

Cielo y Tierra

Arte sacro y profano
de los Países Bajos
en el Siglo XVII



Cielo y Tierra

Arte sacro y profano de los Países Bajos en el Siglo XVII

La pujanza económica y comercial de los Países Bajos en el siglo XVII se vio acompañada de un renacimiento artístico sin igual. Hoy todavía nos deslumbran las obras de grandes genios universales como Rembrandt o Vermeer, pero lo cierto es que en este periodo se produjo una auténtica eclosión de maestros de la pintura.

Es para el Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón un verdadero orgullo haber organizado esta exposición, “Cielo y tierra”, junto a la Universidad Francisco de Vitoria. Una exposición que trae a nuestro municipio más de medio centenar de obras de reconocidos maestros de la pintura. Pintores que están presentes en las más importantes pinacotecas del mundo y que abarcan los más variados géneros de este siglo de oro.

Desde los retratos de gran penetración psicológica y suntuosos ropajes, a los paisajes cargados de belleza y serenidad. Desde los interiores que nos revelan con infinitos detalles la forma de vida de aquella época, a las escenas cotidianas de los campesinos. Desde los brillos de los bodegones y las guirnaldas de flores, al ambiente tosco y exuberante de las tabernas. El arte pictórico de este siglo de oro es incomparable porque al genio de sus maestros pintores se une su afán por especializarse en aquellos motivos que demandaban sus clientes, lo que permitió a cada uno de ellos alcanzar su máximo grado de perfección. Por poner un ejemplo, Anthonie de Lorme se centró en pintar interiores de iglesia como el que mostramos en nuestra exposición, y su obra ha sido utilizada en épocas recientes para restaurar, con fidelidad al original, las iglesias dañadas. Tal era el grado de especialización que algunas obras de la época son fruto de la colaboración entre varios artistas.

Sin duda, estamos ante una pintura que es la crónica de una época y la afirmación de una identidad. Es éste un tiempo único en el arte universal, de estilo vigoroso pero repleto de sutiles efectos. Pocas veces un pequeño municipio puede reunir una colección como ésta, y por ello quiero agradecer a los coleccionistas privados y al Ayuntamiento de La Cabrera este préstamo con el que nos permiten a todos disfrutar de sus tesoros, de un arte único y de un pedazo de Historia.

Gonzalo Aguado Aguirre
Alcalde de Pozuelo de Alarcón

Como Rector de la Universidad Francisco de Vitoria, es para mí un honor, acoger en nuestra institución, la exposición “Cielo y Tierra. Arte sacro y profano de los Países Bajos en el siglo XVII”. Bajo este título, y gracias a la colaboración del Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón, nuestra institución se convierte por primera vez en su historia, en sede de una exposición.

Esta muestra reúne una extraordinaria selección de obras originales de pintura holandesa y flamenca del siglo XVII, que nos dan las claves principales para comprender la sociedad y el arte que se produjo en el conocido siglo de oro de los Países Bajos. A través de estos lienzos, acercaremos a nuestros alumnos a una parte importante, real y tangible, de aquella cultura que tendrán oportunidad de apreciar de primera mano.

Acercarse a la cultura, es conocer parte de las manifestaciones creativas del hombre, es establecer un diálogo entre generaciones para que permita que ésta, se transmita y sobreviva. El poner en marcha este proyecto, nos brinda la posibilidad de despertar ese diálogo entre nuestros alumnos y la cultura que subyacía en el siglo XVII, para transmitirles la importancia y el valor del arte, no sólo en aquella sociedad, sino también en la de la nuestra actual. Para nuestra universidad, es un orgullo poder abrir esa puerta a toda la comunidad universitaria, y así poder plantear, entre todos, diversas cuestiones entorno al hombre a través del arte, para que nuestros alumnos puedan hacer de ello una verdadera experiencia universitaria.

Con este primer proyecto expositivo en el que nos embarcamos, la Universidad Francisco de Vitoria, se posiciona una vez más como centro de encuentro de diversas culturas. Quiero agradecer a todos los que han hecho posible llevar a cabo este proyecto, la iniciativa y el empeño que han puesto en ello, para poder a través del arte, abrir nuestro campus a otras realidades que humanizan al hombre e inspiran al espectador a formar un mundo mejor.

Daniel Sada Castaño

Rector Magnífico de la Universidad Francisco de Vitoria

LA MIRADA HOLANDESA

En esta muestra “Cielo y Tierra: arte sacro y profano de los países Bajos en el siglo XVII” constituida por varias decenas de cuadros de diversa clasificación temática, como podía hacerse desde otros puntos de vista, no se precisan muchas mediaciones para su disfrute, y, aquí, en estas líneas solamente se intenta ofrecer un pequeño excurso sobre la gloriosa especificidad de la mirada holandesa y sus magníficas y sosegadas visiones pictóricas.

Seguramente, el encantamiento que sobre nosotros ejercen estas estancias flamencas del XV y del XVI, totalmente idealizadas como ocurre con los paisajes en los que esas estancias se encuentran o a través de cuyas ventanas se ven, se reproduce con un mayor encanto y ya sin ninguna idealización respecto a la pintura de las estancias holandesas del XVII, aunque no respecto a los paisajes.

Nombremos, por ejemplo, a Vermeer de Delft para que su pintura represente a todas las otras pinturas de interiores que igualmente nos fascinan, y entonces nos parece encontrar la razón de esa fascinación o encantamiento en que olvidamos inmediatamente el icono que es la pintura y esas estancias se tornan en un lugar muy real y deseable, que nos excita el imaginario o el recuerdo de lo que fue una casa, y de lo que fue un vivir humano apacible y sencillo. Aunque hoy no nos resulte realizable o al menos sumamente difícil, porque ya hemos perdido la inocencia de ese modo de vivir, y también la idea misma de lo que era una casa y una estancia que venía de lejos guardando la misteriosas presencias de nuestros antepasados y se hundía en un futuro desconocido pero lleno de esperanza y para el que se acondicionaba la estancia. De manera que al menos estas estancias de la pintura holandesa son lugar de apacibilidad que nos consuela, e inunda nuestros adentros; pensamos en silencio, y nos hacemos hueco en los cuadros mismos.

Los comentaristas de arte de la escuela histórica y sociológica, y en general los críticos y especialistas modernos, han complicado, un poco o un mucho y a la vez, el cuadro y nuestra propia mirada; y nos han instruido por ejemplo respecto a las condiciones socio-económicas en las que se produjo esta pintura, y nos hablan de una sociedad de comerciantes y pequeños burgueses, organizada, por cierto, muy racional y humanamente. Y también se ha explicitado por otros glosadores que esta pintura holandesa del siglo XVII sería la primera pintura de carácter intramundano y laico, que desplazaría en el arte al icono religioso; pero dando por supuesto, desde luego y sin más, que en Occidente haya habido, fuera de una cierta teoría románica, pintura estrictamente religiosa, que no es lo mismo que pintura de asunto religioso, pero de realización naturalista al fin y al cabo. Y olvidando que los motivos teológicos no son datos, ahí a la mano, incluso cuando se hace pintura de tema religiosa y no tienen por qué estar cuando se pinta el mundo.

También se nos han propuesto las eventuales intenciones alegóricas, moralizantes, o de crítica social de esas pinturas holandesas; y, sin duda, está muy bien todo esto, porque muchas andaderas necesitamos todos para internarnos en los territorios del arte, y mucho más porque lo específico de él es avisarnos de que hay más realidad que la visible y dada; nos asoma a la punta del iceberg de esa otra realidad, y luego nos la ceta; nos lleva al país de los sueños, del decir y no decir, o del decir algo y su contrario, o del silencio en el poderosísimo susurro de las cosas. Pero, sin duda alguna, en nuestro tiempo se ha prestado a un cierto pasado un pseudo-simbolismo más menos gnóstico, o una intención de crítica social que, se quiera o no, degrada a la pintura a mero instrumento de esa crítica.

Lo que siempre se vio claro, sin embargo, fue que ‘las viejas “pinturas de cosas”, o, antes, llamadas “pinturas de silencio” tienen un íntimo y absoluto parentesco con estas estancias; y, si en aquellas las cosas estaban como estándose en su ser de cosas, pero guardaban recuerdo de hombre que con ellas había vivido y muerto, o estaban esperando ese tener que ver con los hombres, esto es lo mismo que ocurre ejemplarmente en estas otras pinturas o también “estancias de silencio”; porque compañía de hombre son, y compañía de este reciben, un mismo vivir de esperanza, alegría o desolación comparten: cristalera, lámpara, silla, instrumento de música, mesa, carta, tapete o cazo, vaso o espejo.

Vidas apacibles, escenas domésticas, patios, cocinas, recibidores, alcobas, calle, casas. Blas Pascal tuvo una vez un pensamiento: “Una ciudad, unos campos, de lejos son una ciudad y unos campos, pero, a medida que nos aproximamos, son casas, árboles, tejados, familias de hierbas, hormigas, hasta el infinito, todo esto se envuelve en el nombre de campo”. Y ciertamente, parece que nos está contando lo que veía por un catalejo, a seguido de haber mirado con sus propios ojos desde un lugar alto un paisaje muy espacioso.

Pero, si ya cerca del poblado hubiese mirado por el catalejo puesto al revés, o hubiese colocado una lente en una cámara oscura y hubiera sorprendido la estampa que aquella pinta allá dentro, hubiese visto las cosas como Vermeer y los otros; porque esto es lo que hicieron los holandeses precisamente. Para, luego, mirar también de cerca la pura cotidianeidad, pero con ojo ya adiestrado a mirar lejanías y cercanías, luces y sombras.

Tienen toda la razón los historiadores que nos recuerdan que no es un azar que el país de Rembrandt y Vermeer sea también el país de quienes han encontrado las leyes de la óptica, y en el que se han inventado el telescopio y el microscopio, instrumentos que amplían o acortan la mirada. Y la disciplinan. Baruch de Spinoza pulía lentes y miraba para comprender el mundo de los hombres, e investigar las finas ruedecillas y sus enlaces en el mecanismo del comportamiento humano y de los poderes de este mundo.

Así que los holandeses miran, ven, y luego fijan lo que han mirado y visto. Y ésta es la cuestión. La vida se mueve, y, entonces, el pintor capta un instante en medio del *fluir* del tiempo, y le fija; y de tal modo que parece habérselo robado al tiempo y haberlo sustraído a su desastroso imperio,

eximiéndolo y salvándolo. Pero esto ya no es óptica, es arte. El instante captado, sorprendido y suspendido, pero vivo, se hará ya presente para siempre en quien lo mire. Y a quién lo mira le revela y le dice que la vida diaria, y aquellos lugares y cosas en la que ésta se desenvuelve, son una belleza y un enigma, y poseen una significatividad de más vida, la para nuestros ojos invisible, pero no para el ojo holandés ciertamente.

Entonces sabemos que es verdad que vivimos, que las cosas nos acompañan, y nos parece ver y sentir por vez primera la misma luz cotidiana, y que las sombras pueden ser claras. Estamos ya lejos, en efecto, en estas pinturas, de las estancias y las escenas, en las que los rostros, las manos, los vestidos, son vistos a la luz de una candela, de un farol, o de una hoguera.

Las pinturas que se componen con ellas, son ya, en sí mismas, una historia dramática, y, aunque no hubiera personajes ni historia pintados, seguiría habiendo drama, porque sabemos lo que es la luz y lo que es la tiniebla, y la especie humana guarda una ancestral memoria del goce de una y del amargor de la otra. Pero, en estos interiores holandeses, la luz que entra por la ventana o por la puerta, es “una cosa de silencio más” en el cuadro, y está en él derramada, no se precipita o envuelve a las otras cosas y figuras; y la sombra aparece tocada por ella como desde dentro, como en las sombras azules del verano.

Y así pasamos de una estancia a otra, a un patio con la puerta entreabierta por cuyo resquicio se ve una calle muy tranquila, y vemos mujeres que leen una carta, o están haciendo labor junto a un niño dormido, o le entregan algo, iglesias habitadas por un sosiego inmenso, plazas, gentes conversando, sombreros redondos en los hombres, cofias y delantales blanquísimos en las mujeres, o el traje negro y la gorguera de blonda, escenas de burdel incluso; y retratos con los que conversamos.

Pero he aquí otra mirada específica de esta pintura holandesa: la que pinta un retrato. Y, efectivamente, siempre llamó la atención el hecho de que en esta pintura prevalece el retrato, y, en aquella sociedad holandesa, una gran mayoría de gentes puede tener un retrato, como después lo tendrá con la fotografía, de manera que podemos tener en cuenta el aporte interpretativo de quienes nos dicen que los retratos se prodigan porque una próspera burguesía quiere permanecer de algún modo; aunque resulta obvio que siempre y por todas partes el hombre quiso dejar su nombre por lo menos, y quienes le amaron siempre quisieron evocar “los ojos deseados” de sus seres queridos muertos o ausentes.

No hay razones para desconfiar de los viajeros ingleses por el viejo Flandes que cuentan que han visto pinturas en el taller de varios menestrales; es decir, que las pinturas no sólo estaban en las casas pudientes, y Tzvetan Todorov, que es quien considera una exageración esas notas de viaje, no se priva sin embargo de subrayar la difícil situación económica en la que viven, o concluyen por caer en ella, buena parte de esos pintores -incluido Vermeer-, lo que nos ofrecería una fácil y nada novelesca hipótesis de que el pago de deudas por parte de un pintor podía hacerse con una pintura propia, a falta de dineros contantes y sonantes. Pero, si todavía fuera necesario probar que siempre toda clase de gentes ha querido tener una figura de la persona amada, nos sería suficiente evocar los retratos funerarios de El Fayun, que pertenecen a gentes muy sencillas y más de quince siglos anteriores a la famosa conciencia burguesa del yo y su querencia a las estancias y cosas en las que ese su yo se vertería y expandiría.

Y esta cuestión del yo no es baladí para la pintura holandesa de retratos, pero es más profunda que la de la simple vividura del yo burgués, porque desde luego se trata de otro yo de más profunda intimidad y signo de individuación personal, un yo cristiano y, a “fortiori” calvinista. De un ojo y un sentir calvinistas ante la belleza del mundo y el vivir humano de lo cotidiano, esta pintura holandesa también la tiene para el vestido o el desnudo, y muestras artísticas nos permiten comparar, sin ir más allá, dos talentos y dos miradas harto diferentes.

Pongamos por caso la de Rembrandt, en el desnudo protestante de “Bethsabé en el baño”, en el muslo de la cual queda marcada la señal de una liga, como en el “Aseo matutino” de Jan Steen, porque los pintores no redoran ni ocultan que están mostrando una carne humillada en su gloria por el Pecado Original, frente a las protuberancias carnales femeninas de Rubens, que proclaman la bondad de la belleza de los alimentos terrestres, que, pese a los desastres aquel Pecado Original, subsisten y en el mundo están para este pintor católico que se hace prácticamente él solito la Contra-Reforma en el plano de la vida y la religiosidad populares.

Y, sin embargo, se nos dice, aunque poco convincentemente, que bodegones o naturalezas muertas flamencas son tan abundantes cuanto ascéticos son sus desnudos como si de una compensación psicológica se tratase, pero estas razones interpretativas que proceden de psicoanálisis quizás no necesitan ser invocadas de manera preferente a las de quienes insisten en recordar el ámbito material en el que esa pintura florece; es decir, el de un país rico en el que, efectivamente, se exhibe el dinero de los adinerados, su poder y su tendencia a la acumulación no solo de alimentos en una naturaleza muerta o bodegón, sino en un simple ramo de rosas que parecen todas las rosas del mundo; y en general esta mirada holandesa inaugura de alguna manera, en este plano de cosas, un manierismo frente a la simplicidad del traje la discreción de sus colores, y la morada y sus estancias. Esto es, una mirada ascética para las personas y su “hábitat” pero codiciosa e insaciable con las cosas, y, desde luego, ávida de ostentación.

En el paisaje, en fin, nada de lucha entre luz y umbría, alteridad completa: la pura claridad en los paisajes de la “plaine” o llanura, mientras que la presencia de los árboles da a otros paisajes un aire boscoso sin ser romántico, en pleno corazón del XVII. Exactamente como en la antigua pintura flamenca los paisajes eran realmente arquetípicos y no reales los paisajes; antiguamente, los Libros de Horas, en esta otra pintura holandesa a veces parece que inventan a Watteau, que está por venir ciertamente en la vecina Francia.

Otros han visto, así mismo, un sinfín de alegorías hasta en vestidos y posturas corporales o escenas, y ciertamente que el espíritu del barroco es alegórico en buena medida; y con frecuencia de manera directa, - como se ve en esta misma exposición - pero es obvio que el pintor no podía esperar las interpretaciones de otras supuestas alegorías con un lenguaje distinto al artístico, y no sabemos si claro y neto para quienes entonces miraban los cuadros, o si nace del estudio posterior de quien mira y también se ha hecho en la literatura y otras disciplinas con juegos de pensares y alegorías semejantes, que utiliza como instrumentos de interpretación de esta pintura.

¿Y la técnica? ¡Ah! Sólo está en nuestra manos aludir a las materialidades del taller o de los bocetos de autor, pero, en el fondo, realmente, la técnica es siempre la manera de cómo hay que pintar para que del lienzo se alce el mundo de la realidad redivivo. Y de cómo podemos mirar nosotros con los ojos de esos muertos. Y siempre hay un secreto indescubrible en ella, porque, como las palabras en la escritura, la técnica es la que en la pintura da el sentido.

José Jiménez Lozano

Premio Cervantes y Premio Nacional de las Letras

UN CRUCE DE CAMINOS

Los Países Bajos, desde el último tercio del siglo XVI hasta bien mediado el XVII, sufrieron tormentosos episodios bélicos que desgarraron el territorio entero y obligaron a emigrar a un gran número de personas, desplazadas por los acontecimientos de la contienda. A principios del siglo XVII, y por razón de los acontecimientos políticos y militares que se sucedían, se habían configurado ya dos zonas bien diferenciadas con distintos credos, adhesiones políticas, valores sociales y gustos artísticos. Flandes, al sur, ocupaba un territorio equivalente a lo que hoy es Bélgica y Luxemburgo, era limítrofe con la católica Francia y se encontraba gobernada por príncipes españoles, o por sus virreyes y gobernadores; permaneció fiel a Roma y a la Monarquía Hispánica. Al norte quedaron las Provincias Unidas en lo que hoy es la actual Holanda que, desde 1568 se rebelaron contra la Casa de Austria, propietaria de aquellas tierras, en una larga sucesión de enfrentamientos que culminarían con el reconocimiento de su independencia en 1648 con los Tratados de Münster y Westfalia. Estas provincias del norte habían abrazado la fe calvinista y, liderados por príncipes de la casa de Orange y con el apoyo de Inglaterra y de algunos principados alemanes, lograron su objetivo de sacudirse el yugo de los Habsburgo.

Estas circunstancias históricas circunscriben correctamente la reflexión que con la muestra “Cielo y Tierra: arte sacro y profano de los Países Bajos en el siglo XVII”, quisiéramos introducir. Una reflexión que deja constancia de los distintos derroteros que toman desde entonces el arte flamenco y holandés pero también de su red de complicidades y sus insospechadas y recíprocas influencias. No en vano un artista tardaba en desplazarse a lomos de una mula desde la flamenca Amberes a la holandesa Breda no más de una jornada y esa contigüidad e inmediatez trajo consigo ricos rozamientos y un muy fluido tráfico de información y obras de arte. Pero se trataba ciertamente de dos soberbios y distintos universos artísticos, cada uno con sus acentos y especificidades, aunque trabados en un cruce de caminos.

Así fue como en Flandes surgen grandes creadores artísticos, herederos de una fabulosa escuela pictórica nacida en los siglos XV y XVI. Esta escuela había desarrollado la técnica de las miniaturas a través de una larga tradición de excepcional calidad lo que determinará algunas características del arte flamenco como serán el empleo de colores brillantes que recuerdan a los pigmentos usados para la iluminación de las miniaturas. También el detallismo aplicado a estas pequeñas obras maestras se transmite a la pintura de gran formato, un rasgo favorecido por el avance técnico que sobre el óleo ya existía pero que tenía un proceso de secado que lo hacía muy útil. Los pintores flamencos del s. XV aplicaron sistemáticamente la técnica al óleo, contribuyendo a su consolidación. Utilizaban tintas fluidas y transparentes, aplicadas por medio de veladuras para obtener las luces, para sombrear delicadamente o para matizar el color del fondo.

Los flamencos usaron una técnica mixta de temple y óleo pero conservaron curiosamente como soporte la tabla -pese a que en Venecia ya se había popularizado el lienzo- lo que nos permite advertir lo íntimamente unidos que estaban los conceptos de artista y artesano aún en aquella época. El tema religioso era claramente el predominante aunque algunos como el Bosco o Brueghel el viejo pintan cuadros ejemplarizantes donde se describen los pecados y sus consecuencias o concepciones más bien filosóficas del mundo basadas en creencias o dichos populares. También serán los flamencos quienes reivindiquen el paisaje de modo que será muy común observar en un cuadro flamenco una escena que siempre remite al paisaje, bien sea a través de una ventana, bien porque se desarrolle efectivamente al aire libre. Estos paisajes se realizaban sin apuntes del natural por lo que sus elementos estaban completamente estereotipados: la forma de las rocas, aristadas y sin vegetación, las ciudades en la lejanía, almenadas y coloreadas, los árboles en forma de pluma, con troncos delgados y largos, etc.

Los personajes se distribuían equilibradamente, bien en el centro si era uno sólo, bien simétricamente si eran varios. Las acciones eran muy comedidas y apenas se dejaba lugar al movimiento. Los personajes podían compartir pero jamás hurtar protagonismo al paisaje. Flandes fue además una de las primeras regiones en llevar a cabo retratos con penetración psicológica del modelo. El retrato típico flamenco, que será adoptado con éxito en España durante siglos, es el que captura al personaje de menos de medio cuerpo, no frontalmente, sino ligeramente girado sobre sí mismo, sobre fondo neutro de color oscuro, e incluyendo el rostro y las manos con algún símbolo. Un retrato que ya en el siglo XVII evolucionaría hasta su máximo esplendor en un estilo más naturalista y colorista. Los grandes talleres de Pedro Pablo Rubens y Jacob Jordaens, y la influencia de Anton van Dyck, hicieron de Amberes el centro del barroco flamenco y sus grandiosas pinturas de vivos colores, composiciones diagonales y figuras en movimiento llegaron a todos los rincones de Europa.

La ciudad era un centro de publicación internacionalmente significativo, y tenía una enorme producción de grabados de antiguos maestros e ilustraciones de libros. También proliferaron los grandes cuadros de altar para dar servicio al culto católico del Barroco y la Contrarreforma, los elegantes retratos de corte y rutilantes alegorías ensalzando a monarcas, nobles y personajes de la Corte. Los pintores especialistas en animales de Amberes –los llamados animaliers- como Frans Snyders, Jan Fyt y Paul de Vos dominaron esta especialidad en Europa durante la primera mitad del siglo. Y muchos artistas se unieron a la guilda de romanistas, una sociedad para la que se exigía haber visitado Roma.

Las provincias del Norte, como ya sabemos, habían formado una confederación que tomó el nombre de su provincia más poderosa, Holanda. Eran mayoritariamente de religión protestante y había numerosos calvinistas. Estas gentes consideraban las pinturas de altar como falsos ídolos y su príncipe sólo lo era nominalmente pues el verdadero poder se encontraba en la emergente burguesía. Así las cosas y, menguado el patronazgo de la Iglesia y de la Corte, los artistas cultivaron otros temas como la naturaleza, el retrato doméstico, los paisajes cotidianos y los asuntos de la vida diaria. Se trataba de una pintura mucho más contenida y austera que la flamenca, de formato menor, naturalista, con composiciones equilibradas y paletas terrosas y claras. Los clientes no serán ya príncipes o eclesiásticos sino burgueses que quieren decorar sus hogares pero también los municipios, las corporaciones y los asilos. Esto traerá consigo la especialización de los artistas que romperán

muchos convencionalismos y trabajarán muy a menudo en colaboración. Las pinturas de Fransz Hals, Albert Cuyp, Willem van Aelst, Isack van Ostade o Willem Claesz Heda serán muy representativas de este modo de hacer.

Estamos ante el prodigioso siglo de oro de la pintura holandesa que tantos y tan excelentes pintores nos ha entregado, desde Rembrandt a Vermeer. Un momento en el que nace el retrato colectivo que encargan las cofradías, sociedades y grupos sociales, grandes cuadros apaisados en los que se hacen retratar todos sus miembros. Se pintarán paisajes, marinas, combates, flores, bodegones, acontecimientos históricos, retratos, alegorías... y se profundizará extraordinariamente en el estudio de la luz. Aparecerá además el marchante o mercader de obras de arte, cuyo papel sería capital en la circulación, divulgación y popularización de estas creaciones por todo el continente; y junto a él, el crítico de arte, que estudia las obras y de modo altruista ayudará a elaborar un juicio sobre los trabajos artísticos.

Sin embargo no hay una línea absolutamente nítida que diferencie la escuela holandesa de la flamenca y siempre encontraremos pintores de frontera. Delft, reiteramos, estaba a un día a caballo de Amberes y la distancia entre Bruselas, Nimega, Brujas o Leyden era sólo de unas pocas millas por lo que los artistas iban y venían de un lado a otro en horas veinticuatro, compartiendo experiencias, informaciones y técnicas. Holandeses como Cornelis van Haarlem y los pintores vinculados a los círculos de Bartholomeus Spranger o de Carel van Mander y Hendrick Goltzius -influidos por la cultura italiana- nos recordarán a veces a los flamencos y en Utrecht, potente foco católico holandés, se desarrolló una importante escuela caravaggista que desarrolló con talento el estudio de la luz y el claroscuro. Y otro tanto ocurrirá con pintores flamencos que terminaron adoptando el gusto holandés en sus trabajos.

También quisiéramos, antes de concluir estas líneas, invitar a que el lector y visitante de esta exposición se detenga a mirarla sin dar nada por supuesto. El aparente realismo del arte holandés y de buena parte del arte flamenco puede ser engañoso. Junto a la resuelta vocación realista del arte de los Países Bajos podemos comprobar por ejemplo cómo muchas de las pinturas muestran combinaciones florales que no aparecen en la misma época del año u hortalizas y verduras cuya maduración no es coincidente. Otro tanto ocurre con las mesas dispuestas para espléndidos banquetes o paisajes donde la luz crepuscular no procede del lugar por donde el sol se oculta. Estas logradas ilusiones de espacio, solidez, textura y luz a menudo no serán sino una reflexión sobre el memento mori o recordación de la muerte, sobre la fugacidad del tiempo y lo perecedero del mundo. Por esta razón paisajes soleados o penetrados por la niebla, más que una instantánea del momento, lo que quieren es simbolizar promesa o amenaza; los arreglos florales nos recordarán lo efímero de la vida y cómo todas las cosas, también nosotros, se marchitan y mueren; y, en fin, los banquetes inconclusos aludirán a la incertidumbre que amenaza a las cosas de este mundo o invitarán a la moderación y rectitud de costumbres.

Arte sagrado y arte profano de los Países Bajos se dan la mano en esta exposición para dejar testimonio de que, entre la tierra y el cielo, cada día tiene su afán y todas las cosas su punto de sazón y que, como señala Qohélet, no se sacia el ojo de ver ni el oído se cansa de escuchar. Y de eso mismamente es de lo que queremos dejar constancia.

Soraya Martínez Cartategui
Ana S. Romero Pérez
Alejandro Sanz Peinado

Arte



Sacro

DIOS EN LAS IMÁGENES: LA BELLEZA COMO ESPERANZA*

Si no fuera por la Iglesia católica, y su decidida defensa de la imagen como vehículo de la fe, probablemente hoy no estaríamos viviendo en la actual civilización de la imagen, de tanta influencia en nuestras vidas¹. Como es bien sabido, de las grandes religiones monoteístas, el judaísmo y el Islam rechazan el uso de las imágenes en lo religioso, e incluso el propio cristianismo estuvo en peligro de suprimirlas durante el famoso episodio de los iconoclastas (destructores de imágenes) que tuvo lugar en Bizancio, allá por el siglo VIII. La disputa, originada por un emperador bizantino, celoso de la devoción que generaban tales iconos en numerosos monasterios del imperio -cosa que se traducía en su pérdida de influencia política fuera de la metrópoli- se zanjó con la persecución y destrucción de tales imágenes. Pero consiguió el efecto contrario, de tal suerte que en vez de desaparecer, fortaleció el culto de estas representaciones, tenidas en muchos casos como milagrosas.

Lo ocurrido suscitó un debate en toda la cristiandad acerca de la utilización de la imagen en el II Concilio de Nicea (787), que acabó por confirmar la importancia de las imágenes para el acercamiento del fiel a la fe, pero a la vez avisando de sus potenciales riesgos: Se permite venerar una representación sagrada, como puede ser la de Cristo, como vía para llegar al mismo; pero prohíbe la adoración idólatra, es decir, aquella que proyecta su fe en la representación misma, sin trascenderla. Siglos más tarde, ya entrada la Edad Media, Santo Tomás de Aquino confirmará el éxito de la decisión tomada en Nicea:

“Tres razones para la existencia institucionalizada de imágenes en la Iglesia: primera, la instrucción de los analfabetos, que podrían aprender en ellas como en los libros; segunda, el misterio de la Encarnación, y los ejemplos de los Santos podrían perdurar más firmemente en nuestra memoria viéndolos representados a diario ante nosotros; y tercera, las emociones se estimulan más eficazmente con cosas vistas, que con cosas oídas”².

Tras la querella de los iconoclastas, hubo otro momento delicado, que hizo peligrar la utilización de las imágenes en la cristiandad occidental, me refiero al cisma originado por Lutero en el siglo XVI, cuando rechaza la utilización de las imágenes en el templo por su manifiesta exhibición de lujo, y su potencial idolatría, despojando a los templos de las imágenes e incluso desatando algunos episodios de destrucción de éstas³. El Concilio de Trento (1545-63) reacciona frente al reformismo luterano con la contrarreforma, una auténtica declaración de intenciones en la fe, así como una serie de estrategias para contrarrestar las herejías de los secesionistas. Una de ellas, será la decidida utilización de la imagen, de gran utilidad para la escenificación y recordatorio de lo que el buen cristiano debía o no creer, reivindicando en general, la validez de todos y cada uno de los sacramentos que los protestantes rechazaban, como la penitencia y la confesión, pues defendían que con el bautismo estaban perdonados todos los pecados⁴.

La representación icónica se utilizará en ese momento como un medio renovado y muy útil, para los problemas a los que se enfrenta la doctrina. Y en este contexto nace la Compañía de Jesús, como fuerza católica que quiere enfrentar y debatir lo propuesto por protestantes, y ejemplo notable de una efectiva utilización de la imagen para tal objetivo. No sólo se potenciará una nueva figuración religiosa para defender los dogmas puestos en cuestión con artistas que van de Caravaggio a Rubens, es que además, el propio San Ignacio Loyola, dentro de sus Ejercicios Espirituales, recomienda la utilización de la imagen cuando propone la “Composición de lugar”, que invitaba precisamente al fiel a partir de ellas para entrar en contacto de manera más íntima y directa con el Señor en la oración.

La presente exposición, Cielo y Tierra, en su sede de la Universidad Francisco de Vitoria, podría ser entendida como un pequeño muestrario del tipo de imágenes religiosas que se producían en el contexto de un Imperio español con influencia sobre un Flandes católico, enfrentado a la peligrosa influencia del reformismo de las rebeldes provincias del norte, es decir, Holanda. Y sin duda lo es, sabemos que fue primera línea de combate, y que las imágenes eran munición en esta batalla espiritual, pero en realidad esta exposición quiere ser mucho más que eso, quiere revelar el poder e influencia positiva, que desde el primer arte paleocristiano, ha tenido la imagen sagrada cristiana sobre aquellos que las han contemplado en su encuentro con Dios. La imagen que representa lo divino responde a una añoranza, a un deseo, a una búsqueda de sentido a la que todo hombre se ve llamado:

“Para el hombre que, como ser espiritual, se niega a aceptar el absurdo de una vida limitada a la mejor satisfacción de sus necesidades materiales, debe contestar la pregunta por el sentido de ese misterio que es la existencia humana. El mensaje pintado por Giotto en las paredes de la Iglesia Mayor de Asís y en la capilla de l’Arena de Padua, significó para el ocaso de la Edad Media consuelo y elevación por encima del caos que el hombre veía en el acontecer terrestre”⁵.

La representación de lo sagrado en occidente está históricamente vinculado a una muy noble iniciativa que la Iglesia llevó a cabo en Europa occidental tras la caída del Imperio romano y el consiguiente caos derivado del vacío de poder y las sucesivas oleadas de bárbaros. En esos siglos oscuros que fueron del IV al VIII, desde los monasterios no sólo se cuidaron de las almas de sus feligreses, también custodiaron la cultura, y la generaron.

En tiempos tan difíciles, si algo necesitaban estas gentes desvalidas e ignorantes que poblaban occidente, era esperanza, y la encontraron en aquellos templos cristianos en los que Cristo los recibía como invitados, y se mostraba humano y cercano junto a la Virgen, los apóstoles y los santos en imágenes sencillas pero muy directas, que además de introducirlos en la oración, les explicaba, como Biblia de Piedra para analfabetos, los hechos del Nuevo Testamento en clara misión apostólica y pedagógica.

En este reflejo icónico de la palabra de las Sagradas Escrituras, los fieles siempre han encontrado la esencia misma de Dios: el bien, la verdad, y por supuesto la belleza. Y las pinturas, bien desde su aparente rudeza, bien desde el más elevado virtuosismo, siempre han exhibido el amor del que se sacrificó por todos los hombres. La belleza de estas imágenes reside en su franqueza, en mostrarse como fruto de un Dios que para los judíos era invisible y grave, pero que para los cristianos marca la Nueva Alianza; el hijo de Dios se hace presente-visible⁶, y nos muestra su cercanía en un rostro y cuerpo, humano como el nuestro, que nos recuerda además, que estamos hechos a su imagen y semejanza.

La serena belleza que exhiben los distintos personajes sagrados representados en los templos, es la que encontramos en el Cristo que en majestad nos recibe en el ábside del templo, pero también contemplamos belleza en el Cristo crucificado, en el sufriente Christus Patens, pues no olvidemos que la auténtica belleza, después de todo, no debe confundirse con un superficial esteticismo, tal y como nos recuerda el Papa Benedicto XVI:

“La belleza auténtica, en cambio, abre el corazón humano a la nostalgia, al deseo profundo de conocer, de amar, de ir hacia el Otro, hacia el más allá”.

Ciertamente la belleza de las imágenes religiosas nos enfrentan al misterio, ese, que en palabras de Olivier Clement, “se revela aún permaneciendo más allá”⁸. Intuimos así su sentido, aunque no lo podamos alcanzar en su totalidad, y en todo caso se convierte en motivo de reflexión, en valiosa ocasión de oración, de diálogo del fiel con el Padre. La belleza de lo expuesto reside en que es medio y no fin, en que nos remite a algo más elevado, que nos apela y asombra, sugerentemente misterioso a la vez que cercano, pero que en todo caso nada tiene que ver con la experiencia estética tradicional que podemos sentir frente a una obra profana, cuyo fin es el cultural, distinto al cultural que posee toda obra religiosa, que produce en el devoto la irresistible necesidad de arrodillarse y orar.

Hay algo asombroso en las imágenes religiosas, que acrecienta, si cabe, el misterio al que se refieren, que es su condición de “memoria cristalizada”⁹, es decir, la condición atemporal que supone que tal imagen la observemos en un presente eterno; tal y como es -y está siendo- existiendo- y no como fue. La imagen sacra niega el pasado, su actualidad es plena y nos advierte de una presencia activa, lo que a la postre se convierte en esperanza, en su sentido escatológico:

“ (...) las imágenes no hablan de lo pasado, sino que asumen en el sacramento los acontecimientos de la historia (...) el presente litúrgico incluye siempre la esperanza escatológica. De la misma manera que todas estas imágenes son, en cierto modo, imágenes de la resurrección, historia que se relee a partir de la resurrección, son también, precisamente por eso, imágenes de esperanza, que nos proporcionan la certeza del mundo venidero, de la venida definitiva de Cristo”¹⁰.

Contemplar de manera sosegada las pinturas religiosas flamencas del XVII que cuelgan de la exposición, nos deberían ayudar a entender que más allá de la bella factura que exhiben, más allá de la cuidada composición, de su cromatismo o de la intensidad de lo narrado, lo que está ahí, es en realidad, a la vez un sentido acto de amor del artista hacia Dios, pero a la vez y sobre todo, la demostración de que Dios sale al encuentro del hombre, también mediante la imagen.

Prof. Dr. Pablo López Raso

Director Académico de Bellas Artes y Diseño
Universidad Francisco de Vitoria

NOTAS

* El presente texto elaborado especialmente para la exposición *Cielo y Tierra. Arte sacro y profano de los Países Bajos en el siglo XVII* recoge aportaciones del proyecto de investigación Trascendencia y espiritualidad en el arte. Dios en el arte contemporáneo, financiado por la Universidad Francisco de Vitoria.

¹Cfr. LÓPEZ RASO, P. “El triunfo de la imagen: de las catacumbas a los jesuitas” en La compañía de Jesús en la América española (siglos XVI-XVIII). Cuadernos americanos nº 7, Forum hispanoamericano Francisco de Vitoria. Madrid, 2005. Universidad Francisco de Vitoria.

²SANTO TOMÁS DE AQUINO en FREEDBERG, D. El poder de las imágenes, Cátedra, Madrid, 1992. pág. 197

³Manlio Brusatín se refiere a una “iconoclastia serpenteante del protestantismo”, pero matiza que el término más adecuado para detractores de la imagen como Calvino, sería de iconómacos (enemigos de las imágenes) pues el propio Calvino recomendaba la veneración del crucifijo, y Lutero, aunque rechazaba el uso de imágenes, no estaba de acuerdo con la destrucción de las existentes. Cfr. BRUSATIN, M. Historia de las imágenes. Julio Ollero ed. Madrid, 1992. pág.78,79

⁴CANTERA MONTENEGRO, J. “El mensaje del arte religioso después del Concilio de Trento” en La iconografía en la enseñanza de la historia del arte, Ministerio de Educación, Madrid, 2001. pág. 119

⁵WESTHEIM. P. Arte, Religión y Sociedad. Fondo de cultura Económica, Mexico D.F, 2006. Pág. 86

⁶RATZINGER, J. El espíritu de la Liturgia. Una introducción. Madrid, Ed. Cristiandad, 2007.pág.138

⁷BENEDICTO XVI. Discurso a los artistas “La belleza camino hacia Dios” 21 de noviembre de 2009 en <http://www.zenit.org/article-33370?l=spanish>

⁸CLEMENT, O. Surcos de luz. La fe y la belleza. Monte Carmelo, Burgos, 2005. pág. 93

⁹RATZINGER, J. Op. Cit. pág.139

¹⁰Ibidem

BIBLIOGRAFÍA

BENEDICTO XVI. Discurso a los artistas “La belleza camino hacia Dios” 21 de noviembre de 2009 en <http://www.zenit.org/article-33370?l=spanish>

BRUSATIN, M. Historia de las imágenes. Julio Ollero ed. Madrid, 1992.

CANTERA MONTENEGRO, J. “ El mensaje del arte religioso después del Concilio de Trento” en La iconografía en la enseñanza de la historia del arte, Ministerio de Educación, Madrid, 2001.

CLEMENT, O. Surcos de luz. La fe y la belleza. Monte Carmelo, Burgos, 2005.

FREEDBERG, D. El poder de las imágenes, Cátedra, Madrid, 1992.

LÓPEZ RASO, P. “El triunfo de la imagen: de las catacumbas a los jesuitas” en La compañía de Jesús en la América española (siglos XVI-XVIII). Cuadernos americanos nº 7, Forum hispanoamericano Francisco de Vitoria. Madrid, 2005. Universidad Francisco de Vitoria.

RATZINGER, J. El espíritu de la Liturgia. Una introducción. Madrid, Ed. Cristiandad, 2007.

WESTHEIM. P. Arte, Religión y Sociedad. Fondo de cultura Económica, Mexico D.F. 2006.

Anónimo hispano-flamenco



SEIS SANTOS AUXILIADORES - DIE NOTHELFER -

Temple sobre lienzo (62 x 115 cm.)

Primer cuarto del siglo XVI

Sobre un fondo de oro se representan seis santos que ostentan sus atributos identificativos. San Pablo, en el extremo izquierdo, porta el montante o gran espada que le suele acompañar. En el otro extremo, San Juan Evangelista es fácilmente reconocible por su juventud y por la copa que sostiene en su mano izquierda. Entre ambos se distingue a San Bartolomé con el cuchillo con que le degollaron, a San Pedro con la llave del Reino, a Santiago el Mayor con los adminículos de peregrino [bordón y concha] y a San Felipe con la cruz.

Esta obra tuvo sin duda como compañera otra similar en la que aparecerían representados los otros seis apóstoles y ambas probablemente formarían parte de la predela o banco de un retablo. En este caso sería la parte izquierda pues varios personajes se dirigen claramente hacia nuestra derecha, donde es posible que estuviera ubicado el sagrario. Es destacable el guiño ilusionista creado por el pretil sobre el que se apoyan varios de los apóstoles, uno de los cuales, incluso, se agarra con su mano derecha al borde.

El cuadro de la colección Manzanares, pese a algunas torpezas de detalle, tiene un claro atractivo en su conjunto. Presenta un modelado creíble, conseguido mediante el hábil recurso del pretil, el estudio de los pliegos de los paños y la gradación de los tonos cromáticos.

También debe destacarse la voluntad realista que impera en los rostros y que, junto con los tocados y demás elementos del vestuario, sugieren un origen nórdico de la tela y nos remiten a algún artista que está al tanto de las convenciones figurativas que habían difundido los primitivos flamencos durante todo el siglo XV. Tanto en sus tipos humanos como en la forma en que se distribuyen en el espacio la pintura también presenta conexiones con obras de influencia flamenca realizadas en Castilla a principios del s. XVI como el retablo de la Virgen de la Leche del Museo Catedralicio de Cuenca.

Jan Cossiers (1600-Amberes-1671)



**LA ADORACIÓN
DE LOS PASTORES**
Óleo sobre tabla (120 x 92,5 cm.)

Pintor y dibujante flamenco. Se forma con su padre, Anton Cossiers, y con Cornelis de Vos, aunque también aprende con Abraham de Vries, justo antes de iniciar un viaje a Roma en 1624. Hacia 1627 Cossiers se establece en Amberes, donde ingresa como maestro en el gilda de San Lucas. Sus primeras obras allí son pinturas de género, como las Gitanas adivinas del Musée de Beaux-Arts de Valenciennes y Jugadores de cartas, entre otras, con las que intenta hacerse hueco en el mercado.

Aunque sus obras recuerdan la manera sensual de las figuras y el rico colorismo del Rubens anterior a 1620, son evidentes los contrastes de claroscuro heredados de la escuela caravaggista romana. Su estilo también se relaciona con pintores como Gerard Seghers o Jacob Jordaens, especialmente en la inclinación hacia los mismos conceptos del color y de la forma. Sin embargo su carrera está marcada por la relación con Rubens, apuntándose incluso que éste pretendiera llevarlo consigo a España en 1628, con quien comparte una estrecha relación pictórica ya que muchas obras que realizó Cossiers habían sido previamente encargadas a Rubens. En 1635 participó activamente en la decoración para la entrada triunfal del cardenal-infante don Fernando de Austria en Amberes, aunque su mayor éxito vendría hacia 1636-1638 al llevar al lienzo varios bocetos de los diseños de Rubens para la decoración de la Torre de la Parada.

En la espléndida obra que nos ocupa, de la Colección I&A, el pintor consigue combinar el equilibrio de las figuras al colocarlas por parejas y de modo descendente en un eje oblicuo muy subrayado que combina con la fuerza del colorido y el trabajo de la musculatura en la fisonomía de los personajes. El espectador se dirige con facilidad al tema esencial del cuadro que es la Adoración del Niño. Los rostros sonrientes y sobre todo la expresión de la pastora en primer plano traslucen una gran alegría en la escena representada. Cabe destacar la clara influencia de Jordaens en el perro que se nos muestra de espaldas y los rasgos de influencia tenebrista en el detalle del candil que acentúa los claroscuros de los rostros.

Hay tres cuadros de Cossiers de idéntica temática y semejante composición. El primero se hizo para la Casa profesa de los jesuitas de Amberes y está hoy en el museo de Kassel datándose los otros dos en fechas inmediatas.

Escuela flamenca *(Siglo XVII)*



INTERIOR DE IGLESIA GÓTICA

Óleo sobre tabla (57,5 x 46 cm.)

Contamos con un nutrido grupo de pintores flamencos y holandeses del siglo XVII que se especializaron en la pintura de interiores de iglesias. Eran auténticos maestros de la perspectiva y de los efectos que tanto la luz nocturna como diurna producían dentro de los templos.

En nuestro caso se trata de una iglesia, totalmente imaginaria, de una sola nave con crucero cuya mano debemos a un pintor flamenco. La composición está realizada a través de una clara perspectiva geométrica, en la que los elementos arquitectónicos son los claros protagonistas.

El artista representa el interior de la iglesia por la noche, iluminando a los personajes y los altares a través de focos de luz que en realidad no sabemos de dónde vienen, creando un ambiente teatral y misterioso como reflejan las sombras de los personajes sobre suelo y pared.

Al ábside de la cabecera se accede a través de un arco de medio punto y, al fondo, llama la atención el crucifijo, que parece estar suspendido en el aire.



**CRISTO PRESENTADO AL PUEBLO
Y CORONADO DE ESPINAS**

Óleo sobre lienzo (106,7 x 158,8 cm.) 1665 ca.

La carrera pictórica de Willem van Herp empieza a perfilarse entre 1625-1629, cuando trabaja con Damián Wortelmans y Hans Biermans. Estuvo en el extranjero antes de volver a su tierra natal y entrar a formar parte de la gilda de San Lucas en 1637-38. En 1651 trabaja al servicio del anticuario de Amberes Matthijs Musson produciendo mucha obra especialmente orientada al mercado español.

La obra de Van Herp se caracteriza por el trazo firme del dibujo de las figuras que transmiten mucha fuerza gracias al colorido con el que lo enriquece. Es fiel seguidor de Rubens y de Jordaens de quienes se inspira al ejecutar cuadros históricos o religiosos.

La que vemos es una conocida escena de la vida de Cristo: la coronación de espinas y la presentación ante el pueblo. Conocemos otras dos obras con temas de la Pasión y de formato similar al nuestro que nos hacen suponer un mismo origen y sabemos que estos cuadros han pertenecido a colecciones sevillanas ya en el siglo XIX. Al haber sido William van Herp un pintor muy activo para el mercado español es muy probable que esta serie de cuadros pertenezcan a una misma serie.

En nuestro cuadro el tratamiento de la luz es definitivo para centrar el tema representado y llamar la atención del espectador. Cristo, en el centro del cuadro, mira al soldado que se está burlando de él con una expresión que nos hace entender la importancia de la escena. El tratamiento de las anatomías y los colores de las carnaciones son utilizados magistralmente por el pintor: Cristo muestra una piel de un color más blanco y una anatomía muy bien conseguida que contrasta con los colores pardos de las carnes de los toscos soldados. Las expresiones de los rostros llenan de viveza la escena. Una de las figuras nos llama la atención pues parece que el pintor se ha servido de él para enmarcar la escena: es el soldado con bigote que se encuentra representado dos veces, en el lado derecho aparece con una capa amarilla y lanza y en el izquierdo, sin capa pero con una postura similar señalando a Cristo e introduciéndonos en esta segunda escena de la Pasión: Cristo presentado al pueblo o "Ecce Homo".

En esta segunda escena vemos a los personajes vestidos a la moda de la época en Flandes, un recurso que utiliza Van Herp a menudo en sus cuadros: capas de terciopelo o gorros con plumas son propios de la vestimenta de la época. Entre el atuendo de los soldados observamos también las camisas anudadas en las costuras, el cinturón del soldado en primer plano con su gorro en el suelo y otro en segundo plano. La luz sirve al pintor para centrar el tema iconográfico pero también para mostrar sus dotes de colorista jugando con los matices de los ropajes. Esta luz hace crecer un conjunto de sombras que dan un carácter misterioso a la escena acentuando su intensidad.

Cabe destacar igualmente el interior arquitectónico donde se inserta la escena por el equilibrio entre los elementos: arcos, balaustrada, nichos. También los diferentes pilares agrietados podrían servir como símbolo del cambio el Antigua Alianza por la Nueva Alianza que está a punto de tener lugar a raíz de la muerte de Cristo. En esta obra procedente de la Emmet Collection y hoy propiedad de la Colección I&A debe destacarse la minuciosidad del dibujo y el detalle de los diferentes elementos de esta obra, que el autor supo captar la fuerza de Rubens en el colorido y siguió inspirándose del manierismo precedente respetando la elegancia de los cánones y de las posturas de los personajes.

Willem van Herp (1614-Amberes-1677)



**ABRAHAM
Y LOS TRES ÁNGELES**

Óleo sobre lienzo (83 x 120cm.) 1660 ca.

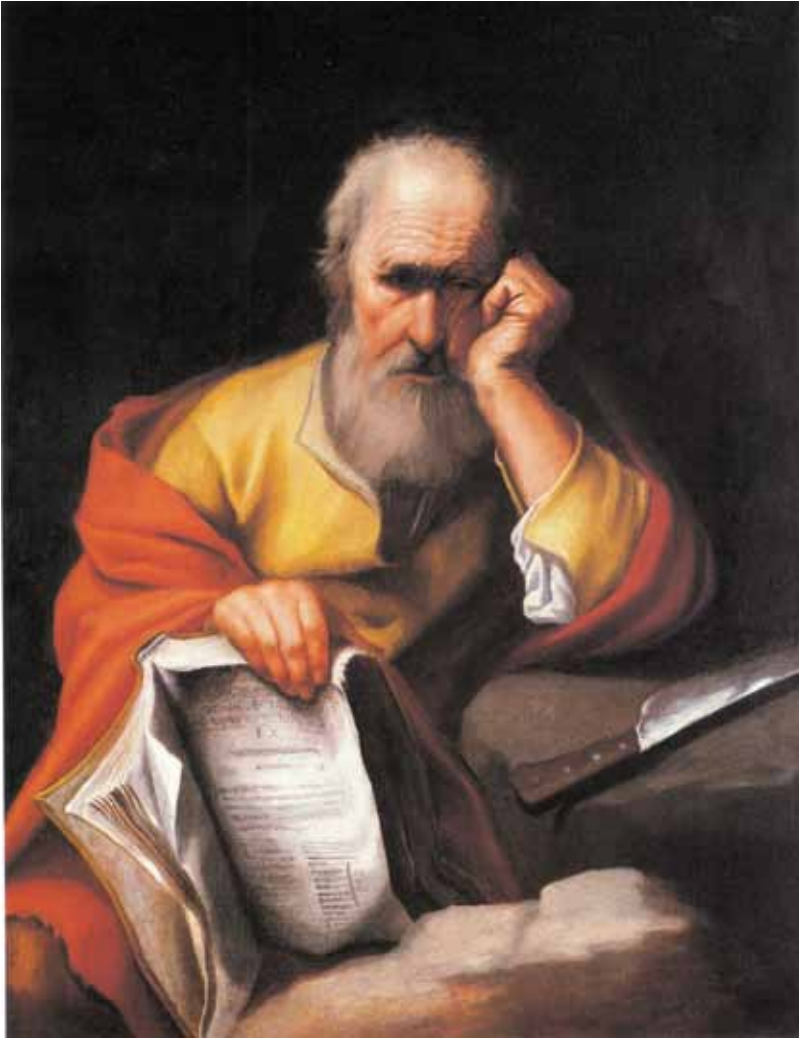
La carrera pictórica de Willem van Herp empieza a perfilarse entre 1625-1629, cuando trabaja con Damián Wortelmans y Hans Biernmans. Estuvo en el extranjero antes de volver a su tierra natal y entrar a formar parte de la gilda de San Lucas en 1637-38. Las gildas son cofradías de pintores donde se agrupaban los artistas que ejercían ya un oficio y que eran considerados capaces de satisfacer las diferentes demandas. En 1651 trabaja al servicio del anticuario de Amberes Matthijs Musson produciendo mucha obra especialmente orientada al mercado español.

La obra de Willem van Herp se caracteriza por el trazo firme del dibujo de las figuras que transmiten mucha fuerza gracias al colorido con el que lo enriquece. Es un fiel seguidor de Peter Paul Rubens y de Jacob Jordaens de quienes se inspira al ejecutar cuadros históricos o religiosos. Willem van Herp tuvo dos hijos que también fueron pintores.

Este cuadro forma parte de una serie de escenas del Antiguo y Nuevo Testamento pintadas por Van Herp. El tema que nos ocupa es Abraham y los tres ángeles donde se inspira fielmente en el episodio del Génesis (Gen 18.1-19) que narra la visita de tres ángeles a Abraham para anunciarle que su mujer Sara iba a concebir un hijo a pesar de su vejez. Es interesante observar el parecido físico de los rostros de los tres Ángeles y como el pintor muestra por un juego de miradas el instante que ha querido representar: dos Ángeles miran a Abraham, otro a su mujer que se ríe escondiéndose detrás de la puerta.

El cuadro, procedente de la colección de Mrs. Woolley en Dundee, y hoy en la colección I&A, es muy completo al representar con gran detalle tanto el paisaje como la belleza del bodegón y de los elementos situados encima de la mesa en primer plano. Al mismo tiempo el estudio psicológico de los personajes es de gran interés y demuestra la capacidad del pintor como retratista y conocedor de la figura humana. Existe otra versión de este cuadro en el Museo de Darmstadt en Alemania (Hessisches Landesmuseum). Presenta algunas variantes, sobre todo en la parte del cielo y el paisaje de la izquierda con diferentes detalles de vegetación, también en el aspecto más difuminado de la figura de Sara en la versión alemana mientras que en esta se adivina claramente la expresión de su rostro.

Lambert Jacobsz (Amsterdam 1598 – Leeuwarden 1636)



SAN BARTOLOMÉ

Óleo sobre lienzo (120,7 x 94,5 cm.) 1630

Hijo de un acomodado mercader menonita de Amsterdam, Lambert pertenece al grupo de los autores precursores de Rembrandt junto a P. Lastman, J. Pynas y N. Moyart. Se especializó en escenas del Antiguo Testamento cuya lectura venía siendo fomentada por los reformadores luteranos y tuvo por alumnos a Jacob A. Baker y a Govaert Flinck, el más directo colaborador de Rembrandt.

Las pinturas de Lambert se enmarcan en el mejor tenebrismo o caravaggismo holandés. Predominan las escenas de una sola figura a gran tamaño ejecutadas con pinceladas muy sueltas y enfatizando el rostro lo que las dota de gran fuerza y presencia. Los fondos pasan a segundo plano dejándolos casi siempre abocetados, lo que hace resaltar la figura central.

Lambert es un maestro del color y sus composiciones, partiendo de los colores oscuros del fondo, dan paso a colores fuertes como el rojo, el amarillo, el violeta o el azul Prusia. Fue muy apreciado en la época y él mismo se dedicó a la venta de arte.

Según el profesor Sumowski este San Bartolomé, de exquisita factura, fue ejecutado al tiempo de los cuatro evangelistas del Museo de Bellas Artes de Rouen, con los que guarda gran similitud. También presenta notable paralelismo con el San Pablo, firmado y fechado en 1629, de la colección C.G. Knight de Sacramento (California) y con el de propiedad del museo de Leeuwarden. Estuvo en una colección londinense antes de llegar a la Colección I&A. Importantes museos alojan obras de Lambert como el Rijksmuseum de Amsterdam, el Hermitage de San Petersburgo, el Mauritshuis de La Haya, el Nationalmuseum de Estocolmo o el Museo de Bellas Artes de Besançon.

Pieter Lisaert IV (*Amberes 1595 – Amberes? 1629-30*)



**PARÁBOLA DE LAS VÍRGENES
SABIAS Y LAS VÍRGENES NECIAS**

Óleo sobre tabla (74 x 105,5 cm) 1620 ca.

De este pintor flamenco especializado en temas religiosos se conocen pocos datos de su vida. Sabemos que fue bautizado en Amberes el 1 de Octubre de 1595 en la Onze Lieve Vrouwekerk y su pista se pierde en la misma ciudad entre el año 1629-30. Hijo del también pintor Pieter Lisaert III y Susanna Bernouilli, pertenece a una saga de pintores muy destacados de la época.

En 1615 se convierte en maestro libre de Amberes, que le proporciona gran prestigio y notoriedad. Además de pintor fue marchante de arte, algo bastante frecuente en los artistas de la época.

Se casó en primeras nupcias con Suzanna van Horne, y en 1627 contrajo matrimonio con Johanna van Haecht. Gran parte de su vida transcurre como pintor en la corte de los virreyes españoles. Cabe destacar el equilibrio de sus composiciones y el dominio de tonalidades que van del ocre al azul verdoso, enfatizando la composición con vivos colores rojos y naranjas. Sus figuras repiten siempre modelos idénticos y se aficionó a las escenas religiosas y, concretamente, marianas, de impecable ejecución, que trabajaba sobre soporte de cobre.

Esta pintura ilustra la parábola de las vírgenes sabias y necias descrita en Mt 25, 1-3. Unas se ocupan de sus tareas y oraciones, las otras bailan y juegan mientras el esposo se acerca anunciado por ángeles. Laúdes, máscaras y naipes aluden a la vanitas mundi.

El cuadro pertenece a la Galería Cartategui y antes estuvo en la Lawrence Steigrad Fine Arts y en la Jack Kilgore, ambas de Nueva York. Obras del autor las podemos encontrar en el Museo del Prado y en el de Bellas Artes de Dijon.

Anthonie de Lorme (*Tournai 1610 – Rotterdam 1673*)



INTERIOR DE IGLESIA GÓTICA

Óleo sobre tabla (91,6 x 124,5 cm.) 1638-40 ca.

Anthonie de Lorme fue un destacado pintor de iglesias de la ciudad de Rotterdam. En su primer periodo realizó construcciones de iglesias imaginarias, con tonalidades frías e iluminadas de forma tenue.

En cuanto a la composición, variaba la perspectiva en naves y capillas, vistas desde diferentes ángulos. Este tipo de composiciones seguían el estilo del joven Steenwijck cuyas iglesias estaban iluminadas por la luz de las velas.

A lo largo de su carrera fue desarrollando la técnica de la perspectiva, pintando interiores con gran profundidad de campo, jugando con la gama de colores tibios, ocre, marrones y pardos, potenciados por los rayos de la luz del sol que entran en el interior del templo.

En sus últimos cuadros los interiores de iglesias eran ambientados con figuras, pequeños grupos de personas que amenizan la escena. La mayoría de los cuadros de A. Lorme se inspiraron en la iglesia de San Lorenzo de Rotterdam. Su técnica alcanzó una gran perfección, dominando la perspectiva y la luz.

Esta obra de la Galería Cartategui pertenece al periodo de madurez del autor en el que sus composiciones son más cuidadas y estudiadas y las tonalidades utilizadas comienzan a ser más cálidas. Hamburgo, Rennes, San Petersburgo o Rotterdam conservan obras del autor.

Maestro del Tríptico Morrison (*activo en Amberes a finales del s. XV-principios s. XVI*)



VIRGEN CON NIÑO Y ÁNGELES

Óleo sobre tabla (67,3 x 47,7 cm.) 1505 ca.

El autor de esta hermosa pintura, cuyo nombre ignoramos, estuvo activo en Amberes hasta principios del siglo XVI. En su estilo se observa la dependencia de los modelos acuñados por Hans Memling aunque algunos expertos como Friedländer y Silver la relacionan con Quintín Massys y con otros pintores de la ciudad de Brujas.

El nombre se debe a una pieza de semejantes características que se encontraba en la colección londinense de H. Morrison y que ahora está en el Museo de Arte de Toledo (Ohio).

En efecto, la Virgen que ocupa el lugar central de la tabla presenta notables conexiones con una obra juvenil de Q. Massys y que se encuentra en la National Gallery de Londres, obra que se tiene por fuente fundamental de inspiración de muchas otras obras de Massys y también de sus seguidores, entre los que se contaría nuestro anónimo autor.

El niño Jesús que sujeta un libro en sus manos es idéntico en ambos trabajos. Algunos especialistas como De Bosque se han atrevido a fechar la obra en torno a 1505 y a atribuirla a Adriaen Skilleman, miembro del taller de Massys.

En cualquier caso de lo que sí tenemos constancia es de la fuerte personalidad artística del pintor. La Virgen de esta tabla, tanto por su estilo como por su pose, presenta muy notables semejanzas con las del Tríptico Morrison del museo norteamericano de Toledo pero además en esta tabla la Virgen aparece entronizada lo que nos remite a la ya aludida obra juvenil de Massys que se encuentra en Londres y que se conoce como Virgen Dyson-Perrins. Los ángeles que escoltan a la Virgen, así como su disposición, relacionan esta tabla además con otra semejante del Real Museo de Bellas Artes de Bruselas.

Jan Christiansz Micker (*Amsterdam 1600 – 1664*)



VISTA DE LA TORRE DE BABEL
Óleo sobre tabla (57,3 x 82.6 cm.) 1640 – 45 ca.
Obra firmada

Especializado en temas bíblicos, se conserva muy poca documentación biográfica acerca de Micker; parece que Jan Baptist Weenix fue su pupilo.

Sus obras poseen un estilo muy peculiar, y pertenece al grupo de artistas pre-Rembrandtianos. Sus composiciones suelen estar formadas por paisajes abiertos donde predominan las arquitecturas.

La perspectiva está lograda a través de los diferentes planos interpuestos y el color es muy monocromático, dentro de una gama de marrones, pardos y amarillos pálidos. La luz incide en un juego de claroscuro que realza los contrastes en la composición.

Este cuadro de colección privada es una exquisita composición donde apreciamos una sutil armonía y equilibrio entre paisaje, construcciones y figuras. A la izquierda en primer plano una multitud sale al encuentro del rey Nimrod, impulsor de la enorme empresa de construir la Torre de Babel, vestido elegantemente con ropajes exóticos, turbante con pluma y larga capa colgando sobre la montura de su caballo blanco.

Los que salen a su encuentro le muestran con gran interés lo que parece ser el plano de la construcción. En el centro pequeñas construcciones se suceden a modo de una ciudad, terminando a la derecha en una magnífica construcción de gran tamaño que dota a la obra de una augusta solemnidad.

Las tonalidades, marrones, amarillo dorado y verde-pardo se suceden dando vida y acción a la escena. El maravilloso claroscuro de la luz nos transporta a un escenario mágico y teatral. El cielo abierto crea la sensación de extensión y amplitud. En Amsterdam, Gotha y Viena encontraremos obras de este autor.

Jacob van Oost “El viejo” (*Brujas 1603 - 1671*)



SAN JUANITO

Óleo sobre lienzo (71,8 x 58,1 cm.) 1630-35 ca.

Pintor caravaggista flamenco de temas históricos y retratos fue miembro de una gran familia de artistas de Brujas. Hijo de Jan van Oost y Gheeraerdine Weyts, fue bautizado el 1 de Julio de 1603 en la Iglesia de Santa Walburga en Brujas. Sabemos que en 1616 fue discípulo de su hermano, Frans van Oost y el 18 de Octubre de 1621 ingresa en la gilda de San Lucas. Viajó a Italia, y visitó Génova, Florencia, Roma, Venecia, Bolonia, Milán y Nápoles, algo que dejaría huella patente en su forma de pintar.

En 1630 regresa a su ciudad natal, casa con Jacquemyne van Overdille pero, tras su repentina muerte, contrae segundas nupcias con Maria Tollenaere. De estos dos matrimonios tuvo seis hijos, de los cuales Jacob y Willem fueron pintores.

Entre 1633 y 1634 se convirtió en decano de la destacada gilda de San Lucas de Brujas, siendo sus discípulos J.B. van Meunincxhove, Fr. Gomes, B. de Wulf, Fr. Gheilliaert, J. Ramon y sus propios hijos. J. van Oost pintó sobre todo para la ciudad e iglesias de Brujas y alrededores y es el más claro referente de la Escuela de Brujas del siglo XVII. Influido en sus inicios por los pintores barrocos italianos, Carracci y Caravaggio, posteriormente serán Rubens, Van Dyck y G. Coques su fuente de inspiración.

La obra, perteneciente a la Colección I&A, ha sido atribuida por el experto Meulemeester a Jacob van Oost el Viejo sin duda alguna datándola en los años treinta. El cuadro pertenece al primer periodo de actividad del pintor en Flandes, inmediatamente después de su viaje a Italia. Muchos grandes museos europeos (Berlín, Brujas, Londres, Viena, Louvre-París, San Petersburgo...) atesoran obras de J. van Oost.

Herman Saftleven (Rotterdam 1609 – Utrecht 1685)



**CRISTO PREDICANDO
EN EL MAR DE GALILEA**

Óleo sobre tabla (72,4 x 102,7 cm.)

Obra firmada con el monograma y fechada en 1648

H. Saftleven fue un gran paisajista oriundo de Rotterdam donde inició su carrera junto a su hermano Cornelis, de quien fue pupilo. Tiene algunas escenas invernales con patinadores pero luego sigue la técnica paisajística de Jan Van Goyen, de quien fue alumno.

En 1633 se trasladó a Utrecht, dónde permaneció el resto de su vida. Fue director de la guilda de Utrecht de 1655 a 1667 y trabajó un tiempo para los príncipes de Orange.

Desarrolló una técnica muy personal en sus paisajes, de gran precisión y minuciosidad. Hacia la mitad de su carrera pintó paisajes de altas colinas con bosques y enormes rocas de fondo, usando colores verdes olivas, marrones y pardos, inspirándose en la cuenca alta del Rhin, que bien conocía.

Más tarde pintará valles con colinas escalonadas, estuarios de río con barcos, pequeñas figuras realizadas con esmero en el arte de la miniatura, viajeros y paseantes... Al final de su carrera las composiciones serán de menor tamaño y con un toque más romántico -ruinas, arquitecturas- y el color se torna más brillante y llamativo, al estilo de la escuela italianizante de Utrecht.

Esta obra es de temática infrecuente en el repertorio del artista. Aún así es fácilmente reconocible como suya pues posee todas las características compositivas del pintor y además hay una obra similar a ésta en la National Gallery de Edimburgo. Se encontraba en 1959 en la Kunsthandel H. Jungeling de La Haya antes de llegar a una colección privada española. Obras del autor encontraremos en casi todos los grandes museos europeos.

Lumen Portengen (¿ - Utrecht 1649)



SANTO ENTIERRO

Óleo sobre tabla (66,5 x 85 cm.) 1630 – 35 ca.

Pintor holandés de la escuela de Utrecht, fue sobrino del también pintor Pieter Portengen. Pertenece a la corriente artística conocida como los caravaggistas de Utrecht.

En el año 1638 fue nombrado Maestro en la Guilda la ciudad y se especializó en temas religiosos, históricos y bíblicos aunque también realizó escenas de género gentiles como figuras de medio busto o músicos tocando diferentes instrumentos. Fue alumno de Paulus Moreelse, de quien aprendió la técnica caravaggista.

Destaca especialmente por el tratamiento del color empleando fuertes tonalidades de rojos, amarillos y azules, creando composiciones llenas de vida y belleza. Su manejo de la luz es magistral y la técnica del claroscuro subraya la fuerza de sus figuras que resaltan sobre un fondo oscuro. Perteneció al círculo de Kuyt hacia los años 1630.

Sabemos que hay diferentes versiones de esta misma composición todas ellas realizadas en lienzo, siendo una de ellas la conservada en el Museo Central de la ciudad de Utrecht y con un tamaño de medidas de 60,5 x 77,2 cm. Sin embargo la pintura que contemplamos fue realizada sobre tabla favoreciendo la intensidad del color. Se encontraba en una colección bávara hasta su llegada a España.

Seguidor de Marinus Claesz van Reymerswaele (*Reymerswaal* 1490 – *Goes* 1546)



SAN JERÓNIMO MEDITANDO

Óleo sobre tabla (39 x 28 cm.)

Primera mitad del s. XVI

San Jerónimo fue uno de los santos más populares en Europa desde finales de la Edad Media y no sólo por su condición de fundador de una orden religiosa de gran prestigio sino porque también concurrían en él varias circunstancias que le convertían en modelo para distintos tipos de actitudes religiosas. A través de su iconografía, por ejemplo, podía aludirse a la penitencia, y como penitente se le representó a menudo, pero también a la meditación, al estudio y a la reflexión intelectual. Por esta razón se le representa con frecuencia cavilando en su estudio, rodeado de libros o escribiendo.

En el s. XVI se difundió una variante que mezclaba ambos aspectos. Según esa versión el santo aparece meditabundo en su celda acompañado de objetos propios de un escritorio y señalando con un dedo la calavera en una alusión explícita a la penitencia y a la meditación.

Fue una imagen que alcanzó una gran fortuna iconográfica a partir del prototipo que creó Alberto Durero en 1521 y que se encuentra actualmente en Lisboa, sirviendo de inspiración para artistas de toda Europa, especialmente flamencos. Grandes pintores como Quintín Massys, Marinus van Reymerswaele o Joos van Cleve fueron muy amigos del tema repitiendo series interminables con este asunto. El prototipo encontró especial fortuna en Flandes pues se acomodaba muy bien a los intereses de los artistas de allí: descripción detallada de objetos, un ícono físico entre realista y caricaturesco y una técnica minuciosa y preciosista.

Todas estas características confluyen en la pintura de la Colección Manzanares donde muchos elementos guardan notables semejanzas con otras obras semejantes de la época. Así por ejemplo es interesante la comparación con una tabla de Joos van Cleve del Museo del Prado: la cabeza se apoya de forma parecida sobre la frente; el gesto de la mano izquierda señalando la calavera es idéntico e incluso el tocado es similar. Cambian los elementos de ambientación y, sobre todo, la tipología física que, en el caso de esta tabla, se relaciona más con el aire expresionista de las pinturas de Marinus.

El marco de madera de peral teñido en negro forma ajedrezados en las cantoneras y en la entrecalle, sigue modelos holandeses del s. XVII conocidos como marcos rizados.

Rombout van Troyen (1605-Amsterdam-1656)



SALOMÓN Y LA REINA DE SABA

Óleo sobre lienzo (24 x 31 cm.) Firmado. 1645 ca.

Holanda fue uno de los principales centros de producción pictórica del siglo XVII, amparada no sólo por la ya larga tradición artística del lugar sino también por el desarrollo de unas prósperas clases burguesas que estimularon la demanda de objetos suntuarios como los cuadros. El carácter burgués de buena parte del público y el recelo protestante contra la iconografía religiosa dio lugar a la multiplicación de maestros que se dedicaron a escenas de género como los paisajes, el costumbrismo, naturalezas muertas etc.

Propició también la especialización y la aparición de rasgos muy personales y característicos entre muchos de esos artistas. Uno de esos pequeños maestros –como se les ha llamado en ocasiones– fue Rombout van Troyen el cual fue aprendiz de Jan Pinac que le introdujo en la tradición de Elsheimer, el gran maestro paisajista del siglo XVI.

Rombout se especializó en un tipo de cuadros inconfundibles: son escenas generalmente bíblicas o mitológicas que se desarrollan -he ahí su nota más característica- en ámbitos totalmente imaginarios que, aunque remiten inmediatamente a la idea de cuevas también presentan en ocasiones un entorno vegetal. Son cavidades siempre inquietantes y de gran dinamismo que tienen una atmósfera onírica y que le permiten jugar con luces y sombras.

Aunque se han buscado algunos precedentes en obras de Breengergh o Poelenburg, lo cierto es que los espacios de van Troyen son completamente originales y sirven para diferenciar sus obras de cualesquiera otro de sus contemporáneos. Esta singularidad favoreció la demanda de sus pinturas de las que se conocen actualmente más de doscientas treinta.

El cuadro de la colección Manzanares, con marco de perfil de cassetta del siglo XVII, tiene como tema el encuentro del rey Salomón con la reina de Saba, que aparecen en primer término intercambiándose presentes (2 Cro 9; 1 Re 10). En segundo plano, una multitud de camellos y hombres ataviados a la moda oriental se mueven por la red de cavidades. A la izquierda, junto a una columna, vemos la personificación de un río, el Nilo quizá. Es una escena de la que no faltan referencias narrativas pero en la que se yergue un extraño desasosiego que en algunos casos adquiere formas antropomórficas -algunas sugieren rasgos faciales- y que constituyen la principal seña de identidad del autor.

Michaelina Woutiers (Magdalena Wautier) (*Mons, antes de 1627 – después de 1652*)



**SAN FRANCISCO DE PAULA
Y UN ÁNGEL**

Óleo sobre lienzo (92,8 x 104 cm.) 1660 ca.

Relevante pintora flamenca, nace en Mons [Bélgica] hacia 1620 y muere en la misma ciudad hacia 1682. Especializada en pintar flores, escenas de historia y retratos, cabe destacar en ella su increíble manejo del claroscuro en el que introduce de forma armónica los colores creando una composición absolutamente equilibrada.

Sus cuadros transmiten una gran sensibilidad, captando la psicología de los personajes de forma magistral. Hay muy poca documentación sobre su producción artística por lo que son muy escasas sus obras catalogadas ya que, al ser mujer, no le fue reconocido su mérito artístico hasta finales del siglo XIX.

Entre sus pinturas cabe destacar el Retrato de un hombre del Museo Real de Bruselas firmado como Michaelina Wautier 1646. También encontramos una guirnalda de flores -anteriormente propiedad de la Galería Benito Pardo en París- y firmada como Michaelina Woutiers fecit 1652, en la que notamos la influencia de D. Seghers.

La artista, que a veces aparece en los documentos como Magdalena, también pintó escenas religiosas y mitológicas y sabemos que P. Pontius en 1643 realizó un grabado de su retrato del virrey de Navarra Andreas Castelmo. Este lienzo, que evoca a algunas obras de J. Cossiers, proyecta un gran dramatismo y expresividad. Procede de una colección holandesa antes de entrar en la Colección I&A. Museos como Kunsthistorisches de Viena, el Museo Real de Amberes y el de Bruselas o el Musée Promenade de Marly-Le-Roi de Louveciennes albergan obras suyas.

Arte

Pr

of 100

EL ESPLENDOR DE LA VIDA

En pocas ocasiones el Arte ha protagonizado una experiencia tan importante y exitosa como la que se produjo en la República Holandesa durante el siglo XVII, siglo que se ha denominado El siglo de oro. Miles de artistas con diferentes talentos y aptitudes se dieron cita en este destacado periodo, creando cientos de obras de diverso carácter. La especialización fue la clave fundamental que nos permite comprender la pintura holandesa en el siglo de oro: los artistas elegían un determinado tema sobre el cual iban progresando al fin de destacar en ese campo y así surgieron grandes pintores de retratos, naturaleza muerta, género, arquitectura, batallas, marinas, paisajes... dejándonos un vasto legado.

Un importante hecho histórico marcaría el cambio tan radical que sufrieron los Países Bajos, en el siglo XVII, se trata de la Guerra de los Ochenta años. Tenemos que remontarnos a 1568, fecha en la que se inicia la contienda. Diez años antes, el Emperador Carlos V, había abdicado a favor de su hijo Felipe II quien no fue bien aceptado por los neerlandeses que le veían como un monarca extraño y extranjero. A esto hay que sumar la lucha del rey contra el calvinismo y la reforma protestante, algo que no toleró buena parte de la sociedad holandesa. En 1579 la Unión de Arrás y la Unión de Utrecht solemnizaron la división de las provincias nórdicas calvinistas de las provincias meridionales católicas (Flandes). La independencia del poder español se reafirmó en 1609 con la declaración de la Tregua de los Doce Años y, aunque en 1621 la contienda prosiguió, no fue óbice para la consolidación de la República hasta que en 1648 España reconoció su independencia por los Tratados de Münster y Westfalia.

Desvinculados de la soberanía española, la ruptura con la Iglesia lleva consigo la secularización del arte. Ya no se realizan encargos sólo para la aristocracia y la Iglesia sino que la nueva clase social emergente -burguesía y comerciantes- también quieren obras de arte a su gusto. Con el paso del tiempo, los nuevos burgueses y comerciantes decorarán sus hogares, tabernas o escuelas con pinturas lo que produjo la aparición de un mercado del arte muy activo y diversificado, y accesible a toda la sociedad. Algo bien distinto de lo que ocurría en otras partes del continente.

Las ciudades son los grandes focos de producción para la inmensa demanda de cuadros por lo que no es sorprendente que hubiera un activo grupo de artistas en cada ciudad, aun en las de pequeño tamaño. Además de las grandes ciudades como Ámsterdam, Leyden, Delft, Haarlem o La Haya, había pintores trabajando para los mercados locales de Deventer, Leeuwarden y otras pequeñas ciudades. Estos artistas se solían agrupar en gremios locales, normalmente llamados guildas, que operaban bajo la advocación de San Lucas -quien ya desde época medieval era tenido como el santo patrono de los artistas- y en los que se incorporaban pintores, grabadores, escultores, arquitectos, orfebres, tratantes de arte... Se preocupaban de regular las condiciones de aprendizaje, ayudar a fijar los precios de las obras y a solucionar conflictos entre artistas, aprendices y clientes. También servían como mutuas de beneficios sociales, cubriendo los entierros de sus miembros, y ayudando económicamente a sus viudas. Cada ciudad tenía sus propios pintores con diferentes estilos y diversos intereses. Los artistas solían trasladarse de una ciudad a otra, a veces por razones personales o financieras, intercambiándose técnicas e ideas.

Los Países Bajos fue la región europea donde fue más notoria la desintegración de las antiguas estructuras económicas basadas en la explotación de los beneficios por el señor feudal y donde con mayor éxito se introdujo el nuevo sistema de economía capitalista. Ya en el siglo XIII Flandes se habían convertido en un gran centro de gremios artesanos surgiendo en el siglo XIV las primeras manufacturas que, gracias a sus eficientes métodos de producción, terminaron por arruinar a los gremios de artesanos pues estaban en condiciones de suministrar al mercado una cantidad cada vez mayor de productos. A finales del siglo XVI Amberes era el puerto de mayor capacidad de Europa, albergaba hasta dos mil barcos anclados en sus aguas y llegó a ser el centro financiero y comercial más importante de todo el continente donde diariamente desembarcaban enormes cantidades de mercancías procedentes de ultramar. Alrededor de Amberes se fue creando una extensa industria de diversos productos manufacturados como jabón, telas, cristales, dulces etc.

La producción agrícola también sufrió una gran transformación: nuevos ricos procedentes de las ciudades, se van haciendo con las tierras de los nobles venidos a menos -las rentas de sus tierras se fueron devaluando por la inflación que trajeron consigo el oro y la plata ultramarinos- y las tierras se empiezan a labrar con el nuevo sistema de contrataciones de jornaleros. A su vez el gran crecimiento de población produjo una demanda mayor de alimentos lo que trae consigo cambios en la forma de producción agrícola que deja de ser autárquica para producir para el mercado. De este modo del sistema tradicional de cultivo del campo se pasó a la rotación de cosechas lo que permitió una explotación más efectiva del suelo y, por ende, el almacenamiento de excedentes agrícolas. De hecho, la población holandesa era considerada la mejor alimentada en toda Europa.

Esta nueva experiencia de abundancia, con un alto consumo de diferentes productos, es representada en las obras de naturalezas muertas y bodegones. El término naturaleza muerta aparece por primera vez en Holanda hacia 1650 en inventarios de cuadros; la palabra holandesa *stilleven* significa literalmente modelo inerte o naturaleza inmóvil. Esta nueva riqueza se reflejará pictóricamente también en las composiciones de floreros, escenas de mercado, las cocinas, las fiestas, los banquetes, los *ontbijtjes* [refrigerios], etc. Las composiciones de mesas cubiertas por manjares y objetos no eran pintadas como meras copias de grupos de cosas colocadas al azar sino que se trataba de escenas estudiadas detalladamente pieza por pieza. La composición, el escenario, los ingredientes, pasan a formar un auténtico retrato de la mesa. En las numerosas y diversas representaciones de los bodegones encontramos ciertos elementos que se repiten frecuentemente pues simbolizan los valores de la sociedad de esa época y, de hecho, es el género en el que más abundan los simbolismos y las alegorías, introduciendo ele-

mentos mitológicos y religiosos. Por ejemplo el queso que era un alimento común en las clases más pobres pero que en las casas distinguidas sólo se servirá como postre pues predominaba la creencia protestante de que el queso es un plato de ayuno que simbolizaba el cuerpo de Cristo mostrando así la modestia y el rechazo a la glotonería y la avaricia. El pescado se identifica de una manera mística con Cristo, colocado entre el vino y el pan, que son símbolos de la Eucaristía. El código de símbolos del mensaje cristiano es muy amplio y así por ejemplo las cerezas y peras aluden al Paraíso, las fresas a la Salvación, las grosellas al sufrimiento de Cristo o las avellanas a su muerte en la Cruz. Las ostras en cambio sugieren una vida cuestionable; en aquel tiempo no se consideraban un artículo de lujo sino que pertenecían a la dieta de los pobres y representan el deseo carnal por sus efectos afrodisíacos.

Por otro lado, la pintura de naturaleza muerta de flores, adquiere un gran relieve como consecuencia del desarrollo económico producido en parte por la famosa fiebre del tulipán. Hacia el año 1630 se habían contabilizado más de 140 variedades, cultivadas por el método de hibridación, y por las más raras se llegaron a pagar sumas astronómicas. En efecto, el comercio de tulipanes durante la década de los treinta alcanzó en Holanda (Haarlem, Utrecht, Alkmar, Leyden, Rotterdam) tales dimensiones que se organizó un propio mercado de bolsa para coordinar dicha actividad mercantil. Como las bolsas son organizaciones privadas de bienes no presentes y estandarizados, las agitadas transacciones con un producto difícil, que se echaba a perder fácilmente y poseía un carácter efímero, condujeron al desastre económico. La fiebre del tulipán ocupó a los miembros de todas las clases sociales, quienes tomaron parte en las especulaciones, en un grado hoy poco imaginable. En 1637 cayeron los precios tan rápidamente que los Estados Generales -amenazados de quiebra- dictaron medidas subsidiando a los accionistas para evitar su ruina aunque sin éxito.

No es extraño que los cuadros de flores fueran más baratos que las mismas flores representadas en ellos. Tras la tulipomanía, los artistas especializados en flores manifestaron en sus obras la transcendencia de los valores en la vida, y la vanidad del ser humano. La belleza, la riqueza y el lujo eran presentados como algo efímero reflejado en bellas flores que pronto se marchitarían. El paso del tiempo y el advenimiento de la muerte encontrarán acomodo en las vanitas donde se alternarán calaveras, instrumentos musicales, libros, relojes de arena, monedas y objetos suntuarios.

Los aconteceres de la vida cotidiana serán maravillosamente recreados en la llamada pintura de género en la que, por vez primera, se pinta de modo habitual al pueblo llano. Contamos con innúmeras obras que representan elegantes interiores de casas burguesas donde las paredes están cubiertas de cuadros y tapices, los personajes visten trajes de ricas telas y están decoradas de un suntuoso mobiliario que contrastan con los desarreglados interiores de casas aldeanas y escenas de tabernas populares donde la clase social más baja da rienda suelta a los placeres de la vida: beben, cantan, bailan, juegan naipes, se cortejan, pelean, etc.

En la pintura de género el sarcasmo y la ironía son ingredientes comunes, las situaciones jocosas y divertidas se suceden en las escenas de escuelas de pueblo, fiestas o kermeses, interiores de posadas, etc. con representaciones caricaturescas de los aldeanos. Los proverbios son representados en numerosas obras como parte de la sabiduría popular pues estas pintorescas composiciones ofrecen un discurso moralizante. Los temas tratados son muy diversos, desde soldados descansando en el cuartel o divirtiéndose en los burdeles con jóvenes damas hasta fiestas populares, banquetes de boda, mercados llenos de puestos de pescado, frutas y todo tipo de viandas o madres ocupadas en los quehaceres domésticos, campesinos lidiando con sus animales, pescadores faenando en el agua, exteriores de posadas con caballeros descansando, alquimistas rodeados de frascos y artilugios, etc.

La pintura del Norte se interesó en incrementar el conocimiento visual del mundo y se empeñó en registrar la realidad actuando como un espejo de la naturaleza, representada a través del paisaje. Al surgir el paisaje como un género autónomo los pintores flamencos y holandeses observaban directamente la naturaleza, salían al campo, daban largos paseos por los alrededores de sus ciudades, se detenían a estudiar la topografía, realizaban bocetos de campos abiertos, ríos y riachuelos, arboles y bosques, montes con pequeñas ciudades en la lejanía, molinos de viento o caminos con viandantes que luego desarrollaban en sus estudios dando vida a minuciosos y variados paisajes. Durante la década del 1630 la composición paisajística holandesa cambió radicalmente y el cielo pasó a tener un gran protagonismo ocupando más espacio que la tierra, el horizonte se torna muy marcado y provoca de esta manera el contraste entre los diferentes elementos de la composición. Los artistas se distanciaron por completo del ejemplo flamenco de paisajes, mucho más minucioso, acuñando un estilo propio holandés que fue desarrollado por numerosos pintores.

Las especializaciones se suceden una tras otra: El paisaje de dunas, con espacios abiertos que se van interponiendo en diferentes planos con la línea del horizonte separando cielo y tierra y sobre la cual veremos la silueta de una ciudad con sus torres e iglesias o un molino de viento que proporciona una gran profundidad de campo. Los cuadros se organizaban en tonalidades de grises, verdes, marrones y ocre y por ello fueron llamados paisajistas tonales a quienes se atribuye la concepción del paisaje panorámico. Los nocturnales fueron otra de las innovaciones de aquel momento: artistas especializados en este campo pintaron obras de excepcional belleza, otorgando gran protagonismo al agua y a la luna, que ilumina la noche refractando su brillante y blanca luz mientras las siluetas de los diversos elementos de la composición aparecen en un escenario mágico y soñador. Los invernales tuvieron gran demanda y proliferaron pintores que desarrollaron en sus obras paisajes nevados, escenas costumbristas con patinadores, canales con barcos varados a causa del hielo, etc.

Los paisajes llamados italianizantes participaron de la técnica y luces mediterráneas de tonos suaves y dorados; muchos de ellos se desplazaron a Italia para admirar su paisaje y la tradición cultural clásica asimilando la técnica de los artistas locales que posteriormente traerían de

vuelta. Mención especial merece el agua, que es una constante en los paisajes holandeses, por lo que surgieron paisajes fluviales en los que aparece un río en calma como eje principal de la composición y por el que navegan barcas con pescadores faenando. Por último mencionaremos las marinas, verdaderas escenografías de los mares agitados del norte, gobernados por los vientos y los cambios climáticos repentinos, que algunos artistas captaron con las aguas en calma y otros en plena tempestad.

Un testimonio de las batallas acaecidas en esta época fueron los encuentros de caballería, reales o imaginarios. Los pintores dedicados a este género debieron ser buenos conocedores de la anatomía de los caballos, protagonistas indiscutibles de las composiciones. Estas pinturas, junto al brío del combate, se recreaban en las vestimentas, uniformes y armaduras de los contendientes y también en las armas que esgrimían como mosquetes, cañones, lanzas o sables.

El retrato fue uno de los géneros más solicitados. Mientras en Flandes la retratística siguió concentrándose eminentemente en nobles, militares y aristócratas, en Holanda en cambio tomó otros derroteros. La prosperidad económica provocó que miles de personas quisieran ser immortalizadas en retratos que encargaban a los artistas. La alta demanda trajo su causa en la bonanza de la emergente burguesía y en el nuevo régimen político holandés que, con 57 ciudades regidas por más de mil quinientos hombres de gobierno, engrosó el número de posibles clientes a los que debemos agregar oficiales de la armada, nobles con sus familias y acaudalados comerciantes lo que arroja un número próximo a las cinco mil personas las que demandarían este tipo de obras. De ahí que existiera un amplio mercado con tarifas fijas, dependiendo si el retrato es de cuerpo entero, tres cuartos de la figura, medio cuerpo, con o sin manos. Otras modalidades muy apreciadas fueron los retratos de pareja, los familiares o de guardias cívicas.

Como testigo visual de los acontecimientos de una época tan turbulenta y fascinante, muchos artistas enfocaron su carrera hacia la pintura de género histórico, en la que también se incluyen los temas mitológicos y bíblicos. Existen dos periodos muy diferenciados: en un primer momento se siguió la línea de Rembrandt en la que las obras tienen como característica común el claroscuro, la escena queda iluminada por un haz de luz, y el fondo queda en la más absoluta penumbra. En la segunda mitad del siglo XVII los artistas vuelven a los principios del clasicismo de la claridad y la armonía. Este tipo de cuadros se destinaban a palacios, ayuntamientos y edificios gubernamentales por lo que normalmente eran de gran tamaño. Los temas se escogen por su significado simbólico y alegórico lo que contribuía a reforzar el esplendor y grandeza de esas instituciones.

Este recorrido por los géneros principales en el arte del siglo XVII no es el definitivo. La gran creatividad de los artistas de este momento nos permite dividirlos en diferentes subgéneros, así nos ofrezcan obras científicas, de botánica, medicina, zoología o entomología. Aparecen los caravaggistas holandeses, pertenecientes a la Escuela de Utrecht, que prestan especial cuidado a la figura, al más puro estilo de Caravaggio. Ciertos pintores expresan su interés por la ciudad y sus edificios, recreándose en las calles, canales e iglesias de sus ciudades natales y otros se especializaron en interiores de iglesias, maestros en el manejo de la perspectiva y en los efectos que la luz diurna y nocturna producen en el interior de los templos. Todos ellos contribuyeron a forjar el vasto legado que ha llegado a nuestras manos con el transcurso del tiempo donándonos la realidad histórica de su época que, con razón, pudo llamarse el siglo de oro.

Soraya Cartategui

Arnold Boonen (*Dordrecht 1669 – Amsterdam 1729*)



NIÑOS CON PÁJARO

Óleo sobre tabla (15,4 x 21,2 cm.) 1690 ca.

Destacado pintor holandés de retratos y escenas de género, sus cuadros muestran cierta influencia del periodo más tardío de Caspar Netscher. Fue discípulo de G. Schalcken, de quien toma el gusto por las pequeñas escenas de género, sobre todo las nocturnas, en las que generalmente aparecen hombres fumando, monjes en oración y niños jugando.

Estas escenas tienen como protagonista la luz de una vela que ilumina una estancia en penumbra creando en la representación un cierto halo de misterio. En el color gusta por los amarillos anaranjados para favorecer el claroscuro y el juego de luces.

Boonen pertenece a la corriente de pintores que se especializó en nocturnales, tanto en paisajes como en interiores. Estos autores estudiaban los efectos de la luz en la oscuridad y así -en los paisajes- la luz procede de la luna, que baña la composición de tonos azulados, mientras que en los interiores, es la luz de una vela la que ilumina la estancia y los personajes en una gama de naranjas y ocre. Este cuadro, procedente de una colección madrileña, es un claro ejemplo de esto último: el único foco luminoso lo porta el niño a través de la candela que lleva en la mano, iluminando directamente el rostro de la niña y dejando el resto de la composición en penumbra.

Presta especial atención a los rostros, a los ojos especialmente, cuidando mucho los efectos de luces y sombras. Podemos encontrar obras de este autor en el Rijksmuseum de Amsterdam, el Anton Herzog Ulrich Museum de Brunswick, la Gemaldegalerie de Dresde, Frans Hals Museum de Haarlem o la Mauritshuis de La Haya.

Denis van Alsloot & Hendrick de Clerck (*Mechlin 1570 – Bruselas 1630*) y (*1570 – Bruselas 1628*)



PAISAJE CON VENUS Y ADONIS

Óleo sobre lienzo (57 x 73 cm.)

Primer tercio del s. XVII

La obra narra una de las más famosas escenas de la mitología clásica durante la Edad Moderna en Europa y de la que nos quedan numerosas referencias artísticas y literarias al estar salpicada de ingredientes trágicos y novelescos. A la izquierda se presenta a Venus en el regazo de Adonis mientras dos perros urgen a su dueño a que abandone la compañía de su amada y emprenda la caza. A la derecha, junto a un tronco de un árbol, vemos a Adonis muerto, tras ser herido por los colmillos del jabalí al que perseguía.

El pintor ha querido dejar constancia de la presencia de la sangre, no sólo porque atestigua la muerte del cazador, sino también porque de ella, según el relato de Ovidio, nacería la anémona. Desde el cielo contempla la escena la diosa Juno, cuyo elemento era el aire, y que se encuentra en el característico carro conducido por una pareja de cisnes.

Como es obvio, la historia que se relata es una coartada para justificar la presencia del paisaje. Durante siglos en Europa no se concebía la existencia del paisaje como género pictórico independiente y era necesario adornarlo con alguna narración, como es el caso. Se trata de un paisaje abigarrado, denso y frondoso, ejecutado con extraordinaria minuciosidad y dotado de un dramatismo que no hace sino subrayar el acento trágico de la acción que ocurre en su interior.

Esta pintura de la Colección Manzanares y de gran calidad técnica ha sido ejecutada por una mano experta. El dramatismo que preña la atmósfera, la peculiar forma en que están ejecutados los troncos de los árboles, la descripción pormenorizada y casi individualizada de las hojas e, incluso, la disposición aparentemente desordenada de los elementos de la composición nos dirigen inexorablemente hacia los maestros flamencos Denis van Alsloot y Hendrick de Clerck, los cuales trabajaron juntos a menudo.

Van Alsloot, deudor en tantas cosas de Gillis van Coninxloo, ejecuta un paisaje soberbio. De un modo singular esta obra remite directamente a otra, ejecutada por ambos pintores, y que con el título Paisaje con Céfalos y Procris, cuelga de los muros del Kunsthistorisches Museum de Viena.

Gerrit Claesz Bleker (1592- Haarlem- 8 de febrero 1656)



ATAQUE DE BANDIDOS

Óleo sobre lienzo (65 x 103 cm.) 1630 ca.

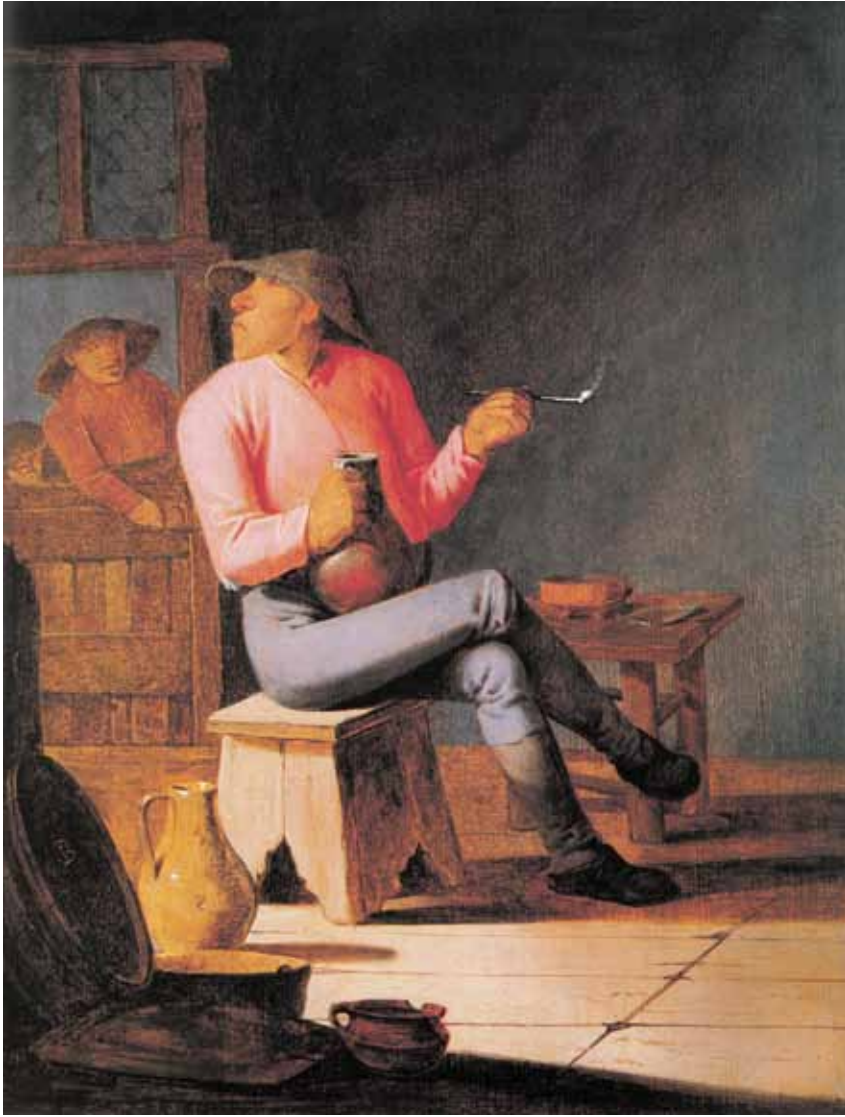
Bleker fue un singular pintor holandés especializado en la realización de paisajes y animales. Hay muy poca documentación sobre él pero sabemos que su producción artística la ejecutó en Haarlem entre 1628 y 1656 y que antes de 1643 era maestro de la guilda de San Lucas de Haarlem.

Sus cuadros son habitualmente de formato grande, y muchos de ellos suelen contener figuras bíblicas. También son muy típicas sus batallas, caracterizadas por la gran carga anecdótica que contienen. La tonalidad de sus composiciones está realizada casi siempre a base de marrones y amarillos, mostrando así la clara influencia de Rembrandt y su círculo.

Se trata de un pintor al que se le reconoce muy fácilmente por la forma tan realista y característica de pintar el ganado y los animales. Houbraken en 1718 consigna que se trataba de un destacado paisajista, que viajó por Italia y que colaboró con Cornelis Vroom, con Salomon van Ruysdael y con Reyer van Blommendael. Fue maestro de Dirck Blecker, de Pieter Adelaar y de Paulus van der Goes y probablemente él mismo fue pupilo de Nicolaes Moeyaert.

Este lienzo procedente de Lyon y hoy en la Galería Cartegui tiene gran similitud con otro de la National Gallery de Dublín, lo que nos permite atribuir la obra a Bleker. También podemos encontrar ciertas similitudes con obras de Pieter Post. El Museum Amstelkring de Amsterdam, el Frans Hals Museum de Haarlem, el Fries Museum de Leeuwarden, el Museum Boymans de Rotterdam o el Rijksmuseum "Het Catharijneconven" de Utrecht atesoran obras del pintor.

Jan Jansz Buesem (ca. 1600 - Amsterdam -después 1649



**RÚSTICO EN EL INTERIOR
DE UNA TABERNA**

*Óleo sobre tabla (38,8 x 29,6 cm.)
Obra firmada con monograma 1635-40 ca.*

Jan Jansz Buesem fue un pintor holandés especializado en escenas de género del que sabemos que estuvo activo en la ciudad de Ámsterdam durante la primera mitad del siglo XVII. Fue alumno de Pieter Quast, del que obtuvo la técnica y estilo.

Sus obras de tonos marrones y ocre, que representan tabernas con fumadores, jugadores de cartas y aldeanos bebiendo, nos recuerdan a los cuadros realizados por A. Brouwer en su primer periodo, aunque las obras de J.J. Buesem tienen un trasfondo psicológico más fuerte e interesante. En sus comienzos también pintó varios interiores de iglesia pues tenemos constancia de que en Amsterdam en 1888 se subastó una pintura de estas características.

Sus obras tienen mucha fuerza, sus personajes grotescos y caricaturizados son realizados con trazos magistrales, y es que, además de pintor, fue un magnífico dibujante. Algunos de sus cuadros los firmaba con la letra B., por ello en algunas ocasiones era confundido con el pintor P. De Bloot.

Esta obra procedente de una colección londinense y ahora en la Colección I&A se enmarca en las obras del pintor que presentan una significativa influencia de A. Brouwer.

Alexander Coosemans (Amberes 1627 – 1689)



BODEGÓN CON FRUTA Y VERDURA

Óleo sobre lienzo (80 x 115 cm.)

Obra firmada 1653 -55 ca.

Coosemans fue un notable pintor flamenco especializado en bodegones y naturalezas muertas que desarrolló toda su actividad artística en Amberes. Sabemos que en 1641-2 fue alumno de Jan Davidz de Heem y que entró en la gilda de San Lucas de Amberes, llegando a ser maestro en 1645. Cuatro años después viajó a Italia y se instaló en Roma, dónde vivió con su hermano mayor Antonio, también pintor, en Via Marguetta.

En sus obras se aprecia una fuerte influencia de su maestro J. D. Heem, y del estilo romano de los maestros como Mario dei Fiori (1603 – 1673) y Michelangelo da Campidoglio (c. 1610 – 1670). Las tonalidades que aparecen en sus cuadros son siempre rojizas y anaranjadas, lo que hace que nos recuerden a las utilizadas por J. van Son en sus bodegones.

Las composiciones de sus naturalezas muertas tienen un fuerte sabor mediterráneo, con vegetales y frutas, entre los que destacan melones, calabazas, sandías, uvas, melocotones, alcachofas, etc. Tuvo varios seguidores e imitadores, el más destacable es A. van Calraet. Son frecuentes los cuadros firmados con monograma.

Esta pintura de la Galería Cartategui recuerda los bodegones de frutas y verduras, que conserva la Gemäldegalerie de Schleißheim y el Twente Museum de Enschede pero estas obras tienen por fondo un paisaje al más puro estilo italiano.

El Prado y el Kunsthistorisches de Viena tienen cuadros de Coosemans y también los museos de Amberes, Burdeos y el Museo Real de Pinturas de Bruselas.

Gonzáles Coques (Amberes 1618 – 1684)



RETRATO DE FAMILIA

Óleo sobre tabla (70,2 x 83 cm.) 1650 ca.

Hijo de Pieter W. Cock, este notable pintor se especializó en pinturas de género y retratos. En 1626 fue alumno de Pieter Brueghel III, y luego de David Ryckaert II. Realizó diferentes viajes al extranjero. En 1640 llegó a ser maestro de la prestigiosa gilda de San Lucas en Amberes de la que fue decano en dos ocasiones y donde alcanzó éxito y fama. Fue uno de los pintores favoritos de aristocracia, a la que retrató con frecuencia, y tuvo poderosos protectores, como Carlos I de Inglaterra o D. Juan de Zúñiga.

En 1643 casó con Catharina Ryckaert, hija de su maestro, con la que tuvo dos hijos y fue nombrado pintor de la Corte (1671) por el conde de Monterrey, gobernador de Flandes. Tuvo como pupilos a importantes pintores de la época como Cornelis van den Bosch y Lenaert Frans Verdussen. Colaboró en numerosas ocasiones con P. Neeffs, W. van Ehrenberg, L. Achtschellinck, Fr. Franken II, D. Seghers o J. D'Arthois.

Las pinturas de género de pequeño formato se asemejan a las de su maestro D. Ryckaert II y en sus retratos se observa una clara influencia Rubens y Van Dyck, no en vano le llamaban el pequeño Van Dyck.

Se especializó en elegantes retratos de familia de tamaño pequeño, ejecutados con destreza y precisión, de luminosos colores y cuidada escenografía. El cuadro estaba en 1833 en Venecia, en la colección del Conde Manfrin, y pertenece ahora a una colección española. Las más importantes pinacotecas europeas –Louvre, Kunsthistorisches, Mauritshuis, London National Gallery, Szepmüvészeti etc- atesoran obras de este conocido músico y pintor.

Jacques d'Arthois (1613 -Bruselas-1686)



PAISAJE CON ARRIEROS

Óleo sobre lienzo (49 x 63 cm.)

Tercer cuarto del s. XVII

Uno de los fenómenos más importantes acaecidos en la pintura europea del siglo XVII fue la progresiva importancia que adquirieron algunos géneros hasta entonces subordinados o menores como el bodegón o el paisaje. Este hecho se relaciona con la aparición de un público cada vez más amplio cuyos gustos ya no se limitaban a la conocida como pintura de historia.

Entre los principales escenarios de este interés nuevo por el paisaje destaca Flandes. Al principio los paisajes abrigaban historias religiosas o mitológicas pero, a medida que el siglo avanzaba, van apareciendo piezas sin historia en las que el paisaje se justificaba por sí mismo.

Es el caso de este cuadro de la Colección Manzanares cuyo principal protagonista es un bosque por el que transitan dos arrieros anónimos con sus mulas cargadas de mercancías. La presencia de arrieros, viajeros o caminantes cabe frondas y florestas fue muy común en los paisajes italianos y flamencos del barroco y se utiliza como un recurso para dar variedad y animación al entorno natural.

En este interesante cuadro se funden dos de las principales tradiciones paisajísticas del barroco: la flamenca y la clasicista. La gran masa arbórea, a la vez dramática y minuciosa, tiene un inconfundible acento flamenco; la apertura de la parte derecha, que culmina en una montaña y está construida mediante una sabia gradación de tonos, debe mucho a la tradición clasicista que se generó en Italia gracias a artistas locales y franceses.

El tratamiento pictórico y la forma en que está resuelta la composición nos remiten directamente a Jacques d'Arthois y su entorno, un pintor que hace uso frecuente del recurso de contraponer un primer plano boscoso y una zona de lejanías, con violentos contrastes lumínicos, oscuras masas arbóreas, caminos arenosos y cielos claros.

Cornelis Decker (*Activo en Haarlem 1650 – 1678*)



INTERIOR DE UN TELAR

*Óleo sobre tabla (50 x 40 cm.)
Obra con trazo de firma 1660 ca.*

Pintor holandés de paisajes y escenas de género. Se cree que fue alumno de Salomon van Ruysdael y sabemos se incorporó a la guilda de Haarlem en 1643. En sus cuadros se repiten las composiciones con dunas y estuarios, rodeados de gran vegetación, casas y molinos en el fondo, siguiendo la escuela de Jacob van Ruysdael aunque los paisajes fluviales remiten a Roelof van Vries.

Su trabajo es de gran calidad y sus panorámicas equilibradas y minuciosas. En algunas ocasiones, las figuras que aparecen en sus obras eran pintadas por Adrian van Ostade. Emplea una gama muy corta de colores tendiendo al monocromatismo, como puede apreciarse en esta obra, siempre moviéndose entre verdes, marrones, y ocre, al más puro estilo holandés.

Aunque pocos, también realizó algunos cuadros de interiores, representando escenas cotidianas de talleres de diversas profesiones, al estilo de su colega J.D. Oudenrogge. Podemos encontrar obras con un tema muy similar al de esta pintura en el Rijksmuseum de Ámsterdam, el Boymans Museum van Beuningen de Rotterdam y la J. Johnson Collection de Philadelphia.

El cuadro estuvo en la Galería P. de Boer en Amsterdam antes de llegar a la Galería Cartageui. Encontraremos pinturas de Decker el Louvre, el Hermitage, la National Gallery de Londres y en los museos de Munich, Copenhague o Hamburgo, entre otros.

Willem van Diest (*La Haya, 1610ca. – 1663 ca.*)



**MAR AGITADO
CON BARCOS DE PESCA**

*Óleo sobre tabla (45,8 x 69,8 cm.)
Obra firmada con las iniciales 1640-45 ca.*

Pintor holandés de escenas marítimas, que junto a Jan Porcellis y S. de Vileger forman parte de la temprana escuela gris. Dentro de la misma, se distingue por su forma de pintar, más suelta y con más movimiento que la de sus colegas.

Van Diest presta gran atención los pequeños efectos pictóricos, razón por la que, en ocasiones, han sido confundidas sus obras con las de P. Mulier y J. A. Bellevois.

Sus mejores cuadros son los que tiene como protagonista al mar, tanto en calma como agitado, con las naves ubicadas muy estudiadamente lo que confiere mucha precisión a la composición, generando un efecto de pronunciada agitación en la misma.

Las pinturas donde el mar permanece calmado evocan a menudo los trabajos de J. van de Cappelle. La obra procede de la colección Rupert Preston, en Londres, donde ya se encontraba en 1973 perteneciendo en la actualidad a la galería Soraya Cartategui.

Existen obras de Willem van Diest en el Rijkmuseum de Amsterdam, el Gemeentemuseum de La Haya, el National Maritime Museum de Greenwich, la Galería Nacional de Praga y el Martin von Wagner Museum de Wurzburg.

Karel Duyardin (*Ámsterdam 1622 – Venecia 1678*)



PARADA DE VIAJEROS

Óleo sobre tabla (39,3 x 32,7 cm.) 1675-78 ca.

Duyardin es un eminente pintor de paisajes, retratos y animales. Sabemos que fue discípulo de Nicolaes Berchem y que pasó parte de su vida en Italia, donde murió. Pertenece a la escuela de paisajistas holandeses llamada italianizante.

Su producción artística es escasa pero muy valorada. En sus cuadros encontramos paisajes de montañas italianas ilustradas con ruinas o riachuelos con figuras y animales. Es característica la luz dorada del sur, en unas tonalidades que van del verde al amarillo grisáceo, dorando el crepúsculo entre luminosas nubes blancas. Los tenues colores locales y los suaves contornos realzan el efecto de quietud en la atmósfera.

En ocasiones pinta escenas de género con campesinos, niños jugando y soldados o escenas religiosas. Sus elegantes y decorativos retratos, con una figura masculina casi siempre como protagonista tienen un fuerte efecto tridimensional gracias a los contrastes de la luz.

Tuvo numerosos discípulos como W. Schellinks y J. Lingelbach. W. Romeyn, aun siendo discípulo de N. Berchem y A. Klomp, está mucho más influenciado por Duyardin. Siguió la línea de sus contemporáneos Adriaen van de Velde y Paulus Potter. La tabla de la Galería Cartageui pertenece al último periodo del artista, cuando el influjo italiano es más evidente en la luz, en las figuras y en el paisaje. Pinturas del autor las encontramos en el Louvre, el Rijksmuseum, el Hermitage, la National Gallery de Dublín, la Gemäldegalerie de Berlín, la Alte Pinakothek de Munich, la Wallace Collection de Mónaco, el Kunsthalle de Bremen y en otros importantes museos.

Gerard van Edema (*Amsterdam 1652 – Richmond 1700 ca.*)



PAISAJE INVERNAL

Óleo sobre lienzo (62 x 76 cm.) 1680-90 ca.

De este paisajista holandés sabemos que fue discípulo de Allaert van Everdingen del que heredaría toda su técnica. Se trasladó a Londres en 1670 y se mantuvo activo en Inglaterra hasta el final de sus días.

Trabajó para ciertos aristócratas del momento como el duque de St. Albans, el conde de Exter y sir Richard Edgcombe, en colaboración con el también pintor Jan Wyck.

También aparece documentado que estuvo una temporada en Noruega. En su producción es muy típico encontrar paisajes con cascadas, descripciones montañosas e invernales, siendo estos últimos los más característicos de su producción y en los que vemos nubes anunciando tormenta y pequeñas aldeas cubiertas por la nieve.

Se le distingue de otros colegas por la forma de pintar los árboles que aparecen completamente desnudos de hojas y sobre los que gravita la composición. Las armónicas tonalidades monocromáticas crean una atmósfera misteriosa y mágica y, en ocasiones, inquietante.

Esta tabla de la Galería Cartategui procede de una colección vienesa y presenta gran similitud con dos paisajes invernales que estuvieron en la Galería turinesa de Giorgio Caretto en 1968. La Colección Hampton Court de Londres atesora importantes piezas de este autor.

Frans Francken II (Amberes 1581 – 1642)



**ALEJANDRO HERIDO
POR UNA FLECHA**

Óleo sobre tabla (37,5 x 49,5 cm.) 1630 -35 ca.

Pintor flamenco especializado en temas históricos, bíblicos, alegóricos, paisajes y género. Hijo de Frans I, fue bautizado en Amberes el 6 de Mayo de 1581. Probablemente fue alumno de su padre. Es considerado el miembro más famoso y productivo de la familia. En el año 1605 era maestro libre de la guilda de San Lucas de Amberes y en 1615 fue elegido decano.

Se casó con Elisabeth Placquet, con la que tuvo siete hijos. Daniel Hagens fue su único pupilo registrado en las listas de la guilda pero realmente tuvo numerosos asistentes, además de sus hermanos e hijos. Frecuentemente colaboró con otros artistas como A. Govaerts, A. Grimms, G. Leytens, J. De Momper II, P. Neeffs, J. Tilens, J. Wildens, y G. Seghers. Murió el 6 de Mayo de 1642, y fue enterrado en la iglesia de San Andrés de Amberes.

De estilo manierista, y muy influido por Rubens y por su tío Hieronymus, sus composiciones son elegantes y cuidadas, con figuras de gran tamaño. Destaca su intenso cromatismo aunque, en su última etapa, usa colores más fríos y brillantes.

Esta pintura recoge una escena histórica aunque también se recrea en el bodegón y el paisaje; perteneció a la colección de Ferdinand Graf von Plettenberg (1690–1737) ubicada en el castillo de Nordkirchen antes de pasar a Munster y a una colección española. Todos los grandes museos europeos acogen obras de este prolífico pintor.

Hieronymus Galle (Amberes 1625 – 1679)



VASO CON FLORES

Óleo sobre lienzo (125,7 x 96,5 cm.) 1670 ca.

Hijo de Huibrecht Galle y Elisabeth Claessens, fue bautizado en Amberes el 25 de agosto de 1625. Fue discípulo de Abraham Hachts y en 1645 se convirtió en maestro de la guilda de San Lucas en Amberes. En 1661/62 viajó a Roma junto con Fr. de Nève II.

Especializado en composiciones florales, recibió gran influjo de D. Seghers, especialmente cuando pintaba floreros frente a nichos -uno de ellos, fechado en 1665, en los Uffizi de Florencia- en los que utilizaba tonos cálidos anaranjados, rojizos y rosas.

También realizó bouquets sobre fondo gris muy oscuro con un excelente dominio de la composición y el color. Las mariposas e insectos, así como lagartijas y caracoles, magníficamente pintados, introducen cierto exotismo en la escena.

Estilísticamente apreciamos en sus trabajos un animado juego de las luces y sombras, al contrario que Seghers, que bañaba de luz los elementos de sus naturalezas muertas, consiguiendo gran realismo. Hacia el final de sus días se convirtió en un enamorado de la luz dorada italiana. Fred G. Meijer atribuyó esta pintura a la mano de H. Galle, el viejo.

El cuadro pertenece a la etapa madura del artista, hacia 1670. El lienzo es monumental, por sus dimensiones y la notable riqueza compositiva. Estuvo en la Galería Jacobs de Bruselas hasta 1950 perteneciendo ahora a la Galería Cartatogui. Hay obras de H. Galle en los museos de Burdeos, Bremen, Dessau, Postdam y Maastricht.

Simon Hardime (*Amberes 1672 – Londres 1737*)



VASO CON FLORES

Óleo sobre lienzo (47,5 x 36,8 cm.) 1710 ca.

Pintor flamenco especializado en naturalezas muertas de flores y frutas, era hermano del también artista Pieter Hardime quien fue pupilo suyo. Entró en la prestigiosa gilda de San Lucas de Amberes en el año 1688 y viajó a Inglaterra en el 1700 donde se estableció por sí mismo en Londres, ciudad en la que falleció en 1737. S.

Hardime gozó de gran prestigio y reconocimiento en la sociedad inglesa de su tiempo la cual demandaba las composiciones florales de los pintores neerlandeses. Trabajó para la Corte inglesa y para la aristocracia; Lord Scarborough le encargó numerosas obras.

También lo hizo para la alta burguesía de Bruselas y Amberes. Sus arreglos florales siguen el estilo de G. P. Verbruggen II; de gran armonía, suelen ser ramos compuestos de vistosas flores de diferentes clases, pintadas con gran detalle y precisión, y con alegres, vivos y brillantes colores, normalmente en jarrones de cristal, y siempre sobre un fondo oscuro como apreciamos en este vaso con rosas, tulipanes, narcisos y otras flores, obra muy típica dentro de la producción artística del autor y que, procedente de una colección londinense, pertenece actualmente a la Galería Cartategui.

El Real Museo de Bellas Artes de Bruselas cuenta con hermosas pinturas de Hardime.

Egbert van Heemskerck “El viejo” (*Haarlem 1610 – Londres 1680*)



INTERIOR DE TABERNA

Óleo sobre lienzo (40 x 36,5 cm.)

Obra firmada 1680 ca.

Relevante pintor oriundo de Haarlem, sus cuadros son verdaderamente un retrato de la vida de la clase humilde y por ellos podemos apreciar cómo se vivía en aquella época. Realizó numerosas pinturas de interiores de taberna, con los aldeanos bebiendo, fumando, bailando, comiendo, disfrutando.

También se interesa por las escuelas con los niños aprendiendo sus primeras lecciones en actitudes muy ocurrentes. Su estilo no es muy refinado pero sí detallista. Fue seguidor de Jan Miense Molenaer y P. de Greber.

Utiliza colores fuertes y brillantes -influencia de A. Brower- y su técnica es primitiva. U Pintó algunos cuadros de asunto religioso como las tentaciones de San Antonio. Sus mejores obras han sido confundidas con las del último periodo de J. M. Molenaer e incluso con las de J. Steen; también con las de su hijo, de idéntico nombre.

Este cuadro recoge una escena de interior de taberna muy típica de Heemskerck donde un grupo de hombres sentados a una mesa beben y fuman junto a la chimenea.

La composición está trabajada en ocre, lo que da un aspecto monocromático a la escena, algo típico entre los pintores holandeses de la época, lo que demuestra un gran dominio de la paleta. La pintura perteneció en el s. XVIII a la colección Nathaniel Cholmley y pasó por distintas manos hasta llegar la Galería Cartageui. Obras del autor las encontraremos en los museos de Maguncia, Nancy, Nottingham o Saint Omer.

Gerrit van Hees (1629– Haarlem- 1702)



PAISAJE CON FIGURAS

Óleo sobre lienzo (83,2 x 108 cm.) 1660 ca.

Pintor holandés de paisajes que pasó la casi totalidad de su vida en Haarlem donde trabajó en numerosos encargos. Se formó dentro del círculo de del gran artista de paisajes Jacob van Ruisdael y sus obras están inspiradas en el primer periodo de su maestro, con paisajes de dunas, árboles mecidos por el viento y solitarias casas de campesinos junto a un sendero de arena.

Utiliza una luz muy clara, lo que crea una escenografía muy luminosa. La tonalidad, en rasgos generales es muy realista y con muchos contrastes, algo que se aprecia sobre todo en los verdes, que utiliza en las copas de los árboles y las diferentes tonalidades de grises de las nubes.

Puede ser fácilmente distinguido de su maestro por la forma de pintar las figuras secundarias. Sus armoniosas composiciones siguen el más típico estilo paisajístico holandés con grandes horizontes, cielos luminosos con nubes, senderos que se pierden en un frondoso bosque y cruces de caminos animados con cazadores, aldeanos o caballeros. En muchas ocasiones sus cuadros han sido confundidos con los de C. Decker o G. Dubois.

Este lienzo de la Galería Cartategui es un claro exponente de ello. Obras del autor encontraremos en el Museum of Art de Filadelfia, el Frans Hals Museum de Haarlem, el Museo de Bellas Artes de Lille, el Museo Nacional de Nuremberg y el Museo de Bellas Artes de Rennes.

Bartholomeus van der Helst (*Haarlem 1613 – Amsterdam 1670*)



RETRATO DE CABALLERO

*Óleo sobre lienzo (114,4 x 87,5 cm.)
Firmada con trazo y fechada en 1660*

Importante pintor afincado en Ámsterdam, especializado en retratos de grupo e individuales. Discípulo y seguidor de N. Elias. Sus retratos dejan patente el estudio por parte de Helst de los realizados por F. Hals y Rembrandt, donde los retratados tienen una gran viveza.

Como pintor de retratos, fueron muy novedosas sus enormes escenas de familia con sus numerosos miembros, que realizaba dentro de una composición muy decorativa. También son de especial mención sus grupos de arqueros y regentes, pintados en ademanes muy elegantes. Tanto las figuras como los accesorios, son plasmados con una luz clara y uniforme, que dota de gran realismo a la escena.

Fue el pintor preferido de concejales y oficiales de alto rango de Ámsterdam, cuyos retratos pintaba con mucha exactitud. En un periodo posterior, su estilo se torna, escogiendo una paleta de colores más amplia, lo que dota a sus composiciones de más contrastes, con una marcada contraposición de claro-oscuros. Comparado con su primer periodo, más tranquilo y con un tratamiento muy realista, las poses de ahora son más elegantes y elaboradas.

Los paisajes colocados como telón de fondo en sus retratos, están en muchas ocasiones realizados por L. Backhuysen o Willem van de Velde. Helst influyó en el último periodo de pintores como: G. Flinck y F. Bol. Sus más directos seguidores fueron, su hijo Lodewyck, A. van den Tempel y N. De Helt-Stocade. Su manera de pintar también influyó en P. Hennekyn, J. van Noordt y W. Vaillant.

Este lienzo de la Colección I&A procede de una colección neoyorkina puede datarse hacia 1645 por el tipo de vestimenta del retratado. El Museo de Kassel tiene una obra de características muy similares. Rijksmuseum, el Louvre el Fitzwilliam Museum de Cambridge, la National Gallery de Londres y Dublín, el Mauritshuis de La Haya, el Museum Boymans-Van Beuningen de Rotterdam o el Centraal Museum de Utrecht conservan obras de van der Helst.

Bartholomeus van der Helst (*Haarlem 1613 – Amsterdam 1670*)



VENUS Y CUPIDO

Óleo sobre lienzo (116,5 x 88,5 cm.) 1650-60 ca.

Afincado en Amsterdam, van der Helst -discípulo de N. Elias- se especializó en retratos de grupo e individuales que dejan patente el conocimiento que tenía de la técnica de F. Hals y Rembrandt, donde los retratados tienen una gran viveza.

Fue muy requerido como pintor de retratos e introdujo como novedad sus enormes escenas de familia con sus numerosos miembros, que realizaba dentro de una composición muy decorativa.

También merecen destacarse sus grupos de arqueros y regentes, pintados con elegantes ademanes. Fue el pintor preferido de concejales y oficiales de alto rango de Amsterdam, cuyos retratos pintaba con mucha exactitud. Usa una luz clara y uniforme que le permite conceder gran realismo a la escena pero en un período posterior su estilo evoluciona hacia una paleta de colores más amplia, apareciendo contrastes y claroscuros y con poses más sofisticadas y elaboradas.

Los paisajes colocados como telón de fondo de sus retratos, están en muchas ocasiones realizados por L. Backhuysen o W. van de Velde. Helst influyó notablemente en G. Flinck y F. Bol. Sus más directos seguidores fueron su hijo Lodewyck y A. van den Tempel y N. De Helt-Stocade. Esta pintura cuadro perteneció a la colección von Linstow antes de llegar a la Galería Cartategui. Encontraremos cuadros de Van der Helst en las mejores pinacotecas como Rijksmuseum de Amsterdam, el Fitzwilliam Museum de Cambridge, las National Gallery de Londres y de Dublin, el Mauritshuis de La Haya o el Louvre en París.

Melchior de Hondecoeter (*Utrecht 1636 – Amsterdam 1695*)



BODEGÓN DE CAZA

Óleo sobre lienzo (64 x 69 cm.) 1660 ca.

Melchior fue discípulo de Gysbert de Hondecoeter y Jan Baptist Weenix, padre y tío del artista y grandes especialistas en naturalezas muertas. Fascinado por los pájaros, pintó la más variada clase de aves nativas y exóticas (de corral, acuáticas, de plumaje exótico, grandes y pequeñas...), donde sobresalen los pavos reales dentro de composiciones muy decorativas.

También gustaba de escenarios dramáticos como las escenas de peleas de gallos y aves de presa atacando. Menos frecuentes son las escenas alegóricas con pájaros, naturalezas muertas con perdices, palomas, pajaritos y aparejos de caza al estilo de Weenix.

Arquitecturas y paisajes están hábilmente introducidas en sus composiciones, lo que otorga un carácter escenográfico a las mismas. Fue un pintor muy prolífico y muy hábil para plasmar el brillante colorido del plumaje, lo que le convirtió en el gran maestro holandés de la representación de aves al que siguieron otros como Dirk Valkenburg, Jana y Jacob Victors y C. de Ryck.

La obra, procedente de una colección italiana antes de llegar a la Galería Cartategui, fue atribuida a M. de Hondecoeter por Fred Meijer del RKD de La Haya quien subraya que es una obra característica de su primer período. Obras del autor las encontramos en los mejores museos como el Rijksmuseum de Amsterdam, la Gemaldegalerie de Berlín, la National Gallery de Dublín, el Palacio Pitti de Florencia, el Museo del Louvre en París, la Alte Pinakothek de Munich o el Hermitage de San Petersburgo.

Jan Jansz van Houthuijsen (1609 ca. – Amsterdam 1662)



PAISAJE BOSCOO CON FIGURAS

Óleo sobre tabla (49,5 x 66,5 cm.)

Firmado con monograma 1650 ca.

Este pintor holandés de paisajes trabajó principalmente en Amsterdam dónde vivió la mayor parte de su vida. Sus escenas paisajísticas siguen la mejor tradición clásica holandesa en la que refleja amplios campos con cielos despejados, caminos más o menos tortuosos que acompañan el curso de un pequeño río, viandantes que se cruzan o circulan por un sendero, etc.

Houthuijsen manejaba diestramente la luz en sus composiciones empleando colores monocromos, gamas de marrones y pardos, ocre y verdes apagados, obteniendo una delicada tonalidad que creaba una suave armonía e intimidad a sus obras. Sus pinturas nos recuerdan a las obras de Pieter van Asch y Jan Both, seguidores ambos de Jan van Goyen, uno de los más virtuosos paisajistas del XVII.

Houthuijsen no fue muy prolífico lo que hace pensar que simultaneaba su tarea artística con otras ocupaciones. Sin embargo, en cada una de sus composiciones se observa una gran dedicación y empeño, un minucioso estudio de la luz y gran talento para el dibujo.

La obra que presenciarnos, de la Colección I&A, pertenece a la última etapa de su vida. Se observa un paisaje boscoso atravesado por un camino de arena que desaparece entre arbustos mientras a su lado discurre el curso de un río de aguas poco profundas al que escoltan juncos y plantas de ribera. El árbol frondoso de la izquierda y el seco de la derecha seguramente encierran mensajes moralizantes. Un cielo plácidamente iluminado, transitado por nubes y pájaros, ocupa gran parte de la composición. En primer plano un aldeano meditabundo hace un descanso en el camino mientras otros dos más conversan animadamente en la lejanía.

El autor, con una muy restringida paleta cromática, arranca una radical veracidad a los elementos naturales y alcanza una notable delicadeza en la perspectiva seriada con el efecto del tamizado sol crepuscular y una pincelada muy suelta y ligera.

Jan Huchtenburgh (*Haarlem 1643 – Amsterdam 1733*)



CARGA DE CABALLERÍA

Óleo sobre tabla (56,5 x 74,5 cm.) 1670 –75 circa

Pintor de batallas y paisajes animados, también realizó varios grabados. Fue alumno de Tomás Wyck y de D. Maas y en su obra se aprecia una fuerte influencia de Philips Wouwerman y de A. van der Meulen. En algunas ocasiones colaboró con otros artistas como Gerrit Adriensz Berckeyde e Isaac Moucheron, pintando las figuras.

Según la documentación de la época, sabemos que realizó un viaje a París y que posteriormente, dada la fama y el reconocimiento obtenido como pintor de batallas, viajó a Italia para trabajar para el Príncipe Eugenio de Saboya, que le encargó pintar las victorias ganadas durante los años 1707 y 1709.

Sus composiciones son muy cuidadas y armoniosas y es un excelente dibujante de caballos, animal que aparece muy frecuentemente en sus lienzos, ya sean batallas, paradas de fonda o paisaje con caballeros.

Las escenas siempre son elegantes, de suaves y brillantes colores y su técnica, en cuadros y grabados, es excelente tanto en piezas de formato grande como pequeño.

El cuadro se encontraba a finales de 1927 en el Hermitage de San Petersburgo, siendo localizado más tarde en la Galería Abels de Colonia y con posterioridad, en 1957, en la Colección Franz Lenk y en la Sudwestrundfunk de Stuttgart, hasta llegar ahora a la Galería Soraya Cartategui.

Obras del mismo autor están alojadas en museos de Amsterdam, Amberes, Bruselas, Copenhague, Dijon, Dresde, Frankfurt, Ginebra, Haarlem, La Haya, Kassel, Lieja, Londres, Rotterdam, Estocolmo y Utrecht.

Johannes Lingelbach (Frankfurt 1622 – Amsterdam 1674)



EL DESCANSO DE LOS PASTORES

Óleo sobre lienzo (43 x 34 cm.)

Obra firmada con las iniciales 1653-55 ca.

J. Lingelbach fue bautizado el 11 de Octubre de 1622 en Frankfurt pero se mudó tempranamente a Amsterdam con su familia. En 1642 se trasladó a París y en 1644 se fue a Italia donde vivió seis años. Viajó a Alemania por breve tiempo regresando a Holanda en 1650. J. Lingelbach se concentró en los paisajes y en escenas portuarias y mercados del Mediterráneo.

También pintó panorámicas urbanas, donde se aprecia la influencia de P. van Laer, cacerías y paisajes con figuras, jinetes dialogando en la puerta de una posada, etc.

Estas composiciones nos recuerdan a las del P. Wouwerman, aunque Lingelbach es más colorista y sus figuras más estilizadas. Los grandes cuadros de escenas costeras mediterráneas, con barcos y puertos, son comparables a los trabajos realizados por Weenix y por Wyck. El estilo de Lingelbach es reconocible por la vivacidad cromática y la pincelada de rápida ejecución. Gran dibujante de figuras colaboró con Beerstraten, Hackaert, Husch, Hobbema, Kessel o Wynantz. Nuestro autor pertenece a esa generación que trabajó en Roma durante la segunda mitad del siglo y que creó la pintura bamboccianta que P. van Laer popularizó a su regreso a Holanda.

Esta obra de la Galería Cartategui es un buen ejemplo del estilo bamboccianta -cuyo significado es fantoche-, apodo italiano dado a los pintores del s. XVII que trabajaron un género pictórico de obras pequeñas y anecdóticas de la vida diaria de Roma. Los dos pastores que aparecen en nuestro cuadro se repiten en muchas composiciones del artista. Obras de Lingelbach se encuentran en el Hermitage, el Rijksmuseum, las National Gallery de Londres y de Dublín o en el Metropolitan de N. York entre muchos otros.

Jacob Lois (Rotterdam 1620 – 1676)



DEMÓCRITO

*Óleo sobre lienzo (82 x 67cm.)
Obra firmada con las iniciales 1650-60 ca.*

Polifacético artista holandés que, además de pintor de obras sacras, fue arquitecto y coleccionista de pintura y también capitán de la Guardia Cívica de 1652 a 1653.

Desarrolló toda su actividad pictórica en la ciudad que le vio nacer, Rotterdam. Es claro su gusto por el retrato, donde se detiene en el estudio de las proporciones de la figura humana y captando hábilmente gestos y actitudes de los retratados así como de su personalidad.

El Museo Boymans-Van Beuningen de Rotterdam conserva un retrato pastoral de Jacob Lois.

La obra que presenciamos posiblemente sería pareja de otra que retrataría a Heráclito. Procedente de una colección inglesa, en estos momentos pertenece a la Galería Cartategui.

El museo de Rotterdam alberga obras de J. Lois.

Jakob van Loo (Sluys 1614 – París 1670)



DAMA CON GUANTES

Óleo sobre tabla (61 x 50,8 cm.) 1645 – 50 ca.

Hijo del también pintor Johannes van Loo, Jakob recibió su primera formación seguramente de su padre aunque recibe una clara influencia de Thomas de Keyser y de Jakob A. Baker. Casado en 1642 con Ana, hermana del pintor Martinus Lengele, se instala en Amsterdam ese mismo año donde gana una gran notoriedad, especialmente a la sombra del coleccionista M. Cretzer quien le encarga numerosos trabajos al igual que encargos para instituciones oficiales.

Tuvo de pupilo a Eglon van der Neer. En 1662 se traslada a París tras un violento altercado en el que fallece H. Breda incorporándose de inmediato a la Real Academia de Pintura.

El 1654 el poeta Jan Vos coloca a Van Loo entre los más destacados pintores del momento junto a Rembrandt, G. Flinck y F. Bol. Su obra se caracteriza por la luz, clara y brillante, y por colores de tonos suaves y cálidos. Aunque dominó diversos géneros como las escenas mitológicas e históricas, destacó especialmente por su dominio del retrato, en el estilo de Thomas de Keyser.

En este delicado retrato, expertizado por L. Paretto, una dama de mediana edad se destaca sobre un fondo oscuro; muestra una mirada levemente girada, una calma elegante y una sostenida quietud al tiempo que un sobrio refinamiento. Los finos encajes del vestido, el gusto del tocado y la delicadeza y simplicidad con que porta las alhajas denotan la elevada posición social a la que hubo de pertenecer la retratada. La obra pertenece a la colección I&A y muchas de las mejores pinacotecas -como el Thyssen-Bornemisza de Madrid, el Hermitage de San Petersburgo, el Rijksmuseum de Amsterdam o el Louvre en París- atesoran pinturas de Jakob van Loo.

Maestro Flamenco Siglo XVI *(Activo en Amberes de 1530 a 1560)*



DEMÉTER Y UNA NINFA

Óleo sobre tabla (100 x 126,5 cm.) 1550-55 ca.

Esta magnífica pintura flamenca del s. XVI representa el mito de la diosa Deméter, diosa de la Tierra y de las cosechas. El relato refiere cómo Plutón, perdidamente enamorado, raptó a Perséfone -una encantadora joven, hija de Deméter y Poseidón- y se la llevó en un carro tirado por caballos negros a su morada, en las regiones infernales.

Deméter marchó a buscarla en vano por todos los rincones del mundo pero no logró hallar más que un pequeño cinturón que flotaba en un pequeño lago y que había sido hecho con lágrimas de las ninfas que jugaban con Perséfone en el momento del rapto, momento que refleja la escena. Enojada, detuvo el crecimiento de plantas y frutas provocando el nacimiento del primer invierno. Al final Zeus ordenó a Plutón liberar a Perséfone -a la que había esposado- y la naturaleza se llenó de vida (primavera/verano) aunque pactó retenerla por cuatro meses al año (el período invernal).

El cuadro, propiedad de la colección I&A a donde llegó desde una colección suiza, recuerda las obras de Frans Floris, Jan Massys y al primer periodo de Maerten de Vos. Atribuido durante un tiempo al Maestro del Hijo Pródigo, este excelente trabajo cuya autoría aún se desconoce presenta numerosos contactos con la técnica del círculo de Baartholomeus Spranger, Karel van Mander y Cornelis van Haarlem pero también con obras de H. von Aachen y Hendrick Goltzius y con trabajos de la escuela de Fontainebleau.

La pintura está cargada de elementos simbólicos como los frutos y plantas que simbolizan las cosechas, las espigas de la diosa que remiten a los misterios eleusinos, ritos de iniciación que celebraban el regreso de Perséfone y que se celebraban en Eleusis, a 30 km. de Atenas, ciudad conocida por su producción de trigo y cebada. La hoz que empuña la diosa y el suelo árido que pisa aluden también al final de la vida.

Vincent Malo (Cambrai 1600 – Roma 1644)



EL TRAMPOSO

Óleo sobre tabla (19 x 25 cm.) 1630-35 ca.

Se trata de un reconocido pintor que recorrió diferentes temáticas a lo largo de su producción artística, tanto obras religiosas e históricas como paisajes y escenas de género.

V. Malo fue discípulo de David Teniers el Viejo y Peter Paul Rubens cuyo influjo le acompañaría toda su vida, algo que queda patente en sus cuadros. En 1623 se convirtió en maestro de la gilda de San Lucas de Amberes.

Viajó a Génova junto con el también pintor Cornelis de Wael, y trabajó por encargo para diferentes iglesias como la de San Esteban y la de los Santos Pedro y Pablo. Hay mucha confusión en la documentación de la época, pero se cree que en este viaje a Italia también visitó Florencia y Roma. A su regreso a Amberes trabajó para los marchantes de arte llamados Forchoudt.

En sus escenas de género vemos la influencia de D. Ryckaert y Joos van Craesbeeck, como claramente se aprecia en esta pequeña tabla de la Galería Cartategui que presenta claros paralelismos con la que se conserva en el castillo Sforzesco de Milán. Las tonalidades y colores empleados son monocromáticos, matizados con vivos rojos y marrones que aportan gran vivacidad. La luz es trabajada magistralmente interponiéndose entre los planos de la composición.

Existen obras de V. Malo en el Rijksmuseum de Amsterdam, el Schloss Charlottenburg de Berlín, el Palazzo Pitti de Florencia, Hampton Court de Londres, el Kulturhistorisches Museum de Magdeburgo, o la Narodní Galerie de Praga.

Jan Baptist van der Meiren (Amberes 1664 - 1708)



LANCE DE CABALLERÍA

Óleo sobre cobre (16,5 x 24,4 cm.) 1700 ca.

Importante pintor flamenco nacido en Amberes el 15 de diciembre de 1664 y muerto en la misma ciudad en 1708. Como era común en la época, se especializó en la representación de paisajes y batallas.

En 1685 se convirtió en maestro de la Guilda de San Lucas de Amberes. Según refiere L. van Puyvelde, viajó a Italia y aunque este dato no aparece en ningún documento oficial parece corroborarlo el gusto italianizante que destilan sus obras como el gran dramatismo en sus batallas, las ruinas como telón de fondo en sus paisajes y la caracterización de sus personajes.

En 1695 probablemente fue a Viena y en ese mismo año el pintor de batallas Kaspar Broes se convirtió en su discípulo en Amberes. Pintó pequeños paisajes con escenas de mercados italianos, batallas y puertos en la misma línea que P. Bout; también pintó ocasionalmente las figuras en los paisajes de A. Fr. Broudeuyns. Prefería el pequeño formato y la técnica del óleo sobre cobre, que aporta a sus composiciones un colorido brillante y vivo, con tonalidades de fuertes azules y verdes, al más puro estilo flamenco.

El cuadro recoge una escena muy típica del pintor y, antes de llegar a la Galería de Soraya Cartategui, se encontraba en una colección londinense. Pueden contemplarse obras de van der Meiren en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes, el Museo Real de Bellas Artes de Bruselas, en el Szépművészeti Museum de Budapest, el Landesmuseum de Mainz, en el Palazzo Barberini de Roma, y en el Statens Konstmuseum de Estocolmo.

Jacob Fransz van der Merck (*Saint Gravendel 1610 – Leyde 1664*)



PAREJA DE RETRATOS

*Óleo sobre lienzo (76 x 63,5 cm)
Firmados y fechados en 1660*

Este relevante pintor holandés se incorporó a la gilda de Delft el 11 de noviembre de 1628 y allí permaneció siete años. Autor de retratos, pinturas de género y naturalezas muertas, cultivó también el retrato grupal tal como testimonian las numerosas galant companies que nos ha legado y en las que inmortalizó a miembros de los diversos gremios siguiendo el estilo de Antonio Palamedes.

Activo en Delft de 1631 a 1636, después trabajó sucesivamente en La Haya, Dordrecht y Leyde. Durante largo tiempo estuvo al servicio del Elector Palatino Federico V de Sajonia. Importantes pinacotecas como el Museo del Louvre de París, el Fine Arts Museum de Boston o la National Gallery of Scotland de Edimburgo albergan cuadros suyos.

Esta pareja de retratos se enmarcan en la mejor tradición naturalista holandesa mediante una interpretación minuciosa y, al propio tiempo, austera. Los personajes destacan sobre un fondo neutro; sus ropas y adornos de calidad son sobrios pero también muestran la dignidad de los personajes sin apartar la atención de los rostros, individualizados y reales, para prolongar la vida del personaje y mostrar su posición social.

Las obras estuvieron largo tiempo en una importante colección holandesa, la colección Dirck van der Lisse, antes de llegar a la Colección I&A.

Claes Molenaer (*Haarlem 1630 ca. – 1676*)



KERMESSE

Óleo sobre lienzo (108,5 x 152 cm.)

Obra firmada. 1667-70 ca.

Importante pintor oriundo de Haarlem y especializado en paisajes y escenas de género. Perteneciente al círculo de Jacob van Ruisdael, fue de sus más destacados seguidores. Entre su abundante producción, destacan las escenas cotidianas ambientadas en granjas a la orilla de un río con árboles de ribera, mujeres lavando la ropa y pescadores, escenas que recuerdan las pinturas de R. van Vries y C. G. Decker.

En algunas ocasiones, sus obras han sido confundidas con las de Thomas Heeremans. Son muy frecuentes también las kermeses ambientadas en torno al caserío de un pueblo con animadas escenas de personajes bebiendo y cantando en la taberna, charlatanes vendiendo productos milagrosos o pilluelos intentando meter la mano en algún bolsillo.

También fueron de su gusto las escenas -tanto estivales como invernales- de canales a las afueras de la ciudad escoltados por casas y figuras esbozadas donde vemos carros campesinos, tirados por un caballo blanco. Utiliza tonalidades suaves con una gran maestría, jugando con una absoluta monocromía. Sus cuadros invernales son numerosos y de bellísima ejecución, nos recuerdan a los de Isaac van Ostade y Jacob van Ruisdael.

Este lienzo es una de sus obras más completas y acabadas; perteneció a una colección austriaca y más tarde a la colección Caretto de Turín hasta llegar a la Galería Cartategui. La obra está firmada y se puede datar entre 1667 y 1670. Podemos encontrar obras de C. Moleanaer en el Victoria Art Gallery de Bath, el Museo de Bellas Artes de Burdeos, el Museum der Bildenden Kunste de Leipzig o la City Art Gallery de Manchester.

Claes Molenaer (*Haarlem 1630 ca. – 1676*)



PAISAJE INVERNAL

Óleo sobre lienzo (55,5 x 76,8 cm.)

Obra firmada. 1667-70 ca.

Claes Molenaer perteneció al círculo de Jacob van Ruisdael, siendo uno de los más destacados seguidores del mismo. Entre sus numerosos cuadros, uno de los temas que se repite constantemente son las escenas cotidianas de granjas, representadas a la orilla de un río lleno de árboles, con mujeres lavando la ropa y pescadores, las cuales tienen mucha semejanza con las que pintó Roelof van Vries y C. G. Decker.

A veces sus obras han sido confundidas con las de Thomas Heeremans. Son frecuentes las escenas de kermeses, en los que aparece un pueblo como telón de fondo y grupos de personajes en diferentes actitudes: bebiendo y cantando en la taberna, charlatanes vendiendo productos milagrosos o pilluelos intentando meter la mano en algún bolsillo.

También repitió las escenas de canales a las afueras de la ciudad, invernales y estivales, animadas por figuras esbozadas y motivos campesinos. Utiliza tonalidades suaves jugando con una resuelta monocromía. Sus cuadros invernales son numerosos y de bellísima ejecución, nos recuerdan a los de Isaac van Ostade y Jacob van Ruisdael.

Esta obra de la Galería Cartegui refleja un paisaje invernal con escenas cotidianas, algo típico de su producción. El pintor maneja tonalidades de azules, grises y ocre, rota en ocasiones por el rojo del atuendo de algunos personajes. Los Museos de Bath y de Burdeos, de Leipzig, Liverpool y Manchester y también la Gemaldegalerie de Oldenburg y Crocker Art Museum de Sacramento cuentan con obras de C. Molenaer.

Jan Molenaer (*Haarlem 1654 – después de 1684*)



VIEJA COCINANDO

Óleo sobre tabla (20,7 x 28,6 cm.)

Obra firmada 1675-80 ca.

Este conocido pintor de género holandés realizó toda su actividad artística en Haarlem. Hijo de Jan Miense Molenaer, que fue su maestro e influyó mucho en su trabajo, se incorporó a la guilda de San Lucas en 1684 y a partir de este momento se le pierde la pista.

Realizó retratos y escenas costumbristas de interiores y sus trabajos están realizados con esmero, siguiendo el estilo de su padre tanto en la técnica como en los temas escogidos.

Le gustaba retratar momentos cotidianos, celebraciones de bodas, bailes populares, la escuela del pueblo o escenas de tabernas. Su paleta cromática es corta: marrones, pardos y ocre buscando el claroscuro.

A menudo sus obras, de pequeño formato e idénticos temas, han sido atribuidas a su padre dada la similitud de las composiciones y la técnica. Esta obra, procedente de una colección italiana, se halla en la Galería Cartategui y es muy típica de la producción del artista. El Herzog Anton-Ulrich Museum de Braunschweig conserva una pieza muy significativa de J. Molenaer.

Renaud de la Montagne (*Rinier van Bergen?- Padua 1644*)



BORRASCA

Óleo sobre lienzo (63 x 86 cm.) 1640 ca.

Pintor de la escuela holandesa, era conocido familiarmente por Monsú Montagne. Viajó por Italia, visitando diferentes ciudades Florencia, Roma, Nápoles, Brescia, Venecia, y Padua, ciudad donde terminó sus días. Se sabe que trabajó en Italia por un largo periodo de tiempo entre los años 1635 y 1644 en que murió.

Está documentada su larga estancia en Brescia, donde era conocido como El Holandés. Virtuoso pintor especializado en marinas, tenía preferencia por el tema de las borrascas, tema que también trabajó Matthieu van Plattenberg, artista flamenco con el que en alguna ocasión se han confundido sus obras.

Se considera a De la Montagne como el precursor del género de la Tempesta [tormentas marinas]. En sus cuadros repite los temas de tempestades y borrascas, composiciones dramáticas de gran realismo y fuerza donde acentúa la agitación del mar con grandes olas que chocan contra la costa mientras el cielo se torna amenazante.

En el Museo de Bellas Artes de Montpellier se conserva una obra suya muy similar a la aquí expuesta. El cuadro, presentado en Feriarte en 1993, perteneció a la colección de Charles Appleby estando documentado en 1839 en la Colección de Sir John Nelthorpe pasando más tarde a una colección privada inglesa.

Paulus Moreelse (*Utrecht 1571 – 1638*)



RETRATO PASTORAL DE GRANIDA

Óleo sobre tabla (74,9 x 59,4 cm.) 1630 ca.

Importante pintor holandés de retratos, escenas históricas y paisajes. Alumno de M. J. van Mierevelt y de Bloemaert en Delft, en 1596 lo encontramos como profesor en Utrecht y en 1602 viaja a Italia, donde aprende nuevas técnicas. Dirigió la guilda de Utrecht en cuatro ocasiones entre 1611 y 1619.

En 1616 viaja a Amsterdam y se casa con Antonia van Wyntershoven, con la que tiene cinco hijos. En su primer periodo trabajó más los temas religiosos pero sus retratos eran muy apreciados por su elegancia lujosas vestiduras y ricas joyas.

Las composiciones son alegres, el trazo del dibujo es suave y los colores más cálidos que los de su maestro. Los cuadros de niños son especialmente bellos y naturales. Posteriormente se prodigó en figuras de pastoras de rubia cabellera, vestidas con amplios y generosos escotes y gran sensualidad que se acercan más a cuadros de género y siguen el estilo de Bloemaert y de la escuela de Utrecht.

Tuvo varios pupilos, entre ellos Dirck van Baburen de Utrecht. Sus retratos se han confundido a veces con los de C. van der Voort.

Este cuadro de colección privada representa un pasaje del famoso poema pastoral holandés Granida de Pieter Hooft (1605). En él cuenta como la princesa Granida se pierde en el bosque mientras cazaba, el pastor Daifilo al verla queda absolutamente prendado de ella, y le ofrece agua en una concha para calmar su sed.

La escena contiene un claro simbolismo erótico que no pasa desapercibido en la interpretación de Moreelse: una mujer hermosa y refinada mira directamente al espectador, acercándose a la boca una concha con agua. Cabe destacar la exactitud del color en las telas y carnaciones. Encontraremos obras de Moreelse en las mejores colecciones europeas como el Rijksmuseum, el Hermitage, el Kunsthistorische de Viena, la Berlin- Gemaldegalerie...

Gillis Neyts (Ghent 1623 – Amberes 1687)



PAISAJE CON MOLINOS DE VIENTO

Óleo sobre cobre (17 x 22,5 cm.) 1663-67 ca.



EL CASTILLO DE VILVORDE (BÉLGICA)

Óleo sobre cobre (17 x 22,5 cm.) 1663-67 ca.

Pintor flamenco de paisajes, también destacó como dibujante y grabador. Fue bautizado en Gante el 4 de Abril de 1623 y casó con Clara de la Porte el 27 de Junio de 1643 en Amberes. Probablemente fue alumno de Lucas van Uden. Hacia el año 1647-48 fue nombrado maestro en la gilda de San Lucas. Viajó a Francia, en 1665 estuvo en Namur, y en 1667 permaneció un tiempo en la ciudad de Lille, donde colaboró con el artista francés Jacques Nicolai, pintando las figuras para dieciocho paisajes que les encargaron para la Iglesia del Convento de Croisers en Namur.

Sus paisajes son bellas composiciones, muy armoniosas, de brillantes tonos azulados, espaciosos paisajes con ríos, bosques, pequeñas colinas coronadas por castillos, ruinas, y pequeñas figuras de viandantes, caballeros subidos a la montura de sus caballos, cazadores que regresan de la jornada de caza con sus perros, etc. La luz es suave, creando una ambientación cálida en sus obras.

En cuanto al primer cuadro, existe una acuarela a lápiz y tinta marrón, muy relacionada con nuestro cobre. Neyts utiliza una perspectiva muy baja, algo típico de muchos pintores holandeses pero inusual en un flamenco. El paisaje pintado pertenece seguramente al sur de Flandes o a la región de Namur.

El segundo se identifica por una acuarela de Gustot del mismo castillo, que reproduce en su monografía y que fue demolido en 1776. En el s. XIV se usó como fortaleza y prisión y a principios del s. XVI, muchos presos fueron encarcelados aquí antes de su ejecución en la horca.

Existen obras de G. Neyts en el Wallraf Richartz Museum de Colonia Museo, de la Cruz de Namur, Gemäldegalerie de Dresde, o el Stockholm Nationalmuseum.

Adriaen van Nieulandt (Amberes 1587 – Amsterdam 1658)



MIRTILO Y AMARILIS

Óleo sobre tabla (51,9 x 66,9 cm.)
Obra firmada y fechada en 1648.

Especializado en pinturas mitológicas e históricas, A. van Nieulandt pertenece a una familia de pintores donde también destacaron sus hermanos Willem II y Jacob. De su Amberes natal se trasladó a Ámsterdam en 1607, donde desarrolló su carrera artística y vivió el resto de su vida. Allí estudió con Pieter Isaacs y Frans Badens. Casó con Catelijnen Raes el 9 de Mayo de 1609 y en 1619 trabajó para la corte danesa en el Castillo de Frederiksborg, en Copenhague.

En 1623 recibió el honorífico encargo de realizar un grabado sobre el Príncipe de Orange y la Libertad de los Países Bajos. En su obra notamos la influencia de artistas manieristas como C. van Haarlem, P. Lastman y P. Bril. Sus equilibradas composiciones describen bellas figuras, con un gran dominio del retrato. Utiliza colores fuertes y brillantes, predominando verdes, rojos y azules, al más puro estilo flamenco. Fue un artista apreciado y reconocido ya en su tiempo.

El episodio representado en esta tabla, propiedad de la Galería Cartageui, proviene del poema pastoral El pastor fiel, del poeta italiano Guarini (1538-1612). Relata cómo el pastor Mirtilo se convierte en mujer para participar en un juego amoroso con la ninfa Amarilis, de la que está enamorado. Mirtilo se alza ganador del juego y es coronado por Amarilis.

En la pintura barroca ambos personajes aparecen representados como ninfas, algo que no ocurre en nuestro cuadro, ya que Mirtilo mantiene su apariencia masculina. Encontraremos cuadros de Nieulandt en el Rijksmuseum de Ámsterdam, la Gemaldegalerie de Berlín, el Frans Hals Museum de Haarlem, el Metropolitan de N. York, el Hermitage de S. Petersburgo o el Kunsthistorische de Viena, entre otros.

Willem Odekerken (1610? – Delft 1677)



FUMADOR DE PIPA

Óleo sobre tabla (65,8 x 54 cm.) 1650 – 55 ca

Destacado pintor holandés de pintura de género, desarrolló toda su actividad artística hasta 1643 en La Haya y a partir de entonces en Delft. En sus obras representa a mujeres realizando tareas domésticas y escenas donde madres están leyendo con una niña al calor de la chimenea.

Es muy característico el cuidado que pone al dibujar los pliegues de los diferentes tipos de tejidos con los que van vestidos los personajes, imprimiendo así un gran realismo a su indumentaria aunque también es muy hábil al pintar recipientes y vasos.

Sus figuras nos muestran rostros llenos de luces y sombras, resaltando la vitalidad de los personajes. Dentro de su producción artística tan sólo se conoce una naturaleza muerta con conchas y laúd que resaltan sobre un mantel blanco.

Este cuadro nos recuerda al último periodo de Caravaggio amén de ciertas notas de color que remiten a la pintura flamenca. El tema de un joven fumando en pipa es muy típico dentro de la pintura holandesa del siglo XVII. Vemos un dominio absoluto del claroscuro, cómo en el rostro del retratado aparece un fogonazo de luz, que marcan sus facciones con gran realismo. El tipo de pipa, delgada y alargada, era muy común tanto en Holanda como en Flandes en el siglo de oro. También debe hacerse notar el virtuosismo de Odekerken al plasmar las distintas telas que viste el joven donde también los juegos de luces y sombras cobran un gran protagonismo.

La pieza estaba en la colección Sven Bostrom de Estocolmo en 1949 pasando luego a una colección privada holandesa y más tarde a una española. Encontraremos obras de Odekerken en el Rijksmuseum de Ámsterdam.

Isaac van Ostade (*Haarlem 1621 – 1649*)



INTERIOR DE GRANERO CON FIGURAS

*Óleo sobre tabla (36,5 x 31,1 cm.)
Obra firmada parcialmente 1640-42 ca.*

Hermano de Adriaen van Ostade, fue un destacado pintor de género y paisaje afincado en Haarlem. Sigue a Adriaen en sus primeras obras de tabernas, con campesinos comiendo y bebiendo pero con un aire más contenido.

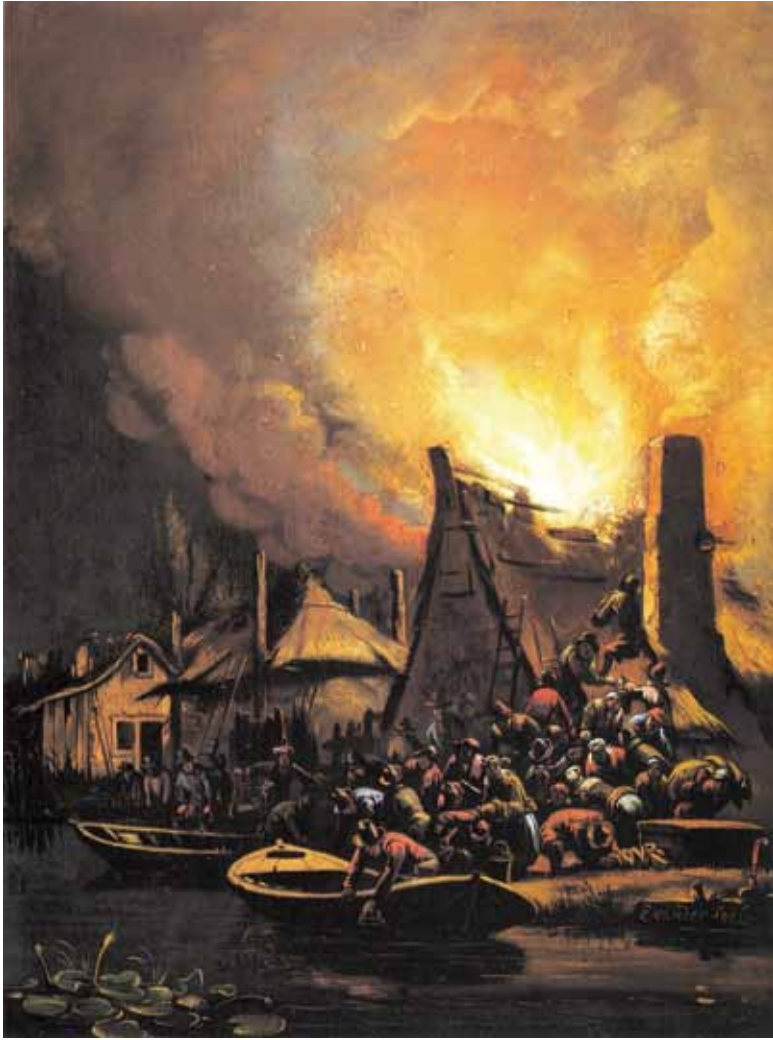
Sus cuadros tienen tonalidades más amarillentas y utiliza menos los marrones que su hermano durante su primer periodo. Aún así, es muy difícil distinguir la obra de ambos. A su época temprana pertenece el famoso cuadro de la matanza del cerdo y numerosas escenas de tabernas con una o dos discretas figuras.

La luz siempre entra por una pequeña abertura para posarse en un punto del cuadro. Desde 1642, los campesinos salen del interior y aparecen en la calle o frente a alguna granja, junto a un carro y un caballo blanco; a su lado, un grupo de árboles, cuyas ramas y follaje está minuciosamente pintado. En un periodo posterior las figuras van siendo más y más numerosas. Perros y gallinas animan el primer plano y sus espaciosos cuadros invernales ilustran figuras de patinadores o trineos tirados por caballos. Presta gran atención a la descripción del paisaje y a la luz creando una atmósfera irreal.

Trabaja los verdes sombríos, los brillantes grises plateados y los marrones no muy opacos y demuestra especial cuidado a la hora de colocar a las animadas figuras, que viste sin ostentación y se integran armoniosamente en la composición.

Aunque Isaac muere con 28 años, se le tiene entre los grandes pintores de la pintura holandesa junto a J. van Goyen y Aert van der Neer y museos como el Prado, el Louvre, la Alte Pinakothek de Munich o la National Gallery de Londres cuentan con trabajos suyos. En este cuadro de la Galería Cartageui domina un cromatismo en tonos amarillos y marrones, típico en sus obras de principios de los cuarenta.

Egbert van der Poel (Delft 1622 – Rotterdam 1664)



INCENDIO NOCTURNO

Óleo sobre tabla (35,5 x 26,7 cm.)

Obra firmada 1650-60 ca.

Egbert van der Poel nace en Delft y allí vive por un largo período participando de la gilda hasta 1650; cinco años después se traslada a Rotterdam, donde muere. Pintor muy popular, se caracterizó por sus cuadros de género altamente descriptivos y por escenas de incendios nocturnos. Pintó repetidamente la explosión del almacén de pólvora de Delft acontecida en 1654.

En sus obras representaba momentos cotidianos de la vida aldeana: doncellas atareadas en la cocina, rodeada de ollas y viandas, perros, gallinas, etc. También pintó establos o graneros con animales y aperos de labranza y sus figuras, así como la paleta de colores elegida -marrones, pardos, ocre, algo de rojo-, denotan la influencia de Adrian van Ostade. También pintó exteriores, con casas vistas en ángulo donde los campesinos aparecen con sus aperos, baldes de cobre reluciente y utensilios de labranza.

Posteriormente pintó numerosos incendios y nocturnales, vistas de la ciudad de Delft antes y después de la explosión de 1654. En los incendios nocturnos refleja el brío del fuego junto a personajes en acción sofocando el incendio. En ocasiones sus obras han sido confundidas con las de Saftleven, Sorgh y Ravesteyn.

La obra, de la Galería Cartategui, no alude a un hecho histórico pero nos muestra un incendio nocturno, tema predilecto del pintor. Hay que destacar su maestría a la hora de captar las diferentes tonalidades del fuego así como sus luces y sombras. Obras de van der Poel se localizan en el Rijksmuseum, la Gemaldegalerie de Berlín, las National Gallery de Londres, Manchester y de Dublín o la Colección Liechtenstein de Viena.

Jacob Salomonsz van Ruysdael (1629- Haarlem-1681)



**PAISAJE BOSCO
CON GANADO**

Óleo sobre tabla (82,6 x 114,8 cm.) 1665-70 ca.

Este celebrado paisajista holandés es de hijo Salomón van Ruysdael y primo del también artista Jacob van Ruysdael. Su carrera de pintor la inicia con su padre, importante paisajista, de quien aprende técnica y estilo.

En 1664 entra a participar como miembro en la gilda de la ciudad de Haarlem y casa con Gertruyt van Ruysdael de Aalkmar.

Se especializó en paisajes, siguiendo a su padre. Sus composiciones boscosas de formato grande son equilibradas y describen árboles de espeso follaje formando un denso bosque y cielos claros con nubes en movimiento, al estilo del último periodo de su padre con la diferencia de que éste incorporaba prominentes figuras y moteadas vacas y ovejas.

En cuanto al color baraja los diferentes verdes de las hojas con los marrones y amarillentos troncos de los árboles contrastado con el cielo claro y azul de grandes cúmulos de nubes en movimiento. También trata minuciosamente los juegos de luz. Todo este juego de elementos -luz, color, tonalidades- proporcionan un conseguido efecto escenográfico. Sus cuadros a menudo se confundieron con los de su padre.

Dos tablas del Museo de Bellas Artes de Burdeos son muy cercanas a esta tabla de la Galería Cartageui por su tamaño, esquema y composición. Esta pintura de los años 60 del s. XVII es deudora del arte de su padre por la densidad matérica y su tactilidad. Hay obras del autor en el Rijksmuseum de Amsterdam, el Frans Hals Museum de Haarlem, el DVR de La Haya o el Museum Boymans van Beuningen de Rotterdam.

Francois Ryckhals (*Middelburg 1600 ca. – 1647*)



INTERIOR DE COCINA
Óleo sobre tabla (37 x 48 cm.)
Obra firmada y fechada en 1637

Pintor flamenco-holandés de escenas de género. En sus primeras obras hay un predominio de tonalidades amarillas, y en ellas introduce jarras, platos y diversos recipientes de barro o cristal, todo ello sobre una mesa, realizando así unos bodegones muy equilibrados.

Más tarde realiza sus obras más conocidas donde encontramos interiores con mendigos y un foco de luz que ilumina directamente un pequeño bodegón con verduras y recipientes.

Este tipo de obras están dentro del estilo de los pintores de la escuela de Rotterdam, tales como H. M. Sorgh y E. Van der Poel. Muchas de sus obras han sido confundidas en algunas ocasiones con las de H. Potuyl. Sus cuadros más tardíos son más ricos e interesantes pues introduce copas y platos de plata, objetos realizados en vidrio y libros. Su firma se puede confundir con la de F. R. Hals.

En el Museo de Karlsruhe podemos encontrar una escena de interior muy parecida a esta pieza de la galería Cartategui, también firmada y fechada en 1637. Obras de Ryckals se encuentran en Szépművészeti Museum de Budapest, el Frans Hals Museum de Haarlem, la Mauritshuis de La Haya, Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe, la Galería Nacional de Praga, el Hermitage de S. Petersburgo o la Galería Nacional de Varsovia.

Gillis van Tilborgh “El joven” (Bruselas 1625 – 1678)



INTERIOR DE TABERNA

Óleo sobre tabla (44,5 x 41 cm.)
Firmada con el monograma 1650-60 ca.

Pintor flamenco de retratos y escenas de género. Hijo y pupilo de Gillis van Tilborgh el viejo, estudió con David Teniers II. En Marzo de 1654 está registrado como ciudadano de Bruselas y ese mismo año fue nombrado Maestro de la Guilda local de San Lucas. En Junio de 1666 asumió el encargo de conservar la colección de pintura del Castillo Tervueren (Bruselas).

Sus escenas de género tienen una clara influencia de J. Van Craesbeck y D. Teniers II, así como en sus retratos de familia que asemejan a los de G. Coques. Sus composiciones son muy cuidadas, y se preocupa por encontrar la armonía entre las figuras y el decorado creando un estilo propio en los retratos de grupo de la alta burguesía de su tiempo.

En las escenas de género, las figuras son dibujadas más desenfadadamente, al estilo de David Ryckaert. Presta gran atención al color y la luz usando tonos luminosos y cálidos, que recrean una atmósfera singular en sus interiores. Tuvo numerosos alumnos como Jan van Bruggen y Jean Frayenborch, entre otros.

Esta obra es muy característica de su producción y procede de una colección florentina antes de llegar a la Galería Cartegui. Hay obras de Tilborgh en numerosos museos como el Musée de la Picardie de Amiens, el Museo Real de Bellas Artes de Amberes, el Statens Museum for Kunst de Copenhague, el Kunstthalle de Hamburgo, la Alte Pinakothek de Munich, el Metropolitan Museum de N. York, la Národní Galerie de Praga, la Galería Borghese de Roma o el Hermitage de San Petersburgo, entre otros.

Adriaensz Pieter van de Venne (Delft 1589 – La Haya 1662)



ALEGORÍA DE LA POBREZA

Óleo sobre tabla (49,5 x 60,2 cm.) 1630-35 ca.

En este pintor de amplias inquietudes intelectuales, se advierte cómo los paisajes -la composición y disposición del follaje- recuerdan el estilo flamenco del círculo de Brueghel pero, en cambio, está mucho más cerca del realismo holandés en sus dibujos y uso del color, algo que queda patente en la observación del cielo y la atmósfera. En sus cuadros aparecen alegres ferias llenas de ajeteo y kermesses de fuerte sabor local. También tienen gran interés sus paisajes estivales e invernales, muy narrativos, donde aparecen los distintos estilos de vida de las gentes.

Al final de su vida trabajó las grisallas con temas grotescos con mendigos y vagabundos, riñas de mujeres o campesinos, ilustraciones de viejos proverbios holandeses o figuras que simbolizan la pobreza y la miseria humana. Sus retratos son escasos, destacando los ecuestres.

El cuadro es una alegoría de la pobreza que Venne describe con ingeniosa ironía como vemos en la filacteria donde se lee un viejo proverbio holandés: *T Syn Ellendige Beenen Die Armoey Moete Draegen* [He aquí unas piernas cansadas que han de soportar la carga de la pobreza] y donde un mendigo ciego carga con su mujer la cual porta en su mano una matraca de leproso y a su vez lleva consigo al hijo de ambos.

Dos versiones similares a esta tabla de la Colección I&A se hallan en el Museo Boymans de Rotterdam y en el Allen Memorial Art. El Getty Museum de L.A., el Rijksmuseum de Amsterdam, el Staatliche Museum de Kassel, el Louvre o el Hermitage poseen obras del pintor.

Gaspar Pieter Verbruggen II (Amberes 1664 – 14 de Marzo de 1730)



**GUIRNALDA DE FLORES
CON LA ALEGORÍA
DE LAS CUATRO ESTACIONES**
Óleo sobre lienzo (34,7 x 26 cm.) 1710 ca.

Pintor flamenco especializado en flores y escenas de género, era hijo de Gaspar Pieter I. Bautizado el 11 de Abril de 1664, estudió con su padre y en 1677 se convirtió en maestro de la guilda de San Lucas de Amberes.

De 1680 en adelante se dedicó a enseñar a algunos de sus pupilos como P. F. Casteels, F. d'Olivers, G. Vinck, Balthazar Hyacinthe (su hermanastro), J. M. van Herck (su cuñado), y J. Galle III (su sobrino). En 1689 se convierte en miembro de la cámara retórica Olifant y en 1691 fue elegido decano de la guilda.

Como consecuencia de la bancarrota de 1703 huyó a Holanda, y fijó su residencia en La Haya hacia 1705/06. Desde 1706 en que vuelve a Amberes hasta 1723 trabajó en colaboración con Mathieu Terwesten. En 1708 se convirtió en miembro de Pictura, un círculo artístico formado por pintores de la Haya donde colaboró con K. J. van Opstal II, pero sobre todo con su padre Gaspar Pieter I. Sus composiciones grandes y decorativas en muchas ocasiones son confundidas con las de su progenitor, pero las pinceladas de Gaspar Pieter II son mucho más contundentes.

Las figuras de esta pareja de lienzos de la Colección Cartageui están realizadas por el pintor Jan Baptist Lambrechts (Amberes 1680-1731 ca.) y representan la alegoría de las cuatro estaciones. Los museos de Amberes y Basilea, los de Brujas y Chambery, el de Tournai y el de Dijon alojan obras de Verbruggen II amén de las más grandes pinacotecas como National Gallery de Edimburgo, el Louvre o el Hermitage.

Dirk Verhaert (*Activo de 1631 a 1664*)



VISTA DE POZZUOLI

Óleo sobre lienzo (74 x 118 cm.) 1640-50 ca.

Este paisajista holandés fue miembro de la gilda de San Lucas de La Haya en 1631 y de la de Haarlem seis años después, ciudad en la que desarrolló su carrera como pintor. Le localizamos en Leiden en 1664 y a partir de aquí se le pierde la pista.

Sabemos que perteneció al grupo de los paisajistas italianos y en sus pinturas se repiten las montañas coronadas por ruinas o ciudades fortificadas a la orilla de algún río.

También es frecuente encontrar ciudades mediterráneas abiertas al mar en las que se vemos el puerto y el faro. Son paisajes cuidados y detallistas donde emplea tonos que van desde el amarillo al marrón rojizo. En el fondo de sus óleos suele colocar ciertas figuras realizadas mediante un dibujo muy esquemático y puentes exentos. Solía firmar con el monograma DVH por lo que a veces se confunde con el pintor flamenco D. van Heil. Este óleo, llegado de una colección alemana a la Galería Cartategui, es una rareza en la producción del artista ya que se trataría la única vista topográfica de Pozzuoli realizada por Verhaert.

Es interesante compararla con otras realizadas por otros artistas del s. XVII, como Tommaso Ruiz y Gaspar Butler. La obra puede considerarse un prototipo de paisaje topográfico napolitano de la segunda mitad del siglo XVII. El Rijksmuseum de Amsterdam conserva obra de este pintor.

Willemsz Jakob Wet (*Haarlem 1610 – 1675*)



PAISAJE FLUVIAL

Óleo sobre tabla (41,9 x 59,4 cm.) 1645 ca.

Willemsz J. Wet fue un pintor oriundo de la ciudad de Haarlem, importante foco artístico de la Holanda del XVII, donde se especializó en la pintura de paisajes y escenas de género aunque también ejecutó composiciones mitológicas y relatos bíblicos. Perteneció al círculo de Rembrandt, del que se cree fue alumno.

Sus pinturas son armoniosas y cuidadas; en los interiores predominan los colores marrones y pardos, iluminados con una luz suave y misteriosa, propia de la escuela rembrandtiana. Perteneció a la guilda de Haarlem desde 1636 hasta su muerte y fue un artista reconocido y apreciado como lo demuestran los numerosos retratos que realizó por encargo. En ocasiones sus trabajos han sido confundidos con los de Willem de Poorter.

Esta deliciosa pintura procede de la colección neoyorkina de Luis Durr hasta que en 1882 pasó por legado testamentario al museo de la New York Historical Society donde permaneció atribuida a Salomon van Ruysdael.

El cuadro presenta gran semejanza con otro de Wet propiedad de National Gallery de Londres [inventario nº 1342] que muestra una escena semejante. La luz difuminada y la minuciosidad con que el pintor refleja aves y plantas evidencian el talento y exquisita factura del cuadro. Las pinacotecas de Amsterdam, Copenhague, Helsinki, Budapest, Haarlem, Kassel, Munich o San Petersburgo, entre otros, son propietarios de pinturas de W. J. Wet.

Abraham Willemsens (*Activo en Amberes de 1627 a 1672*)



FAMILIA DE CAMPESINOS

Óleo sobre lienzo (47,2 x 58,6 cm.) 1650-55 ca.

Este importante pintor flamenco del s. XVII pudo haber nacido en Amberes aunque no es un extremo verificado con certeza. Pintó escenas de género, mitológicas y religiosas y fue alumno de Willem Antonissens en 1627- 28, que tenía el taller en Amberes.

Se casó con María de Lang y tuvo una magnífica trayectoria en su carrera artística, llegando a ocupar el importante cargo de director de la guilda de San Lucas. También se sabemos que trabajó en París hacia 1645. Dotado de gran talento, realizó numerosos paisajes decorativos sobre cobre a los que acompañaba con escenas religiosas o mitológicas. A menudo colaboró con Rubens, van Balen o Seghers.

Este tipo de colaboración era bastante frecuente entre los artistas de su época, máxime cuando había numerosos pedidos como los que consigna en sus registros en 1669 el conocido galerista de Amberes W. Forchondt. Estos encargos se comercializaban tanto en el mercado flamenco como en el internacional, exportándose a Francia y España, donde se conservan bastantes obras. En ocasiones sigue el estilo de otros colegas de su tiempo como A. Wolfaert, J. Brueghel I, H. Van Balen, y los hermanos Le Nain.

La obra -hoy en la Galería Cartategui y anteriormente en una colección londinense- es de una excelente calidad, con una pincelada muy definida y cuidada. Los dos niños que aparecen en la obra, aparecen en otros cuadros del artista. Hay pinturas de Willemsens en el Convento Carmelita de Alba de Tormes, en las Catedrales de Almería y Sevilla, en el Museo de Bellas Artes de Dunquerque, en el Museo del Prado, en la Academia de San Carlos de Méjico, o en el Santuario de Nuestra del Henar de Segovia.

Philips Wouwerman (*Haarlem 1619 - 1668*)



PAISAJE CON CAMPESINOS
Óleo sobre lienzo (40,5 x 56,3 cm.) 1652 ca.

Este notable pintor holandés, que desarrolló toda su actividad en Haarlem, se especializó en pintura ecuestre, paisajes y escenas de género. Hermano de los paisajistas Jan y Pieter Wouwerman y discípulo de Frans Hals y P. Verbeeck, sus primeras obras son paisajes de los campos llanos de los alrededores de Haarlem, con algunos caballos con sus jinetes, realizados desde un punto de vista alto, en los que el contraste de tonalidades juega un papel muy importante.

Posteriormente las composiciones se vuelven más ricas y las figuras aparecen en un primer plano acompañadas por animales amén de la influencia italiana que se advierte en el intenso colorido. Un rasgo básico en Wouwerman es su forma de pintar los caballos y los jinetes: un caballo blanco o gris siempre es el foco principal del cuadro. Nunca repetía un mismo tema en sus obras y en las últimas, llenas de personajes y animales, el contraste de luces y sombras es mucho más acentuado. También pintó paisajes costeros e invernales y más raramente escenas bíblicas e históricas. Ocasionalmente colaboró con Decker, J. van Ruisdael y Wynants. Tuvo gran influencia en sus muchos seguidores como J. van Huchtenburgh, J. Lingelbach, , Dirck Stoop y H. Verschuring.

La obra puede datarse hacia 1652 en que Wouwerman cambia su estilo y crea paisajes de un gran detalle y realismo, mucho más armoniosos, y utilizando una paleta con mucha más luz. Cabe subrayar la profundidad del panorama, la atmósfera campestre y las figuras que, aun de proporción menor, son más elegantes y acabadas. El caballo blanco en primer plano podríamos considerarlo como la firma del artista.

Esta pintura estuvo en distintas colecciones europeas antes de llegar a Madrid. Obras del pintor encontramos en los mejores museos europeos y americanos.

PATRONATO MUNICIPAL DE CULTURA DE POZUELO DE ALARCÓN

Presidente: Gonzalo Aguado Aguirre
Vicepresidente: África Sánchez Marín
Director: Alfonso Lizabe Suárez
Directora técnica: Avelina Tojo Fernández
Diseño expositivo y Montaje Espacio Cultural MIRA: Personal del PMC

UNIVERSIDAD FRANCISCO DE VITORIA

Rector: Daniel Sada Castaño
Coordinadora General Facultad de Comunicación: Paula Puceiro
Director Académico de Bellas Artes y Diseño: Pablo López Raso
Dirección de Comunicación: Macarena Botella Serrano
Directora Académica de Formación Integral: María José Díaz
Director Departamento de Promoción: Rafael Monjo
Jefa de Prensa: Ana Arenas Sánchez
Dirección montaje Universidad Francisco de Vitoria: Susana Sancho Céspedes
Montaje Universidad Francisco de Vitoria: Alumnos de 4º Bellas Artes

COMISARIOS

Soraya Cartategui
Ana S. Romero Pérez
Alejandro Sanz Peinado

Agradecimiento especial al Ayuntamiento de La Cabrera (Madrid)
propietario de la Colección Manzanares y a su alcalde, Cristo Peinado González

AGRADECIMIENTOS

Al personal de Patronato Municipal de Cultura

Al Dpto. de Comunicación del Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón

A los alumnos de la Universidad Francisco de Vitoria

A Virginia Gordo Díaz, Javier Bugallo Blasco, Teresa López Monje, Gemma Sobrecueva Uscanga, Alejandra Vecino Fernández-Quero, Elisa Crespo Barreda, David Morales Simón, Alicia Aradilla Marín, Raquel Llamazares Sandoval, Helena Palacios Rubio, Carmen Figaredo Pire y Clara Trigo Fernández



Ayuntamiento de
**POZUELO
DE ALARCÓN**

*Patronato Municipal
de Cultura*



UNIVERSIDAD
FRANCISCO DE VITORIA
VINCE IN BONO MALUM