

Obras maestras

del J. Paul Getty Museum

PINTURAS



Obras maestras
del J. Paul Getty Museum

PINTURAS



Obras maestras

del J. Paul Getty Museum

PINTURAS

Los Ángeles
THE J. PAUL GETTY MUSEUM

Portada:
NICOLAS POUSSIN
Francés, 1594 – 1665
La Sagrada Familia [detalle], 1651
Óleo sobre lienzo
81.PA.43 (véase nº 42)

En el J. Paul Getty Museum:

Christopher Hudson, *Editor*
Mark Greenberg, *Redactor gerente*
Mollie Holtman, *Redactora*
Suzanne Watson Petralli, *Coordinadora de producción*
Lou Meluso y Jack Ross, *Fotógrafos*

Texto escrito por Burton Fredericksen, David Jaffé,
Dawson Carr, Denise Allen, Jennifer Helvey y Perrin Stein

Diseñado y producido por Thames and Hudson, Londres,
y copublicado con el J. Paul Getty Museum

Traducción del inglés de Karmelín de Azpiazu Adams
para Christiane Di Mattéo Translations

© 1997 The J. Paul Getty Museum
1200 Getty Center Drive
Suite 1000
Los Ángeles, California 90049-1687

ISBN 0-89236-429-7

Reproducciones en color por CLG Fotolito, Verona, Italia

Impreso y encuadernado en Singapur por C.S. Graphics

CONTENIDO

PREFACIO DEL DIRECTOR	7
ESCUELA ITALIANA	8
ESCUELAS HOLANDESA Y FLAMENCA	42
ESCUELA FRANCESA	74
OTRAS ESCUELAS	112
ÍNDICE DE ARTISTAS	128

This page intentionally left blank

PREFACIO DEL DIRECTOR

Volver las páginas de este libro es para nosotros, quienes trabajamos en el Getty Museum, una sensación estimulante muy especial. Nuestra tarea más difícil y cara desde 1983 ha sido la de crear una colección importante de pinturas europeas en un momento de oferta decreciente. Este repaso de los mejores cuadros del Museo representa la medida de nuestro progreso, pues el lector que sepa leer los números del código de entrada descubrirá cuántas de estas obras han sido adquiridas en los últimos catorce años.

La actitud de J.Paul Getty hacia los cuadros fue un tanto sorprendente, adquiriéndolos con un entusiasmo intermitente. No fue hasta después de su muerte, cuando el Museo recibió el beneficio de su generoso legado, cuando se pudo mejorar y reforzar muchísimo la colección de pinturas. Como Comisario de Pinturas del Museo entre 1965 y 1984, Burton Fredericksen aportó un nivel nuevo de profesionalismo a la colección, las exposiciones y las publicaciones. Su obra ha abarcado varias épocas, comenzando por la modesta casa-museo del señor Getty en la década de 1960, continuando entre 1968 y 1974 con la construcción del actual edificio, recreación de una villa romana, hasta la época actual de diversificación a cargo del Fideicomiso Getty y de crecimiento del Museo. Le sucedió en el cargo Myron Laskin, que sirvió como Comisario de Pinturas entre 1984 y 1989, y después George Goldner, que permaneció en dicho puesto entre 1989 y 1993. Cada uno de ellos añadió obras importantes y dejó su impronta en la colección. David Jaffé es comisario desde 1994. Su energía ha revitalizado el departamento y a su juicio agudo se deben muchas notables adquisiciones. Aproximadamente la mitad de los textos de este libro se deben a Burton Fredericksen; otros contribuidores han sido David Jaffé, Dawson Carr, Denise Allen, Jennifer Helvey y Perrin Stein. Mi profundo agradecimiento a todos los autores.

Este libro hace su aparición justo cuando los cuadros van a pasar a un nuevo museo, parte del Centro Getty en las colinas de Santa Mónica, Los Ángeles. Colgadas en elegantes galerías, iluminadas por luz natural, no cabe duda de que colección proporcionará a los visitantes todavía más placer que en el pasado.

JOHN WALSH
Director

1 SIMONE MARTINI
Italiano, hacia 1284–1344
San Lucas, hacia 1330

Temple sobre tabla
67,5 x 48,3 cm
82.PB.72

Bastión del conservadurismo, la Siena del siglo XIV no se vio influida de inmediato por las corrientes progresistas que el Renacimiento trajo a Florencia y zonas del norte de Italia. La adhesión a una tradición más ortodoxa, y por lo tanto menos experimental, permitía a los artistas locales mantener y perfeccionar unos altísimos niveles de artesanía. Durante la primera mitad del siglo XIV, no obstante, algunos artistas sieneses empezaron a suavizar el hieratismo del estilo local de influencia bizantina. Simone Martini fue, quizá, el artista más destacado de este grupo. En sus manos la figura se volvió más elegante y airosa, y las estilizaciones largo tiempo establecidas de sus predecesores empezaron a dar paso a una mayor conciencia de la forma humana y de su potencial para la belleza. Simone trabajó con frecuencia para mecenas en ciudades como Aviñón, Francia, a considerable distancia de su ciudad natal. Los poemas de Petrarca en alabanza a Simone, extendieron su fama y la de la escuela sienesa más allá de los confines de Italia.

La tabla del Museo representa a San Lucas, identificado por la inscripción *S.LVC[A]EVLSTA* (San Lucas Evangelista). Mientras éste escribe el Evangelio, un buey alado, su símbolo, sostiene el tintero. La pintura se mantiene en condiciones casi perfectas y conserva su marco original. Seguramente se trata de la tabla derecha de un políptico portátil de cinco partes o de un retablo de varias piezas. Las cuatro secciones restantes (tres de las cuales están en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York y la cuarta en una colección privada de la misma capital) representan a la Virgen (panel central) y a otros tres santos. Las tablas seguramente se articulaban unidas con cintas de cuero para poder cerrar y transportar el retablo. Unos agujeros en la parte superior del marco indican la posible existencia de pináculos o remates acoplables, quizá con ángeles. El altar abierto del todo mediría probablemente más de tres metros de ancho. Se ha sugerido que el retablo fue pintado en un principio para la capilla del Palazzo Pubblico de Siena.

Los ayudantes del artista pintaron algunas partes de las tablas, pero la del Getty Museum fue ejecutada enteramente por Simone. El dibujo refinado, la elegancia extremada de la pincelada, la figura ligeramente alargada y la intensidad de la expresión llevan el auténtico sello de su obra.

BF



2 BERNARDO DADDI
Italiano, hacia 1280–1348
*La Virgen María con Santo
Tomás de Aquino y San Pablo*,
hacia 1330

Temple y oro sobre tabla
Tabla central: 120,7 x 55,9 cm
Tabla izquierda: 105,5 x 28 cm
Tabla derecha: 105,5 x 27,6 cm
93.PB.16

Este tríptico, magníficamente conservado, fue pintado en Florencia más o menos al mismo tiempo que Simone Martini pintaba su *San Lucas* (nº 1) en la vecina Siena. Daddi, no obstante, dota a sus figuras de más volumen y presencia física, moldeándolas con gradaciones sutiles de luces y sombras que maravillaron a sus contemporáneos por su profunda presencia. Su calidad natural, humana, personificaba el reciente y revolucionario ejemplo de Giotto y anunciaba el nacimiento del Renacimiento en Florencia. Estos artistas establecieron que la observación de la naturaleza dominaría la labor artística europea de los siglos venideros, pero ciertos detalles, como los ojos almendrados, el rico estampado ornamental del corpiño de la Virgen y el exquisito fondo dorado revelan que la abstracción bizantina aún no había quedado del todo abandonada.

La imagen de medio cuerpo de la Virgen, flanqueada por los santos de pie de cuerpo entero, se convirtió en una forma popular de imaginería religiosa. Seguramente la elección de Santo Tomás de Aquino y San Pablo refleja algún posible significado especial para el propietario original, indicando quizá su nombre. Arriba, en un trébol (hoja de tres partes), Jesucristo otorga su bendición. El tamaño del tríptico sugiere que seguramente iría destinado a una capilla pequeña, pues es demasiado grande para uso portátil y demasiado pequeño para altar de iglesia.

El fondo dorado quería transmitir la impresión de oro sólido para rendir homenaje a las figuras pintadas de los santos. Este fondo también tiene una función espacial, creando como un áureo empíreo que eleva a las figuras de la tierra transportándolas al reino celestial.

Aún así, la Virgen de Daddi invade prácticamente nuestro espacio, ya que su mano sobresale del parapeto de mármol, haciendo más accesible su humanidad. Mientras lee el Magnificat (Lucas 1:46–48), señala algo fuera del cuadro, un altar o una tumba situada debajo. De esta manera, Daddi celebra el papel de María como la más poderosa intercesora, el lazo de unión sereno y compasivo entre nuestro mundo y el reino de Dios.

DC





3 GENTILE DA FABRIANO
Italiano, hacia 1370–1427
La coronación de la Virgen,
hacia 1420

Temple sobre tabla
87,5 x 64 cm
77.PB.92

Una de las pocas muestras de estandarte procesional que sobreviven, *La coronación de la Virgen*, era para ser llevada en un asta en las procesiones. Pintado en colores luminosos sobre una capa de pan de oro, en su tiempo tenía la imagen de Dios Padre en un tímpano, una sección aparte que se acoplaba encima, hoy perdida. En un principio el estandarte tenía dos caras que se serraron en dos secciones antes de 1827. El reverso, *San Francisco recibiendo los estigmas*, se encuentra ahora en la colección Magnani-Rocca de Reggio Emilia en el norte de Italia.

La elección de los temas y las pruebas documentales existentes indican que el estandarte fue pintado para los monjes franciscanos de Fabriano y que se guardaba en la iglesia de San Francisco. A lo largo de los cuatro siglos siguientes, al irse derribando iglesias y sustituyéndolas por otras, el cuadro fue llevado a lugares diferentes pero, debido a su conexión con Gentile, el hijo más famoso de la villa, fue venerado en Fabriano mucho después de que aquel estilo de pintura hubiera sido abandonado. Sin embargo, para la década de 1830, aquellas reliquias de la Alta Edad Media y del Renacimiento eran muy codiciadas y un coleccionista inglés pudo comprar *La coronación*.

Se cree que Gentile pintó el estandarte durante una visita a su ciudad natal en la primavera de 1420, ya avanzada su ilustre carrera. Para entonces había alcanzado fama y prestigio en toda Italia como el artista más grande de su generación. Aunque sobreviven relativamente pocos de sus cuadros, su obra tuvo enorme influencia (en parte por su acusado sentido del espacio y la forma) en sus contemporáneos.

En la tabla del Museo, el artista ha compuesto esta escena utilizando telas suntuosas con estampados grandes y vivos, recurso que no le permitió desarrollar los aspectos espaciales de la pintura con su maestría habitual. Cristo bendice y corona a la Virgen al mismo tiempo, detalle inusitado para la época, mientras que a ambos lados los ángeles cantan los himnos escritos en rollos de pergamino. El efecto total es de lujo y opulencia, como conviene a una tabla que en un tiempo fuera uno de los tesoros religiosos más venerados de Fabriano.

BF



- 4 MASACCIO
(Tommaso di Giovanni Guidi)
Italiano, 1401–1428 (?)
San Andrés, 1426
Temple sobre tabla
52,4 x 32,7 cm
79.PB.61

La breve pero incomparable carrera de Masaccio estuvo marcada por unas pocas obras importantes, entre otras el retablo pintado para la iglesia del Carmine de Pisa, un ciclo de frescos para la capilla de los Brancacci en la iglesia del Carmine de Florencia, y un fresco que representa a la Trinidad en la iglesia de Santa Maria Novella de Florencia. Todos ellos fueron pintados en unos cuatro años, pero el único claramente documentado de la época es el retablo de Pisa, obra que inmediatamente hizo época y adquirió fama. A este retablo perteneció la tabla actual del Museo.

Masaccio, ciudadano de Florencia, empezó a trabajar en el retablo de Pisa en febrero de 1426. Debió pasar mucho tiempo en Pisa hasta terminarlo al día siguiente de Navidad. La capilla donde iba a colocarse había sido construida el año anterior a petición de Ser Giuliano di Colino degli Scarsi, un notario acomodado de Pisa. El documento de pago del notario indica que Masaccio empleó a dos asistentes, su hermano menor Giovanni y Andrea di Giusto, los cuales llegarían a ser más tarde artistas respetados por derecho propio.

La parte central del retablo, hoy en la National Gallery de Londres, representa a la Virgen y el Niño con ángeles cantando y tocando instrumentos. A los lados había tablas (que hoy se creen perdidas) con los santos Pedro, Juan Bautista, Julián y Nicolás. En la predela, la plataforma o base del retablo, se representaban historias de las vidas de estos santos y *La adoración de los Magos* (todos ellos ahora en el Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlín). Sobre la Virgen estaba *La crucifixión* (probablemente el cuadro que ahora está en el Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles) y a cada lado de la parte superior había muchos otros santos. Se cree que la tabla de *San Andrés* del Getty formaba parte del conjunto. El retablo completo medía unos cinco metros de alto, una construcción grande e imponente.

El valor de la obra de Masaccio está en su representación innovadora de la figura y su modo tan original de entender forma y volumen, lo que se aprecia en la monumentalidad y solidez de la figura de San Andrés. Hay que dar crédito al artista por haber inaugurado una fase nueva en la historia de la pintura y por ser el primero, desde la época clásica, en proyectar una ilusión racionalmente ordenada del espacio sobre una superficie bidimensional. Este retablo, como otros cuadros, inaugura el Renacimiento en la Toscana del siglo XV.

BF

- 5 ERCOLE DE' ROBERTI
Italiano, hacia 1450/56–1496
San Jerónimo en el desierto,
hacia 1470

Temple sobre tabla
34 x 22 cm
96.PB.14

Durante su retiro espiritual de cuatro años en el desierto egipcio, San Jerónimo (342–420) purificó su espíritu mediante la mortificación. Cobijado bajo unas ruinas abovedadas que recuerdan una iglesia, el demacrado santo contempla un crucifijo al tiempo que sostiene una piedra con la que se golpea el pecho. La intensidad de la mirada del santo fija en el crucifijo sugiere su fervor religioso e intelectual. En el nicho en el ápice de la estructura, están los atributos más destacados de San Jerónimo: un libro, que alude a su traducción de la Biblia al latín y el capelo cardenalicio, referencia a su servicio al papa Dámaso I (r. 366–384) en Roma. El pequeño león, animal que el artista al parecer sólo conocería a través de una ilustración de algún libro, se refiere a una leyenda popular según la cual Jerónimo quitó una espina de la garra de un león, ganándose así su fiel amistad.

Ercole de' Roberti trabajó sobre todo en Ferrara, una de las ciudades estado más brillantes del Renacimiento en el norte de Italia, donde participó en la creación del elegante estilo clasicista que dio fama a la ciudad. La contribución singular de Ercole fueron obras exquisitamente precisas de meditación emotiva, obsesiva, como el *San Jerónimo*.

Las formas alargadas, los ritmos tensos, lineales, los colores sutiles y los detalles meticulosos, salpicados de oro, son ejemplo del estilo sofisticado tan valorado por los mecenas de Ercole en la corte de Ferrara. El clasicismo moderado, elegante, de su obra, derivado en parte de su estudio de Mantegna, se epitoma en las manos y los miembros sinuosos, hermosamente expresivos de la figura. La fascinación del artista por las capas para dar realce de las formas se manifiesta en los montones de madera apilados en vertical debajo del santo y en las rocas estratificadas con delicadeza. Esta pequeña obra votiva, parecida a una joya, exige del espectador un enfoque concentrado que haga eco con el esfuerzo de Jerónimo para acercarse más a Dios.

JH



6 VITTORE CARPACCIO
Italiano, 1460/65–1525/26
Caza de patos, hacia 1490–95

Óleo sobre tabla
75,4 x 63,8 cm
79.PB.72

Vittore Carpaccio fue uno de los primeros pintores del Renacimiento en representar en su obra escenas de la vida cotidiana. En esta asombrosa vista de su Venecia nativa vemos a cazadores de patos en una laguna. Obsérvese que el grupo no usa flechas sino bolitas de arcilla seca, al parecer para atontar a las aves sin estropearles la carne ni el plumaje. En una de las imágenes más antiguas de acción interrumpida, podemos ver cómo una de dichas bolitas, recién disparada de la embarcación a la derecha, está a punto de alcanzar al cormorán en primer plano.

Esta tabla es la parte superior de una composición originalmente mucho más larga, como lo sugiere la azucena truncada de la esquina inferior izquierda. Servía de fondo a una escena de dos mujeres sentadas en un balcón que da al lago, ahora en el Museo Correr de Venecia. Dicho cuadro tiene un florero apoyado en una balastrada con un tallo que hace juego con la flor del cuadro del Getty. Un examen reciente de ambas tablas ha confirmado que en un principio fueron sólo una; la veta de la madera es



idéntica y, como ocurre con las huellas dactilares, las fibras de la madera son únicas. Por desgracia, seguramente las serraron en dos por razones comerciales antes de que la parte inferior llegara al Museo Correr en el siglo XIX.

Es de suponer que la parte posterior de la tabla del Correr se quitara al separarla de la parte superior, pero el reverso del cuadro del Getty Museum conserva una imagen extraordinaria. Un casillero ilusionista, con cartas que parecen proyectarse al espacio del espectador, es el ejemplo más antiguo que se conoce de pintura *trompe-l'oeil* del arte italiano.

En la parte posterior hay además, muescas cortadas para goznes y un pestillo, lo que indica que la tabla de dos lados seguramente sirvió como decorativo postigo de ventana o puerta de armario, sugiriendo que pudo haber existido otro postigo o puerta a juego, hoy día desconocidos. Si el cuadro era

un postigo, el panel cerrado haría creer al espectador que la ventana estaba abierta a las vistas de la laguna, aumentando más aún el sorprendente ilusionismo. DC



7 ANDREA MANTEGNA
Italiano, hacia 1431–1506
La adoración de los Magos,
hacia 1495–1505

Temple sobre lino
54,6 x 69,2 cm
85.PA.417

El Renacimiento se caracterizó por un intenso despertar del interés por el arte y la civilización clásicas. Durante el siglo XV, la emulación más exagerada del estilo “clásico” se dio en el norte de Italia, sobre todo en Padua y Mantua, debido más que nada a la influencia de Andrea Mantegna, que trabajó en ambas ciudades y pasó gran parte de su carrera en la corte de los Gonzaga de Mantua.

Aunque Mantegna probablemente no contó con ejemplos de la pintura clásica para su estudio, sí tuvo acceso a algunas esculturas y a fragmentos recién excavados de figuras y relieves romanos. En sus cuadros religiosos, así como en las obras de temas clásicos o mitológicos, resulta evidente el énfasis en modelos escultóricos. Su estilo se caracteriza por la aguda definición de figuras y objetos, combinada con una articulación clara del espacio. Algunos de sus cuadros están ejecutados en grisalla o tonos de gris, imitando relieves que dan la impresión de haber sido meticulosamente tallados.

El cuadro que vemos lo pintó seguramente en Mantua, con toda posibilidad para Francesco II Gonzaga. El fondo es completamente neutro sin el menor indicio de ambientación. Arrodillados ante la Sagrada Familia están los tres reyes: el calvo Gaspar, Melchor y Baltasar el Negro. Los sombreros de Melchor y Baltasar son representaciones bastante exactas de tocados orientales o levantinos. Gaspar ofrece un cuenco blanco y azul de bellísima porcelana china (una de las imágenes más antiguas de porcelana oriental en el arte de Occidente). Melchor sostiene un incensario, identificado como de tombaga de Turquía, y Baltasar presenta un hermoso frasco de ágata. No se encontraban habitualmente en Italia objetos de esta clase, aunque algunos de los accesorios de las prendas podrían haberse visto en Venecia, que mantenía un comercio activo con Oriente. Pudieran haber sido regalos de jefes de estado extranjeros que formaban parte de las colecciones de los Gonzaga.

La *Adoración* del Museo es uno de los pocos cuadros italianos del siglo XV pintados sobre lino en lugar de madera. Tales cuadros no se barnizaban porque estaban pintados al temple en vez de al óleo. El barniz aplicado en fecha posterior ha oscurecido el lino pero sin surtir apenas efecto en las figuras y la riqueza del detalle.

BF







8 FRA BARTOLOMMEO

(Baccio della Porta)

Italiano, 1472–1517

*El descanso durante la huida a Egipto
con San Juan Bautista*, hacia 1509

Óleo sobre tabla

129,5 x 106,6 cm

96.PB.15

Fra Bartolommeo pintó esta obra en 1509, inmediatamente después de su regreso a Florencia desde Venecia. La serena grandiosidad y la plasmación original de *El descanso durante la huida* ilustran la respuesta fresca del artista al monumental estilo renacentista florentino, iniciado por Leonardo, Miguel Ángel y Rafael.

En este diálogo bellamente orquestado de gestos y miradas, la Sagrada Familia, que ha huido de Belén y de la matanza de los inocentes ordenada por el rey Herodes, descansa bajo una palmera datilera. María y José miran cómo San Juan Bautista niño saluda al Niño Jesús, que sujeta la cruz de cañas de Juan pese a la mano de la madre que le frena. La presencia del Bautista es un conmovedor recuerdo de que la finalidad de la huida del Niño será el sacrificio en la Cruz. Fra Bartolommeo refuerza el patetismo al incluir una granada, fruto que anticipa la muerte de Cristo y la palmera que los cobija, cuyas frondas alfombrarán la entrada final del Salvador en Jerusalén. El arco en ruinas alude a la caída del orden pagano y al auge de la iglesia de Cristo, personificada en María.

Fra Bartolommeo captura el ideal florentino de belleza en la postura graciosa de María que se vuelve y en las curvas suaves del rostro y el cuello delicadamente modelados. La fascinación del artista por la naturaleza la sugieren su magistral dominio de la luz dorada y difusa que emana de la ciudad de Belén envuelta en la niebla, la palmera limpiamente destacada y las plumas pintadas con soltura del pájaro que anida en el arco. DJ

- 9 GIULIO ROMANO
(Giulio Pippi)
Italiano, anterior a 1499–1546
La Sagrada Familia,
hacia 1520–23
Óleo (posiblemente mezclado con
temple) sobre tabla
77,8 x 61,9 cm
95.PB.64



Giulio Romano fue el protegido más importante de Rafael. A la muerte de éste en 1520, Giulio se hizo cargo del taller romano de su maestro, posición que mantuvo hasta 1524, cuando salió de su ciudad natal para convertirse en pintor de la corte del duque de Mantua. Como los artistas colaboraron tan estrechamente, la distinción entre Rafael y la mano de Giulio sigue debatiéndose acaloradamente. No obstante, esta *Sagrada Familia* está repleta de peculiaridades que se pueden relacionar con toda seguridad con las obras independientes más tardías de Giulio, sobre todo la paleta metálica, las fisonomías pesadas y una preocupación por el adorno de las superficies.

Esta tabla es una elaboración del tan conocido tema de la Sagrada Familia. La llegada de una mujer con las palomas de la purificación identifica esta escena como el momento del primer encuentro entre Cristo Niño y San Juan Bautista. José y María miran protectores a los dos precoces lectores, formando un grupo estrechamente relacionado y elaborado con inteligencia. Es típico de Giulio incluir animados detalles, como el perro que sale disparado por una puerta a la izquierda y el paisaje de la derecha bellamente realizado *all'antica*.

La tabla data seguramente del período entre la última obra de Rafael, *La transfiguración* (1520), y el *Martirio de San Esteban* (1523) de Giulio. Evidencia el trabajo del artista trabajando como heredero de Rafael, continuando el mismo lenguaje estilístico pero permitiendo, no obstante, que se destaquen sus preferencias de diseño.

DJ

10 CORREGGIO

(Antonio Allegri)

Italiano, hacia 1489/94–1534

Cabeza de Cristo, hacia 1525–30

Óleo sobre tabla

28,6 x 23 cm

94.PB.74



Antonio Allegri, conocido como Correggio por su lugar de nacimiento, fue el principal artista del Alto Renacimiento en la región de Emilia, en el centro norte de Italia. La *Cabeza de Cristo* ilustra la invención de Correggio de un nuevo tipo de imaginería religiosa donde las figuras parecen captadas en momentos reales, vibrantes.

El tema se deriva de la leyenda de Santa Verónica. Cuando Cristo cayó camino del Calvario, fue consolado por Verónica, que le enjugó la cara con su velo, donde la imagen quedó milagrosamente impresa. En vez de la composición religiosa tradicional, tomada de la reliquia del rostro del Salvador impreso en el velo, Correggio pinta un Cristo conmovedoramente naturalista, que se vuelve hacia el espectador y abre la boca como para hablar. El velo de Verónica es el paño blanco y doblado que hace de fondo y que, rodeando el hombro de Cristo, cae en flecos blancos y suaves en la parte inferior derecha. El impacto profundamente piadoso del cuadro se debe a la osada interpretación de Correggio: vemos a Cristo envuelto en el velo un instante antes del milagro. El artista ha querido hacer ver que es el rostro del Cristo vivo el que se vuelve para mirarnos.

La reevaluación por parte de Correggio de una imagen tradicional ideada para la contemplación y la oración privadas puede relacionarse con el renovado sentimiento de devoción que se dio tras el retorno del velo de Verónica, junto con las demás principales reliquias de la Cristiandad, a la basílica de San Pedro después de su robo durante el saqueo de Roma en 1527. Numerosas copias de la *Cabeza de Cristo* atestiguan el éxito de la composición novedosa y de la alta estima en que se tenía a este artista, considerado durante mucho tiempo como el segundo en importancia después de Rafael. DA



11 DOSSO DOSSI
(Giovanni de' Luteri)
Italiano, hacia 1490–1542
Escena mitológica, hacia 1524
Óleo sobre lienzo
163,8 x 145,4 cm
83.PA.15



A principios del siglo XVI, la corte ducal de Ferrara reunió y dio trabajo a algunos de los pintores, escritores y músicos más brillantes de la época. Casi toda esta actividad fue iniciada por el duque Alfonso I d'Este (1505–1534), que atrajo a artistas como Rafael de Roma y Giovanni Bellini y Tiziano de Venecia. No obstante, la colección pictórica del duque se centró, ante todo, en la obra de los hermanos Dosso y Battista Dossi.

El brillante colorido y el misterio poético del estilo veneciano permean la obra de los hermanos, pero también demuestran fascinación por los temas clásicos, las composiciones elaboradas y las actitudes de las figuras que parecen derivarse de Roma. El lienzo del Museo, una de las obras supervivientes de mayor tamaño de Dosso, muestra todas estas influencias.

Muchos de los mejores cuadros de Dosso no han podido aún explicarse con precisión debido a sus temas complejos y conceptos oscuros o alegóricos. La opinión general es que éste es un cuadro mitológico porque el dios griego Pan aparece a la derecha. Se ha sugerido que el maravilloso desnudo del primer plano pudiera ser la ninfa Eco, amante de Pan; la anciana podría ser Terra, protectora de Eco.

Dosso no quiso que se viera a la mujer de flotante capa roja de la izquierda. Después de completar la figura, la recubrió con un paisaje, borrado más tarde. En algún momento se cortaron unos quince centímetros del cuadro a la izquierda, lo que significa que en un principio las figuras dominarían la composición en menor grado que hoy día. Pese a los cambios que nos impiden ver el cuadro exactamente como fuera la intención del artista, se puede describir como una de las obras más ambiciosas y sensuales de Dosso. Las flores tan detalladas del primer plano, el limonero casi extravagante, el paisaje fantástico de la izquierda demuestran un individualismo exuberante sin igual entre los ilustres contemporáneos del artista.

BF

12 DOSSO DOSSI
(Giovanni de' Luteri)
Italiano, hacia 1490–1542
Alegoría de la Fortuna,
hacia 1530
Óleo sobre lienzo
178 x 216,5 cm
89.PA.32

Este cuadro recientemente descubierto fue realizado por Dosso por lo menos una década después de la *Escena mitológica* (no. 11) ilustrada en la página anterior. Mientras que el colorido luminoso y poético y el ambiente de la otra obra reflejan el estudio por parte de Dosso de los cuadros venecianos contemporáneos, la *Alegoría de la Fortuna* ilustra la forma en que su obra evolucionó hacia un estilo más romano dominado por la figura. De hecho, las figuras de proporciones y actitudes heroicas de la *Alegoría* se basan mucho en los ejemplos del techo de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel.

La mujer representa a la Fortuna, la fuerza indiferente que determina el hado. Desnuda, sostiene una cornucopia, haciendo alarde de las riquezas que puede otorgar. El hecho de tener un solo zapato indica que no sólo trae fortuna sino también mala suerte. Si bien estas características se ajustan a las representaciones tradicionales de la Fortuna, Dosso se muestra innovador al pintar sus otros atributos. La Fortuna ha sido representada a menudo con una vela para indicar que es inconstante como el viento pero, en su lugar, Dosso utiliza unos drapeados flotantes artísticamente ejecutados. De igual modo, la Fortuna aparecía con frecuencia haciendo equilibrios sobre un globo terrestre o celeste para indicar el ámbito de su influencia pero, con ingenio característico, Dosso la coloca sentada precariamente en una burbuja, símbolo de lo transitorio, para subrayar que sus favores son con frecuencia pasajeros.

El hombre puede ser una personificación de la Suerte, en el sentido de buena o mala (*sorte*) en vez de oportunidad (*occasio*). Mira ansioso a la Fortuna pues está a punto de meter papelillos o billetes de lotería en una urna dorada. Los billetes no son un atributo tradicional sino una referencia oportuna a las loterías cívicas que se habían popularizado recientemente en Italia.

Los billetes de papel de la lotería tenían además otra asociación en la sociedad en la que Dosso trabajaba. Hubieran sido interpretados como el emblema de Isabel d'Este, marquesa de Mantua. Uno de sus sabios consejeros dijo que ella había elegido esta imagen para denotar su experiencia personal de las veleidades de la fortuna. Es posible que Dosso creara el cuadro para Isabel y que su significado tuviera que ver con las vicisitudes de la vida de la dama en la corte de Mantua. Tanto si esto llega a establecerse con certeza un día como si no, la atmósfera evocadora del cuadro invita al observador moderno a reflexionar cómo la vida sigue estando a merced del capricho de la Fortuna.

DC



13 SEBASTIANO DEL
PIOMBO
(Sebastiano Luciani)
Italiano, hacia 1485–1547
Papa Clemente VII,
hacia 1531

Óleo sobre pizarra
105,5 x 87,5 cm
92.PC.25



Éste es un retrato de Julio de Médicis (1478–1534), que reinó como papa Clemente VII desde 1523. A Clemente se le recuerda ante todo como uno de los más grandes mecenas del Renacimiento. Entre las obras de arte que encargó están *La transfiguración* de Rafael (Roma, Pinacoteca Vaticana), la Capilla Médicis de Miguel Ángel y la Biblioteca Laurentiana (Florencia, San Lorenzo), además del *Juicio Final* para la Capilla Sixtina (Roma, Vaticano). Clemente fue también el principal benefactor de Sebastiano, desde el encargo de *La resurrección de Lázaro* (Londres, National Gallery) en 1517 hasta la concesión del alto cargo de Guardián de los Sellos Papales en 1531.

El retrato de Sebastiano es de una grandiosidad peculiar y monumental muy en consonancia con retratos de personajes como éste. El Papa aparece a tamaño de tres cuartos, sentado en un sillón en diagonal al plano del cuadro. El primer retrato papal independiente en adoptar este formato fue el *Retrato de Julio II* de Rafael (Londres, National Gallery) de 1511–12. Los diversos retratos de Clemente VII de Sebastiano son las siguientes imágenes que utilizan esta composición, estableciendo así la norma para los retratos oficiales del pontífice. A partir de entonces, la fórmula ha sido copiada casi invariablemente por los pintores y fotógrafos de los papas hasta la actualidad.

Este retrato, pintado sobre pizarra, es seguramente el que Sebastiano menciona a Miguel Ángel en una carta del 22 de julio de 1531.

Aspirando a immortalizar sus obras, Sebastiano empezó a experimentar pintando en piedra hacia 1530. La pizarra no se había usado mucho como soporte de la pintura pero Sebastiano la utilizó para encargos de especial importancia. Al elegir la piedra para su retrato el papa parece haber compartido su preocupación por la longevidad. Ambos sabían que la madera y el lienzo se pudrirían y la pizarra es enormemente duradera, con tal de no dejarla caer.

DC

14 PONTORMO

(Jacopo Carucci)

Italiano, 1494–1557

El Alabardero (;*Francesco*

Guardi?), 1528–30

Óleo sobre tabla pasado a lienzo

92 x 72 cm

89.PA.49



Jacopo Pontormo, pintor de la corte del duque Cosme de Médicis y uno de los fundadores del llamado estilo Manierista en Florencia, se destacó como retratista. *El Alabardero* es su obra más importante.

Se ha escrito mucho sobre la identidad del modelo. En 1568, el cronista de las vidas de los artistas, Giorgio Vasari, observó que durante el asedio de Florencia de 1528–30 Pontormo había pintado “un bellissimo cuadro”, un retrato de Francesco Guardi de soldado. Nada sabemos del aspecto de Francesco Guardi, pero su fecha de nacimiento en 1514 le haría tener aproximadamente la edad del modelo adolescente de Pontormo. El nombre del pretendiente rival, Cosme de Médicis, se basa sólo en un inventario florentino de 1612.

Pontormo ha situado a su alabardero delante de un bastión, como si defendiera la ciudad. La confianza física que transmite su actitud gallarda, la espada al cinto y la manera de asir la alabarda (lanza) sin apretar, sugieren un control que la expresión preocupada niega. La vestimenta refuerza este mensaje ambivalente. En el gorro rojo, ladeado en la cabeza, de moda entre los cortesanos elegantes, lleva prendido un broche donde se ve una de las hazañas de Hércules derrotando a Anteón. Nuestro guerrero incólume mira hacia lo desconocido y su expresión ansiosa sugiere que acaba de darse cuenta del mito de la inmortalidad de la juventud.

Según Vasari, este “bellísimo” retrato de Francesco Guardi tenía una tapa con la leyenda de *Pigmalión y Galatea* (Florencia, Palazzo Vecchio), pintado por Bronzino, el más dotado de los discípulos de Pontormo. La extraordinaria calidad del retrato del Getty Museum merece ciertamente el adjetivo de Vasari. Su brillante manejo de la pintura y la destacada repetición de las formas crean una personalidad vibrante, una proeza tan impresionante como la de Pigmalión al dar vida a la piedra.

DJ

15 TIZIANO
(Tiziano Vecellio)
Italiano, hacia 1480–1576
Venus y Adonis,
hacia la década de 1560

Óleo sobre lienzo
160 x 196,5 cm
92.PA.42

El dominio del mundo internacional del arte de su tiempo por parte del pintor veneciano Tiziano se debió a su habilidad como retratista de estado e ilustrador de la mitología clásica. *Venus y Adonis* fue una de más famosas composiciones mitológicas. La historia de las *Metamorfosis* de Ovidio narra cómo la diosa del amor no pudo persuadir al cazador para que permaneciera con ella, corriendo en lugar de ello a su muerte. Cupido, que duerme con las ineficaces flechas del amor todavía en la aljaba, y la perdiz sin pareja junto al jarro de vino volcado, indican que la última mirada apasionada de Venus no conseguirá frenar al cazador demasiado arriesgado. Ejecutado en un principio para uno de sus mecenas más cercanos y generosos, Felipe II, rey de España, este cuadro es una de las numerosas variantes más libres y de mayor madurez pintadas para algún admirador todavía por identificar. Tiziano escribió a Felipe II que en su *Adonis* representaría a Venus de espaldas como complemento a su anterior composición del desnudo frontal. Ante esas nalgas sensualmente apretadas, es fácil ver en este tipo de cuadros sólo una explotación del desnudo femenino, como de hecho lo hicieron algunos contemporáneos. El auténtico reto de Tiziano fue representar la mitología antigua de manera atractiva y creíble. Al igual que antes Rafael y Correggio, Tiziano se inspiró en un antiguo bajorrelieve. Esta alusión al invento romano forma el núcleo de nuestra concepción del Renacimiento como un nuevo renacer del arte antiguo, y para Tiziano era una manera de hacer más auténtica su composición. Pero ha plasmado la imagen en una serie de fuerzas centrífugas, donde Adonis se suelta del abrazo de Venus mientras uno de los perros de caza se vuelve, brillantes los ojos, a contemplar el placer abandonado por el de la caza. El lienzo rebosa el estilo pictórico típico de Tiziano, visible en las luces y sombras de los drapeados que avivan el paño en un zigzagueado agudo, como cargado de electricidad estática; el modelado casi imperceptible de la carne; los vistosos rizos del pelo; la forma de la capa de Adonis que parece relucir contra las evocadoras montañas. Los artistas venecianos fueron famosos por su preocupación por la representación pictórica del efecto de la luz en las superficies, dibujando en color, no sólo en líneas, y Tiziano fue un genio en el uso de estos efectos para crear ambientes evocadores. La labor de Tiziano fue hacer de un mundo fantástico algo creíble y deseable al mismo tiempo, y ha conseguido dar vida a sus protagonistas sobrehumanos y convencernos de su trágica historia de amor.

Evidentemente las figuras centrales fueron copiadas y vueltas a usar para producir más variantes de esta composición en el Palazzo Barberini de Roma y la National Gallery de Londres.

DJ





16 VERONÉS

(Paolo Caliari)

Italiano, 1528–1588

Retrato de un hombre, 1576–78

Óleo sobre lienzo

192,2 x 134 cm

71.PA.17

El modelo de este imponente retrato reposa en un gran plinto o base que sostiene columnas acanaladas; un nicho entre ellas contiene una escultura de mármol de una figura cubierta, de la que sólo se ve la parte inferior; relieves tallados adornan los lados del plinto, cuyos temas exactos no pueden distinguirse. El hombre descansa en un pavimento de piedra taraceada y a lo lejos, a la izquierda, se distinguen las líneas características de la basílica de San Marcos de Venecia. La iglesia está incongruentemente rodeada de árboles, como si se hallara en un bosque en vez del ambiente urbano real. Todos los detalles parecen querer dar pistas de la profesión o identidad del modelo. Quizá tuviera alguna relación con San Marcos, aunque esto no explicaría el inusitado ambiente que rodea la basílica. Pudo haber sido un arquitecto o incluso un escultor, pero nada en su ropa o su aspecto lo confirma. De hecho, la espada al costado sugiere que tal vez fuera un noble.

Tradicionalmente, se ha hablado del modelo como del propio artista, pero esto no puede confirmarse. Hay indicios de que Veronés quizá tuviera barba, y parece ser que poseía una frente muy alta, pero se desconoce su aspecto exacto. Además, es poco probable que se hubiera pintado a sí mismo con ropaje formal y espada al costado apoyado contra unas columnas y además, él no tenía ninguna relación especial con la basílica de San Marcos.

Debido, quizá, a que tenía tantos encargos para pintar vastos ciclos decorativos en Venecia, Veronés evitaba por lo general categorías menos lucrativas, como los retratos, por las que sus contemporáneos Tintoretto y Tiziano fueron más conocidos. Pese a no tener que depender de su fama como retratista, lo era, y muy hábil y el tamaño y belleza de este ejemplo, uno de los más impresionantes de los que pocos que hizo, indica que debió tratarse de un encargo de especial importancia para él. Está trabajado con la gran soltura y libertad de ejecución que caracterizan toda la obra del artista. BF

17 DOMENICHINO
(Domenico Zampieri)
Italiano, 1581–1641
El camino del Calvario,
hacia 1610

Óleo sobre cobre
53,7 x 68,3 cm
83.PC. 373



Domenichino, miembro destacado del movimiento artístico fundado por la familia Carracci, viajó a Roma en 1602. Trabajó estrechamente con Annibale Carracci y durante las cuatro décadas siguientes fue uno de sus colegas más leales.

La carrera de Domenichino se vió jalonada por una serie de frescos importantes, si bien también pintó varios cuadros religiosos por encargo particular. Durante su primera década en Roma realizó algunos de éstos en cobre, soporte popular para composiciones pequeñas que requieren un acabado muy perfecto. El cobre del Getty Museum es una de las obras maestras de este primer período. Probablemente fue ejecutado hacia 1610 y es un ejemplo particular de la atención que el artista dedicaba a su trabajo.

Domenichino hacía hincapié en la atenta planificación de la composición y de las figuras individuales y su ejecución era excepcionalmente meticulosa. Al igual que Carracci, se oponía al movimiento “realista” de Caravaggio y sus seguidores, manteniendo en lugar de ello que hay que regular y mejorar la naturaleza. Su postura era racional y, típicamente, *El camino del Calvario* no subraya el sufrimiento del Salvador, pese a la brutalidad del tema. Domenichino impartía a sus figuras una sensación de fortaleza pero evitaba todo tipo de exageración dramática. La compresión de las figuras a los costados de esta composición puede ser deliberada o deberse, en parte, a que el panel de cobre fuera recortado algún tiempo después de ser pintado. BF

18 PIER FRANCESCO MOLA
Italiano, 1612–1666
La visión de San Bruno,
hacia 1660

Óleo sobre lienzo
194 x 137 cm
89.PA.4



San Bruno fue el fundador de los cartujos, una comunidad monástica establecida sobre el principio de que a Dios se accedía más fácilmente a través de la meditación continua y solitaria. Los cartujos pasaban casi toda la vida aislados de sus hermanos, reuniéndose en comunidad sólo una vez por semana. La obra de Mola ilustra el principio básico de estas vidas en la persona de su fundador a solas, que se distrae de sus devociones para contemplar la visión del cielo entre las nubes abiertas. Su ademán no es de temor, sino de deseo, perdido en un éxtasis dulce y místico.

Como muchos artistas romanos de su tiempo, Mola se inspiró en los paisajes venecianos del siglo anterior, uno de cuyos aspectos nos revela el rico paisaje de pardos y ocre, resaltados por un cielo ultramarino y nubes bañadas de una cálida luz solar. Además, al uso veneciano, las formas del paisaje imitan bellamente la figura en un contrapunto complejo que es como un eco de su arrobamiento.

DC



19 BERNARDO BELLOTTO

Italiano, 1721 – 1780

Vista del Gran Canal:

*Santa María de la Salud y la
Aduana desde el campo Santa
Maria Zobenigo,*

hacia 1740

Óleo sobre lienzo

135,5 x 232,5 cm

91.PA.73

El talento precoz de Bellotto se desplegó en el estudio de su tío, Canaletto. Para mediados de los años 1730 el adolescente colaboraba con Canaletto en las vistas idealizadas de Venecia que labraron la fama del artista de más edad. Una de las primeras obras maestras de Bellotto, la *Vista del Gran Canal* demuestra la amplísima monumentalidad, los contrastes luminosos y la manipulación a un tiempo robusta y líquida de la pintura, características de su obra de madurez. Rica en la observación de la anécdota y de los detalles físicos, esta vista urbana se anima gracias al elemento humano, que captura la grandeza vetusta de la ciudad y la calidad momentánea de su vida cotidiana.

La *Vista del Gran Canal* de Bellotto presenta una sección representativa de la sociedad veneciana y sus ocupaciones durante una mañana de sol. En primer plano a la izquierda, la fachada del Palacio Pisani-Gritti resulta un elegante telón de fondo para las actividades mundanas de la orilla del *campo*. El exuberante diseño barroco de la iglesia de Santa María de la Salud, de Baltasar Longhena, domina la otra orilla del canal. A la derecha, la fachada soleada de la abadía de San Gregorio se alza sobre una hilera de casas en la sombra. Al lado opuesto de la Salud queda el Seminario Patriarcale y la Dogana o Aduana. La desembocadura del canal se abre a una vista distante, con la Riva degli Schiavoni visible más allá del ajetreado comercio del *bacino di San Marco*. Al otro lado del muro de la Aduana vemos el pálido campanario y la cúpula de San Giorgio Maggiore.

La *Vista del Gran Canal* es la primera versión de una composición repetida en el taller de Canaletto. Su atribución a Bellotto se confirma por un dibujo de pluma y tinta hecho por él y conservado en el Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, que sigue muy de cerca la composición del Getty. La *Vista de la plaza de San Marcos hacia el suroeste* del Cleveland Art Museum, considerado durante mucho tiempo como pareja del *Gran Canal* del Getty, se ha vuelto a atribuir recientemente a Bellotto.

DJ



20 GIOVANNI BATTISTA
LUSIERI

Italiano, hacia 1755–1821
Una vista de la Bahía de Nápoles,
1791

Pluma, gouache y acuarela sobre papel
102 x 272 cm
En el borde central inferior, firma y
fecha: *G.B. Lusier 1791*
85.GC.281

Detalle al dorso

Realizada en seis hojas grandes de papel para acuarela, esta panorámica de la costa occidental napolitana es la obra más grande y osada de Lusieri. Aunque los clientes de sus cuadros topográficos eran sobre todo aristócratas ingleses durante la Gran Gira europea, esta extraordinaria imagen no fue creada para el mercado turístico. Se hizo desde una ventana del Palacio Sessa, residencia napolitana de Sir William Hamilton, ministro plenipotenciario británico entre 1764 y 1799. El 5 de julio de 1791, Lusieri escribió a Hamilton, que estaba de permiso en Londres, que había supervisado el embarque del “gran dibujo” en una nave. Parece probable que se tratara de esta obra, quizá encargada por Hamilton para que, ya en su país natal con frecuencia tristón, pudiera seguir gozando con sus amigos de la vista desde su casa de Nápoles.

Aunque la densidad de la población de Nápoles ha aumentado mucho en los dos siglos transcurridos desde que Lusieri ejecutara esta vista, todavía se puede reconocer mucho gracias a su notable precisión. Sus coetáneos comentaron sobre la práctica todavía poco común de dibujar y pintar sus escenas *in situ* en vez de en el estudio. La observación detallada y casi fanática de Lusieri sugieren que empleó algún tipo de ayuda mecánica, como una cámara oscura, cuya disposición de espejos y lentes permite trazar los contornos. Tanto si lo hizo como si no, es evidente que resistió con firmeza la tendencia hacia el paisaje romántico, buscando la fiel imitación de la naturaleza.

La acuarela es un medio muy fugaz, y toda exposición significa que se desvanecerá un poco, aunque no sea perceptible de inmediato. Como los pigmentos se borran de manera variable, es notable que el famoso equilibrio de colores de Lusieri se haya conservado de manera tan admirable en este cuadro. Al exponerlo sólo periódicamente, y además con luz muy baja, esperamos conservar esta magnífica crónica del aspecto de la Bahía de Nápoles en 1791.

DC





21 DIERIC BOUTS

Flamenco, hacia 1415–1475

La anunciación, hacia 1450–55

Temple sobre lino

90 x 74,5 cm

85.PA.24

La anunciación pertenece a una serie de cinco pinturas que en un principio formaron un políptico, un retablo que evidentemente consistió en una sección vertical central flanqueada a cada lado por dos cuadros, uno sobre otro. Las otras escenas en esta serie se han identificado como *La adoración de los Magos* (colección privada), *El sepelio* (Londres, National Gallery), *La resurrección* (Pasadena, Norton Simon Museum) y probablemente *La crucifixión* en el centro (quizá el cuadro hoy en los Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas). Como el cuadro del Getty Museum representa la escena más temprana de la vida de Cristo, seguramente iría colocado en la esquina superior izquierda.

Dieric Bouts trabajó en Lovaina (en la actual Bélgica) durante toda su madurez. Fue el más distinguido de los artistas que siguieron las huellas de Jan van Eyck (activo en 1422 – fallecido en 1441) y Rogier van der Weyden (1399/1400–1464), aunque de su vida se sabe mucho menos y sobreviven relativamente pocas de sus obras. Su estilo era en general más austero que el de sus contemporáneos y su obra proyecta una consistente sensación de moderación. Típica de él es también la gran precisión.

En *La anunciación*, el artista crea una sensación muy convincente del espacio y va más allá de sus predecesores al permitirnos sentir el carácter de la estancia privada de María. Se trata de un santuario relativamente apagado, muy al estilo de las celdas de los frailes y monjas que normalmente encargaban y vivían junto a este tipo de retablos. La excepción a esta austeridad es el dosel, de un rojo luminoso, sobre el banco detrás de María. Ha desaparecido la azucena simbólica normalmente presente en este tipo de escenas y los azulejos del suelo, convencionalmente de colores, son mucho más sobrios. La Virgen viste un manto de un tono grisáceo en lugar del habitual azul profundo y Gabriel va de blanco, sin el ropaje tan adornado habitual de los arcángeles. Con frecuencia, detalles parecidos eran especificados por los eclesiásticos que encargaban la obra, y en estas variaciones de la tradición probablemente se quería transmitir algún mensaje de especial significado para la institución donde iba a verse el retablo.

La anunciación, como las demás secciones del retablo, está pintada sobre lino en vez de madera. Esto se hacía a veces para que la imagen fuera más portátil, aunque es inusitado en un políptico de este tamaño.

BF





22 Taller de
ROGIER VAN DER
WEYDEN
Flamenco, activo med. s. XV
El sueño del papa Sergio,
hacia 1440

Óleo sobre tabla
89 x 80 cm
72.PB.20

En esta tabla vemos al papa Sergio soñando que un ángel le presenta la mitra y el báculo de San Lamberto (obispo de Maastricht hasta su asesinato hacia 708) y que él a su vez va a consagrar a San Huberto a tan importante obispado. La autoridad papal para la distribución de los cargos se refuerza tipológicamente con el rosetón de piedra sobre él, donde se ve a Cristo consagrandolo al primer papa, San Pedro. Fuera, en un recinto de ladrillo, un abogado o un noble y un monje franciscano se arrodillan junto al cortejo papal y presentan a Sergio peticiones de beneficios o indulgencias. Hacia la época en que se pintó esta tabla, el derecho del papa a distribuir obispados y cargos eclesiásticos sufría el doble desafío del rey de Francia y del Concilio de Basilea. La tabla presenta, quizá, confirmación visual de la sanción divina de la autoridad papal, en tanto que el franciscano puede que tenga que ver con la afiliación religiosa del donante.

Como fondo, se ha hecho un esfuerzo de imaginación para recrear una topografía plausible de la Roma medieval. A orillas del Tíber, la silueta redonda del Castel Sant'Angelo parece representada de manera convincente, con San Pedro más allá. El obelisco junto a la basílica contribuye a situar los símbolos convencionales de los principales edificios de Roma en un plano de calles coherente, una de las vistas más antiguas de una ciudad italiana con ojos septentrionales. La habilidad para representar minuciosamente objetos y crear un ambiente espacial lógico fueron algunos de los principales logros de la pintura flamenca del siglo XV.

El sueño del papa Sergio y su pareja, *La exhumación de San Huberto* (National Gallery, Londres), serían seguramente las alas de un retablo perdido de la capilla de San Huberto, en la iglesia de Santa Gúdula de Bruselas. La capilla estuvo en uso en 1440, período en el que Rogier fue pintor urbano de la ciudad de Bruselas (fue nombrado antes de 1435–36). El análisis dendrocronológico de la tabla de roble confirma asimismo la fecha hacia 1440. Ciertas diferencias en calidad y concepción espacial parecen excluir la participación directa de Rogier, de ahí que por lo general se considere que la tabla es producto del taller del maestro.

DJ



23 JAN BRUEGHEL
EL VIEJO
Flamenco, 1568–1625
*La entrada de los animales en el
Arca de Noé*, 1613

Óleo sobre tabla
54,6 x 83,8 cm
En la esquina inferior derecha, firmado
BRUEGHEL FEC. 1613
92.PB.82

El comienzo de la era moderna en Europa produjo intenso interés por la representación precisa del mundo natural, como lo evidencian los paisajes y naturalezas muertas de Jan Brueghel. El artista tenía preferencia por cuadros de pequeño formato sumamente acabados, con reminiscencias de la labor de los miniaturistas. La tonalidad de sus paisajes es muy original, con escenas de bosques de colores brillantes que evocan una naturaleza exuberante. Poseía asimismo un don particular para pintar animales.

La historia del Arca de Noé (Génesis 6–8) proporciona un tema idóneo para la habilidad de Brueghel. Junto a un riachuelo que presagia el diluvio que se avecina, un grupo de curiosos contempla maravillado a Noé que va conduciendo a los animales hacia el Arca. Esta tabla sirvió como prototipo para los llamados Paisajes del Paraíso de Brueghel, en los que el artista celebra la belleza y la variedad de la creación.

El nombramiento de Brueghel en 1609 como pintor de cámara del archiduque Alberto y la infanta Isabel Clara Eugenia le permitió estudiar del natural a los animales exóticos de la casa de fieras de Bruselas. No obstante, las representaciones de los leones, el caballo, los leopardos se inspiraron en las obras de su gran amigo y colega Pedro Pablo Rubens. Los leones aparecen en *Daniel en el foso de los leones* (Washington, D.C., National Gallery of Art), el caballo en diversos retratos ecuestres de los períodos español e italiano de Rubens y los leopardos en *Leopardos, sátiros y ninfas* (Montreal, Musée des Beaux-Arts).

DC



24 JOACHIM WTEWAEEL

Holandés, 1566–1638

*Marte y Venus sorprendidos
por Vulcano, 1606–10*

Óleo sobre cobre

20,25 x 15,5 cm

En la esquina inferior derecha, firmado

JOACHIMWTEN/WAEL FECIT

83.PC.274



Esta encantadora pintura sobre cobre, una de las más pequeñas y valiosas del Museo, describe una historia de las *Metamorfosis* de Ovidio en la que Vulcano, en compañía de otros dioses, sorprende a su esposa, Venus, en la cama con Marte. Vulcano, a la derecha, quita la red de bronce, que había forjado para capturar a los adúlteros, en tanto que Cupido y Apolo, desde arriba, retiran el dosel. Mercurio, cerca de Vulcano, mira regocijado a Diana en tanto que Saturno, sentado en una nube próximo a ella, sonrío cruelmente mirando al marido cornudo. Arriba, en el firmamento, Júpiter da la impresión de que acaba de llegar. A través de una abertura entre los cortinajes del lecho, vemos por segunda vez a Vulcano en el acto de forjar la red.

Temas mitológicos como éste fueron especialmente populares en el siglo XVI, cuando el interés por el mundo clásico alcanzó su apogeo. Esta versión de la infame leyenda de Marte y Venus es un ejemplo de la fascinación holandesa por la conducta humana desordenada; Wtewael anticipa aquí el humor desenfadado de finales del siglo XVII.

El uso del cobre como soporte de la pintura se extendió sobre todo a finales del siglo XVI y comienzos del XVII. La superficie muy dura y pulimentada, se prestaba bien para cuadros pequeños, muy acabados y precisos. El cobre resulta especialmente apto para este cuadro, al permitir mayor sutileza en las gradaciones de los tonos y más intensidad de color que el lienzo. Por fortuna, el cuadro está en perfectas condiciones y prácticamente tan luminoso como el día en que fuera pintado. Es posible que, debido a su tema erótico, permaneciera escondido, y por tanto protegido, a lo largo de los años. El cuadro del Museo probablemente fue hecho de encargo para Joan van Weely, un joyero de Amsterdam.

BF

25 AMBROSIUS
BOSSCHAERT EL VIEJO

Holandés, 1573–1621

Bodegón de flores, 1614

Óleo sobre cobre

28,6 x 38,1 cm

En la parte inferior izquierda, firmado

.AB.1614.

83.PC.386



Los cuadros de bodegones de flores empezaron a aparecer muy a finales del siglo XVI tanto en los Países Bajos como en Alemania, debido al interés creciente por la botánica. Además, el coleccionar diferentes tipos de flores, ya una pasión entre los holandeses, se convirtió casi en un pasatiempo nacional a lo largo del siglo XVII (véase nº 38).

Middelburg, un puerto marítimo y centro comercial importante y la capital de la provincia de Zelanda, fue el centro de la producción. El fundador de la escuela de Middelburg fue Ambrosius Bosschaert, quien dedicó toda su carrera a pintar bodegones.

Las naturalezas muertas con frecuencia contenían alusiones religiosas y a veces las flores se empleaban para representar la fugacidad de la vida o sugerir la salvación y la redención. El bodegón del Museo, pintado en cobre (véase nº 24) contiene un canastillo de flores con insectos, entre ellos una libélula posada en una mesa cercana y una mariposa descansando en el tallo de un tulipán. Si en su tiempo la composición sugería algo al que la contemplaba, aquel significado se ha perdido para nosotros. Pero podemos apreciar el frescor de las flores y la delicadeza de los detalles. Como ocurría con frecuencia, el cuadro contiene una serie de flores de imposible floración simultánea: rosas, nomeolvides, muguete, un ciclamen, una violeta, un jacinto y naturalmente tulipanes. Todas están dispuestas de forma sencilla y directa, con el canasto en el centro y las flores individuales paralelas al plano del cuadro.

BF

26 PEDRO PABLO RUBENS

Flamenco, 1577–1640

El sepelio, hacia 1612

Óleo sobre lienzo

131 x 130,2 cm

93.PA.9

Reconocido como el pintor más grande de su tiempo, Rubens recibió encargos de toda Europa y creó imágenes profundas y originales de todos los temas imaginables. Entre sus contribuciones más importantes al arte del Barroco están las pinturas religiosas, que expresan la emoción con una intensidad jamás superada.

Este impresionante cuadro fue cuidadosamente compuesto para centrar la devoción en el sacrificio y sufrimiento de Jesucristo. Quienes más le amaron en vida sostienen con reverencia el bello cadáver. A la izquierda, Juan Evangelista. María Magdalena llora en el fondo, en tanto que su compañera constante, María, la madre de Santiago el menor y de José, a la derecha, contempla la mano herida de Cristo. El espectador no puede sino sumarse a los afligidos, cuya tristeza se centra en la Virgen María, que llora implorando al cielo.

Rubens era un católico devoto y sus cuadros presentan prueba tangible de los principales intereses de su religión. Para que la experiencia religiosa tuviera un eco aún más personal, el arte seguía el tipo de meditación contemporánea, que animaba a los fieles a imaginar el horror físico de la crucifixión de Cristo. Aquí, la cabeza de Jesús, congelada en la agonía de la muerte, se vuelve para hacer frente directamente al que la ve. Rubens nos insta a mirar la herida abierta del costado de Cristo, situándola exactamente en el centro del lienzo. El conjunto de la composición, así como el dibujo de la musculatura heroica, transmite la lánguida calidad del sujeto. La atrocidad de la crucifixión no se rebaja, sino que se trata con un arte consumado. Por ejemplo, la sangre que mana de las heridas ha sido creada con unas pinceladas elocuentes, aplicadas amorosamente con gran economía de medios.

El artista añade también algunos elementos simbólicos a esta escena frecuente de la lamentación sobre el cuerpo de Cristo, adiciones que reflejan los intereses teológicos y políticos de la Contrarreforma a principios del siglo XVII. Así, la losa sobre la que yace el cuerpo sugiere un altar, en tanto que la gavilla de trigo alude al pan eucarístico, equivalente al cuerpo de Cristo en la misa. En aquellos momentos, la iglesia católica defendía el misterio de la transubstanciación, la creencia en la presencia real del cuerpo de Cristo en la Eucaristía, frente a la crítica protestante. La alusión al altar y el significado eucarístico pueden indicar que esta obra se creó para servir de retablo en alguna capilla pequeña, dedicada quizá a la adoración de la Eucaristía. DC



27 ANTON VAN DYCK

Flamenco, 1599–1641

Agostino Pallavicini, hacia 1621

Óleo sobre lienzo

216 x 141 cm

Arriba a la derecha, cerca del respaldo de la silla, firmado *Ant^{us} Van Dyck fecit.*

68.PA.2

La fama de Van Dyck como artista empezaba ya a extenderse por Europa cuando viajó a Italia en 1621. En un principio fue a Génova, donde se habían establecido contactos con Flandes desde hacía dos siglos, más que nada porque los genoveses tenían fuertes lazos comerciales con Amberes, cuna de Van Dyck. En Italia permaneció cinco años, viajando para visitar las grandes colecciones privadas de cuadros italianos, y durante aquel tiempo trabajó mucho en retratos de encargo, siendo en Génova donde Van Dyck obtuvo sus mayores éxitos y donde ejecutó sus cuadros más famosos e impresionantes.

El retrato del Museo es el de un miembro de la familia genovesa de los Pallavicini. Su escudo de armas se ve en los cortinajes de la izquierda, detrás del modelo, quien viste un ropaje suelto de color encarnado, que es casi el punto focal del cuadro. En la mano derecha sostiene una carta que seguramente en un tiempo le identificaría, aunque ya no es legible. Pero, por otros retratos documentados, puede establecerse que se trata de Agostino Pallavicini (1577–1649). El escritor Giovanni Pietro Bellori, quien en 1672 describió la estancia de Van Dyck en Génova, relata que el artista pintó a “Su Serenísima el Dux Pallavicini vestido como embajador ante el Papa”. Pallavicini no fue nombrado dux (principal magistrado de la república genovesa) hasta 1637, pero se le envió a Roma para rendir homenaje al recién elegido papa Gregorio XV en 1621, y es en calidad de esto como le vemos. De ahí que este cuadro sea uno de los mejores realizados por Van Dyck tras su llegada a Italia.

Nuestra imagen actual de la nobleza genovesa del siglo XVII debe más a Van Dyck que a ningún otro artista, y el cuadro del Museo tipifica la grandeza y majestad de sus retratos. Por lo general son de cuerpo entero y de tamaño natural, con un fondo de columnas y drapeados lujosos, casi en movimiento. En aquel momento no había en Italia ningún artista que pudiera producir el mismo efecto de grandiosidad; tanto entusiasmó el resultado a la nobleza europea que el estilo de Van Dyck llegó a fijar la pauta para los retratos en Italia, Inglaterra y Flandes.

BF



28 ANTON VAN DYCK

Flamenco, 1599–1641

Thomas Howard,
conde de Arundel,

hacia 1620–21

Óleo sobre lienzo

102,8 x 79,4 cm

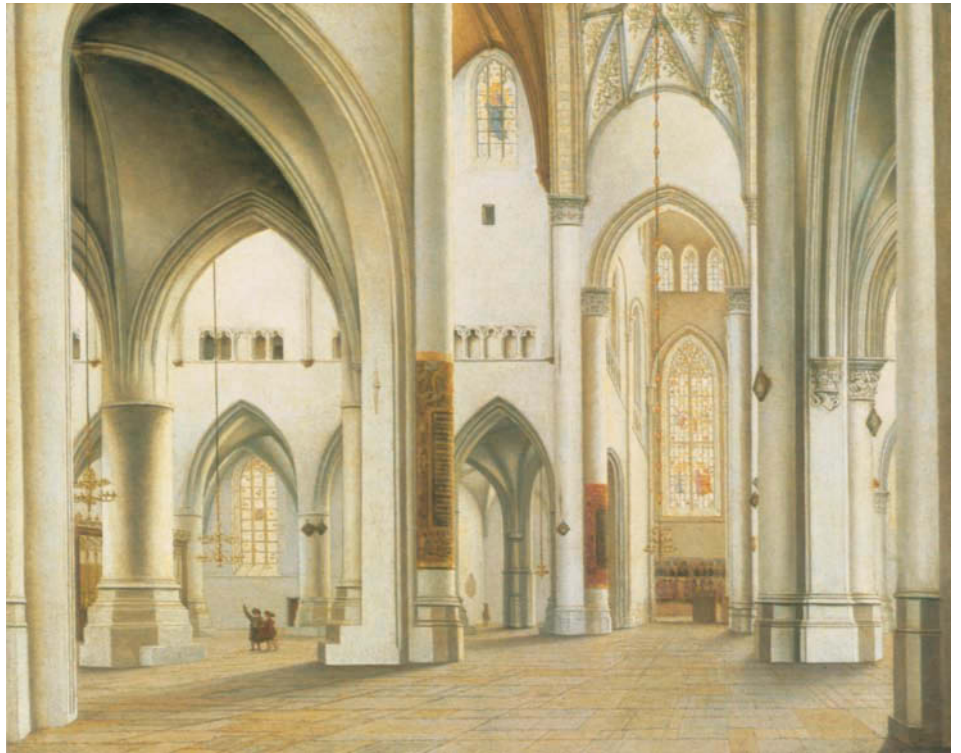
86.PA.532



Thomas Howard, segundo conde de Arundel (1585–1646), fue uno de los grandes coleccionistas de arte y mecenas de artistas en Inglaterra a comienzos del siglo XVII. Gracias a que Carlos I compartía sus intereses, el conde pudo devolver a su antigua gloria la posición de su casa caída en desgracia no hacía mucho. Este retrato atestigua el don de Arundel para encontrar talentos. Al parecer reconoció el de Van Dyck mucho antes que sus demás contemporáneos, encargándole el trabajo entre 1620 y 1621, durante una breve estancia en Inglaterra del artista. Se trata de uno de los tres únicos cuadros que sobreviven de dicha visita.

Arundel aparece como miembro de la Orden de la Jarretera; con una mano coge el medallón de oro de San Jorge (llamado “el Jorge menor”), uno de los emblemas que lucían los veinticuatro caballeros que constituían el cortejo de hombres más eminentes y nobles que rodeaban al monarca. A la derecha, con sólo pocos trazos, Van Dyck ha evocado con soltura un paisaje que rinde homenaje tanto a Arundel como a su propia admiración por la pintura veneciana, sobre todo las últimas obras de Tiziano. La habilidad de Van Dyck de infundir en sus modelos una grandeza sensible, le convirtió en el retratista más famoso de Europa. Esta obra anuncia ya su genio, que más tarde epitomaría la corte de los Estuardo en la década de 1630. DJ

29 PIETER JANSZ.
SAENREDAM
Holandés, 1597–1665
*El interior de la iglesia de San
Bavón, Haarlem, 1628*
Óleo sobre tabla
38,5 x 47,5 cm
En la parte inferior derecha, firmado
P.SAENREDAM F. AD 1628
85.PB.225



Practicada primero en Amberes durante el siglo XVI, la pintura arquitectónica fue elevada a una profesión sumamente refinada por un número de artistas holandeses que se limitaron a este género. Se concentraban en representar iglesias, que en los Países Bajos eran relativamente poco ornamentadas y reflejaban una visión un tanto austera no sólo de la religión sino de la vida misma.

A Saenredam se le atribuye el haber iniciado la tradición en los Países Bajos. Las antiguas vistas arquitectónicas flamencas habían sido en su mayoría ejercicios en la reciente técnica de la perspectiva, y los edificios representados normalmente estaban inventados. Saenredam fue un dibujante arquitectónico autodidacta y el cuadro del Museo, con la inscripción 1628, es el ejemplo fechado más antiguo de su obra. Se trata del primero de una serie de pinturas y dibujos de la iglesia de San Bavón, en Haarlem.

En lugar de dibujar las iglesias desde la nave (el largo pasillo central), Saenredam se situaba con frecuencia en lugares mucho menos usuales. Luego trabajaba hasta conseguir un cartón acabado, o un diseño, que después transfería directamente a una tabla preparada. A menudo modificaba la composición, alterando proporciones o detalles arquitectónicos. Uno de los dos bocetos preparatorios para el cuadro del Museo que sobrevive revela la decisión del artista de eliminar tres puertas en la parte posterior del crucero, sustituyéndolas por un retablo pintado. Redondeó los arcos góticos a los lados y añadió algunas vidrieras. Pese a dichas modificaciones, el colorido sutil, casi monocromático y la atmósfera del cuadro transmiten una impresión más exacta de lo que era visitar una iglesia holandesa que todo lo hasta entonces existente. BF



30 REMBRANDT
HARMENSZ. VAN RIJN
Holandés, 1606–1669
El rapto de Europa, 1632

Óleo sobre tabla
62,2 x 77 cm
En la piedra parda debajo de las
mujeres en la parte inferior derecha,
firmado *RHL van Ryn. 1632.*
95.PB.7

En las *Metamorfosis* (2:833–875), el poeta Ovidio nos cuenta cómo Júpiter, bajo la guisa de un toro blanco, seduce a la princesa Europa alejándola de sus compañeras y se la lleva al mar. Rembrandt evoca la esencia y el lirismo de esta historia clásica mostrándonos a Europa que “tiembla de temor y mira hacia atrás a la orilla que se aleja, asiendo con fuerza un asta ... sus prendas trémulas agitándose ... al viento”. También enriquece la narrativa de Ovidio a través de su vívida caracterización de la emoción. Europa, anonadada ante su propio rapto, se vuelve a sus dos compañeras. La más joven alza los brazos horrorizada, dejando caer la guirnalda de flores destinada unos momentos antes para el cuello del toro. Su súbita sorpresa contrasta con la tristeza contenida de su compañera de más edad, que une las manos con dolor mientras se yergue para mirar a la princesa por última vez; sólo ella comprende el destino de Europa, y es con su mirada con la que se cruza la de la princesa.

El sentido de la comedia de Rembrandt aligera el drama. Júpiter, limitado por su disfraz, expresa su victoria de manera bovina alargando excitado el rabo al sumergirse en la orilla. La reacción de Júpiter forma un vivo contraste con los caballos pasivos, sin inteligencia, que siguen enganchados al carruaje grandioso e inmóvil de la princesa. De apariencia demasiado grande para el camino, con la sombrilla abierta inútilmente en la sombra, el carruaje contrasta con el veloz toro blanco que se lleva a Europa hacia la luz, hacia el nuevo continente que un día tendrá su nombre.

Un paisaje luminoso actúa también como protagonista de este drama. Los árboles meticulosamente detallados, oscuros, erguidos como un muro, contrastan con las regiones azules y rosas del mar y del cielo, hechas con pinceladas leves y sueltas. El horizonte inusualmente bajo proyecta una vista extensa donde nubes, orilla y mar van rodando suavemente hasta unirse. En el horizonte, envuelta en la bruma, se divisa Tiro, la ciudad que Europa deja atrás.

Los toques áureos y relucientes del carruaje y la rica variedad de texturas de los suntuosos ropajes demuestran cómo Rembrandt se deleitaba en su dominio de los efectos visuales e invitan al espectador a compartir su placer por los detalles. Los reflejos relucientes del mar, la espuma que el pie bien calzado de la princesa hace saltar al deslizarse sobre el agua, su delicada manera de asir la carne blanda del cuello del toro, cautivan la vista y permanecen en la mente. El cuadro es una muestra del joven artista en su momento álgido a su llegada a Amsterdam en 1632.

DA





31 REMBRANDT
HARMENSZ. VAN RIJN
Holandés, 1606–1669
Daniel y Ciro ante el ídolo de Bel, 1633

Óleo sobre tabla
23,4 x 30,1 cm
Sobre el estrado, en el extremo inferior derecho, firmado
Rembrant f. 1633.
95.PB.15

Rembrandt describe un episodio del apócrifo libro de Daniel, en el que Daniel desvela la idolatría de la corte de Babilonia, donde ha llegado a ser el confidente del rey Ciro de Persia. Cuando Ciro le pregunta por qué no honra a la divinidad Bel, Daniel le responde que él adora al Dios vivo, no a un ídolo. Aquí el rey insiste en que también Bel es un dios vivo, indicando las ofrendas de alimentos y vinos escogidos que entrega cada noche para el consumo de Bel. Daniel le comenta con dulzura que las estatuas de bronce no comen. Mientras Ciro queda momentáneamente perplejo, el rostro preocupado del sacerdote al fondo confirma que Daniel ha adivinado algo.

Rembrandt evoca el misterio exótico de un culto pagano mostrando sólo parte del monumental ídolo que emerge de la iluminación de las lámparas llameantes. Un rayo de luz se centra en la interacción humana que es el meollo de la narrativa. El artista capta perfectamente la confusión de Ciro, pero no llegamos siquiera a ver el rostro de Daniel; su postura nos dice cuanto deseamos saber. Quizá el aspecto más conmovedor de la interpretación de Rembrandt sea el irónico contraste entre el rey corpulento y poderoso y el muchacho menudo y humilde enviado por Dios.

Rembrandt creó su obra al año siguiente de *El rapto de Europa*, (véase nº 30). Su genio como narrador y sus composiciones más concisas, dramáticamente centradas, y el uso tan suelto y libre de la pintura son las señas de identidad de su estilo maduro. DC

32 REMBRANDT
HARMENSZ. VAN RIJN
Holandés, 1606–1669
San Bartolomé, 1661
Óleo sobre lienzo
86,5 x 75,5 cm
En la parte inferior derecha, firmado
Rembrandt /f. 1661
71.PA.15

Este cuadro es uno de una serie de retratos de los apóstoles que llevan la fecha de 1661. Al parecer, los retratos no iban destinados a ser colgados juntos, ya que son de tamaños diferentes y es poco probable que el artista llegara a pintar a los doce discípulos de Cristo. La existencia de esta serie sugiere que Rembrandt estaba personalmente preocupado por el significado de los apóstoles en aquellos momentos, sólo ocho años antes de su muerte.

Cada uno de los retratos conocidos da la impresión de haber sido pintado a partir de un modelo, quizá un amigo o algún vecino, práctica normal en Rembrandt. La idea de que una persona corriente pudiera identificarse con algún personaje bíblico y así hacer aún más inmediatas las enseñanzas de Cristo estaría en consonancia con el ambiente religioso de la época en Amsterdam. San Bartolomé es representado con bigote y una cara ancha, un tanto sorprendida. Los hombres impasibles, algo pensativos y muy corrientes que Rembrandt utiliza con frecuencia como modelos para estos cuadros no hubieran podido identificarse inmediatamente con un santo particular de no ser por los objetos que tienen entre manos, en este caso un cuchillo, atributo tradicional que hace referencia al hecho de que Bartolomé fue desollado vivo. La ropa, que en su simplicidad quiere servir de referencia a los tiempos bíblicos, es muy distinta de los cuellos almidonados y los trajes al uso entre las clases altas holandesas del siglo XVII.

San Bartolomé está pintado con el estilo más suelto, de trazos amplios, de la madurez del artista. En la representación del santo ha usado espátulas y el extremo romo de los pinceles y su técnica es mucho más directa que la de cualquiera de sus contemporáneos.

La historia de la interpretación del cuadro del Museo tiene cierto interés. En el siglo XVIII se creyó que representaba al cocinero del pintor, siguiendo el gusto por los modelos corrientes, sobre todo los sirvientes y las profesiones humildes, que caracterizaba el arte francés del momento. En el siglo XIX, un período entusiasmado por los temas dramáticos o trágicos, se creyó que el santo era un asesino, visión a la que sin duda contribuyeron el cuchillo y la expresión intensa del modelo.

BF





33 JAN VAN DE CAPPELLE
Holandés, 1625/26–1679
*Navegación en calma en Flesinga
y salva desde un navío de la
Asamblea Legislativa*, 1649

Óleo sobre tabla
69,7 x 92,2 cm
96.PB.7

Para mediados del siglo XVII, la república holandesa había llegado al cenit de su poderío como imperio mundial mercantil, y su dominio de los mares halló expresión en la reciente aparición de cuadros de escenas marinas. En 1649, Jan van de Cappelle y Simon de Vlieger cambiaron el curso de las marinas holandesas con sus innovadores cuadros de “formación”, donde navíos importantes se reúnen en ocasiones especiales bajo cielos dominadores, cubiertos de nubes.

En *Navegación en calma*, un yate majestuoso dispara una salva de saludo para anunciar la llegada de algún dignatario al que llevan a tierra en la lancha de la derecha. Impertérritas al parecer al ruido, varias marsopas se deslizan pacíficas por las aguas tranquilas. Se sabe que frecuentaban Flesinga (Vlissingen), el activo puerto utilizado por la compañía holandesa de las Indias Orientales pintado con frecuencia por Van de Cappelle.

Este cuadro, una de las primeras obras firmadas y fechadas de Van de Cappelle, despliega su estilo muy desarrollado y su admirable virtuosismo técnico. El pintor demuestra un manejo gráfico perfecto de la forma en el detalle de los barcos, el velamen y las jarcias y en su dominio de los efectos atmosféricos y ópticos expresados en los reflejos en el agua. Esta dramática avenida de navíos que enmarcan una vista infinita del mar, además de su perspectiva cercana y dominante, se cuenta entre las primeras contribuciones al género denominado marina.

AFK

34 JACOB VAN RUISDAEL

Holandés, 1628/29–1682

*Dos molinos de agua y una
esclusa abierta*, 1653

Óleo sobre lienzo

66 x 84,5 cm

En la parte inferior izquierda, firmado

JVR [en monograma] 1653

82.PA.18



Desde el siglo XVII se ha reconocido a Jacob van Ruisdael como el pintor de paisajes más importante de los Países Bajos. A él se le atribuye el haber transformado la tradición del paisajismo en otra basada más estrechamente en la observación detallada de la naturaleza. Su fama ya había quedado establecida a la edad de diecinueve años, y *Dos molinos de agua y una esclusa abierta*, ejecutado cuando apenas contaba con veinticinco, es un indicador preciso de la rapidez con que maduró su estilo.

Durante los primeros años de la década de 1650 Ruisdael viajó a Westfalia: al parecer vio en el camino varios molinos de agua en Singraven, una ciudad de la provincia holandesa de Overijssel. Más tarde pintó una serie de dichos molinos. El lienzo del Museo es una de las seis variaciones conocidas y la única que está fechada. Una comparación entre las versiones revela que el artista no vaciló en reorganizar partes del paisaje y detalles de los molinos para mejorar la composición. En tanto que el aspecto general de los toscos edificios sigue siendo el mismo, Ruisdael se tomó la libertad de añadir unos cobertizos a cada lado o de alterar la forma del tejado y darle un perfil distinto. De igual manera movió los árboles circundantes y añadió colinas (como la que se ve a la derecha de los dos molinos en este paisaje) para dar variedad a la topografía, que en realidad era llana. Este fue el estilo de trabajo preferido por Ruisdael durante aquella fase de su carrera, y aunque sus vistas son topográficamente exactas en muchos aspectos e indican un estudio detenido de la naturaleza, no se consideró obligado a representar cada elemento del paisaje tal y como aparecía ante él.

Avanzada su vida contribuyó a satisfacer la demanda popular de paisajes más exóticos pintando vistas de cascadas, evidentemente inspiradas por los cuadros y bocetos de Escandinavia. Estas obras se deben más a la imaginación del artista. El cuadro del Museo es una imagen de uno de los pocos lugares donde Ruisdael pudo haber visto agua agitada en una fuerte corriente. Se trata de una imagen maravillosamente atmosférica. BF

35 PAULUS POTTER
Holandés, 1625–1654
El caballo pío, 1650–54

Óleo sobre lienzo
49,5 x 45 cm
Al extremo interior izquierdo,
firmado *Paulus Potter f.*
88.PA.87



Paulus Potter fue el más innovador e influyente de los pintores holandeses de animales. En sus manos, vacas y caballos se convierten en el foco de atención del cuadro, en lugar de ser meros accesorios de una escena más amplia. Aquí, majestuoso en una ligera elevación del terreno, un semental de varios colores domina un extenso paisaje. Al situar la línea del horizonté a lo largo del tercio inferior del cuadro, Potter da al magnífico corcel una monumentalidad casi heroica. La cabeza, completamente de perfil, está dramáticamente silueteada contra una vasta formación de nubes. En el plano medio, un hombre montado, acompañado de mozo y perros, regresa a su casa de campo a la derecha. La imagen del animal de Potter está tan bien observada que seguramente se trataría del retrato de una posesión valiosa del terrateniente.

Se dice que Potter recorría la campiña holandesa, cuaderno de dibujo en mano, estudiando los modelos. Su éxito se debe, en última instancia, a su sorprendente simpatía por los animales que pinta. No sólo encuentra gran belleza en sus pelajes y crines brillantes, sino que consigue insinuar carácter y hasta complejidad de emoción. Aquí, el caballo parece sensible, alerta, como si respondiera al sonido distante de la cacería. Potter sugiere que, aunque podamos domar y controlar a estos animales, jamás lograremos entender a fondo su mundo especial.

En su *Libro del pintor* de 1604, el teórico del arte Karel van Mander informa cómo el pintor más grande de la antigüedad, Apeles, pintaba caballos con tal realismo que los animales de verdad relinchaban y pifaban al verlos. En obras como *El caballo pío*, Potter debió querer rivalizar con su antepasado. Su visión y habilidad son tanto más notables cuanto que se sabe que murió de tuberculosis a los veintinueve años, pero no sin antes haber influido profundamente en la representación de los animales en el arte occidental.

DC

36 JAN STEEN

Holandés, 1626–1679

La lección de dibujo, hacia 1665

Óleo sobre tabla

49,3 x 41 cm

En la parte inferior izquierda,
firmado *JSteen* [las dos primeras letras
del monograma y las tres últimas letras
inciertas]

83.PB.388



En *La lección de dibujo*, un artista hace una demostración de dibujo a un niño y a una jovencita. El cuadro presenta una vista sumamente detallada del obrador de un artista. En la mesa hay pinceles, plumas y carbonillos. Sobre el borde de la mesa cuelga un grabado en madera del artista holandés Jan Lievens, que representa la cabeza de un anciano y data de hacia 1640–55. Cerca del tablero de dibujo hay un desnudo masculino de yeso y colgados de la pared, del estante y del techo, varias escayolas más. En la repisa vemos la escultura de un buey, símbolo de San Lucas, patrón de los pintores (véase nº 1). En el fondo hay otro caballete con un cuadro y un violín que cuelga de la pared y en primer plano un lienzo ya estirado, una carpeta de dibujos o grabados, una alfombra, un arca y otros objetos que podrían utilizarse para un bodegón.

Algunos de los objetos del primer plano (la corona de laurel, una calavera, vino, un manguito de piel, un libro, un laúd y una pipa) tienen relación con el tema tradicional de *vanitas* (que se refiere a la fugacidad e incertidumbre de la vida), frecuente en las naturalezas muertas holandesas. Steen no pintaba este tipo de cuadros, y la agrupación de tantos objetos como éstos sugiere que la presencia de los mismos es más que accidental. En realidad, su fama se debe a sus representaciones de las debilidades y veleidades humanas y con frecuencia se pintaba a sí mismo y a otros como borrachos o fanfarrones, sin dejar de aludir a la necedad de este comportamiento. La acumulación de tantos símbolos tradicionales de vanidad humana en *La lección de dibujo* parece indicar que Steen creía que el papel del artista era en parte el de un comentarista social, lo que convierte a este cuadro en una especie de alegoría de su propia profesión.

La lección de dibujo ha sobrevivido hasta hoy en un estado sorprendente. Es raro que una pintura sobre tabla se haya librado de limpiezas drásticas y nocivas, y el detalle y la sutileza de esta composición, presentes hasta un grado rara vez alcanzado en el trabajo del artista, permanecen casi intactos.

BF





37 PHILIPS KONINCK

Holandés, 1619–1688

Paisaje panorámico, 1665

Óleo sobre lienzo

138,4 x 167 cm

En la parte inferior derecha, firmado

P Koninck 1665

85.PA.32

Durante el siglo XVII, los artistas holandeses se especializaban hasta un punto casi sin precedentes y la mayoría trataba de perfeccionarse en uno o quizá dos temas. Más pintores se dedicaron al arte del paisajismo que a cualquier otro, y dentro de este género cada artista tenía su propia especialidad, por ejemplo, escenas de bosques, paisajes urbanos o vistas italianas.

Quizá el más inusitado de este tipo de paisajes fuera la panorámica. En tanto que el arte holandés por regla general se destaca por el amor a la naturaleza y la observación minuciosa del detalle naturalista, la panorámica normalmente asume un punto de vista elevado de la tierra, como si el artista estuviera en lo alto de un monte desde donde poder ver un paisaje, por otra parte llano, extenderse hasta el horizonte. Como el artista en Holanda carecía de semejantes alturas (con la posible excepción de las torres de las iglesias y los mástiles de los barcos), se veía obligado a imaginar toda la escena. Por supuesto, las nubes podían ser pintadas desde cualquier sitio, pero hasta las nubes resultan mucho más pintorescas en este tipo de vistas y probablemente son resultado de una considerable invención.

Durante el siglo XVI se pintaron paisajes panorámicos, pero no en gran número. La idea fue revivida por el pintor holandés Hercules Seghers (1589/90–hacia 1638) y también Rembrandt pintó algunos. Dichos paisajes están entre las producciones más ingeniosas y personales de ambos artistas. Pero fue Philips Koninck, probablemente alumno de Rembrandt, quien desarrolló el género en su forma más completa, convirtiéndolo en su especialidad. Las pinceladas gruesas y los fuertes contrastes entre las zonas de luz y de sombra en este cuadro (una de las obras maestras de Koninck), recuerdan mucho a Rembrandt. El naturalismo evidente en el tratamiento del cielo, sin embargo, es totalmente distinto del estilo del maestro.

Las cuestiones estéticas que suscita un cuadro de este tipo son enormemente provocativas. Muy pocos artistas hubieran osado dividir el lienzo casi exactamente en dos con la línea recta, ininterrumpida del horizonte. El problema de combinar efectivamente las dos mitades es uno que Koninck se planteó deliberadamente y su solución presta al tema un drama que pocos paisajes poseen.

BF

38 JAN VAN HUYSUM
Holandés, 1682–1749
Jarrón de flores, 1722

Óleo sobre tabla
79,5 x 61 cm
En la repisa, firmado
JAN VAN HUYSUM FECIT 1722
82.PB.70

Quizá más que ningún otro artista, Jan van Huysum refleja la fascinación holandesa por la naturaleza y su mirada de detalles. Trabajó en un momento en que la república de Holanda, superada ya su llamada Edad de Oro, había adquirido el gusto sofisticado y el amor por la ornamentación que asociamos con el rococó francés. La obra de Van Huysum refleja este cambio de gusto, al tiempo que mantiene una fidelidad al tema que era parte de la tradición holandesa establecida.

Van Huysum invariablemente incluía en sus pinturas muchas clases distintas de flores, a menudo recién creadas o ejemplares acabados de adquirir que le traían los ávidos coleccionistas de flores de Amsterdam. Por entonces se gastaban enormes sumas de dinero en flores, y el círculo de aficionados que rodeaba a Van Huysum podía apreciar muy bien su habilidad para representarlas con tanta precisión. Los detalles de su depuradísima técnica eran un secreto celosamente guardado.

La composición del *Jarrón de flores* es relativamente sencilla. El jarrón está colocado en el centro, sin más fondo que un rayo de luz oblicuo que lo resalta. Otro cuadro de Van Huysum en la colección del Museo, donde aparecen flores y frutas, también de 1722, puede ser la pareja de éste. Pero el segundo cuadro está compuesto asimétricamente: la fruta se desborda de la repisa en la que ha sido colocada, algunas de las uvas y la granada están ya demasiado maduras y han reventado. Aunque tales detalles quizá trataran de evocar un nivel de vida lujoso, la intención pudo ser sólo contrastar con la calidad más pura del *Jarrón de flores*.

BF

Frutas, 1722

Óleo sobre tabla,
79,5 x 61 cm
82.PB.71







39 VINCENT VAN GOGH

Holandés, 1853–1890

Lirios, 1889

Óleo sobre lienzo

71 x 93 cm

En la parte inferior derecha,

firmado *Vincent*

90.PA.20

Los episodios de automutilación y hospitalización que siguieron a su disputa con Paul Gauguin impulsaron finalmente a Van Gogh a hacerse ingresar en mayo de 1889 en el manicomio de Saint-Paul-de-Mausole en Saint-Rémy de Provence, Francia. Pese a algunas recaídas inquietantes, Van Gogh produjo casi 130 cuadros durante el año que pasó recuperándose en Saint-Rémy. Aunque durante el primer mes no se le permitió salir del terreno, el jardín crecido y un tanto abandonado del manicomio le proporcionó amplio material para sus cuadros, en los que trabajó, como era su costumbre, directamente del natural. Durante la primera semana Van Gogh informó a su hermano Theo que había empezado a trabajar en “unos lirios color violeta”.

Que a Van Gogh le afectaba profundamente el poder regenerador de la naturaleza es algo que se aprecia claramente incluso en esta visión limitada. Las flores de color azul violeta son sólidas, sostenidas por fuertes tallos entre hojas puntiagudas y oscilantes, casi fuerzan la tierra encendida para brotar. Hasta el crítico contemporáneo Félix Fénéon describió los *Lirios* en términos antropomórficos, aunque él vio en la imagen destrucción en vez de renovación: “Los ‘*Lirios*’ son largas rasgaduras, pétalos morados entre hojas como espadas”.

Incorporando las lecciones aprendidas de la teoría puntillista del color, de los temas impresionistas y de los impresores japoneses de bloques de madera, Van Gogh destila el trozo de jardín en zonas estampadas de vivos colores. La composición, con las gruesas pinceladas intactas y no descoloridas, está dividida horizontalmente por bandas ondulantes de hojas frescas y verdes. Arriba, los grupos variados de hojas violetas (resaltadas por un solitario lirio blanco) se sitúan en contraste con el fondo verde cálido del prado distante y soleado. Abajo, los mismos tonos violáceos reverberan en yuxtaposición con la tierra provenzal pardorrojiza, que adquiere volumen mediante brochazos paralelos estriados.

Es casi seguro que la naturaleza truncada de la composición hizo que Van Gogh describiera este lienzo en una carta a su hermano como un estudio de la naturaleza en vez de un cuadro acabado. Aun así, de los once lienzos que recibió en julio, Theo eligió sólo los *Lirios* para acompañar al anterior *Noche estrellada* (Nueva York, Museum of Modern Art) como la contribución de Van Gogh al Salon des Indépendants en septiembre de 1889.

PS





40 GEORGES DE LA TOUR

Francés, 1593–1652

La pelea de mendigos,
hacia 1625–30

Óleo sobre lienzo
85,7 x 141 cm
72.PA.28

El tema del cuadro es la pelea de dos viejos músicos ambulantes por un sitio donde dejar sus instrumentos. El hombre de la izquierda, de cuyos hombros cuelga un organillo, se defiende con un cuchillo y con la manivela de su instrumento. Le amenaza otro hombre que parece golpearle con una chirimía, especie de oboe, y que lleva otro instrumento parecido a la cintura. Este segundo mendigo exprime un limón en los ojos de su contrario, bien para comprobar si el individuo del organillo es de verdad ciego o simplemente para irritarle aún más. A la izquierda, una vieja parece implorar auxilio a alguien. A la derecha, otros dos mendigos, uno con un violín y el otro con una gaita, disfrutaban de la pelea.

El tema es extraño; muchos artistas del siglo XVII pintaron aldeanos o músicos, pero rara vez se encuentran escenas de altercados entre ellos. Uno de los pocos ejemplos es un grabado del artista francés Jacques Bellange que pudo servir de inspiración para este cuadro. La Tour utilizó motivos de los grabados de Bellange en otras ocasiones y es obvio que los admiraba.

La Tour pasó su vida en Lorena al este de Francia, y se desconoce cuando se alejó de allí. De ahí que su estilo se base en las obras que pudo ver en la ciudad relativamente pequeña de Lunéville donde vivía, o en los alrededores, por lo que no es extraño que los grabados fuesen para él una fuente importante de inspiración. El violinista de la derecha en el cuadro puede, de hecho, derivarse de un grabado del artista holandés Hendrick ter Brugghen, que representa a un hombre sonriente con un gabán de rayas, un violín y gorra de plumas. El grabado data seguramente de mediados a finales de la década de 1620, igual que el cuadro de La Tour.

En términos más generales, la obra de La Tour pertenece a la tradición realista que se extendió por Europa a raíz de los cuadros tan revolucionarios pintados por Caravaggio en Italia. Es dudoso que La Tour llegara a ver ningún original del italiano, pero el deseo de renovar el naturalismo en la pintura era tan fuerte que pronto encontró seguidores por doquier.

BF

41 SIMON VOUET
Francés, 1590–1649
Venus y Adonis, hacia 1640

Óleo sobre lienzo
130 x 94,5 cm
71.PA.19

En la historia de Venus y Adonis (*Metamorfosis* 10: 532–709), Ovidio describe el poder y las limitaciones del amor. Venus, consumida de pasión por el hermoso cazador, renuncia a las comodidades del cielo y “con las vestiduras alzadas hasta las rodillas” cruza el bosque para estar cerca de Adonis. Temerosa de los peligros de la caza, le advierte que “contra osadas criaturas, la osadía no es segura”. Pero el amor que transformara a Venus es impotente para cambiar a Adonis. La deja por su pasión más fuerte, la caza, sólo para morir, como ella había previsto.

Al igual que los otros maestros del Barroco, las anteriores representaciones de Vouet de este tema debían mucho a Tiziano, cuya creación *Venus y Adonis* (nº 15) muestra al cazador que escapa del abrazo desesperado de la diosa. En esta obra más tardía, Vouet ilustra el conmovedor momento anterior de la breve conquista del amor. En el cuadro, como en el texto, la diosa cansada se reclina a la sombra de un álamo. Pronto atraerá a Adonis hacia ella confesando con lágrimas su amor y sus temores. A la consumación de su encuentro aluden veladamente las palomas arrimadas y los amorcillos que se disponen a echar flores mientras vuelan sobre la pareja.

Vouet fue uno de los fundadores del Barroco francés. La primera mitad de su carrera transcurrió principalmente en Roma (1612–27), donde fue el único extranjero que recibió los honores que normalmente se concedían a artistas italianos. A su regreso a Francia, llamado por Luis XIII, Vouet sustituyó su estilo vigoroso y dramático a la manera de Caravaggio por un clasicismo sensual que complementa el enfoque rigurosamente cerebral de su contemporáneo Poussin. La línea rítmica de *Venus y Adonis*, las alegres armonías de color, las pinceladas fluidas y ondulantes evocan las cadencias poéticas de Ovidio. La interpretación de Vouet atraía al público culto que apreciaba la conmovedora evocación del sutil alcance moral del episodio. Como dice la frase del grabado (1643) ejecutado después de esta obra: “Te asombras, Adonis, de encontrarte en brazos de Venus; ignorando cuán próximos están los terribles colmillos del jabalí”.

DA





42 NICOLAS POUSSIN

Francés, 1594–1665

La Sagrada Familia, 1651

Óleo sobre lienzo

96,5 x 133 cm

81.PA.43

En copropiedad con la Norton Simon
Art Foundation, Pasadena

De los muchos artistas extranjeros que trabajaron en Roma, Poussin fue seguramente el más famoso. Ya en su época se le veneraba como a un maestro. Al igual que Valentin antes que él, Poussin pasó casi toda su madurez en la ciudad de los papas. El biógrafo italiano contemporáneo Bellori escribió: “Francia fue su amorosa madre e Italia su maestra y su segunda patria”. El artista se inspiraba en el ambiente de Roma y llegó a convertirse en fuente de la tradición clásica en la Italia del siglo XVII, influyendo profundamente en el arte no sólo de su país de adopción sino de toda Europa.

Más tarde, Poussin pintó gran número de temas religiosos, en particular sobre la Sagrada Familia. El cuadro del Museo, probablemente la más bella y ambiciosa de estas obras, incorpora a Cristo, María y José así como al niño Juan y a su madre, Isabel. La acción se centra en el abrazo de Juan y Jesús; la jofaina, la toalla y el cuenco de agua que sostienen los angelitos a la derecha pueden ser una referencia al baño del Niño o al posterior bautismo de Cristo por Juan.

El cuadro está compuesto de manera muy clasicista y es una muestra de la inclinación plenamente racionalista de Poussin. Con frecuencia situaba a las figuras en un entorno tan meticulosamente compuesto que parece basado en la geometría. En contraste con el “realismo” de los pintores seguidores de Caravaggio, cuya popularidad ya había decaído para entonces, Poussin empleaba normalmente colores bastante intensos y situaba a sus personajes en ambientes idílicos bañados de luz brillante. Las figuras recuerdan a las de Rafael (1480–1520), modelo de casi todos los artistas clasicistas de siglos posteriores, y el paisaje se deriva de la tradición veneciana del Giorgione (hacia 1476–1510) y de Tiziano (hacia 1480–1576).

El cuadro del Museo fue encargado en 1651 por Carlos III de Blanchefort, duque de Créqui, uno de los numerosos mecenas ricos que competían por los cuadros de Poussin. El abuelo del duque, embajador de Luis XIII en Roma, fue el primer francés en adquirir una obra de Poussin y figura importante en la divulgación de la fama del artista por Francia. Siguiendo la tradición, el duque de Créqui, él mismo embajador en Roma bajo Luis XIV, fue uno de los más importantes coleccionistas de Poussin.

BF

43 JEAN-FRANÇOIS DE TROY

Francés, 1679–1752

Antes del baile, 1735

Óleo sobre lienzo

81,8 x 65 cm

Abajo a la derecha,

firmado *De Troy 1735*

84.PA.668



De Troy fue uno de los artistas más versátiles de Francia del siglo XVIII. Hijo de un retratista muy conocido, llegó a ser famoso no sólo en este campo sino en la representación de temas históricos, mitológicos y religiosos. Trabajó con éxito a pequeña y gran escala, y sus obras, como las de Watteau (1684–1721), transmiten vívidamente la elegancia y sofisticación que caracterizaban a la sociedad parisina de moda de la época.

El cuadro del Museo, junto con su pareja, *El regreso del baile* (ahora perdido, pero que se conoce por un grabado), fue pintado hacia 1735 para Germain-Louis de Chauvelin, ministro de Asuntos Exteriores y custodio del sello real bajo Luis XV. Cuando De Troy los expuso en el Salón de 1737, la pareja fue considerada como la mejor obra del artista.

Antes del baile tipifica los *tableaux de mode* de De Troy, escenas de la clase aristocrática en el hogar y en momentos de ocio. Hoy se considera que estos cuadros están entre los más significativos de la obra del artista. En éste, un grupo de hombres y mujeres mira cómo una doncella retoca el peinado de su señora. Los espectadores ya están cubiertos con capas y sostienen máscaras que anticipan los festejos de la noche.

Hubo quienes en su momento criticaron el estilo de vida alabado en dichos cuadros, pero al parecer De Troy se movía cómodo en los círculos de moda y no parece haber intentado moralizar sobre la vanidad del comportamiento de la aristocracia. Por el contrario, parecía encantarle y es evidente que comprendía muy bien sus matices y convenciones. Ha logrado captar el clima un tanto cargado e incluso erótico, y su observación revela cierto realismo que evidencia una mirada lúcida y agudamente perspicaz.

BF

44 JEAN-BAPTISTE GREUZE

Francés, 1725–1805

La lavandera, 1761

Óleo sobre lienzo

40,6 x 32,4 cm

83.PA.387



Durante la segunda mitad del siglo XVIII, Greuze fue el más famoso y logrado exponente de la pintura de género en Francia. Normalmente elegía temas de acusado tono moral, cuyo paralelo más parecido podemos hallarlo en el teatro contemporáneo más que en la obra de sus colegas artistas. En un momento en que las academias alababan la pintura histórica como la forma más elevada de arte, Greuze trataba de elevar temas más corrientes al mismo nivel de importancia.

Como otros artistas franceses antes que él, Greuze se inspiró en el estudio de los cuadros holandeses y flamencos del siglo XVII, muy coleccionados y admirados en Francia durante el siglo XVIII. De hecho, muchos de sus temas están tomados directamente de obras de artistas de los Países Bajos, que fueron los primeros en representar a trabajadores y sirvientes. En la década de 1730 el artista francés Chardin había pintado una lavandera parecida y sin duda Greuze conocía dicho cuadro. Chardin había subrayado la humildad y la dignidad modesta de su modelo, pero Greuze prefirió dar a su lavandera un aire provocativo y acentuar su aspecto descuidado. Al descubrir el pie y el tobillo, el artista transmite una insinuación licenciosa por parte de la joven. Con otros detalles de la ropa y del entorno (que sus contemporáneos hubieran interpretado con mucha mayor facilidad que los espectadores de hoy día) nos pone aún más en guardia contra la mirada tentadora de la mujer.

La lavandera se expuso en el Salón de 1761, el año del primer gran éxito de Greuze, y el crítico Denis Diderot, uno de sus principales admiradores, describió a la joven del cuadro como “encantadora, pero... una picarona de la que no me fiaría un pelo”. Poco después de la primera exposición, este cuadro fue adquirido por el coleccionista Ange Laurent de La Live de Jully, el principal mecenas del artista durante aquel período. BF



45 MAURICE-QUENTIN
DE LA TOUR

Francés, 1704–1788

Gabriel Bernard de Rieux,
hacia 1739–41

Pastel y gouache sobre papel
montado en lienzo

Sin marco: 200 x 150 cm

Con marco: 317,5 x 223,5 cm

94.PC.39

Maurice-Quentin de La Tour fue el retratista más cotizado de su época. Trabajó exclusivamente al pastel, produciendo retratos de la nobleza y la clase alta acomodada que fueron aclamados tanto por su maestría técnica como por su brillante verosimilitud. Después de ver a *Gabriel Bernard de Rieux* en el Salón de 1741, un espectador escribió: “es una obra milagrosa, parece una porcelana de Dresde, no puede ser un mero pastel”.

Este monumental retrato de cuerpo entero (compuesto de distintas hojas de papel sobre lienzo y aún con su enorme marco original dorado) trasciende la intimidad convencional del pastel. Durante su larga carrera La Tour sólo hizo otro parecido, el retrato de *Madame de Pompadour* ahora en el Louvre. El retrato del Getty ilustra una delicada diferenciación entre las texturas, un juego de luces sobre superficies lustrosas, y en general un acabado extraordinariamente difícil de conseguir mediante el frágil pastel. Sus contemporáneos consideraron éste el éxito técnico más grande de La Tour, rivalizando con otros retratos hechos en un medio más prestigioso como el óleo.

Aquí vemos a Gabriel Bernard de Rieux (1687–1745) con el ropaje oficial de presidente de la segunda Comisión de Investigaciones del Parlamento de París. Debía su situación como miembro de la riquísima clase social conocida como la *grande bourgeoisie* a su padre, un financiero de enorme éxito, que también compró el título nobiliario de conde de Rieux en 1702. Gabriel Bernard heredó la fortuna de su padre en 1739, año en que comenzó esta obra. La decoración deliberadamente anticuada y la actitud altiva del modelo crean un aire de riqueza y prestigio antiguos, ficción deliciosamente disipada por su grandeza descarada. En esta obra coinciden exactamente las grandes ambiciones del mecenas y las del artista, de quien se dice que producía una nueva maravilla de perfección cada año.

DA

46 THÉODORE GÉRICAULT

Francés, 1791–1824

La carrera de caballos sin jinetes, 1817

Óleo sobre papel
extendido sobre lienzo
19,9 x 29,1 cm
85.PC.406



En 1817, Géricault presenció durante el carnaval la carrera anual de los caballos Barberi por la Via del Corso, una de las principales avenidas de Roma. Le intrigaron las posibilidades artísticas del acontecimiento, durante el cual los mozos de cuadra azuzaban a los animales en una estampida frenética a lo largo de la calle abarrotada. Sus bocetos al óleo indican cómo de una escena contemporánea fue creando una acción de aire mitológico, hasta convertir a los mozos de la línea de salida en atletas desnudos ante un pórtico clásico. Hacía tiempo que los expertos trataban de demostrar cómo muchos festivales y juegos modernos conservaban las antiguas costumbres romanas. Pero probablemente Géricault sólo intentaba plasmar la excitación de la carrera en un lenguaje pictórico clásico apto para el Salón parisino.

El artista ya se había establecido como brillante pintor de caballos en movimiento, y aquí la dramática pugna entre hombre y animal es el foco de este boceto al óleo. Los amplios bloques de formas y el tono casi monocromático sugieren que una de las principales preocupaciones de Géricault era conseguir un equilibrio de tonos dentro de la composición. Ha logrado trasladar su medio favorito de pluma y tinta a pintura espesa y movediza, como volviendo a tallar la antigua escultura en bajorrelieve que tanto le influyera. Los bocetos preparatorios al óleo formaban parte de la formación académica de los artistas franceses, pero desgraciadamente, Géricault nunca desarrolló esta viva escena en un cuadro para el gran Salón.

DJ

47 THÉODORE GÉRICAULT

Francés, 1791–1824

Tres amantes, hacia 1817–20

Óleo sobre lienzo

22,5 x 29,8 cm

95.PA.72



En este extraordinario boceto Géricault representa un tema increíblemente moderno, captando la energía de la conducta humana y su torpe intensidad de una manera totalmente distinta a la de las convenciones idealizadoras de su época. La mujer, a horcajadas sobre su amante, lleva ropa de diario y el pelo a la última moda. También el detalle de su única media colgando es contemporáneo, aunque su presencia no tiene que ver tanto con la moda como con la urgencia. La pierna vuelta, provocativamente expuesta, que apenas toca el borde de la plataforma atrae la atención a la torsión imposible de su postura. La pareja parece sostenerse sólo por la energía retorcida del abrazo mutuo y el contacto apasionado de los ojos. A la izquierda, la lánguida acompañante de la pareja observa con calma el momento fugaz del encuentro. Su desnudez, su postura relajada, evocan la manera en que la tradición clásica representaba el reposo después del acto amoroso; su torso complementa artísticamente la estatua de Venus que se ve arriba. La escultura, la cortina corrida, la iluminación atrevida, las divisiones espaciales crean un ambiente teatral para esta presentación naturalista de pasión.

Los *Tres amantes* es un boceto acabado, independiente, a pequeña escala para ser visto sólo de cerca y en privado. La técnica del boceto combina la urgencia emocional del tema y la espontaneidad dramática del toque del artista. Géricault se deleita en la pincelada precisa, describiendo lo mismo un breve dedo o un mechón de pelo que los pliegues de la ropa remangada. Aunque el artista dibujó con frecuencia estos temas, esta es la única pintura erótica que de él se conoce.

DJ



48 THÉODORE GÉRICAULT

Francés, 1791–1824

Estudio de un retrato,

hacia 1818–19

Óleo sobre lienzo

46,7 x 38 cm

85.PA.407

Los retratos formaron una parte relativamente pequeña de la carrera de Géricault, al que se conoce mejor como pintor de temas heroicos e históricos. Este cuadro, sin embargo, intenta demostrar que podía captar el carácter de un modelo con gran simpatía y espontaneidad. El retrato parece ser el estudio de un modelo, no una obra de encargo, y que Géricault eligió a la persona por su extraordinario rostro.

Se sabe que el artista simpatizaba con la causa abolicionista, y con frecuencia incluía en sus cuadros a africanos, a veces en papeles heroicos. Su admiración estaba influida en parte por historias de las guerras que el ejército francés había luchado contra los insurgentes de Haití en los primeros años del siglo. También debió conocer a hombres del norte de África y compartió la fascinación por las culturas exóticas que caracterizaron la obra de muchos artistas del siglo XIX. Géricault y muchos de sus contemporáneos vieron a los negros bajo una luz romántica, atribuyéndoles una nobleza auténtica que los europeos más “civilizados” no podían alcanzar.

Se cree generalmente que el modelo de este retrato fue un tal José (no se conoce su apellido) que vino de Santo Domingo, en el Caribe, y trabajó en Francia primero de acróbata y luego de modelo. Cobró fama en París gracias a su considerable belleza física, de hombros anchos y torso esbelto. Géricault empleó a José en muchos estudios, en su mayoría dibujos, así como en su obra más famosa, *La balsa de la Medusa* (1819, París, Musée du Louvre).

El modelo de este cuadro parece un poco mayor para posar en una actitud tan dramática, así que quizá no fuera el mismo. En los numerosos estudios de José más relacionados con el cuadro citado no aparecen el bigote ni las facciones un poco tristes del retrato que contemplamos. Aun así se cree que éste pertenece al período de 1818 a 1819 cuando Géricault estaba totalmente concentrado en *La balsa de la Medusa*. BF

49 JACQUES-LOUIS DAVID
Francés, 1748–1825

*La despedida de Telémaco y
Eucaris*, 1818

Óleo sobre lienzo

87,2 x 103 cm

Pintado en cobre, firmado *DAVID*,
y, en asta, fechado *BRUX 1818*
87.PA.27

Por haber sido el pintor más destacado del París revolucionario y luego pintor favorito de Napoleón, a David no le quedó más remedio que salir del país tras el restablecimiento de la monarquía francesa en 1815. La última década de su vida, transcurrida en exilio voluntario en Bruselas, se caracterizó por una transición de estilo y tema. Durante aquel tiempo su producción consistió en retratos íntimos de medio cuerpo, a menudo de otros exiliados (como en el caso de la otra obra del artista en este Museo, *Las hermanas Zenaida y Carlota Bonaparte*, nº 50), además de una serie de cuadros mitológicos innovadores, varios de los cuales (entre ellos esta obra) tratan temas de relaciones eróticas.

La despedida de Telémaco y Eucaris se inspiró seguramente en la novela moralista de Fénelon *Las aventuras de Telémaco* (1699), que a su vez toma a sus personajes de la *Odisea* de Homero. Telémaco, hijo de Penélope y de Ulises, está enamorado apasionada, pero castamente, de Eucaris, una de las ninfas de Calipso. Pero el deber filial obliga al joven a partir.

David pinta esta íntima despedida en una gruta apartada. Pese a la antigüedad del tema, las figuras parcialmente vestidas resultan inmediatas gracias al formato de medio cuerpo y a los rasgos tan definidos; Telémaco en particular tiene todo el aire de un retrato. Su expresión adolescente, ensoñadora, parece estar ya pensando en la despedida aunque la mano siga haciendo el muslo de la ninfa. Eucaris, por el contrario, apoya resignada la mejilla en el hombro de Telémaco, cuyo cuello rodea con los brazos en muda protesta ante el adiós inevitable. El contraste de la rectitud masculina con la emoción femenina es una tendencia que se repite por toda la obra de David. El excelente estado de conservación de este lienzo sin marcas hace destacar las sofisticadas armonías de color típicas del último período de David.

Telémaco fue una obra encargada por el conde Erwin von Schönborn, vicepresidente de los Estados Generales de Baviera. En aquel mismo año encargó un medallón del discípulo más ferviente de David, Antoine-Jean Gros. Sin los temas del deber y la castidad del *Telémaco*, el cuadro de *Baco y Ariadna* del barón Gros (Phoenix Art Museum) atiza el fuego erótico al tiempo que se aparta de la cuidadosa linearidad del estilo neoclásico perfeccionado por David.

PS





50 JACQUES-LOUIS DAVID
Francés, 1748–1825
*Las hermanas Zenaida y Carlota
Bonaparte*, 1821

Óleo sobre lienzo
129,5 x 100 cm
Abajo a la derecha, firmado
L.DAVID./BRVX.1821
86.PA.740

Desde un principio David fue el artista más próximo al gobierno de Napoleón, siendo el encargado de pintar sus acontecimientos más importantes. Su adopción entusiasta de un arte basado en los modelos antiguos se vio emulado por el deseo de Napoleón de imitar la civilización y los principios grecorromanos. Ambos tuvieron importantes papeles en el desarrollo del Neoclasicismo, y el estilo así creado dominó en Europa hasta casi medio siglo después de la caída del imperio napoleónico. Para cuando pintó el cuadro del museo, la monarquía francesa había sido restablecida. Aunque David podía haber regresado a Francia, decidió permanecer en el exilio y vivía en Bruselas.

Las modelos de este doble retrato son las hijas del hermano mayor de Napoleón, José Bonaparte (1768–1844). Figura clave de la era napoleónica, José fue nombrado rey de Nápoles y de España en el momento álgido de la agresiva expansión francesa. Tras la abdicación final de Napoleón en 1815, José pasó al exilio en Estados Unidos, quedándose cerca de Filadelfia en Bordentown, Nueva Jersey. Pero su familia permaneció en Europa, residiendo durante algún tiempo en Bruselas.

A la izquierda vemos a Carlota, de diecinueve años, vestida de seda gris azulada. Deseaba llegar a ser una artista y recibió lecciones de dibujo de David, con quien mantuvo una relación de amistad. A la derecha, vestida de terciopelo azul oscuro está Zenaida Julia, de veinte años, que llegaría a ser escritora y traductora de Schiller, el poeta y dramaturgo alemán. Ambas hermanas lucen diademas y están sentadas en un diván decorado con abejas, símbolo de la familia Bonaparte. Enlazadas, Zenaida muestra una carta de su padre en la que se pueden descifrar algunas palabras así como la información de que procedía de Filadelfia.

El retrato muestra algunos de los decorados en el estilo imperio, en especial el diván de estilo romano y los talles altos de los vestidos; pero ya no es tan severo y solemne, como muchas de las antiguas obras del artista, sino que hay un aire cálido e informal, indicio quizá de que el fervor idealista de David iba moderándose. Los tejidos están pintados con gran sensibilidad, y el retrato, sin duda encargado por el exiliado José Bonaparte, transmite un encanto simpático que sobrevivió al parecer pese a las infelices circunstancias de la familia.

BF



51 JEAN-FRANÇOIS MILLET
Francés, 1814–1875
Louise-Antoinette Feuardent, 1841
Óleo sobre lienzo
73,3 x 60,6 cm
Firmado abajo a la izquierda, MILLET
95.PA.67

Antes de su éxito internacional como pintor de escenas campesinas, Jean-François Millet se formó y se ganó la vida como retratista. Durante los dos años que residió en Normandía, en la ciudad de Cherburgo (1840–42), produjo más de treinta retratos de sus ciudadanos de la clase media. Entre los más logrados y conmovedores están los de parientes y amigos como la joven que aquí vemos retratada.

Louise-Antoinette Feuardent era la esposa del amigo de toda la vida de Millet, Félix-Bienaimé Feuardent, empleado de la biblioteca de Cherburgo. Uno de sus hijos se casó con la hija del artista, Marie. Millet ha pintado a Louise-Antoinette con una sencillez cuidadosamente intencionada. El entorno sencillo, el vestido modesto, la atmósfera tranquila nos recuerdan las imágenes de los ciudadanos holandeses del siglo XVII. Adoptando anteriores convenciones del retrato, Millet caracteriza la virtud sin pretensiones de una mujer moderna de provincias y ofrece una alternativa desafiante a los retratos de sociedad muy acabados, de vivos colores, creados por su colega contemporáneo, aunque mayor, Ingres.

El impacto del retrato se debe al equilibrio armonioso entre los tonos monocromáticos (que Millet llama la “ponderación de la tonalidad”) y entre las pinceladas fluidas y la línea sumamente controlada. La resolución de Millet de los contrarios formales es una manera de expresar la reserva de la modelo, su timidez despierta, su control sereno. *Louise-Antoinette Feuardent* parece responder a Baudelaire, quien dijo: “¡Un retrato! ¿Qué es más simple o más complicado, más evidente o más profundo? Este género, tan modesto en apariencia, exige una enorme inteligencia. No cabe duda de que la entrega del artista al mismo debe de ser grande, pero igualmente grande debe de ser su intuición”.

DA

52 JEAN-FRANÇOIS MILLET
Francés, 1814–1875
Hombre con azadón, 1860–62

Óleo sobre lienzo
80 x 99 cm
Abajo a la derecha,
firmado J.F. MILLET
85.PA.114

Las revoluciones francesas de 1830 y 1848 suscitaron numerosos movimientos liberales deseosos de remediar los males sociales. Entre los reformadores se extendió la creencia de que la pintura debía reflejar estas preocupaciones en lugar de representar a personajes con asociaciones mitológicas. Aunque Millet no era un reformador social, sus convicciones personales le hicieron ponerse de su lado.

Como fatalista religioso que era, Millet creía que el ser humano estaba condenado a llevar su carga con pocas esperanzas de mejorar. En su arte pretendió mostrar la nobleza del trabajo, y para ello concentró su atención en los aldeanos y labradores. La Revolución Industrial había ido despoblando las granjas y un cuadro como éste del *Hombre con azadón* quería demostrar la perseverancia del campesino ante una labor pesada y sin distracciones. A los lejos se ve cómo se trabaja en un campo productivo, pero la tarea agotadora de cavar el terreno pedregoso, cubierto de cardos, tiene que precederlo.

El cuadro de Millet fue criticado por la imagen especialmente brutal del aldeano. De todos cuantos pintó, éste es el más miserable. Se ha embrutecido por su tarea, y es comprensible que atemorizara a la burguesía parisina. Puede que Millet estuviera haciendo una referencia a la Pasión de Cristo porque en aquella época los cardos se interpretaban generalmente como recuerdo de la corona de espinas. Sin embargo, el rostro del campesino no encajaba con la concepción popular de entonces de Cristo. De todas formas el *Hombre con azadón* fue considerado durante muchas décadas como símbolo de la clase trabajadora y en 1899 fue inmortalizado por el poeta socialista Edwin Markham en un poema del mismo nombre en el que retóricamente preguntaba: “¿El aliento de quien apagó la luz de su cerebro?”

Durante y a raíz de la exposición pública en el Salón de 1863, el *Hombre con azadón* fue atacado por los críticos por su supuesto radicalismo y Millet se vio obligado a declarar que él no era socialista ni agitador. Aunque su actitud no agradó ni a los reformadores ni a las clases establecidas, sus cuadros resultaron muy populares, sobre todo en Estados Unidos. *Hombre con azadón*, uno de sus cuadros más famosos, fue adquirido por un coleccionista de San Francisco a comienzos del siglo XX. BF



53 CLAUDE MONET

Francés, 1840–1926

Bodegón con flores y fruta, 1869

Óleo sobre lienzo

100 x 80,7 cm

Arriba a la derecha,

firmado *Claude Monet*

83.PA.215

Al movimiento impresionista le interesaba ante todo la atmósfera y la luz y sus efectos en la percepción del color y de la forma. En general, sus miembros desdeñaban los temas sociales tratados por Courbet y otros artistas franceses que trabajaron a mediados del siglo XIX (véase nº 52). Así, aunque Monet y Courbet se conocían y se admiraban mutuamente, está claro que eran producto de generaciones distintas. El estilo de Monet pudo suscitar controversia, pero no sus temas.

El *Bodegón con flores y fruta* del Museo fue pintado en 1869 en la villa de Bougival, a las afueras de París. Monet pasó el verano y el otoño de aquel año en aquel delicioso lugar de veraneo, famoso por los numerosos artistas que allí acudían. Durante su estancia, mantuvo un contacto regular con Pissarro y Renoir (véanse los nºs 54 y 57). Monet y Renoir con frecuencia pintaban en mutua compañía y produjeron una serie de cuadros sobre temas idénticos. Sus famosas vistas de La Grenouillère, un restaurante popular en el Sena con servicios para nadar, fueron creadas en aquellos días.

Renoir pintó asimismo el estudio de flores y fruta que se ve en este Museo. Probablemente los dos pintores trabajarían juntos, quizá en el estudio de Monet. El cuadro de Renoir (ahora en el Museum of Fine Arts, Boston), es algo más pequeño y menos complejo que el de Monet, cuya pintura cuidadosamente estructurada y compuesta deja cierto espacio vacío, que da sensación de profundidad a la escena. La luz es moderada, pero no así el color, que lo transforma en una de sus naturalezas muertas de mayor impacto. La pintura está extendida con pinceladas gruesas y la superficie denota muchos retoques, indicación de que el artista dedicó a terminarlo más tiempo del habitual en él.

Donde mejor quedaron demostrados los principios del Impresionismo fue en los cuadros de campos, ríos y ciudades de la región inmediatamente circundante a París, y los miembros del movimiento en general no se sentían a gusto trabajando en interiores. De ahí que tanto Monet como los demás impresionistas pintaran relativamente pocos bodegones. Artistas como Cézanne (véase nº 60) y Gauguin, sin embargo, tratarían este tema con toda seriedad muy poco tiempo después y la obra de Monet en este campo influiría en la evolución de su pintura.

BF





54 PIERRE-AUGUSTE
RENOIR

Francés, 1841–1919

El paseo, 1870

Óleo sobre lienzo

81,3 x 65 cm

Abajo a la izquierda,

firmado *A. Renoir. 70.*

89.PA.41

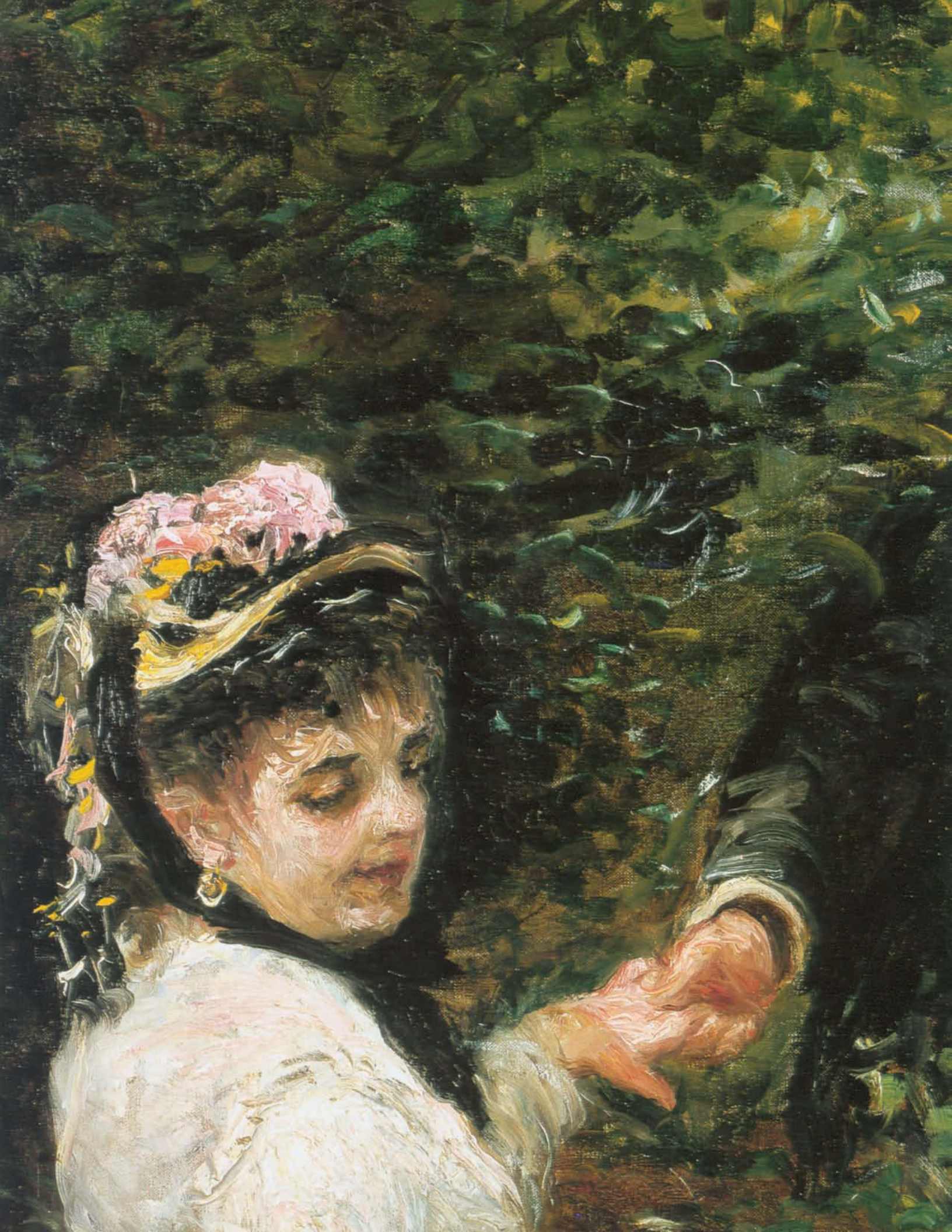
Detalle a la vuelta

Renoir tenía veintinueve años cuando pintó *El paseo*. Era uno de los miembros de un grupo muy unido de artistas de vanguardia que pronto se disolvería al declarar Francia la guerra a Alemania. Después de transcurrir el verano anterior pintando al aire libre junto a Monet en La Grenouillère, Renoir da muestras en *El paseo* de un cambio hacia una paleta de tonos agudos característica del recién formado estilo impresionista. En esta obra señera del inicio del Impresionismo, Renoir ya no concibe la naturaleza como relón de fondo sino que, trabajando seguramente *en plein air* (al aire libre) y utilizando unos toques espontáneos y una iluminación moteada de sombras por doquier, integra completamente a las figuras en el verde ambiente.

Los temas de encuentros amorosos y de ocio se encuentran en toda la obra del artista. En contraste con las vistas domésticas en medio de jardines floridos de Monet, Renoir ve la naturaleza como un ambiente de seducción y como metáfora del placer sensual. La pareja que se encuentra en este lienzo es a un tiempo completamente moderna (evocadora de la nueva clase media parisina que los fines de semana acudía en masa a los parques y a las afueras) y representativa de un tema de gran tradición en el arte histórico, que puede remontarse a las amorosas parejas de las *fêtes galantes* de Watteau, donde el llevar a la pareja a bosquecillos retirados era uno de los estadios de la seducción.

Con sus levísimas pinceladas características, Renoir transmite en *El paseo* el efecto moteado de la luz que se filtra por el follaje y que llegaría a ser como la firma de muchas de las grandes obras de las décadas de 1870 y 1880. Más adentrada en el bosque y sumida en parte en la sombra, la figura masculina parece un tanto rústica comparada con la de su elegante acompañante, que se vuelve para desenganchar con suavidad el diáfano vestido blanco enredado en la maleza. Se la ha identificado con Rapha, la amante de Edmond Maître, amigo de Renoir, y con Lise Tréhot, la propia amante del pintor. Esta última posibilidad sugeriría que la figura oscura que atrae a la mujer es el propio artista, cuyo papel en el retrato sería quizá parecido al del pintor, que atrae al espectador al espacio ilusionista del lienzo. Renoir volvería a esta composición en 1883 para un dibujo publicado en la revista *La Vie Moderne* (29 diciembre) donde las posiciones respectivas del hombre y de la mujer están invertidas, tanto en el espacio como en la iniciativa.

PS





55 ÉDOUARD MANET
Francés, 1832–1883
La rue Mosnier con banderas,
1878
Óleo sobre lienzo
65,5 x 81 cm
Abajo a la izquierda,
firmado *Manet 1878*
89.PA.71

Aunque su influencia fue muy notable entre los impresionistas, Manet nunca se sumó oficialmente a sus filas. No obstante compartía con ellos el ideal evocado por el poeta y crítico Charles Baudelaire: la dedicación a la representación del París contemporáneo. El cuadro del Getty muestra la calle Mosnier (hoy día la calle de Berna) vista desde la ventana del estudio que Manet tenía en un segundo piso, en la tarde del 30 de junio de 1878, una fiesta nacional. La primera celebración oficial organizada por la Tercera República, la *Fête de la Paix* (fiesta de la paz) conmemoraba a un tiempo el éxito de la reciente Exposición Universal y la recuperación de Francia tras la desastrosa guerra franco-prusiana de 1870–71 y la sangrienta Commune que la siguió.

En la parte superior del lienzo, los cabriolés se detienen a los lados de la calle para que los elegantes pasajeros puedan subir y apearse. El artista emplea los tonos fríos de la recién construida calle de aspecto próspero, como pálido telón de fondo para las brillantes manchas de pintura roja, azul y blanca; la repetición entrecortada de la bandera tricolor francesa en un día luminoso de viento, evoca un sentido de fervor patriótico reforzado por la pincelada enérgica y fluida de Manet.

Para equilibrar el ajetreo distante y colorido, el primer plano de la calle vacía está puntuado sólo por dos figuras solitarias que no participan en la celebración. Un obrero con una escalera de mano a cuestas queda cortado radicalmente por el borde inferior de la composición. Más allá, un mutilado, quizá un veterano de guerra, viste el blusón azul y la gorra del obrero parisino de espaldas al espectador, la figura encorvada avanza despacio con las muletas. Una vieja valla a la izquierda trata de ocultar un espacio lleno de basura producto de la cercana construcción del ferrocarril. Estudiada en conjunto, *La rue Mosnier* presenta una visión del orgullo nacional y la prosperidad recién alcanzada, moderada por el sentimiento de que todo se ha logrado a costa de sacrificios.

Quizá el mismo día, pero algo más temprano, Manet representó la misma vista en versión más abocetada, menos acabada (Zurich, colección Bührle). Claude Monet pintó también dos escenas callejeras el 30 de junio, una de la calle Montorgueil (París, Musée d'Orsay) y otra de la calle Saint-Denis (Ruán, Musée des Beaux-Arts). En contraste con las observaciones un tanto irónicas de Manet sobre los festejos organizados por el gobierno, el uso de las salpicaduras de color por doquier sugiere un espectáculo patriótico urbano a la vez eufórico e impersonal.

PS





56 WILLIAM ADOLPHE
BOUGUEREAU
Francés, 1825 – 1905
Una joven defendiéndose de Eros,
hacia 1880
Óleo sobre lienzo
79,5 x 55 cm
Firmado en el centro izquierda,
W.BOVGVREAV
70.PA.3

Como miembro de la Academia Francesa y representante de un clasicismo muy refinado y sensual, Bouguereau fue considerado el heredero de la gran tradición pictórica de los maestros europeos. Fue uno de los pintores más afamados de la época. Sus mitologías idílicas, como *Una joven defendiéndose de Eros*, atrajeron muchísimo a las multitudes que visitaban las exposiciones anuales del Salón de París. Para dichas gentes, aquellas fugaces visiones de una Arcadia convincentemente conjurada eran como un escape de las complejidades y el caos organizado de la vida urbana moderna.

Bouguereau expuso una versión más grande de *Una joven defendiéndose de Eros* (Universidad de Carolina del Norte, Wilmington) en el Salón de 1880. Proclamada como una de las mejores “mitologías” del artista, su éxito llevó al autor a producir esta versión autografiada más pequeña para el mercado privado. La vívida atracción del cuadro es resultado de la libre reinención del pasado clásico. Como el tema carece de toda fuente literaria, invita al espectador a suplir la narrativa con su propia imaginación. ¿Triunfará la resistencia de la doncella o dará en la diana la flecha del amor? La pintura capta los trucos teatrales del estudio del pintor, que da a la belleza morena y silvestre de su modelo favorita el papel de la joven sonriente y provee al dios original del amor con las alas teatrales de una paloma. El ambiente y la vegetación son claramente franceses. Incluso la suave luz blanca nos recuerda el cielo invernal que se refleja a través de las ventanas del estudio del artista donde, según una nota que escribió a su hija, empezó la composición el 1 de diciembre de 1879.

Al comienzo del siglo XX el trabajo de Bouguereau era tan cotizado por los americanos como por sus compatriotas. Una de las primeras adquisiciones de J. Paul Getty, *Una joven defendiéndose de Eros*, permaneció en su colección de Surrey, Inglaterra, desde 1941 hasta su donación al Museo en 1970.

DA

57 PIERRE-AUGUSTE
RENOIR
Francés, 1841 – 1919
Retrato de Albert Cahen d'Anvers,
1881

Óleo sobre lienzo
79,8 x 63,7 cm
Abajo a la derecha, firmado
Renoir/Wargemont. 9. Sbre 81.
88.PA.133



Transcurridos veinte años de su carrera, Renoir se sintió tan desilusionado con el Impresionismo que definió el movimiento como un “callejón sin salida”. Transformó su estilo, armonizando los efectos sueltos, pictóricos de sus obras anteriores como *El paseo* (nº 54) con los contornos firmes y formas rotundas que recuerdan a la pintura renacentista. Por este medio, Renoir consiguió el patronazgo de parisinos ricos que le encargaban retratos. Tan buena acogida recibieron estas obras en los Salones oficiales que para 1880 Renoir prometió presentar en ellos sólo retratos. El nuevo enfoque del artista se puede ver en este retrato del compositor de orquesta Albert Cahen d'Anvers.

Albert, hermano menor del financiero Louis Cahen d'Anvers, aparece sentado con descuido y fumando un cigarrillo en el salón de Wargemont, hogar de Paul Bérard, rico protector de Renoir. El artista reproduce en el retrato el exuberante decorado de la estancia y contrasta los estampados de color azul brillante con el propio colorido vivo del joven. La yuxtaposición de formas similares mantiene la unidad entre el modelo y su entorno. El bigote retorcido de Albert, por ejemplo, complementa las curvas del papel pintado de flores de la pared, el pelo desordenado halla eco en las hojas encarnadas de la maceta. Esta composición sutilmente organizada crea una atmósfera de elegancia relajada que, sin embargo, se destaca por la mirada distante, pero vívidamente despierta, de Cahen d'Anvers. La separación entre el compositor y el espectador, combinada con el atributo del cigarrillo es, quizá, una insinuación de su vocación creadora. DA

58 EDGAR DEGAS
Francés, 1834 – 1917
La espera, hacia 1882

Pastel sobre papel
48,2 x 61 cm

Arriba a la izquierda, firmado *Degas*
83.GG.219

En copropiedad con la Norton Simon
Art Foundation, Pasadena



Degas, como muchos artistas franceses a mediados del siglo XIX, se concentraba en representar las diversas facetas de la vida cotidiana parisienne. Trataba temas de moda o mundanos, que iban desde lavanderas y planchadoras a ocupaciones de músicos y jinetes de carreras. Pero el tema más común de Degas fue, sin embargo, el ballet. Se le atribuye haber dicho en una ocasión que la danza no era sino “un pretexto para pintar lindos trajes y representar movimientos”, pero su obra niega en cierto modo tan frívola observación.

La coleccionista americana Louisine Havemeyer (propietaria anterior del cuadro del Museo) preguntó, al parecer, al artista por qué pintaba tantas bailarinas, a lo que él le replicó que el ballet era “todo cuanto nos queda de los movimientos combinados de los griegos”. Un tanto paradójicamente, sus modelos aparecen casi siempre practicando o en reposo y rara vez en plena representación.

Se cree que el pastel del Museo fue realizado hacia 1882; incluye a una bailarina y a una mujer mayor vestida de negro con un paraguas. La tradición dice que se trataba de una joven danzarina de provincias con su madre esperando una audición. A veces Degas incluía en sus cuadros a instructores o músicos a fin de crear un contraste con las bailarinas de mayor colorido. La figura bastante severa de una mujer mayor junto a una joven que se frota el tobillo es una variación del tema. Asimismo subraya la discrepancia entre el atractivo y el artificio de la escena y la monotonía de la vida cotidiana. BF

59 CLAUDE MONET
Francés, 1840–1926
*Almieres de trigo, efecto de
nieve, mañana*, 1891
Óleo sobre lienzo
65 x 100 cm
Abajo a la izquierda,
firmado y fechado
Claude Monet '91
95.PA.63

En otoño de 1890 Monet, el renombrado maestro del paisaje impresionista, comenzó su primera serie. Su tema fue los almieres situados en un campo justo fuera de su jardín de Giverny. Usando pigmentos de colores muy vivos, aplicados de manera rítmica, Monet produjo treinta lienzos que recogían lo que él denominó su “experiencia” de los montones de trigo según se iban transformando debido a las permutaciones de la naturaleza. En sus propias palabras: “Para mí un paisaje apenas si existe como paisaje, pues su aspecto cambia constantemente; pero vive en virtud de lo que le rodea (el aire y la luz) que varía continuamente”.

En mayo de 1891 la exposición de Monet de quince de los almieres en la Galerie Durand Ruel, París, causó sensación. A su amigo, el crítico Gustave Geffroy le pareció como si el artista hubiera desenmascarado las “caras cambiantes de la naturaleza” y capturado su verdadera esencia. Las hacinas en invierno, heladas en la nieve, evocaban el “blanco silencio del espacio”. Pero era una calma rota por el impacto de la mano del artista según iba registrando “nieve ... iluminada por una luz rosada irrumpida con sombras de un azul puro” y “el encanto misterioso de la naturaleza [murmurando] encantamientos de forma y color”.

Monet terminó *Almieres de trigo, efecto de nieve, mañana*, en febrero de 1891 y lo vendió cuatro meses antes de la famosa exposición. Se trata de uno de los cuadros más densamente estructurados de la serie. Las formas redondeadas de los montones se destacan frente a las geometrías firmes, horizontales, del campo, las colinas y el cielo que se alejan. Forma y color adquieren la misma sustancia visual al tiempo que los montones de un rojo sólido hallan su equilibrio de composición en el azul intenso de las sombras que proyectan. Pinceladas de diverso estilo evocan efectos diferentes de luz, como las delicadas tonalidades pastel en el apagado cielo invernal, o los reflejos de motas brillantes en las hacinas. La superficie de la pintura, compleja y densamente trabajada, expresa los esfuerzos intensos y prolongados de Monet en el estudio tratando de capturar un momento específico que, según él, jamás retornaría. DA



60 PAUL CÉZANNE
Francés, 1839 – 1906
Bodegón con manzanas,
1893 – 94
Óleo sobre lienzo
65,5 x 81,5 cm
96.PA.8

A lo largo de su carrera los bodegones fueron para Cézanne una obsesión. Desde la década de 1880 hasta el final de su vida, pintó repetidamente los mismos objetos: un jarro verde, una botella de ron, el tarro azul de cerámica y las manzanas. La inmovilidad y longevidad de los temas le permitían tiempo y control para continuar con sus penetrantes análisis de la relación entre espacio y objeto, entre experiencia visual y representación pictórica.

Obra de su período de madurez y de mayor influencia, *Bodegón con manzanas* es una imagen potente de objetos familiares. Los ritmos airosos creados por los arabescos negros del paño azul, el junco doblado, las curvas hinchadas de cacharros de baño y frutas, así como los pliegues movedizos del mantel blanco se destacan contra las fuertes horizontales y verticales de la composición. Confiadamente Cézanne integra estos objetos para fundir en una su composición: un arabesco negro parece escapar del paño azul para capturar una manzana en el centro; las sinuosas curvas de las tiras de junco de Indias del tarro azul para jengibre se funden rítmicamente con otras parecidas en la botella.

El artista equilibra con cuidado colores y texturas: contra los azules trémulos del fondo y del paño, un tosco jarro verde es el contrapunto perfecto de las manzanas rojas y amarillas salpicadas de luz. Cézanne da forma y volumen a objetos mediante la yuxtaposición constructiva de pinceladas de color. Ha aplicado cada toque casi amorosamente, acariciando manzanas, vasijas y paño con la misma concentración de finalidad. En 1907, el poeta alemán Rainer Maria Rilke, atónito ante la seductora calidad del color y la técnica pictórica de este cuadro, comparó las tonalidades de las manzanas rojas contra el paño azul con “el contacto de dos desnudos de Rodin”.

El resultado de la orquestación de composición, color y pinceladas en Cézanne es una imagen de equilibrio elocuentemente mantenido. La ambición profesada por el artista de “volver a hacer un Poussin sacado de la naturaleza” y convertir el Impresionismo en “algo sólido y duradero” se consiguen en esta creación clásica e intemporal.

JH



61 JEAN-ÉTIENNE LIOTARD

Suizo, 1702–1789

Retrato de Maria Frederike van Reede-Athlone a los siete años de edad, 1755–56

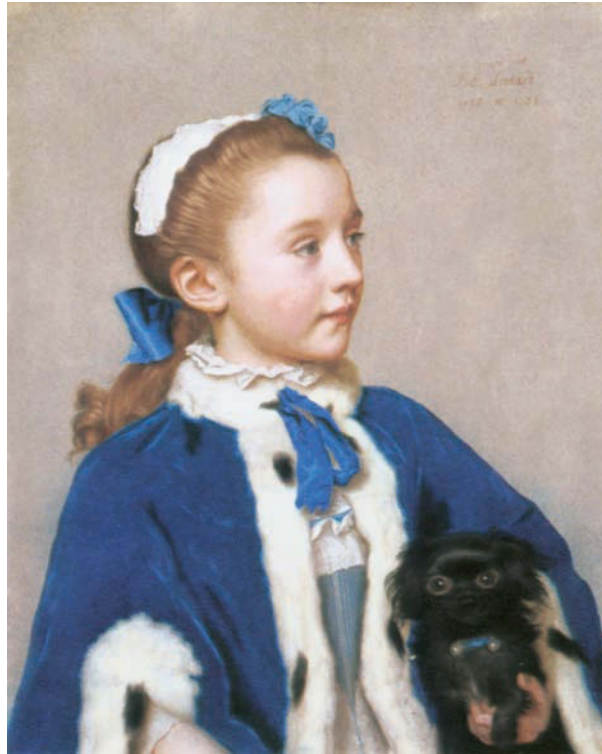
Pastel sobre vitela

57,2 x 43 cm

Arriba, a la derecha, firmado

peint par / J E Liotard / 1755 & 1756

83.PC.273



El retrato alcanzó sus cotas más refinadas y cultas durante el siglo XVIII. El número de artistas cuyo principal interés era la pintura de parecidos aumentó, contándose entre sus modelos gentes de la clase media emergente, y mecenas de la realeza o la aristocracia.

Liotard nació en Ginebra, se formó en París, pasó un tiempo en Roma, viajó con amigos ingleses a Constantinopla y trabajó durante períodos distintos en Viena, Londres, Holanda, París y Lyon, regresando generalmente a Suiza entre uno y otro viaje al extranjero. Al tiempo que su popularidad se extendía, eran los modelos quienes acudían a él con frecuencia, aunque siguió siendo una de las figuras más viajeras de su tiempo. Liotard era un artista muy idiosincrásico, de hábitos y forma de vestir personales heterodoxos: a veces llevaba una barba larga y se vestía a la turca. Su estilo de vida tan individualista se refleja en su obra y le destaca de sus contemporáneos.

En sus escritos, Liotard insistía en que la pintura debería adherirse estrictamente a lo que podía verse con los ojos y emplear un mínimo de ornamentación. La mayoría de sus retratos representan a personas reales o miembros de la aristocracia pintados con simpatía pero sin pompa ni decoración elaborada. Los fondos son sencillos o inexistentes, y con frecuencia los modelos miran a otro lado, como si no estuvieran posando.

El *Retrato de Maria Frederike van Reede-Athlone* está pintado al pastel, medio favorito de Liotard, entre 1755 y 1756, cuando el artista trabajaba en Holanda. En un principio pintó a la madre de la niña, la baronesa van Reede, quien luego le encargó el retrato de su hija. Maria Frederike, de apenas siete años, viste una capa de terciopelo azul rematada de armiño, y sostiene un perrito faldero que mira al espectador. Los bonitos rasgos y la frescura de la piel de la niña convierten éste en uno de los retratos más simpáticos del artista. Aquí puede observarse la variedad y espontaneidad que Liotard fue capaz de aportar al uso del pastel.

BF

62 THOMAS
GAINSBOROUGH
Inglés, 1727–1788
James Christie, 1778

Óleo sobre lienzo
126 x 102 cm
70.PA.16



En el siglo XVIII, al igual que hoy, Londres constituía el centro del comercio internacional de arte. Los ingleses eran entonces, y seguirían siéndolo durante el siglo posterior, los coleccionistas más ávidos de las escuelas más importantes: Italia, Francia, Holanda, Flandes y España. Aún no existían museos públicos y, a excepción de algunas colecciones privadas a las que se podía acceder previa solicitud, las casas de subastas eran uno de los pocos sitios donde se podían ver con regularidad numerosas obras de arte. De ahí que el papel del subastador en el mundo del arte fuera importante.

James Christie (1730–1803) fue el fundador de la casa de subastas londinense que todavía lleva su nombre. Comenzó su carrera como subastador en 1762 y en muy pocos años hizo de su firma la más importante y de mayor éxito de Europa. Las salas de subastas de Christie estaban contiguas al estudio de su amigo Thomas Gainsborough, por entonces uno de los retratistas y paisajistas más famosos de Inglaterra.

Es posible que Christie pidiera a Gainsborough que le hiciera un retrato en 1778, año en que fue expuesto en la Real Academia. Hasta el siglo XX, el retrato estuvo colgado en el salón de subastas. De figura impresionante, alto y digno, el subastador aparece recostado en un paisaje claramente del estilo de Gainsborough y en la mano derecha tiene un papel, quizá una lista de los objetos a subastar. Las pinceladas sumamente fluidas y la naturalidad y gracia de la postura, que invariablemente favorece al modelo, son características de los retratos de este artista.

BF

63 FRANCISCO JOSÉ DE
GOYA Y LUCIENTES
Español, 1746–1828
Corrida, Suerte de varas, 1824
Óleo sobre lienzo
52 x 62 cm
93.PA.1

La extendidísima censura y opresión instituidas por Fernando VII a raíz de su restauración en el trono de España en 1823 hicieron que muchos liberales abandonaran el país en exilio voluntario. Francisco de Goya, el mejor pintor español de la época, marchó a Francia a la edad de setenta y ocho años. Una inscripción al dorso del lienzo original identifica esta obra, que Goya pintó en París aquel verano, como regalo para su amigo y compatriota exiliado Joaquín María Ferrer.

La corrida como tema artístico fue popularizada por Goya y se repite a lo largo de su carrera. Aficionado de toda la vida, acudía con regularidad a las corridas e incluso alguna vez llegó a vestirse de torero. En la primera serie sobre el tema, un grupo de cuadros de gabinete que datan de 1793 a 1794, utiliza una paleta de pasteles muy barroca para describir los complejos trajes de los toreros y las gradas elegantes de los espectadores.

Para 1816, cuando Goya publicó la serie de treinta y tres aguafuertes de las corridas, llamada *Tauromaquia*, habían cambiado muchas cosas. Permitido de nuevo tras una prohibición temporal, el deporte taurino se consideraba ya en decadencia. Al parecer Goya compartía las críticas del público hacia las nuevas tácticas abusivas; las planchas de la *Tauromaquia* aislan del drama a las figuras centrales y destacan los aspectos integrales de crueldad y muerte.

La *Corrida* del Getty tiene suma importancia como el último estudio pintado sobre el tema. Al igual que la obra gráfica en que tanto se ocupó durante sus últimos años, *Suerte de varas* da muestras de una libertad técnica y de una expresividad típicas del estilo final del artista. En su mayor parte, la obra de Goya en Francia volvió a temas anteriores de su carrera, que revivió hasta llegar a los límites de la técnica experimental.

La composición de la *Corrida* se basa un tanto en el número 27 de la serie *Tauromaquia*, donde se ve al célebre picador Fernando del Toro, sobre un caballo con ojos vendados, que clava la pica sobre el toro frenado. En la versión pintada, el caballo no lleva venda y las caras de los toreros han sido transformadas en un cuadro vivo anónimo de miedo y porfiada determinación. Las gradas atestadas del fondo se insinúan en una reducida capa gris. Para el drama del primer plano, una sobria paleta de negro, blanco, rojo vivo, ocre y turquesa, a menudo aplicada en trazos gruesos trabajados con aspereza, refuerza el contraste entre los trajes de luces de los picadores y las vívidas heridas de los animales mutilados y agonizantes.

PS





64 CASPAR DAVID
FRIEDRICH
Alemania, 1774–1840
Un paseo al atardecer,
hacia 1832–35

Óleo sobre lienzo
33,3 x 43,7 cm
93.PA.14

Figura señera del movimiento romántico alemán, la visión introspectiva y profundamente personal de Friedrich se orientó a temas cristianos a través de analogías basadas en los ciclos de la naturaleza. Aunque su obra atrajo en un principio a numerosos seguidores, los cambios en la moda y el mecenazgo le condenaron a la pobreza en sus últimos años. Entre el pequeño grupo de obras que completó antes de una trombosis debilitante en 1835, *Un paseo al atardecer* aúna tanto la melancolía del período como el consuelo que halló en la fe cristiana.

Al contrario de sus contemporáneos, Friedrich no quiso viajar a Italia, hallando en vez de ello su inspiración en los vastos espacios abiertos de su Pomerania natal, en el norte de Alemania. En esta obra, una figura solitaria (quizá el propio artista) contempla una tumba megalítica con su mensaje implícito de muerte como final del ser humano, sentimiento al que hacen eco las siluetas yermas de dos árboles sin hojas que asoman como espectros detrás del hombre y de la tumba. En contrapartida, el vergel de la distancia y la luna creciente, símbolo de la luz divina y de la promesa de Cristo de un renacer, nos transmiten un segundo mensaje de esperanza y redención.

La configuración de las rocas en *Un paseo al atardecer* corresponde casi exactamente al dibujo de una tumba real que Friedrich hizo en 1802 cerca de Gützkow, al sur de Greifswald, lugar de nacimiento de Friedrich (ahora en el Museo Wallraf Richartz de Colonia). Al parecer, utilizó el mismo estudio para otro cuadro anterior, *Tumba megalítica en la nieve* (Dresde, Gemäldegalerie), donde se ve la tumba a más distancia, espolvoreada de nieve y rodeada de un grupo de robles colosales, en un tiempo impresionantes pero ahora muertos y despedazados. En el cuadro del Getty se ha añadido una figura al paisaje, no como modelo en el sentido tradicional sino más bien como corolario visual del estado contemplativo que el artista trataba de evocar en el espectador.

El tema de la tumba prehistórica se repite a través de la obra de Friedrich. No obstante, éste y sus otros temas principales, se convierten en parte de la iconografía personal del artista, que los combina libremente de maneras distintas según su visión interior.

PS

65 JOSEPH MALLORD
WILLIAM TURNER
Inglés, 1775–1851
*Van Tromp, en ruta a complacer
a sus señores, buques en el mar,
recibe una buena mojadura, 1844*
Óleo sobre lienzo
91,4 x 121,9 cm
93.PA.32

La reverencia hacia los grandes artistas del pasado coexiste en armonía desigual en toda la obra de Turner con su célebre experimentación técnica. Este cuadro, junto con la otra marina que Turner expuso en 1884, cuando contaba setenta años, constituyó el homenaje final del artista a la tradición holandesa. Las marinas tenían gran significado tanto para Turner como para sus coetáneos, lo mismo en términos de expresión de cuanto hay de sublime en la naturaleza como de escenario simbólico de la supremacía comercial e imperial británica.

El *Van Tromp* del Getty es el último de una serie de cuatro lienzos que representan lo que parece una fusión de dos hombres, el almirante Maarten Harpertzoon Tromp (1598–1653) y su hijo Cornelis (1629–1691). El “van” fue un añadido erróneo que se puso de moda en Inglaterra en el siglo XVIII. Ambos hombres alcanzaron fama por sus victorias navales contra las flotas británica y española durante un período en que el poderío naval holandés estaba en auge. No obstante, el episodio histórico concreto del *Van Tromp* ha eludido una identificación definitiva, pese al largo título que el propio artista proporcionó para el catálogo de la exposición en la Royal Academy en 1844.

En el primero de los dos temas posibles sugeridos por los eruditos, el Van Tromp representado sería el hijo, Cornelis que por preferir seguir adelante con su propia estrategia, fue expulsado del servicio en 1666 por desobedecer órdenes. En 1673 fue reincorporado al mismo y quedó reconciliado con sus superiores. Quizá como comentario simbólico de su sumisión a la autoridad, Tromp “va en ruta a complacer a sus señores.” Ejecuta a un tiempo una hábil maniobra y posa desafiante en la cubierta de su nave, firme ante el embate del oleaje que se estrella contra el barco y luminoso en su (no histórico) uniforme blanco.

La segunda sugerencia es que el protagonista sería el padre, Maarten Tromp, quien, durante la Guerra Angloholandesa de 1652, condujo a trescientos barcos mercantes por el Canal de la Mancha de vuelta a la seguridad de las aguas holandesas. Se dice que Tromp había atado una escoba al mástil (visible en la pintura) para simbolizar el barrido de los británicos del mar.

Con la representación de estas narrativas históricas (dejando aparte su exactitud), Turner eleva la marina al pináculo del prestigio antaño reservado a la pintura histórica. En el *Van Tromp* del Getty, Turner expresa el poder sublime de la naturaleza con los ojos del pintor romántico a través de la lente del paisaje holandés.

PS



66 JAMES ENSOR
Belga, 1860–1949
*Entrada de Cristo en Bruselas
en 1889*, 1888
Óleo sobre lienzo
252,5 x 430,5
En el centro a la derecha, firmado
J.ENSOR/1888
87.PA.96
Detalle al dorso

La caricatura y la crítica social se elevan a una forma superior de arte en este cuadro, monumental manifiesto de Ensor sobre el estado de la sociedad belga y del arte moderno de finales el siglo XIX. Pintado en 1888, *Entrada de Cristo en Bruselas en 1889* anuncia el segundo advenimiento de Cristo a la capital belga un año más tarde. Agresivamente insular en su visión artística, Ensor pintó la *Entrada de Cristo* en parte como respuesta al éxito crítico concedido al *Domingo por la tarde en la isla de la Grande Jatte*, del pintor francés Georges Seurat, expuesto en Bruselas el año anterior. Ensor se sintió irritado tanto por la fría concepción puntillista iniciada por Seurat como por la interpretación del francés de una sociedad plácida, sin clases, que disfruta blandamente de distracciones ociosas a orillas del Sena.

En contraste, Ensor pinta la sociedad contemporánea como un gentío cacófono, burlón. Como en una pesadilla, los elementos del carnaval antes de la Cuaresma y las demostraciones políticas se funden en la procesión de Cristo. Amenazando con aplastar al espectador, la muchedumbre se abalanza en el primer plano, ordenado con una aguda perspectiva de ángulo amplio. A la cabeza de los festejos vemos a Émile Littré, el reformador socialista ateo, vestido por Ensor con el ropaje de un obispo. El alcalde aparece en un estrado a la derecha, empequeñecido por el tamaño del podio y rodeado de payasos. Empujado, casi anonadado, Cristo cabalga silencioso en el plano medio, más objeto de curiosidad que de reverencia. Acorde con la tradición septentrional de El Bosco y Brueghel, arriba a la izquierda un espectador vomita desde un balcón sobre una bandera que dice *Les XX (Les Vingt)* [los veinte], la sociedad vanguardista de artistas belgas, que rechazaría por último el cuadro de la exposición anual, pese a que Ensor había sido socio fundador. Al dar al rostro de Jesús sus propias facciones, Ensor proyecta sus sufrimientos y aspiraciones en la Pasión de Cristo.

Aquí, como en toda su obra, Ensor halla la manera de expresar su horror ante la depravación y el vicio humanos en las imágenes de esqueletos y máscaras de carnaval que copió de los que anualmente llenaban la tienda de recuerdos de su madre en la ciudad costera veraniega de Ostende. Sumándose a máscaras y esqueletos en siniestra procesión, las figuras públicas, históricas y alegóricas se mezclan con los miembros del círculo inmediato de familiares y amigos del artista. Con su estilo magistral y agresivo y la compleja amalgama de lo público y lo profundamente personal, la *Entrada de Cristo* se ha considerado desde hace mucho como un precursor del Expresionismo del siglo XX.

PS

Image Not Available for Publication

Image Not Available for Publication

Image Not Available for Publication



67 LAWRENCE ALMA
TADEMA
Holandés/Inglés, 1836–1912
Primavera, 1894
Óleo sobre lienzo
178,4 x 80 cm
Abajo a la izquierda, firmado
L. ALMA TADEMA OP CCCXXVI
72.PA.3

Sir Lawrence Alma Tadema fue uno de los pintores más populares y de mayor éxito de su tiempo. Aunque su reputación sufrió debido al cambio de gustos que prefería a Courbet y, más tarde, los impresionistas (véanse n^{os} 53–55 y 57–60), su obra sigue fascinándonos por su técnica de una meticulosidad extraordinaria.

El estilo del artista tuvo sus orígenes en la pintura holandesa de escenas cotidianas del siglo XVII, pero casi toda su obra está dedicada a temas helénicos o romanos. Pero en vez de heróicos o literarios, los temas de sus cuadros son por regla general simples (incluso a veces banales para ojos modernos), escogidos para representar la existencia diaria en tiempos precristianos. Asimismo reflejan la sensibilidad victoriana sobre la conducta social. En medio de la inmensa convulsión económica y la discordia social que la Revolución Industrial había aportado a Inglaterra, un sector de la clase alta, a la que Alma Tadema pertenecía, seguía mirando atrás al pasado clásico, una época más sencilla, idealizada. La suya fue seguramente la última generación que lo haría con una admiración inequívoca.

Este cuadro es uno de los de mayor tamaño del autor. Se sabe que trabajó en él durante cuatro años, acabándolo en 1894, a tiempo para la exposición de invierno de 1895 en la Real Academia. Representa el festival romano de Cerealia, dedicado a Ceres, diosa de la agricultura. Aunque el edificio representado es esencialmente producto de la imaginación del artista, ha incorporado trozos de edificios romanos existentes, y las inscripciones y relieves pueden remontarse a fuentes antiguas, que reflejan el profundo interés del artista por la civilización y los detalles arquitectónicos clásicos. El marco original del cuadro está inscrito con un poema de Algernon Charles Swinburne, amigo de Alma Tadema, que revela una visión particularmente idílica de Roma: “En un país de tonos claros y de historias/En una zona de horas sin sombrales/Donde la tierra se reviste de glorias/y un susurro de flores musicales”. *Primavera* obtuvo un enorme éxito popular y su fama se extendió a un público muy amplio gracias a los grabados y reproducciones comerciales.

BF

68 EDVARD MUNCH

Noruego, 1863–1944

Noche estrellada, 1893

Óleo sobre lienzo

135 x 140 cm

Abajo a la izquierda, firmado *EMunch*

84.PA.681

Edvard Munch hace de enlace entre los pintores románticos de comienzos del siglo XIX y los expresionistas de principios del siglo XX. Su obra evoca la cualidad siniestra y el aislamiento psicológico del espíritu romántico combinados con un estilo de ejecución directo, austero, casi primitivo, que anticipa el individualismo comparativamente sin inhibiciones de nuestra centuria.

Noche estrellada, descripción de una escena costera, es uno de los pocos paisajes puros pintados por el artista durante la década de 1890. Fue realizado en 1893 en Åsgårdstrandt, un pequeño pueblo de playa al sur de Oslo. Munch pasaba allí sus veranos y con frecuencia incluyó en sus cuadros algunos de los lugares más destacados de la villa. Pese a ser un lugar de descanso y placer, las frecuentes imágenes de Munch de aquel lugar sugieren a menudo angustias personales y a veces incluso terror.

Debido a que el cuadro del Museo no incluye figuras ni el malecón (que hubiera quedado justo a la izquierda) posee una calidad más abstracta de lo habitual y un sentido ambiguo de la escala. Es un intento de captar las emociones que la noche suscita, más que de reflejar sus cualidades pintorescas. El bulto de la derecha representa tres árboles. La forma vagamente definida de la valla en primer plano se cree que es una sombra, probablemente la de la pareja de amantes que aparece en la misma situación en una litografía de 1896. La línea blanca delante de los árboles, que imita los reflejos de las estrellas en el mar, podría ser el asta de una bandera, pero puede tratarse más bien de un fenómeno natural, como un rayo.

La *Noche estrellada* de Munch se presentó en varias exposiciones celebradas entre 1894 y 1902, cada vez con un título distinto. Alguna vez se denominó *Misticismo* o *Misticismo de una noche estrellada* y formó parte de un grupo denominado Serie – Estudios de estados de ánimo: “Amor”. Al parecer el artista presentó luego el cuadro en la exposición de Berlín de 1902 como parte de la misma serie, ahora titulada Friso de la vida. Este grupo de obras constituye un comentario filosófico muy personal sobre el hombre y su destino y estaban impregnadas de sugerencias religiosas. BF

Image Not Available for Publication

ÍNDICE DE ARTISTAS

Los numerales hacen referencia a los números de las páginas

- Alma Tadema, Lawrence 125
- Bartolommeo, Fra 23
- Bellotto, Bernardo 38
- Bosschaert, Ambrosius, el Viejo 49
- Bouguereau, William Adolphe 105
- Bouts, Dieric 42
- Brueghel, Jan, el Viejo 46
- Cappelle, Jan van de 63
- Carpaccio, Vittore 18
- Cézanne, Paul 110
- Correggio 25
- Daddi, Bernardo 10
- David, Jacques-Louis 88, 91
- Degas, Edgar 107
- Domenichino 36
- Dossi, Dosso 27, 28
- Dyck, Anton van 52, 54
- Ensor, James 120
- Fabrizio, Gentile da 13
- Friedrich, Caspar David 117
- Gainsborough, Thomas 113
- Géricault, Théodore 84, 85, 87
- Gogh, Vincent van 73
- Goya y Lucientes, Francisco José de 114
- Greuze, Jean-Baptiste 81
- Huysum, Jan van 70
- Koninck, Philips 69
- La Tour, Georges de 75
- La Tour, Maurice-Quentin de 83
- Liotard, Jean-Étienne 112
- Lusieri, Giovanni Battista 39
- Manet, Édouard 102
- Mantegna, Andrea 20
- Martini, Simone 8
- Masaccio 15
- Millet, Jean-François 93, 94
- Mola, Pier Francesco 37
- Monet, Claude 96, 108
- Munch, Edvard 126
- Piombo, Sebastiano del 30
- Pontormo 31
- Potter, Paulus 65
- Poussin, Nicolas 79
- Rembrandt Harmensz. van Rijn 57, 59, 60
- Renoir, Pierre-Auguste 99, 106
- Roberti, Ercole de' 16
- Romano, Giulio 24
- Rubens, Pedro Pablo 50
- Ruisdael, Jacob van 64
- Saenredam, Pieter Jansz. 55
- Steen, Jan 66
- Tiziano 32
- Troy, Jean-François de 80
- Turner, Joseph Mallord William 118
- Veronés 35
- Vouet, Simon 76
- Weyden, Rogier van der, Taller de 45
- Wtewael, Joachim 48

Obras maestras del J. Paul Getty Museum es una serie de siete volúmenes magníficamente ilustrados que presentan las mejores obras de la mundialmente famosa colección permanente del Museo. Cada volumen contiene majestuosas reproducciones en color, interpretadas y descritas en los comentarios históricos y de historia del arte que las acompañan, y seleccionadas de cada uno de los departamentos a cargo del Museo: Antigüedades, Artes decorativas, Dibujos, Manuscritos, Pinturas, Fotografías y Escultura. El conjunto ofrece una panorámica inolvidable de cinco mil años de arte, reunida ahora en una colección incomparable.

OTROS TÍTULOS DE LA SERIE

Obras maestras del J. Paul Getty Museum
Antigüedades

Obras maestras del J. Paul Getty Museum
Artes decorativas

Obras maestras del J. Paul Getty Museum
Dibujos

Obras maestras del J. Paul Getty Museum
Manuscritos iluminados

Obras maestras del J. Paul Getty Museum
Fotografías

Obras maestras del J. Paul Getty Museum
Escultura

En la cubierta:

Paul Cézanne

Francés, 1839–1906

Bodegón con manzanas [detalle], 1893–94

Óleo sobre lienzo

96.PA.8 (véase nº 60)

La colección de cuadros del J. Paul Getty Museum, recogida en este volumen, abarca desde el siglo XIV hasta finales del siglo XIX. Entre los ejemplares más bellos del primer Renacimiento están *San Andrés* de Masaccio y *La coronación de la Virgen* de Gentile da Fabriano, de rica decoración pictórica. Típicos del Alto Renacimiento son la espléndida *Adoración de los Magos* de Andrea Mantegna y el recién adquirido *Descanso durante la huida a Egipto* de Fra Bartolommeo. El arte de los Países Bajos durante el Siglo de Oro lo representan el tan admirado cuadro de Jan Breughel *La entrada de los animales en el Arca de Noé*, *El rapto de Europa* de Rembrandt y *La lección de dibujo* de Jan Steen, en tanto que el arte moderno tiene su expresión en los *Lirios* de Vincent van Gogh. La pintura francesa recorre desde la enigmática *Pelea de mendigos* de Georges de La Tour y la clásica *Sagrada Familia* de Poussin, pasando por el Impresionismo de Renoir y Monet hasta el Postimpresionismo de Cézanne en su *Bodegón con manzanas*.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM
Los Ángeles

Impreso en Singapur

ISBN 0-89236-429-7



9 780892 364299 90000