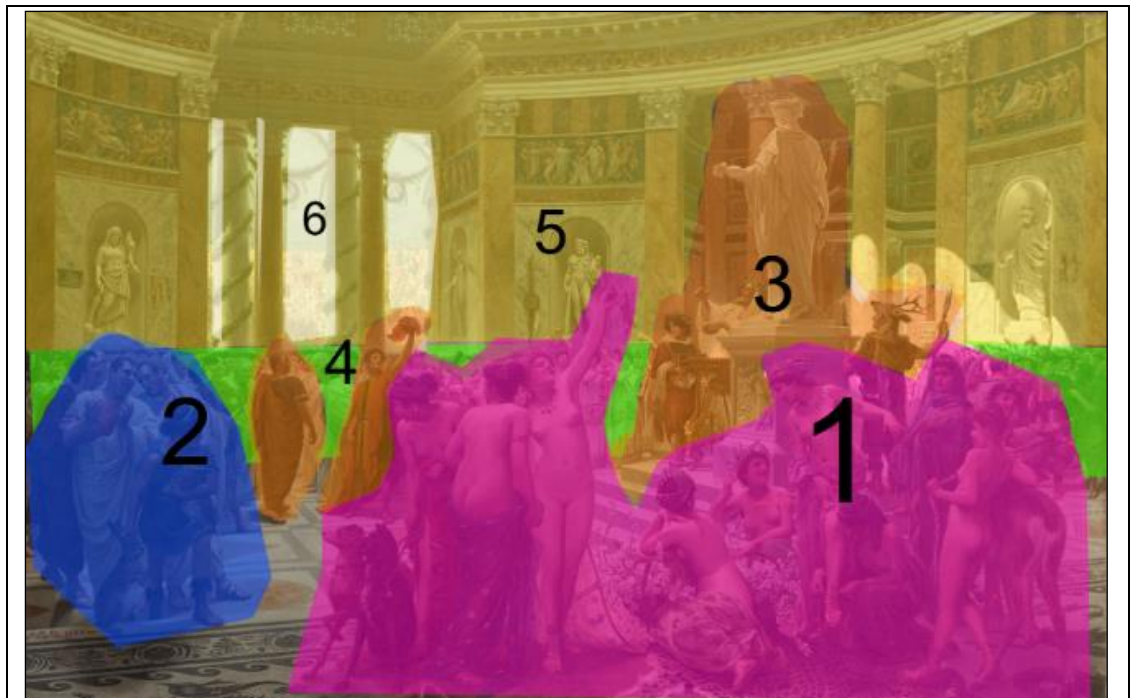
La obra recibe al espectador invitándolo a contemplar una festiva escena en formato apaisado que se desarrolla en un amplio espacio arquitectónico de planta elíptica, cuyo acceso es a través de una escalinata inferior. Al centro y en el primer plano de la imagen se observa un grupo de tres mujeres, de entre las que sobresale una robusta y curvilínea joven completamente desnuda, quien extiende su brazo izquierdo apuntando hacia una estatua que se ubica en segundo plano sobre un pedestal y cuyo rostro desconocemos pues sólo es visible por el reverso. Rodeando esta escultura se encuentran tres figuras masculinas de distintas edades. Siete personas más acompañan en primer plano a las tres mujeres del centro, ubicándose en el tercio derecho del cuadro, además de tres animales distribuidos de manera dispar. Todos en diversas posturas y ataviados de distintas maneras se aposan sobre una piel de leopardo extendida sobre un suelo de mosaico. Un plano más atrás, y en el tercio izquierdo del cuadro se aprecia un grupo de cuatro hombres vestidos con telas de distinto color. En los planos posteriores se congrega una muchedumbre de hombres y mujeres ricamente ataviados, cuyas miradas y acciones convergen regularmente hacia el centro de la escena; lugar donde se concentra la acción principal y sector más luminoso del espacio. En el sector medio del tercio izquierdo del cuadro es visible, en un tercer plano, la figura de un hombre de espaldas que en señal de retirada se dirige hacia el plano más externo. En las paredes del espacio interior, y rodeando a todos los congregados, se ubican otras estatuas bajo arcos de medio punto. Además se observan columnas con fuste cuadrado y capiteles de orden corintio.

###### b. Configuración de los planos:

En términos de profundidad es posible distinguir seis planos dentro de la obra. En el primero de ellos se instala como centro de la composición un grupo de tres mujeres ataviadas con sedas de color y en actitud de celebración, junto a las que se aprecia a su derecha, en el tercio derecho del cuadro, otro grupo de siete personajes que parecen estar a la espera de que comiencen los juegos de cacería. Así, todos ellos, tanto el grupo de tres mujeres como el de siete personajes, se encuentran enmarcados dentro de un imponente recinto arquitectónico que es cerrado y de gran altura. En un segundo plano, y en el tercio izquierdo del cuadro se distingue un siguiente grupo, compuesto esta vez por cuatro hombres, todos ellos vestidos con toga de distinto color que indican una jerarquía en su rango. El primero de ellos, que se agacha en cuclillas, se dispone en posición de avance hacia el primer plano compositivo, enfrentando al grupo femenino de tres mujeres. Los otros tres dirigen sus cabezas hacia un mismo punto. Luego, volviendo la atención hacia la parte superior del tercio derecho del cuadro, es visible un tercer plano articulado por la figura de una escultura femenina puesta sobre un pedestal. Al nivel de los pies de ésta y delante de la base de mármol se encuentra un hombre vestido con atavíos rituales, reconocibles por la sobrevesta de piel de alce que, puesta sobre sus cabeza, lo adorna con sus astas. Asimismo, y detrás de la base de mármol se aprecian dos figuras masculinas de distintas edades. El de más a la derecha es un hombre anciano vestido con telas blancas, que se encuentra con sus brazos levantados en señal de sacrificio al estar frente a una pira de libaciones típicamente romana. A la izquierda de éste se distingue un hombre joven, de menor estatura, que con toga roja sostiene un cofre de pequeñas dimensiones, muy probablemente lleno de inciensos. Ahora bien, dentro de este mismo nivel de profundidad, pero bajo la línea del horizonte y hacia el tercio izquierdo del cuadro destacan dos figuras masculinas ataviadas con telas de rico colorido. El primero de ellos, que da la espalda al espectador y se posiciona en actitud de retirada hacia el plano más distante del cuadro,

tiende al punto de fuga. Mientras el segundo de ellos, de cara al espectador, alza su mano izquierda, con la cual sostiene un pañuelo carmesí en señal de exhortación.

En un cuarto plano, y tras la distribución de los elementos anteriormente descritos, es constatable la existencia a lo largo de la escena de una multitud compuesta de hombres y mujeres. Las figuras femeninas portan instrumentos musicales mientras las masculinas solo contemplan el centro de la composición. La distribución de este conglomerado es homogénea y coincide con la línea del horizonte, generando un efecto isosefálico. En un quinto plano, detrás de la muchedumbre, se levantan las paredes del recinto que hacen las veces de contenedor de la composición, adornadas con esculturas de distintas figuras que se instalan bajo nichos de medio punto. Conjuntamente son apreciables columnas corintias de mármol, con fustes redondos y cuadrados. Asimismo, en la parte superior de la arquitectura descrita se aprecian cornisas de estilo corintio y bajo éstas un friso que retrata en bajo relieves distintas escenas del Mundo Antiguo. Por último, desde este quinto plano se extiende una entrada hacia el exterior, situada en el tercio izquierdo de la obra. Desde este punto se despliega un sexto plano, en el que se distingue sobre la línea del horizonte una atiborrada tribuna, que llena de espectadores, se encuentra bajo el sol de un día despejado.



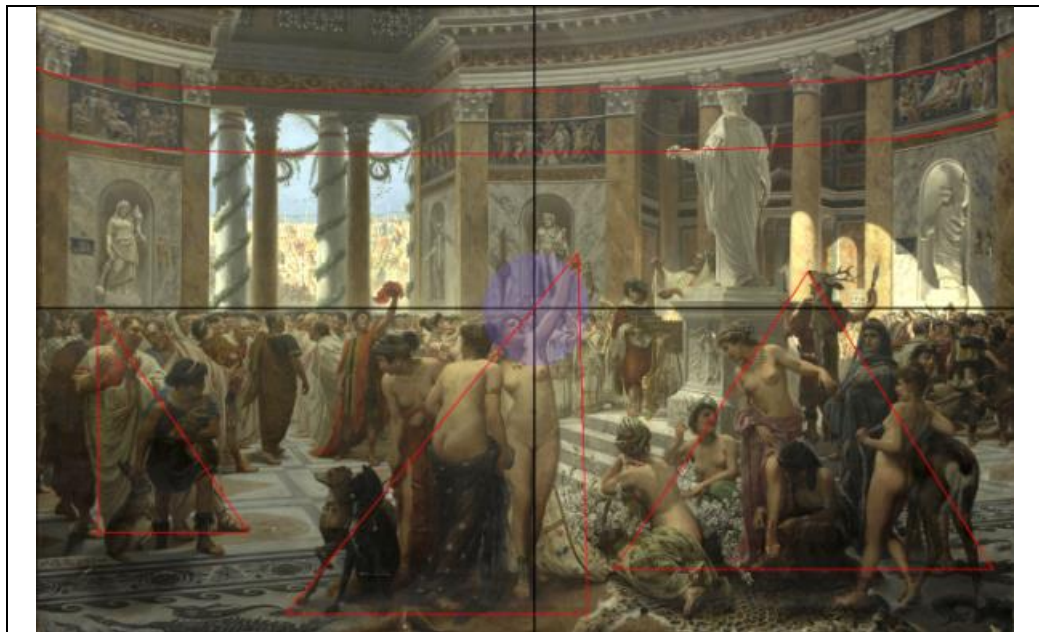
Representación gráfica del análisis de la configuración de planos en “Catón en las fiestas florales de Roma” de Prospero Piatti, obra de 1900.

**c. Composición :**

En términos espaciales, es necesario notar en primer lugar que la distribución de los elementos compositivos más relevantes se encuentran simétricamente emplazados en los tres tercios del cuadro, dando un equilibrio a la escena de gran formato. El grupo de tres mujeres situado en primer plano se articula como el centro geométrico de la obra, que en términos de sus ejes ha sido organizado bajo la lógica de un triángulo rectángulo. A su derecha el peso visual de esta estructura es contrapesado por un segundo grupo de personajes que han sido distribuidos siguiendo los ángulos de un triángulo equilátero. Justamente, del otro lado de la obra, y siguiendo esta dinámica matemática, es apreciable

además un peso que se constituye a partir de un tercer grupo de personajes dispuestos al modo de un triángulo rectángulo. Así, el juego de balances que existe entre las figuras descritas otorga una unidad armónica a la composición.

Ahora bien, los focos de atención del cuadro son percibidos a partir de la apreciación inicial de la figura femenina desnuda en el primer plano, que extiende su brazo izquierdo generando una notoria tensión. Sus ejes, central y vertical coinciden con la división de los tercios. De este modo la dirección en la que posa la modelo se asoma de del lado izquierdo marcando una línea de dirección que pasa a la altura de la línea de horizonte. A esto se suma el color de sus carnaciones, mucho más claro respecto del resto de las figuras incluidas en la imagen, produciendo un gran contraste que atrae de suyo la mirada del espectador. Un segundo foco de atención debe identificarse en la estatua que se erige en la parte superior de la mitad derecha del cuadro, debido a la trayectoria del foco de luz cenital que logra resaltarla contra el fondo de mármol de la estructura arquitectónica. Siendo así, como figura de espaldas y de pie es la encargada de romper la división entre zona superior e inferior de la imagen ya que debido a su situación toca ambas partes de la composición y a su vez conecta toda la escena. Conjuntamente debe considerarse su emplazamiento estratégico, por sobre el nivel de la línea del horizonte, lo que contribuye a acentuar su protagonismo al encontrarse distanciada del resto de los elementos compositivos. Luego de este acento de luminiscencia, el ojo tiende naturalmente a la identificación del conglomerado de personajes ubicados en el primer plano, inmediatamente bajo la escultura antes descrita. Se trata de un grupo de seis mujeres semidesnudas y un joven situado tras un ciervo, que por el detalle de los colores de sus carnaciones y el de las telas que los atavían generan un recorrido visual redundante y lúdico. Por último, un cuarto foco de atención debe ser identificado en la mitad superior izquierda de la composición debido a la apertura de la estructura hacia el cielo abierto; reforzada por las verticales de las columnas corintias que recortan los colores pastel del cielo y la tribuna. Bajo éstas se presenta la figura de un hombre en retirada que articula la directriz visual del ojo hacia un punto de fuga exterior, debido a la vibración cromática que producen sus ropajes de color tierra y azul contra el fondo de la multitud blanca. Finalmente la suma de estos puntos de tensión da como resultado el sentido narrativo de festividad y ritualidad elaborado por el autor.



Representación gráfica del análisis de la composición en "Catón en las fiestas florales de Roma" de Prospero Piatti, obra de 1900.

Podemos hablar por tanto de dos grandes localizaciones de los personajes dentro del recorrido visual: un nivel superior, que por sobre la línea del horizonte presenta el arte estatuario, y un nivel inferior bajo la línea del horizonte, focalizado en representar las figuras humanas, en el mundo terrenal y matérico. Con todo, debe señalarse que se trata de una composición cerrada, debido a la forma estratégica en que los planos, la luz y los ejes dirigen al espectador hacia los acontecimientos acaecidos en el centro del cuadro. Los conceptos de equilibrio y de orden icónico vienen determinados, asimismo, por el peso del modelo de representación Occidental que se inicia en el Renacimiento italiano con la aparición de la perspectiva *artificialis*, y que para el caso de la obra en cuestión se aprecian en un nivel de destreza pictórica destacable. Refiriéndonos al equilibrio, en particular el equilibrio dinámico observado, cabe mencionar que a pesar de que los elementos tienen masas diferentes logran ser igualados al estar distribuidos en torno a un eje ordenador de tal forma que las masas triangulares se compensan provocando un sentido de unidad, que es mediado por las formas curvilíneas de los personajes femeninos y por las líneas rectas adecuadas a personajes masculinos.

**d. Perspectiva:**

El tipo de perspectiva utilizada en la obra es fundamentalmente aérea, sin dejar de lado ciertos recursos de carácter lineal. Esto se aprecia a través del sentido de amplitud que existe en el espacio interior retratado, el cual gracias a su carácter monumental logra describir de forma eficaz la distancia entre el punto más alto y el suelo del recinto, así como la apertura del centro compositivo. Conjuntamente debe destacarse que las distancias son alcanzadas principalmente gracias a dos componentes. El primero de ellos se vincula con la construcción de la línea del horizonte mediante el ejercicio de concentración de elementos en el cuarto plano del cuadro. En efecto, tanto la multitud reunida como los personajes del primer y segundo plano, logran delimitar los dos niveles de la representación. Coincidentemente el punto de fuga se posiciona a la misma altura, en el sector medio de del tercio izquierdo del cuadro, focalizando las líneas de perspectiva hacia el exterior del lugar lo que permite guiar al espectador hacia los distintos planos de profundidad presentados. Cabe agregar brevemente que esta dinámica es además reforzada por los tamaños disímiles de las figuras humanas distribuidas en el espacio que, a modo de referencia espacial, definen la disposición del escenario arquitectónico al ir difuminándose paulatinamente hasta llegar a ser manchas en el último plano compositivo.

Pero en segundo lugar la utilización del color y la luz instalan distintos puntos cromáticos que permiten al espectador adentrarse en la narración visual, causando sensación de cercanía y lejanía. Partiendo desde los colores cálidos en el primer plano, utilizados principalmente en las carnaciones, hasta avanzar hacia la gama de fríos situados en la arquitectura del lugar, encontramos indicadores de profundidad que son potenciados gracias a los acentos lumínicos realizados por el autor, principalmente en la mitad superior de la obra.

**e. Color :**

El uso del color se encuentra ligado principalmente a valores sensoriales y de volumen dentro del cuadro. De este modo es posible separar la paleta cromática utilizada en cuatro grandes grupos que responden a funciones compositivas específicas. El primero de ellos se encuentra compuesto por colores tierra, siena y rojos llevados al tinte que al ser tonos cálidos son utilizados para hacer avanzar hacia delante las figuras de los personajes recortados contra un fondo de tonos fríos. Tal es el caso de las telas que visten las figuras masculinas distribuidas por la mitad inferior de la escena, así como la seda que cubre el torso y piernas de la mujer que sostiene dos perros con su mano derecha, ubicada en el grupo del centro de la composición. Luego es identificable un segundo grupo de colores

rosáceos y crudos que cumplen la función de graficar las carnaciones, visibles principalmente en los cuerpos y rostros femeninos ubicados en el primer plano del cuadro. Así logra transmitirse la sensualidad y erotismo que reposa en la desnudes de las figuras, sumándose a ello la luminosidad que otorgan los tonos claros llevados al quebramiento del color. Una tercera agrupación de colores, esta vez la de tonos fríos, contribuye a dar profundidad dentro del espacio. Pertenecen a la gama de azules y verdes dispuestos en el último plano, los cuales dan forma al firmamento que se abre en el exterior. Conjuntamente es notoria la aplicación de las mentadas tonalidades en las teselas que adornan los mosaicos del suelo del recinto, así como en los bajo relieves ubicados en el friso de las paredes. Por último se distinguen una variedad de blancos y grises que pueden ser considerados un cuarto grupo de colores destinados a describir la arquitectura del lugar; esta relación es apreciable en el trabajo de los mármoles y del arte estatuario situado en la mitad superior de la obra. Además, debido a su alto contenido lumínico contribuyen a generar el sentido ritual de la escena retratada, pues de ellos se desprende un aura de solemnidad.

En definitiva, el conjunto de la paleta de colores privilegia el realce de la actitud festiva de la obra, además de transmitir vívidamente la atmosfera arcana y mística, propia de la religiosidad del Mundo Antiguo romano.



Representación gráfica de la paleta de colores en “Catón en las fiestas florales de Roma” de Prospero Piatti, obra de 1900.

**f. Técnica utilizada:**

La técnica utilizada por Prospero Piatti es óleo sobre tela, aplicado con pincelada corta, acabada y escasamente perceptible debido a la textura tersa y lisa lograda por la destreza del autor. Así el resultado final de su oficio son pigmentos de superficie casi totalmente plana, de tonalidad mate, con una capa de barniz. Muy probablemente el tiempo

empleado en la elaboración del cuadro superó lo diez meses de trabajo, y requirió de un estudio y preparación exhaustivos en las áreas de composición y color, lo que se condice con la formación academicista del pintor en cuestión. De hecho, la base estructural de la obra es el dibujo que, como andamiaje, define la totalidad de la narración visual lograda tras el empleo de pigmentos. Con todo, la geometría y el cálculo exacto es lo que prima en la elaboración de la escena demostrando que el nivel pictórico ha sido puesto al servicio del nivel discursivo, lo que nos habla de la preocupación de Piatti por hacer de la pintura un acto de creación de orden racional.

## 2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

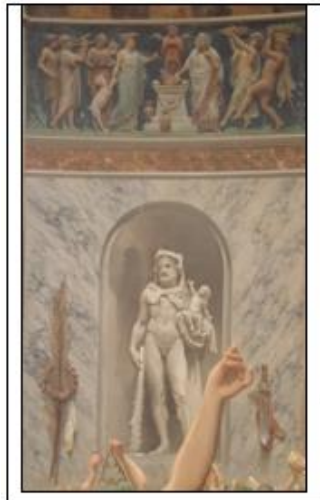
La pintura de gran formato, elaborada hacia el año 1900, representa un acontecimiento de la historia romana antigua. En ella vemos el momento de retirada del Censor Marco Porcio Catón de una de las efemérides religiosas más importantes del calendario latino. Se trata de las fiestas florales de Roma (*Ludi Florales*), una celebración que se desarrollaba entre el 28 de abril y el 3 de mayo en honor de la diosa Flora, protectora de la naturaleza al momento del florecimiento y la cosecha; por lo tanto asimilada con el tiempo como diosa de la primavera. Estos festejos habían sido instituidos en la República Romana en el 271 a. C., y se convirtieron en anuales desde el 173 a.C. bajo los cónsules Lucio Postumio Albino y Maro Pompilio Lenate. La concomitancia de la conmemoración con el florecimiento de plantas y árboles de frutos hacía que se desarrollasen juegos particularmente licenciosos, en los cuales podían participar cortesanas y prostitutas, y durante los que solían ponerse sobre la cabeza adornos trenzados y lucir sus mejores ropas festivas. Justamente, como se aprecia en la obra, una práctica característica del rictus místico de las fechas se vivía en el momento ritual previo a las libaciones ofrecidas a la diosa, cuando se repartían flores y se simulaban cacerías de animales domésticos, así como combates y carreras entre luchadores. Por este motivo es que el cronista Valerio Máximo cuenta que Catón, quien velaba por la moralidad de las conductas públicas en su calidad de Censor, se alejó de los festejos a fin de que los participantes pudieran dar desahogo a los desenfrenados juegos organizados en honor a la divinidad.

La escena está ambientada al interior de un templo de planta elíptica con paredes que se abren en semicírculo, adornadas con nichos con estatuas de divinidades clásicas. Así la estructura arquitectónica presenta fuertes analogías con el Panteón de Adriano, sobre todo por la forma en que ésta recibe luz desde una apertura situada en la parte superior. Con todo debe considerarse que tal logro iconográfico se debió a la destreza alcanzada por Prospero Piatti, ya desde 1891, en la construcción de relatos basados en hitos religiosos y políticos del Mundo Antiguo que se situaron en espacios monumentales (Ver cronografía en Anexo 6). Las tonalidades del mármol, así como de las teselas del piso, revelan además un acucioso estudio de la cultura material, pues a pesar de que puedan existir ciertas imprecisiones (por ejemplo respecto del uso de teselas dorias en el suelo del recinto hacia la época republicana de Roma) Piatti demuestra a cabalidad su conocimiento sobre las técnicas decorativas del periodo.



Detalle iconográfico del suelo de teselas del cuadro "Catón en las fiestas florales de Roma" de Prospero Piatti, obra de 1900.

Ahora bien, respecto del sentido simbólico de las esculturas ubicadas en los nichos de medio punto, por sobre la línea del horizonte, comentamos que al ser todas ellas representaciones de divinidades (de izquierda a derecha Marte, Hércules y Ceres) señalan un nivel de contemplación extraterrenal que se separa de la parte inferior de la escena, habitada por la mundanidad de los hombres. En esta misma línea es que el pintor habría representado el pasado mítico en un tercer nivel ubicado a la altura de los frisos, donde han sido emplazados tres bajo relieves que narran escenas muy probablemente de *La Eneida* de Virgilio. Siendo así el cuadro nos ofrece una forma de comprensión de las tres esferas religiosas a través de las cuales el mundo de la República Romana entendía su existencia en sociedad.



Detalle iconográfico de la estatuaría y los bajo relieves emplazados en los frisos del cuadro "Catón en las fiestas florales de Roma" de Prospero Piatti, obra de 1900.

Avanzando hacia el nivel de la identificación de los personajes y su distribución coral, inicialmente es importante notar que Catón el Censor es representado en un tercer plano, con ropajes sobrios mientras camina hacia la salida del templo. El que dé la espalda al público acentúa su desinterés por participar de los festejos, procurando una nota racional dentro del colorido de las emociones que se despliegan a su alrededor; más aún considerando la opacidad de sus vestimentas. A su derecha, un hombre que parece ser asistente del templo anuncia la partida alzando su mano izquierda en señal de exhortación. En ella sostiene un pañuelo rojo carmesí que sobresale de la línea del horizonte, y que a modo de cita recuerda el famoso cuadro romántico de Théodore Géricault, "La balsa de la Medusa" de 1819. Así, considerando la época de producción de ambas obras no es de extrañar que este ejercicio iconográfico pudiera haber sido estructurado por Piatti tras estudiar el referente mencionado. Ciertamente, la necesidad de atraer la mirada del espectador hacia un punto dentro de la amplia composición es algo que comparten ambas escenas. Sumado el carácter efervescente del momento retratado.



Continuando con la observación de personajes, resulta pertinente definir el carácter icónico de la estatua de Flora ubicada en la parte superior derecha del cuadro, de espaldas al público, y rodeada en su base por tres figuras que demuestran solemnidad. La destreza lograda en la representación pictórica de la diosa, a partir de un modelo de mármol, nos enseña una vez más el conocimiento acabado por parte del artista de los trabajos de taller; evidente en la forma en que éste procura seguir cuidadosamente las líneas, sombras y pesos para causar la impresión de dureza y gracilidad propias del arte escultórico. Al mismo tiempo, esta construcción visual puede ser vista como prueba de la instrucción académica recibida por Piatti hacia fines del siglo XIX en Italia. La tendencia en el periodo era la de perpetuar las citas a la cultura clásica, de la cual su máxima expresión se concretizaba en la escultura francesa del siglo XVIII. Así, tras contemplar detenidamente la figura de la divinidad en el cuadro, se dará cuenta de la clara similitud que existe entre ésta y la famosa obra de Marc Arcis y Simon Mazière emplazada en Versalles hacia 1688, titulada "Flora". Esto ilumina, ciertamente, una nueva arista dentro del ideario conceptual de Piatti y su obra, llamándonos a reconocerlo además en su faceta de estudioso de la historia del arte europeo.

	
<p>Detalle de iconográfico de la escultura versallesca "Flora" de Marc Arcis y Simon Mazière, obra de 1688.</p>	<p>Detalle iconográfico del cuadro "Catón en las fiestas florales de Roma" de Prospero Piatti, obra de 1900.</p>

Por último, es interesante relevar dentro del plano de los personajes el foco constituido por el grupo de tres sensuales figuras femeninas puestas en primer plano, quienes por causa de su desinhibición pueden ser interpretadas como cortesanas. La primera de ellas sostiene dos perros, que seguramente serán parte de los juegos de casería, la segunda se vuelve hacia la partida de Catón en un cuarto plano, y la tercera se encuentra mirando hacia lo alto en actitud de homenaje. Juntas llaman al espectador a sentir la embriaguez del momento, en recuerdo de la fertilidad atribuida a la primavera y a la sexualidad. El que se trate de tres mujeres, conjuntamente, no debe ser visto como un gesto azaroso por parte de la composición, sino más bien como un símbolo de aquello que discursivamente subyace al sentido total de la escena. Como representación vicaria, se encuentran en lugar de la exuberancia del mundo terrenal anteriormente mencionado, de la donación material hecha por la divinidad al hombre, quien en un acto de entrega votiva se dispone a agradecer lo concedido. No en vano este tópico iconográfico fue representado por múltiples eruditos de la pintura a caballete, siendo quizás el más importante de ellos Sandro Boticelli con su obra "La Primavera" de 1477, quien perpetuó así una larga tradición italiana. De todo modos, es necesario precisar que originalmente Aglaya, Talía y Eufrosine,



nombre de las tres gracias asociadas al regreso de la primavera, eran de origen divino por causa de su vínculo con el Zeus griego o Júpiter romano, su padre. Así, debido al carácter mitológico que ostentaban fueron utilizadas simbólicamente a lo largo de distintos movimientos pictóricos en Europa como modo de señalar un ideal clásico de belleza, así como para representar las nociones de deleite y abundancia. Con todo, el que Piatti las emplazara como centro de su obra nos entrega indicios sobre sus preocupaciones historicistas, siempre centradas en mantener una continuidad entre la producción artística presente y las raíces culturales de su pasado mediterráneo.



Así, sólo queda relevar dentro de éste trabajo iconográfico la profunda actitud constructivista de Prospero Piatti en lo que refiere al desarrollo de discursos y detalles de rigurosa precisión histórica, plasmados en la escena a través de elementos céntricos en el tono de vida de la Roma republicana. Un claro ejemplo son las veladuras utilizadas para la representación de telas y pieles, principalmente sedas y cueros, que visten al variopinto de personajes desplegados en el interior del templo dando énfasis a su fastuosidad y elaboración. Del mismo modo, el estudio de joyas y adornos florales que utilizan las figuras femeninas demuestran un interés por acentuar la exactitud decorativa, permitiendo un recorrido visual por parte del espectador mucho más entramado al ser guiado hacia el deleite de elementos que pudieron haber sido reducidos a la simple expresión pictórica de la mancha, considerando el gran formato de la tela.

Con todo, y tras la evaluación de estos aspectos, podemos concluir que la idea de dar cuenta de un pasado mítico en sus facetas más ítimas pareció ser un móvil invaluable para el autor. De otro modo no se justificaría que incluyese además un repertorio sumamente formalizado de los instrumentos musicales de la época, representados en las vestales que acompañan el momento ritual. Siendo así, el resultado de la composición en su totalidad invita al público a trasladarse a lo largo y alto de la materialidad del cuadro, desplazándose por distintos niveles de reconocimiento visual que hacen de “Catón en las fiestas florales de Roma” una lección magistral del estilo historicista de representación pictórica.



## V. ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE LAS OBRAS DE PRÓSPERO PIATTI

La riqueza de estas pinturas las hacen un testimonio claro de la visión estetizante e idealista de la Academia romana, frente a la profusa fuente de inspiración que era el Mundo Antiguo hacia fines del siglo XIX. Efectivamente, dicha naturaleza permite confrontar las obras de Piatti con escenas históricas ya realizadas en años anteriores en Italia por Giuseppe Sciuti (1834-1911), pintor de óleos abocados al estudio arquitectónico de la Roma imperial. Ahora, si tomamos como referencia el nivel biográfico de esta segunda figura, resulta útil conectar a Piatti con el espíritu nacionalista que rondaba los intereses visuales de Sciuti; ciertamente vinculados con la atmósfera cultural de la región del Lacio posterior al *Risorgimento*. Ello pues el deseo de revivir las antiguas glorias militares y políticas de una sociedad milenaria fueron una prioridad que no dejó fuera al campo de las artes, dando forma a una generación de productores marcados por su contexto histórico; caso de ambos artistas.

En razón de estas observaciones, es posible entender la confluencia de cánones de representación venidos del Romanticismo italiano tardío y de un Neoclasicismo exacerbado como un escenario estilístico que explica la producción artística de Próspero Piatti dentro de este periodo. Una figura de bajo perfil dentro de su circuito local.



Por último, es necesario comprender que los modelos de representación utilizados en "Los funerales de César" y "Catón en las fiestas florales de Roma" tuvieron su origen en la escuela francesa a través de autores del orden de Thomas Couture (1815-1879) y Jean-

León Gérôme (1824-1904). Con su metodología de estudios documentales previos a la elaboración de obras, principalmente de fuentes históricas y literarias que describieran la Roma Antigua, construyeron un sistema de creación pictórica que ciertamente hubo de impactar en el resto de Europa. De este modo, otros autores que estilísticamente pueden ser asociados a las obras de Piatti por la tradición en que se inscriben son William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), Gustave Moreau (1826-1898) y Lawrence Alma-Tadema (1836-1912). Todos ellos pintores académicos estudiosos de la Antigüedad y sus tópicos culturales.



Referencia del cuadro "La morte di Cesare" de Jean- León Gérôme, obra de 1867.



Referencia del cuadro "Festín romano" de Thomas Couture, obra de 1847.

## VI. ANÁLISIS DE LAS ALTERACIONES VISUALES

### 1. "LOS FUNERALES DE CÉSAR"

#### a. Alteraciones Propiamente Visuales:

La obra presenta una notoria opacidad a lo largo de la superficie de la tela, principalmente debido a una capa de suciedad y residuos ambientales que provoca un aplanamiento en los volúmenes de la composición. Esta alteración visual distorsiona, aunque no de manera radical, la apreciación del paisaje a cielo abierto, de las edificaciones monumentales y de las carnaciones y telas de los personajes distribuidos entre el primer y el cuarto plano; todos ellos de gran importancia narrativa en la representación. De igual forma, la profundidad del espacio se ve afectada como efecto de este mismo fenómeno, haciendo que el espectador pierda la noción de distancia que existe entre el primer y el último plano.

Respecto de los centros de luz, situados principalmente sobre la línea del horizonte, es necesario señalar además que éstos se encuentran notoriamente oscurecidos, con una pérdida de la intensidad de los tonos y de los contrastes entre luz y sombra. Dicho efecto se hace especialmente notorio en el firmamento y en los personajes situados precisamente al nivel de la línea del horizonte. Así, debido a la interferencia de los mencionados residuos y contaminación, la escena se ve despojada del radical dramatismo que el pintor quiso otorgarle como motivo principal.

A partir de esta apreciación es posible concluir que si bien la obra no presenta alteraciones propiamente visuales que afecten de manera drástica su contenido narrativo, los elementos anteriormente mencionados sí comprometen una apropiada apreciación por parte de los espectadores, más aún considerando el sentido monumental que Prospero Piatti quiso plasmar en su trabajo, a través de la vibración lograda por los colores originales.

**b. Alteraciones Matérico-Visuales:**

El soporte de la obra se encuentra en un buen estado de conservación a pesar de que existen problemas de tensión en la esquina superior derecha e inferior derecha, lo que genera una superficie irregular que deforma el plano.

	
Detalle de falta de tensión esquina superior derecha.	Detalle de falta de tensión esquina inferior derecha.

Es necesario además notar que presenta rasgados en la esquina inferior derecha, acompañados de pérdida de la capa pictórica producto de abrasiones en la mitad inferior de la obra.

	
Detalle de rasgado de 7 cm en sector inferior derecho.	Detalle de rasgado de 1.5 cm en sector inferior derecho.
	
Detalle de faltante de capa pictórica en tercio inferior izquierdo.	Detalle de faltante de capa pictórica en tercio inferior derecho.

Con todo, los efectos estéticos de estas alteraciones matérico visuales se traducen en focos de distracción que efectivamente podrían afectar la apreciación de la obra por parte del espectador. Esto se debe en gran medida a que el tamaño de las deformaciones del plano en la mitad derecha del cuadro, así como el de los rasgados y faltantes ubicados en elementos compositivamente relevantes, caso de las figuras ubicadas en primer plano de la obra, adquieren tal peso que inevitablemente logran desarticular parte del recorrido visual propuesto por el autor para representar el momento de las pompas fúnebres de Julio César.

## 2. “CATÓN EN LAS FIESTAS FLORALES DE ROMA”

### a. Alteraciones Propiamente Visuales:

Al igual que la “Los funerales del César”, la obra presenta una notoria opacidad a lo largo de la superficie de la tela, principalmente debido a una capa de suciedad y residuos ambientales que provoca un aplanamiento en los volúmenes de la composición. Esta alteración distorsiona la apreciación de la escenografía arquitectónica y de los cuerpos semidesnudos de las jóvenes devotas a la diosa Flora; elementos de suma importancia dentro de la representación de gran formato. Asimismo, la profundidad de los espacios se ve disminuida como efecto de este mismo fenómeno, haciendo que el espectador pierda la noción de distancia que existe entre el primer y el último plano.

Refiriéndonos a los centros de luz dispuestos por Piatti, emplazados principalmente en la mitad superior de la tela, es necesario señalar además que éstos se encuentran levemente oscurecidos, con una pérdida de la intensidad de los tonos y de los contrastes entre luz y sombra, por causa de la misma suciedad, restando dramatismo al momento ritual retratado en la escena.


Así, si bien la obra no presenta alteraciones propiamente visuales que afecten de manera drástica su contenido narrativo, los elementos anteriormente mencionados sí comprometen una apropiada apreciación por parte de los espectadores, más aún considerando el sentido monumental que Prospero Piatti quiso plasmar en su trabajo, a través de la vibración lograda por los colores originales.

### b. Alteraciones Matérico-Visuales:

En términos del soporte de la obra, es posible señalar que se encuentra en un buen estado de conservación a pesar de que existen problemas de tensión en la esquina superior izquierda y superior derecha, lo que genera una superficie irregular que deforma el plano.

	
<p>Detalle de falta de tensión esquina superior izquierda.</p>	<p>Detalle de falta de tensión esquina superior derecha.</p>

Conjuntamente existen rasgados de tamaño medio en la esquina inferior derecha, en la esquina superior izquierda y en la zona central del costado derecho.

	
Detalle de rasgado en esquina inferior derecha.	Detalle de rasgado en esquina superior izquierda.

De todos modos ninguna de las alteraciones matérico visuales expuestas introduce elementos distractores de peso suficiente como para generar focos de atención no elaborados por el artista. Ello pues el espíritu del relato de la partida del Censor Catón del espacio de celebración, compositivamente sugerido por los rostros y el juegos de miradas de todos los asistentes a las fiestas florales, no se ve comprometido a pesar de la existencia de faltantes y de las deformaciones del plano mencionadas.

## VII. ANÁLISIS CRÍTICO DE LOS VALORES DE LAS OBRA DE PRÓSPERO PIATTI

### Valor Histórico-Estético

Considerando el contexto de producción de los cuadros “Los funerales del César” y “Catón en las fiestas florales de Roma”, nacidos en un momento político crucial dentro de la historia italiana de fines del siglo XIX, así como su recorrido histórico vinculado a grandes figuras de la escena artística de Chile, debe relevarse de entre el conjunto de los valores que articulan su identidad un nivel semántico asociado a la historicidad y estética que presentan. Pues en su temática y composición las obras se ofrece al espectador como prueba de la mentalidad de un periodo, particularmente la de una burguesía nacionalista, preocupada por no dejar caer en el olvido el origen de su riqueza cultural. El género grandilocuente de la Roma republicana e imperial se posiciona así a través de la fuerza de los colores escogidos por Piatti para llevar a cabo su empresa; que no parece ser otra más que la de ofrecer una entrada visual al peso milenar de la tradición de su país.

Pero no sólo deben entenderse estas representaciones de gran formato como una consecuencia más de las tendencias pictóricas imperantes en el norte y centro de Italia hacia el 1900, pues en su esencia comunican además el sentido del gusto y de las preocupaciones intelectuales de una importante parte de los artistas chilenos allegados en Europa hacia aquellos años. Fascinados por la esteticidad del Viejo Mundo, estos creadores no pudieron hacer menos que rendirse ante el estudio detallado y riguroso de escenas como las que aquí presenciamos. No en vano Augusto Matte, padre de Rebecca Matte, una de las más prominentes escultoras de la historia chilena, decidió adquirir estos cuadros entre 1900 y 1901 para su colección privada.

Ciertamente, “Los funerales del César” y “Catón en las fiestas florales de Roma”, son también el resultado material de la búsqueda de referentes por parte de la academia chilena de fines del siglo XIX. Modelos concebidos como fundamento pedagógico dentro de la institucionalidad de las artes nacionales tras su donación definitiva al Estado en 1936. Siendo así, no podrá comprenderse a cabalidad la significancia de estas obras si no son observada desde este prisma valórico.

### Valor Patrimonial

Luego de incorporarse a la colección del Museo de Bellas Artes tras la muerte de Pedro Felipe Íñiguez, y adquirir así el estatus de patrimonio de la nación chilena, los cuadros “Los funerales del César” y “Catón en las fiestas florales de Roma” no sólo pasaron a formar parte del repertorio de obras extranjeras en el país, sino que además de la memoria y recuerdo del legado de una de las familias más recordadas por la historia del arte chileno: los íñiguez Matte. En este sentido su valor patrimonial descansa en la oportunidad que entregan de reconstruir el ideario material de una generación de destacados artistas e intelectuales locales, quienes escribieron quizás uno de los episodios más entrañables de la tradición cultural chilena, a través de una intensa carrera profesional. Las piezas en cuestión resultan ser entonces de insustituible sentido explicativo a la hora de aproximarnos a la reconstrucción no sólo de las referencias visuales que influenciaron parte de la producción artística de Rebeca Matte durante su vida, sino que además del carácter erudito que tuvo su rigurosa formación disciplinar.

El que hoy estos cuadro formen parte de la institucionalidad cultural chilena, siendo exhibidos en un espacio de acceso público como es la Biblioteca Nacional, los posiciona en una plataforma ideal para comunicar a la comunidad el carácter patrimonial de su procedencia.

### Valor Social

Conjuntamente existe una apropiación de estas obras por parte de la comunidad que las circunda en su actual lugar de exhibición, dentro de la Sala de Prensa *Fray Camilo Henríquez* de la Biblioteca Nacional. Luego de un trabajo de reconocimiento de campo, que incorporó la identificación de las relaciones culturales desplegadas entre estos objetos patrimoniales y los agentes transitorios y permanentes que interactúan con ellos, se relevó un nivel semántico asociado a la identidad simbólica que ha sido asignada a los cuadros por sus espectadores sin el necesario conocimiento de sus datos de producción y procedencia. Esto conlleva el reconocimiento de un valor social aparejado a “Los funerales de César” y “Catón en las fiestas florales de Roma” que se sustenta incluso en asociaciones emotivas e identitarias, dependiendo de cada tipo de espectador. Así cualquier análisis de la *eficacia simbólica* que de ellos se desprende, deberá considerar la siguiente gama de tipificaciones socioestructurales, organizada de acuerdo a los resultados de una pauta de observación semiestructurada (Ver pauta en Anexo 7).

Público	Descripción	Relación
<b>Especializado</b>	Compuesto principalmente por estudiantes y profesionales de las artes, ciencias sociales y humanidades, quienes asisten frecuentemente a la sala de prensa con fines investigativos y académicos.	Debido a la instrucción especializada que ha recibido esta clase de espectadores, es posible definir su relación con las obras a partir de discursos e interpretaciones formalistas referidas casi en su totalidad al nivel histórico, estético y estilístico que descansa en ellas.

<p><b>Frecuente</b></p>	<p>Compuesto principalmente por usuarios de la sección periódicos quienes asisten constantemente a la sala <i>Fray Camilo Henríquez</i> para realizar sus lecturas semanales (de una a cuatro veces por semana). Es necesario destacar que su composición es heterogénea en términos de nivel de escolaridad e instrucción técnico profesional.</p>	<p>Considerando los niveles de frecuencia con que estos espectadores visitan el lugar de emplazamiento de las obras, así como su aproximación no especializada al lenguaje de las artes, es posible definir su relación con los cuadros a partir de asociaciones identitarias debido a que los consideran parte de elementos característicos del espacio sin necesariamente conocer su contenido histórico, estético y estilístico.</p>
<p><b>Esporádico</b></p>	<p>Compuesto principalmente por los visitantes esporádicos de la sala <i>Fray Camilo Henríquez</i>. Dentro de esta categoría se encuentran los usuarios ocasionales, transeúntes y turistas. Es necesario destacar que su composición es heterogénea en términos de nivel de escolaridad e instrucción técnico profesional.</p>	<p>Considerando la fluctuante y discontinua relación entre estos espectadores y el lugar de exhibición de las obras, así como su aproximación no necesariamente especializada al lenguaje de las artes, es posible definir su relación con los cuadros a partir de relaciones institucionales, pues consideran los cuadros objetos patrimoniales de una institución gubernamental. Cabe destacar que su interpretación se ve influenciada por lo señalado como falta de información al visitante.</p>
<p><b>Funcionarios</b></p>	<p>Compuesto por los funcionarios y el personal encargado de la atención al público en la Sala de Prensa <i>Fray Camilo Henríquez</i> de la Biblioteca Nacional.</p>	<p>Considerando la relación laboral y profesional que existe entre este público, las obras y su lugar de exhibición, es posible definir su relación con los cuadros a partir de asociaciones identitarias y emotivas, pues a pesar de que es identificable un desconocimiento del nivel histórico, estético y estilístico que descansa en ellas, así como de los valores culturales que sustentan, son apreciadas por su capacidad de particularizar el espacio en que se emplazan, con respecto del resto de los espacios dentro de la Biblioteca Nacional.</p>



## Valor Económico

A partir del reconocimiento de los valores histórico-estéticos, patrimoniales y sociales, anteriormente relevados en el análisis de “Los funerales del César” y “Catón en las fiestas florales de Roma” de Prospero Piatti, es posible iniciar un proceso de revalorización de estos cuadros al comprender que su complejidad simbólica y semántica excede los límites de lo netamente objetual. Siendo así, la fijación de un necesario valor económico, en términos del mercado local e internacional, dependerá a su vez de una correcta interpretación de estos aspectos anteriormente desconocidos. Para tal efecto, deberán ser consideradas referencias externas que permitan ajustar costos actualizados y pertinentes para el caso de estos cuadros, ya que debido a la ausencia de documentación e investigación nacional de la vida y obra de Prospero Piatti se dificultan tales procedimientos.

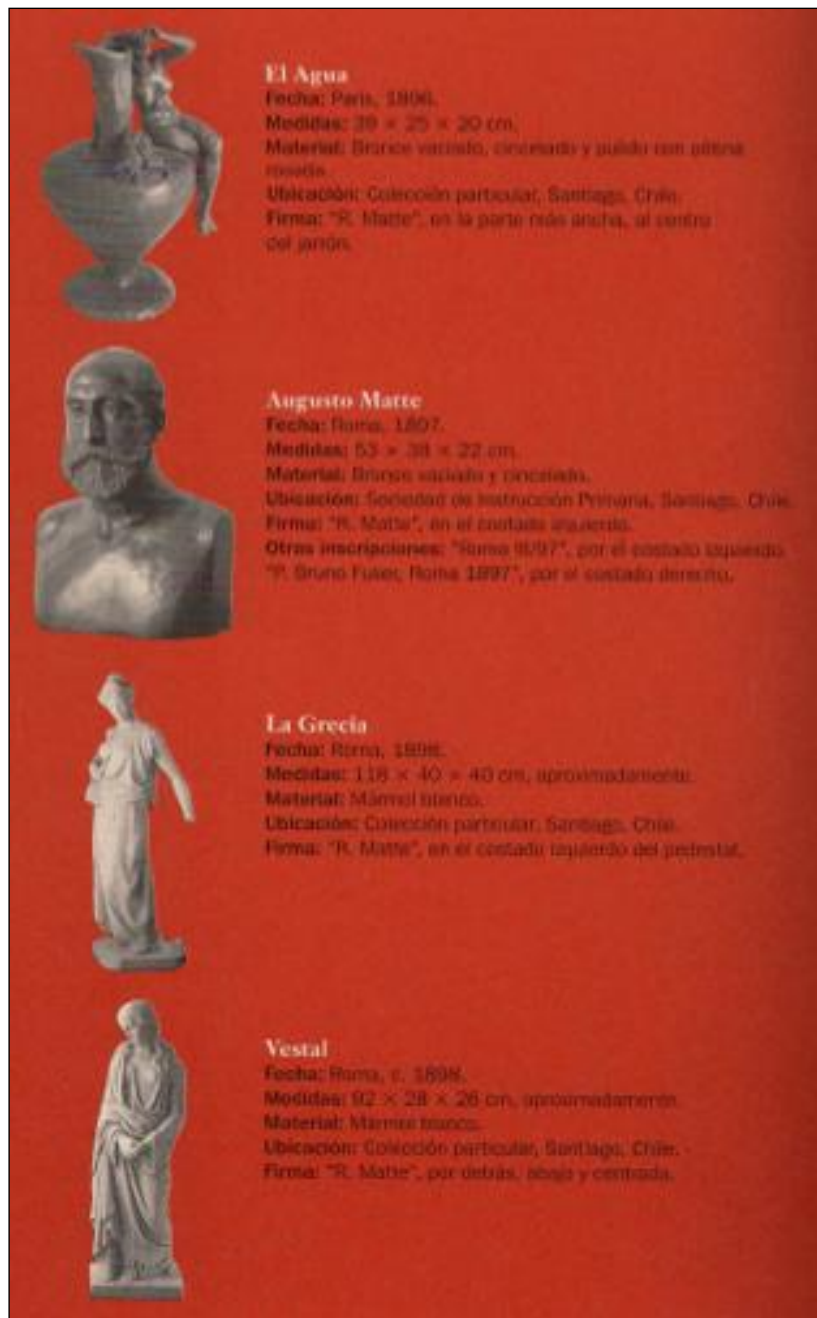
Así, un primer referente a considerar es la prestigiosa casa de subastas de arte Christies's London, la cual hacia 2006 puso en venta el díptico “Pompeian interiors” de 1891, obra de Prospero Piatti de mucho menores dimensiones (55.6x85.1 cm), cuyo precio de entrada estimado fue de entre US \$75,480 - \$113,220. Como primer punto de observación esta información esclarecer la fijación de precios para el caso de “Los funerales del César” de 1898 (99x310 cm) y “Catón en las fiestas florales de Roma” de 1900 (200x310 cm) muy por sobre esta franja, no sólo debido a la diferencia de dimensiones sino que además debido a la diferencia en la datación de los cuadros pues las obras en cuestión pudieron ser quizás las últimas realizadas por el artista considerando que su fecha de defunción fue estipulada hacia 1902.

Si a continuación se evalúan referencias más recientes, esta tendencia podrá ser corroborada ya que la obra “Catón en las fiestas florales de Roma” tiene una copia de menores dimensiones (104x162 cm), actualmente en venta vía la casa de remates Dorotheum, con un valor inicial de entrada de € 27.140 (16.561.143 pesos chilenos). De este modo, la revalorización de estas piezas originales y autenticadas deberá ciertamente avanzar hacia precios que les devuelvan su estatuto patrimonial, en cuanto cuadros de gran valor histórico dentro de las colecciones de arte nacional.

**ANEXOS:** Cualquier otra información que se quiera agregar en relación con la obra o con el autor.

1. **Rebeca Matte, Obras 1896-1900:** Listado de esculturas de la artista chilena durante su residencia en Europa. Llama profundamente la atención su interés por el desarrollo de los estudios del cuerpo a partir de modelos del Mundo Antiguo. Esta influencia se debió a sus estudios en París y Roma durante fines del siglo XIX.


A)




8

<sup>8</sup> Listado obtenido de Cruz de Amenábar, Isabel. *Manos de mujer. Rebeca Matte y su época*. Santiago, Origo, 2008, p. 522.


B)




**Meditación o El Pensador**  
Fecha: París, c. 1899.  
Medidas: 58 x 60 x 54 cm.  
Material: Bronce vaciado y cincelado.  
Ubicación Original: Sociedad de Instrucción Primaria, Santiago, Chile.  
Réplicas: Tres; en colecciones particulares, Santiago, Chile.  
Firma: "R. Matte", en el costado izquierdo a media altura.



**Horacio**  
Fecha: París, 1899.  
Medidas: 204 x 120 x 120 cm.  
Material: Mármol blanco.  
Ubicación: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.  
Firma: No tiene.  
Otras inscripciones: Qu'il moruti, por el frente, abajo y centrada.



**Horacio réplica**  
Medidas: 75 x 45 x 44 cm.  
Material: Bronce vaciado y cincelado.  
Ubicación: Sociedad de Instrucción Primaria, Santiago, Chile.  
Firma: No tiene.



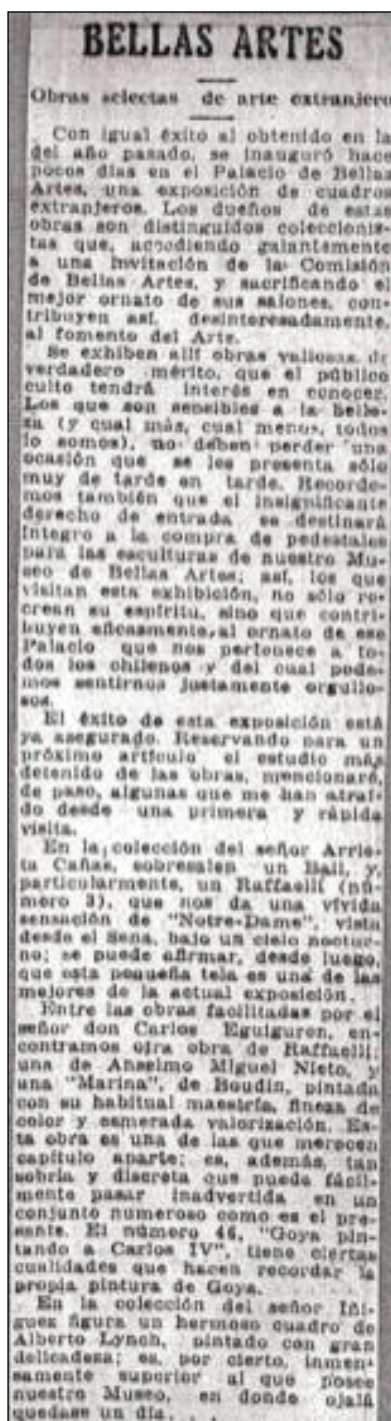
**Eco, Encantamiento o Ensoñación**  
Fecha: París, 1900.  
Medidas: 142 x 77 x 107 cm.  
Material: Mármol blanco.  
Ubicación: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.  
Firma: No tiene.

9

<sup>9</sup> Listado obtenido de Cruz de Amenábar, Isabel. *Manos de mujer. Rebeca Matte y su época*. Santiago, Origo, 2008, p. 523.

2. **Fuentes Primarias:** Referencia de prensa de la inauguración de la *Exposición de Arte Extranjero*, organizada en el Museo de Bellas Artes e inaugurada el día 30 de mayo de 1918. La familia Íñiguez Matte facilitó, además del cuadro "Los funerales del César" realizado por Piatti hacia 1898, otras obras de gran valor para ser exhibidas a la ciudadanía.

A)



*El Mercurio*, martes 30 de mayo de 1918, p. 5.

3. **Fuentes Primarias:** Referencias de prensa del sábado 9 de mayo de 1936 vinculadas con la donación al Museo de Bellas Artes de Chile de los dos cuadros de Prospero Piatti pertenecientes a la familia Íñiguez Matte.

A)

**Donación de cuatro obras  
al Museo de Bellas Artes**

**AYER SE RECIBIERON  
LAS OBSEQUIADAS POR  
DON PEDRO F. INIGUEZ**

Don Enrique Peña L., secretario inspector del Museo Nacional de Bellas Artes, procedió en la mañana de ayer al recibo de cuatro obras famosas, legadas al Museo por el señor Pedro Felipe Íñiguez, recién fallecido.

Las obras donadas son: dos grandes cuadros ejecutados por el famoso pintor Piatti, que representan, uno, "Juegos Florales de Roma", y el otro, "Funerales de Julio César"; dos marinas del célebre pintor Thomas J. Somercales, que representan, una, "La toma del Huáscar", y la otra, "Combate de Angamos".

Con estas cuatro obras se proyecta hacer un panneau en una de las salas del Museo, como un recuerdo permanente al gentil donante.

*El Mercurio*, sábado 9 de mayo de 1936, p. 19.

B)

## Una donación al Museo Nacional de Bellas Artes

La hizo por don Pedro  
Felipe Iniguez, recién  
fallecido

### OBRAS FAMOSAS

De acuerdo con el señor Gonzalo Calvo y por especial encargo del señor Alberto Mackenna S., Director del Servicio, don Enrique Peña L., Secretario Inspector del Museo Nacional de Bellas Artes, procedió en la mañana de ayer al recibo de cuatro obras famosas legadas al Museo por señor don Pedro Felipe Iniguez, recientemente fallecido.

Las obras donadas son: dos grandes cuadros ejecutados por el famoso pintor Piatti, que representan uno, "Juegos Florales de Roma", y el otro "Funerales de Julio César", dos Marinas del célebre pintor Thomas J. Somerciales, que representan una, "La Toma del Huascar", y la otra "Combate de Angamos".

Con estas cuatro obras se proyecta hacer un panteón en una de las Salas del Museo, como un recuerdo permanente al gentil donante.

*Diario Ilustrado*, sábado 9 de mayo de 1936, p. 1.

C)

## Una donación al Museo Nacional de Bellas Artes

La hizo por don Pedro  
Felipe Iniguez, recién  
fallecido.

### OBRAS FAMOSAS

De acuerdo con el señor Gonzalo Calvo y por especial encargo del señor Alberto Mackenna S., Director del Servicio, don Enrique Peña L., Secretario Inspector del Museo Nacional de Bellas Artes, procedió en la mañana de ayer al recibo de cuatro obras famosas legadas al Museo por señor don Pedro Felipe Iniguez, recientemente fallecido.

Las obras donadas son: dos grandes cuadros ejecutados por el famoso pintor Piatti, que representan uno, "Juegos Florales de Roma", y el otro "Funerales de Julio César", dos Marinas del célebre pintor Thomas J. Somercales, que representan una, "La Toma del Huascar", y la otra "Combate de Angamos".

Con estas cuatro obras se proyecta hacer un panneau en una de las Salas del Museo, como un recuerdo permanente al gentil donante.

*La Nación*, sábado 9 de mayo de 1936, p. 11.

D)

## **Valiosa donación al Museo de Bellas Artes**

Se recibieron ayer las obras legadas por el señor Pedro Felipe Iníiguez

**Son telas del famoso pintor Piatti y del célebre Somerscales**

De acuerdo con el señor Gonzalo Calvo y por especial encargo del señor Alberto Mackenna S., Director del Servicio, don Enrique Peña L., secretario inspector del Museo Nacional de Bellas Artes, procedió en la mañana de hoy al recibo de cuatro obras famosas legadas al Museo por el recientemente fallecido señor Pedro Felipe Iníiguez.

Las obras donadas son: dos grandes cuadros ejecutados por el famoso pintor Piatti que representan uno, "Juegos Florales de Roma", y el otro "Funerales de Julio César"; Dos Marinas del célebre pintor Thomas J. Somerscales, que representan una, "La Toma del Huáscar", y la otra "Combate de Angamos".

Con estas cuatro obras se proyecta hacer un paneaux en una de las salas del Museo, como un recuerdo permanente al donante.

*Revista Zig Zag, 15 de mayo de 1936, p. 20.*



4. **Fuentes Primarias:** Documentación sobre la donación del cuadro "Interior egipcio" al Museo de Bellas Artes por voluntad del coleccionista Ismael Valdés Valdés el 17 de mayo de 1949, junto con la aprobación de la donación el 11 de agosto de 1949. Museo de Bellas Artes, Fondo Actas y Memorias, Actas Comisión de Bellas Artes, Compilación de Fuentes Fundacionales, Volumen II: Actas Comisión de Bellas Artes (1914-1950).

A)

29

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES  
SANTIAGO DE CHILE  
DIRECCIÓN

PINTURA AL OLEO, LEJADOS AL MUECO POR EL  
SEÑOR ISMAEL VALDES VALDES.-

SANTIAGO, 17 de Mayo de 1949.-

N.º 34

SEÑOR DIRECTOR GENERAL:

Tengo el agrado de poner en su superior conocimiento que, con fecha 27 de Abril ppto., esta Dirección recibió del señor Carlos Estevez O., en representación del Albacea de los bienes dejados por el señor Ismael Valdes Valdes, señor Salustio Barros Ortuzar las 28 obras que este ilustre filántropo lega por disposición testamentaria al Museo Nacional de Bellas Artes, según la cláusula cuya copia acompaño al presente oficio.-

El Director suscrito asesorado por el Consejero de Bellas Artes señor Ismael Cabezón A. procedió a hacer el inventario de los 28 cuadros que forman este legado y cuya lista se detalla a continuación:

AUTOR.	TITULO.	DIMENSION.	
1. Faure	MESSINA	0.14 X 0.19.	Oleo, Cartón
2. Orrego Luco	PAISAJE NEVADO	0.31 X 0.47.	" "
3. Alfredo Araya	PAISAJE	0.16 X 0.24.	" "
4. P. Gabini R.	PAISAJE VENEZ.	0.44 X 0.60.	" "
5. Gaspar Miró	PAISAJE PARIS	0.33 X 0.24.	" Madera
6. Pedro Ovalle	INTERIOR	0.35 X 0.27.	" Cartón
7. R. Correa	FIGURA	0.66 X 0.56.	" Tela
8. Quinton	PAISAJE	0.49 X 0.70.	Acuarela-Vidrio
9. Pedro Lira	FIGURA	0.61 X 0.38.	Oleo-Tela
10. Hamilton, M.	PAISAJE	0.68 X 1.22.	" "
11. Maroyler	PAISAJE BRIT.	0.65 X 0.54.	" "
12. Zoppinfall	ESTABLO	0.40 X 0.60.	" " (Retura)
13. Harris	FIGURA	0.64 X 0.48.	" "
14. Abate	GALILEO	1.45 X 0.91.	" "
15. J. F. González,	CALLE DE SEVILLA.	0.26 X 0.38.	" Cartón
16. O. T.	CASAS FUNDO	0.50 X 0.40.	" Madera
17. R. Correa	VACAS	0.45 X 0.55.	" Tela
18. A. de Sotomayor	ENCENA GALILEO.	0.76 X 1.01.	" "
19. P. Subercaseaux	ENCENA DE COLOMBIA.	0.64 X 0.86.	" "
20. P. Arnau	JARDIN	1.00 X 0.62.	" "
21. Lucas	AV. OPERA	0.31 X 0.40.	" Madera
22. Somerscales	MARINA (Copia)	1.08 X 0.70.	" Tela
23. Piatti	INTERIOR EGIPCIO.	1.06 X 0.69.	" "
24. Toullibert	PAISAJE	0.24 X 0.33.	" Madera
25. M. Bontá	MARINA	0.39 X 0.45.	" Cartón
26. E. Lynch	DAMA SENTADA	0.25 X 0.36.	" Madera
27. P. Ferrand	RETRATO NEGRO.	0.61 X 0.65.	" Oleo
28. R. Segundo	NINA HILTON.		

B)

MUSEO NACIONAL DE BELGIAN ARTS  
SANTIAGO DE CHILE  
DIRECCIÓN

INFORME SOBRE DONACIONES ACEPTADAS POR EL  
CONSEJO DE ESTE MUSEO, A FIN DE QUE SE DEN  
LOS AGRADECIMIENTOS OFICIALES.-

SANTIAGO, 11 de agosto de 1949.

N° 61 -

SEÑOR DIRECTOR GENERAL:

Me es muy grato informar a Ud. que la Comisión Asesora de este Museo, en la sesión que tuvo lugar el día 27 del mes de Julio ppdo., cuya copia del acta se enviará oportunamente, fueron aceptadas las donaciones que a continuación se enumeran:

- 1.- Un cuadro al óleo titulado "TRES MARGARITAS", donado al Museo por su autor el pintor cubano Don Mario Carreño, domicilio Galería Cascos Av. Santa Fé N° 784 (Buenos Aires.-
- 2.- Un legado compuesto de 28 cuadros al óleo, hecho al Museo por el señor Ismael Valdés Valdés, entregado a esta Dirección por el señor Carlos Estevez G, domiciliado en calle Rosas N° 1331 de esta ciudad.-
- 3.- Un cuadro al óleo del pintor don Alfredo Valenzuela Puelma, donado al Museo por el Consejo Directivo del Banco de Chile, entregado a esta Dirección por el señor Ricardo Letelier, Gerente General del Banco de Chile, -titulado "LA CIENCIA MOSTRANDO AL GENIO, QUE SOLO ELLA CONDUCE A LA INGENU- LIDAD DEL SABER.-
- 4.- Una colección de 121 obras de artistas alemanes, compuesta de grabados, al aguafuerte, acuarelas y dibujos, correspondiente al -- Grupo de la EXPOSICIÓN - de Dresden -1920 - 1923, donada al Museo por Don Max Rosenberg, domiciliado en la ciudad de Temuco, Castilla N° 690.-

Ruego a Ud. se sirva dar como es de rigor, los agradecimientos oficiales de esa Dirección General a los benefactores de este Museo, cuyas direcciones se anotan mas arriba.-

Saluda atentamente a Ud.

*Luis Vargas Rosas*

Luis Vargas Rosas  
DIRECTOR

5. **Referencia Web:** Obra en venta dentro del dominio web Dorotheum (valor inicial de compra € 27.140). Es atribuida a Prospero Piatti en 1899, como una copia de menores proporciones del cuadro "Catón en las fiestas florales de Roma" de la colección del Museo de Bellas Artes. El trabajo de documentación de la obra se adjudica a Paulo Benassai y a Mag. Dimitra Reimüller.

A)



*Floralia* (Reproducción) - 1899  
Óleo sobre tela  
Austria, Palais Dorotheum

<sup>10</sup> Datos obtenidos de <http://www.dorotheum.com/en/auction-detail/auction-8895-19th-century-paintings-and-watercolours/lot-1131284-prosper-piatti-and-studio.html> Consulta:10 de mayo, 2012.

6. **Cronografía Prospero Piatti (1842-1902):** Recorrido visual por la obra del artista italiano, gran parte de esta documentación visual ha sido obtenida a través de una recolección digital de referencias. Cabe agregar que existen obras de las que no se tiene registro fotográfico, pero que son mencionadas por la bibliografía escrutada, es el caso de “Caio Gracco ai rostri” (Cayo Graco y los rostros); “Cornelia e La norte di Pietro Micca” (Cornelia y la muerte de Pietro Micca); y “Scena dell’antica Roma” (Escena de la antigua Roma). Todas ellas fechadas en 1901.

A)



11

*La aparición de Nuestra Señora del Buen Consejo - 1883*  
Óleo sobre lienzo  
Italia, Iglesia de Genazzano

<sup>11</sup> Disponible en <http://www.traditioninaction.org/religious/a004rp.htm> Consulta:10 de mayo, 2012.

B)



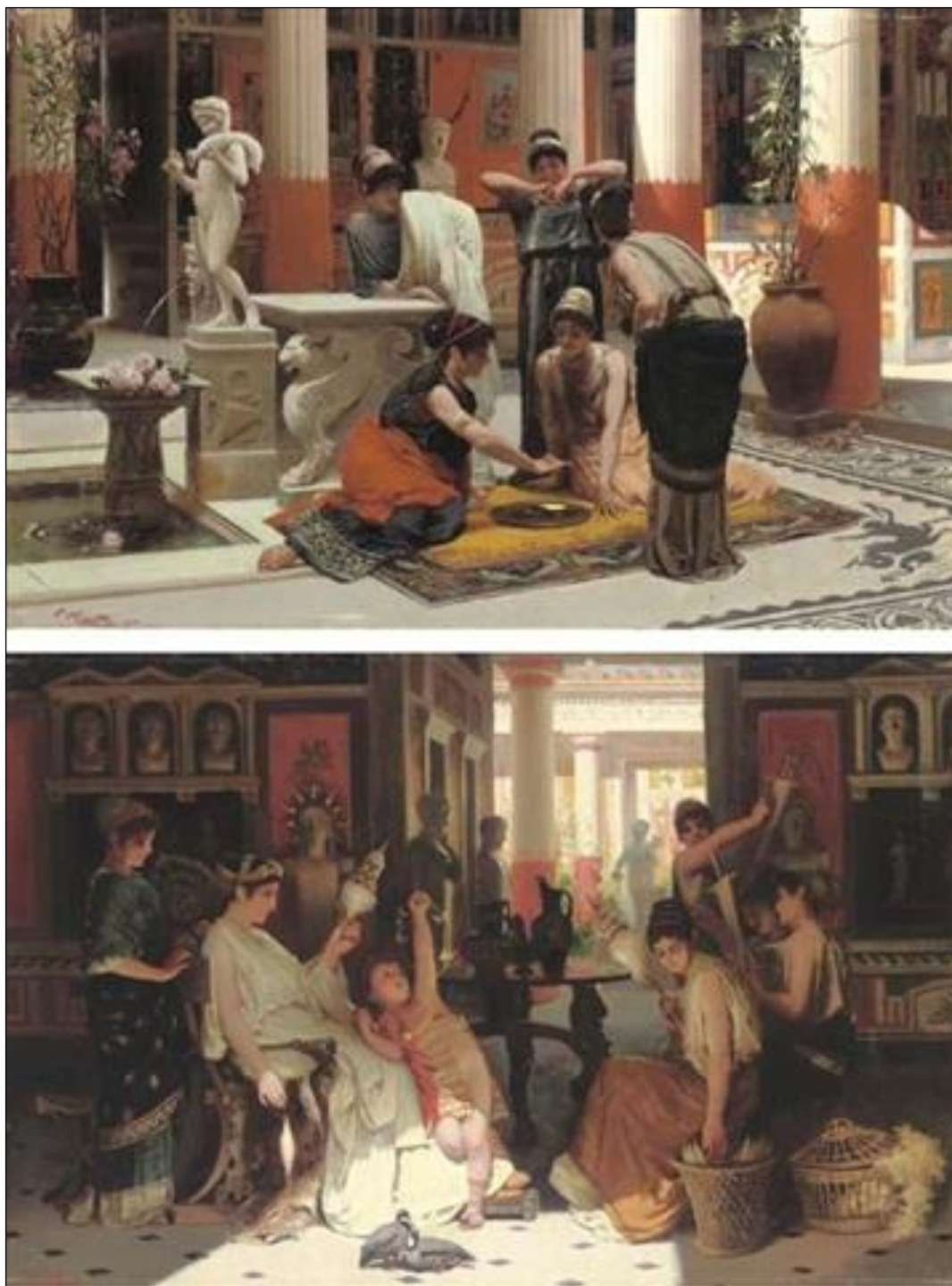
12

*Cupido y palomas* - 1890  
Pintura al Fresco  
Italia, Palazzo Vidoni

---

<sup>12</sup> Disponible en <http://www.flickr.com/photos/dealvariis/5743250699/in/set-72157618922680385> Consulta:10 de mayo, 2012.

C)



13

*Interiores Pompeyanos* (Díptico) - 1891  
Óleo sobre tela  
Inglaterra, Christie's

<sup>13</sup> Disponible en <http://www.christies.com/lotfinder/lot/prospiero-piatti-pompeian-interiors-4821390-details.aspx?pos=19&intObjectID=4821390&sid> Consulta: 10 de mayo, 2012.

D)



14

*La presentación al templo* - 1892  
Óleo sobre tela  
Italia, Colección Privada

<sup>14</sup> Disponible en [http://www.eosarte.it/Amarcord\\_tutti/Amarcord%20Venezia%201984.htm](http://www.eosarte.it/Amarcord_tutti/Amarcord%20Venezia%201984.htm) Consulta:10 de mayo, 2012.

E)



15

*Interior Egipcio* - 1893  
Óleo sobre tela  
Chile, Museo Nacional de Bellas Artes

<sup>15</sup> Disponible en Bandera, María Cristina. *Dipinti italiani del Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile*. Firenze, Centro Di, 2007, p. 67.



F)



16

*La adoración* (Tríptico) - 1894  
Pintura al Fresco  
Italia, Chiesa dell'Addolorata

<sup>16</sup> Disponible en <http://www.comune.mosciano.te.it/index.php?id=55&itemid=4> Consulta:10 de mayo, 2012.

G)



17

*Los funerales del César* - 1898  
Óleo sobre tela  
Chile, Museo Nacional de Bellas Artes

---

<sup>17</sup> Documentación CNCR.

H)



18

*Floralia* (Reproducción) - 1899  
Óleo sobre tela  
Austria, Palais Dorotheum

<sup>18</sup> Disponible en <http://www.dorotheum.com/en/auction-detail/auction-8895-19th-century-paintings-and-watercolours/lot-1131284-prosper-piatti-and-studio.html> Consulta:10 de mayo, 2012.

I)



19

*Catón en las fiestas florales de Roma* - 1900  
Óleo sobre tela  
Chile, Museo Nacional de Bellas Artes

---

<sup>19</sup> Documentación CNCR.

**7. Pauta semiestructurada de observación:** Pauta de análisis cualitativo con carácter semiestructurado elaborada a partir de los supuestos teóricos de la sociología del arte de Pierre Bourdieu y Bruce Watson. Su finalidad fue la de facilitar el estudio de la recepción, comprensión y apropiación de valores culturales por parte del público asistente a la Sala *Fray Camilo Henríquez* de la Biblioteca Nacional, en cuento espectadores de obras de arte socialmente diferenciables.

**i. Fase 1: Reconocimiento**

- a) ¿Qué tipo de obras de arte cree usted que son las que se exhiben?
- b) ¿Cómo describiría su materialidad?
- c) ¿A qué época cree usted que podrían ser atribuidas?
- d) ¿A qué artista cree usted que podrían ser atribuidas?
- e) ¿Sabe usted desde cuándo se exhiben en la Sala *Fray Camilo Henríquez*?
- f) ¿Qué clase de información ha recibido usted sobre estas obras?
- g) ¿Qué información podría dar usted sobre estas obras?
- h) ¿Qué sentido cree usted que tienen dentro del espacio en que se ubican?
- i) ¿Cuál cree usted que es el valor patrimonial que estas obras podrían tener?
- j) ¿Cuál cree usted que es el valor cultural que estas obras podrían tener?
- k) ¿Cuál cree usted que es el valor económico que estas obras podrían tener?
- l) ¿Cuál cree usted que es el valor emotivo que estas obras podrían tener?
- m) Si no había notado previamente su presencia ¿A qué atribuiría usted ese hecho?
- n) ¿Cree usted que los visitantes de la Sala *Fray Camilo Henríquez* las valoran?

**ii. Fase 2: Comprensión**

- a) ¿Cuál es el contenido visual de cada una de las obras?
- b) ¿Qué representan las escenas retratadas en cada una de ellas?
- c) ¿Qué es lo que desean comunicar al espectador cada una de ellas?
- d) ¿Qué información entregan sobre el artista que las creo?
- e) ¿Qué información histórica entregan al espectador?
- f) ¿Qué elementos en su composición las hacen reconocibles en términos de estilo?

**III. Fase 3: Apropiación**

- a) Más allá de su valor artístico ¿Cómo cree usted que las obras se relacionan con la Sala *Fray Camilo Henríquez*? ¿Por qué?
- b) ¿Cree usted que las obras debieran permanecer en su actual lugar de exhibición? ¿Por qué?

## VIII. BIBLIOGRAFÍA

Argana, Giulio Carlo. *El Arte Moderno. Del Ilusionismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, Akal, 1998.

Ballart, Josep y Tresserras, Jordi. *Gestión del patrimonio cultural*. Ariel, Barcelona, 2001.

Bandera, María Cristina. *Dipinti italiani del Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile*, Firenze, Centro Di, 2007.

Bénézit, E. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers – Vol. X*. Paris, Gründ, 1970.

Brandi, Cesare. *Teoría de la restauración*. Madrid, Alianza Editorial, 1992.

Bourdieu, Pierre y Darbel, Alain. *El amor al arte. Los museos europeos y su public*. Buenos Aires, Paidós, 2004.

Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean-Claude. *La Reproducción: Elementos para una Teoría del Sistema de Enseñanza*. Madrid, Editorial Popular, 2001.

Carbonero y Sol, León. *Crónica del Concilio Ecuménico del Vaticano – Vol. III*. Madrid, Perez Dubrull, 1870.

Chastel, André. *El arte italiano*. Madrid, Akal, 1988.

Crow, Thomas, Eisenman, Stephen, Lukacher, Brian, Nochlin, Linda y Pohl, Frances. *Historia Crítica del Arte del siglo XIX*. Madrid, Akal, 2001.

Cruz de Amenábar, Isabel. *Manos de mujer. Rebeca Matte y su época*. Santiago, Origo, 2008.

Duggan, Christopher. *Historia de Italia*. Madrid, Cambridge University Press, 1996.

García Canclini, Néstor. *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona, Gedisa, 2007.

García Canclini, Néstor. "Los usos sociales del patrimonio cultural", en *Patrimonio Cultural de México*, Florescano, Enrique, ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1993, 16 – 32.

Gayo Suetonio Tranquilo, *Vidas de los doce césares, Libro I*, Madrid, Gredos, 1992.

Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios: morfología e historia*. Barcelona, Gedisa, 2008.

Ginzburg, Carlo. "Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella". En *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, 351 – 394.

Gombrich, Ernst. *La Historia del Arte*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

Hobsbawm, Eric. *La era del Imperio (1875-1914)*. Madrid, Crítica, 2005.

Janson, H. W. y Roseblum, Robert. *El arte de siglo XIX*. Madrid, Akal, 1992.

Martínez Baeza, Sergio. *Colección Chile y su cultura. Museos Nacionales. Volumen I: Biblioteca Nacional*. Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1982.

Maillard, Carolina y Marsal, Daniela. "Gestión del patrimonio cultural: caminos por recorrer". En *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural*, Marsal, D., comp. Santiago, Proyecto Fondart-CNCA, 2012, pp. 173-193.

Monbeig-Goguel, Catherine. *Dessins Italiens du Musée du Louvre*. Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1972.

Muñoz Viñas, Salvador. *Teoría contemporánea de la Restauración*, España, Síntesis, 2003.

Sánchez, María Alejandra. "El Museo de Arte en la Contemporaneidad" ". En *Artes e Industrias Culturales*, Moreno, Oscar, comp. Buenos Aires, EDUNTREF, 2010, 145 – 159.

Watson, Bruce. "Los públicos de Arte". En *Sociología del Arte*, Silberman, Albert. Bourdieu, Pierre, ed. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1971, 176 – 199.

### **INFORME REALIZADO POR:**

Nombre : Roberto Velásquez Quiroz  
Fecha : 16 de Octubre de 2012.