

El arte flamenco y holandés en la Argentina



Fundación Espigas

Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, fueron creados en 1993 con el fin de hacer un aporte a la profesionalización del medio artístico en nuestro país. A raíz del crecimiento de su acervo documental, hoy consistente en más de 170.000 ítems entre libros, catálogos de museos, galerías y remates, diarios y revistas, epistolarios y una fototeca de más de 30.000 imágenes, inició su proyecto editorial, en el año 2000. Con el fondo documental de la galería Witcomb, propiedad de Fundación Espigas publicó en forma conjunta con el Fondo Nacional de las Artes, *Witcomb-Memorias de una Galería de Arte, 1896-1971*, con el fondo documental de esa galería, propiedad de Fundación Espigas.

A partir de 2003, en que se celebró su décimo aniversario, Fundación Espigas decidió ampliar su espectro editorial en base a investigaciones propias relativas a su Centro de Documentación y también a aquellos textos claves en la historia del Arte Argentino producidos por sus historiadores, críticos y artistas.

Obra de tapa:

Gerbrand van den Eeckhout (1621-1674)

Granida y Daifilo, tela de 178 x 182 cm

Museo Municipal de Arte Decorativo

Firma y Odilio Estévez, Rosario

FUNDACIÓN ESPIGAS

Consejo de administración

Presidente

Mauro Herlitzka

Vicepresidente

Luis F. Bénédict

Secretario

Alejandro Gorodisch

Prosecretario

Adriana Rosenberg

Tesorero

Carlos Braun

Vocales

Teresa A. L. de Bulgheroni

Claudia Caraballo de Quentin

Salvador Carbó

Eduardo Grüneisen

Gabriel Wertheim

Vocal emmeritus

Marcelo E. Pacheco

Gestión institucional

Coordinación general

Marina Baron Supervielle

Asesoramiento proyectos especiales

Patricia Artundo

Bibliotecóloga

Analia Trouvé

Asistencia general

Adriana Donini

Informática

Sebastián Guarino

FUNDACIÓN ESPIGAS

Av. Santa Fe 1769 1er piso

C1060ABD Buenos Aires, Argentina

Tel. : (54 11) 4815-7606 Fax: (54 11) 4815-5648

e-mail: arte@espigas.org.ar | www.espigas.org.ar

El arte flamenco y holandés en la Argentina

El arte flamenco y holandés en la Argentina

Investigación, selección y organización

Ángel M. Navarro

Coordinación ejecutiva

Marina Baron Supervielle

Asistencia de producción

Teresa Tedin

María Eugenia Villanustre

Ensayo histórico

Ángel M. Navarro

Fotografía de obra

Oscar Balducci

Digitalización de imágenes

Enrique Llambías

Diseño y gráfico

Estudio Marius Riveiro Villar

Preimpresión e impresión

Ronor

Fundación Espigas agradece a:

Roberto Amigo

Patricia Artundo

Octavio Caraballo

Claudia Caraballo de Quentin

Carmen Córdova

Benjamín O. Cosentino

Alberto Edelman

Nelly Perazzo

Rafael Squirru

Bozidar Darko Sustersic

Miguel de Torre Borges

Adriana van Deurs

Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilio Estévez", Rosario

Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario

Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Fundación Espigas declara de buena fe que ha agotado los recursos para hallar los derechohabientes de los textos aquí publicados, no habiendo sido posible en algunos casos. En el supuesto que estos sean identificados en el futuro, rogamos comunicarse con nosotros.

El arte flamenco y holandés en la Argentina

Ángel M. Navarro

Investigación, selección y organización

Índice

- 9 Robert Jan van Houtum, Embajador de los Países Bajos en la Argentina
Presentación
- 11 Mauro Herlitzka, Presidente del Consejo de Administración de Fundación Espigas
Presentación
- 13 Lia Gorter, Coordinadora de la Foundation for Cultural Inventory,
Stichting Cultuur Inventarisatie, Amsterdam
Presentación
- 15 Ángel M. Navarro
Introducción
- 47 Textos
- 247 Obras y documentos
- 265 Índice onomástico

El arte sobrepasa fronteras. El arte conduce a un mejor conocimiento de otros pueblos y sus costumbres, sus maneras de vivir, su mentalidad. "Lo que no es conocido, mal puede ser querido". Por eso la publicación por la Fundación Espigas "El Arte Flamenco y Holandés en la Argentina" no sólo es testimonio del interés que ha crecido fuertemente entre los Países Bajos y la Argentina después del matrimonio del Príncipe de Orange con Máxima Zorreguieta, sino que también cimienta aun más al conocimiento y al afecto entre ambos pueblos.

Por lo demás, el interés mutuo en el campo de pintura no data de este matrimonio real en 2002 sino ya de muchos años atrás: pintores holandeses como Koekkoek y Witjens eligieron domicilio hace más de 100 años en Argentina y como ahora viven acá pintores holandeses como Van der Grijn y Verf. Coleccionistas argentinos durante muchos años han comprado obras holandesas de gran importancia que han inspirado a artistas argentinos y así influenciaron la pintura argentina.

Como una feliz coincidencia, el libro sale en el año que no solamente conmemoramos los 400 años del nacimiento de Rembrandt, sino también en que la Reina Beatrix de los Países Bajos hace una Visita de Estado a la Argentina, como expresión de los estrechos vínculos entre los Países Bajos y la Argentina en tantos campos.

Me complace poder presentar esta publicación, también a razón de su interés para investigación, debate y futuras exposiciones. Hasta ahora se sabía que la posesión argentina del arte holandés y flamenco era considerable. Sin embargo, el conocimiento sobre las colecciones presentes o pasadas era limitado y fragmentado. 'Arte Flamenco y Holandés en la Argentina' es un trabajo único que reúne, inventariza y ordena gran cantidad de información y la abre a un público amplio. Es difícil imaginarse que no sea exhaustiva.

El Prof. Ángel M. Navarro escribió un libro accesible en base a su sabiduría y el conocimiento guardado en el Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina de la Fundación Espigas. Quiero agradecerle a él por su dedicación que nunca cesa al tema del arte holandés y flamenco. Además cabe agradecerles a Marina Baron Supervielle y Mauro Herlitzka de la Fundación Espigas por el importante papel en cuanto a la coordinación y el apoyo incesante al proyecto. Espero que esta publicación les de satisfacción a todos los involucrados en preservar los archivos que el Centro de Documentación reúne desde 1993.

La sólida publicación de la Fundación Espigas representa un fundamento para el intercambio pictórico y cultural entre la Argentina y los Países Bajos en los siglos que vienen. Fue un placer y un honor para la Embajada de apoyar este proyecto!

Robert Jan van Houtum
Embajador de los Países Bajos
Buenos Aires - Argentina.
Febrero de 2006.

La Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, creados en 1993, tienen como misión recopilar, ordenar y poner a disposición del público la documentación referente no sólo al arte argentino sino también al arte internacional en nuestro país.

A través de los catálogos de las casas de subastas, de galerías de arte, de coleccionistas, de artículos de prensa publicados en revistas especializadas y de muestras realizadas en nuestros museos, se organizaron las bases de datos de arte español, francés, suizo y flamenco y holandés en la Argentina, y se encuentra en preparación la de arte italiano.

También, a partir del material reunido por nuestro Centro de Documentación, hemos podido dar cuenta de la importancia del arte flamenco y holandés en el país.

Desde mediados del siglo XIX se introdujeron en la Argentina obras de arte europeas, traídas ya sea debido a su calidad y al reconocimiento histórico de las escuelas que representaban o por iniciativa de inmigrantes que se establecieron en el país e incorporaron obras de arte provenientes de sus tierras de origen o de otras de ese continente.

No son muchas las colecciones argentinas que cuentan con obras de las escuelas flamenca y holandesa, pero podemos observar en nuestros museos algunos destacados legados, como los de la familia Hirsch, en el Museo Nacional de Bellas Artes, la condesa Zouboff, en el Museo Nacional de Arte Decorativo, la familia Castagnino, en el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", y la familia Estévez, en el Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilio Estévez", estas últimas, instituciones de Rosario.

Gracias a la financiación otorgada por la Real Embajada de los Países Bajos y la Stichting Cultuur Inventarisatie y a fondos propios, hemos realizado la base de datos y la publicación que presentamos.

Agradecemos muy especialmente al embajador de los Países Bajos, señor Robert Jan van Houtum, a la actual agregada cultural de dicha embajada, señora Jobien Anna Hekking, y al señor Reneko Elema, quien la precedió en el cargo, así como a la coordinadora de la Foundation for Cultural Inventory, señora Lia Gorter, por su decidido apoyo; y dedicamos un particular reconocimiento al profesor Ángel Navarro, por la investigación y selección documental realizada.

Mauro Herlitzka
Presidente del Consejo de Administración
Fundación Espigas
Diciembre de 2005

Las vinculaciones entre la Argentina y Holanda no comenzaron en el año 2002 con la boda real de Máxima Zorreguieta y el Príncipe Willem Alexander de Orange. Prueba de ello es la publicación que tienen ante ustedes. A través de estos documentos, y gracias a la iniciativa de Fundación Espigas en Buenos Aires, se ha tornado manifiesta la relación entre nuestros países en el campo de las artes visuales flamencas y holandesas.

La Foundation for Cultural Inventory ha apoyado este proyecto desde sus inicios.

El conocimiento del arte flamenco y holandés en la Argentina se había limitado al excelente catálogo de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. Con este libro, que incluye inventarios y documentación sobre exposiciones, mercado y crítica de arte en diarios y otras publicaciones periódicas, así como inventarios de colecciones privadas, se abre tanto a los estudiosos como al público en general una ventana hacia la vida cultural de la Argentina desde aproximadamente 1880. Asimismo, por medio de documentos tales como afiches y catálogos de exposiciones y de ventas se aprecia un panorama del arte de los Países Bajos en Argentina.

Cualquier proyecto que se emprende requiere fondos. La MAOC Countess of Bylandt Foundation reconoció la importancia del que hoy presentamos y contribuyó a su financiación, y los esfuerzos y el apoyo del embajador del Reino de los Países Bajos, Robert Jan van Houtum, y del agregado cultural, Reneko D. Elema, impidieron que esta iniciativa perdiera su senda por falta de recursos.

La colaboración del profesor Ángel Navarro, de la Universidad de Buenos Aires, proporcionó una más que confiable garantía del alto nivel de esta publicación. El personal de la Fundación Espigas realizó este trabajo en la Argentina con gran entusiasmo. La Foundation for Cultural Inventory se considera afortunada de haber podido contribuir a la realización de esta valiosa base para fomentar conocimiento y las investigaciones en el campo del arte flamenco y holandés en la Argentina.

¡Ojalá pueda este libro encender nuestra curiosidad!

Lia Gorter
Coordinadora
Foundation for Cultural Inventory,
Stichting Cultuur Inventarisatie, Amsterdam
Diciembre de 2005

Introducción

Nota

Los nombres citados conservan la grafía con que aparecen en los documentos citados. En algunos casos los artistas son mencionados sólo con sus apellidos, sin sus nombres o, en algunos casos, de éstos sólo se consigna la inicial. Las autorías que se mencionan son también aquellas que se consignan en los documentos.

El arte flamenco y holandés en la Argentina

Ángel M. Navarro

El Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires muestra en la Sala Hirsch un importante grupo de pinturas de escuelas holandesa y flamenca que provienen de la colección formada por Alfredo Hirsch durante la primera mitad del siglo pasado. Esta donación que data de 1983¹ muestra un gusto muy definido por el arte de los Países Bajos que puede sorprender en un país tan alejado de Europa. ¿Fue este gusto compartido por otros argentinos? ¿Perdura aún su vigencia? ¿Tuvo esta pintura una buena acogida en los medios nacionales? ¿Influyó en los artistas locales?

Examinamos aquí distintas formas de la presencia del arte flamenco y holandés en el país a través de los medios y las vías que fueron más corrientes. Este análisis no es exhaustivo y seguramente, luego de este trabajo, se agregarán nuevos datos que por ahora se nos escapan, pero pretende presentar una primera evaluación de esta cuestión.

Quedan claras ciertas cosas que de un modo u otro eran sospechadas. Por un lado el peso relativo que ha tenido el arte de Bélgica y Holanda en nuestro ambiente artístico y cultural; por el otro, la preeminencia de las obras contemporáneas en cada uno de los momentos analizados y, finalmente, la importancia mínima que parecen haber tenido los maestros que pueden ser considerados clásicos, esto es, los grandes artistas que han sido incluidos bajo la denominación de Primitivos o aquellos que actuaron durante el siglo XVII, llamado Siglo de Oro. Pero a pesar de todo, podemos señalar que a través del arte flamenco y holandés en galerías y colecciones locales, se han producido una serie de operaciones que posibilitaron su difusión y también el acercamiento a técnicas artísticas que no muchas veces han sido bien comprendidas como sucede con el grabado. En menor grado también se han podido medir ciertos contactos que pueden tomarse como influencias o como trabajos en equipo o en conjunto, como ha sucedido en las últimas décadas con algunos de nuestros artistas actuando junto a uno holandés como es el caso de Pat Andrea.

Analizando históricamente la existencia y la repercusión del arte holandés o flamenco en los medios locales, puede verse cómo fueron muy relativas. Durante la época colonial, como sabemos, el consumo de arte se redujo a algunas obras destinadas a las iglesias y centros religiosos, y a otras destinadas a las devociones privadas. Las escasas obras que se consumieron provenían del mercado español, de la producción local de las misiones jesuíticas y también del Alto Perú. Los inicios de nuestra vida independiente, coinciden también —como lo planteó Eduardo Schiaffino—² con la de nuestra actividad artística, y muestran un desarrollo pobre y moroso en relación a otras latitudes del continente. Gran parte del siglo XIX se caracteriza por la presencia de pintores extranjeros, viajeros entre los que se pueden citar Jean Philipps Goulu, Emeric Essex Vidal, Charles Henri Pellegrini, que se establece en el

¹ Fue realizada por los Señores Mario Hirsch, Sarah Saavedra Guani de Hirsch, Claudia Caraballo de Quentin y Octavio Caraballo, descendientes de Alfredo Hirsch.

² Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en la Argentina, 1783-1894*, Buenos Aires, (Edición del autor), 1933, p. 65.

país, Raymond Monvoisin, Adolphe d'Hastrel de Rivedoy y Johan Moritz Rugendas entre otros; proceden de Europa continental o de Inglaterra pero entre ellos no se cuenta ninguno proveniente de Holanda o de Bélgica. Debemos anotar aquí esta ausencia especialmente si tenemos en cuenta el carácter viajero que caracterizó a los artistas holandeses que los llevó por diversos lugares del globo. En el siglo XVI y en el XVII fueron grandes viajeros y su meta principal fue Italia. Allí existían sobradas razones que fundamentan esta actitud, a diferencia de lo que sucedía en estos dominios españoles ubicados en confines del mundo que no ofrecen razones especiales para justificar aún una visita.³

En cuanto a las obras, la primera exposición de obras de arte en nuestro medio fue inaugurada en el Colegio de Ciencias Morales, en la iglesia de San Ignacio el 8 de marzo de 1829,⁴ importadas por José Mauroner cuando Buenos Aires "Era un lugarón destartado, de aspecto inconcluso, emplazado en las barrancas del río: amontonamiento de casas bajas sobre el cual se erguían las torres de sus templos". Según el cronista de *El Tiempo*, la muestra estaba integrada por cuadros de 150 autores y en el catálogo "sucinto" se anotan 103 obras italianas –numeradas del 1 al 87 1/2 [sic]–, 141 obras españolas (numeradas 88 al 204 3/4) además de 9 correspondientes a la *Escuela Española Moderna* (marcados como A, B, C, D y E), 25 obras Francesas (nº 275 a 287), y 90 obras de *Escuela Flamenca* (números 205 a 274 3/4).

Entre los artistas de la Escuela Flamenca aparecen mencionados los nombres "Wenix, Juan; Wanorland María Crespo; Rubens –con 7 obras–,⁵ Brackeburg, Jordan Jacques y Wan Dick" –también con 7 obras, cuatro de las cuales se mencionan como atribuidas⁶ "Juan Fit (uno original y dos atribuidos, uno de ellos a "J. Fitty")–, Elshumar; Brughuel; Juan de Maubege; Michaut; Abraham Teniers (2 obras), Eglon Wanderner; Teniers David; Olbens; Rembrandt con un *Retrato de una Joven*; Luca de Leyden; Goltzius Henry; Wadyuden; B[artolo]me. Bramber; además de un *Cupido rompiendo sus flechas* de "Yens" y otras obras que aparecen bajo los nombres de "Rugente" (número 234), Rafael Mengs (con tres obras); "Claudio Lorrain" (*Paisaje con varios personajes*), "Calot" (*Un regimiento de artillería*), una *Adoración de los Reyes* de "Lanfranc". Se incluyen dentro de esta escuela un *Señor en la cruz*, "Escuela de Durero", un *Sacrificio de Abraham* de "Escuela Alemana" y 26 anotadas como "Original de autor desconocido".⁷ Sorprende en primer lugar la introducción dentro de la escuela flamenca de obras que son mencionadas como "Escuela Alemana" o "Escuela de Durero", así como algunos de los nombres de los artistas. Pueden reconocerse aquellos como Jan Fyt que se menciona como "Fit" o "Fitty", o "Eglo Wanderner", Eglon van der Neer, pero hay casos intrigantes como el de "Wadyuden" o el de "Wanorland María Crespo", nombre este que induce a pensar en Van

³ Sobre esta cuestión remitimos a Seymour Slive, *Dutch Painting 1600-1800*, New Haven y Londres (Yale University Press), 1995 que trata el tema de modo general y contiene bibliografía ampliatoria esencial.

⁴ Francisco Palomar, *Primeros Salones de Arte en Buenos Aires*, Buenos Aires, s. f., pp. 9 y 11.

⁵ Números de catálogo 207, 212, 213, 224, 264, 270 y 274. Véase Palomar, op. cit., pp. 33-47.

⁶ Corresponden a los números 211, 218, 221 y 214^a, 227^a, 240^a, 247^a respectivamente.

⁷ Números de catálogo 229, 331, 32 y 33, 235, 237, 238, 242, 244, 248, 250, 251, 253, 254, 255, 257, 258, 260, 261, 162, 263, 163?, 271, 272, 273 y 274?

Orley aunque no tenemos respuesta para "María Crespo" ¿sería tal vez una consignataria? Asimismo pueden reconocerse nombres de artistas que pertenecen a otras escuelas, como Claudio Lorrain, Calot, Lanfrac o Mengs.

El conjunto, que suscitó algunos comentarios en los diarios locales como el mencionado *El Tiempo* o *The British Packet and Argentine News*, parece sin embargo, no haber despertado ningún interés de compra por parte de los porteños. "No nos consta si Mauroner hizo alguna venta entre los particulares que se interesaban por sus cuadros ni si, en consecuencia, quedó en el país alguna de las 379 (el catálogo registra 368) que trajo de Europa. Por el contrario, abrigamos la sospecha que no (...) El coleccionista aparece en nuestra sociedad algo más tarde" dice Francisco Palomar que ha estudiado el tema y menciona un artículo de *The British Packet and Argentine News* del 15 de mayo de 1830 donde se anuncia la partida de Mauroner y su "galería de cuadros".⁸

La próxima noticia vinculada con el arte flamenco es recién de 1888 y tiene que ver con la exposición realizada por el señor Narciso Lugones en la calle Piedad 1268 (hoy Bartolomé Mitre) en la que Palomar llama la atención sobre una obra de Rubens (cuya autenticidad fue puesta en duda) al tiempo que cita el comentario de *La Nación* que califica las obras "de trivial manufactura y de creaciones de raro mérito artístico".

Ese mismo año es mencionada también la Casa Sommaruga de la calle San Martín donde se exhibían obras pictóricas diversas de cuyas escuelas, lamentablemente, no tenemos noticias, y también una exhibición de pintura antigua que habría tenido lugar en un local de la calle Alsina 161 que habría incluidos obras de Murillo, Tintoretto y otros que, según el diario *La Nación*, eran "simples copias". El 29 de junio se inauguró la *Exposición Francesa* en el Jardín Florida, ubicado en la calle del mismo nombre entre Córdoba y Paraguay y en septiembre una de pintura española en la Cámara de Comercio de España en Buenos Aires (Victoria –hoy Hipólito Yrigoyen– 724) que fue organizada por Señor Esteban Lazárraga y contó con 326 cuadros.⁹

Es evidente el incremento de las actividades artísticas en esos años, cuando también se comenta la presencia de artistas extranjeros. Palomar transcribe un párrafo de *La Nación*:

'Pasamos por una época nueva en cuanto a movimiento artístico, especialmente en lo que respecta a la pintura: los artistas se nos vienen', dícese en un comentario aparecido el 2 de septiembre en el diario que estamos espigando. Y contrastando con la forma en que venían los pintores anteriormente, se agrega: 'No es ya el viaje accidental del pájaro suelto que nos trajo a Monvoisin, Goulu, Verazzi, Manzoni y Agujari... Hoy la cosa ya cambia; si vienen es porque saben lo que Buenos Aires es, que el arte aquí se aprecia y se paga'... 'Día a día tenemos una nueva exposición' (19 de agosto); 'Buenos Aires es una gran ciudad de un movimiento artístico asombroso' (9 de septiembre).¹⁰

⁸ F. Palomar, *op. cit.*, pp. 58-59 y nota número 5.

⁹ *Ibidem*, p. 80.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 68 y 70.

En 1893 el Círculo de Santa Cecilia, una entidad con fines benéficos, realizó una exposición en el Palacio Hume, ubicado en Avenida Alvear y Rodríguez Peña, que quedó inaugurada el 28 de Octubre de 1893.¹¹ Eduardo Schiaffino seleccionó las obras que en su totalidad provenían de colecciones privadas, ya que en ese entonces no existían colecciones públicas, y logró reunir 125 cuadros además de 65 piezas de mobiliario y 367 ítems calificados como objetos de arte. La mayoría de las pinturas procedían de las galerías de José Prudencio de Guerrico, Andrés Lamas, Francisco J. Brabo, Juan Benito Sosa, Adriano Rossi y Artistóbulo del Valle. En cuanto a las escuelas de nuestro interés, de la colección de Don Vicente L. Casares procedía una *Ninfa perseguida por un fauno* de Cornelis de Poelenburg y de la del arquitecto Julio Dormal un *Retrato de Señora* atribuido a Jacob Jordaens. José P. de Guerrico prestó un *Retrato de un Gentilhombre*, que figuró como obra de Wibrand de Geest.¹² La obra mereció entusiastas comentarios de Schiaffino en el diario *La Nación* donde escribe que “haría él solo la representación de su autor si este tuviera que cimentarla...” y atribuye el valor de la obra al “parentesco con Rembrandt –de quien es cuñado– por el frecuente contacto, los buenos ejemplos consiguientes y aún los consejos (admitiendo que los hubiera necesitado), hayan hecho de Wibrand casi un rival del famoso maestro de Amsterdam”. Refiriéndose a la factura de la obra, concluye que “No se puede ir más lejos en materia de reproducción inteligente de la fisonomía humana, la observación más justa, el dibujo más preciso, la plasticidad mejor entendida, los tonos mas sobrios –negro, blanco y carne– más exactamente dosificadas no cabe imaginarlos...”

El conjunto estaba integrado principalmente por obras de las escuelas francesa y española; sobre las 125 pinturas que se mencionan, las 3 de escuela holandesa no representan mucho y esta proporción muestra de modo evidente las preferencias de los porteños.

Es por esta época cuando la cultura francesa comienza a desplazar las formas y el gusto italianos para tener un peso que se hará cada vez mayor en la sociedad argentina, cosa que se ve reflejada de modo muy claro en la arquitectura de Buenos Aires, la ciudad capital.¹³

Es importante por lo tanto señalar entre esos primeros coleccionistas, la compra que en ese mismo año de 1893, realizó Aristóbulo del Valle asesorado por Schiaffino. Se trata de *La presentación al Templo* de Jacob Willensz de Wet que adquirió en la venta de las obras del coleccionista Andrés Lamas realizada luego de su muerte ese mismo año. La obra había pertenecido a Francisco J. Brabo quien la había adquirido en la ciudad alemana de Manheim, en 1868.¹⁴

¹¹ Ibidem, pp. 102 y 103, y E. Schiaffino, *La Pintura y la escultura...* citada, pp. 329.

¹² Se trata de la obra que hemos atribuido ahora a Anthonisz. van Ravesteijn (ca. 1570-1657), véase Ángel M. Navarro, *La Pintura Holandesa y Flamenca (Siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1994, pp. 165-67.

¹³ Esta situación la señala de modo muy claro el ingeniero Carlos M. Morales cuando anota la aparición de los techos de mansarda “adopción que sin duda confiere cierta gracia y elegancia a los edificios, y que ha respondido antes que a razones técnicas –ya que nuestro clima jamás cae nieve– a consideraciones puramente estéticas”, *Manuel du Voyageur Baedeker de la Republique Argentine*, Barcelona 1907 (Tercera Edición), p. 171.

¹⁴ Véase Ángel M. Navarro, *aestros flamencos y holandeses (Siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, p. 175. La obra fue nuevamente vendida en la venta Lavega-Lamas, donde Schiaffino la compró para el Museo Nacional de Bellas Artes donde actualmente se halla bajo el número de inventario 2270.

En diciembre de 1896 abre sus puertas el Museo Nacional de Bellas Artes, fundado en julio del año anterior para convertirse en la primera colección pública de pintura en la Argentina. Entre las 163 obras que enumera el *Catálogo de las Obras Expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*,¹⁵ aparecen 12 catalogadas como holandesas o flamencas. Diez procedían del legado de Adriano E. Rossi y dos de la donación de José Prudencio de Guerrico.¹⁶ Se menciona también una copia de *La Cena Alegre* de Gerard van Honthorst realizada por Claudio Lastra, artista argentino que había estudiado en Florencia hacia 1860. Bajo la entusiasta dirección de Eduardo Schiaffino, el Museo comienza a incrementar su colección mediante adquisiciones que se realizaron tanto en Buenos Aires como en el extranjero. Entre 1897 y 1899 ingresaron cuatro obras y en 1901, cinco procedentes de la colección de Aristóbulo del Valle.¹⁷

Durante los años 1903 y 1906, Schiaffino realizó viajes especialmente dedicados a comprar obras para el Museo. En Amberes adquirió doce.¹⁸ Posteriormente las compras de obras holandesas o flamencas disminuyeron: en 1913 fue adquirido en Buenos Aires¹⁹ el *Paisaje con las ruinas de la abadía de Rijnsburg* de Aelbert Cuyp, obra de calidad y de un interesante momento de la producción del artista así como de impecable procedencia y, recién en 1933, el *Interior de cocina campesina*, que ingresó como obra de Adriaen van Ostade pero que ahora ha sido atribuido a Hendrick Martiensz Sorgh.²⁰

Por esta época comienzan a registrarse una serie de exposiciones de pintura europea que se prolongarán por buen tiempo. A partir de 1897, José Artal y José Pinelo trabajan con la pintura española casi exclusivamente pero a veces incluyen pintores italianos como Giacomo Favretto, Francesco Paolo Michetti y Paolo Mancini.²¹ En 1904 Ferruccio Stefani realiza una muestra dedicada a obras contemporáneas de la pintura italiana; estas exposiciones se reiteraron en los años 1905, 1907, 1909, 1911, 1912, 1913, 1914 y 1915-16.

En 1907 la galería Bernheim presenta en la Galería Witcomb su primera exposición en Buenos Aires –organizada por José Artal por encargo del Dr. José R. Semprúm– y su presencia se prolongará hasta 1914.

En julio y agosto de 1908 la galería realizó en el Salón Witcomb su exposición *Arte Moderno. Exposición de obras originales de distinguidos artistas franceses y de otras naciones concurrentes a los salones de París*, que como su nombre lo indica, estaba dedicada al arte francés y preferentemente contemporáneo. Se incluye sin embargo una obra de

¹⁵ Buenos Aires, 1896. De carácter topográfico, fue realizado por Eduardo Schiaffino, director del Museo.

¹⁶ Al legado de Rossi corresponden los inv. n° 5535, 5536, 1937, 5465, 2134, 5817, 5131, 5176, 2112 y *Tobías y el ángel* de Adrian van Utrecht que aparece en el catálogo de Schiaffino de 1896, obra de la que actualmente no tenemos noticias. Las procedentes de la Colección Guerrico son los inv. 2489 y 2914.

¹⁷ Respectivamente, 1897, Escuela de Amsterdam, *Retrato de un Burgomaestre*; 1898: Copia de Van Dyck, *Retrato Masculino*; 1899, Willem Shellinks, *Partida de caza*, y el *Retrato de Catalina Opalinska*, hoy catalogado como escuela francesa.

¹⁸ Inv. 1922, 2052, 2053, 2054, 2055, 2237, 2277, 2350, 2436, 2631, 3754 y 5171.

¹⁹ Véase p. 22.

²⁰ Para estas obras, véase Ángel M. Navarro, *Maestros...* pp. 109-111 y 163-165 respectivamente.

²¹ Las exposiciones de Artal fueron de 1897 a 1913 mientras que las de José Pinelo se realizaron entre 1897 y 1926 con la excepción de los años 1915 y 1920).

Johan Barthold Jongkind y tres de Ten Cate (números de catálogo 58 y 79, 80 y 81 respectivamente. De Ten Cate no se menciona el nombre).

Al año siguiente (1909) entre el 15 de mayo al 15 de junio, la galería reiteró su exposición en Witcomb²² incluyendo nuevamente obras de Jongkind y de Ten Cate. (nº 38 y 56, 57 y 58).

En 1910 Bernheim presentó su Exposición *Arte Moderno. Escuela francesa de 1830*, que se realizó del 1º al 31 de Mayo en el Salon Witcomb y se compuso de 72 obras de artistas franceses entre las que se incluyeron 8 obras de artistas belgas y holandeses: Cesar De Cock, catálogo nº 18 y 19, Jongkind nº 42, 43 y 44, Marie Ten Kate nº 45 y Alfred Stevens, nº 63 y 64. En 1911 (2 al 31 de mayo) en el mismo Salón, la exposición llevó el mismo título y se compuso de 48 obras entre las que la nº 21 pertenece a Jongkind.

En la exposición correspondiente a 1913 se adquirió el ya mencionado *Paisaje con las ruinas de la abadía de Rijnsburg*, de A. Cuyp procedente de la colección de Duque de Morny para el Museo Nacional de Bellas Artes y en 1914 Georges Bernheim ofrece la que será su última exposición en Buenos Aires; en esa oportunidad se expuso *La Nymphe surprise* de Edouard Manet, que hoy también pertenece al Museo Nacional de Bellas Artes y junto a las obras francesas se incluye *L'art d'être grand-père* de Joseph Israels (1824-1911).

También en ese año, la galería parisina de Charles Brunner realizó en Witcomb una exposición que incluyó *Adoration aux bergers* de Aelbert Cuyp, *Marché dans une ville d'Italie* de Johannes Lingelbach, *Portrait d'une jeune femme* de Gaspard Netscher y *Tempête au bord de la mer* de Simon de Vlieger (números de catálogo 3, 7, 13 y 19). En octubre del año siguiente y en el mismo lugar, Brunner realiza una nueva *Exposition de Tableaux Anciens* en la que figuraron Jan Baptiste Madou, Jan David de Heem, Gaspard de Crayer, C. F. Frank, Abraham Cornelius Begeijn, Jan Abraham Beerestraten, Johannes Lingelbach y Jan Hendrik Verheyen, cada uno con una obra. Por su parte José Pinelo organizó la *Primera Exposición de Arte Retrospectivo* en la pudieron verse un retrato atribuido a Van der Helst, una *Virgen* catalogada como "Escuela de Mabuse" y una *Anunciación* también anónima calificada como "Escuela flamenca".

El año del Centenario y la primera exposición holandesa

El año 1910 fue importante por dos razones. La primera tiene que ver con las celebraciones del Centenario de la Revolución de Mayo, entre las que se incluyó la *Exposición Internacional de Arte del Centenario* en la que participaron diversos países americanos y europeos, incluyendo representaciones de Bélgica y de Holanda que ocuparon los salones XVIII y XIX y XXX respectivamente.

El envío belga se compuso de 47 obras de igual número de pintores y de 12 esculturas de seis escultores, mientras que el de los Países Bajos estuvo formado por 66 obras solo pictóricas.²³

En el capítulo dedicado a los Países Bajos una pequeña introducción plantea el papel de los holandeses en la Historia del Arte y su rol en los desarrollos más recientes:

²² Georges Bernheim *Arte Moderno. Escuela francesa (exposición de obras originales de distintos artistas franceses y de otras naciones concurrentes a los salones de París)*.

²³ Véase *Exposición Internacional de Arte del Centenario. Catálogo*, pp. 77-85 y 231-38.

Debido al gusto natural de los habitantes de estos Países bajos y hermoso por el 'colorido' y por la inclinación innata de hacer de sus viviendas museos de cosas agradables a al vista, en compensación con el clima triste de sus inviernos largos, floreció esta nueva manifestación de arte, que se ha caracterizado desde los tiempos de los van Eyck, Memling, Matsys (1400-1500), Rubens, van Dyck, Hals, Dou, Steen, y Rembrandt (1600-1700) hasta estos días.

para considerar después el papel que esta escuela jugó, junto a la obra de algunos pintores franceses, al haber planteado una reacción contra los Academicismos destacando la obra de Matthijs Maris (1839-1917) y Anton Mauve (1838-1888)

Después de 1700 sobrevino, como en toda Europa, una decadencia artística, causada por el clasicismo de las "Academias" que hicieron del arte individual una profesión colectiva. La reacción vino simultáneamente con los franceses Millet y Corot, de las escuelas moderna holandesas de la Haya y Laren (Maris y Mauve) y la pintura volvió a su antigua senda de reproducir fielmente la naturaleza, lo que comprueban los cuadros expuestos en esta sección de la exposición internacional de Arte.²⁴

La segunda razón de la importancia del año 1910 reside en el hecho de que el 19 de julio se inauguró en el Salón Witcomb la que, por lo que sabemos, es la primera exposición especialmente dedicada a artistas holandeses. Se trata de la *Exposición holandesa. Escuela flamenca*, organizada posiblemente por el Sr. D. Rettsma, quien como lo dice el pequeño catálogo, aparece respondiendo de la autenticidad de las obras expuestas. Estuvo integrada por 24 obras pertenecientes a 17 artistas contemporáneos, de los cuales cuatro aparecen con un signo que indica que han fallecido. El "catálogo" es solo una lista de obras que incluye únicamente el nombre de los artistas y el título de cada obra, sin mencionar fechas o medidas. Los artistas son N. Bastert, Ch. Bombled, Ch. Dankmeyer, + P. J. C. Gabriël; J. M. Gidding (dos obras), C. Koppenol (3 obras), J. W. Koekkoek, W. C. Rip (4 obras), J. A. Rust, + A. Schelfhout, L. Th. Sutterheim, + S. L. Verveer, M. Vandermaarel, W. H. Vandernat, J. Vancouver, + Jan Wiessenbruch, y Señorita M. Wandscheer (dos obras). Por sus títulos inferimos que la mayoría de las obras son paisajes, habiendo además tres al menos con tema de animales y solo dos retratos, las obras de Wandscheer.

En 1911 Roberto J. Payró organizó en Witcomb una *Exposición de Artistas Belgas* que incluye tres artistas contemporáneos –William Degouve de Nuncques, Henry de Groux y Johan de Koennenburg– a los que se sumó el uruguayo Joaquín Torres García que en 1910 había hecho una experiencia en Bruselas pintando los paneles del pabellón de su país. Esta exposición de artistas belgas se reiteró en 1912 y también en 1913 del 1º al 15 de Abril, en la *Troisième exposition de l'art Belge à Buenos Aires*, organizada esta vez por Frédéric Vermorcken.

²⁴ Ibidem, pp. 232-33.

Frédéric M. Vermorcken

Mencionado como "Artista pintor, miembro del Círculo Artístico y Literario de Bruselas" en el catálogo de la exposición de 1913, sabemos que Frédérick Marie Vermorcken, había nacido en Bruselas el 13 de Octubre de 1862 y que estudió en la Academia de Bellas Artes de Amberes. En 1885 viajó a los Estados Unidos para establecerse en Nueva York donde abrió un estudio, desde el que participó en exposiciones en Filadelfia y Chicago. En 1895 se instaló en San Francisco junto a su hermano con quien compartió atelier.²⁵

En Buenos Aires, además de esta exposición, también en 1913 organizó en Witcomb una *Exposición de arte Francés*.

Al año siguiente presentó una similar que tituló *Exposition de Peintures, Ecoles Française, Hollandaise et Flamande. Collection Frederic M. Vermorcken* en la que figuraron obras de Gerard Hoet, Salomon van Ruysdael, Anton Mauve, John J. Paling, P. Potter, W. Roelofs, Th. de Bock, H. Ronner, Fourmois, G. De Jonghe, A. Ortsmans, Jan van Lokhorsth, D. Ryckaert, C. Meunier, J. Lies, etcétera. Asimismo reiteró la *Exposition de l'Art Belge à Buenos Aires* en cuyo catálogo, además de organizador, figura con dos obras (números 73 y 74) junto a una de Berthe Vermorcken (número 75) quien, suponemos, era su mujer.

Ese año de 1914, a las mencionadas exposiciones de pintura se agrega la que posiblemente sea la primera dedicada a un tipo de obras que no era habitual en el mercado local: dibujos y grabados. Esta *Exposición de Dibujos y grabados antiguos* tuvo indudablemente una intención de difusión y en ella, además de los habituales artistas franceses y españoles, los holandeses y flamencos también están incluidos. Entre las 113 obras figuran grabados de Van der Meulen, Paul Potter, Nicolas Berchen, Bloemaert, Metsu, Jordaens, Van Goyen, Herman van Swanevelt, Van Balen, Van Geel, Ferdinand Bol y Van der Werff.

En los años posteriores estos envíos desde el exterior se interrumpieron, posiblemente por la guerra europea. Se reanudan recién en abril de 1918 en el Salón Witcomb con una *Exposición de Arte Antiguo* compuesta por 16 obras, 13 pinturas y 3 dibujos. Dos corresponden a Adriaen van Ostade (nº 2 y 3), uno a Jan Both (nº 7) y otros dos son atribuidos a Brouwer (nº 9 y 10). Al mismo tiempo se realiza una *Exposición de Copias del Museo del Prado. Velazquez, Murillo, Goya y Rubens*; de este artista incluye *Caza de Diana* y *Danza de aldeanos*, números 14 y 15 respectivamente, ofrecidos al precio de 250 pesos moneda nacional cada uno.

En 1920 se realizan nuevamente en Witcomb algunas de las exposiciones organizadas por galerías extranjeras pero la participación de obras de las escuelas que nos ocupan no fue relevante. Se integraban generalmente mediante obras de artistas contemporáneos españoles y sobre todo franceses, lo que muestra las tendencias habituales del gusto de los consumidores locales.

En la *Exposición de Arte Antiguo, Moderno y Escuela 1830*, organizada por Don Enrique L. Heniot en representación de las casas M. Knoedler y Cía, Gimpel y Wildenstein Ehrich Galleries de New York, solo figuró el holandés Philips Wouwerman con el número 25 y en la

²⁵ "Frederic Marie Vermorcken. Artist Biographies", en http://www.fineoldart.com/browse_by_essay.html?essay=476. (Consulta 29. 02. 05)

Exposición de Pintura Antigua y Moderna que organizó Domingo Viau solo encontramos una obra de Henri Ten Cate (1803-1856) y otra Piet Verhaert (1854-1910).

Se realizó sin embargo una exposición especialmente dedicada al arte de Holanda y Flandes donde no falta por supuesto la pintura francesa. Bajo el título *Tableaux école Francaise, Hollandaise et Flamande. Collection Frédéric M. Vermorcken*, fue organizada por el mismo Vermorcken, con obras que, como puede esperarse, en su mayoría eran de artistas contemporáneos. Entre ellos se mencionan J. Bosboom, Van Huysen, Mesdag, Rosierce, T. Gerard, G. van de Velde, etc. De la escuela flamenca se presentaron 31 obras, catalogadas con los números 20 a 50, entre los que se incluían H. Bourse, F. van Leemputten, De Schamphoeleer, E. Verboeckoven y una *Fête Villageoise* de David Teniers.

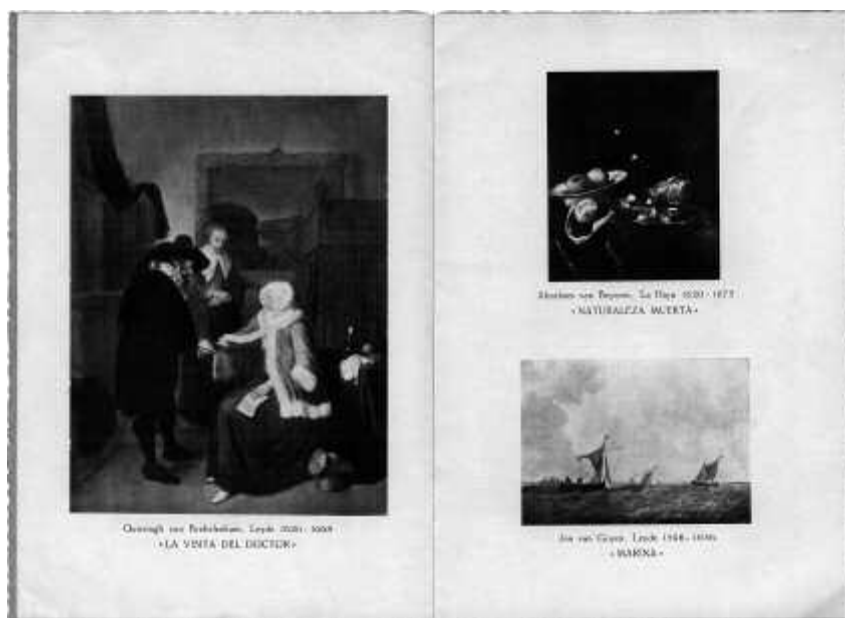
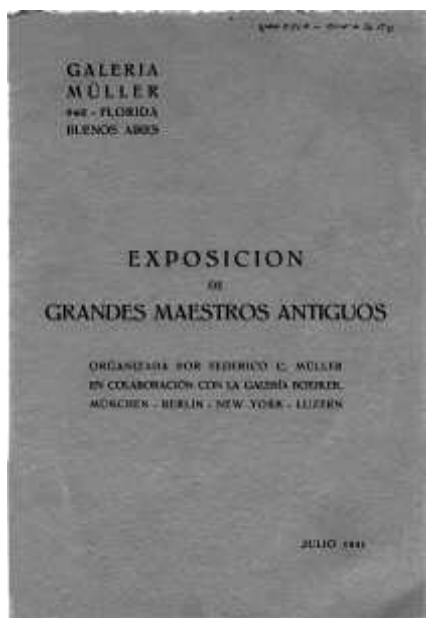
En 1924 se inauguraron los Salones de Amigos del Arte, importante sociedad destinada a la difusión del arte, con una exposición de la colección de Francisco Llobet donde, entre las obras principalmente francesas y españolas, figuraba una obra de Jongkind. Entre 1924 y 1932 la sociedad organizó 239 exposiciones en las que los artistas holandeses figuraron solo raramente. Uno de ellos es Kees van Dongen (1877-1968), artista que fue siempre bien apreciado en Argentina además del ya mencionado Jongkind y de Maurice Asselin (1882-1947).

En 1926 Nordiska Kompaniet anexó a su local comercial una sala de exposiciones dedicada a artistas europeos contemporáneos y de épocas anteriores. Lamentablemente la desaparición de los archivos de esta compañía nos impide corroborar si pasaron artistas holandeses o flamencos. Un catálogo sin mención de fecha, que se conserva en la Fundación Espigas, *Pintura Antigua*, incluye obras de Abraham Diepenbeck, Antonio van Dyck, Pedro Pablo Rubens, Albert Cuyp, Jacob Jordaens, Daniel Blicke, Jan van Neck, Dirck van Delen, Cornelio Dekker y Johan Asselyn.

Frederic C. Müller

Otro actor importante en lo referente al arte holandés fue Frederic Müller, que había llegado al país como comisario de la sección alemana en la *Exposición Internacional del Centenario* nombrado por el gobierno imperial. Luego de esta exposición permaneció en Buenos Aires, donde comenzó trabajando en un bazar de su propiedad que abrió en la calle Florida 361. En los años 1912 y 1913 organizó exposiciones dedicadas a artistas alemanes en la sede del Club Alemán. Este último año y luego de estas exposiciones, Müller creó su propio Salón Müller en Florida 935 donde realizó exposiciones de artistas alemanes contemporáneos aunque debido a las dificultades producidas por la guerra trabajó también con artistas argentinos.²⁶ Posteriormente y luego del planteo de un cambio vinculado con la escuela que trabajaba preferentemente, la alemana, desarrollará una labor importante en cuanto a la difusión del arte europeo y argentino. Dentro de esta tarea la cuestión educativa no estuvo ausente como lo demuestran las diversas exposiciones que organizó, especialmente aquellas

²⁶ Contamos con escasa información sobre Frederic Müller. Algunos de los datos que aquí incluimos provienen de Fundación Espigas, *Archivo García Arias*, Carpeta número 19, Primero Salones de Arte, dactilografiado. En relación al cambio de tendencia de la galería, véase "Nota Introductoria" por Frederic C. Müller, *Catálogo de los cuadros, dibujos y grabados de la Galería Federico C. Müller*, Guerrico y William, 11 y 12 de Julio de 1923 [p. 3].



Catálogo *Exposición de Grandes Maestros Antiguos*, Buenos Aires, Galería Müller, Julio de 1931. Cubierta y 2 páginas interiores, con obras de Q. van Brekelenkam, *La visita del Doctor*, Abraham van Beyeren, *Naturaleza Muerta* y Jan van Goyen *Marina*.

que en la década de 1940 dedicó al grabado en un plan cuidadosamente concebido para llegar al gran público. En ese plan las obras holandesas ocuparon un espacio importante.

Ya en mayo de 1930 presentó su *Exposición de Aguafuertes alemanes, ingleses. Rembrandt*. Entre los alemanes y los ingleses se cuentan 15 artistas con 41 obras mientras que Rembrandt está presente con 8 grabados²⁷ además de uno de Lucas van Leyden y dos de Antony van Dyck (n° 50, 51 y 52).

Al año siguiente, en julio, Federico Müller organizó una *Exposición de grandes maestros antiguos*, en colaboración con la galería Boehler (Munich, Berlin, Lucerna y Nueva York). Se trata de 20 obras, de las cuales 17 aparecen reproducidas en el catálogo, de artistas como Van Dyck, Aert van der Neer, Jan van Goyen, Adam Pynacker, Jan van Huysun, A. van Beyeren, S. de Vlieger, Philips Koninck, W. van de Velde, Antonie Palamedesz, Cornelisz Saffleven, Van Brekelenken y Corneille de Vos. El catálogo estipula que de la mayoría de las obras existen "Expertises otorgados por los expertos más renombrados de Europa: Dr. Hofstede de Groot, La Haya; Dr. Wilhelm von Bode, Berlín; Prof. Dr. Glueck, Viena; Prof. Fr. Martin, La Haya; Prof. Dr. Friedlaender, Berlín, Dr. W. R. Valentiner, Detroit; Dr. Gronau, Graz".

En 1932, durante el mes de abril, se llevó a cabo la *Exposición de cuadros antiguos* en la Galería Müller, organizada por Juan Caivano. Entre las 34 obras de la muestra se cuentan una *Asunción* de "escuela flamenca" y un *Rex Mundi* que figura como Daniel Seghers. Posteriormente tuvo lugar la *Exposición de Maestros antiguos*, con menor número de obras –19– que incluyó artistas como Peter de Hoogh, Antony van Dyck, Jacob van Ruisdael, Philips Wouwerman, Jacob Ochtervelt.²⁸

En Rosario, importante ciudad de la provincia de Santa Fe, debe señalarse ese año la iniciativa de la Comisión de Bellas Artes que organizó la *Exposición de Pintura Antigua. Países Bajos*. Se desarrolló en el mes de septiembre y reunió 15 obras procedentes de coleccionistas locales, presentándose obras de Adriaen Brouwer, Frans Frank el Viejo, David de Heem, Meinder Hobbema, Anthonis Moro y David Teniers.

El Gabinete de Estampas de la Galería Müller

En junio de 1940 la Galería Müller formaliza su Gabinete de Estampas, al que dedica sus salas IV, V y VI. Su actividad comienza con una exposición dedicada a grabados de Rembrandt que se llevó a cabo entre el 14 de mayo y el 8 de junio. La oportunidad sirve para presentar un plan de 24 exposiciones que se realizarán en el transcurso de los próximos tres años. La razón que preside este plan es netamente didáctica, tal como lo explicita la breve nota introductoria del catálogo:

A pesar de que este arte se cultiva también en el círculo de nuestros artistas, que han producido obras muy interesantes y meritorias, hasta la fecha no se ha dado a conocer en Buenos Aires, de un modo amplio, la obra de los Grandes Grabadores Europeos.

²⁷ Número de catálogo 42 a 49, que corresponden a Bartsch n° 81, 74, 349, 327, 320, 198, 168 y 194 respectivamente.

²⁸ Aparecen además en el catálogo una obra de Giovanni Bellini, una de Goya y dos de Poussin.



Catálogo *Rembrandt*, Buenos Aires, Galería Müller, 1940. Cubierta.

La nota no lleva firma pero suponemos que su autor es F. C. Müller quien dice, en primera persona, que

*Desde hace tiempo estoy dedicado a la tarea de organizar en una forma u otra, tal Gabinete de Estampas, tarea nada fácil, y sólo este año conseguí reunir, gracias a mis relaciones internacionales, el material necesario...*²⁹

El conjunto compuesto por 41 grabados se presenta con el adecuado material académico que incluye una breve descripción de cada obra, la mención de la fecha de su realización indicando, cuando existe, la firma del artista, además de las medidas en milímetros y la clasificación de específicos estudiosos del tema como son, en el caso de Rembrandt, Adam Bartsch, Charles Blanc, E. Dutuit, Arthur M. Hind, Charles M. Middleton, D. Rovinski y Thomas Wilson, junto a la mención del estado del grabado. Se reproducen

25 obras³⁰ y en la página 39 se incluye la "Bibliografía" correspondiente.

La Fundación Espigas posee dos ejemplares de este catálogo. El primero incluye notas dactilográficas con textos como "El bautismo del Tesorero, número 20 del catálogo. Clasif. Bartsch 98 (f.) Seglitz dice Die Taufe des Kämmerers (...) Hind dice The Baptism of the Eunuch, 180 x 213 mm...", o "el Campesino con su mujer e hijo" (sic), todavía no expuesto en la galería, formará parte de un conjunto de 30-40 láminas de Rembrandt que se presentarán en Junio". En ambos casos se anotan luego comparaciones de opiniones de algunos de los estudiosos de los grabados del artista mencionados arriba.

Estas notas testimonian el modo cuidadoso de trabajar del galerista, preocupado en brindar al público la información más acabada acerca de las obras. En tapa, una nota dice "Nº 19 / Nº 22 / Colección Hirsch" y corresponden respectivamente a *El ángel desaparecido de ante la familia de Tobias...* y *El jugador de naipes*.³¹ Esta nota, que se relaciona con la más importante colección porteña de arte flamenco y holandés, nos permite agregar otros

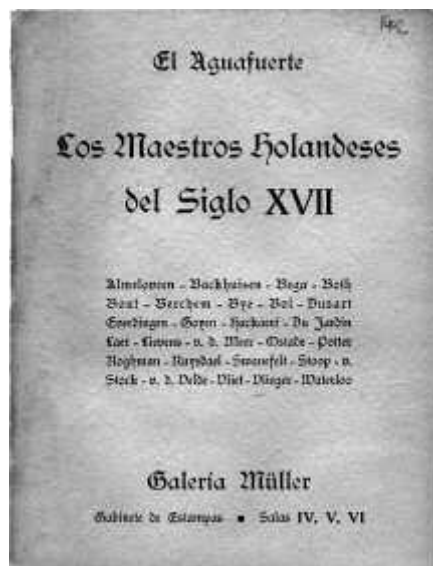
²⁹ *Rembrandt. Exposición de Aguafuertes de Rembrandt*, Galería Müller, La nota no lleva firma pero suponemos que su autor es F. C. Müller quien dice, en primera persona, que " Desde hace tiempo estoy dedicado a la tarea de organizar en una forma u otra, tal Gabinete de Estampas, tarea nada fácil, y sólo este año conseguí reunir, gracias a mis relaciones internacionales, el material necesario..."

³⁰ Corresponden a los números de catálogo 2, 3, 6, 7, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 35, 37, 38, 39, 40 y 41 que corresponden a los números de Bartsch 165, 179, 344, 17, 44, 19, 91, 33, 368, 37, 49, 281, 43, 98, 136, 225, 226, 233, 72, 83, 35, 273, 276, 205 y 94, respectivamente.

³¹ Bartsch números 43 y 136, ambos reproducidos, pp. 23 y 25.



Catálogo *Exposición de Grabados de los Maestros Durero, Rembrandt*. . ., Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", 1941. Cubierta.



Catálogo *El Aguafuerte. Los Maestros Holandeses del siglo XVII*, Buenos Aires, Galería Müller, 1942. Cubierta.

grabados a un conjunto en el que además de pinturas, había bronce, platería, esculturas, tallas y tapices.

En 1941 la Galería Müller presenta en el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" de Rosario una *Exposición de Grabados de los maestros Durero, Rembrandt, MacNeil-Whistler y Zorn* que se extendió entre el 23 de Octubre y el 23 de Noviembre. Es sin ninguna duda el interés de difusión de la obra grabada de artistas europeos el que ha llevado esta exposición a una ciudad importante del interior. En ella la preocupación didáctica que en el accionar de la Galería habíamos ya señalado, aparece nuevamente: el pequeño catálogo que acompaña la exposición plantea en su introducción la naturaleza de la obra y su originalidad, algo que el observador cotidiano no siempre ha comprendido. Explicita que

el grabado original no es una especie de reproducción de un cuadro, sino una obra original. El propio artista traza sobre la madera, el metal o la piedra los rasgos que traducen su pensamiento y expresan su sensibilidad. Cuando ciertas personas poco interiorizadas en problemas del arte preguntan a la vista de una lámina: '¿Dónde está el original?'; no conciben, desde luego, el ridículo de su pregunta. El original está a la vista.

...Ya en el siglo XVII, uno de los más grandes coleccionistas, escribió: 'Si algunas personas calificadas tan dotadas de espíritu como de riquezas, conociesen el

placer que prodigan las estampas hermosas, ciertamente no se hallaría cantidad suficientes de ellas para satisfacer su curiosidad'. Es de desear que tan sabio consejo halle eco también entre los entendidos de hoy en día.

Y a continuación ofrece una explicación sobre la técnica del grabado, una cuestión que aún hoy sigue siendo de difícil comprensión para el público en general. En la exposición, que constaba de 65 obras, Rembrandt está representado por 19.³²

Ese año la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes organizó una *Exposición de Arte flamenco y Holandés* que se llevó a cabo en los meses de septiembre y octubre. Sobre ella, de la que aparentemente no ha quedado ningún documento, hablamos al final de este ensayo.

La siguiente exposición dedicada al arte flamenco y holandés del Gabinete de Estampas de Müller en Buenos Aires, será *El Aguafuerte. Los Maestros Holandeses del siglo XVII*, en 1942. Dada la cantidad de obras, se realizó en dos partes; la primera se desarrolló entre el 27 de julio y el 8 de agosto y la segunda entre 10 y el 22 de agosto. El catálogo incluye una breve descripción de las 122 obras que integran la muestra además de su clasificación, procedencia y dimensiones con una introducción breve pero interesante que reproducimos en la sección respectiva. Los artistas incluidos en la muestra son Jan van Almeloveen (3 obras), L. Backhuysen, Cornelis Bega, Nicolas Berchen (6 obras), Ferdinand Bol, Jan Both, Pieter Bout cada uno con dos obras, Marcus de Bye (5 obras), Cornelis Dusart (2 obras), Allart van Everdingen con 17 obras, van Goyen, Jan Hackaert y Carel Du Jardin con 2 obras cada uno, Peter van Laer, Jan Lievens, Jan van der Meer, Adriaen van Ostade 17 obras, Paul Potter (2), Roeland Rughman, Jan van der Stock, Jacob Ruysdael, 2 obras, Dirk Stoop 4 obras, Herman van Swanefeld, 4 obras, Adriaen van de Velde, 8 obras, Simon de Vlieger con 3 obras y Antonie Waterloo con 18 obras.

También en 1942 se produce la publicación de *Bruegel el Viejo*, de Ana M. Berry con el que se inaugura la llamada Biblioteca Argentina de Arte concebida por Editorial Poseidón. Julio E. Payró saludó jubilosamente a la empresa que "ha llenado un lamentable vacío al editar esta monografía que ilustra brillantemente la obra del pintor flamenco" (*Sur*, año XII, número 99, diciembre de 1942, pp. 88 y 89). El libro contiene 42 ilustraciones en blanco y negro además de una en color de *La siega*, pintura del Metropolitan Museum de Nueva York.

1943

En septiembre de 1943 se realizó una *Segunda Exposición de Aguafuertes de Rembrandt* integrada por 81 obras que aparecen reproducidas en su totalidad en el catálogo y que, como en anteriores oportunidades, se presentan con descripción, referencias, mención de estado, medidas y procedencia. La introducción del catálogo señala que "los números 41 a 81 corresponden a la exposición anterior de junio de 1940", aclaración que nos lleva a plantear la pregunta acerca de lo sucedido con las obras. ¿Acaso no estaban a la venta?

³² Son los números 20 a 38 del catálogo. Corresponden a la clasificación de Bartsch 165. VIII, 174. II, 62, 344, 37, 98. II, 225, 226, 72. I, 105. II, 257, 53. V, 65. II, 63. II, 83. II, 87. II, 35, 276. II y 94. IV.

¿Ninguna de ellas fue vendida? Creemos que muchas eran ya de propiedad privada y fueron integradas a la exposición en pos de la difusión de la obra del artista, y del cumplimiento del plan que la galería había emprendido como queda claramente explicitado en la muestra del año siguiente dedicada a los grabados de Rembrandt.

Este mismo año una exposición individual es dedicada a Victor Delhez, el grabador de nacionalidad belga radicado en Chacras de Coria, provincia de Mendoza. Su exposición se integra con las ilustraciones que preparó para la obra de Fiodor Mijailovich Dostoyevsky además de otras dedicadas a su serie *Danza Macabra* (números 40 a 57).

Suponemos que también en ese año, ya que el catálogo no menciona fecha, se realizó la exposición *El Grabado de Todas las épocas* que la Galería Müller dedicó a grabados de Maestros holandeses e ingleses, aguafuertes ingleses del siglo XIX y a algunos artistas individuales: Durero, Lucas de Leyden, Rembrandt, Andres Zorn y Whistler. De Lucas de Leyden son 14 grabados, al igual que los de Rembrandt mientras que los de otros artistas holandeses suman 81.³³ Entre estos últimos se incluyen Jan van Almeloveen, N. Berchem, Jan Both, Pieter Bout, Marcus de Bye, Cornelis Dusart, Allaert van Everdingen, Jan van Goyen, Jan Hackaert, Carel du Jardin, Pieter van Laer, Jan Lievens, Jan van der Heer, Adriaen van Ostade, Paul Potter, J. van der Stock, Jacob van Ruisdael, Dirk Stoop, H. v. Swanevelt, Adriaen van de Velde, Simon de Vlieger, J. van Vliet, Anthonie Waterloo.

Continuando con su proyecto de difusión, Müller realizó la exposición *Cien Aguafuertes Originales de Rembrandt (1606-1669)* del 12 al 29 de abril de 1944. Estuvo compuesta por 44 obras de la galería y 56 de propiedad particular que se presentaron de modo cronológico a fin de permitir al observador seguir la evolución del artista como grabador.

En la contratapa del catálogo se lee una nota que recuerda el plan de la galería:

Conforme se prometió al público argentino en mayo de 1940 se van realizando en la Galería Müller las exposiciones de los grandes grabadores de todos los Países y tiempos. En los tres primeros ciclos se han efectuado las muestras siguientes: Zorn, Rembrandt, Whistler, Dürer, Maestros alemanes del siglo XVI, Maestros holandeses del siglo XVII, Grabados ingleses del siglo XVIII, Aquatints ingleses del siglo XIX, Grabados franceses del siglo XVIII, Pintores grabadores en la Francia Moderna, Grabadores franceses del siglo XVIII, Canaleto y los Tiepolo a través de sus grabados, Dürer (segunda selección), Los cien más famosos grabados originales de Albrecht Dürer.

Para cada una de esas exposiciones se ha confeccionado un catálogo como el presente que sirve de guía en la muestra y que contiene las indicaciones más importantes para la mejor ilustración del espectador. Están preparándose nuevas exposiciones con objeto de dar cumplimiento al programa completo trazado al inaugurarse el primer gabinete de Estampas particular con que se ha podido contar al público de Buenos Aires y se inicia el cuarto ciclo con esta exposición de cien aguafuertes originales de Rembrandt.

³³ Respectivamente corresponden a los números de catálogo 400 a 413, 50 a 63 y 430 a 521. Los números no son correlativos.



Catálogo *Exposición del Grabado Universal*, Santa Fe, Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, 1944. Cubierta.

En los meses de junio y julio la galería presentó la exposición *Maestros Antiguos de los siglos XVI, XVII y XVIII* en la que se incluye un retrato de Cornelis Johnson van Ceulen, y y sendas pinturas de Jan Lingelbach, Carel Dujardin, Adrian van de Velde y Adam Pynacker.

En el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe, Müller inauguró la *Exposición del Grabado Universal* el 8 de Julio de ese año (1944). El catálogo repite la Introducción y las notas sobre la técnica que aparecieron en la exposición de 1941 en el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" de Rosario. Pero la muestra es ahora mucho mayor ya que incluye 245 obras divididas en secciones dedicadas a Durero, Rembrandt, Maestros alemanes del siglo XVI, Grabadores franceses del siglo XVII, El grabado inglés del siglo XVIII, Grabadores Franceses del siglo XVIII, Canaletto y los Tiepolo, Anders Zorn y J. A. Mc Neil Whistler. El carácter enciclopédico de la exposición muestra una vez más las intenciones didácticas que viene desplegando

la Galería y es importante señalar su incursión en el interior del país, algo que había comenzado ya con la mencionada exposición de Rosario en 1941. En esta oportunidad Rembrandt está representado por 31 obras.³⁴

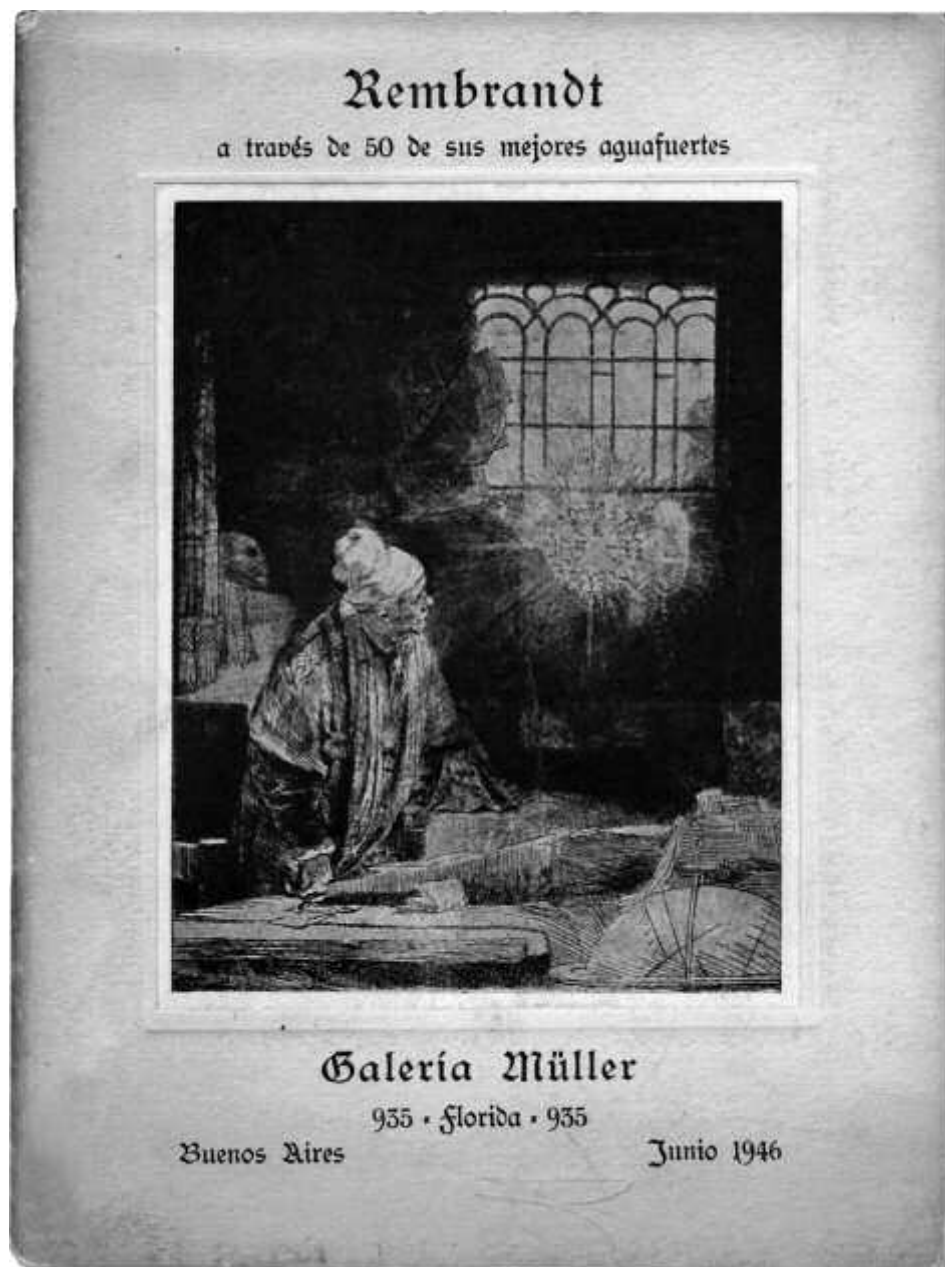
Debe señalarse también en 1944 la publicación del libro de Antonio R. Romera *Pedro Pablo Rubens*, un ensayo que entre sus 80 páginas incluye 21 láminas en blanco y negro y 3 en color fuera de texto. Fue realizada por la editorial Poseidón.

En 1945 el plan de difusión del grabado continuó con una exposición dedicada a grabadores ingleses en la que se incluyeron *La niña de la flauta*, de J. Molenaer grabada por J. MacArdell, *Tocador de Laud* de Frans Hals grabado por J. Faber y *Retrato de Elena Fourment* de Rubens, grabado por Pether.³⁵

También en Octubre de este año debemos anotar la *Exposición de obras maestras. Colección Paula de Koenigsberg* que se hizo en el Museo Nacional de Bellas Artes, un conjunto que, según se dice en la "Presentación" firmada por la misma señora de Koenigsberg, había sido ya expuesto "en Museos de la categoría del Metropolitán, de Nueva York; el Institute

³⁴ Corresponden a los números de catálogos 30 a 60 a la clasificación de Bartsch 354, 165. II, 263. IV, 62, 152. I, 162, 121, 266. I, 119. I, 102. I, 340. IV, 69. I, 368. II, 37. III, 225, 226, 310, 61. I, 189, 112, IV, 272. VI, 195. II, 131. II, 41. I, 56. VI, 63. II, 87. II, 55, 29 y 70. IV.)

³⁵ *Mezzotints Inglesas. S. XVIII*. Corresponden a los números 1, 2 y 22; las tres obras fueron reproducidas. La número 22 reproduce una pastora de Bloemaert con una inscripción abajo que dice "From a picture painted by Rubens in the collection of B. Bates M. D..."



Catálogo *Rembrandt a través de 50 de sus mejores aguafuertes*, Buenos Aires, Galería Müller, 1946. Cubierta.

of Arts, de Detroit; el Museum of Arts de San Francisco, California y en la Exhibición de Arte, de la Feria Mundial de Nueva York, que se verificó durante los años 1939-1940".

Se trataba de un extenso número de piezas entre las que había pinturas, esculturas, tapices, muebles, iconos y otros objetos artísticos. Las pinturas eran de escuela italiana, española, francesa y también holandesa y flamenca. Entre estas últimas se mencionan artistas como Jacob G. y Albert Cuyp, Carel Fabritius, Jan van Goyen, Melchior de Hondecoeter, Cornelis de Heem, Willem Kalf, Jacob Ruysdael, Rachel Ruysch, Jacob Jordaens, David Teniers el Joven y Cornelis de Vos, catalogados con los números 26 al 41. Se exhibieron también algunos productos de la manufactura de Delft (números 202-204).

En 1946, del 10 al 22 de junio, se realizó nuevamente una exposición de aguafuertes de Rembrandt que estuvo integrada por 50 obras que, según se lee en un recuadro en el catálogo, "proceden de la mundialmente conocida casa P. & D. Colnaghi & Co. Ltd., London, establecida el año 1760". También se incluye una nota sobre el valor del grabado que "...solo tiene valor como obra de arte y un verdadero valor económico cuando es original..."³⁶

En el mes de julio se realizó la *Exposición de Obras representativas de la pintura de los siglos XVI, XVII y XVIII*, conformada por 42 obras de escuela italiana, francesa, inglesa y de la "Escuela Nórdica. Países Bajos". Las obras de esta escuela son las más numerosas y suman 20 obras de artistas significativos del siglo XVII como J. de Gheym, Jodocus de Momper, Nicolas Moyaert, Jan Both, Pieter Neef, Jan Fyt, Gaspar de Crayer, Adriaen Hanneman, Adam Pijnacker, Jan Victors, Frederick de Moucheron, Jan Hackaert, Willem de Heusch, Cornelis Troost, Jacob de Wit y uno del siglo XIX, el Baron Jan Augustus Henri Leys (Hendrick Leys) (1815-1869), de quien se aclara que es el "autor de los frescos del Ayuntamiento de Amberes".

En el mismo mes y en la ciudad de Resistencia, el Ateneo del Chaco presentó la *Exposición de Reproducciones de obras famosas (segunda serie) Siglos XVI y XVIII*

Desde el punto de vista bibliográfico este año (1946) es también significativo para nuestras escuelas ya que Julio E. Payró publicó su *Arte y Artistas de Europa y América*, Buenos Aires, (Editorial Futuro). En su parte II estudia 'Artistas contemporáneos de Bélgica' entre los que se cuentan Alberto Servass, Enrique Evenepoel, Emilio Claus, Eugenio Laermans, Constantino Meunier, Jacob Smits, Pedro Paul "pintor del país negro", Mauricio Brocas y Susana Cocq además de Ernesto Wynants, Enrique de Braekeleer, Pedro de Vauleroy y Pablo Delvaux. Sus nombres aparecen desfigurados por la traducción, actitud que en otros tiempos era habitual en la cultura hispánica y también en Latinoamérica. La parte III está dedicada a 'Figuras de La Pintura Flamenca Antigua' y otros temas como 'El paisaje en la Pintura Flamenca antigua', la discusión de una obra de Van Dyck en la iglesia de Saventhen y el Cuarto Centenario de la muerte de Bruegel el Viejo. Finalmente en la Parte IV trata otras figuras europeas e incluye un ensayo sobre Van Gogh en Bélgica. La aparición de esta obra

³⁶ La obra grabada de Rembrandt a través de sus mejores aguafuertes, Corresponden a los clasificados por Bartsch con los números 51, 162, 165, 179, 201, 263, 62, 121, 38, 44. III; 69. I; 119. I; 210; 306; 340; 350; 19. II; 368. II; 99; 43. I; 61. I; 130. I; 115. II; 233; 310; 72. I; 105. II; 157; 220; 228; 194. I; 219; 112. IV; 227. II; 42; 53. VI; 195; 272. VI; 65. II; 113. I; 13. II; 270. II; 56. VI; 282. IV; 63. II; 87. II; 276. II; 27; 283. V.). Todos los grabados han sido reproducidos salvo los números 28 y 37, *San Jerónimo en la habitación* [Meditando] (B 105. II) y *La gran huida a Egipto* (*Dans le goût d'Elzheimer*) (B 56. VI).

en nuestra medio resulta algo excepcional pues en este tiempo, los estudiosos de la historia del arte no son numerosos y los que existen, se dedican a temas de interés más inmediato como aquellos que tienen que ver con la producción artística local o con las vanguardias europeas. El gusto general y el de los coleccionistas continúa mostrando sus preferencias por escuelas contemporáneas como la francesa, la española y escasamente la italiana. Payró estaba profundamente vinculado a la cultura belga, había crecido en Bruselas donde estudió pintura en la academia de Bellas Artes de Bélgica, de modo tal que esto justifica su obra y se suma a su interés por ciertas figuras descolante del mundo artístico de Bélgica y Holanda como sucede con los casos de Brueghel el Viejo o Van Gogh.

También este año la Editorial Poseidón (Buenos Aires) publicó *Rembrandt*, un nuevo libro de Antonio R. Romera. Desarrolla la vida y la obra del maestro en un texto de 103 páginas e incluye 55 ilustraciones en blanco y negro además de tres en color. A diferencia de la especificidad de los temas que trata Julio E. Payró en el suyo, la obra de Romera es un texto de difusión cuya importancia no debe desestimarse en un medio como el nuestro.

En julio de 1947 se realizó la *Exposición de Maestros Antiguos siglos XV-XIX* que fue organizada por el Dr. Nicholas A Karger de New York compuesta por 57 obras que aparecen como Ambrosius Benson, Joos van Cleve, Barend van Orley, Antonis Moro, Jan Anthonis van Ravesteyn, Jan van Goyen, Theodor de Keyser, el Maestro de la Leyenda de la Magdalena, Jan van Bylert, Jan van Cross, Adriaen van Ostade, David Teniers el Joven, Gerit Dou, Jan van Nordt, Jacob Ruysdael, Gabriel Metsu, Cornelis Drooghsloot, Klaes Molenaer, L. Backhuysen, Eglon van der Neer, Pieter Mullier (llamado Tempesta), Abraham van Kalraet, Cornelis Huysmans, Jan Verkolje y Willem Koekkoek.³⁷

En cuanto a la actividad oficial, el Museo Nacional de Bellas Artes realizó en 1951 la *Primera Exposición de Dibujos Antiguos de los más grandes maestros de los siglos XIV al XIX* que estuvo dedicada a las obras de la Colección Bayley, que se había comprado en 1907 y que habían suscitado comentarios diversos a partir de su llegada al país en 1908.³⁸ Fue la primera exposición realizada con estas obras, se efectuó entre 6 de octubre y el 30 de diciembre y conservó las atribuciones originales. Incluyó 8 artistas de los antiguos Países Bajos con 12 obras entre las que hay que destacar el *Retrato de la esposa de Rubens*.³⁹

En la década de 1960 se realizaron varias exposiciones dedicadas a la pintura anterior al siglo XIX. La primera fue *De El Greco a Tiepolo* que tuvo como sede el Museo Nacional de Bellas Artes entre el 24 de Agosto al 27 de septiembre de 1964. En ella la pintura holandesa y flamenca tuvo un importante papel ya que del total de 132 obras expuestas 66 perte-

³⁷ Corresponden a los números 1, 2, 3, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29 y 48. Las obras n° 15 y 25, van Ostade y van der Neer aparecen reproducidas en el catálogo.

³⁸ Véase Ángel M. Navarro, *Dibujos Italianos (siglos XVI al XVIII en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (FfYL, UBA) 1997, p. 27 y nota 28.*

³⁹ Respecto a los dibujos de artistas flamencos y holandeses, esperan aún ser estudiados. La obra de Rubens que mencionamos es la única que ha sido estudiada y publicada por Anne-Marie Logan en *Master Drawings*, vol. 4, 2003.

⁴⁰ Las de Holanda y Flandes corresponden a los números de catálogo 1, 2, 7, 8, 11, 14, 15, 25, 28, 30, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 68, 69, 73, 76, 77, 78, 79, 84, 85, 86, 96, 98, 101, 102, 104, 105, 106, 100, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 121, 123, 125, 126, 127, 128, 129 y 130, además de dos tapices de la Manufactura de Bruselas.

necen a estas escuelas, siendo el resto italianas y españolas.⁴⁰ La obras provenían del Museo Nacional de Bellas Artes, del Museo Nacional de Arte Decorativo y de colecciones privadas. Entre estas últimas se debe destacar el aporte de la colección de Alfredo Hirsch que facilitó 16 obras a la exposición. Ellas fueron catalogadas como Hendrick Avercamp, G. van Eeckhout, Govaert Flinck, Aert de Gelder, Jan van Goyen, Dirk Hals, Frans Hals, Gabriel Metsu, Jan Miense Molenaer, Paulus Moreelse, Aert van der Neer, Pieter Jansz Quast, Rembrandt, Pieter P. Rubens, Ruysdael Salomon, Philips Wouwerman.⁴¹ De la institución figuraron también tres obras de esta escuela: *Naturaleza Muerta* de Jan Fyt, *El triunfo de Baco* de Johannes Thomas y *Presentación al templo* de Jacob de Wet.

Con motivo de la visita de Balduino y Fabiola, Reyes de Bélgica, en Diciembre de 1965 se inauguró la exposición *Arte Flamenco en la Colecciones Argentinas* en el Museo Nacional de Arte Decorativo. Se integró con 49 pinturas, 17 esculturas, 31 tapices además de 23 objetos de arte. Entre las pinturas figuraron obras de Pieter Angelis, Hendrik van Balen (y Jan Brueghel), 2 de Herri met de Bles, Jan Brueghel de Velours, 6 de Pieter Brueghel el Joven entre ellas 4 *Proverbios*, Joss van Cleve, Colyn de Coter, 3 de Anthony van Dyck, Carel van Falenz, Frans Francken el Joven, Jan Fyt, Quentin Metsys (Manera de), Adam Frans van der Meulen, Joachim Patinier, Frans Pourbus el Joven, Pierre Pourbus, Erasmus Quellinus, Rubens, Frans Snyders, Justus Suttermans, dos de David Teniers el Joven, Johannes Thomas van Ypern, Gillis van Tilborch el Joven, Adriaen van Utrecht, David Vinckboons, Cornelis de Vos. En esta ocasión la colección Hirsch colaboró con 15 obras de artistas como Met de Bles, Brueghel el Joven, Josse van Cleve, de Coter, Isenbrant y Rubens además de los anónimos Maestro de Brujas, Maestro de la Leyenda de María Magdalena y Maestro de las Medias Figuras Femeninas.⁴²

En 1977, conmemorando los 400 años del nacimiento de Rubens, el mismo Museo organizó una exposición dedicada al maestro durante los meses de octubre y noviembre. Fue *Rubens y su tiempo* y consistió en un total de 100 ítems que comprendían obras de pintura, grabado además de tapices, muebles y otros objetos de arte. Las pinturas fueron 48, entre ellas un dibujo catalogado como 47 bis. Solo una aparece catalogada como Rubens, *Busto de Philips Rubens, hermano del artista*, otra del maestro y taller, *El triunfo de la Iglesia o El triunfo del Santísimo Sacramento sobre la Ignorancia y la Ceguera* y tres a él atribuidas, *San Miguel expulsa del paraíso a los ángeles rebeldes*, *Asunción de la Virgen* y *La Virgen y el Niño*.⁴³ Los otros artistas representados son Hendrik van Balen, Jan Brueghel de Velours con cuatro obras, Adriaen Brouwer, Willem Buytewech, Anthony Jansz van der Croost, Van Dyck (con tres obras), Jos C. Droogsslot, Frans Francken el Joven, Jan Fyt, Van Goyen, Jacob Jordaens (dos obras atribuidas), Simon Luttechuis, Joos de Momper (dos obras), Peter Pourbus I, Salomon Ruysdael, Gerard Seghers, David Teniers el Joven con cuatro obras, Adriaen van Utrecht, Verspronck, Vinckboons, Cornelis de Vos, Sebastian Vranckx, Cornelis de Wael y Johannes Thomas van Ypern. Se exhibieron también grabados (9) de

⁴¹ Catálogo número 1, 38, 41, 45, 48, 55, 56, 73, 78, 79, 84, 98, 102, 104, 109 y 130.

⁴² Corresponden a los números 4, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30 y 40.

⁴³ Tinta y acuarela de 10, 5 x 9 cm., óleo sobre tela de 54 x 90 cm., óleo sobre cobre de 60 x 33 cm., tabla de 12 x 9 cm y tinta y aguada de 27 x 23 cm., números 4, 2, 1, 3 y 5 respectivamente.

Schelte van Bolswert, Van Dyck, Adriaen Sommelin y Lucas Vosterman, 3 tapices y 15 piezas de moblaje, además de 12 objetos diversos.

La exposición fue acompañada por una serie de 35 reproducciones de obras de Rubens y de la escuela de Amberes.

En Junio de 1983 se realizó la exposición *La Pintura Holandesa en las colecciones Argentinas (Siglos XVI al XX)* en el Museo Nacional de Bellas Artes organizada con la colaboración de la Embajada Real de los Países Bajos. Las obras procedían del museo mencionado, del Museo Nacional de Arte Decorativo, del Museo de Arte Moderno y de coleccionistas privados, muchos de ellos pertenecientes a la colectividad holandesa. Entre los pintores se anotan Lizzie Ansingh, Paul Arntzenius, Karel Appel, Gerard Bilders, Bernardus Blommers, Johannes Bosboom, Albert Cuyp, Jan de Bray, Wybrand de Geest,⁴⁴ Pieter de Molyn, Pieter de Zwaet, Nicolaes Eliaszoom, Adrianus Eversen, Johan B. Jonkind, Harm Kamerling Onnes, Barend Cornelis y Johannes Ermanus KoekKoek, Martinus A. Kuytenbrouwer, Jacob Maris, Jan Miechels, Pieter Nason, Albert Neuhuys, Paulus Potter, Nono Reinhold, Enriette Ronner Knip, Rachel Ruysch, Jacob Saverij, Jovve Smith, Jan Jacob Spöhler, Willem Steelink, jr., Willem Bastiaan Tholen, Jan van As, George van den Mijn, Thérèse van Duyl-Schwartz, Vincent van Gogh, Jan van Goyen, Gerard van Honthorst, H. van Meegeren, Adriaen van Ostade, Marinus van Roejmerswaele, Joris van Schoten, Johannes Verspronck, Jan Voerman Jr., Jan Weijs, Willem Weissenbruch, Jacques Witjens y Jan Wynants, además de dos pinturas que aparecen atribuidas una a Jan Both y otra a Jan Porcellis. Entre los grabadores Grabados de Corneille G. Beverloo, Jef Dieren, Eduard Flor, Geer Lataster, Nono Reinhold, Jan Sierhuis.

En 1990, la conmemoración del centenario del fallecimiento de Vincent van Gogh dio lugar a dos exposiciones en el Museo Nacional de Bellas Artes. Una giró alrededor de *El Moulin de la Galette*, la "única obra original de este pintor exhibida en una colección pública en nuestro país", y alrededor del tema que daba título a la exposición, *Vincent van Gogh y su mundo*. La propuesta se basaba en la reunión de una serie de obras de artistas franceses pertenecientes a la época en que el artista estuvo en ese país, en la que figuraron nombres como Victor Bruguier, Henri Caro Nevalle, Jules Cornilliet, Charles F. Daubigny, Paul Michel Duepuy, Jules Grun, Henri Lebasque, Theophile-Alexandre Steilen y Jean Veber. Todas las obras pertenecen a la colección del Museo.

La otra exposición, *El pintor caminante*, fue de naturaleza totalmente distinta. Se trataba de 34 obras del pintor argentino Carlos Alonso en las que había desarrollado temáticas inspiradas por la figura de Van Gogh y que fueron producidas en distintos momentos de su carrera en el arco cronológico comprendido entre 1969 y 1990.

En 1994 debemos señalar la publicación de *La Pintura Holandesa y Flamenca (Siglos XVI y XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, primer catálogo dedicado especialmente a estas escuelas en la colección de nuestro museo principal. Esta obra fue realizada por Ángel M. Navarro cumpliendo con un plan de investigación llevado a cabo en la cátedra de Historia de las Artes Plásticas IV, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Esta institución subvencionó la investigación, y la edición de la obra fue financiada por la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

⁴⁴ Véase Nota 12.

Esta institución publicó en 2001 un nuevo catálogo, *Maestros flamencos y holandeses (Siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, también escrito por Ángel M. Navarro, que contó con una versión en inglés. Se establecen en este nuevo estudio novedades en relación a la edición anterior entre las que vale destacar la reproducción color de todas las obras incluidas así como la vuelta al museo de *El naufragio*, de Ludolf Backhuizen, obra que se hallaba en depósito en otra sede gubernamental.

En 2002 Rembrandt estuvo presente en Buenos Aires, una vez más a través de sus grabados en *Rembrandt en Argentina*, una exposición que se llevó a cabo en el Museo Nacional de Bellas Artes del 10 de abril al 29 de mayo. Fueron 80 obras que llegaron desde el Museo Casa de Rembrandt de Amsterdam y que sirvieron para brindar una visión panorámica de la obra del maestro a través de secciones dedicadas a Autorretratos, Escenas bíblicas, Ilustraciones de libros, Escenas de género, Estudios de desnudos, Paisajes, Retratos y Láminas con varios estudios. Fue uno de los acontecimientos más importantes del año y debe anotarse la gran sorpresa que constituyó la visita de un público numeroso e interesado, no habituado a frecuentar las obras de arte del pasado.

La boda de los príncipes Willem Alexander y Máxima motivó una exposición integrada por diversos objetos y recuerdos del acontecimiento que se realizó en el Museo Nacional de Arte Decorativo entre el 5 de abril y el 25 de mayo de 2003. Paralelamente tuvo lugar la exposición *Pinturas del Siglo de Oro Holandés en colecciones de Buenos Aires*, una pequeña muestra de pintura que se integró con 25 obras de artistas como Alexander Adriaenssen, Ludolf Bakhuisen, Jan van Bijlert, Elías van den Broeck, Jan Coulenbier, Jacob Gerritsz y Aelbert Cuyp, Jacob Willemsz Delff II, Barent Gael, Jan van Goyen, Egbert van Heemskerk I, Hendrick de Meijer, Willem van Nieuland el Joven, Adriaen van Ostade, Rachel Ruysch, Johannes C. Verspronck, Simon de Vlieger, Hendrick C. van Vliet y Thomas Wijck.

La II Feria del Anticuario (2005) que organiza la Asociación Amigos del Museo Nacional de Arte Decorativo, permitió a la anticuaria española Soraya Martínez Cartategui llegar con un conjunto de obras holandesas y flamencas reinaugurando la visita de galerías y *mar-chands* del exterior, práctica que fue habitual en los primeros años del siglo XX y que esperamos que sea duradera.

Los Coleccionistas

Las exposiciones que hemos mencionado, ya sean aquellas que fueron organizadas por las galerías locales o extranjeras, tuvieron como destino un público que se fue familiarizando con obras de artistas extranjeros procedentes antes todo de su propio tiempo y en alguna medida con aquellos del pasado, campo en el que el país no ha tenido una arraigada tradición. Sin embargo existieron coleccionistas que han dedicado su interés a obras de ese tipo y han realizado adquisiciones en la ciudad y también muchas veces lo hacían durante sus viajes o largas estancias en el viejo continente.

Como ya hemos mencionado, además del interés por los artistas locales, las preferencias porteñas se han inclinado tradicionalmente por las obras de escuelas española, francesa e italiana y también, en menor escala, la inglesa.

Entre los primeros coleccionistas debemos mencionar a Manuel José de Guerrico⁴⁵ que luego de un exilio en París regresa al país el 3 de mayo de 1848 con una colección cuya

composición no conocemos fielmente con la excepción de las obras del español Gervasio Pérez de Villaamil (1810-1853). Pero estas obras seguramente se integraron a las que luego compró su hijo José Prudencio, quien también fue donante al Museo Nacional de Bellas Artes. En esa donación, compuesta de 22 obras, solo se menciona una obra anónima de escuela flamenca y otra atribuida a Adriaen van Ostade (*Paisaje y Riña en una taberna*). En la donación realizada por sus herederas, las señoras Mercedes de Guerrico y María Salomé de Guerrico de Lamarca en 1938, integrada por 118 pinturas sólo 11, es decir aproximadamente el 10 por ciento, pertenecen a Holanda y Flandes, entre las que deben señalarse la *Naturaleza Muerta* de Jan Fyt y *Cristo en la Cruz* que ahora hemos atribuido a Otto van Veen con la colaboración de Jan Brueghel I, llamado de Velours.⁴⁶

También entre los primeros coleccionistas deben contarse a Juan Benito Sosa y a Adriano Rossi. En el caso de Sosa sus cuadros sirvieron para formar el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. Habían sido donados al Ministro de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires don Vicente G. Quesada en abril de 1877 con la expresa intención de cimentar la creación de un museo público. Se componía de 48 cuadros entre los que figuraban artistas europeos y solo un argentino: Prilidiano Pueyrredón. Entre los europeos aparecen obras que llevan el nombre de Caravaggio y de Anibal Carracci, mientras que las artistas holandeses que se mencionan son Cornelis Dussart y Adriaen van Ostade, cada uno con dos obras, David Teniers el Joven con tres y Jan Miense Molenaer y Charles L. Verhoeckhoren (1802-1882) solo con una, además de dos anónimos.⁴⁷

Adriano E. Rossi, cuyo legado de alrededor de una centena de obras pasó a integrar la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, formó una colección en la que el italiano Ignacio Manzoni (1799-1888) era el artista mejor representado con 32 obras y junto a él son mayoría las obras de artistas españoles y franceses. Pero, según los documentos del Museo Nacional de Bellas Artes, se anotan también una *Adoración de los pastores* que figura como Gerrit van Honthorst pero que por su factura parece una copia realizada en el siglo XIX, dos obras de Pieter van Laer que Andreina Griseri atribuyó a Giovanni Micheli Graneri (fallecido en 1778), *Combate de Centauros y Lapitas* de Gerard de Lairesse, *Flores, frutas y accesorios* atribuida a de Pieter de Ryng, *Combate de Caballería* de Palamedes Stevaerts, una *Naturaleza Muerta* anónima y *La buena nueva*, de un seguidor de D. Teniers además de *Grupo de ovejas* de Van der Veiver y un *pendant* con animales de corral de Frans van Leemputten.

El Doctor Andrés Lamas fue otro personaje importante que se distinguió por su interés por el arte, la numismática y los documentos. Su colección de pintura mereció la edición de un libro que se editó en 1894, al año siguiente de su muerte, y que se presenta como *Breve Reseña Histórica de las Diversas Escuelas de Pintura y noticias sobre la vida de los autores de los cuadros auténticos que pertenecieron a la renombrada colección del Dr. Andrés Lamas Cuyo*

⁴⁵ Para Manuel José de Guerrico y otros miembros de la familia, véase Lucrecia Oliveira César, *Los Guerrico*, Buenos Aires, 1988. De las obras de Pérez de Villaamil, 15 ingresaron al Museo Nacional de Bellas Artes con la Donación Guerrico, para ellas véase, Oliveira César, op. cit., pp. 40, 117, 118 y, especialmente, Ciento veinte años de pintura española 1810-1930 (catálogo de la exposición), Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, pp. 37-47.

⁴⁶ Véase Ángel M. Navarro *Maestros...*, pp. 94-97.

⁴⁷ Véase Archivo García Arias, Fundación Espigas, carpetas n. 31, 32 y 33.

catálogo se acompaña.⁴⁸ Precedido por notas sobre las escuelas y los artistas, el catálogo propiamente dicho ocupa las páginas 111 a 127 y comprende además de las pinturas, esmaltes, miniaturas, grabados y otros objetos de arte. Entre las pinturas se cuentan 40 obras que aparecen mencionadas según escuela. Aparecen clasificados como escuela holandesa los números 4: Martin de Vos, *Adoración de los de los pastores*, 14 y 28: Lucas de Leiden (*San Jerónimo* y *San Santiago expulsando los Moros de España*) y 29: J. G. Van Vielt (sic) (1608-1650) *La circuncisión musulmana*.⁴⁹ Como escuela flamenca aparecen dos obras, la número 27, de J. G. van de Wien *Adoración de los pastores*, y también el número 9, *Retrato de la reina Ana Bolena*, obra de Holbein. Finalmente aparece otro, el número 5, calificado como 'escuela holando-flamenca': P. P. Rubens, *La Santa familia*. Si excluimos la obra catalogada como Holbein solo son 6 obras, nuevamente un número pequeño que evidencia las preferencias locales. Un factor que debe ser tenido en cuenta es la cuestión de la circulación de las obras en el mercado local que en ese tiempo –y aún hoy en día– debe haber sido escasa y seguramente dominada preferentemente por obras de procedencia española, francesa e italiana.

La colección de Aristóbulo del Valle tampoco fue rica en obras holandesas o flamencas. Se han listado *La puerpera* de Gaspar de Crayer, *El Calvario*, de Frans Francken y *Retrato de un Burgomaestre*, atribuido a Bartholomeus van der Helst,⁵⁰ además de *El ramo* de Florent Willems (1823-1905), artista belga contemporáneo.

Ya en el siglo XX, Juan Manuel Acevedo mostró interés por obras holandesas y flamencas e incluyó en su colección algunas como el *Retrato de Fabre de Bignon* de Philippe de Champaigne, el *Pasaje del Mar Rojo* de Frans Francken II, un *Retrato de joven* de Pieter Leermans, un *Retrato de Señora* de Jacob van Loo (hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes), *La tentación de San Antonio* de David Teniers el viejo y un *Retrato de Niña* de Gillis van Tilburg.⁵¹

Pero en nuestro medio, el coleccionista más importante en el campo de la pintura holandesa y flamenca fue sin duda Don Alfredo Hirsch que reunió una buena cantidad de obras, algunas de las cuales integran actualmente la colección de nuestro Museo Nacional de Bellas Artes como hemos dicho antes. Realizó sus adquisiciones en varios países europeos como Alemania y Holanda principalmente y también compró en Suiza. Debe destacarse su gran espíritu de colaboración que lo llevó a ceder sus obras para integrar diversas exposiciones como las aquí antes mencionadas, espíritu que luego fue continuado por sus descendientes en la donación realizada en 1983 al Museo Nacional de Bellas Artes.

Entre los pintores presentes en esta colección figuraron Hendrick Avercamp, Herri met de Bles, Pieter Brueghel el Joven, Josse van Cleve, Colyn de Coter, G. van Eeckhout, Govaert Flinck, Aert de Gelder, Jan van Goyen, Dirk Hals y Dirck van Delen, Frans Hals, Adriaen

⁴⁸ Buenos Aires (Argos), 1894. Agradezco a Roberto Amigo el haber dirigido mi atención hacia esta publicación.

⁴⁹ Se trata de *La Presentación al Templo*, de Jacob Willem de Wet (1610-ca. 1671), hoy en el MNBA. Véase Ángel M. Navarro, *Maestros...* pp. 172-175.

⁵⁰ La obra que aparece como Gaspar de Crayer se halla hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 2509 es en realidad de una copia de *El parto de Raquel* de Francesco Furini hoy en la Galería de Schleisheim, véase Ángel M. Navarro, *Des Apennins aux Pampas: Francesco Furini en Argentine*, *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, n. 8 (Nov. 2002), pp. 46-50; la que aparecía como "Francis Franc" ha sido atribuida a Louis de Caulery mientras que la que aparece atribuida a Van der Helst, ha sido considerada ahora como Escuela de Amsterdam, primera mitad del siglo XVI. Véase Navarro, *Maestros...*, pp. 33-35 y 112 y 113.

Isenbrant, Gabriel Metsu, Paulus Moreelse, Aert van der Neer, Pieter Jansz Quast, Rembrandt, Pieter P. Rubens, Ruysdael Salomon, Philips Wouwerman, y los anónimos Maestro de Brujas, Maestro de la Leyenda de María Magdalena, Maestro de las Medias Figuras Femeninas.

La Colección Hirsch estuvo también integrada por grabados de artistas holandeses y alemanes (Dürero), además de pinturas italianas y francesas y otros objetos como platería y pequeños bronce.

Las colecciones privadas fueron las que proveyeron muchas de las obras de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. En 1919 Emilio P. Furt y Sra. donaron 90 obras entre las que 18 correspondían a nuestras escuelas; de ellas 15 son de artistas del siglo XIX mientras que 3 son de artistas del pasado como M. Schoevaerts y Nicolás Elias. Pickenoy. En la década de 1930 ingresaron 18 obras: *El triunfo de Baco* de Thomas de Yperen donado por el ingeniero Emilio Carandini, en 1933, el retrato femenino de Salomón de Bray y una tabla atribuida a Adriaen Brouwer donadas por don Juan Gironde. En 1937 ingresó *Moisés elevando la serpiente de bronce* donada por el Sr. Pérez Mendoza y al año siguiente 11 obras que eran parte de las 118 de la donación ya mencionada de las herederas de José Prudencio de Guerrico, Mercedes de Guerrico y María Salomé de Guerrico de Lamarca. Fortunato Arzeno y Adelina M. Argerich donaron respectivamente una obra ahora atribuida a Jan van Kessel y a Gérard Seghers. En 1965 el Museo recibió de Sara Larco de Palacio y Jorge Larco un *Ecce Homo* que el profesor Francisco Corti atribuyó al Maestro de la Santa Sangre. Seis años después ingresó la colección Torcuato Di Tella, donada por la Fundación e Instituto Torcuato Di Tella que incluyó la pequeña tabla de P. P. Rubens, *La Sagrada Familia* a la que se sumaron los retratos de Margarita Gonzaga, de Frans Pourbus el Joven y el *Retrato de Dama* de Pieter Nason donados por el Dr. Alejandro E. Shaw y por el Sr. Rodolfo Bennewitz respectivamente.

En la década del 80 el Museo recibió el importante conjunto donado por la familia Hirsch ya mencionado, en el que se cuentan pinturas de nuestras escuelas entre las que debemos destacar la de Henri Met de Bles, Aert de Gelder y Govaert Flinck. Se suma luego el legado de la Sra. Ana Margarita Tempel de Bennewitz formado por tres obras: *Baño de Ninfas* (Hendrick van Balen y Jan Brueghel (de Velours), un paisaje ahora atribuido a Jasper van der Lanen y una escena de viajeros frente a una posada de Jan van Huchtenburg.⁵²

Se formó así una colección que tiene diversos puntos de interés y si bien pueden señalarse lagunas, constituye el principal referente del Siglo de Oro en nuestro país además de otros del siglo XIX y XX entre los que se destaca *Le Moulin de la Galette*, de Vincent van Gogh. No debemos olvidar aquí la presencia de obras de estas escuelas en otros museos o lugares. En Buenos Aires cabe señalarse las obras del Museo Nacional de Arte Decorativo, entre las que se destacan el *Retrato de una pareja con un niño con una vista de Rhenen* de Jacob Gerritsz Cuyt y su hijo Aelbert, y el *Retrato de Gentilhombre* de Johannes C. Verspronck.⁵³

⁵¹ Estas obras figuraron en la exposición *De El Greco a Tiepolo* con los números 29, 42, 68, 69, 113 y 121.

⁵² Véase Ángel M. Navarro, *Maestros...*, op. cit.

⁵³ Véase Ángel M. Navarro, *Pinturas del Siglo de Oro Holandés en colecciones de Buenos Aires*, Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, 2003, pp. 11-21, 44-46 y 75-77. Debe señalarse que en este Museo, así como los dos que se mencionan más adelante carecen de catálogos de su obra. En el caso del Museo Municipal "Juan B. Castagnino" de Rosario, sabemos que en este momento se trabaja en catalogación de la colección.

Mientras que en el interior el Museo Municipal de Arte Decorativo “Firma y Odilio Estevez” y el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” de Rosario poseen algunas pocas obras. En el primero podemos citar una gran *Naturaleza muerta* atribuida tradicionalmente a Adrian van Utrecht, *Granida y Daifilo*, de Gebrand van der Eeckhout y *Aves de corral* por Melchior de Hondecoeter, mientras que en el segundo se cuentan una *Virgen con el Niño Jesús* que figura como Gérard David y un *Retrato masculino* que ha sido considerado un autorretrato de Martin van Heemskerck.⁵⁴

Los Artistas

Como hemos dicho arriba, durante el siglo XIX, no se registraron visita de artistas holandeses a nuestro territorio. En el siglo XX hemos contado con algunos como sucede con May y Wim van Dyk, que realizaron una muestra que titularon *Holanda* en la Galería Renom de Rosario entre el 18 y el 27 de noviembre de 1948.

Pero esa presencia breve es contrarrestada por la prolongada de Jacques Witjens o Jacques Witjens Stephan –como firmaba Adrianus Hendrikus Witjens–, artista que nació en La Haya el 11 de abril de 1881 y llegó a nuestro país con su mujer Herta Maria Stephan en 1920 para permanecer hasta su muerte ocurrida el 7 de diciembre de 1956. Había estudiado con el pintor y litógrafo August Allebé en 1895 y desarrolló en la Argentina una labor prolífica. Realizó algunos viajes al norte del país y pintó algunos paisajes locales pero en este género que era su preferido, mantuvo generalmente una iconografía que lo ligaba fuertemente a su país. Sus cuadros, generalmente de pequeño formato integraron numerosas exposiciones en el local de Nordiska Kompaniet entre 1932 y 1936 así como en 1944, 1945 y 1947. En 1948 obtuvo el Premio Unico para Extranjeros en el Salón Nacional de Artes Plásticas. Su obra es una presencia casi constante en el mercado de arte actual.

Pat Andrea, (La Haya, 1942) “holandés y argentino por adopción” como lo ha definido el pintor tucumano Víctor Quiroga (Tucumán, 1955)⁵⁵ es otro de los artistas que ha venido a nuestro país y no solo estuvo y expuso en Buenos Aires sino que lo hizo también en ciudades del interior como Córdoba y Tucumán. Ya en 1978 y 1980 expuso en forma individual en la Galería Arte Múltiple de Buenos Aires y en 1982 en la Galería Arte Nuevo. En 1982 en el Palais de Glace, en 1989 en la Galería Jorge Mara y en 1992 en la Galería Klemm. Ese mismo año lo hizo, con 32 obras, en el Centro de Arte Contemporáneo de Córdoba mientras que en 1995 participó en la muestra colectiva *Pintores de allá y de aquí*, en el Centro Cultural Dr. Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo de la ciudad de San Miguel de Tucumán.

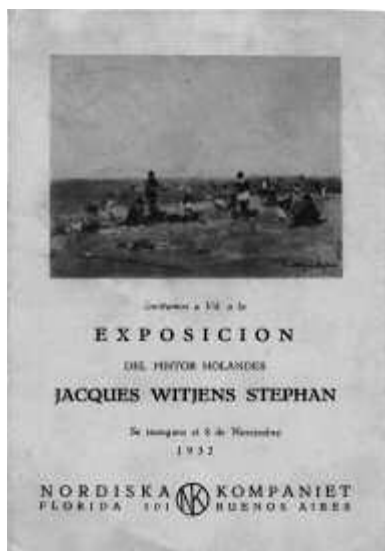
Finalmente debemos mencionar la presencia de Erik Adriaan van der Grijn, artista nacido en 1941 en Voorburg, Holanda, que en 1999 tuvo una muestra individual en el Museo Nacional de Bellas Artes realizada con los auspicios de la Embajada Real de los Países Bajos y en 2005, en el Centro Cultural Borges en Buenos Aires.

⁵⁴ En cuanto al *Retrato masculino* véase *Obras del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino*, Buenos Aires (Gaglianone), 1996, pp. 12-15. Se trata de una obra antigua pero no creemos que se trate de la mano del maestro.

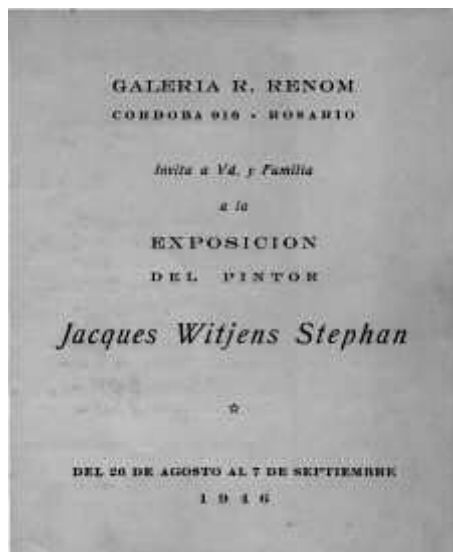
⁵⁵ Véase la publicación (desplegable) de la exposición *Pintores de allá y de aquí*.



Catálogo *Exposición de los Pintores holandeses May van Dyk y Wim van Dyk 'Holanda'*, Rosario, Galería Renom, 1948. Cubierta.



Exposición Witjens, Nordiska Buenos Aires, 1932. Cubierta.



Exposición Witjens, Renom, Rosario 1946. Cubierta.

En cuanto a los artistas locales, como hemos señalado en otras oportunidades,⁵⁶ no han dejado ver influencias de sus colegas del pasado ni en su formación ni en sus obras. Una importante excepción la constituye el ya mencionado Carlos Alonso. Deberíamos sumar aquí algunos artistas que han trabajado junto a Pat Andrea, entre ellos Aníbal Fernández (Santa Fe, 1953) que reside en Tucumán.

Frente a la novedosa y cambiante situación cultural que la globalización ha comenzado a imponer, la reducción de las distancias que la técnica produce constantemente, así como las alternativas de los procesos locales esperamos que puedan producir una nueva apertura hacia obras tan interesantes como las que se produjeron en Holanda y Flandes a partir del siglo XVI.

1941: Una exposición misteriosa. *Pintura Holandesa y Flamenca de los Siglos XVI y XVII*

En 1941 se realizó la *Exposición de Pintura Holandesa y Flamenca de los Siglos XVI y XVII* organizada por la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes. Poco se sabe de ella, no hemos visto nunca un catálogo y es bien posible que no hubiera existido alguno, pero nos extraña la ausencia aún de una lista de obras. Sin embargo más de una vez nos hemos encontrado con obras que ostentan una etiqueta que testimonia su participación en esta exposición que, como lo anunciaron los diarios locales, se inauguró el 25 de septiembre y se extendió durante el mes de octubre.

Tal vez parezca incongruente tratar de hablar de algo indocumentado en un centro dedicado a la colección, salvaguarda y conservación de documentos vinculados al arte y su historia como es la Fundación Espigas, pero creemos que vale la pena llamar la atención sobre esta cuestión: la necesidad de cuidar el material que se produce para la realización de una exposición o de cualquier otra actividad artística dentro de nuestros campos de trabajo. Esto también vale para el material que surge de acciones como esas, como comentarios y críticas, estudios y monografías y otros papeles, pues constituyen elementos fundamentales para el trabajo futuro.⁵⁷

Intentamos aquí una reconstrucción de un conjunto del cual aparentemente nada ha quedado; hemos partido de la lectura de las etiquetas que aparecen al dorso de las obras en las que se incluye el nombre de la exposición, la fecha, el nombre del artista y el título de la obra, además del número de orden en la muestra; en algún caso la información procede de otra fuente. Hasta ahora no hemos hallado documentos aún en la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes como el mismo Museo. Los diarios de la época *La Nación* o *La Prensa*, publicaron la noticia de su apertura pero no le dedicaron ningún comentario. En ese momento se realizaban el Salón Nacional y otras exposiciones

⁵⁶ El tema fue presentado en VI Jornadas *Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Buenos Aires, 5-9 de octubre, 2004, en el trabajo de Ángel M. Navarro "La Cultura Clásica, las Artes Visuales y el gusto Argentino". También fue discutido en "Un dibujo inédito de Giorgio Vasari en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires", II Simpósio Internacional sobre a Tradição Clássica - A Tradição Clássica e a Questão Religiosa, Biblioteca Central da Unicamp Campinas, São Paulo, Brasil, 22- 24 de septiembre, 2004.

⁵⁷ Véase Ángel M. Navarro, "El dibujo como Prólogo: Guido Reni en Buenos Aires", en *Prólogos y epílogos para un fin de siglo*, CAIA, VIIIª Jornadas de Teoría e Historia del Arte, Buenos Aires, 1999, pp. 141-149.



que seguramente atrajeron en mayor medida la atención de los periódicos y, tal vez, también la del público.

La lista siguiente es la que hasta ahora hemos podido reconstruir y la hacemos pública con la esperanza de recibir nueva información que permita completarla.

Según número de orden que se lee en las etiquetas, allí figuraron: Número 4: Jan Brueghel II, *Cristo en la cruz*, cobre de 26 x 20 cm; 6: Aelbert Cuyp, *Paisaje*, tabla, 45 x 54, 4 cm; 7: Nicolas Elíasz. Pickenoy, *Retrato de Dama*, tela, 68, 5 x 54 cm; 8: Govaert Flinck, *Retrato de Dama*, tela, 85 x 72, 5 cm; 9: Wibrand de

Geest, *Portrait d'homme à la Colorette*, tabla, 67, 5 x 58 cm; 12: Jan van Goyen, *Paisaje*, tabla, 35, 5 cm de diámetro; 13 (?): Jan van Goyen: *Paisaje con castillo y río*, tabla, 35, 5 x 53 cm; 15: Escuela Flamenca: *Adoración de los Reyes Magos* (Escuela Manierista de Amberes, siglo XVI), tabla, 57 x 83 cm, ovalado en la parte superior); 19 (?): Gerard Seghers: *Matrimonio Místico de Santa Catalina*; 20: Escuela de Jan Steen: *Un astrónomo en su estudio*, tabla, 38 x 46 cm, firmado con monograma JS y fechado AD 1672; 23: David Teniers, el Joven, *El fumador*, cobre, 20 x 25, 5 cm; 24: Atribuido a David Teniers, *Bebedores en la Taberna*, tabla, 13, 5 cm de diámetro; 27: Willem de Wet, *Presentación al templo*; 28: Philips Wouwerman, *Campamento de soldados y gitanos*, tabla 40 x 48, 5 cm, además del *pendant Retrato de una Dama y Retrato de un Caballero*, ambos tela de 110 x 75 cm.

Sabemos que también se expuso el *Retrato de joven*, de Peter Leermans, cobre, 33, 5 x 26 cm, firmado abajo a la derecha P. Leermans, facilitado por J. M. Acevedo y Sra. No hemos obtenido la información del número que tuvo en la exposición.

Pertenecen al Museo Nacional de Bellas Artes las obras número 4, hoy atribuida a Otto van Veen y Jan Brueghel, así como los números 6, 7, 8, en el momento de la exposición propiedad de Alfredo Hirsch y la número 9, actualmente atribuida a Jan Anthonisz. van Ravesteyn, 24 y 27.⁵⁸

La obra número 12, de Jan van Goyen, formó parte de la colección Minetti. Fue incluida también en la exposición *De El Greco a Tiepolo* donde figuró con el número 49 y recientemente apareció en una venta en el mercado de arte neoyorquino (Sothebys) del 10 de Enero de 1991. *El fumador*, de David Teniers, el Joven, número 23, perteneció a la colección de Ricardo Bullrich.

⁵⁸ Para estas obras véase Ángel M. Navarro, *Maestros...* op. cit., pp. 149-151.

Textos

► R. J. C. **Venta Rufino Varela: Las obras de arte**¹

La curiosidad guió nuestros pasos en el primer día; el interés nos encaminó en los sucesivos, y nuestro entusiasmo no decaía al ver desfilas ante nuestra vista, obras y objetos de arte reunidos con exquisito gusto y esmero, con inquisidora paciencia, para adornar aquellos lujosos salones, y ser gala y ornato de la espléndida residencia del señor Rufino Varela.

Se anunció la venta para los días 15, 16, 17, 18 y 20, de cuadros, muebles, objetos de arte, etc. etc., en remate, al mejor postor; lienzos y estatuas, bustos, bibelots, y elegante mobiliario que bajo el techo común eran reflejo del arte clásico y del contemporáneo, pasaban a manos extrañas, distribuidos aquí y allá: su historia será la del **touriste** incansable, la del hombre que en batalladora lucha deja pedazos de su alma en cada amargura, girones de su brío viril en cada obstáculo, recuerdos y memorias de su paso, en la eterna peregrinación de la vida. ¡Cuán tristes reflexiones acompañaban nuestra mente á cada golpe del martillero! La venta estaba hecha: el cuadro pertenecía á otro; más allá, una linda estatua era el gaje de otro postor afortunado... ¡la familia artística se separaba!

Hablemos de los cuadros: numerosa, la colección en la que figuran firmas de primer orden, tanto en pintura **clásica** como en la contemporánea, aunque la calidad, en algunos, no está á la altura de cuanto producen los autores representados por sus acreditadas firmas, pues nuestra ligera y rápida vista en que anotamos lo más saliente, lo más apreciado por los inteligentes en materia de Bellas Artes, no nos permitía un detenido exámen y un estudio acabado.

La pintura antigua, está representada entre otros cuadros por un Santo Tomás de J. Rivera, cuadro de museo; David Teniers "Les cabarets" y un bebedor; Van Ostade, "Interior flamenco" y un (pendant) "Jugadores". Una tabla de Rembrandt representando "El idiota", "Ecce Homo" y "Un furioso", una "Purísima" atribuida á Andrés del Sarto; "Sacra familia" del Correggio y un cuadro de J. Basano "Adoración del Becerro de oro", muy bien conservado.

En la figura de género, figuran: M. Fortuny "Una procesión" (boceto); V. Palmaroli "Orillas del mar"; "Reverie" espléndido cuadro de J. Stewart, de color, dibujo y ejecución delicadísimos, que se distingue como una de las buenas producciones de este artista: H. Reingnault, una de las esperanzas del arte francés, muerto muy joven en la guerra franco-prusiana, tiene uno de sus rasgos brillantes, "A través de la nieve" que es un boceto de segura y valiente ejecución; D'Aubigny "El Marne"; G. Coubert "La Vague"; Corot "En Route" y "Orillas del camino" "El Molino de la Aldea" de Marechal; N. Díaz "En el Bosque"; Villamil "En la Terraza"; "Rebeca en la fuente" de Tusquets; Cormon "El mejor trofeo"; A. Brauwer "Horas amenas"; Zamacois "Un interior"; "Un criado etiope"; de Debodemeijer, y una espléndida cabeza "Fredegonda" del brillante pincel de B. Constant. Un estudio para uno de los cuadros del pintor militar Delaunay; "Jeune fille" de S. Bernhard; C. Venherman "Escenas del Hogar", y "Una cabeza de viejo" de J. Sorolla.

¹ R. J. C. "Venta Rufino Varela: Las obras de arte". *La Ilustración Sudamericana*. Buenos Aires, v. 4, n. 86, 16 de julio de 1896, p. 320.

Bouguereau está también representado con una figurita "Casa del Halcón" y C. Plasencia con un dibujo "Aguais" boceto de una de sus decoraciones del palacio Murga.

No muy bien colocados, por lo que al visitante le pasan desapercibidos, hay algunos cuadros como "En defensa del nido" acuarela de Mery, ejecutada con delicadeza suma y con viva y artística expresión; "La Primavera" de Pinchard, nota rica de color é interesante toque, y "A la puerta de Notre Dame" cuadradito de A. De Bensa, prodigio de detalle.

Los dos cuadritos de Villegas, son de sus comienzos en el arte que tanto había de honrar su mágico pincel, y por lo tanto, los salva... la firma del eminente artista.

La escasez de espacio, y la falta de tiempo nos obliga a prescindir de otros cuadros, no desprovistos de mérito, en los que campean variedad de firmas, algunas muy conocidas.

Los bronce, las esculturas, muebles, objetos de arte y de fantasía, elegidos con exquisito tacto, revelan "un inteligente" como es el señor Rufino Varela, que ha sabido reunir en su espléndida morada, una nota de cuanto en el viejo mundo, cuna de la estética y del arte del siglo XIX, se produce presentándonos en los cuadros, una pinacoteca de relevante mérito, y en las diversas manifestaciones del arte, un gusto cultivado en los museos y en el estudio de los grandes maestros y en los salones en donde la infinita variedad del arte decorativo tiene manifestación refinada y culta.

No están nuestros tiempos para superfluidades en el presupuesto de la costosa vida moderna, y esto habrá influido seguramente en el resultado final del remate-venta. El arte sube en mérito, en valor intrínseco, en la última década del siglo que termina, y sólo los privilegiados de la fortuna pueden pensar en la balanza de los altos precios a que se cotizan hoy las obras pictóricas y los prodigios del cincel de los maestros.

► Nuestro Museo de Bellas Artes. Inauguración²

En breves líneas de nuestra crónica quincenal del n° 97 nos ocupábamos de esta solemnidad artística, al entrar aquél en prensa, y hoy le dedicamos las que justamente merece, ya que la premura de tiempo nos limitó allí á una rápida noticia.

Cuenta el "Museo" en sus modestos inicios, con 163 obras, entre las que se cuentan firmas de maestros antiguos y modernos como: Murillo, Guercino, Canaletto, Donatello, Honthorst, Van Laas, el Bamboccio, Van Ostade, Da Ponte, Roos, Coello, Van Utrecht, Vleughels, Courtois, el Bourguignon, Salvator Rosa, Puvis de Chavannes, Cárcano, Montenard, Laurens, Poussin, d'Azeglio, Leemputten, Doré, Rousseau, De Martino, Mancini, que representarán con honor en nuestro incipiente museo, las varias escuelas artísticas.

Tienen asimismo representación los artistas argentinos con obras de Lastra, Viera, Paris, Agrelo, Pueyrredón, Dresco, Ballerini, R. Giudici, (de lo mejor), Correa Morales y Mendilaharsu, y es sensible que no se cuente con algún trabajo del malogrado Villanueva.

El nuevo "Museo" que dirige el señor Schiaffino, tiene por base el legado hecho por el señor Adriano Rossi y las donaciones del señor José P. de Guerrico; otros les han seguido,

² [Nota de la Redacción]. "Nuestro Museo de Bellas Artes. Inauguración". *La Ilustración Artística*. Buenos Aires, n. 98, 16 de enero de 1897, pp. 31-32.

y el buen ejemplo y el “estimulo al arte” por tal manera, es de esperar que cunda, haciéndonos esperar para breve tiempo una “galeria” fundamental de alguna solidez, para la futura *pinacoteca* del pueblo argentino.

► A. Obras varias de Van Dyck³

Oportunamente se ocupó LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA de las fiestas celebradas en Amberes para conmemorar el tercer centenario del natalicio de Van Dyck. La exposición de obras del inmortal maestro flamenco que con este motivo se organizó permitió á los inteligentes y aficionados estudiar casi todas las fases de la carrera artística del gran pintor; y decimos casi todas, porque se echaban allí de menos algunos de sus mejores cuadros que se conservan en Italia, España, Alemania, Austria y Rusia. La ausencia de los que se guardan en los museos y galerías particulares de Italia fue especialmente sensible, porque constituyen la labor de uno de los períodos más interesantes de Van Dyck, el período que se llama italiano y que no desmerece en nada del conocido con el nombre de período inglés, considerado por muchos como el más brillante de su carrera.

Lo que más se ha admirado en aquella exposición han sido los retratos. Sabido es que este fue el género en que sobresalió Van Dyck, quien como nadie consiguió estudiar la fisonomía del modelo, penetrar en su alma, hacer que ésta se asomara á los ojos y á los labios pintados en el lienzo y sorprender sus ademanes característicos.

Entre los retratos que allí se expusieron figuraron los seis que en esta página reproducimos: de Jacobo Hay, conde de Carlisle; Penélope Wriothsley, baronesa de Spencer; condesa Paulina Adorno-Brignole-Sala; Guillermo Villiers, vizconde de Grandisson, y de lord Jorge Digby, segundo conde de Bristol, y Guillermo, quinto conde y primer duque de Bedford, que son de propiedad respectivamente del vizconde Colham, de Hagley (Inglaterra); del conde Spencer, de Althorp (Inglaterra); del duque de Abercorn, de Londres; de J. Herzog, de Viena, y del ya citado conde Spencer.

Como muestra de sus cuadros religiosos publicamos el tan justamente celebrado CRISTO EN LA CRUZ, que se conserva en la iglesia de San Miguel de Gante.

► Una visita al gabinete de estampas y dibujos de Carlos Savelli⁴

En el deseo de transmitir á nuestros lectores algunas impresiones referentes al movimiento artístico que á favor del progreso de nuestra gran metrópoli, en todos los órdenes de la actividad, se viene operando, visitamos ha días el Gabinete de Estampas y Dibujos, instalado

³ A. “Obras varias de Van Dyck”. *La Ilustración Artística*. Buenos Aires, v. 18, n. 937, 11 de diciembre de 1899, pp. 795-796.

⁴ [Nota de la Redacción]. “Una visita al Gabinete de Estampas y Dibujos de Carlos Savelli”. *La Ilustración Sudamericana*. Buenos Aires, v. 8, n. 182, 31 de julio de 1900, pp. 218-220.

desde el año 1896 en el Bon Marché, calle Florida 753, y que está bajo la dirección del señor Carlos Savelli.

Extraño fuera que la Capital Argentina, cuyo grado de adelanto es materia de preocupación para cuantos nos visitan, no contase en su seno al lado de sus museos artísticos y demás instituciones que tienen conexión con todo lo que al arte atañe, –y cuya necesidad cada día se encarece, á medida que el desenvolvimiento intelectual y la inclinación á las bellas artes acrece en una población cuyo gusto artístico se va depurando–, extraño fuera, decimos, que no contáre en su seno con un Gabinete de éste género, como lo poseen los grandes centros intelectuales europeos, y que al par de servir de recinto de estudio á los artistas en particular, constituye una fuente de ilustración para el historiador, el periodista, el hombre científico, y también para el aficionado, que encuentran en él, inagotable manantial para sus investigaciones, pues que la historia de las artes, de las ciencias, de las naciones, de las épocas todas, del Universo en una palabra, se halla recopilada allí y al alcance del que experimenta la necesidad de aprender y de saber.

“El grabado, como el dibujo, como la pintura, son la verdadera escritura universal, que exterioriza todo lo que la vista percibe, y que en virtud de lo que llamamos iconografía, extiende á menudo su lenguaje hasta sobre lo invisible”; pero sería apartarnos de nuestro propósito, detenernos en consideraciones sobre una materia que no requiere demostración, como tampoco se discuten las ventajas y utilidades que estos Gabinetes prestan hoy á las artes, las ciencias y las industrias.

Encierra este Gabinete artístico, una colección de dibujos originales de pintores ingleses, franceses, italianos, alemanes y holandeses desde la época del renacimiento italiano hasta los maestros contemporáneos, destacándose de entre ellos, valiosos ejemplares de paisajistas ingleses precursores de los pintores franceses, creadores á su vez del luminoso período de 1840, gloria de la escuela que aún hoy impera. Muchas de estas piezas llevan los sellos de ilustres procedencias –Gabinetes de que han formado parte– y que al testificar su alcurnia, agregan al valor artístico de las mismas, el interés histórico, cual documentos ligados en un tiempo á la vida íntima de hombres célebres.

Mencionaremos entre otros, “RETOUR A LA FERME” (fragmento) n° 22 de N. BERGHEM, que procede de la colección de T. Gautier, y Napoleón III; al lado mismo, hay una encantadora cabeza de niña, de J. B. GREUZE (n° 210), la muchachita del pueblo, agraciada, inocente, y con esa expresión de ternura característica del *chantre* de la epopeya doméstica! Véase más adelante el n° 458; es una impresión anotada en un trozo de papel con tan solo un poco de sepia y de blanco; ¡qué hermosa! es de TURNER; “PROMENADE Á CHEVAL” (n° 492) acuarela de CARLE VERNET, tan sentida y conforme á las estampas y documentos de la época –que hemos visto allí mismo– que no requiere la firma; “TÊTE DE MAURE” (n° 396) una soberbia mancha á sepia de H. REGNAULT el autor de “Le Général Prim”; ¡Qué espléndida es!; al lado está “PRINCE ALBERT” (n° 186), acuarela inconclusa de SIR J. W. GORDON, una obra que atrae la vista: la cabeza del consorte de la Reina Victoria, es una miniatura en la que el artista ha obtenido una intensidad de vida y expresión no superada, por cierto, en la obra de la que vemos el estudio. Citaremos también “SOUVENIR DES BALS BERTHELMOT” (n° 203), de GAVARNI, espiritual nota, geniales chispas instantáneas, llenas de movimiento, de humor y de vida; otra perla de la colección.

No resistimos, antes de pasar á los cuadros al óleo, sin dejar de mencionar á los aficionados, el n° 226, "ETUDE D'HOMME COUCHÉ", de GERICAULT, soberbio y vigoroso dibujo (sanguina), tratado de la manera corriente del artista, y en donde se admira con qué maestría el escorzo de aquel cuerpo ha sido tomado, buscando una postura para una de las figuras del histórico cuadro *Le Radeau de la Meduse*; esta importante pieza lleva los sellos de las colecciones de T. Gautier y Napoleón III.

Seguir así, hasta nombrar todo lo que hemos visto en esta sala, sería detallar el catálogo que el conservador del Gabinete tiene en preparación, y será editado en París con los respectivos grabados.

Señalemos ahora algunas de las pinturas, ahorrando comentarios, porque preferible es para los interesados, verlos, que atenerse á descripciones que cansan cuando no se tiene á la vista la obra. A los que visiten el Gabinete, hay que recomendar que se fijen en el N°825. "PORTRAIT D'HOMME de F. BOLL; en "GAPING" (n° 824) de W. HUNT, en los perritos (n° 816) de ROSA BONHEUR *un petit bijou*, y se detengan un buen momento ante el lienzo de DANIELLI "AUTUNO" (n° 900), página de melancolía y de una poesía misteriosa que "attira e fa pensare", dijo de Governatis, i resta nella mente non come un quadro ma come una scena vista e rivista, che respira la calma e la tranquillità che transporta e diletta, che fa desiderare la poesia, il silenzio e la quietà della vita campagnuola;" Autuno, es el lamento de un alma magullada que nos cuenta una página de la vida de un poeta; al desprendernos de aquella visión nos retiramos pensativos...

Frente á una buena "Cabeza de Hombre" de R. GIUDICI, vereis sobre un caballete "DÍAS GRISES", de MEIFREN, la reciente adquisición del Gabinete, obra en la que el artista nos conduce ante la misma naturaleza y nos señala un rincón de playa, y la vemos como encuadrada por el marco de una ventana abierta.

El "Silencio", del Museo Nacional de Bellas Artes y "Días Grises" son en concepto de los entendidos, las dos obras más sentidas, más sugestivas de la exposición Meifren en el Ateneo.

Reproducimos aquí también "THE MISERS", de la pintora inglesa E. E. KENDRICK, de la que hay expuestas en el Gabinete unas treinta pinturas, y nos sería difícil determinar entre "THE DYING CLEOPATRA (N°6) - "KILLIGREW AND CAREW (N°7) - EDUARD VI AND THOMAI (N°9) - "DIDO EXPIRING" (N°10) - SIR BENJAMIN WEST (n°22) la que más nos satisface. Tal es la frescura de colorido, la seguridad y la delicadeza de pincel verdaderamente sorprendente de que hace gala la Kendrick.

La "VISTA DE VENECIA" (N°47), expuesta en esta exposición, es una *gouache* muy buena, llena de sol y de franca luz muy espiritualmente tratada, una de las mejores notas de su género. Las dos manchas (óleo), "Escenas Moriscas", son curiosas é interesantes.

La biblioteca del Gabinete, es rica en obras de arte, de las que posee algunas valiosas, agotadas y raras; últimamente adquirió la colección completa de La "*Gazette des Beaux Arts*" 1869-1899 (2° período) que forma 31 gruesos tomos in -8 con profusión de grabados al agua fuerte y *taille douce*.

No podemos detenernos hoy sobre las estampas, unas 5000 piezas, de las que hemos revisado algunas carpetas; están clasificadas por escuelas: 1° La escuela italiana - 2° la escuela alemana - 3° la escuela holandesa y flamenca - 4° la escuela francesa - 5° las estam-

pas inglesas y las procedentes de los maestros de la escuela española - 6° las estampas anónimas - 7° los retratos de todas las escuelas - 8° Obras varias reunidas - 9° los dibujos no montados - 10° los libros que contienen colecciones especiales de estampas.

Esta ligera reseña, dará una idea de lo que encierra el Gabinete, del que nos hemos ocupado, y que representa, como se vé, un caudal de pacientes y largas investigaciones realizadas con pasión de coleccionista.

Estos elementos formarán, según nos informan, la base del futuro "Gabinete Nacional de Estampas", que como anexo al Museo de Bellas Artes, representa un poderoso factor para la educación nacional, y una fuente de riqueza pública que el adelanto de nuestras industrias así como nuestra cultura estética ya reclamaban.

El "Gabinete de Estampas", puede ser visitado por los interesados todos los días de 1 á 4 p.m.

► Crónica del Centenario. Monumento a la Asamblea de 1813 y al Congreso de 1816⁵

Tócale hoy su turno, siguiendo el orden de la ley número 6286, al monumento consagrado á la asamblea de 1813 y al congreso de 1816, que se levantará frente al palacio del actual en la plaza de su nombre, el año próximo.

Entre los bocetos presentados en 1909 para optar al monumento destinado á conmemorar la revolución de mayo, figuró el del escultor belga don Julio Lagae, hecho en colaboración con el arquitecto don Eugenio D'Huicque.

Este boceto obtuvo el segundo premio.

Como la ley del centenario establece un monumento escultórico á la asamblea de 1813 y otro al congreso de 1816 (art. 1°, inc. 2°) la Comisión nacional del centenario determinó unir en uno aquellos dos, y elegir el boceto del señor Lagae con algunas modificaciones, para llenar tal fin.

Este monumento representa una sólida terraza sobre la que se erige un zócalo majestuoso. Dan acceso á la terraza dos escaleras laterales. El frente ocúpanlo pilones, surtidores de agua animada y abundante, que dará, desde luego, sensación de vida al escultórico bloque.

El autor ha expuesto en oportunidad que se ha separado voluntariamente del acostumbrado partido de la forma piramidal, para adoptar en su obra decorativa efectos de otra clase. Comprende que la distancia no permitiría distinguir los pormenores de la obra, por lo que ha preferido una impresión cercana de animación y de belleza.

La cúspide de este monumento está coronada por la imagen de la *República pacificadora*, que enseña en la oliva de la paz el signo de la gran conquista.

Aparecen en la base de esta figura soberbia dos símbolos representativos del asunto que el monumento está llamado á solemnizar. Son dos mujeres en opuestas actitudes: Á la de-

⁵ [Nota de la dirección]. "Crónica del Centenario. Monumento a la Asamblea de 1813 y al Congreso de 1816". *Atlántida*. Buenos Aires, n. 78, 1911, pp. 221-224.

recha, una tranquila y bella, sentada como en un trono; su mano derecha sostiene la bandera; la izquierda apoya en el escudo: escudo y bandera que demuestran que esta dama es la asamblea de 1813. Á la izquierda, otra, semidesnuda, también sentada, en actitud de agitación, con los brazos abiertos y enseñando en la mano derecha trozos de una cadena rota. El artista ha querido significarnos en esta imagen el congreso de 1816 y, en el gastado símbolo de la cadena, el acto de nuestra independencia.

No es feliz ni propio representar un congreso, cuerpo colectivo de hombres, en la imagen de una mujer; ni cuadra la actitud de estar sentada, á la heroica materialidad de tronchar ligaduras.

La independencia, además, que se proclamó en 1816 en el congreso de Tucumán, no es la que puede evidenciarse en forma material de una cadena rota. Esa independencia la estábamos forjando entonces en los campos de batalla. El congreso de 1816 anticipó á las naciones del mundo la incorporación de una nación nueva; anunció la existencia de una entidad libre que se agregaba al orbe. Este hecho, más moral que material, no se halla traducido en la violenta y ubérrima diosa que el artista nos muestra.

El monumento primitivo proyectaba en su parte posterior el grupo de los miembros de la primera junta y, al pie de éstos, la entrada á una gran cripta que debería ocupar toda la planta baja del hermoso monumento. Cripta y grupo han sido suprimidos y, en su lugar figurará otra escalinata igual á las laterales, á que ya hicimos referencia.

Cedemos ahora á los autores de este monumento el derecho de explicarnos el resto de su concepción.

Al pie de la terraza y en el centro de los pilones se halla el gran motivo que da nacimiento á los juegos de aguas de que hemos hablado, estando concebido como sigue: De una gran concha adosada á la terraza se arroja un adolescente cuyo tipo recuerda el de los habitantes primitivos de la Argentina; con un gesto imperioso domina la escena mientras que, con la mano izquierda, tiene asido el remo, atributo de los ríos. Es el río de la Plata cuyas ninfas se huelgan á su lado, y, para dar mayor verosimilitud á esta personificación, por una parte un yacaré, caimán del Paraná, cubierto el vientre de escamas, libres de membranas los dedos, feroz el hocico, corto y rechoncho, sale de las aguas y se hiergue hacia la concha; mientras que por otra parte un monstruo fabuloso evoca los animales fantásticos que no ha mucho habitaron en las regiones de la Argentina y cuyo descubrimiento sumió en la sorpresa al mundo científico. Todo el motivo está precedido de una cuadriga marina que parece querer llevar á lo lejos, en su impetuoso empuje, el carro del río. La escena simboliza la *expansión de la joven Argentina allende los mares*.

Este grupo triunfal que precede al monumento, aparece como un elemento esencial de una composición destinada á ensalzar la República Argentina.

Puesto que se trata de conmemorar los gloriosos advenimientos entre los cuales nació la república, nos parece que resultaría incompleto si se omitiese rendir un justo homenaje á esta potente vitalidad, á esa actividad desbordante, de que la república da ejemplo al mundo antiguo hace ya cerca de un siglo.

Antes de dejar este pilón, llamemos todavía por un instante la atención sobre las dos figuras sentadas que representan al Paraná y el Uruguay. También estos ríos se hallan personificados bajo el aspecto de tipos originarios del país, puesto que más que otro cualquiera son ambos nacidos del viejo suelo; para insistir sobre este detalle, hemos substituído las urnas antiguas que acompañan habitualmente las figuras de los ríos, por esa vajilla indígena que las excavaciones del nordeste sacaron á luz en tanta abundancia, y que hoy puede admirarse en el museo de La Plata principalmente y en la colección particular del docto director del museo, profesor don Samuel A. Lafone Quevedo.

Cuatro motivos acusan los ángulos de la terraza. No hemos vacilado en multiplicar en ellos los corros de chiquillos bailando entre guirnaldas de flores.

Por fin, cuatro cóndores gigantes, desplegadas las alas, se ciernen sobre la terraza, así como el recuerdo del pasaje de los Andes se cierne sobre toda la historia argentina.

Para terminar, sólo nos falta añadir que el basamento está adornado en los ángulos con rostros decorativos en recuerdo de las victorias que obtuvieron las valientes fragatas del almirante Brown.

El monumento tendrá una altura de treinta metros y la terraza cuarenta metros de largo por veinte de ancho aproximadamente.

Deberá estar concluido para el mes de diciembre de 1912.

Su costo total es de 1. 300. 000 francos, equivalentes á 265. 000 pesos moneda nacional oro sellado, ó sean 602. 292, 92 pesos curso legal. La municipalidad concurrirá con la suma de 202. 272, 72 pesos moneda nacional de curso legal.

► F. Armellini. **Países Bajos**⁶

Países Bajos (pág. XVIII). En el torneo artístico recientemente clausurado, los holandeses han afirmado una vez más la justa fama de que gozan.

La sala XXX, en la que estuvo instalada esta sección, fue considerada desde el primer momento un verdadero templo del arte pictórico; la escultura no tuvo representación en ella, pero en cambio la pintura, representada por 66 telas, fué muy admirada por nuestro público, encontrando entre los coleccionistas argentinos y el museo fuertes adquirientes.

Esta ha sido la acción que ha efectuado más importantes ventas, tanto por el número de obras vendidas como por los precios obtenidos.

Tapizaba los muros de la sala un fino lienzo de color *terracota*, rematado en la parte superior por un friso en el que se leían los nombres de los artistas holandeses más afamados; cubrían el piso caminos de finísima alfombra y complementaban esta decoración hermosísimas plantas.

Un crítico holandés, hablando del arte patrio, se expresó en los siguientes términos:

Se puede afirmar que los hermanos van Eyck de Bruges, por su invento en el principio del siglo XV de la pintura "al óleo", han llevado el arte de pintar, que antes for-

⁶ F. Armellini. "Países Bajos". *Atlántida*. Buenos Aires, n. 79, 1911, pp. 123-124.

maba parte de la arquitectura, como decoración de catedrales y edificios públicos, á un arte propio é independiente.

En lugar de pintar cuadros religiosos y místicos, nació el arte de pintar retratos de contemporáneos y de reflejar en la tela á la naturaleza.

Debido al gusto natural de los habitantes de estos países bajos y brumosos por el "colorido" y por su inclinación innata de hacer de sus viviendas museos de cosas agradables á la vista, en compensación al clima triste de sus inviernos largos, floreció esta nueva manifestación del arte, que se ha caracterizado desde los tiempos de los van Eyck, Memling, Matsys (1400-1500), Rubens, van Dyck, Hals, Dou. Steen, Potter y Rembrandt (1600-1700) hasta estos días.

Después de 1700 sobrevino, como en toda Europa, una decadencia artística causada por el clasicismo de las "Academias", que hicieron del arte individual una profesión colectiva.

La reacción vino, simultáneamente con los franceses Millet y Corot, de las escuelas modernas holandesas de La Haya y Laren (Maris y Mauve) y la pintura volvió á su antigua senda de reproducir fielmente la naturaleza, lo que comprueban los cuadros expuestos en esta sección de la exposición internacional de arte.

Para concluir, siguen algunos párrafos del autor de Un criollo en los Países Bajos: "De la escuela holandesa de pintura procede todo cuanto en el arte de nuestros días se ha libertado de los intermediarios tradicionales que se interponen entre la naturaleza y el observador. Los holandeses no pintaron sinó lo que vieron"... "Salvo Rembrandt, casi todos se han limitado á pintar exclusivamente, reproduciendo lo real, sin comentarios".

► Anónimo. **Josef Israëls, el gran pintor holandés**⁷

Hace dos meses, y cuando estaba por cumplir los noventa años de edad, ha fallecido en Amsterdam Josef Israëls, uno de los más ilustres pintores de Holanda de nuestros días, y también uno de los más fecundos. Entre los artistas contemporáneos tendrá un lugar eminente en la historia del arte.

Venido después del sentimentalismo del 1830, cuando las escuelas romántica y naturalista habían como revolucionado el campo artístico, Josef Israëls pone á manos llenas en sus cuadros lo anecdótico y lo patético, condimentándolos con la salsa cruda del verismo. Y solamente cuando encuentra ante sí la obra gloriosa de Rembrandt, es cuando despiértase su genio, como tocado por mágica varita, y cambia de derrotero. El hilo que lo conduce al arte antiguo es el que le ofrecen la obra de Barbizon y la de Millet. Claro está que el fenómeno Rembrandt no pudo repetirse y la obra de Israëls es un reflejo de la del gran mago holandés; pero es un reflejo luminoso.

⁷ Anónimo. "Josef Israëls, el gran pintor holandés". *Caras y Caretas*. Buenos Aires, a. 14 n. 689, 16 de diciembre de 1911, p. s/n.

Tampoco puede decirse que Israëls reine hoy como soberano en Holanda: los hermanos Maris y, sobre todo, el idílico y suave Mauve, á quien podría apellidarse el Corot holandés, brillan lo bastante como para no aceptar puestos secundarios.

Así y todo, Israëls se impone y merece ser con justicia llamado el regenerador del arte en su patria. Los cuadros holandeses del siglo XVIII no decían nada: Israëls les dió la expresión y el sentimiento, y se afirmó mientras en Francia triunfaban Delacroix con "La toma de Constantinopla", Vernet con su célebre "Mazeppa", y Corot, Carpeaux y Coubert atraían la universal admiración.

Cierto que, antes que él, otros holandeses habían reproducido las miserias de la gente pobre: Teniers, Van Ostade y Juan Steen; pero sus obras, si demostraban una excelente ejecución, no penetraban el profundo misterio del corazón humano.

Israëls lo consiguió: su arte está hecho de pensamiento y de dolor, y su lenguaje es grave y profundo, á la par que armónico. El es el iniciador de la joven escuela holandesa por sus cualidades plásticas, por su técnica desembarazada y fresca, diamantina y amplia. Sus figuras están bien construídas y su dibujo es descuidado solamente en apariencia, pues, en realidad, la moderna pincelada que desdeña los contornos lo disimula. Israëls cuida, ante todo, de infundir alma, carácter y movimiento á las personas.

Prefiere las entonaciones bajas, misteriosas; su colorido es sobrio y parco, pero elocuente. La sombra tan cara á Rembrandt, lo tienta, lo atrae, lo domina y, hasta cuando trata asuntos al aire libre, prefiere la atmósfera triste y desolada de los días sin sol ó con pocos y débiles rayos, que hacen resaltar con mayor aspereza la melancolía de las cosas.

Este artista que ha pasado más de setenta años de su larga vida pintando y obteniendo, durante cuarenta, los más brillantes éxitos, trató los más distintos géneros: escenas al aire libre, interiores, paisajes en los que predomina la figura, y retratos; pero, más que todo, gustó la intimidad y el recogimiento del ambiente familiar. La poesía del hogar encontró en el gran pintor holandés uno de sus más insignes cantores.

Los cuadros que de su pincel aquí reproducimos son suficientes para que el lector pueda tener una idea de la tendencia del gran pintor, cuya muerte ha sido para el arte holandés una pérdida irreparable.

► Jorge Bunge. **El pintor de la pasión, del sol y del dolor. Vincent van Gogh**⁸

Hace pocos años que por primera vez ví el nombrado van Gogh. Entonces, el artista holandés era todavía casi ignorado, pero ahora sus cuadros son disputados por los museos, han aparecido muchas obras sobre su arte, y de sus admirables cartas se han leído varias ediciones en Francia, Holanda y Alemania.

Ya no se discute su obra. Van Gogh ocupa un lugar prominente entre los pintores contemporáneos. La generación joven le considera como guía y maestro. Picasso, Lunyer, Weissgerber y otros muchos, han encontrado por él su camino.

⁸ Jorge Bunge. "El pintor de la pasión, del sol y del dolor. Vincent van Gogh". *Nosotros*. Buenos Aires, a. 11, n. 93, enero de 1917, pp. 102-104.

Van Gogh no ha sido un pintor de la belleza. Algunos de sus cuadros nos hacen pensar en apariciones de pesadilla, y las primeras veces que los vemos, nos persiguen como una obsesión.

Para pintar las pasiones, no ha necesitado trazar escenas. Sin títulos explicativos, las reveló en el alma de sus cuadros.

Ha pintado el sol en las flores, en sus cielos, en sus verdes luminosos, sin recurrir a la inevitable muchacha con las manos sobre los ojos, de los llamados pleinairistas.

Y ha pintado el dolor, sufriendo él mismo, sufriendo en su amor, sufriendo en su arte.

Ha sido el pintor del alma de las cosas. Al pintar los árboles, los quiere pintar, según escribe a su hermano, como seres que sufren y sienten. En la Pinacoteca de Munich está una de sus mejores obras. Son tres girasoles en un vaso. ¡Cómo imploran por un rayo de sol! Sus pétalos de oro parecen encerrar en un abrazo intenso esos rayos de sol que tanto aman. Estos girasoles se me aparecen, como el alma de Vincent van Gogh, que, en su amor al sol, para sentir toda la fuerza de su caricia, solía marchar con la cabeza descubierta, por las tierras provenzales, a la hora de la siesta. Sacrificó en su amor al sol su tesoro más grande, pues a la fuerza de mirarlo quedó ciego. Nuevo Icaro, por acercarse al sol y poderle pintar, perdió también sus alas.

Su cuadro *Los presos*, representa un patio estrecho que casi oculta el cielo. Los presos, con trajes grises, y sin hablarse, pasean en ronda. Sus caras cansadas no muestran ya sufrimiento, su expresión apática los vuelve más trágicos aún.

En *La Arlesiana*, un pequeño cuadro, nos muestra su amor. Fué una de las pocas mujeres que pintó. La amó tan inmensamente que, loco ya, se arrancó una oreja para sufrir por ella.

De sus contemporáneos sólo tuvo burlas. Les costaba mucho cambiar de criterio, como que lo tenían amoldado al estilo de otros. ¡Y es tan cómodo seguir la costumbre!

Conoció la miseria, y sólo la generosidad de un protector, le salvó del hambre.

Sus luchas han sido las luchas de todos los que han traído algo nuevo (en una época bárbara). Y más grandes aún, pues nos traía algo que nadie ama: el sufrimiento.

Su obra es peligrosa como un abismo, y sólo comparable a la obra de Nietzsche y Strindberg. Los tres son producto del sufrimiento de nuestro siglo, que han perdido una fe sin encontrar otra nueva. Los tres murieron locos.

Su autorretrato de Amsterdam, es terrible. En su barba rojiza se refleja el sol, y sus ojos tienen la expresión extraviada del que ha ido más allá que nosotros, algo de lo que tuvieron los ojos del Dante al volver de los infiernos.

Sus paisajes son bellos, es lo único de su obra en que pone una belleza de forma. No son vistosos, es el paisaje de todos los días, con árboles frutales, viejos trabajadores de las granjas, con la carretera de aldea pobre y triste.

Pero sus verdes son maravillosos y son un himno hermoso a la naturaleza.

Su dolor calla porque allí está el sol.

Su técnica sencilla, infantil en apariencia, es profunda y sabia. Mezcla poco los colores que emplea casi puros. No vela sus tonos, los pone en todo su vigor, colocando a su lado los colores necesarios para que fundidos en la retina nos den la coloración real. No por eso debemos considerarle un puntillista. No usó aceites ni barnices, fué uno de los primeros en odiar la "Cocina de la pintura". Colocaba el color sobre la tela sin dar pinceladas de virtuoso.

Su dibujo es vigoroso, y sus desdibujos frecuentes son el resultado de una voluntad definida.

Van Gogh el holandés, abrió nuevos caminos para el arte, que no conducen a una pintura estética, pero a un arte absolutamente emocional.

No es posible afirmar cuál de los dos caminos es el acertado; yo creo que los dos pueden existir y complementarse, pues al mismo tiempo que queremos esparcir nuestro espíritu, debemos regocijar a nuestros sentidos.

El arte de van Gogh como el de Wágner, es atormentado e inquietante. Quizá sean como las tormentas, el presagio de una calma futura.

► Eugenio Fromentin. **Van Dyck**⁹

Para lentar un retrato de van Dyck tendríamos que recurrir al croquis rápido y a las líneas de lápiz "pen fondues". Veamos cómo.

Un joven príncipe de real extirpe, que disfruta de todos los encantos de la vida: belleza, elegancia, dones magníficos, genio precoz, educación esmerada y, por encima de todas las cosas, fuera de lo que son agares de una cuna dichosa, un maestro, un verdadero maestro en medio de sus discípulos. Distinguido en todas partes, en todas partes agasajado, tanto en el extranjero como en su país natal, es el igual de los más grandes señores, el amigo y favorito de los reyes. Es así como se desliza en el conjunto de las cosas más anheladas de la tierra, el talento, la fama, el lujo, los honores, las pasiones, las aventuras. Siempre joven hasta en la edad madura, jamás sensato ni en sus postreros días; libertino impenitente, ávido, jugador, pródigo, disipado, diabólico en todo y, como se decía en su tiempo, dándose al diablo para procurarse unas cuantas guineas que arrojaba luego a manos llenas, en caballos, en fasto, en ruinosas galanterías. Enamorado como el que más de su arte, lo sacrifica, sin embargo, a pasiones menos nobles, a sentimientos menos fieles. En lo físico es un hombre encantador, de maneras afables y de esbelta figura como ocurre, por lo general, con los segundones de las grandes familias. Complexión más delicada que viril, aires de Don Juan más que de verde y una punta de melancolía —fondo esencial de su temperamento— que atraviesa todas las frivolidades de su vida. Corazón lleno de ternura como el de los hombres que se enamoran a menudo; naturaleza más inflamable que ardiente y en el fondo más de sensualidad que de ardor real, más de abandono que de fogosidad. En rigor, un ser exquisito por sus atracciones, sensible a todas las atracciones y consumido por las dos cosas que más devoran en este mundo: las mujeres y las musas. De todo abusa, de su salud, de su dignidad, de su talento, de sus seducciones. Acribillado de deudas, gastado de placeres, agotado de recursos, es un insaciable que acaba, según cuenta la leyenda, por encanallarse con hampones italianos para buscar un poco de oro en el fondo de los májicos alambiques. Un aventurero sin escrúpulos que se casa con una joven encantadora y de alta alcurnia cuando ya no le quedan ni fuerzas, ni dinero, ni seducciones. Un hombre en ruinas que, hasta sus últimos momentos tiene la dicha extraordinaria de conservar su grandeza de alma cuando pinta. Un mal sujeto, por último, adorado, desacreditado, calumniado más tarde, pero mejor en el fondo que su reputación y que todo se lo hace perdonar por un don supremo que es

⁹ Eugenio Fromentin. "Van Dyck". *Augusta*. Buenos Aires, v. 2, n. 8, enero de 1919, pp. 8-16.

una de las formas del genio: la gracia. Un príncipe de Gales —para decirlo de una vez— muerto al producirse la vacancia del trono, pero que, de todos modos, no debía reinar.

Con su obra considerable, con sus retratos inmortales, su alma abierta a las más delicadas sensaciones, su estilo propio, su distinción personal, su buen gusto, su mesura y su encanto, con todo lo que constituye, en suma, su individualidad artística, podemos preguntarnos qué habría sido de van Dyck si no existiera Rubens.

Cómo habría visto la naturaleza y concebido la pintura? ¿Qué paleta habría creado? ¿Qué modelo seguido? ¿Qué leyes del color fijado? Habría sido más italiano? Se habría inclinado hacia Corregio o el Veronés? Si la revolución hecha por Rubens hubiera tardado algunos años o no hubiera tenido lugar sería difícil averiguar la suerte de todos esos espíritus selectos a los cuales el maestro preparó el camino. Bástales verlo vivir para vivir un poco a su manera, verlo pintar para pintar como nadie había pintado antes que él, considerar el conjunto de sus obras tal como las había imaginado y la sociedad de su tiempo tal como estaba constituida, para advertir en sus relaciones definitivas, dos mundos igualmente nuevos: una sociedad moderna y un arte también moderno. Cuál de todos sus discípulos debía asumir la gloria de semejante descubrimiento?

Había que fundar un imperio del arte. Podían hacerlo ellos? Jordaens, Crayer, Gerard, Zeghers, Rombouts, van Thulden, Corneille, Schutt, Boyermans, van Oost, Teniers, van Uden, Snyders, Jean Fyth, todos los que Rubens iluminó, inspiró, formó; sus colaboradores, sus discípulos, sus amigos, en una palabra, podían a lo sumo repartirse las pequeñas provincias de aquel imperio, pero a van Dyck, indudablemente, le correspondía la mejor y la más bella. Suprimid todo lo que aquellos deben a Rubens, directa o indirectamente; suprimid el astro central y veréis lo que resta de esos luminosos satélites.

Quitad a van Dyck el tipo central de donde sale el suyo, el estilo que ha forjado su estilo, el sentimiento de las formas, la elección de los temas, el principio espiritual, la manera y la práctica que le han servido de ejemplo y mirad lo que le falta.

En Bruselas, en Amberes, en toda Bélgica, van Dyck está sobre los pasos de Rubens. Su "Sileno" y su "Martirio de San Pedro", son el Jordaens delicado y casi poético que engendra a Rubens, pero mucho más noble y refinado por una mano más curiosa. Sus episodios místicos, sus crucifixiones, sus bellos cristos moribundos, sus bellas mujeres nazarenas no existirían desde luego, o serían otras si Rubens, de una vez para todas, no hubiese revelado en sus dos trípticos de Amberes la fórmula flamenca del Evangelio, determinando al mismo tiempo el tipo local de la Virgen, de Jesús, de la Magdalena y de sus discípulos.

Sin embargo, hay más sentimentalidad y a veces también más sentimiento profundo en el fino van Dyck que en el Rubens formidable. Todos los hijos, tienen, como van Dyck, un rasgo femenino que se agrega a los rasgos del padre, circunstancia por la cual el rasgo patronímico se embellece muchas veces, se atenúa, se altera y disminuye. Entre esas dos almas tan diferentes, por lo demás, hay una como influencia femenina; hay, ante todo, por así decirlo, una diferencia de sexo. Van Dyck, alarga las estatuas que Rubens hacía demasiado gruesas: les pone menos músculos, menos huesos, menos relieve, menos sangre. Es menos turbulento y nunca llega a la brutalidad; sus expresiones son más finas, ríe poco, se emociona a menudo pero no conoce el sollozo trágico de los hombres violentos. No grita jamás. Corrije muchas de las asperezas de su maestro pero sin alardes porque tiene

un talento prodigiosamente natural y fácil. Es libre, está alerta pero no se entrega fácilmente al arrebato.

Detalle por detalle hay muchos que dibuja mejor que su maestro, sobre todo, cuando es uno de esos detalles que tanto se intensan: una mano aristocrática, un puño femenino, un largo dedo adornado con principal sortija. Es más fino, más pulido, se diría que ha estado siempre en mejor compañía.

Van Dyck tenía veinticuatro años menos que Rubens y casi nada le quedaba del siglo XVI. Pertenecía a la primera generación del siglo subsiguiente y eso se advierte en toda su obra. Tanto en lo físico como en lo moral, en el hombre como en el pintor, en su hermoso rostro y su preferencia por los rostros hermosos, sobre todo, se advierte en sus retratos. En este terreno es el artista más de su tiempo y de su mundo. No habiendo creado jamás un tipo convencional que lo haya distraído de la visión verdadera, es exacto, ve justo y se preocupa por el parecido. Quizás haya dado a todos sus modelos un poco de su gracia personal: un aspecto más habitualmente aristocrático, un desaliño más elegante, manos más puras, más bellas y más blancas. En todo caso tiene más desarrollado que su maestro el sentido de las modas y de los conjuntos armónicos, el gusto de las telas sedosas, de los rasos, de las agujitas, de las cuitas, de las plumas y de las espadas cortesanas. El no ve sino cortesanos. Los hombres de guerra se quitan casco y armadura para transformarse en simples palaciegos de jubón desabrochado, camisa de seda y zapatos de tacón alto; modas todas, que eran las suyas y que nadie podía, por lo tanto, reproducir como él en su perfecto ideal mundano. A su manera, en su género, por la única conformidad de su naturaleza con el espíritu, las necesidades y las elegancias de su época, es al igual, cuando pinta, de los más encumbrados personajes. Por el sentido profundo del modelado, por el tema, por la familiaridad del estilo y su nobleza; el retrato de Carlos Iº es un ejemplo de lo que dejamos dicho.

Su triple retrato de Turena es del mismo orden y tiene igual significación. En este sentido van Dyck ha hecho más que todos los continuadores de Rubens. Lo ha completado agregando a su obra retratos dignos de él y mejores que los suyos. Ha creado en su país un arte original y tiene, por lo tanto, su parte individual en la creación de un arte nuevo.

Ha hecho más todavía: ha engendrado toda una escuela extranjera. Todo la escuela inglesa, Reynolds, Lawrence, Gainsborough y todos los pintores de género fieles a la tradición británica, todos los más grandes paisajistas proceden directamente de van Dyck e indirectamente de Rubens por intermedio de van Dyck. Son esos títulos de los más considerables: y por eso la posteridad, siempre justa en sus dictados, reserva a van Dyck un sitio a parte entre los hombres de primera y segunda categoría.

Vuelvo, sin embargo, a mi opinión: genio personal, gracia personal, arte personal, van Dyck sería inexplicable si no tuviéramos ante los ojos la luz solar de donde le vienen tantos bellos reflejos. Se buscaría quién le ha enseñado esas nuevas maneras, ese libre lenguaje que nada tiene de lenguaje antiguo. Los hombres de hoy verían en él ciertos resplandores ajenos a su propio genio y finalmente sospecharían la vecindad de un gran astro extinguido.

No le llamarían "hijo de Rubens"; pondrían junto a su nombre "maestro desconocido" y el misterio de su personalidad merecería el trabajo de los historiadores.

► El centenario de Jongkind¹⁰

Jongkind, holandés de cuna pero francés por adopción y temperamento, fué un verdadero precursor del impresionismo. Espíritu tan independiente como franco en medio del oficialismo académico del siglo XIX no desmintió jamás un originalísima manera de interpretar el paisaje que rompía con todas las tradiciones. Esto le valió en principio las burlas y la miseria que persiguen a los artistas rebeldes pero, con el andar del tiempo, adquirió una gloria que, desde entonces va siempre en aumento. Cuando el año 63 se inauguró en París la primera exposición de rechazados (Salón de los Independientes) Jongkind que pisaba ya en los cuarenta años tuvo que alternar con un grupo de artistas jóvenes. Como todos los demás Monet veía en Jongkind un maestro admirable pero el que más sufrió su influencia fué Pissarro cuyos motivos de impresión urbana recuerdan vivamente las acuarelas del artista. Jongkind no pintó al óleo sino raras y contadas ocasiones pues su modo habitual de expresión era la acuarela o el dibujo ténueamente acuarelado por un procedimiento técnico que es un extraordinario valor de síntesis. Quien haya visto algunos de los numerosos cuadros dejados por el maestro, no podrá olvidar jamás la simplicidad y la eficacia con que están tratados en sus estudios de ambiente los planos sutiles y horizontales del mar y la llanura. Con motivo del primer centenario de su nacimiento, Etienne Moreau-Nelaton, dedica un jugoso volumen a este gran artista que como Van Gogh, su ilustre compatriota, solo vivió para el arte una vida apasionada, dolorosa e impulsiva.

► Justo Havelaar. La estética de Jan Sluiter¹¹

Si las generaciones futuras quisieran formarse una idea exacta sobre nuestro arte contemporáneo, no deberían atenerse para nada al arte pictórico de la segunda mitad del siglo XIX. La imagen cultural de este arte les resultaría, desde luego, de una importancia negativa. Una ojeada sobre el paisaje impresionista les demostrará que los pintores, aislados en un mundo falto de cultura, de idea y de ideales se obstinaban en cultivar una vida puramente sensual, empobreciendo paulatinamente su mundo psíquico. En la esfera de su fantasía no había espacio para otra cosa que la adaptación del concepto individual a las formas exteriores de un realidad superficial.

Los pocos pintores de conciencia que aparecen por ese entonces, un Millet, un Joseph Israels, un Menier, etc. demuestran también que no es la cultura personal del artista lo que interesa a los hombres de esa época, sino los seres, generalmente subalternos, que les sirven de modelo.

Para comprender nuestra época en lo que verdaderamente representa será menester dirigirse al arte de la joven generación contemporánea, aunque, en oposición con el ensimismamiento típico del viejo impresionismo de hace cincuenta años, este arte actual, nuestro discutido "arte moderno" se distingue por un carácter anárquico y decadente que no ha sido

¹⁰ [Nota de la Redacción]. "El centenario de Jongkind". *Augusta*. Buenos Aires, a. 2, v. 3, 1919, p. 294.

¹¹ Justo Havelaar. "La estética de Jan Sluiter". *Augusta*. Buenos Aires, a. 2, v. 3, 1919, pp. 269-275.

jamás igualado en período alguno de la historia. En este arte, por lo menos, arde la lucha viva por una nueva cultura. Es cierto que suele dar una idea endemoniada de nuestro enfermizo anhelo de crear y de nuestra falta de estilo, pero a la vez —y esto es lo más importante— manifiesta un vehemente anhelo de rejuvenecimiento vital. Es una latente aspiración hacia los grandes ideales pictóricos, esos ideales cuyos elementos se presienten ya pero que están aún por condensarse en hechos generales.

Adviértase que los elementos del ideal pictórico son los mismos elementos del idealismo que nuestra época denomina "Conciencia vital". Este sentimiento significa que tenemos en más la excitación del alma que el reposo individual; que somos indiferentes por la paz racionalista y la melancolía subjetiva; que buscamos la intranquilidad y la alegría; que estimamos más la expresión simbólica que los ideales estéticos del realismo individualista. En una palabra, que el símbolo, ya que no lo complejo, nos atrae y nos seduce.

Esto señala un cambio en el alma de la humanidad moderna y de ese cambio es un ejemplo a la vista el arte contemporáneo.

En tal sentido servimos al progreso haciendo que esa transformación de ideales no quede en una vaga abstracción ideológica sino que se transforme en realidad. Con su anhelo de síntesis, con su involución de realidades naturales, el arte contemporáneo es el producto de una humanidad que desespera por renovarse espiritualmente; que aspira a una concepción nueva de la vida, a una nueva cultura, a un idealismo religioso nuevo pero que, desgraciadamente, no puede salir todavía de la órbita de las aspiraciones irrealizables.

Por eso se ha dicho tantas veces, como objeción formal a la nueva escuela, que su decadencia importaba el caos y la confusión en las doctrinas estéticas del Renacimiento; pero ha de recordarse que en todos los tiempos y en todos los países, las fuerzas culturales destructivas han sido caos y confusión para los hombres y las sociedades empeñadas en mantener el régimen del error. El anhelo de renovación es tan viejo como el mundo.

Lo malo es que nuestros artistas contemporáneos, aunque se levanten, audaces, por el triunfo de un simbolismo super-personal y super-natural vuelven a caer en las rocas del racionalismo o en el remolino de su vida interior. Es verdad que en esta concepción estética de los modernos no resplandece más ninguno de los elementos ideales que impuso el Renacimiento pero el equilibrio de la vida se ha roto y sólo podrá restablecerse cuando los artistas y los hombres comprendan que racionalismo y sensualismo constituyen la unidad de la vida.

Entretanto queda el arte contemporáneo como una prueba latente de que la humanidad tiende a independizarse de sí misma para entrar de lleno en el único camino capaz de tentar a los hombres libres: el individualismo. Y si este individualismo resulta todavía anarquizante en su forma, entraña, como toda aspiración legítima, un anhelo de equilibrio.

El arte contemporáneo se distingue de la escuela impresionista por la substancia psíquica que encierra. "Los pintores modernos piensan más" ha dicho Vicente van Gogh y es un hecho indiscutible que, gracias precisamente a este van Gogh como también a un Toorop y tantos otros artistas de la escuela ultra-moderna, Holanda ha podido conservar en el arte europeo, la posición independiente que disfruta desde el siglo XVI.

Me siento inclinado a daros a conocer un artista de la escuela holandesa ultra-moderna, Jan Sluifers, cuyo génio creador no está aún completamente desarrollado, pero que figura, a justo título, entre los más audaces y modernos.

La biografía de este joven artista no interesa todavía a la humanidad que solo quiere ver en él un demoníaco demoledor de principios estéticos pero su obra está ahí, ante los ojos de quien quiera verla, para probar que los elementos típicos del nuevo idealismo han logrado condensarse y en hechos concretos y que sólo espera el impulso que le den la época y los acontecimientos para lanzarse, como lo hizo en su tiempo el Renacimiento, a transformar todos los principios de una estética falsa y de una concepción filosófica de la vida más falsa aún.

► R. A. Retratos de ayer y de hoy. Vincent van Gogh¹²

Nació el 30 de marzo de 1853, en Groot Zundert, en el Brabante holandés. Fué muy bueno este hombre de ojos dulces y profundos. Vivió pobre entre los más pobres, enfermo, solo; incomprendido hasta por aquellos que pudieron haberlo comprendido y que él admiraba. Emile Bernard cuenta que Van Gogh, habiendo mostrado sus telas a Cézanne y solicitado una opinión, el maestro de Aix le respondió: "Se lo digo sinceramente, Ud. hace una pintura de loco". Y cuando a Gauguin se le propuso participar en la organización de una muestra de las obras de Vicente, escribió "que era poco político exponer las obras de un loco".

Abandonado por todos, sólo su hermano Théo lo sostiene y ayuda.

...Después de tu carta –escribe Théo a su hermana– he reflexionado mucho sobre este punto, y después de todo, creo que debo continuar ayudando a Vicente, y que yo no puedo obrar de otra manera. Ciertamente él es un artista y aunque lo que hace ahora no es muy bello, esto podrá servirle más tarde y, entonces, quizás se apreciará. Y es por esto que sería un prejuicio dificultar sus estudios a pesar de que sea muy poco práctico cuando estudia...

Su afición al dibujo se despertó después de unos viajes hechos en Inglaterra y Bélgica. Pero en el país se desarrolló una epidemia de tifus, y Van Gogh se improvisó de enfermero: un inspector del "Comité de Evangelización" constató su *enfadoso exceso de celo*. También fué misionero entre los mineros de Bélgica. Encontrándose en La Haya recogió una pobre modelo, una prostituta con seis criaturas y encinta. De ella hizo un dibujo al que puso por leyenda esta frase de Michelet: "Comment se fait-il qu'il y ait sur la terre une femme seule désespérée".

Su fulgurante pintura carece de esa serenidad, placidez, satisfacción y bienestar, de esa indiferencia ante el dolor y las injusticias de los hombres, que se descubre en la pintura de los "petits maitres" de su patria. Y es por esto y por sus inquietudes, su duda y su agresividad, que Van Gogh con Rembrandt son los artistas menos holandeses.

El fuerte solitario de Amsterdam, incomprendido, atosigado por sus acreedores, despojado de todos sus bienes, contestó con "Los Síndicos", con el "Retrato de Jan Six", con sus

¹² R. A. "Retratos de ayer y de hoy. Vincent van Gogh". *La Campana de Palo*. Buenos Aires, a. 1, n. 4, 21 de agosto de 1925, pp. 21-24.

fantásticos "Selbstbildnis" (autorretratos)... El pobre Vicente, en un acceso de delirio, trató de suicidarse. La bala del revólver se internó en el vientre.

"La miseria no terminará jamás", fueron las últimas palabras del artista. Murió el 29 de julio de 1890. Algunos piadosos amigos colgaron en las paredes de la cámara mortuoria sus últimos cuadros. Tenía treinta y siete años.

El impresionismo le había revelado la pintura clara y fresca y el amor a los cambiantes e infinitos juegos de luz, inundando el universo. Pero fué en Arles y Auvers-sur-Oise, donde Van Gogh encontró su originalidad.

La síntesis de su pintura se organiza y se afirma, y dueño de sus medios de expresión, en sólo siete años realiza sus obras tan agresivas y francas, donde se muestra toda la grandeza de un alma que no sabía amar sin pasión y que se entrega íntegra a su ideal.

Van Gogh logró liberar la pintura de una tradición, haciéndola estallar en vibraciones no-vísimas, mostrando en su estructura y en su colorido —que son indisolubles, como en todo gran artista— todas las posibilidades de su fuerza espiritual, de su dolor y de su carácter.

Cuenta Elisabeth V. Gogh que fué un niño que vivía solitario, sin mezclarse en los juegos de sus hermanos, paseándose solo y sin que ninguno de ellos osase seguirlo. Iba a la rivera y cojía insectos acuáticos que luego ponía en un bote blanco, donde escribía el nombre de cada animalito; conocía los parajes donde retoñan las flores del campo; botanizaba, pensaba, soñaba...

► Anónimo. **Los dos amores de Rembrandt**¹³

Son pocos los turistas que pasan por Berlín que se toman la molestia de visitar las colecciones en el Gabinete de Impresores. El que lo hace, sin embargo, llega al descubrimiento que cierto grabado, a punta de plata, merece ser contemplado con detención. Es por cierto fascinador el encanto de las pocas y sencillas líneas del dibujo, la facilidad que casi puede considerarse negligencia, con que está concebido. Bajo un sombrero de paja de anchas alas, una mujer nos contempla. Es una mujer que tiene una flor en una mano y descansa la mejilla y la frente en la otra. El rostro, redondo y sereno, debió ser siempre atractivo; pero aquí tiene una mirada de peculiar ternura y confianza, una especie de amorosa y sonriente coquetería. Es la mirada con que Saskia contempla a su marido —Rembrandt van Rijn— y que él, viéndola con el doble éxtasis de un artista y un enamorado, trasladó al papel al tercer día de su boda, realizada en el año 1634.

¹³ Anónimo. "Los dos amores de Rembrandt". *El Hogar*. Buenos Aires, a. 15, n. 1010, 22 de febrero de 1929, pp. 23-66-67.

Cómo Saskia van Uylenburg conoció al joven pintor —que había, el año anterior, asombrado a todo Amsterdam con su cuadro “La lección de Anatomía”— no se sabe. Ella era hija, huérfana, de Rombertus van Uylenburg, que vivía en Leen Warden, miembro de una distinguida y antigua familia frisía.

Quizá fué comisionado para pintar su retrato. Es romántico pensar que su amor nació en el primer encuentro, de aquella sonrisa que él gustaba mucho recordar en sus futuros retratos. Porque Rembrandt no podía ser impresionado por nada, ya fuera el alma noble y trágica de un viejo rabino, ya las facciones de una mujer amada, sin que transmitiera su emoción a la tela o a la placa de cobre.

En varios retratos pintados antes de su casamiento, vemos a esta dama, de traje y porte elegante, ya sonriente, ya grave. Pero es dudoso si el encanto de esos retratos pueden ser comparados con los dibujos y grabados al aguafuerte que hizo después Rembrandt y donde la representa sentada, con prolijo delantal de dueña de casa, los cabellos rizados, escapando de su cofia holandesa, la faz ya grave, por deferencia a una “Biblia” abierta, o en la simple decoración que corresponde a una mujer de hogar.

Es difícil, después de algunos siglos, reconstruir la vida doméstica de los grandes hombres. ¿Fueron felices?... La historia, generalmente, contesta a esta pregunta con un categórico sí o no. De los acontecimientos de la casa de Amsterdam, fuera de los sucesivos nacimientos de cuatro hijos, de los cuales, sólo uno sobrevivió a su madre, es difícil hablar. Pero del espíritu de ella, Rembrandt nos ha dejado un vivo testimonio. En un cuadro que refleja color y alegría, vemos al artista mismo, vestido con el sombrero emplumado y el espadín de un caballero —¡cómo le agradaba vestirse él y su mujer con esas magnificencias del guardarropa de su estudio!—, que levanta un vaso de chispeante vino en una mano y con la otra abraza la cintura de su mujer, sentada en sus rodillas. Su rostro está lleno de la más gloriosa alegría que haya pintado nunca. Saskia está también ricamente vestida y adornada de joyas; no es difícil ver por qué Rembrandt sostuvo un juicio por calumnia contra algunos de sus parientes que lo acusaban de derrochar su patrimonio en lujo.

Un grabado los muestra después, sentados por la noche, plácidamente; Rembrandt, en su trabajo; Saskia, contribuyendo a la nota de intimidad con su serena presencia.

Sí, deben haber sido muy felices. Aun la pena ocasionada por la muerte de sus tres hijos, ha de haber contribuido a unirlos, a unirlos más. Y Rembrandt, que antes sólo pintaba por el entusiasmo del arte, sintió luego doblarse su inspiración con la presencia de su dulce esposa, con la alegría de colmarla de regalos; ansia de aumentar su gloria y su fama, a cuyo esplendor su querida esposa contribuyó tan felizmente.

Pero esta felicidad doméstica no debía durar mucho. Ocho años después de su matrimonio, Saskia murió. Dejó un solo hijo, Tito, que había nacido un año antes. Era el primero de los golpes que el destino asestaba a Rembrandt. Como reacción de su pena se entregó con más ardor al trabajo. Pero el cuadro que hizo de su mujer, un año después de su muerte y que se halla en el museo de Berlín, muestra sus graciosas facciones, tan reales como eran, pero más hermosas, testimonio de cómo su recuerdo se había aún embellecido en el alma del artista.

Los años pasaron. La fama de Rembrandt llegó a su apogeo y luego empezó a declinar. No siempre tenía la suerte de agradar con el tema de sus cuadros, como había ocurrido con

“La lección de anatomía”. Diez años más tarde, cuando hizo el cuadro que se conoce con el nombre, no muy apropiado, de “Ronda nocturna”, ninguno de los soldados, excepto quizá el capitán y el teniente, consideró bien empleados los cien florines con que se habían subscrito para el cuadro, porque no se hallaban parecidos. Diez años más y su obra maestra “Los Síndicos de la Corporación de Pañeros de Amsterdam”, recibía el desaire de una falta de mención por los críticos de arte contemporáneo. Una nueva moda se introducía en la pintura, de cuyos débiles fundamentos probablemente Rembrandt no se preocupó. Seguía pintando para recreo de su mano y de sus ojos.

Pero en el fondo de su corazón había quedado una soledad que el trabajo no llenaba. Y la mujer que debía consolarlo tardó en aparecer.

La primera vez que oímos hablar de Hendrickje Stoffels, es en 1649, durante un juicio en que sirvió de testigo. Parece que la antigua nodriza de Tito, su hijo, molestaba continuamente a su amo por injustificadas demandas de dinero. Hendrickje, que pertenecía también al personal de la casa, fué llamada para decir la verdad en el asunto y éste se arregló satisfactoriamente para Rembrandt. Sólo pudo hacer tres cruces, como firma, esta muchacha campesina, en substitución de su nombre. Para ella, que procedía de una aldea de Ransdorf, Westphalia, la gran casa en Breestraat, con su multitud de cuadros de los maestros holandeses, flamencos e italianos, sus versículos indios y porcelanas chinas, sus armaduras y sus instrumentos musicales, sus abanicos, sus pavos reales y aves del paraíso embalsamados, debe haber sido un mundo nuevo.

Sus facciones, poco distinguidas, pero sonrientes, las vemos hoy en un retrato que se halla en el Museo del Louvre. Sobre el tono obscuro de las pieles, probablemente regaladas por Rembrandt, la frescura de su tez proporciona la armonía de luz y sombra que es el fuerte peculiar de este maestro.

Varias razones impidieron, sin duda, que Hendrickje llegara a ser su mujer legítima. En parte, que Rembrandt, viendo que sus amigos no desaprobaban aquellas relaciones, no sentía la necesidad de legitimarlas; en parte que la misma Hendrickje, en su humildad, se conformaba con ellas. Otra más poderosa quizá, fué de orden material. Debida a las extravagancias de Rembrandt y a la mala administración, tan común en los artistas, su situación económica se hizo muy difícil. Bajo tales condiciones, la renta que recibía, según el testamento de su mujer, tenía demasiada importancia para que renunciara a ella; cosa que sucedería, por una cláusula de dicho testamento, si contraía nuevamente matrimonio.

Pero si el círculo de amigos de Rembrandt fué indulgente, la Iglesia no. En el verano de 1654, Hendrickje fué amonestada ante el consistorio por su “libre conducta” y se le prohibió recibir la comunión. Ciertamente su lealtad a Rembrandt debió ser muy grande cuando ni así logró ser quebrantada.

Un hijo que les había nacido en 1652, murió al poco tiempo. En 1654, tuvieron una hija, a la que le pusieron Neeltje (traducción holandesa de Cornelia), en memoria de la madre de Rembrandt, nombre que también habían llevado otras hijas de Rembrandt, fallecidas. Pero ni siquiera esta nueva Neeltje iba a pasar de su infancia.

La devoción de Hendrickje a Rembrandt no tuvo límites. Era en aquel tiempo que el pintor comenzaba a ser atormentado por la miseria y por sus acreedores. Había empezado con grandes riquezas, según él mismo decía, por su matrimonio con Saskia y por sus propias ga-

nancias. Pero gastó el dinero a manos llenas en su mujer y en su pasión por tener magníficas colecciones de objetos raros y preciosos para mirar y para pintar. En 1653 fué declarado en quiebra. Dos años más tarde vió rematarse gradualmente todo lo que poseía, hasta su casa.

Privado así de su casa, Rembrandt se albergó con Hendrickje, Tito y la pequeña Neeltje en la posada de Keizerskroon. Y fué allí que el amor y la simpatía de Hendrickje se mostró en su más alto grado de abnegación y sacrificio. En primer lugar era ella la que se entendía con los acreedores, a fin de que no molestaran a Rembrandt en su trabajo. Luego ideó un plan para su bienestar común. Ante un escribano formó una sociedad, compuesta por ella y Tito (éste, que poseía la herencia de su madre, podía ser considerado un buen socio capitalista), estableciendo una tienda para la venta de cuadros, grabados, curiosidades y objetos de arte. Rembrandt viviría con ellos, siendo alimentado y alojado a sus expensas, y, en pago, los ayudaría cuanto fuera posible. Era el único arreglo para que el pintor tuviera bienestar, tranquilidad y libertad para su trabajo, sin causarle humillación. Como adelanto tenía que recibir 950 florines de Tito y 800 de Hendrickje, dinero que les pagaría con la venta de sus cuadros.

Hay indudablemente mucho de conmovedor en este plan. Era como librar a un niño del manejo de sus asuntos y proporcionarle todo lo necesario, que de otra manera no podía tener. Y nada podía resultar mejor, porque Rembrandt siempre había sido un niño para manejar sus asuntos financieros. Libre de aquella carga que pesaba sobre sus hombros, se le ofrecía ahora una nueva oportunidad para absorberse en su trabajo.

Y trabajó. Algunas de sus obras maestras, "La Adoración de los Reyes Magos", "La Vuelta del Hijo Pródigo", "La Novia Judía" y "Los Síndicos de la Corporación de Pañeros", ya mencionada, así como una notable serie de autorretratos, pertenecen a este período.

La mujer a quien el mundo tiene que agradecerse los, continuó fiel a Rembrandt hasta el fin. Aun en su testamento, aunque nombró heredera a su hija, fué con la condición de que muerta ésta, la herencia pasaría a Tito, con Rembrandt como ejecutor.

► Federico Müller (?). **Rembrandt Harmenszoon van Rijn 1606-1669**¹⁴

Ha de llamar la atención del buen observador el hecho de que la pintura de Rembrandt, luego de haber adquirido un máximo de colorido en "La Ronda", se caracteriza por una simplificación paulatina de la paleta. En la medida en que sus cuadros adquieren mayor gravedad y perfección, disminuye la riqueza de colores, quedando ese recurso primario sustituido por otros menos fáciles y, por lo mismo, más meritorios. Este desarrollo es debido, no en último término, a una subespecie del arte que Rembrandt cultivaba durante todas las épocas de su fecunda existencia: el grabado. Este le enseñó la posibilidad de obtener efectos plásticos sin ayuda del color, con sólo el dibujo, la distribución de luces y la composición. Y he aquí que la falta de un elemento no entorpecía la expresión, sino que al contrario la enriquecía, dando

¹⁴ Federico Müller (?). "Rembrandt Harmenszoon van Rijn 1606-1669". En *Exposición de Aguafuertes de Rembrandt*. Gabinete de Estampas. Buenos Aires. Galería Müller, mayo-junio de 1940.

lugar a que la intensidad de pensamiento y sentimiento ocupara el sitio del goce y de la preocupación meramente estéticos, inherentes al colorido.

Es fácil medir el alcance extraordinario de tal intensificación para un artista que, como Rembrandt, no sólo procuraba reproducir las figuras que veían ya sus ojos, ya su imaginación, sino que se afanaba por comprender, revivir y manifestar la vida interior de cada una de aquéllas, y para quien la riqueza intrínseca debía primar en todo momento sobre la exuberancia exterior. Es ésta la razón, por la cual el grabado de Rembrandt –el aguafortista más grande de todas las épocas–, lejos de constituir una obra accesorio, secundaria, iguala en méritos a su pintura. No en balde se llegó a pagar ya en el año de 1909 por una de sus aguafuertes que representa a Jesús curando a un enfermo y que suele llamarse “la lámina de los cien florines” la suma de 61. 500 francos oro.

Los grabados de Rembrandt –nacido, según es notorio en 1606 en la ciudad holandesa de Leiden y muerto en 1669, en Amsterdam– son, por su técnica, su sentido, por el sentimiento que los anima un reflejo fiel, una historia expresiva de una vida tan intensa como agitada. No acusan altibajos de valor artístico. Tan es así que uno de los más antiguos de que se tienen noticias y que figuran en la presente exposición con el título de “La madre de Rembrandt” (fechado en 1632) nunca ha sido superado por el mismo autor en ninguno de los muchos retratos que posteriormente hizo de su madre. Al igual, el “Mendigo” incluido en esta selección, puede rivalizar con ventaja con cualquiera de las demás obras de Rembrandt dedicadas al mismo tema. Es que se ha procurado, en general, que esta exposición revele todos los matices del arte de Rembrandt, y aunque falte una copia de la “Lámina de los cien florines”, puede decirse en rigor de verdad que están representadas cada época y cada género, toda la amplitud y toda la grandeza de la obra del maestro holandés, con respecto a cuyos grabados conviene recordar la atinada observación de Fromentin: “Son dessin se fait oublier, mais n'oublie rien”, para agregar, ni se olvidará jamás.

► Guillermo de Torre. **Viaje a van Gogh por los museos holandeses**¹⁵

Era en años recientes dentro del tiempo..., pero ya remotos en todo lo demás. Era cuando las fronteras de Europa aun no se habían erizado de bayonetas. Era cuando la piel del otro hemisferio presentaba todavía una superficie lisa a las zancadas del viajero: cuando atravesar países constituía un juego y no una pesadilla. (Este alejamiento virtual de los recuerdos, el hecho de sentirnos envejecidos ante cualquier evocación prebélica, haciéndonos casi fantasmas de otrora a quienes apenas entramos en la madurez, es una de las consecuencias psicológicas, y no la menos amarga, derivada de la actual convulsión). Era, pues, en la cáncula de 1933. Salido de Madrid rumbo a La Haya –a frontera por día, y como único contraste no sólitico, el de la cochambre belga con la aséptica y florida llanura holandesa, producido en pocos minutos– había atravesado el París estival, un poco desértico en el espacio de la pintura. Único oasis, el de una exposición retrospectiva, Renoir en el Museo de la Orangerie.

¹⁵ Guillermo de Torre. “Viaje a van Gogh por los museos holandeses”. *Saber Vivir*. Buenos Aires, a. 3, n. 19, febrero de 1942, pp. 16-17.

Comprobaba así, una vez más, que la Francia artística sabe arrepentirse a tiempo: hostiliza en este siglo como en el pasado a sus genios disidentes en el momento inicial, pero cuando su hervor insurrecto ha pasado, no vacila en incorporarlos hábilmente al mecanismo de su tradición. Y era así grato y refrescante toparse con el gran conjunto de Renoir. Las exuberantes y anaranjadas carnalidades de sus "Bañistas", la gracia perdurable del "Palco" o del "Almuerzo", la poesía popular y los juegos luminicos del "Moulin de la Galette" nos ofrecían, entre ciento cincuenta obras de todos sus épocas, un exponente jubiloso del arte rutilante, dionisiaco, que desde su juventud hasta el último día —semiparalítico, clavado a un sillón de ruedas, pero no menos sacudido espiritualmente por cálidas ondas vitales— cultivó Renoir. El Renoir perfectamente gálico que redondeaba las formas, acariciaba con el pincel la piel femenina, tornasolaba los colores y expresaba su razón de ser, su arte pictórico en la concluyente y desembozada frase: "Si no existieran senos de mujer, yo nunca habría escogido este oficio. Cuando he pintado un busto de mujer y tengo ganas de acariciarlo, es que el cuadro está acabado..."

Cifra y compendio de parisianismo finisecular, pintor esencial de ese 1900 tan denostado o alabado —sobre el cual múltiples signos de la moda convergieron antes de esta guerra—, módulo de la Francia voluptuosa, con el mismo título que un madrigal de Ronsard o una escena de Watteau, es Renoir. Extasiense, pues, ante él quienes disputan tales valores como la esencia más genuina del arte francés, mas no pretendan que circunscribamos en Renoir y tampoco en Manet —quien el año anterior había ocupado las mismas salas de la Orangerie con otra gran retrospectiva— la significación de aquel profundo —aunque sobrepasado— movimiento impresionista, el cual tuvo, junto a sus gozadores de rosas, sus perseguidores de incógnitas, sus heroicos atormentados. Y entre ellos, el primero, antes del que todos supondrán —Cézanne— Van Gogh.

¿Antes que Cézanne? Sí; intuía desde hace tiempo esta prioridad, pero luego al ver en su totalidad la obra de Van Gogh repartida entre la colección Kröller-Müller de La Haya y el Stedelijk Museum de Amsterdam —pude corroborarla con plenitud de conocimiento. De aquel verano en Holanda la visión pictórica más intensa que obtuve fué la de Van Gogh. Hasta puedo decir que mi viaje a Holanda fué, en lo artístico, el viaje a Van Gogh. Cumplida la visita ritual a los maestros flamencos, dejé el Mauristhuis de La Haya y los bovinos de Potter a quienes aun se extasían con las divagaciones soñolientas de Fromentin. Los "maîtres d'autrefois" quedaron, para mi gusto, efectivamente arrinconados en los desvanes de antaño. Y en cuanto a los contemporáneos, ni la modernidad equilibrada de un Sluyters, ni el geometrismo abstracto de los Mondrian, los Van Doesburg, los Van der Leek, me impresionaron tanto como la nueva revelación o el cabal redescubrimiento del lúcido loco Van Gogh. Pero antes de esbozar las razones de este interés, considero grato y oportuno describir, al pasar, la atmósfera museal en que sus cuadros se conservan.

¡Encanto de los museos holandeses! Del museo como tal, independientemente de las obras que cobije. Tanto es así que, en muchos casos, el continente interesa más que el contenido. No hablo de los grandes museos ya aludidos y que, en rigor, poco se diferencian de otros grandes museos del mundo. Aludo particularmente a esos pequeños museos que encierran simplemente los cuadros de algún pintor medianamente ilustre del siglo XIX —tal Mesdag— y los de sus amigos y contemporáneos. Ejemplos aproximativos más notorios: en

Francia, el Museo Bonnat, de Bayonne; en España, el Museo Romántico, de Madrid. Pero ambos guardan obras de calidad, en tanto que en esos otros pequeños museos holandeses, el interés no radica en las obras, sino en la atmósfera que los llena, atmósfera íntima de pequeño palacio, de casa particular, que parece aun conservar la sombra de sus dueños y donde le hubieran dejado entrar a uno privadamente.

Todo en ellos tiene un aire recoleto de fina distinción. En tales lugares los cuadros no se imponen abrumadoramente, no se transforman en una pesadilla de las paredes (a cuyo sistema, por cierto, y en contra del actual criterio de colocación "aireada", me confesó Picasso ser paradójicamente muy adicto) y vienen a ser un ornato equiparable a los muebles, las porcelanas y los tejidos que alternan con ellos en las estancias. Todo vive allí con aire íntimo y sigiloso. Los guardianes son invisibles y paseamos solos a través de las salas. Hay flores frescas en los búcaros y por las ventanas abiertas entran las ramas de los árboles. En una habitación, sentada ante una mesa de trabajo, pero exenta de todo aspecto burocrático, una señorita rubia, de lentes, ordena un fichero o lee una revista. Es la "conservadora" del museo amable y familiar.

Pues bien, entre esos pequeños museos, hay uno de la mayor magnitud imaginable merced a su contenido: el que guarda docenas de obras de Van Gogh. Es la galería de la señora Kröller-Müller, en La Haya. Se trata de la colección que fué formando durante su vida el banquero Kröller, hoy regida por la viuda, colección un tiempo privada y desde hace pocos años abierta al público. Que el banquero Kröller –según referencia de nuestros amigos holandeses, pues claro es, datos así no aparecen consignados en el catálogo...– fuese un especulador aventurero o un financiero especialista en negocios irregulares, es algo que poco puede importarnos, desde el momento en que gastó sus caudales, bien o mal reunidos, en formar una de las más hermosas y completas colecciones de pintura moderna que existen en Europa... De su eclecticismo –en el buen sentido de la palabra– es muestra el hecho de que alternan en su salas, Lucas Cranach con Mondrian. De su buen gusto, el que diese la primacía en el número de obras reunidas y en la colocación a Van Gogh.

Quizá por no haber sido cabalmente un impresionista, Van Gogh guarda hoy mayor frescura, novedad y vigencia que casi todos los maestros de aquel movimiento. Después de haber recibido en 1895 su influencia, la sobrepasa. Porque Van Gogh prescinde ya de las disociaciones lumínicas. Su sentido del color es enterizo. Pinta con colores puros. Los amarillos le obsesionan. De ahí sus radiantes "Girasoles". A lo largo de su correspondencia, de las cartas que dirigió a su hermano Theo y a Emile Besnard pueden captarse sus ambiciones. "Colorista arbitrario" –se definió a sí mismo–. Y a raíz de iniciar su segunda y verdadera fase, aclaraba: "Comienza cada vez más a buscar una técnica simple que quizá no es impresionista. Quisiera pintar de tal forma que, en rigor, todo el mundo que tenga ojos pueda ver claro".

Otras frases de su epistolario no son menos lúcidas. Así, ciertos pasajes en que delimita su actitud ante la naturaleza; la naturaleza que ignoró en Inglaterra, no vió en su Holanda natal y sólo descubrió plenamente en el mediodía de Francia, cuando llegó a Arlés. "Se empieza –decía certeramente– por la infructuosa tentativa de querer seguir a la naturaleza, pero se termina limitándose a crear con la paleta, y la naturaleza viene después". Y esta otra frase complementaria: "Yo exagero, yo cambio a veces ante el modelo, pero nunca invento el cua-

dro completo; al contrario, lo encuentro completamente hecho en la naturaleza y sólo necesito desembrollarlo de ella".

No es, pues, extraño que Van Gogh influyese tanto sobre los "fauves". Tampoco lo es que hoy, cuando decae la pintura lineal y racionalista, cuando retornan el arabesco y la inspiración, su arte recobre preeminencia. Porque si hay una pintura inspirada, rayana en el frenesí es la de "Les blés jaunes". Porque si hay una pintura de arabesco, rayana con lo barroco, es la de "L'homme au bleu" o cierto cuadro de "L'asile Saint-Rémy"; asilo que hospedó sus días demenciales y donde Van Gogh finalizó su vida tan patética y novelesca como la de un personaje dostoiéwskiano.

► Federico Müller (?). **La técnica del aguafuerte**¹⁶

El aguafuerte. El artista se sirve de una plancha de cobre, sobre la que extiende una capa de barniz, luego dibuja con una punta fina sobre esa plancha. Al pasar, la punta levanta la delgada capa de barniz, dejando el cobre al descubierto. Enseguida se sumerge la plancha en un baño de ácido, (empleándose comúnmente a ese fin o ácido nítrico o el percloruro de hierro). El ácido corroe el cobre que queda así al descubierto, de modo que el dibujo queda grabado con profundidad en el metal. Después de esta operación se pasa a quitar el barniz de la plancha, para proceder luego a la impresión.

La punta seca. El artista dibuja con una punta sobre una plancha de cobre, tratando directamente el metal, que grabará con mayor o menor profundidad. A cada lado de los rasgos que así traza, se forman unos rebordes llamados "barbas". En las puntas secas hay que buscar, pues, copias que presenten ese reborde. Muchos grabadores han empleado los dos procedimientos sobre una misma plancha.

EL AGUAFUERTE

LOS MAESTROS HOLANDESES DEL SIGLO XVII

El procedimiento del aguafuerte, en su aplicación más amplia, fué practicado por los orfebres, los cinceladores, y especialmente por los fabricantes de armaduras y de cañones, mucho tiempo antes de que se lo utilizase para impresiones sobre papel. Es poco menos que imposible dar la fecha exacta de algunas armas con decoraciones grabadas al aguafuerte pertenecientes a la mitad del siglo XV, pero un manuscrito de Jehan le Begue del año 1431, titulado *Instrucciones para el grabado al aguafuerte* (actualmente en la colección de la Bibliothèque National de Paris) permite creer que el método era bien conocido antes del siglo XV, y quizás desde la antigüedad. La práctica de imprimir copias sobre papel con planchas de metal grabadas al aguafuerte, remonta, posiblemente, a los últimos años del siglo

¹⁶ Federico Müller (?). "La técnica del aguafuerte". En *Los maestros holandeses del siglo XVII* (catálogo de la exposición). Buenos Aires. Galería Müller, Gabinete de Estampas. julio-agosto de 1942, pp. 4-6.

XV, aunque el aguafuerte más antiguo que se conoce lleva la fecha de 1513. Fué grabado por Urs Graf y se conserva en el Museo de Basilea.

Albrecht Dürer, fuera de su extraordinaria obra grabada al buril y de sus muchas xilografías, grabó al aguafuerte, sobre hierro, cinco planchas entre 1515 y 1518. De dos de estos grabados pudieron admirarse ejemplares impresos en la "Exposición Dürer" efectuada en 1940 en el Gabinete de Estampas de esta Galería.

Luego Dürer no volvió a emplear este procedimiento, pero Hirschvogel, Altdorfer, Lautensack, Hopfer, en Alemania; Mazzuoli, Schiavone, Baroccio, los Carracci, en Italia; Lucas van Leyden y Dirck Vellert, en los Países Bajos, siguieron ejercitándose durante el siglo XVI en estos trabajos, aunque sin llegar a grandes resultados.

Estaba reservado al siglo XVII el perfeccionar el procedimiento. Ya no se graba, por entonces, sobre hierro, sino sobre planchas de cobre. El arte culmina en REMBRANDT, el aguafuertista más grande de todos los tiempos. Durante este siglo se distinguen, así mismo, como aguafuertistas: en Francia, Callot, Claude Lorrain; en Italia, Guido Reni, Maratta, el español Ribera y Salvator Rosa; en Bohemia, Wenzel Hollar. Pero donde este procedimiento llegó a su máximo florecimiento fué en Holanda, país en el que se formó una pléyade de grandes maestros aguafuertistas. El paisaje tuvo sus cultores en Ruysdael, van Goyen, Jan Both, Bout, Everdingen, de Vlieger, Waterloo, Almeloveen, Backhuysen, Hackaert, Svanefelt. La vida del campo, y especialmente los animales domésticos, fueron interpretados como no lo habían sido hasta entonces directamente del natural por Nicolás Berghem, Bye, K. du Jardin, Paul Potter, Roos, Stoop, van de Velde y otros. Y la vida del pueblo holandés, sus costumbres y sus alegrías, encontraron sus mejores narradores en Adriaen, van Ostade, Bega y Dusart.

La independencia conquistada por Holanda en su gran siglo, el amor que se desarrolla por el terruño, la actividad del pueblo y de la clase media en todos los aspectos de la vida privada y del Estado, el bienestar general, fueron factores que contribuyeron al extraordinario florecimiento de las artes plásticas en esa época privilegiada.

► Federico Müller (?). **Los aguafuertes de Rembrandt Harmenszoon van Rijn 1606-1669**¹⁷

Sería ocioso repetir aquí la historia de Rembrandt o estampar adjetivos para ponderar las excelencias de su obra, puesto que el de Rembrandt es ya casi más que un nombre, un concepto inmovible no sólo para la historia de la pintura y el aguafuerte sino que también para la mera sensibilidad estética.

Conviene, en cambio, hacer hincapié en algunos detalles técnicos de gran interés para el aficionado y en especial para el coleccionista de estampas. Luego de haber sacado una cantidad de copias, los aguafuertes y las puntas secas pierden gran parte de su brillo, nitidez y vigor. Se impone entonces la necesidad de retocarlos, lo que se hace a menudo con

¹⁷ Federico Müller (?). "Los aguafuertes de Rembrandt Harmenszoon van Rijn 1606 - 1669". En la *Segunda Exposición de aguafuertes de Rembrandt* (catálogo de la exposición), Buenos Aires, Galería Müller, Gabinete de Estampas, septiembre de 1943, pp. 3-4.

el buril, ya que no siempre resulta fácil volver a someter la plancha al efecto del ácido. Ocurre muchas veces, que el artista aprovecha ese repaso de la plancha –si no lo ha hecho antes ya, que es lo común– para enmendar un error, mejorar un detalle, modificar una luz, una sombra o una expresión, etc. Por esta razón, un primer estado puede ser más raro, pero otro posterior, en cambio, más perfecto. He aquí porqué se deben tener en cuenta tres condiciones para valorar una lámina: su belleza, su rareza y su estado de conservación. Ninguna de esas tres condiciones es por sí sola decisiva. Y sobre todo los coleccionistas de grabados raros no deben olvidar que éstos son de escaso valor si al mismo tiempo no son también bien conservados y de mayor valor artístico.

En el caso de Rembrandt, la cuestión de los estados adquiere singular importancia, ya que este artista consiguió sus soberanos efectos plásticos mediante un personalísimo sistema de líneas, incisiones y cruces irregulares de cuyo efecto trataba de convencerse, sacando a modo de prueba, varias copias de sus planchas, graduando la cantidad de tinta empleada para cada copia. De esta suerte existen láminas suyas del primer estado más claras y más oscuras, sin que ello fuera efecto de un desgaste de la plancha. Ahora bien, se necesita ser entendido en la materia –muchas veces, por no decir que siempre– para reconocer si una lámina débil lo es por falta de tinta o por antigüedad de la plancha; como que también se necesita un ojo muy experimentado para reconocer las diferencias entre los distintos estados, que frecuentemente radican en un detalle nimio. Por todas estas razones, se han señalado en el catálogo de la presente, la segunda exposición de aguafuertes de Rembrandt, los estados a que corresponden las láminas expuestas, pudiendo decirse a modo general, que todos ellos han sido elegidos entre las mejor conservadas, de manera que satisfacen por lo pronto una de las exigencias para su mayor valoración. Por otra parte, se ha dado preferencia a las láminas de valor artístico y sólo en segundo lugar al valor de rareza, en homenaje al espíritu ecléctico de los admiradores argentinos de Rembrandt.

Para disipar, finalmente, una duda comprensible, quede establecido aquí también que las iniciales RHL de muchas obras significan: Rembrandt Harmenszoon Leidensis.

► Fernando Diez de Medina. **Tres grabados delhezianos**¹⁸

¿Qué espuela miguelangesca mueve el buril de Víctor Delhez?

De las primeras versiones evangélicas a estas últimas hay mucho trecho. Su estilo evoluciona, subordinando la destreza técnica a una fuerza expresiva que se manifiesta en largas líneas nerviosas. El artista acumula figuras con libertad creadora convincente. Figuras descomunales que absorben o destruyen el paisaje. ¿No es la metafísica fáustica en apariencias corpórea? Vencido todo resabio dibujístico, ahora seres y cosas irrumpen con violencia libre y resuelta. Delhez, el grabador del misterio, está en los límites de un poder imperial: nunca la xilografía fué más hondo ni más lejos.

¹⁸ Fernando Diez de Medina. "Tres grabados delhezianos". *Saber Vivir*. Buenos Aires, a. 4, n. 41, enero de 1944, pp. 24-25.

MUJERES EN EL SEPULCRO

Trabajando sobre fondos negros, batiendo la luz, este artista de Flandes jamás fatiga. El más viejo de los temas cobra una juventud poderosa en sus manos. Dijérase una música familiar... siempre diferente. Una bola de cristal gira, gira, gira... La luz cambia, ondula y se recompone en infinitas variaciones. Es el genio. ¡Arte indescifrable! ¿Qué podemos decir de tan solemne y recogida escena? En el Ángel lleno de majestad la madera canta, hecha luz y poesía. Las otras figuras brotan de un mundo nocturno, con su dolor extático y su trágica desesperanza. Aquí la economía de la descripción concentra el sentido interno de las formas. Sólo Horacio y Gracián conocen la ciencia de condensar en tan escasos elementos técnicos tanta sapiencia expresiva. Triunfa la Noche.

RESURRECCION

Orgullo —dice el pensador—: el esplendor de la fuerza. Por esta versión conjúganse la ciencia del ingeniero, la habilidad del dibujante, la astucia del geómetra pitagórico, la gama lírica del pintor y la sabiduría escultórica del hacedor de cuerpos. Es difícil comprender cómo en plena juventud puede llegarse a tal madurez creadora. Audacísimo el conjunto: el fondo circular imprime un movimiento vertiginoso al paisaje; y ese ritmo dinámico, lejos de chocar, destaca mejor el segundo movimiento ascendente de la figura central. Los soldados se ven bruscamente aplastados contra el suelo. El Cristo expresa el caudal joven, inagotable del alma flamenca. Despojado de su nocturnidad, el xilógrafo manifiesta por un torbellino de materias vivas su concepción apolíneo-dinámica del mundo. ¡Qué vida vigorosa y exultante dentro de una lengua meridional! Si no fuese la composición atorbellinada, barroca, y el gigantismo del cuerpo surgente, pensaríamos en una sonata de Vivaldi: todo claro, nítido, armonioso. La brusca ascensión del Cristo, la pureza victoriosa de su mirar, el vértigo de fuego en que gira la tierra, aterran por su aliento épico y febril. Pero esta vez lo monumental cede a la proporción. La luz avasalla sombras y la línea regimenta severamente formas y contrastes. A la hermosura deslumbrante del pasaje evangélico, se agrega el vuelo de una fantasía impar. Vence el Día.

NOLI ME TANGERE

¿Cómo vence el artista la transición del torbellino a la quietud? Inercia estética, este grabado es la réplica del anterior. Solemne y reposado tiene el embrujamiento de los tenebristas españoles. Un Cristo se espirita al modo bizantino. Los Angeles, acaso algo decorativos, son siempre dignos por la novedad de la estilización, de la extensa gama angélica del xilógrafo flamenco. El indiecito arrodillado es una reminiscencia del paisaje boliviano, que recuerda el paisaje donde brotaron sus primeras interpretaciones evangélicas. Formas larvadas que crecieron como relámpagos. ¿Qué sabe el creador de los mundos resonantes que despierta su mano? Tan fino el simbolismo, tan sutil el juego de los matices, que se diría estas simples y complejas composiciones no están hechas a la visión usual. Música de cámara o pintura magicista. Tintas nigérrimas. La negrura del cuadro nieva su negra música en el alma. Es la frontera sin nombre donde se encuentran la luz y la sombra.

Desde los tiempos del Durero no se exigió mayor rendimiento a la xilografía. Víctor Delhez, el grabador flamenco, es ciertamente el Revolucionario de la Madera. Sus sesenta ilustraciones a "Las Flores del Mal" de Baudelaire, y un centenar de grabados sobre el texto evangélico, dan la medida de su genio. Y ahora esperemos las versiones del estupendo universo dos-toiewskiano. Cuando el "Tríptico" inmortal se completa —toda una vida para resumir gráficamente a Baudelaire, al Cristo y a Dostoiewski—, incrédulos y desaprensivos podrán comprender la potencia épica del artista más representativo de nuestro tiempo.

► Jorge Romero Brest. **Grabados de Rembrandt en Buenos Aires**¹⁹

En otros tiempos, en los que la gente era capaz de reaaacionar vital y emocionalmente ante las manifestaciones superiores del espíritu, la magnífica exposición de grabados originales de Rembrandt que se acaba de realizar en la Galería Müller, habría sido considerada como un acontecimiento de enorme importancia y no habrían faltado los comentarios y los artículos críticos para destacarla. Ahora, ha pasado casi desapercibida, salvo para una masa desconocida de aficionados, que son los que parecen mantener el interés de la ciudad por las manifestaciones de arte.

La exposición de planchas originales de Rembrandt constituye un serio esfuerzo de don Federico Müller, ya que aun en Europa sería difícil reunir tal cantidad de las mismas. Baste destacar que, de los trescientos tres grabados originales reconocidos como tales por el eminente conocedor inglés Arturo Hinds, se han expuesto cien.

Por otra parte, las planchas estaban seriadas de tal manera que resultaba posible estudiar con gran precisión la marcha evolutiva del proceso creador del artista. En cuanto a las copias expuestas, en su mayoría por lo menos son excelentes.

Faltaron algunos grabados, a los que la costumbre señala como las obras maestras de Rembrandt, como la famosa "pieza de los cien florines", "Adán y Eva", "El triunfo de Mardoqueo"; pero esas ausencias, así como algunas otras, no disminuyeron la importancia de la muestra, que presentó grabados tan famosos como "La muerte de la virgen", "El sacrificio de Abraham", "Autorretrato dibujado en la ventana", "Retrato de Juan Six" y algunos de sus mejores paisajes.

Si hubiera que elegir una figura para representar al arte del siglo XVII, quizá habría que elegir a Rembrandt, porque en su obra vienen a coincidir por los menos dos de las direcciones estéticas fundamentales del mismo: la barroca y la naturalista, la exaltación patética de la primera y la fría y neutral observación de la segunda; sólo el neoclasicismo, perduración del renacentismo humanista y exaltación del "ethos", fenómeno exclusivamente francés en esa época, parece no haber tenido ninguna influencia sobre el solitario grabador de Amsterdam, a quien le fué ajena toda concepción racionalista que pudiera establecer un dualismo entre Dios y la naturaleza y el hombre. Si se descarta, pues, a esta

¹⁹ Jorge Romero Brest. "Grabados de Rembrandt en Buenos Aires". *Correo Literario*. Edición Fascimular. Buenos Aires, a. 2, n. 12, 1º de mayo de 1944, p. 4.

dirección adventicia del siglo, destinada a imponerse en los siglos siguientes, en la obra de Rembrandt coincide la ingenua lógica empírica de sus coterráneos con la exaltación patética de los barrocos italianos, españoles y flamencos. Por eso es el artista más representativo de su siglo aunque fuera precisamente él, el que estaba destinado a gozar de la estimación más universal que artista alguno haya conocido, el más incomprendido y solitario en su tiempo. Fenómeno este que se explica cuando se piensa –como lo hace notar agudamente Verhaeren– que hay artistas que dan más de lo que reciben y que, si sus obras más tarde parecen traducir mejor que ninguna otra a sus épocas, es porque ellos la han recreado según su inteligencia y su intuición del mundo, imponiendo las imágenes que ellos mismos han deformado. Quizá Rembrandt no tradujo a su siglo, pero indudablemente lo conformó a la hechura y semejanza de su espíritu. Por eso pudo hundirse en la vida de su pueblo, del que nunca se apartó, saturarse con las ideas y sentimientos del mismo, y dar el gran salto, empero, hacia la expresión universal. Si se piensa en la traducción de la Holanda puritana del siglo XVII, son los nombres de Frans Hals, de Terborch o de Vermeer de Delft los que se pronuncian; pero si se piensa en la expresión del circunstanziado mundo universal que se recorta entre el Concilio de Trento y la época de Luis XIV, es el de Rembrandt el que se impone.

Su concepción panteísta supo armonizarse más con el espiritualismo de Spinoza que con el materialismo de las costumbres de la comercializada Amsterdam; por eso su espíritu religioso cristiano, a pesar de la Reforma protestante, pudo expresarse esencialmente a través de los temas bíblicos. Cuando los representó, fué buscando con inmenso afán la caracterización más profunda de lo humano, no por el procedimiento de la abstracción y generalización, caro a los grandes artistas del Renacimiento, sino por el humilde procedimiento de la acentuación emocional en el dolor y en la alegría. “No busco a los hombres, sino a la libertad” –decía, oponiéndose a toda regla de vida y a todo canon artístico; la libertad que necesitaba para penetrar con el escalpelo de su dolor en el alma humana y sublimarla en formas de valor absoluto. La búsqueda de lo infinito y del misterio del más allá de la vida, característica del barroco como una evasión hacia valores trascendentes, cambia de signo en su espíritu, ya que él halla lo infinito misterioso en el hombre mismo. Ninguna concepción más intensamente panteísta-naturalista, pues, que la de Rembrandt. En el retrato o en el tema religioso, lo mismo que en el paisaje, se le ve perseguir, ahondando en ellos, la verdad esencial de la vida, cuya raíz es capaz de mostrar al desnudo en una napa tan profunda como para que desaparezcan todos los individualismos y alcance a la universalidad.

Hay una expresión humana universal a la que se llega por deducción racional, la de Rafael por ejemplo–; pero hay también una expresión humana a la que se llega profundizando en la sentimentalidad, como la de Rembrandt. Clásico uno, se inventa reglas precisas y necesarias; romántico el otro, clama por la libertad.

De todos los procedimientos del grabado, el que mejor hubo de convenir a su espíritu fué el aguafuerte –aunque también enfatizó algunos trazos al buril o a la punta seca– porque aquél es libre y espontáneo y permite el ejercicio de la fantasía y de la imaginación más atrevida. Sólo el aguafuerte le permitió la vibración quebrada de los trazos, los escorzos y arabescos de sorprendente inspiración sentimental, la composición espontánea a tenor de sus emociones, la sorprendente utilización del claro-oscuro. Si este fué su elemento de expresión funda-

mental en la pintura, porque le permitió ahogar al hombre en el cosmos, superando a la materia y al espíritu individual, con mayor razón lo fué en el grabado al aguafuerte, donde el ácido colaboró con él para ir logrando por sucesivas mordidas del metal la sonoridad profunda de los negros y, por contraste la de los blancos. Labor de paciencia infinita, junto a la no menos infinita y permanente emoción, que constituye la gran lección de sus grabados. Tanto le apasionó la oscuridad, que no trepidó en sus últimos grabados en realzar los tonos dejando la tinta en la plancha al imprimir la estampa: rrupción del pintor en el campo del aguafuertista.

Todos los elementos técnicos de su expresión dibujística estaban condicionados por esa preocupación de infinitud que expresaba el claro-oscuro: desde el trazo dinámico de las formas hasta la concepción visual –y no táctil como en Durero de las mismas. De igual manera se anota la lenta evasión del naturalismo descriptivo y minucioso de sus primeros grabados, todavía anecdótico, hacia las formas más libres, más espontáneas, gracias a lo cual se señala un profundo desequilibrio entre los objetos representados y el juego de la luz y la sombra, ya que éstas ahogan a aquellos, obligando al espectador a sentir la pura expresión de los elementos plásticos. Un grabado de Rembrandt es una intrincada malla de luces y sombras, por debajo de las cuales se atisban los objetos en su total irrealidad.

La luz fué su vehículo de expresión sobrenatural –la luz y la sombra– porque ella le permitió expresar sus emociones intensamente humanas, sin dejar de ser naturalista, no haciéndola resbalar sobre los objetos, sino estallar en los puntos más inesperados, como si fuera una potencia irreal y arbitraria; o emerge de los objetos mismos, para modelarlos por dentro, como si fuera parte misma de sus esencias.

Pudo ser grandilocuente o teatral –favorecía para ello el medio expresivo utilizado– pero casi nunca lo fué. De él pudiera decirse, según la frase de Rodin, que salió de la realidad para entrar en la verdad. La verdad humana, que es siempre esquiva e inverosímil, está expresada con la mayor potencia, hija del genio y de la sencillez.

► Federico Müller (?) **Rembrandt en Buenos Aires**²⁰

La creación del “Gabinete de Estampas” de la Galería Müller significaba, en 1940, una audaz ruptura con la tradición cultural porteña. Hasta entonces, la misión de las galerías de arte parecía circunscrita a la exhibición de cuadros en cuanto telas y cartones pintados y, a lo sumo, a dibujos y esculturas. Es que en aquella fecha, en que el arte del grabado ya tenía en la Argentina distinguidos adeptos, la obra de los maestros eternos de esa rama del arte no había adquirido aún, por así decirlo, la ciudadanía porteña. Buenos Aires era sólo esos seis años atrás una de las ciudades más pobres en grabados consagrados por la historia de la cultura. Esa situación ha cambiado radicalmente.

En este momento, Buenos Aires alberga una abundancia extraordinaria de grandes láminas de Durero y Rembrandt, constituyendo así el ambiente apropiado para la nueva colección de grabados de Rembrandt a que se refiere el presente catálogo. Abarca este nada

²⁰ Federico Müller (?). “Rembrandt en Buenos Aires”. En *La obra grabada de Rembrandt a través de 50 de sus mejores aguafuertes* (catálogo de la exposición). Buenos Aires. Galería Müller, Gabinete de Estampas, junio de 1946. p. s/n.

menos que cincuenta obras del insigne aguafuertista holandés, una cantidad como acaso en los días actuales no podrá hallarse reunida en ninguna otra parte del Viejo Mundo ni del Nuevo, sobre todo teniendo en cuenta la selecta calidad de los ejemplares.

Los grabados que integran esta nueva colección representan prácticamente una síntesis del desarrollo íntegro del arte de Rembrandt, ya que pertenecen a todas las etapas, y casi podría decirse, a todos los años de su actividad artística. Mirándolos desde el punto de vista meramente cronológico, se comprobará –por la simple lectura del catálogo– que las obras expuestas se suceden desde “La pequeña presentación en el Templo” del año 1630 en forma casi ininterrumpida hasta culminar en “El gran Coppenol” del año 1658, fechas esas dos que corresponden a los 24 años después del nacimiento y los once años antes de la muerte de Rembrandt van Rijn.

Por otra parte, la presente exposición merece el calificativo de síntesis también por el hecho de comprender todas las preferencias temáticas del artista: escenas bíblicas, paisajes, grandes retratos, escenas idílicas, mendigos, evocaciones mitológicas, un autorretrato con Saskia, su esposa, y ancianos. Además, y siempre cuidando el más valioso e interesante estado de las láminas, los cincuenta números del presente catálogo significan una conjunción de todos los recursos técnicos y artísticos del maestro, a la vez que exteriorizan esa nunca y por nadie superada amalgama de exuberante fantasía y minucioso conocimiento realista aplicado que ha hecho de Rembrandt el grabador más grande de todos los tiempos.

Si en el catálogo correspondiente a la primera exposición dentro del “Gabinete de Estampas” de la Galería Müller se justificaba todavía una breve apología de Rembrandt, en este catálogo dedicado a una colección más nutrida, tales palabras están de más, ya que interin, Rembrandt, por obra de la comprensión y del amor a las mejores expresiones del arte que caracteriza al público culto de Buenos Aires, se ha convertido en figura arraigada ya en nuestro ambiente. Lo que seis años atrás fue ruptura audaz con una tradición, se ha transformado en tan brevísimo lapso en honrosa y honrada tradición a su vez.

► Eduardo Eiriz Maglione. **Cuadros flamencos y holandeses de los siglos XVI y XVII**²¹

EN EL Museo Nacional de Bellas Artes, cuando declinaba el año 1941, se verificó una Exposición de Pintura Holandesa y Flamenca, siglos XVI, y XVII; nuevas piezas flamencas integraron la Exposición de Arte Gótico y Renacimiento, importante muestra reunida en las postrimerías de 1944, Galería Müller, organizada por una distinguida comisión. Y, al tratar en LYRA (diciembre de 1944) los grandes cuadros y esculturas de esta última, nosotros escribimos: “¿Patinir? Hemos estudiado meticulosamente el óleo intitulado “El descanso en la huida a Egipto”. No nos parece buena pintura, carece de los valores pictóricos que señalamos en “Santos y donadores” (Isenbrant) y “La Crucifixión”, de la misma época. Ese

²¹ Eduardo Eiriz Maglione. “Cuadros flamencos y holandeses de los siglos XVI y XVII”. *Lyra*. Buenos Aires, a. 4, n. 39, octubre de 1946, p. s/n.

cuadro atribuido a Patinir no está bien pintado; véase, por ejemplo, las figuras...". "¿Taller? ¿Discípulo? ¿Imitación? "Otras atribuciones dubitativas, otras filiaciones inciertas: ¿Barent van Orley? ¿Joos van Cleve? Al respecto, nuestras dudas son grandes. Consideramos erróneas tales asignaciones. El libro de Friedländer, invocado en el catálogo para van Orley, puede trocarse en elemento de juicio adverso; y acerca del óleo adjudicado a van Cleve, preguntamos: ¿Está presente en esa tabla el Maestro de la muerte de María? En los tres casos corresponde, pues, un descreimiento, un escepticismo o una prudente reserva".

La Escuela Flamenca

LA Galería Wildenstein presenta un valioso conjunto de pintura flamenca y holandesa correspondiente a los siglos XVI y XVII, que nos brinda "Virgen y Niño", feliz expresión del arte de Joos van Cleve; tabla flamenca que mide 24, 5 por 19 centímetros. La que impugnamos en 1944 es una copia. El tomo IX, página 135 del fundamental libro de Friedländer (1ª edición, Leyden, año 1934) registra once copias, y su lámina XXXII reproduce una "Virgen y Niño" casi igual al óleo que ahora vemos.

Trátase, creemos, de la obra primordial del conjunto ofrecido por Wildenstein. Una joya. El dibujo de la Virgen y el Niño alcanza finezas extremas; su claroscuro sutilísimo se desvanece tenuemente gracias a esfumaturas penumbrátiles cuasi imperceptibles; obsérvese cómo la penumbra grisada, muy levemente azulosa, va modelando la mejilla izquierda de la Virgen; repárese en las luces de la frente y sombras del mentón; deténgase en los breves labios, en la pureza de la curva que delimita la mejilla derecha y en la delicada mano izquierda de la Virgen; colorido alegre, limpio, animado por un puñito carmín; fondo casi negro; la pasta oleosa, alisada, obtiene calidades de esmalte o porcelana; los pliegues sintéticos y angulosos del paño claro sobre la espalda del Niño, caracterizan la escuela; el exiguo seno esférico fué ascendiendo para apretar la composición, para hacerla más compacta; subyuga la candorosa beatitud de ambos héroes.

Es una obra difícil, y el pintor inteligente ha de saber valorar sus dificultades y excelencias.

La diminuta tabla está cuidadosamente "parquetée", con numerosos listones verticales.

En el vetusto marco léese: *Ave María - Gracia Plena*, etc.

Otra piecita noble: "Dama en negro"; asignación: Maestro de 1530. No le faltan afinidades germanas, y tanto que el pintor don Jorge Larco —uno de los escasos conocedores de nuestros medios pictóricos— desecha la filiación flamenca, adjudicando la obra, resueltamente, a Lucas Cranach. Nosotros, después de cotejarla, usando buen número de ejemplares y documentos del pintor alemán, convenimos en que la aguda presunción de Larco no carece de fundamento, máxime por las manos y el modelado del rostro. Los expertos de Europa y Norteamérica dirán la última palabra.

El negro y el blanco predominan en el retrato, de suaves accidentes faciales. Su toca es negra.

La tabla, asimismo, "parquetée". La "craquelée" es pequeña.

No disminuye, ciertamente, a Ambrosius Benson —artista flamenco fallecido en 1550— el óleo "Retrato de hombre", harto minucioso, sobre fondo verde oscurecido. En su cara tosca, ruda, diestramente realizada, indicamos las sombras de los ojos y nariz, la barba rala y el bi-

gote; sobresalen las manos, entre mangas carmines. Prestigia la muestra ese retrato masculino, lleno de bondades.

No debemos excluir "Retrato de un joven gentilhomme" (Pieter Pourbus), de atuendo negro, armonizado en un agradable y liso fondo gris.

AHORA consideraremos un óleo sobre tabla (0, 56 por 0, 73 centímetros), que revela a Peter Paul Rubens, denominado "El Juicio de Paris". Rubens, el opulento, el pletórico, el plural. Las tres mujeres ocupan la mitad izquierda de la composición, primer plano; una, frontal, que interpreta a Minerva; otra, central, de perfil (Venus. ¿Helena Fourment?); y la tercera, dorsal, semicubierta por un tapado de laca con bordes de piel (Juno). Aquel desnudo frontal, con los brazos alzados, recuerda a "Andrómeda" (hacia 1638), del Museo de Berlín; grandes similitudes acercan ambas figuras. El pastor Paris, hijo del Rey de Troya, con la manzana de oro en la diestra, y Mercurio están ubicados en la zona derecha. Amorcillos, diablejos encastrados entre troncos, un pavo real, un perro, un buho, ovejas, árboles completan la composición. Esa obra reúne las características tan peculiares como trascendidas del maestro flamenco, y conjetúrase acerca de la posibilidad de que sea de su exclusiva mano. El rostro de Paris puede ser el mejor fragmento. Predomina una entonación cálida. Es bueno el estado de conservación. Tabla de fuerte "parquetée".

Tal "Juicio de Paris" constituye el estudio del que posee la National Gallery de Londres (1635-36; óleo sobre madera; 1, 45 por 1, 90). Perteneció al Museo de Dresde un "Juicio de Paris", "obra de atelier" (hacia 1625; óleo sobre madera; 0, 49 por 0, 63), casi igual al que se halla en Buenos Aires.

Otro "Juicio de Paris" (1638-39) enriquece el Museo del Prado, en cuya versión, estimada como la mejor obra de Rubens —lo que reza la carta que remitiera el Gobernador de los Países Bajos, Archiduque-Cardenal Fernando, en 1639, al Rey de España Felipe IV—, las mujeres ocupan la mitad derecha; Helena Fourment (Venus), de manto carmín, en el centro, es coronada por un amorcillo, y Mercurio le extiende la manzana; la composición, que ordena los mismos elementos enumerados anteriormente (faltan los diablejos), presenta grandes diferencias.

Corresponde, en seguida, aludir a su discípulo Anton van Dyck. El "Retrato de la Princesa de Belvédère", figura extensa, de faz expresiva, amplia gola, puños con recamados de plata y manos enjovadas, domina más por los aspectos generales y exteriores que por el "métier". En el otro retrato (de Martin Pepyn) no fué desatendida la expresión ni la anatomía facial.

La nomenclatura de la serie flamenca también incluye a David Teniers, el Joven, pintor de pequeñas escenas populares, de típicos interiores humildes, de figones, de "cabarets", donde se bebe, se fuma, se juega a las cartas, se canta, se vive alegremente. En esta misma revista (Nº27) nos referimos a "Dos interiores de taberna", de la colección Paula von Koenigsberg, procedentes del Palacio Imperial de Gatchina; y, hace poco más de un año, el público tuvo ocasión de conocer "El fumador", reducido óleo sobre cobre que perteneciera al Duque de Valentinois, a Alejandro Dumas (h.), a Augusto Bullrich y al doctor Rafael A.

Bullrich. Sus afinidades justifican la paternidad, lo mismo que la correcta tabla "Campamento de soldados y gitanos" (Philips Wouwerman), entre algunas atribuciones erróneas o absurdas que contiene el catálogo de la venta judicial de la colección Rafael A. Bullrich.

La Escuela Holandesa

LAS FIGURAS. La figura de la escuela holandesa del siglo XVII está fielmente traducida, aunque con cierta humildad, en una hermosa y grata tablita: "Mujer leyendo la carta" (Pieter Codde), ataviada con una capita blanca, mangas plateadas y faldón rosáceo; las luces, en el raso, originan reflejos que descubren, inconfundiblemente, la escuela, y ello nos recuerda los ejemplos de Terborch y Metsu que escogió Wölfflin para su cotejo. La composición de la risueña lectora, destacada ante un fondo verde oscuro, libre y liso, está regida por una diagonal y una vertical.

"Joueuse de Luth" (Gerrit van Honthorst), tela del siglo XVII, en tamaño natural, representa a una alegre mujer de antifaz colgado, que ajusta el clavijero de su guitarra. El colorido no es acertado. Los pliegues, robustos y rígidos, del manto ocre nos parece el trozo más destacable.

La figura holandesa se desenvuelve, honorablemente, a lo largo de la trayectoria jalónada por Frans Hals, Rembrandt y Vincent van Gogh.

LOS PAISAJES. El paisaje flamenco y holandés fué propicio a los pintores, y, así, surgieron no pocos paisajistas. El moderno escritor holandés, ciudadano norteamericano, H. van Loon, en el capítulo sobre la escuela holandesa de su nada sólido ni serio libro "Las Artes", expresa: "En verdad, hasta me atrevo a decir que los Países Bajos son una de las pocas partes del mundo donde cada ventana se convierte en el marco de un pequeño paisaje concreto y que reúne todas las cualidades pictóricas necesarias..."

El paisaje holandés del siglo XVII tiene manifestación afortunada en el óleo circular "Paisaje", en ocre, que es el color predilecto de Jan van Goyen. Mediante pinceladas pequeñas, desunidas, sueltas, en estilo "pintoresco" —nos remitimos a la clasificación de Wölfflin—, fué ejecutado el árbol central, de troncos retorcidos. A la derecha, bajo los árboles, próximos a una tranquera de maderas rústicas, se agrupan tres figuras masculinas. En los últimos planos, de muy delicada coloración y finos matices, se distribuyen chozas rurales, un carro, aldeanos y un jinete. El colorista sensible exteriorízase en ese poético y depurado paisaje, muy vangoyeniano.

Recientemente, exhibióse "Los caminos arenosos", óleo dicromático en ocre y gris, con firma y fecha (colección Paula von Koenigsberg).

Menos poético, menos selecto, menos sensitivo, más realista y vulgar nos parece otro "Paisaje" (Jacob I. Ruysdaël), lejos de nuestras preferencias. Ruysdaël, con Hobbéma, ocupa un lugar prominente en el paisaje holandés del siglo XVII.

Van Goyen, generalmente, imprime a sus paisajes un carácter poético y espiritual; y es, en la escuela holandesa, lo que Corot respecto a la Ecole de Barbizon —el grupo de 1830—; donde germinaron paisajes vulgares y realistas. Tasamos los riesgos del parangón o paralelo y comprendemos las diferencias pertinentes.

Tal escuela holandesa y tal Ecole de Barbizon poseen concomitancias. El "Paisaje" ruysdaëliano trae el recuerdo de los paisajes franceses de 1830.

Dejamos, así, comentada, resignando varios cuadros, la Exposición "Pinturas de maestros flamencos y holandeses de los siglos XVI y XVII, abierta al público en la Galería Wildenstein. Por último, recomendamos los marcos; unos de suntuosa y rica ornamentación dorada, como el de la Princesa de Belvédère; otros, de simple madera pintada, como los que humildemente exornan la "Virgen y Niño" y "Retrato de hombre".

► Louis Piérard. [Introducción]²²

Con sus 8. 340. 000 habitantes, diseminados sobre un exiguo territorio al que se atraviesa tan sólo en cuatro horas de ferrocarril expreso, la Bélgica flamenca y walona, a la vez latina y germánica, presenta, en la actualidad como en el siglo XVI, el espectáculo de un país palpitante de vida. Tiene la mayor densidad de población que existe en el mundo. Lo habita el mismo pueblo turbulento, activo, expansivo, ardiente a la vez en el placer y en el trabajo. En una palabra, un pueblo pleno de temperamento.

Esta Bélgica ha sido siempre el campo de batalla de Europa, la palestra donde las grandes potencias rivales acuden periódicamente para dirimir sus querellas. Es este un peligroso honor al que Bélgica renunciaría de buen grado. Porque es su aspiración servir de vínculo de unión entre las grandes democracias que son sus amigas naturales, como lo ha demostrado bien en 1866, aquel Emilio Banning, que fué su diplomático más grande.

"Tierra experimental, microcosmo de Europa", se ha dicho a veces al hablar de ella. País de encrucijada, país de tránsito, no sólo para las mercancías, sino para las ideas. Su elevado destino es el de ser un día, en un mundo pacificado, un vínculo, un intérprete, un "clearing" espiritual entre culturas, a veces antagónicas, pero cuya síntesis armoniosa puede hacerla grandeza de la humanidad.

Este carácter ecuménico de la misión reservada a Bélgica, se encuentra en su arte. Y, por consiguiente, sus pintores, sus escultores, tienen los pies sólidamente asentados sobre la gleba natal. Pertenecen a su terruño. Por consiguiente, que no se pretenda, por ejemplo, que Rubens, —para citar sólo al más ilustre de nuestros maestros— no hubiera sido lo que fué, uno de los pintores más grandes de todos los tiempos, sin su viaje a Italia, sin la influencia del Renacimiento, sin sus embajadas en Inglaterra y en España, sin el intercambio que sostuvo con los más grandes franceses de su época. Este robusto flamenco, nacido en Siegen, en Westfalia, al azar de un forzado exilio de su padre arrojado por las persecuciones religiosas, fué una verdadera fuerza de la naturaleza, pero iluminado por el destello latino.

²² Louis Piérard. [Introducción]. Catálogo de la *Exposición de arte belga moderno*. Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, octubre de 1946, pp. 7-11.

Otra característica de Bélgica, otro motivo de legítimo orgullo para sus hijos: el haber sido siempre, como Italia y Francia, una tierra de arte y de belleza. Raramente, sobre un espacio de tierra tan estrecho, se ha visto nacer tantos artistas eminentes, prosperar tantas escuelas. Brujas, Amberes, Bruselas, Tournai, Lieja, Gante. Estas ciudades se pasaron la antorcha una a la otra, en el curso de los siglos. Y aun en nuestros días, a la vera de Bruselas, la Capital afortunada, a la vez fastuosa y bonachona, lo que nos maravilla es la existencia de hogares de arte regional, cuya llama es en extremo vivaz, tanto en Flandes como en Walonia. Arte belga, arte flamenco, se dice más frecuentemente. Pablo Fierens se ha expresado lealmente al frente de su última obra, que se ha agregado a la que es ya una hartamente abundante literatura. Su **Vademécum del Arte Flamenco**, publicado en la colección **Artes, estilos y técnicas**, en Larousse, París, 1945, comienza con estas palabras: "El calificativo "flamenco" se presta a malentendidos... Cortemos el nudo gordiano: consagraremos la presente obra al arte de las nueve provincias belgas. Nos esforzaremos en poner en su lugar en este cuadro sintético, en la perspectiva de este compendio, de este resumen, los principales monumentos, las principales obras de la pintura, la escultura, la orfebrería, la tapicería, etc... por medio de las cuales se han ilustrado, desde la remota edad media hasta nuestros días, los flamencos y los walones, ribereños del Escalda, del Mosa y de sus afluentes".

Como Francia, como Italia, Bélgica puede enorgullecerse de una tradición artística, diríase, ininterrumpida, que va desde el fin de la Edad Media hasta la época actual. Sólo en el siglo XVIII hay que deplorar un decaimiento, una solución de continuidad. El Escalda estaba entonces cerrado a la navegación. El país languidecía económicamente. Pues las artes no florecen plenamente sino en el clima de prosperidad material.

El renacimiento se produjo en los albores del siglo XIX, bajo la influencia de Luis David, exilado en Bruselas. El maestro de la **Coronación de Napoleón** tuvo numerosos alumnos belgas, de los cuales el más grande fué Juan Francisco Navez, notable retratista.

No se habla de un arte belga sino después de 1830, cuando por fin el país alcanza la independencia nacional, cuando Bélgica se convierte en un Estado.

No queremos emprender aquí una historia detallada del arte belga después de 1830. Nos es suficiente afirmar que la escuela belga moderna, si ella es menos conocida que la francesa, no deja de figurar entre las más ricas de Europa. Ella ha experimentado un tanto atenuada la repercusión de todos los movimientos originados en París. Pero, siempre estos movimientos han sido en Bélgica ilustrados por artistas "sui generis" que obtuvieron del suelo natal, de la luz, de la vida popular del terruño, ciertas características propias que los distinguen netamente de sus colegas franceses.

En cuanto a los escultores, un Constantin Meunier, que enalteció en la piedra o en el bronce la ruda labor del trabajador de la gran industria (y que fué tan gran ministro como gran escultor), un Paul Vigne, un Dillens, un Vincotte, un Charles van der Stappen, un Jef Lambeaux, un Jules Lagae, hartamente conocido en la Argentina, un Rombeaux, un Georges Minne, el viejo maestro valón Víctor Rousseau (hoy octogenario y que, a los 16 años, trabajaba como

tallista de piedra en las canteras del Palacio de Justicia de Bruselas), un Rik Wouters, escultor y pintor como Meunier y que, soldado en el ejército en 1914, murió a la edad de 28 años. He aquí nombres que son conocidos en el extranjero tanto como en Bélgica. Hay en el presente una pléyade brillante de escultores que, como Wynants, Dolf Ledel, Salle y una decena más, han alcanzado la plena madurez, son maestros consumados y continúan una bella tradición.

El romanticismo tuvo sus epígonos en los pintores de historia como Gallait o Henri Leys, cuyo éxito fué eclipsado por un sobrino suyo, más grande aun que él: Henri de Braekeleer. Este fué un delicioso intimista, digno de aquellos grandes "pequeños maestros" holandeses del siglo XVII a los que debemos tantos interiores célebres. Citemos, entre otros, un anecdotista como Jean-Baptiste Madou. Hacia la mitad del siglo XIX, el arte del paisaje, largo tiempo desdeñado por el neo-clasicismo davidiano, conoció una renovación espléndida con maestros como Fourmois, Baron, Hippolyte Boulenger.

El realismo de Courbet tuvo su equivalente en el arte vigoroso de los pintores del "Arte libre": marinistas como Artan, paisajistas como Vogels, pintores de la lluvia, de la niebla y de la nieve, figuristas como Louis Dubois. A este grupo se pueden agregar los animalistas como Jan Stobbaerts, Verwée, Joseph Stevens, paisajistas tales como Jan de Greef, Courtens, A. J. Heymans, Isidore Verheyden y, sobre todo, ese pintor de las gentes humildes, ese émulo de Millet: Charles de Groux, cuyo hijo Henry, celebrado por su leyenda tanto como por su obra, fué un romántico retrasado.

Mientras, en París, triunfaban artistas belgas como F. Willems, Alfred Stevens y Felicien Rops.

Tenemos prisa por llegar al impresionismo. Un artista belga, muerto muy joven, Henri Evenepoel, pintaba en París y en Alger telas que hacen pensar en Manet y Degas.

Pero era preciso un impresionismo belga, autóctono, y lo inauguró James Ensor. Este glorioso maestro, decano de los pintores belgas y que, a una edad que supera los 80 años, permanece fiel a la ciudad de Ostende, que no ha querido abandonar durante las dos guerras, malgrado los terribles bombardeos, firmó en 1878 acuarelas o telas que figuran entre las obras maestras de la pintura moderna. A su refinado sentido de la luz y de la atmósfera, ha agregado una fantasía, un humor macabro a lo Jérôme Bosch, o a lo Rowlandson, que se evidencia en sus sorprendentes aguafuertes.

Un Théo van Rysselberghe, un Claus, un Lemmen, han sido luministas, atentos a la búsqueda del divisionismo francés.

Al margen del impresionismo, resistiéndose hasta con una especie de voluntad feroz, un Laermans o un Jakob Smits, introducen en la pintura un elemento humano, un patetismo que Van Gogh, nacido en Holanda pero formado en Bélgica, no olvidó jamás.

El impresionismo, el surrealismo, han tenido sus representantes en Bélgica, especialmente en el seno de esa escuela llamada de Laethem-Saint-Martin, que tuvo por jefe de fila a V. de Sadeleer y en el que se distinguió el lamentado Gustave de Smet. Escuela que Constant Permeke domina con su personalidad discutidísima pero pujante, parecida a una fuerza de la naturaleza.

La generación que sube, junto a los buenos pintores que han logrado un talento indiscutido, testimonia a su turno la alacridad y la diversidad de esta pintura belga que nos sentimos

felices de presentar hoy a los aficionados fervorosos y entusiastas de la Argentina, de quienes, en el curso de mi viaje anterior, he aprendido a valorar la curiosidad basada en la comprensión y la simpatía.

LOUIS PIERARD.

Diputado, Encargado de Misión por el Gobierno
Belga para la organización de la exposición.

► Antonio Schmitz. **Una revelación sensacional para el mundo artístico. La Ronda de Noche, la famosa obre maestra de Rembrandt, no es ronda de noche sino de día**²³

Tras de atravesar toda una larga serie de grandes salas vacías del famoso Rijksmuseum de Amsterdam, campo de acción, en este momento, de los pintores que se entregan en ellas a un revoque general, llegamos ante una puertecilla de hierro provista de un grueso candado. Detrás de dicha plancha de seguridad, el restaurador jefe del Museo, profesor Mertens, trabaja desde hace nueve meses en una empresa apasionante: hacer surgir de la sombra la obra maestra de Rembrandt, la célebre "Ronda de noche".

La puerta se abre y vemos, frente por frente a nosotros y a plena luz, al capitán Banning Cock y al teniente Ruytenburg, el uno vestido de negro y el otro cubierto con una deslumbradora túnica de satén blanco bordada en amarillo, que avanzan a nuestro encuentro seguidos de cerca por la multitud bulliciosa y rebosante de animación de la tropa de arcabuceros que los escolta. Son, es cierto, los personajes de la "Ronda de noche": a la derecha el tambor que redobla su parche, en el centro el grupo que agita las lanzas, el portaestandarte y esa reidora muchachita perdida entre la turba de soldados. Pero la penumbra que los envolvía ha desaparecido y con ella el misterio de aquella luz dorada sobre la que, desde hace siglos, aficionados y críticos han escrito páginas de elogio y maravilla, sin llegar jamás a comprender por qué Rembrandt, para pintar un cuadro de género, de tema bastante trivial, había escogido una hora tan tardía y singular.

Antes de colocar en su sitio la famosa tela escondida durante la guerra en una gruta de los alrededores de Maestrich, los expertos holandeses decidieron someterla a una limpieza completa. La atmósfera penumbrosa de la "Ronda de noche" había seducido a muchos aficionados y profanos como Claudel que habló de "ese oro atesorado en los más profundos entresijos del espíritu". Pero la crítica y el gran público lamentaban por igual esa pintura sombría que se ensombrece por momentos. Para más, cuando la "Ronda de noche" fué sacada de su escondite se advirtió que, si la tela seguía en este estado, la espesa capa de barniz de que se hallaba cubierta terminaría por atacar los colores y arruinar definitivamente la totalidad de la obra.

²³ Antonio Schmitz. "Una revelación sensacional para el mundo artístico. La Ronda de Noche, la famosa obra maestra de Rembrandt, no es ronda de noche sino de día". *Cabalgata*. Buenos Aires, n. 5, 10 de diciembre de 1946, p. 5.

A comienzos del siglo XVIII, ya se quejaron de la insuficiente luminosidad del cuadro de Rembrandt. La tela había sido, indudablemente, perjudicada por el humo de las luces de la Sala de la Corporación de los Arcabuceros para donde fué encargada y donde habían tenido lugar numerosísimos banquetes. Entonces se creyó un buen medio de limpiarla el darle por varias veces una capa de barniz. Seguidamente el lienzo fué trasladado al Ayuntamiento de Amsterdam, donde fué desventuradamente cortado en su lado izquierdo.

En el siglo XIX se hicieron diferentes ensayos para devolverle su transparencia al barniz mediante un procedimiento entonces muy en boga, consistente en endurecer la tela con bálsamo de Copaiba. La "Ronda de noche" sufrió varias veces semejante tratamiento. Era indudable que les devolvía una cierta luminosidad a los colores, pero como el bálsamo no secaba, el polvo y los insectos quedaban pegados a la tela. El resultado de semejantes cuidados fué un ensombrecimiento aun mayor de la pintura que de hecho no hacía sino apagarse bajo una capa cada vez más espesa de grasa.

Los trabajos de restauración fueron así confiados al profesor Mertens, al servicio desde años atrás del Museo de Amsterdam y a quien se le agregó, como consejero adjunto, el conservador Van Schendel. Ambos hombres se vieron enfrentados con una tarea enloquecedoramente aventurada: no se trataba, efectivamente, de *regenerar* el cuadro, procedimiento éste consistente en someterle a vapores alcohólicos que devuelven su transparencia al barniz, sino de quitar las capas sucesivas de barniz con objeto de encontrar de nuevo el color dado por Rembrandt a su tela.

Los primeros ensayos de limpieza fueron realizados, al principio, sobre diferentes partes del cuadro. Dieron lugar a tales sorpresas que no quedó la menor duda ni lugar de vacilación: era necesario sacar a la obra maestra de su ganga de barniz. Con ayuda de procedimientos en los que se alían el olfato del artista con los recursos de la ciencia más adelantada, el profesor Mertens puso manos a la obra. Procedió mediante tanteos y con extrema minuciosidad, buscando, para cada tono, el ácido apropiado para disolver el barniz sin correr el riesgo de atacar el color.

Trabajando con pinceles finísimos y muñequillas de algodón, el restaurador ha renovado completamente la obra de Rembrandt. La limpieza ha permitido realizar toda suerte de descubrimientos y revelado detalles hasta ahora inadvertidos. Los colores que se extinguían bajo una atmósfera dorada han recobrado su original frescor. Ciertos artistas y críticos holandeses han protestado ardientemente contra los trabajos de limpieza, a los que consideran como un atentado dirigido contra la obra en sí. La dorada penumbra que envolvía la obra y que se debía, sin género alguno de duda, al espesor del barniz, ¿debía conservarse? No es ésa nuestra creencia después de haber podido medir con nuestro propio dedo el extraordinario espesor de la capa de barniz. Es fácil igualmente el convencerse de la extraordinaria suciedad que cubría la tela con sólo ver los montones de muñequillas de algodón, completamente negras, que se apilan en el estudio del profesor Mertens.

Ya no es posible el volver a hablar de una "Ronda de noche" y la tela, tal como se muestra al presente, ha perdido el fundido y la dulzura que ofrecía antes de su limpieza. Pero, ¿hay que lamentar semejante cambio? Los colores han recobrado su limpidez, revelando tonos que hasta ahora jamás se vió utilizar a Rembrandt, tales como un verdeazul preciosísimo, ciertos malvas, grises y un amarillo, casi limón, de una fuerza de luminosidad inusitada.

Fromentin no podría hoy ya escribir las largas páginas que nos legó a propósito de la "Ronda de noche", negándole, como fin, a Rembrandt, las cualidades de un auténtico colorista. Tenemos así que, con referencia a la túnica del teniente Ruytenburg, escribió: "Desafío a que se me diga cómo va vestido el teniente y de qué color es su dalmática. ¿Es blancoamarillenta? ¿Es amarilloblanquecina?" Y Fromentin se lamentaba de la luz irreal de la "Ronda de noche".

Hoy no hay ni por qué lamentarse ni por qué vacilar. La dalmática del teniente es del más puro satén blanco bordado de amarillo, la pluma de su chambergo es también del más puro y leve blanco. La oposición o contraste entre el blanco del atavío del teniente Ruytenburg y el negro con que se viste el capitán Cock es ahora mucho más fuerte. Ya que si el blanco había perdido su luminosidad, el negro había sufrido un tal deterioro por el barniz, que también quedo despojado de toda su profundidad. Entre los personajes secundarios, el portaestandarte es uno de los que la limpieza ha destacado más. Ahora puede comprobarse que se viste con una magnífica túnica verdeazul. También se advierte la pierna de un soldado con su mosquete detrás del capitán y que con los años había desaparecido por completo.

Para nosotros, el color redescubierto es preferible a la desaparecida sombra. Ya que con la luz ha vuelto la vida sin por ello romper la armonía general de la obra ni despojarla de la profundidad de sus perspectivas, sino todo lo contrario. Al recobrar su primitivo frescor la obra de Rembrandt ha conservado, aun mejor, su unidad de tono.

Cuando dentro de dos o tres meses queden terminados los trabajos de limpieza, el público se sorprenderá al comprobar que la "Salida de la Compañía de Arcabuceros del Capitán Cock", que ésa es la auténtica denominación de la vieja "Ronda de noche", es un paseo en pleno día en una calle de Amsterdam, y es posible que prefiera las bellezas de la nueva "Ronda de día", con todo su espléndido color, al misterio de la desaparecida sombra.

► Julio E. Payró. **Exposición de arte belga moderno**²⁴

Louis Piérard, diputado socialista valón, autor de *La Vida trágica de Van Gogh* y otros libros, y periodista interesado en las cuestiones artísticas, trajo a Buenos Aires una colección de obras de arte belgas que, con los auspicios de la Comisión de Cooperación Intelectual, fué expuesta en el mes de octubre en las salas altas del Museo Nacional de Bellas Artes. Esa exposición, cuyo propósito era mostrar la evolución de la pintura y la escultura en Bélgica desde el siglo XIX hasta nuestros días, ha dado al público argentino la primera oportunidad de establecer el contacto con una de las escuelas más interesantes entre las que se han desarrollado en Europa en la época contemporánea. El Museo Nacional poseía unas cuantas obras de maestros belgas, pero los pocos Stevens, Willems, Courtens, Cassiers y Leempoels de su propiedad no bastaban para dar idea

²⁴ Julio E. Payró. "Exposición de arte belga moderno". *Sur*. Buenos Aires, n. 146, diciembre de 1946, pp. 105-115.

cabal de la producción plástica de Bélgica. La iniciativa de Louis Piérard es, por lo tanto, muy plausible, y si se considera que obró casi sin apoyo de las autoridades de su país y tropezó con dificultades considerables de toda índole –en este momento en que su patria apenas se repone de las heridas del gran conflicto mundial– se aprecia más aún lo que ha realizado al reunir un conjunto de pinturas y esculturas que, a pesar de visibles deficiencias, es expresión, actual y retrospectiva, de actividades tan valiosas como poco conocidas fuera de los lindes del pequeño, heroico y desventurado Reino cuyo destino histórico ha sido servir gratuitamente de campo de batalla a las ambiciones de las grandes potencias vecinas. Si Bélgica no se hallara aún conturbada por los colazos de la espantosa contienda de que fué víctima, si los poderes públicos de ese país hubieran prestado ayuda efectiva, si los Museos de Bruselas, Gante, Amberes y Lieja hubiesen prestado obras significativas, seleccionadas de sus colecciones, la exposición habría sido más completa y enjundiosa, para mayor gloria del arte belga. En las circunstancias en que se realizó, es comprensible que la muestra no haya estado a la altura real de lo que los artistas de Bélgica han dado al mundo. En efecto, faltaban allí no menos de treinta figuras sobresalientes de la escuela de ese país (por ejemplo Permeke, entre los modernos; Gallait, Navez, Wappers, Frédéric, entre los antiguos) y algunos de los pintores representados sólo aparecían con obritas de escasa significación. Tal el caso de Jakob Smits y de James Ensor, el más grande e ilustre de los belgas, muy lisonjeramente presentado como grabador (con su obra completa) pero apenas mostrado en su calidad de pintor por un cuadrito, *La Bailarina* de la colección de D. Antonio Santamarina, que no alcanza a dar a la medida de su formidable producción de sarcástico visionario, continuador emérito del linaje de Jerónimo Bosch y de Bruegel el Viejo. (Sea dicho de paso, ya que el lienzo de la colección argentina nos brinda la oportunidad del comentario, Louis Piérard encontró en Buenos Aires, no sólo en el Museo sino en colecciones particulares, crecido número de obras que con buen acierto incluyó en la muestra). Sin embargo, con todas sus limitaciones, la exposición ofreció a nuestro público la primera oportunidad amplia de estudiar y apreciar el arte de una gran pequeña nación.

Fué grato encontrarse, a la entrada de las salas en que se realizó la exhibición, con un discreto y fino homenaje a una gloria, no pictórica ni escultórica, sino literaria, de Bélgica: con un menudo retrato del magnífico poeta lírico Emile Verhaeren, ejecutado al óleo, en la intimidad de su escritorio de Saint-Cloud, por las cariñosas manos de su esposa, Marta Massin. Las tres hermanas Massin, todas ellas dedicadas al arte, unieron sus destinos a otros tantos artistas: una se casó con Emile Verhaeren, celeberrimo en Francia y Alemania; otra, con William Degouve de Nuncques, representado en la exposición que comentamos; la tercera, con el notable decorador Constant Montald (recordado maestro del que firma, en la Real Academia de Bellas Artes de Bélgica), del cual, lamentablemente, no figuraba obra alguna en la muestra. Frente al retrato de Verhaeren –una nota característica de ese impresionismo morigerado, respetuoso de la forma concreta, que se elaboró en Bélgica–, pudo exhibirse algo que establece un vínculo muy conmovedor entre el arte belga y la Argentina: el retrato del general D. José de San Martín en litografía iluminada, ejecutado en Bruselas, en 1827, por Juan Bautista Madou (1796-1877), uno de los más destacados pintores costumbristas de la primera mitad del siglo XIX.

Cronológicamente, la exposición belga se abría con esa obra de Madou. Pero de éste saltaba bruscamente a Enrique Leys, pintor que podemos asimilar a los pertenecientes al movimiento prerrafaelista inglés, y se omitían altas figuras tales como la de Francisco José Navez (1787-1869), el mejor de los discípulos belgas del neoclasicista David, autor del admirable retrato de la *Familia de Hemptinne*; como la de Gustavo Wappers (1803-1874), portaestandarte de la tendencia romántica y autor del cuadro de historia más famoso que se haya producido en Bélgica, *La revolución de 1830*; como la de Luis Gallait (1810-1887), vigoroso romántico, autor de *La abdicación de Carlos Quinto*, y como la del desconcertante Antonio Wiertz (1806-1865), cuyo curiosísimo Museo de esperpentos no puede olvidar nadie que haya estado alguna vez en Bruselas. (Un eco de la febricitante imaginación de Wiertz lo encontraremos más adelante en la obra de Enrique de Groux.).

Un cuadrito costumbrista, *Jugadores de ajedrez*, de la Colección Willemen, representó escasamente, pese al mérito auténtico de la pequeña obra, a Enrique Leys (1815-1869), nacido en Amberes, discípulo del delicioso pintor de género Fernando de Braekeleer y recompensado por la Corona, por sus méritos artísticos, con ese título de barón del Reino que han conquistado ya cierto número de pintores belgas (entre ellos Laermans, Courtens y Ensor). Leys, artista de notable factura, inspirado por Rembrandt y los maestros menores holandeses en sus primeros tiempos, pero más aún por los primitivos flamencos y los alemanes del siglo XVI (especialmente Holbein), dió un sello original a la pintura de historia tratando temas antiguos con el oficio de los pintores contemporáneos de esos temas. Dotado de un seguro instinto decorativo, apuntando más al estilo que a la representación naturalista de la vida, supo dar a menudo grandeza de fresco (pero con un colorido intenso y ardiente que sólo el óleo procura) a pequeñas escenas de la vida cotidiana del pasado o a episodios prominentes de la historia de los Países Bajos. En la exposición del Museo, los *Jugadores de ajedrez* lo mostraron apenas como un habilísimo imitador de los Mieris y los Metsu. Con todo, bastaba ese lienzo para colocar a Leys muy por encima de Meissonier, el francés que se atrevía a denigrar a Courbet y que durante toda su vida se afanó por igualarse a los maestros de la Holanda del siglo XVII.

Alfredo Stevens (1823-1906) y Florent Willems (1823-1905) fueron, como Leys en sus primeros tiempos, *pasticheurs* de esos pintores del siglo de Rembrandt cuyo prestigio aún hoy halla eco en la pintura de Bélgica, pero que en la centuria pasada estaban más cerca de la sensibilidad de los belgas. El de oficio más perfecto fué quizá Willems; Stevens, empero, lo supera de lejos por la auténtica vibración sensual de sus obras. Figuraba en la muestra que comentamos *La carta*, de Willems, propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes. Es un cuadro de notable perfección formal, de perfecto ajuste de valores, de buen gusto exquisito y que, tanto por los trajes de las figuras (que son de utilería) como por la factura, podrían engañar, haciendo creer que no es obra de un maestro del siglo XIX, sino de algún artista en doscientos años anterior, si no fuera por esa frialdad de piedra que denuncia al pintor que opera exclusivamente sobre la base de fórmulas extemporáneas. Alfredo Stevens tuvo el tino de no dedicarse a las reconstrucciones históricas, sino de pintar lo que veía, la sociedad que lo rodeaba. Además, viviendo en Francia, donde transcurrió la mayor parte de su vida, sintió de cerca el influjo de las inquietudes modernas y, sin duda, no escapó a la seducción de Eduardo Manet; de ahí la franqueza, a veces sorprendente, de su técnica, apreciable en las

tres *Marinas* (dos del Museo Nacional y una de la Colección Broosens) que figuraron en la exposición. El retrato de *Adelina Patti* (colección Broosens), la *Cabeza de mujer* (colección Willemen) y la *Mujer en un interior* (colección Lucille Bruyn de Palacios Costa) mostraron a Alfredo Stevens en su fina modalidad de pintor elegante, sabroso colorista y maestro en ese empaste aporcelanado que tanta suntuosidad da a un cuadro.

Es de lamentar que no figurara en la muestra José Stevens (1819-1892), hermano de Alfredo, pues fué uno de los más distinguidos animalistas de la Escuela belga. Ciertamente es que la pintura de animales, especialidad que en Bélgica ha tenido reputados maestros, estaba muy pobremente representada en el Museo, con la ausencia de Carlos Verlat y Alfredo Vervée y la deficiente participación del magnífico Juan Stobbaerts. Lo mismo puede decirse de la pintura de paisaje, en que brillaron los belgas del siglo XIX. Faltaron en la muestra el sensible marinista Luis Artan (1837-1896), Fourmois (1814-1871), Francisco Lamorinière (1828-1911), Alfredo de Knyff (1819-1886), el interesante Hipólito Boulenger (1837-1874) y mucho más. Como primer paisajista –cronológicamente– aparecía José T. Coosemans (1828-1904), cuya tablita, muy fina, perteneciente al Museo Nacional, daba la medida de su talento. Se hubiera podido presentar a todo un interesante grupo de paisajistas que afrontarían favorablemente a los franceses de la Escuela de Barbizon, y así ha faltado un interesante eslabón de la cadena del arte belga. La secuencia histórica se restablecía en la exposición con producciones de pintores realistas como Luis Dubois, Constantino Meunier (el famoso escultor, en su fase pictórica), Feliciano Rops (grabador extraordinario, menos sobresaliente pincel en mano) y el admirable Enrique de Braekeleer. Luis Dubois (1830-1880), artista seducido, más que nada, por los efectos esencialmente pictóricos, pintor de bodegones, retratos y paisajes de excelente factura tradicionalista, figuró en la muestra gracias al socorrido Museo Nacional, que prestó su *Pescador*. De Constantino Meunier (1831-1905), que trocó el pincel por la esteca y fué escultor genial (a quien Rodin le debe algo) sin dejar de ser pintor distinguido, se vió *Interior de la casa de un leñador* y *Obreros de hullera* (Col. Willemen), dos lienzos típicos de ese realismo socialista y sentimental del primer artista que buscó su inspiración en el País Negro. En cuanto a Rops (1833-1898), cuyo genio lascivo se desató frecuentemente en grabados de las más variadas técnicas (era él maestro en todas, pero especialmente en la del “barniz blando”), y que de tanto en tanto hacía un óleo o una acuarela con dejo de crítica social y tema –por lo común– de la vida de “cabaret”, estuvo presente en la muestra belga con el *Hombre en lucha con un perro* (Colección A. Santamarina), cuya ejecución dramática y violenta, que recuerda en cierto modo a Daumier, debe valorarse, a la luz de la época en que vivió y trabajó el artista, como una demostración excepcional de vigor y de audacia modernista.

El Obrador (Colección Willemen) de Enrique de Braekeleer fué la única obra, por cierto escasamente significativa, que representó a esa gloria de la pintura belga. Enrique de Braekeleer (1840-1888), hijo de Fernando, pintor costumbrista, y discípulo de Enrique Leys, su tío, fué la poderosa punta de lanza de la reacción realista y flamenca contra el romanticismo afrancesado. Braekeleer volvió a la tradición de los pequeños maestros de los Países Bajos, pero con un oficio franco y decidido, (aun cuando ejecutaba pequeñas telas) cuyo vigor es bien del siglo XIX. Comprendió como pocos la magia de la luz y, en amplia medida, preparó el camino al impresionismo. Enamorado de las ricas materias acariciadas por la luz

difusa de Bélgica, se inspiró en los motivos más corrientes, un rincón de su desordenado estudio, un cafetín popular, el taller de un impresor, la modesta habitación de un obrero, para transfigurar con la magia pictórica los objetos ordinarios y dotarlos de un esplendor y un misterio de vida secreta que rara vez se han igualado. Su obra maestra es probablemente *El geógrafo*. Algunos de sus mejores cuadros, que lo sitúan en la alta posición de un Jongkind belga, son los que realizó en el "Steen" de Amberes, edificio histórico cuyos aposentos, revestidos de cuero de Córdoba dorado a fuego, se prestaban especialmente para arrancar los destellos más brillantes a su paleta y, a su pincel, las más ricas variaciones de factura.

En contraste con la audacia de creación de Braekeleer, encontramos en la exposición belga un vasto panorama de *Amberes* (Colección De Ridder), de Roberto Mols (1848-1903), que revelaba hasta qué punto subsistió en Bélgica, a pesar del desfile de las escuelas innovadoras sucesivas, la dócil sumisión de algunos artistas a la manera de aquellos pintores del siglo XVII que, coetáneos de una era de esplendor para los Países Bajos, fueron contemplados durante largo tiempo como modelos que bastaba imitar para colocarse a su misma altura.

Con Braekeleer se interrumpió bruscamente, en la sección retrospectiva de la muestra, la representación de la escuela realista belga, que ha dado al mundo algunos pintores muy grandes, tales como Carlos de Groux (1825-1870), padre de Enrique, y el notabilísimo León Frédéric (nacido en 1856), fino colorista que concebía la forma con grandeza decorativa y cantó al pueblo belga en grandes composiciones de numerosas figuras de tamaño natural.

Claus, Courtens y, en cierta medida, Verstraete, eran, en la exposición, los representantes de ese impresionismo belga que, como el alemán, a pesar de su paleta renovada, está más cerca del realismo que de la alada poesía impresionista de un Monet. *Los trigales en junio* (Colección Broosens) y *El río Lys en primavera* nos trajeron el eco de las potentes composiciones de paisaje luminista de Emilio Claus (1849-1924). De Frans Courtens (nacido en 1854) se vió *Árboles de Bélgica* (Colección Lucile de Bruyn de Palacios) y *Otoño*, del Museo Nacional de Bellas Artes, dos enormes lienzos vigorosos, así como un pequeño paisaje boscoso (fuera de catálogo) particularmente notable por su verdad sabrosa y su amplitud de visión. Teodoro Verstraete (1851-1907) estuvo representado por *Casas en los médanos*, que no evocaba bien al sentimental autor de cuadros costumbristas.

Con Jakob Smits (1855-1928) y Eugenio Laermans (1864-1940), se entraba en lo que calificamos de "arte moderno". Smits, el incomparable maestro de la *Campine*, esa chata región de los brezales y pinares del norte de Bélgica, en que pintó su audaz *Paisaje*, con el molino negro destacado sobre el oro ardiente de una puesta de sol, y Laermans, el pintor sordomudo del pueblo suburbano y de sus tragedias, fueron auténticos precursores del expresionismo que con tan patética energía se ha cultivado en Bélgica, Alemania y los países del norte. La pintura de Laermans no se gusta a primera vista: es un pintor "difícil" que el estudio hace amar y admirar como indudable continuador de Bruegel el Viejo y, a la vez, como nexos entre el Maestro de los Campesinos y los artistas contemporáneos de tendencia social más avanzada. *El baño frío*, curiosa escena de la vida de los labriegos, no mostraba lo más feliz e intenso de su ejecución, pero sí la esencia de su original espíritu.

Pertenecientes a la misma generación, Alberto Baertsoen (1866-1922) y Victor Gilsoul (nacido en 1867) adaptaron el impresionismo a una concepción accesible y amable del pai-

saje "pintoresco". El *Béguinage* (asilo de religiosas laicas), del primero, y el *Canal en Holanda* del segundo, ambos de la Colección Willemen, permitieron apreciar esa perfección de gusto y de factura que los hace respetables a pesar de la endeblez de su capacidad creadora. Alfredo Delaunois, artista nacido en Lovaina y especializado en la representación de interiores de iglesias —uno de los cuales, propiedad del Museo Nacional, figuraba en la muestra— puede asociarse con el grupo de Baertsoen y Gilsoul, pero fué más original y sensible que ellos.

Con Georges Lemmen (1865-1915) y William Degouve de Nuncques entramos en la fase postimpresionista del arte belga. Lemmen, incomprendido en su hora, fué un espíritu encantador, un pintor poético que con sutil colorido trazaba imágenes inmateriales de mujeres y evocaba la gracia fresca de las flores. Con Teodoro Van Rysselberghe —ausente de esta exposición, a pesar de ser figura tan sobresaliente—, trató Lemmen de imponer en Bélgica la factura puntillista tomada de Seurat y de Signac. Hizo otro tanto, a su manera, Degouve de Nuncques, pintor más celebrado en Holanda que en su patria (sus obras ocupan una sala entera del Museo Kroller), cuyo *Paisaje del Sur de Francia* y cuyo bellissimo *Lago de Como* (fuera de catálogo) daban buena medida de su talento excepcional, a caballo entre el simbolismo y el puntillismo, nutrido por una alta cultura, una sensibilidad profunda a la música y una rica experiencia de viajero.

Completamente fuera de toda clasificación se sitúa Enrique de Groux (1867-1930), pintor lírico, de romanticismo exacerbado, que nos hace recordar a Wiertz pero también podría hacer pensar en Steuben, y que se inspiraba mucho más en sus lecturas que en la vida corriente. La *Vispera de Waterloo*, el *Beethoven*, el *Don Quijote*, el *Cambronne* y la *Procesión* (que ilustra un episodio del "Médico de Campaña" de Balzac), casualmente representaban a este artista mejor que a cualquier otro de los belgas incluidos en la muestra.

Ya en el campo netamente contemporáneo, la sección retrospectiva del conjunto de arte belga nos presentó a Fernando Schirren (?-1940) y Victor Simonin (?-1945) pintores medianos de bodegones y desnudos, así como el atrayente Luis Thevenet (1874-1936), un continuador del espíritu de Enrique de Braekeleer que, con *El niño sentado al lado de la estufa* y el *Interior de taberna*, aparecía en toda la finura sensible de su intimismo, dándonos, al mismo tiempo, la oportunidad de echar un vistazo a aspectos muy típicos de la vida popular belga. Valerio de Sadeleer, figura memorable —otro de los que prolongaron hasta nuestros días, en sus paisajes, el espíritu del gran Bruegel—, apenas aparecía en la muestra "por interposición persona" con un grabado de Ramah ejecutado según un cuadro original suyo. En cambio, el ilustre grabador Julio de Bruycker (nacido en 1870) surgía, con una decena de aguafuertes, en toda la plenitud de su rico talento. El modesto, cordial y desventurado Fernand Calut (1883-1938), se hizo presente con un bello, aunque pequeño, paisaje nevado de Brabante, y una acuarela de flores.

Pero, entre los contemporáneos desaparecidos, los dos artistas más importantes fueron Rik Wouters, pintor y escultor, y Gustavo De Smet. Wouters (1882-1916) fué el gran renovador de la pintura y la escultura en Bélgica, y es una suerte que la colectividad belga residente en la Argentina haya pensado en donar al Museo Nacional ese extraordinario *Busto al Sol* que lo muestra en el esplendor de su genialidad de modelador fuerte. Como pintor, Rik no fué menor que como escultor: sus lienzos frescos, espontáneos, coloridos, sintéticos, so-

portan la comparación con los de Matisse, a los que superan por lo menos en un aspecto: en la humanidad de sus figuras. Apenas hubo en la exposición belga un paisaje de Wouters, la Cantera de arena, que, por sí sólo, no permitió juzgar bien la dimensión excepcional del pintor.

Si Rik Wouters es "fauve" con la más justa medida, Gustavo De Smet (1877-1943) llevó el "fauvismo" al extremo, cultivando, en realidad, ese expresionismo flamenco tan áspero y contundente que tiene su máxima expresión en Constant Permeke, artista éste de la mayor envergadura, capaz de dar por sí sólo la tónica del vanguardismo belga, pero que también faltaba, lamentablemente, en la muestra. Los paisajes de De Smet, de factura violenta y, a la vez, de justeza cromática, formaban un valioso y aleccionador conjunto.

La sección retrospectiva de escultura, sin ser abundante ni completa, sorprendió a más de uno por la calidad de los artistas belgas de la piedra y el bronce. De más está ensalzar a Constantino Meunier como escultor. Jef Lambeaux, Julio Lagae (autor del Monumento a los Dos Congresos, de Buenos Aires), el mismo Rik Wouters eran menos conocidos en nuestro ambiente. A ellos se unieron, en la sección contemporánea, el notable estilista Dolf Ledel, el elegante Víctor Rousseau, el muy sensible y decorativo Ernesto Wynants, que alguna vez recuerda a Carl Milles, y cuyo *Sacerdote* hacía buena pareja con el *Autorretrato* de Wouters. Entre los escultores más jóvenes, que siguen con reservas las tendencias modernistas, merecen señalarse Janchelevici, un tanto amanerado, Debonnaires, algo simplista, Anthoons, muy sensible y sencillo, capaz de dar grandeza a piezas muy pequeñas, y Alberto Aebly, que cultiva la sobriedad, tanto en la talla en madera como en la terracota.

El conjunto de obras de artistas contemporáneos fué seleccionado por el Sr. Luis Piérard con espíritu conservador. Puede decirse que no representó al sector de más empuje e interés del arte belga actual. Buenos Aires, que hace mucho tiempo ha dejado de ser un centro artístico provinciano, hubiera visto con placer las obras de los vanguardistas belgas. Ni Permeke, ni Servaes, ni Claes, ni Saverys, ni Frits Van der Berghe, ni Floris Jespers, ni Tijtgat, ni Flouquet, ni Gaillard, ni Van Gindertael, ni –sobre todo– el enigmático Paul Delvaux estaban en la exposición del Museo para proclamar que el arte belga permanece al día con las corrientes universales. Sucedió aquí lo mismo que ocurrió al realizarse la gran exposición de pintura francesa, hace siete años: el arte actual es más difícil de juzgar que el del pasado, y los organizadores toman por el camino más seguro. No quieren comprometerse. Desgraciadamente, así no se mostrará nunca la realidad auténtica del arte de un país, pues se preterirá a los verdaderos creadores en beneficio de artistas que han dado pruebas de ser "inofensivos". Lo dicho nos exime de analizar en detalles la parte "contemporánea" de la exposición belga, por cuanto en ella figuraban muchos pintores que la posteridad considerará desprovistos de importancia. Sin embargo, merecen señalarse los siguientes grupos:

Al lado de pintores del academicismo renovado, tales como León Navez, Frans Smeers, Juan Timmelmans y G. Van Zevenberghen, ejecutantes meritorios, pero nada más, se destacaban los paisajistas Armando Apol, Gaston De Beer, Gaston Haustrate y, especialmente, Isidoro Opsomer, que han sabido aprovechar la fresca y vívida paleta de los "fauves", y aun, en parte, su manera directa, sin salirse de las formas usuales, y logran una pintura sabrosa, directamente inspirada en aspectos de su tierra.

Este amor de su país natal, esa afición a representar su rostro cotidiano es, sea dicho de paso, característico de todos los artistas belgas. Por eso, una de las seducciones de la muestra fué el sumirnos en la atmósfera real de Bélgica, de sus campos, sus ciudades, sus industrias, sus viviendas. En este sentido, una pequeña joya de emoción es el cuadrito de Annie Bonnet titulado *La ventana abierta*, en cuyas sencillas líneas y cuyo colorido discreto se sintetiza admirablemente la melancolía de los días brumosos de aquella tierra en que el sol es huésped excepcional y milagroso.

Hombres que comprendieron la lección de pintura que anida en los lienzos antiguos de Jaime Ensor –anteriores a su fase superrealista– son Willem Paerels, Gustavo Camus, Filiberto Cockx y V. H. Wolvens. Sus diversas obras ostentan suntuosidades de color y de empaste que son muy propias del arte de Bélgica. Charles Counhaye, Frans Masereel (notabilísimo xilógrafo, menos sensacional en pintura), Henri Descamps, Jacques Ochs y A. De Kat también sobresalen, por méritos diversos, en el conjunto de los modernistas que llamaremos “apaciguados”. F. Creytsens, pintor muy apreciado por los belgas, exponía un bodegón y dos paisajes, uno de Flandes, otro de un suburbio de Amberes, en que se reconocían cualidades comparables con las de Utrillo.

En torno de Pedro Paulus, pintor del País Negro, representado por una hermosa *Maternidad* y dos paisajes de la zona de Charleroi, podemos reunir a unos cuantos artistas –Arsenio Detry, León Devos, Jacques Maes, Albert Mascaux– que trabajan con paleta más sorda y obtienen efectos intensos y dramáticos.

Y quedan por mencionar los más jóvenes de los consagrados –René Guiette, cubista lírico, autor de atrayentes bodegones; Marie Howet, pintora de tendencia decorativa, inspirada por Oudot; René Magritte, superrealista conocido; Taf Wallet, que ejecuta buenas naturalezas muertas, y el excelente Edgar Scaufaire, artista probo, de color muy exquisito, cuyas obras se sitúan un poco al margen de lo real como consecuencia de una simplificación y estructuración derivadas de las enseñanzas del cubismo.

En el apartado de la “Joven pintura belga”, en que figuraban todos los “nuevos”, sobresalían los paisajes urbanos y el bodegón de Marc Mendelsohn, dotado de sólida factura; Luc Peire, artista de afinada sensibilidad, autor de *El Taller y Los niños*; Jean Rets, que presentó un *Desnudo* bien estilizado y de fresca entonación; Louis Van Lint, audaz en la elección de sus temas y enérgico en el tratamiento vanguardista de ellos.

El cuadro titulado *La estufa*, de este último pintor, y que presenta como único motivo, abarcando todo el rectángulo del lienzo, el objeto del epígrafe, está trabajado con un rico empaste aporcelanado que es característico de la mayoría de los artistas de Bélgica. La sensualidad de Rubens y Bruegel ha evolucionado, adoptando nuevas formas, pero subsiste incólume en aquella tierra. El amor a la materia pictórica se halla, así, presente en todas o casi todas las obras belgas, en cualquier escuela a que pertenezcan. Otro rasgo típico de la pintura belga es la riqueza del color, generalmente más sordo que el de Francia, pero también más espléndido. Los belgas aparecen, en conjunto, más realistas (y más tímidos) que los franceses de igual época: un levisimo toque de provincialismo es perceptible en su producción global. Por otra parte, el genio propio de la raza transforma invariablemente la enseñanza extranjera que, en verdad, no se rechaza, sino que, al contrario, se recibe con los brazos abiertos, como corresponde a pueblos no viciados por un nacionalismo superficial.

Finalmente, debe señalarse en la pintura de Bélgica un acentuado localismo: el tipo nacional aparece aun en los desnudos académicos más estilizados, y hasta en las naturalezas muertas resuena el eco de la tierra en que se pintaron. Cierta audacia de factura, unida a una gran sabiduría técnica y un noble orgullo de la buena artesanía completan el cuadro de rasgos generales de esta admirable escuela de pintura.

► Julio E. Payró. **Figuras de la pintura flamenca antigua**²⁵

EL PAISAJE EN LA PINTURA FLAMENCA ANTIGUA

Una vez más ha triunfado en el Museo Antiguo de Bruselas el principio, introducido recientemente, de las exposiciones educativas que reúnen, siguiendo un orden histórico o una similitud de género, las obras clásicas, en otro tiempo distribuidas al azar de las adquisiciones, en las colecciones públicas o privadas. Esta clase de exposiciones periódicas, en que se provocan las fecundas comparaciones entre la obra de un maestro y sus discípulos directos, las producciones de una época determinada o los estilos que han dominado sucesivamente en un género particular, dejan en la memoria del visitante, a consecuencia del orden espiritual que las rige, un rastro mucho más claro y duradero que el que imprime, en el mismo especialista en pintura, la visión caótica y fatigosa del conjunto de un gran Museo. Esta última institución, por ser una exposición permanente, es preciosa para quien viene de lejos, y con tiempo limitado, a ponerse en contacto con el arte de un pueblo. Pero, desde el punto de vista de la educación estética de ese mismo pueblo, parece indudable que serán más eficaces las exposiciones periódicas a que me refiero, tanto más cuanto que ellas hacen conocer al público, que generalmente las ignora, obras que pertenecen a las colecciones particulares, y que en esta tierra de aficionados al arte son casi siempre no sólo del mismo valor, sino más bellas que las de los Museos.

Esta vez, pues, hay en el Museo Antiguo de Bruselas una exposición del paisaje flamenco en los siglos XVI, XVII y XVIII. Cuatrocientos lienzos, de cien maestros diversos, han sido para los belgas fuentes de entusiasmo y para el extranjero una verdadera revelación, porque el resplandor del paisaje flamenco —o belga, si se quiere utilizar un adjetivo que, aunque anacrónico, resulta más exacto en este caso—, lo ha cubierto durante muchos años el del paisaje holandés, que no le es superior, sin embargo, a pesar de su magnífica grandeza. El paisajista holandés aparece más instintivo, más romántico. El belga es, indudablemente, más sereno, más sintético, más latino, en suma. Esta exposición, que viene a su hora, manifiesta, pues, el alto prestigio de los artistas flamencos y valores que, tan temprano, descubrieron el paisaje; al mismo tiempo, tiende a restituir el sitio que merece al concepto clásico del paisaje, que durante treinta años había sufrido del apasionamiento por una escuela de transición: la impresionista.

El impresionismo ha originado admirables descubrimientos. El trabajo ante la naturaleza, la admiración apasionada de la luz, de las variaciones de la hora, de la atmósfera, de las esta-

²⁵ Julio E. Payró. "Figuras de la pintura flamenca antigua". En *Arte y Artistas de Europa y América*. Buenos Aires, Futuro S. R. L., capítulo 3, 1946, pp. 135-141.

ciones, han hecho inventar, ni más ni menos, el color. Para la pintura moderna este color es un instrumento muy superior al que poseían los maestros antiguos. Asimismo, en lo que respecta al oficio de pintor, el impresionismo ha hecho adoptar una gran variedad de métodos, tal como la puede desear el artista más individual y más independiente. Pero para hacer dar este gran paso a la expresión pictórica la escuela revolucionaria negó largo tiempo los caracteres grandiosos y eternos de la pintura antigua, aquellos que descubrieron de una vez los pintores primitivos y que, a pesar de todas las convulsiones, perdurarán, enriquecidos por los descubrimientos sucesivos. Esto lo está demostrando, una vez más, la actual evolución artística de Europa, guiada por los franceses, que siguen señalando el camino desde hace dos siglos.

Volviendo al paisaje antiguo, lo encontramos en favor en Bélgica –lo mismo que en la actualidad– desde que se inicia el siglo XV. Los primitivos flamencos, con Van Eyck a la cabeza (recuérdese el admirable escenario de la “Adoración del cordero”), lo cantan con encantador e ingenuo acento, aunque no dejen de estar penetrados de la pingüe realidad de estas comarcas. Bouts, Van der Goes, Patinir, Bles, Bruegel el Viejo, Coninxloo, de Momper, Bruegel el Aterciopelado, Van Alsloot, Rubens, Van Uden, Brouwer, Van der Meulen, F. Rubens, d’Arthois y Siberechts son del siglo XV al XVIII, los notable mojoneros que señalan la accidentada ruta que siguió al paisaje belga. Ascendiente hasta el gigantesco Rubens, bajando luego irregularmente hasta Siberechts, precursor del realista Courbet, el pintoresco camino atraviesa primero las idílicas praderas en que pacen las flores ingenuas y exquisitas de Van Eyck, alcanzando poco a poco la meseta, de nobles líneas puras, de bienaventurada serenidad, en que reinan Patinir, Bruegel el Viejo y Van Alsloot; más tarde, siempre subiendo, atraviesa las dramáticas selvas, los torrentes tumultuosos de Rubens, y poco a poco desciende, entre amables florestas llenas de flores y de espléndidos pájaros, hasta la llanura copiosa y material en que pacen los pesados rebaños de Siberechts, perdiéndose por fin en el parque facticio, elegante y sin fuerza, en que triunfa d’Arthois.

Y, en suma, es como si se hubiera recorrido a Bélgica en tres siglos. Presuntuoso sería querer retrazar, después de Taine, el paisaje belga en su relación con el arte de esta tierra. El maestro ha dado en su “Filosofía del arte” una fisonomía admirable de estas regiones, tan favorables a la producción de pintores. Pero conviene recordar al lector su estructura general. Un territorio exiguo, de 30. 000 km², es decir, la centésima parte de la Argentina. En quince días de marcha se lo atravesaría de Ostende a Luxemburgo. Y, sin embargo, ¡qué variedad extraordinaria de aspectos!: marchando al sudeste del Mar del Norte, inmensidad cambiante y móvil, se atraviesan primero los médanos y los “polders”, conquistados a las olas, terrenos bajos y húmedos, tan bajos que los domina el nivel del mar. A poco andar aparece la riquísima y extensa llanura de Flandes, toda agricultura, e insensiblemente el país rectilíneo se eleva hacia Bruselas y el Brabante, formando sinuosas colinas que dominan agradables bosquecillos de pinos o de hayas. Más tarde se llega a la meseta de Ilesbaye, poblada de ganado, y que, más allá del Mosa, se convierte en terreno accidentado y pintoresco, algo así como una Suiza reducida.

Al Oeste, la inmensa llanura cultivada; al Este, la formidable selva de las Ardenas, espanto del conquistador romano. Dos ríos: el Escalda, sereno, lleno de apacible nobleza; el Mosa, más violento, cuyas aguas, hermanas menores de las del legendario Rin, ruedan entre montes y peñascos.

En Flandes una infinidad de canales tranquilos gandulean a lo largo de las hileras de álamos torcidos por el viento marino; en Valonia, torrentes impetuosos, brillantes y enrojecidos por el hierro que acarrear, remolineando entre aguadas rocas. Por doquier una población laboriosa, la más densa de Europa, y, por consiguiente, innumerables aglomeraciones, cuyos altos campanarios son los jalones del paisaje.

Por encima de todo, por encima de las poblaciones, de sus habitantes y de sus industrias, por encima de los monumentos antiguos, de las catedrales, de las Casas Consistoriales, orgullo de los municipios medievales; de los edificios regionales de ladrillo o piedra amarilla, pizarra o teja; por encima de los trigales y praderas, de los setos vivos, de los árboles de variadas esencias, de los canales, torrentes y ríos, de los barcos y los molinos, hijos del viento y del ingenio humano; por encima del mar, de la llanura y la montaña, reina el cielo caprichoso, frecuentemente nublado, a veces gris plomo, siempre húmedo, y que agrega las más vívidas variaciones accidentales al colorido espléndido de una naturaleza prodigiosamente diversa de por sí y sometida ya al sonoro contrapunto de las estaciones...

Y he aquí que, tratando de resumir las impresiones que deja la tierra belga, tan superiormente cantada por Verhaeren, se ha descrito el conjunto de la exposición, objeto de estas líneas. Porque los incomparables paisajistas belgas han sintetizado desde un principio y admirablemente todos estos aspectos. Vale decir, que hasta que vino la decadencia, a fines del siglo XVII, los paisajistas flamencos y valones fueron, ante todo, admirables "compositores", realistas, si se quiere, porque tomaron todos los elementos de sus obras de la atenta observación de la naturaleza, pero, en verdad, poetas: Patinir (a quien no se ha otorgado todavía el lugar preponderante que merece), Bruegel el Viejo, de Momper, Van Alsloot, Coninxloo (que, según opina el crítico Alfassa, provocó el nacimiento del paisaje holandés, influyendo en Ruysdael), no se limitaron nunca a transcribir un rincón de su tierra. En sus obras hermosas, a una escala singularmente transformada, lindan, armoniosamente, todas las características de la comarca. Y la profunda impresión que de ello surge, serena en los unos, brutal, apasionada o misteriosa en el resto, es siempre más profunda que la que puede causar la estricta realidad. En Rubens, por ejemplo, coloso vibrante, loa árboles —como dice el crítico Fierens en un estudio reciente— "no son ya accesorios de convención, ni siquiera fieles y maravillosos retratos; son seres vivientes", y yo agregaré: son el alma de Rubens mismo.

He aquí lo que nos enseñan el místico Van Eyck, el legendario Patinir, el sereno Bruegel, Coninxloo el romántico, el realista Brouwer y el aristocrático Van Uden: un paisaje sólo vale cuando es obra poética, subordinada a la concepción intelectual del pintor. Porque un trasunto fiel de la realidad no puede ser conmovedor, ni más ni menos que la realidad misma, no transfigurada por la imaginación o el recuerdo. Pensaba en eso hace poco, asistiendo a la proyección de la película documentaria de Poirier, que describe la expedición, a través del África desconocida, de la misión Citroen: Estos paisajes, esas carcerías, esas razas africanas son interesantísimas, pero un solo árbol de Rubens revela más y mejor la selva virgen que todo el encarnizamiento de los exploradores para abrirse paso en ella a golpes de hacha.

► Julio E. Payró. **Seis grandes figuras europeas**²⁶

VAN GOGH EN BÉLGICA

Sabido es que el pintor Vicente Van Gogh inició muy tarde su carrera artística, que duró solamente unos ocho años, durante los cuales el talentoso holandés produjo, sin embargo, el gran número de obras que le merecen universal renombre. Sus comentadores han estudiado exclusivamente, por lo general, su vida de pintor, es decir, el período que comprende desde sus primeros estudios serios, bajo la dirección de Antón Mauve, en La Haya, hasta su trágica muerte en Auvers-sur-Oise. Por lo tanto, el público conoce los detalles de su vida en París, Arles y Auvers, y recuerda las imperecederas figuras de su hermano Teodoro, del “padre Tanguy”, del cartero Roulin, del zuavo Milliet y del doctor Gachet, todos ellos familiares del artista, así como no ignora la amistad que unió a Van Gogh con Pablo Gauguin y Carlos Bernard.

Lo que no se conoce generalmente es la extraña vida de Van Gogh antes de su iniciación artística, aunque presenta muchísimo interés para el estudio del carácter tan particular del artista. Un escritor belga, el señor Luis Pierard, nos relata los años que pasó Van Gogh tanto en Bélgica como en Inglaterra y Holanda antes de dedicarse enteramente a la pintura.

Los partidarios apasionados del impresionismo lo son igualmente de Van Gogh, de quien han hecho un verdadero ídolo, por ser éste, de las tres grandes personalidades independientes de la época, el que más se aproxima en su obra al ideal impresionista. Así, pues, lo consideran y proclaman superior al mesurado y laborioso Cézanne, así como al pensativo maestro de Tahití, tan seguro de sí mismo. Ese juicio está lejos de ser definitivo, y un porvenir próximo se encargará de revisarlo, pues merced a las nuevas luces que se tienen sobre su vida, aparece suficientemente claro que el pobre holandés, a pesar de sus visiones brillantes, de su prodigioso panorama de Arles bajo el ardiente sol, fué siempre un anormal si no un desequilibrado, y que las características de su obra, es decir, sus rasgos más personales, que desgraciadamente tanto han influido en el arte moderno, en primer lugar en los pintores “fauves”, parisienses o no, son sencillamente el fruto de una nerviosidad incoercible, y no las líneas fundamentales de un primitivismo voluntario.

Quien se dedique a estudiar la vida de Vicente Van Gogh sólo hallará por su camino una serie de tentativas frustradas, de incomprensibles medias vueltas, y la prueba segura de que el artista sufría de una imposibilidad absoluta de fijarse, de establecerse, de perseverar. Y esta debilidad, ese desequilibrio, son dolorosos, pues por otra parte, es la de Van Gogh una personalidad sumamente sensible y simpática, de un sentimentalismo ingenuo y conmovedor, lleno de generosidad, de un sentido sublime del sacrificio. Van Gogh era sencillo y tan inclinado a los humildes y los desheredados que les dedicó toda su vida, tanto de pintor como de evangelista. De evangelista, digo, porque en una de las numerosas fases de su vida, aparece Van Gogh poseído de un furor de proselitismo, de un fanatismo religioso realmente extraordinario.

¡Extraña vida por cierto, y cuán diversa! En el espacio de ocho años, de 1869 a 1877, el joven Vicente, hijo del pastor protestante “domine” Teodoro Van Gogh, es sucesivamente vendedor de obras de arte en La Haya, Londres y París, luego profesor de francés y alemán

²⁶ Julio E. Payró. “Seis grandes figuras europeas”. En *Artes y Artistas de Europa y América*. Buenos Aires, Futuro S. R. L., 1946, pp. 203-209.

en Ramsgate, y ayudante de un pastor más tarde, empleado de librería en Dordrecht y por fin, estudiante de teología en la Universidad de Amsterdam.

No pudiendo alcanzar el resultado que esperaba, abandona los estudios y se viene a Bélgica, donde la Comisión protestante le confía una misión evangélica en el Borinage, región minera al sudoeste de Mons. Allí, Vicente Van Gogh demuestra un misticismo realmente alarmante y que en breve lo hará mal visto por los dirigentes protestantes. En efecto, viviendo con los mineros, gente tosca y sencilla, sensible a la palabra del Evangelio, Van Gogh, que proclama que "Jesucristo es el artista más grande de todos los artistas", rechaza todas las comodidades, todas las vanidades del mundo. Había llegado al pueblo de Paturages, "bien vestido y ostentando en su persona los caracteres del aseo holandés", como lo cuenta un testigo ocular, y se había establecido en casa de unos humildes obreros. Mas a poco de andar consideró que su alojamiento era por demás lujoso, y lo abandonó, yéndose a vivir en una choza en que ni cama tenía, y donde dormía agazapado cerca del fogón. Cambió sus ropas ordinarias por un saco viejo de soldado y una mala gorra, y se hacía camisas de arpillera, porque había observado que los obreros para bajar a la mina vestían unas blusas de la misma tela. Por fin, para no distinguirse de los mineros con quienes vivía y trataba, se tiznaba la cara y las manos, "abandonaba además el uso del jabón, lujo culpable". Bajo ese aspecto y con tan extraña vestimenta se presentaba ante los fieles para leerles la Biblia y doctrinarlos... en la sala de baile o "salón" del pueblo.

Gran parte de la modesta pensión que le pasaba su padre se iba en compra de Biblias, que luego distribuía a los mineros de la comarca, sustentándose miserablemente con arroz, pan y almibar de melaza.

Tan excesivo celo, a pesar de las demostraciones de santa caridad y de abnegación que dió, particularmente durante la espantosa epidemia de tifus de 1879, y a pesar de las simpatías que se había conquistado entre los mineros del Borinage, hizo, por fin, que el Comité de evangelización de Bélgica le retirara su misión, pretextando que le faltaba a Van Gogh la elocuencia indispensable a un jefe de congregación. Vicente pasó unos meses más en Cuesmes cerca de Mons, pero aunque continuara "loco de universal fraternidad", ya no estaba en plena crisis religiosa como al llegar a Bélgica y, además, le repugnaba la tibieza mística de los "señores evangélicos, incapaces de emoción humana", que no habían querido comprenderlo.

Por otra parte, Van Gogh sentía nacer en él la preocupación artística, de que no quería oír hablar cinco años antes. Durante su estada en Borinage, había dibujado bastante, interesado por la figura de rudos obreros de la mina. Sus impresiones fueron intensas, pues años más tarde, en el taller de Mauve, supo realizar una serie de dibujos y acuarelas sobre sus recuerdos y notaciones del País Negro. Así, pues, abandonando la vida de misionero, pasó Van Gogh a Bruselas, donde estudió unos meses en la Academia de Bellas Artes, familiarizándose con la pintura belga entre cuyos maestros admiraba sobre todo, a Carlos de Groux, jefe de la escuela realista.

Pero está dicho que Van Gogh no podía quedarse quieto, de modo que se vuelve a la casa paterna, en Etten, y más tarde se dirige a La Haya, donde por fin se pone a estudiar seriamente pintura en el taller de Mauve, a los 27 años.

Su vida posterior es conocida. Trabajó con Mauve unos tres años, pintando algún tiempo en compañía de Breitner. Mientras tanto, recogía por humanidad y humildad una mujer perdida, con sus cinco hijos, viviendo con ella en una atmósfera indescriptible, hasta que los

ruegos de su padre y de su hermano predilecto, Teodoro, que lo protegió siempre, lo deciden a separarse de ella. Se disgustó con Mauve, como se desavino siempre con todos los que vivieron con él, y acabó por salir de La Haya para llevar una vida errante y miserable en los páramos del nordeste de Holanda, hasta el día en que sin fuerzas ya para soportar su aislamiento, buscó abrigo una vez más en la casa de sus padres, trasladada a Nuenen, donde Vicente firmó sus primeras obras importantes, como los "Campesinos comiendo papas"

Murió su padre, y en 1886, encontramos de nuevo a Van Gogh en Bélgica, cursando en la Academia de Bellas Artes de Amberes, y tratando inútilmente de someterse a la disciplina estrecha del orientalista Verlat. Por fin, accediendo al pedido de su hermano Teodoro, que tenía un empleo en la casa Goupil de París, Van Gogh fué a reunirse, para trabajar primero en el académico taller de Cormon y al poco tiempo con la falange impresionista de los satélites del simpático "padre Tanguy". Tres años más tarde, su amor al sol y su entusiasmo por los trópicos, cuya imagen pensaba hallar allí, lo llevaron a Arles, donde sobrevinieron los primeros síntomas de la locura que acabó con él en Auvers-sur-Oise, el año 1890.

Como la iniciación artística de Van Gogh parece corresponder con su primera estada en Bélgica, en el Borinage, donde su recuerdo es aún vivaz, tanto a causa de su humanidad como de sus rarezas, un grupo de artistas belgas ha colocado una placa conmemorativa en la casa donde vivió, en el pueblo de Wasmes, y de donde salía, según testimonio de sus contemporáneos, "para treparse a los terribles o montañas de escorias, y dibujar a las mujeres que recogían allí los restos de carbón o se alejaban cargadas con bolsas". "No reproducía las cosas brillantes, a las que nosotros atribuimos belleza", agrega una persona que lo conoció allí, y en efecto, Van Gogh fué en este sentido un realista y un rústico, que sólo glorificó en sus obras a los trabajadores y a los humildes. Es, en el arte, una figura curiosísima y muy conmovedora. Cuando abandonó su misión evangélica para dedicarse a la pintura, continuó perseguido por la idea de la filantropía artística. Carlos Bernard, que fué su íntimo amigo, recuerda que Van Gogh organizó varias exposiciones modernas en los cafés que frecuentaba, en los bulevares exteriores de París, con la intención de difundir el arte entre el pueblo pobre: "se lo descuida demasiado", decía a Bernard, "se lo tiene en la ignorancia; sólo se le ofrecen viles "cromos"; el impresionismo, por su alegría, debe descansarlos de sus faenas, hacerles olvidar sus miserias con un espectáculo de encanto". Pero el pueblo pobre no se interesó lo más mínimo por el arte impresionista, al contrario; y la exposición "social" fracasó totalmente, con gran pena de Van Gogh.

A pesar de sus nobles preocupaciones, de sus ideas tan generosas como impracticables, fué su vida desordenada, febril y desmedida como la obra misma que lo ha hecho célebre. Era realmente una naturaleza alucinada, y las originalidades de Cézanne y de Gauguin no tienen comparación con el desequilibrio real de que más de una vez, desde la adolescencia, dió pruebas Vicente Van Gogh. Lejos de mí la intención de negar el mérito de ciertas obras suyas, vibrantes de vida y arrebatadas como él mismo, y de una visión muy personal, que el extraordinario oficio expresa con fidelidad. No es posible discutir el tumultuoso genio, indómito y plebeyo del "loco de luz" que pintó "Los tornasoles", "La quebrada" y el "Retrato con la oreja cortada". Sin embargo, conviene rectificar ciertas apreciaciones inexactas, y situar a Van Gogh entre las personalidades tan exclusivas que su arte debe morir con ellas y no influir en el desarrollo de los que vienen después...

► Anónimo. **Como ha terminado el más sensacional affaire de falsificación de cuadros**²⁷

Hace dos años surgió el más sensacional de los "affaires" de falsificación de cuadros de los grandes maestros de la pintura. En 1937 se había "descubierto" el cuadro **Los peregrinos de Emmaüs**, de Vermeer, que fué adquirido por el Museo Boymans, de Rotterdam, donde entró con toda clase de honores. De 1940 a 1943 aparecieron otros cinco Vermeers, cuya autenticidad nadie puso en duda. En 1945, dos museos (el Rijksmuseum de Amsterdam, y el Boymans, de Rotterdam) y dos grandes mecenas poseían los cinco primeros cuadros. El sexto, que había sido comprado por Goering, y secuestrado al final de la guerra, pertenecía al Estado holandés.

En 1945, en el mes de agosto, van Meegeren se declaró autor de estos cuadros. Pintor mediocre de figuras y de retratos, se reveló a los cincuenta y seis años, como un notable falsificador. Cuando estaba a punto de terminar su carrera, logró adquirir renombre mediante el escándalo. Fué detenido y procesado.

El asunto parecía muy simple. El falsificador había declarado todo. Explicó con una refinada complacencia como había engañado hasta a los más expertos. Se había asimilado el estilo de Vermeer, había reconstituido sus colores, imitado su factura; había pintado sobre cuadros antiguos para utilizar los fondos; había mezclado a la pintura una resina que la hacía muy resistente. El tribunal, ante semejantes pruebas, no tenía más que condenarle.

Sin embargo, el proceso ha durado dos años. Los jueces invitaron al procesado a que probara su culpabilidad; le pidieron que ejecutara, bajo la vigilancia de peritos, **Los peregrinos de Emmaüs**. Para deslumbrarles, Meegeren propuso realizar en el plazo de dos meses un tema nuevo. De esta manera surgió el séptimo Vermeer, **Jesús entre los doctores**. Se entregó al pintor un cuadro anónimo del siglo XVII (150 X 200), sobre el cual debía operar. Se le proveyó de los productos necesarios, entre ellos lapislázzuli, que entra en los azules extraños de Vermeer. Al parecer, la ilusión producida por la tela era perfecta en cuanto a los tonos y a la materia. Sin embargo, evidenciaba una decadencia que se había manifestado ya a partir del segundo cuadro.

Esto no tenía nada de extraño. El artista había consagrado siete meses a **Los peregrinos de Emmaüs**; siete meses de trabajo intenso en la soledad y el secreto. Trató no solamente de encontrar la manera de Vermeer, sino también el impregnarse de su espíritu. Según él, durante una semana había estudiado con sus manos, ante un espejo, el gesto de Cristo rompiendo el pan, para alcanzar la "devoción" necesaria. Impulsado por el éxito, su aplicación disminuyó en seguida y aumento, en cambio, su audacia. Llegó, con su **Jesús entre los doctores** a una verdadera apuesta. Agrupó, sin la ayuda de un prototipo, siete personajes; se concedió un plazo demasiado corto, durante el cual él estuvo "en escena", porque seis delegados de la justicia le rodeaban y recibía las visitas autorizadas: críticos, reporteros, fotógrafos... Los defectos latentes en **Los peregrinos de Emmaüs** y que aumentan a cada nueva tela, se acusan en el séptimo Vermeer: la nulidad de la composición, la debilidad del dibujo, el vacío de la inspiración.

²⁷ Anónimo. "Como ha terminado el más sensacional affaire de falsificación de cuadros". *Cabalgata*. Buenos Aires, v. 3, n. 16, febrero de 1948, pp. 15-16.

Los expertos nombrados por la justicia, tres técnicos de alta competencia, comprobaron que, a pesar de sus diferencias de calidad, los siete Vermeer formaban una cadena indisoluble. Lo demostraron ante el tribunal el 29 de octubre, con ayuda de proyecciones. El Jurado respondió unánimemente sobre las dos preguntas formuladas: 1) Estos nueve cuadros (había también dos falsificaciones de Pieter de Hooch) no son del siglo XVII; 2) son de Van Meegeren.

De la manera minuciosa como se han llevado a cabo todas las investigaciones puede deducirse que había una cierta resistencia a admitir que los cuadros fueran falsos. Hubiera sido una gran tranquilidad, para todos si Van Meegeren hubiera mentido. De esta manera el crédito y la autoridad de los eruditos, el crédito de los negociantes de cuadros hubiera quedado intacto; de esta forma las enormes sumas pagadas por los cuadros no se hubieran perdido.

Conjuntamente con el aspecto artístico de la cuestión, la justicia ha tenido que ocuparse también del lado financiero. Los Vermeer y los Pieter de Hooch han costado a los compradores 7. 164. 000 florines, o sean 322 millones de francos a la cotización oficial. Reclamaban la devolución. 5. 180. 000 fueron recibidos por Van Meegeren, y el resto, cerca de 90 millones de francos, por intermediarios. Estos han declarado ante el tribunal. Nada permite dudar de su buena fe, y según su abogado no se les puede obligar a devolver su comisión. Uno de ellos la ha restituido voluntariamente: el señor Hoogendijk, uno de los principales comerciantes de cuadros de Amsterdam (650. 000 florines). Otro, el señor Kok, ex funcionario de las Indias Orientales y amigo de Van Meegeren, y el único que desconfió, no había recibido de su comisión (168. 000 florines) más que 10. 000 y había dejado el resto a la señora Van Meegeren.

Y como final de todo este "affaire", el fisco ha intervenido para reclamar su participación, que será considerable.

Van Meegeren no asistirá a la terminación de este sensacional asunto. El cable ha transmitido la noticia de su muerte, ocurrida en los días últimos del año 1947.

► María Franchini. **Encajes y puntillas**²⁸

(...) "No obstante debemos reconocer que los encajes de Valenciennes, creados en Francia alrededor del 1600 y que se difundieron inmediatamente en Flandes, son preciosos cuando son auténticos. Requieren una confección muy lenta y su precio es muy elevado. Pueden ser imitados a máquina mejor que muchos otros. En cuanto al "punto París" menos delicado y que se parece al de Malinas, más que francés es oriundo de Flandes. En efecto, fué llevado a la capital francesa por una tal Madame Dumont, de Bruselas, que en París fundó una escuela.

En Flandes el arte alcanzó cumbres excelsas. Hubo un tiempo en que, para evitar que el hilo se cortara entre los dedos de las hilanderas (tan sutil y aéreo era) se hilaba en sótanos húmedos, a la pálida luz que se filtraba por una angosta rendija. Ni el aire debía rozar su trama impalpable.

²⁸ María Franchini. "Encajes y puntillas". *Histonium*. Buenos Aires, a. 9, n. 107, abril de 1948, pp. 249-253.

De tan amorosos cuidados no podía surgir sino belleza. Es justo, pues, que sea en Bruselas donde se guarde desde 1599, la estupenda colcha obsequiada a los Duques de Brabante, Isabel y Alberto, en ocasión de su juramento como soberanos de los Países Bajos. Y fué con justa razón que, desde Brabante, Pedro el Grande hizo ir a Rusia a algunas oficiales que tuvo oportunidad de conocer durante su famoso “viaje de instrucción”, que tantos horizontes abrió a su obra de forjador del Estado.

Conviene aclarar también que el punto de Inglaterra tiene –no obstante su nombre– comprobado origen flamenco. Inglaterra, es cierto, intentó varias veces producir encajes en su territorio, pero no habiéndolo logrado, continuó comprándolos en Flandes. De suyo tuvo, y tiene, el tipo conocido como puntilla de Irlanda, que es más bien un bordado que un encaje. En cambio, en Inglaterra está muy evolucionada la industria de los encajes a máquina, pero esta rama se halla al margen de nuestro ensayo.

En el arte flamenco mantiene un lugar digno de las tradiciones el “malinés”, encaje livianísimo y que tiene por característica un hilo brillante y grueso que marca los límites del dibujo, mientras que el resto está hecho con hilos sutísimos”.

► Alvar Nuñez. **Johan Barthold Jongkind**²⁹

Johan Barthold Jongkind - La figura del holandés Jongkind adquiere en la segunda mitad del siglo XIX una significación que no puede pasar por alto nadie que deba referirse a la pintura francesa de entonces. No fué un grandilocuente. Su sensibilidad tenía registros más exquisitos que los que suponen la ampulosidad y el espectáculo. Como Corot y como Isabey, era un intimista. Sabía recogerse frente a los motivos que indudablemente lo hacían vibrar; por eso, antes de transferirlos a la tela, los pasaba por el tamiz de su naturalismo refrenado. No pudo ni quiso ser un realista. La verticalidad y la horizontalidad de su tectónica apaciguaban su inquietud. Tal vez a ello se deba que sus imágenes aprisionadas, buscaran el equilibrio en su verborragia de alucinado, como años más tarde debía ocurrir con su conterráneo Van Gogh. Estos hombres que de tal manera reprimen el desfogue de su apasionamiento, están fatalmente condenados a desmandarse cuando no se hallan en trance de creación.

Jongkind vivió intensamente la vida. Fué un insatisfecho de ella, aunque no de su arte, pues bien sabía que no se traicionaba aun cuando en 1863 lo rechazaran del Salón de París conjuntamente con Manet, Fantin-Latour y Whistler.

De ese Jongkind nacido el 3 de junio de 1819 y muerto a los 72 años, iniciador también del impresionismo, dueño como Corot de una sensibilidad de excepción, se exhiben en la Galería Kraft, en muestra organizada por “Amigos del Libro”, 30 piezas entre dibujos, grabados, acuarelas y óleos.

“La Rue Saint-Jacques et L'Eglise de Saint-Jacques du Haut-Pas”, “Paysage près d'un canal: Hollande”, “Etude pour le tableau”, “La Rue du Champ de L'Alouette”, “Bâteaux, Etude”, “Chantier Naval”, “Dauphiné” y “Femme-Maisons” nos muestran, al gran artista, en la posesión de todos sus medios expresivos y nos acercan a su extraordinario complejo sentimental.

²⁹ Alvar Nuñez. “Johan Barthold Jongkind”. *Saber Vivir*. Buenos Aires, a. 7, n. 78, mayo de 1948, p. 50.

► Amalia Job. **Exposición de arte belga contemporáneo**³⁰

Inmerso en el drama de dar el espíritu dentro de la materia y más allá de ella, el artista belga en significativa inquietud estética bucea todos los caminos de la expresión plástica, desde la ingenuidad aparente hasta el grotesco psicológico, pasando de la sutileza sentimental a la posible frialdad de la abstracción.

JAMES ENSOR, el genial pintor es junto con el escultor George Minne, fundador de la escuela de Laethem-Saint-Martin, de la que proceden destacados artistas belgas modernos, la mayoría expositores en esta muestra. Ensor atrae al espectador con su extraño sortilegio; las cuatro piezas son retablo maravilloso de su historia que sale al encuentro y muestra su lucha. *Azaleas*, su amanecer que se expresa en suaves melodías, en quietudes de espera. *Flores y legumbres*, es en cambio imagen de movimiento, de inquietud irrefrenable. Formas encerradas en la razón de la línea que ondula con el color que desborda. Hay doblegada en esta euforia una fuerza que lucha por salir y se revuelve porque el artista dueño de la atmósfera y el fondo, las ha encerrado en una tela en que no quieren estar contenidas. En su fondo cálido está la liberación de la pincelada, que en el triunfo de lo sensible construye la atmósfera. Es naturaleza muerta porque admitimos la rara ironía de los géneros, ya que las formas viven allí con un vigor que se hace violencia. Cuando la rebeldía se aquieta, el color en generoso y abigarrado empaste se entenece con la línea sensible, realizando la apariencia en equilibrio solidario; es éste el mediodía de su entusiasmo plástico.

Cuando la luz se torna atardecer, James Ensor encuentra la melodía interior de sus *Porcelanas chinas*. El tormento vital ha pasado, es hora de madurez espiritual, por detrás de las cosas emerge la sugestión de misterio que da la variación tonal. Tazas, paños, planta, son pretextos del artista para presentarse a sí mismo. Es ésta la nota gris de su íntimo retraimiento, pieza magnífica en que la línea entrega a la pincelada la misión de crear la atmósfera en juego de emoción contenida; y se ven cosas de las que uno está un poco ajeno a su realidad, porque solo viven en la medida en que Ensor mira a través de ellas.

En *Esqueletos en procura de calor* se confirma lo que Margarita G. de Sarfatti ha dicho de él, al señalarlo "como precursor unos cuarenta años antes del superrealismo". Aquí su noche, su pesadilla, en el tema una tragedia disfrazada; con ridículos ropajes los esqueletos agrupados alrededor de una estufa muestran el tormento más allá de lo consciente. Con intención bufa una farsa grandiosa con la que quiere convencer de que convive amigablemente de sus terrores. Entonces el pincel se hace meticuloso, se enriquece con tintas cuando goza en el detalle de las cosas, y sorprende con notas de potentes tonos puros casi en el plano. Hay una diaphanidad que unida a su calidad plástica, le permite transmitir sin reservas la realidad y la fantasía de cada expresión. Cuando la sustancia humana se deforma para integrarse en el espíritu divino, las formas deshumanizadas se elevan, no sólo por la fuerza de adentro, sino por un requerimiento superior que obra como imperativo. Estamos frente a GEORGE MINNE, frente al intuitivo de espíritu regulador que disciplina y concreta la intención exaltada. *Adolescente portador de reliquia* y tres dibujos, de los

³⁰ Amalia Job. "Exposición de arte belga contemporáneo". *Ver y Estimar*. Buenos Aires, v. 2, n. 7/8, octubre-noviembre de 1948, pp. 91-96.

cuales es posible hacer un comentario simultáneo, porque el sentimiento que los inspira es el mismo. Su obra, en actitud mística perfectamente lograda, lo revela como valor plástico paralelo al anterior.

En su escultura hay una descarga de la fuerza emocional en el bronce que se agiliza en prieta curva. *Madre e hijo*, otro dibujo, es desnudo de mujer que atraviesa diagonalmente el papel, la figura en escorzo y hacia atrás; en el ángulo, la cabeza que se pierde en claroscuro. A diferencia de otros dibujos, engrosa la línea para subrayar la plenitud sensual de la forma, haciéndose curva, vigorosa y ceñida.

El artista entregado a una verdad estética a la que permanece fiel, está en camino de sintetizar la universalidad del sentimiento. GUSTAVO DE SMET, en *Pueblito con campanario*, no muestra cosas sino una manera de vivir. Su naturalismo sentimental respira simplicidad campesina, profundamente humana. Las formas se aprisionan ayudadas por el cerco plástico con que el artista, como recurso aparentemente pueril, da la nota de concreción al conjunto. Envolviendo ese clima patriarcal –arroyo, cielo y animales– atrevidas y graciosas alusiones cromáticas. El color denso elude los contrastes que romperían la armonía de la totalidad, del amarillo al ocre rosado los volúmenes están contruidos en valores cromáticos equivalentes. Hay en G. de Smet, una tendencia poética a transformar la realidad en un todo, para conseguir esa esencia de la paz interior a que llega por la conceptualización al esgrimir la claridad de sus formas idealizadas. *Sombrero de paja*, no tiene menos valores que el anterior: es retrato de mujer en que las formas se vuelven imprecisas, nunca tímidas, para dar la fusión emocional. La nota tan característica de de Smet no podía dejar de aparecer en un pequeño pájaro multicolor que naufraga en tintas irisadas, destacando el acertado y expresivo arabesco del perfil. Parece que se afirma en tonos ocre, para probar austeridad consigo mismo, y con escasos elementos en cuanto a tintas y detalles, dominando o libertando el pincel, hace de su ritmo plástico un panorama espiritual.

Lo inteligible es en CONSTANT PERMEKE un deseo de relación emotiva entre el cielo y la tierra; para lograrlo contrapone ciertas partes sólidas de sus cuadros con un desfile de imágenes sin consistencia material, transparentes y casi flotantes. Su justificación en el plano sentimental no salva lo arbitrario de la combinación. Por este contraste que acaso repita, crea en su óleo *Amanecer* una tensión entre la actitud total y unas formas sugeridas por elementos gráficos. Pródigo en gracia y sutileza, realiza por ese contraste la transformación interna de la realidad. El pasaje cielo-tierra ofrecía en esta tela de gran tamaño serias dificultades; se hace posible con manchas compactas de pinceladas ocre –troncos de árboles, molinos– que transforman lo concreto en armonizaciones puramente externas. En *Marina*, el mismo problema dificultosamente superado: aquí no existe limitación de formas ni diferenciación de materia, la superposición de ocre crea un movimiento superficial bien obtenido, a pesar de lo cual hay desvitalización evidente.

Rudeza campesina que oculta honda ternura es *Pudelador* de CONSTANTIN MEUNIER; sentimiento de la totalidad de su obra en la unidad de expresión; una figura bien plantada, con arriesgados movimientos en las vestiduras, que introduciendo luz y sombra en el volumen acentúan la fuerza expansiva. No claudica en sus dos óleos *Mina de carbón bajo la nieve* y *Techos rojos*: el contenido en el primero, siempre único e indivisible, desdeña el pequeño matiz por exigencia directa de la materia acaso en beneficio de la expresión sensorial, la que

no permite al pincel detenerse en detalles y obliga a que la forma se endurezca deliberadamente. *Techos rojos* es pintura de cincel, es un bronce trabajado en una tela. Aspereza interior en el tema y la intención; es el escultor que se expresa en óleo sintiendo el bronce.

Desde el expresionismo al superrealismo, FRITZ VAN DEN BERGHE, en el *Hijo de la luna*. Instinto de fuga y evasión de lo real para realizar plásticamente la idea de la lucha, de allí la ficción teatral o mejor, circense de su obra. Desde el imperio de lo onírico elude las formas vivas, desplazando el fácil patetismo. En sus dos obras (debemos agregar *El poeta asaltado*) lo espantable se intuye en los mascarones o animales desplazados a la periferia. Dentro de su extremismo parece que al despersonalizar quisiera defender posiciones ideológicas. Construye en óleo sobre tela, pero crea áspera madera en rechazo de blanduras sentimentales. Sus personajes recortados parecen figuras que nacen del exotismo salvaje que vive en un espíritu lógico. Nobleza acosada por la envidia, el peligro, la persecución que intentan convertir su actitud frente a la vida. Deliberadamente brusco, brutal por momentos, rechaza los recursos de fina mordacidad, porque presenta anticipadamente en drama extratemporal la batalla perdida del hombre frente a las fuerzas que lo cercan.

Si el autosimbolismo de los sueños indica la satisfacción de un deseo, y nos apoyamos en Bleuler que "ha mostrado las grandes contradicciones que pueden vivir juntas en el inconsciente", el mundo de los sueños que PAUL DELVAUX nos trae con *Cariátides* y *Paseantes*, significaría la transformación de figuras sujetas a la fría materia marmórea en sustancia humana, con prescindencia y negación de lo intelectual a que están sometidas. Formas racionales que hasta entonces sostenían arquitecturas, se adelantan colocándose en primer plano, todo se torna materia en incitación sensorial, los detalles del desnudo se refuerzan como contraste con los elementos del fondo construido en grises. El color se descarga en las figuras, el fondo aparece delimitado por el elemento lineal riguroso. *Visitas* es su tercer óleo, una habitación desnuda y una mujer que recibe a un niño que entra por la puerta abierta al mundo exterior. Sigue ironizando en detalles: sobre las paredes ángeles con vestiduras al viento munidos de trompetas, araña con cristales. La anécdota es inevitable, pero la calidad artística con respecto a los anteriores es superior. Los desnudos se enriquecen en variaciones tonales muy dignas donde trasmite su poderosa carga afectiva. Ya no aparece el erotismo de las figuras anteriores, todo se ha contenido en la reflexión y no existen aquí contradicciones en pugna.

Dentro de las manifestaciones superrealistas, en obras que revelan madurez plástica, RENÉ MAGRITTE, ex-estudiante de Humanidades, trae fantasías de honda poesía, en lirismo manifiesto. En *Nostalgia* el contenido es muy claro, facilitando una directa identificación con el tema. Un puente es grises homogéneos, firmes; en el cielo rosado formas concretas que se desdibujan, en la balastrada un hombre con alas custodiado por un león. Mira hacia el mar, la nostalgia pone alas a su ansiedad que quiere remontarse en el cielo cálido y acogedor que la transporta; detrás de él, sólo ve lo que anhela, y es capaz de borrar las formas materiales que limiten el afán. La emoción nace de la libertad imaginativa del espectador, que advierte la contradicción entre el deseo de un hombre por volver y la imposibilidad de realizarlo. El león vigila, es la fuerza que lo detiene; el personaje respeta esa sujeción a la realidad y, sin traicionarla, es capaz de ponerse de espaldas a ella y emprender el viaje desde el puente custodiado.

Es evidente que Magritte es artista que se rige por normas severas, hay un espíritu clásico dentro de lo imaginativo. Sin embargo su capacidad creadora no está limitada, el vuelo de lo preconsciente se intuye en comunión perfecta con la plástica. Todo ello le agrega categoría, su pintura es producto de una disciplina mental respetada. En *Razón pura* sus valores se imponen sobre la fácil atracción del tema: adelante en un claro del bosque la Razón pura, fuera de toda fuerza que la reclame, espera (es figura de animal con atributos humanos, en calidades de color en que agranda su dimensión). En el fondo un jinete que intenta atravesar un bosque de frías hojas, cercado por telones rojos en incitaciones sensibles, ha de pasar por sobre el instinto y la frialdad para llegar a la Razón pura. En toda su obra la misma manera de tratar el material que se concreta en empastes unidos, proporcionando una calma notable al conjunto. La variedad pequeña en el tono, obliga a la agudeza visual, mérito del artista, porque sin disgregar la emoción, logra una uniformidad que sin sus recursos sería monótona. El simbolismo en el color utilizado con acierto facilita la comprensión de su lenguaje.

Frente al artista equilibrado, el que intenta la difícil aventura del grotesco psicológico apoyado en la deformación física. JEAN VAERTEN en *Toro*, agrega a la expresión patética el contraste de rojos y amarillos. Hay en su arte joven un aspecto pequeño del dolor humano; están las zonas crepusculares en que se angosta su fuerza intuitiva, a la que dirige por los signos del color y de la línea violenta embutiendo la deformación en que se incumban sus grotescos. Estamos frente a la obra audaz pero inmadura, su intención al presentar un toro triste y ridículo parece satírica, pero le falta refinamiento en el terreno de la penetración psicológica y por eso tiene que forzar algunas notas gráficas que son innecesarias. En *Cosecha* persigue el ritmo en unión con la fuerza del color, siempre rojos y amarillos, sólo las formas las destaca con el violeta lineal. En este juego de superficie tiene aciertos destacables en la síntesis formal, juego de curvas entrelazadas en el plano en invención rítmica.

Artista inteligente, admirador de Cézanne, RIK WOUTERS, que desapareció prematuramente cuando su obra comenzaba a ser aporte importantísimo para el arte belga. Quizá su juventud es la razón más poderosa para que su mensaje carezca de hondura. Dominado aún por la técnica luminista, aparece sincero y finamente sensible pero ingrátido. Se contentaba demasiado con el juego aparente del color. Le faltó tiempo para agrandar la dimensión desde la cual contemplaba la realidad y endurecer así, el arraigo de las formas con el espíritu.

En la misma línea HIPPOLITE DAEYE y ANTOINE MARTSBOOM atraen la atención, sus pinceles pierden sensualidad ganando transparencia. Sería excesiva rigidez censurar la superficialidad de su obra, pero carecen de valor y trascendencia.

En la obra de un artista buscamos al hombre que hay en él. ISIDORE OPSOMER se expresa en virtud de su lenguaje plástico, por oposición apasionada de elementos, pero que lo conducen a la justeza y limitación interior; en *Retrato de Jules Destrée* construye una personalidad de aparentes contradicciones pero impetuosa y firme.

En autorretrato rodeado de figuras, AUGUSTE OLEFFE, es el intuitivo que no traspone el plano de lo individual. Sus pequeñas ideas son las pequeñas ideas del mundo convencional en que se mueve. Falta de constancia que nace y que se pierde en un momento, porque la vinculación de sus personajes es circunstancial, vive cada uno un mundo egoísta y trivial, donde el espíritu se pierde en sentimientos fáciles y desarraigados. De allí su gracia y fragilidad que nacen de una raíz débil.

► Silvina Bullrich. **Nochebuena en Arles**³¹

SUCEDIO en Nochebuena, en Arles, en 1888.

Se habían conocido dos años antes, en un restaurante de pintores situado en la rue des Abbesses.

Paul Gauguin aun no lograba exponer sus obras, pero estaba rodeado de un grupo de amigos que comprendían o presentían su valor: Signac, Cézanne, Guillaumin, Seurat, el douannier Rousseau, Toulouse Lautrec.

Era un hombre seguro de sí y esta seguridad se había acrecentado al saberse capaz de abandonarlo todo, mujer, cinco hijos, una posición desahogada, para internarse con paso firme en una vocación que trae consigo la miseria y las burlas.

Van Gogh, en cambio no había aceptado nunca las tentadoras cadenas de la burguesía; había renunciado sin saber que renunciaba, había elegido sin saber qué elegía; aún más, puesto que exclamaba: "¿Qué elegir? Afortunadamente no está en nuestro poder elegir".

Hijo de un pastor protestante creyó por algún tiempo que su sed de ideal, de sacrificio y de entrega total podía sentirse saciada si abrazaba la carrera de su padre. Su primer gesto de amor terminó en un fracaso del cual no podemos dolernos puesto que le permitió encontrar su verdadero destino. El nunca conoció su gloria, ninguna voz se alzó para decirle siquiera que tenía talento; quizá sea justo: para unos los halagos, para los otros la fe. "No puedo preocuparme de lo que la gente piense de mí, tengo que seguir adelante, sólo en eso debo pensar" escribía Van Gogh a su hermano Theo, a ese magnífico ejemplo de amor fraternal, a ese hombre que se sacrificó durante toda su vida para que Vincent pudiera dedicarse exclusivamente a la pintura. Theo lo defendió ante la familia escandalizada, lo alentó en sus malos momentos, lo escuchó siempre, le dió cuanto pudo y fué la única persona en el mundo que creyó en él y esperó pacientemente un triunfo que ambos estaban destinados a ignorar.

En el año 1886 Gauguin había regresado de su absurdo viaje a América y pasaba una temporada en París. Acostumbrado a frecuentar diversos círculos y a entablar nuevas relaciones no reparó demasiado en Van Gogh; le importaba más conquistar a Theo que dirigía una importante galería de cuadros y estaba dispuesto a hacer cuanto estuviese a su alcance para ayudar a los jóvenes.

Van Gogh, entre tanto, se entregaba a la dicha desconocida de la camaradería. Por primera vez no le pedían que diera todo de sí mismo sino que recibía de los demás comprensión, consejos y calor; recibía, también, algunas influencias que por el hecho de ser tales hubieran sido nefastas de no haber sido pasajeras.

Vivía un entreacto en su soledad.

¿Quiénes habían sido hasta entonces sus amigos a excepción de Theo? Durante un largo tiempo, en sus épocas de pastor protestante, lo fueron los mineros del Borinage quienes miraban con una mezcla de devoción y de recelo a ese hombre que habitaba una caba-

³¹ Silvina Bullrich. "Nochebuena en Arles". *Lyra*. Buenos Aires, a. 6, n. 63/64, noviembre-diciembre de 1948, p. s/n.

ña, dormía en el suelo y desgarraba su ropa para vendar a los heridos. Si creemos a Gauguin, en una oportunidad cuida a un minero desahuciado durante cuarenta días y cuarenta noches hasta dejarlo fuera de peligro. Pero Van Gogh ni siquiera menciona estos hechos en sus cartas a tal punto le parecen naturales; sabe oscuramente que vivimos por algo y para algo, que debemos día a día justificar nuestra incomprensible existencia. No pertenece a la raza de hombres que se dejan vivir amablemente, cumpliendo deberes discutibles trazados por manos ajenas, aceptando costumbres y placeres; pertenece a la raza de los que han nacido para cumplir, de *los que tienen la noción oscura u obsesionante, en algunos fulgurante, de un mundo desconocido que los rodea o que los habita* como dice René Huyghe, y todo lo que no sea ese destino es error y desorientación.

Cuando la vocación de Van Gogh le es resueltamente revelada la acepta como un castigo que fuera a la vez una bendición: "Uno se sabe caballo de tiro y sabe que siempre permanecerá uncido al mismo coche. Y uno no tiene ganas de que esto ocurra, y uno preferiría vivir en un prado, con un sol, un arroyo, la compañía de caballos igualmente libres y el acto de la generación". Pero el artista es esclavo de su arte. *No sé quién ha llamado a este estado: sentirse herido de muerte y de inmortalidad*, escribe un día a su hermano. Theo comprende y sigue manteniendo a ese artista cuyos trazos brutales y desapacibles lo llenan tan pronto de esperanzas, tan pronto de desazón.

En París la lucha es inútil. Los cuadros expuestos en el escaparate del "père Tanguy", en el restaurante Norvins o en los cafés del Petit Boulevard no despiertan siquiera la curiosidad de los transeúntes; muy de tanto en tanto alguno alza los ojos, los mira, sonríe y se encoge de hombros. Goupil, el dueño de la Galería que dirige Theo, le ha prohibido que exponga esos horrores; ya demasiado ha hecho aceptando a Degas, a Renoir, a Sisley y a Manet.

El grupo se disgrega. Gauguin se va a Bretaña, Van Gogh a Arles. Escoge ese lugar de Francia porque acaba de descubrir, gracias al Impresionismo, que los cuadros que ha pintado en Holanda no son la verdadera expresión de su personalidad; ahora todos los colores son permitidos, hasta los más violentos, los rojos, los amarillos, los colores de los alucinados, los que ven los ojos y hasta los que perciben los demás sentidos. Sabe que necesita pintar gente ruda, campesinos y campesinas que comen o trabajan pero que viven primariamente, esencialmente; sabe que su lápiz o su pincel o los pedazos de carbón en bruto que suele usar para dibujar se enardecen cuando se trata de hacer revivir en la tela las actitudes laboriosas. Ya ha pintado esos motivos en Holanda pero ahora quiere iluminarlos, quiere que sus cuadros sean como un himno al trabajo, un himno alegre como el sol del mediodía de Francia. No puede pintar gente ociosa porque sus cuadros deben tener un sentido y para lograrlo es imprescindible que la vida de sus modelos también tenga un sentido. Las ambiciones materiales están tan lejos de su espíritu que a pesar de sentirse débil por falta de alimentos escribe: *En el fondo no sirve relativamente para nada vivir un poco mejor*. Sin embargo para él vivir un poco mejor significaba, modestamente, comer todos los días. Pero es indiscutible que en el fondo no sirve para nada.

En Arles nacen sus estampas japonesas, sus vergeles en flor, sus ramas de almendro; allí pinta la cabeza del cartero Roulin con la cual, quizá, intenta hacer en la pintura lo que Maupassant hace en literatura, así como en "Les mangeurs de pommes de terre" ha llevado a la tela lo que Zola, en *Germinal* llevó al libro con posterioridad.

Allí pinta con colores rabiosos su propio dormitorio y los campos de trigo incendiados por el sol y por el ardiente entusiasmo del artista que también, como Maupassant, iba hacia la locura casi serenamente como si presintiera que debía llegar hasta el fondo del dolor para poder llegar hasta el fondo de su genio.

Van Gogh, sin embargo, empieza a sentir la soledad. Día a día escribe a Theo para hacerle notar que con la misma suma que él gasta en vivir podrían vivir dos y que sería sensato llamar a Gauguin. Este arreglo era conveniente sobre todo para Theo que no sólo mantenía a su hermano sino que durante una temporada costeó casi todos los gastos de Gauguin. Tenaz y obsesivo en las cartas siguientes Vincent amplía los datos, expone las ventajas. Gauguin dijo más tarde en su libro "Avant et Après" que durante mucho tiempo se resistió a ese llamado y en verdad varios meses transcurren antes de que se resigne a abandonar Pont-Aven. Por fin a mediados de octubre de 1888 se encuentran en Arles Van Gogh y Gauguin.

Este encuentro fué importante para ambos: Van Gogh aprendió junto a su amigo a pintar escenas imaginadas como "La liseuse de romans", por ejemplo, y Gauguin, en el clima cálido y en la casita amarilla, soñó con aquellos países tropicales, con Noa-Noa tierra fragante, donde el genio de algunos artistas entorpecidos por la civilización puede florecer en su plenitud. Juntos visitan el museo de Montpellier. Van Gogh nunca había pensado en ir a pesar de la escasa distancia; cuando estaba solo le resultaba imposible apartarse de su tela y de su paleta. Aprendió también, no sin oponer una empeñada resistencia, que Cézanne valía más que Millet.

Estos dos hombres, para quienes la pintura hacía las veces de hogar, de fortuna y de gloria no encontraron sin embargo, el uno junto al otro, ni paz ni comprensión. Es indudable que Van Gogh era el inocente culpable de esta desarmonía puesto que no podía ejercer ningún dominio sobre sus nervios; siempre agitado, inquieto, empezaba por entusiasmarse, luego se exaltaba y al final se enfurecía. *"La discusión es de una electricidad excesiva, a veces salimos de ella con la cabeza cansada como una batería eléctrica después de la descarga"*, dice Van Gogh.

Gauguin le hace su retrato. Vincent lo mira largamente y por fin murmura: "Sí, soy yo, pero yo loco".

Gauguin que había sido marino en su juventud, antes de ser reposado agente de bolsa, es un excelente cocinero. Van Gogh quiere imitarlo; se da cuenta de que su comida es in-comible, pero se enoja cuando Gauguin se lo hace notar. Las discusiones se suceden cada vez más violentas y más agrias.

Pocos días más tarde se supo la causa de tanta irritabilidad.

El 24 de diciembre por la tarde Van Gogh, menos dueño de sus nervios que nunca, en el curso de una discusión, arroja un vaso a la cara de Gauguin. Después riendo escribe en la pared:

Je suis Saint-Esprit

Je suis sain d'esprit⁽¹⁾

Es una irreverencia inesperada de parte de Van Gogh. Es una extraña oración de Nochebuena. Pocas horas más tarde o al día siguiente (en esta parte los biógrafos se contradicen) Van Gogh dice pensativo dirigiéndose a Gauguin:

—*Creo haberlo ofendido... pero no recuerdo bien.*

—*No tiene importancia* —contesta Gauguin— *pero trate de no volver a empezar.*

Y aquella noche sale a dar un paseo por Arles. De pronto se vuelve, movido por un sentimiento, y ve a Van Gogh, a pocos pasos de él, con una navaja abierta en la mano. Lo mira fijamente; Van Gogh baja la vista y se aleja.

Años más tarde Gauguin todavía se preguntaba si no hubiera debido ser más valiente y desarmar al amigo que había perdido la razón. Lo cierto es que no lo hizo sino que, por el contrario fué a un hotel y pidió una habitación. Temía, no sin motivo, dormir junto a ese hombre repentinamente irresponsable. A la mañana siguiente cuando sale de su hotel ve a una muchedumbre frente a una casa de tolerancia. Se acerca; un gendarme le pregunta:

—*¿Qué ha hecho usted de su amigo?*

—*Pues nada... no sé nada de él.*

—*Debería saberlo...está muerto.*

Un largo escalofrío recorrió la espalda de Gauguin, Ahora le parecía natural, inevitable, que Van Gogh se hubiera suicidado con la navaja que él no había tenido el valor de arrancarle. Pero Van Gogh no había muerto. Aún tenía que pintar lo mejor de su obra: así como había transformado sus claros oscuros en paisajes luminosos iba a transformar ahora sus luces en hogueras.

Van Gogh, aquella noche se había cortado una oreja y se la había llevado como regalo de Navidad, bien lavada y envuelta, a una muchachita de mala vida. Dicen, y no es extraño, que la muchacha lanzó un grito y cayó desmayada.

René Huyghe en su magnífico prólogo para el catálogo de la exposición Van Gogh que tuvo lugar en París hace poco más de un año define las causas de su locura con una claridad conmovedora: *"Van Gogh es un desarraigado, como el Greco, ese otro frenético, bordeando el vértigo de la demencia. Proveniente de su Holanda natal va a dar en Provenza como el Greco de Creta a Toledo, para encontrar una tierra que materialice el sueño ardiente, deslumbrante, hacia el cual tanteaba en sus sombras natales; una tierra en la cual, sin embargo, hijo de un país extranjero no era natural que viviese. Ambos están desgarrados entre su ser hereditario físico y, el ser imaginario que llevaban en ellos y al cual el azar de la vida ofrece un terreno de desarrollo inesperado, anormal. Se tienden hasta quebrarse. Su organismo, su sensibilidad no están hechos para ese alcohol que no obstante deseaban, y se embriagan hasta volverse locos, hasta morir"*. Ya en diversas oportunidades Van Gogh había sugerido y hasta lo había dicho claramente que el sol de Arles enloquecía y que casi todos los habitantes habían pasado por períodos de angustia y de alucinaciones. La mirada de sus autorretratos de aquella época es la confesión del miedo profundo y subterráneo que crece en sus entrañas y grita una futura verdad inevitable y terrible.

"En realidad es justo que habiendo vivido varios años con una salud relativamente buena tengamos nuestra parte tarde o temprano. En cuanto a mí te imaginas que si hubiera podido elegir no habría elegido precisamente la locura..." escribe Van Gogh a Theo poco después en una de sus cortas épocas de lucidez. Pero dos años más tarde cuando ve que las crisis empiezan a sucederse con demasiada frecuencia y advertido, quizá, de que su destino está cumplido se pega un tiro en el corazón.

Gauguin al parecer lo había abandonado. Este episodio suscitó muchos ataques y muchas defensas. ¿Por qué Gauguin no atendió a su amigo como lo hizo con sencilla abnegación el cartero Roulin? Quizá justamente porque hay en las almas simples una serenidad que no suele habitar en las almas complicadas y es más fácil atender el dolor que no se comparte, que aquel cuyo espectáculo nos despedaza interiormente. Gauguin no fué dueño de sus nervios. No pudo soportar la vista de Van Gogh mutilado, de la casa bañada en sangre, de todo un pueblo supersticioso, atemorizado por ese espectacular ataque de locura, ese pueblo que creía que todo pintor es un loco en potencia. No es de extrañar que Gauguin que, por otra parte, nunca se encontró a gusto en Arles no haya podido aguantar esa hostilidad bulliciosa puesto que Van Gogh, el enamorado de Arles, no pudo permanecer en ella cuando regresó del hospital.

Pero Gauguin no olvida a Van Gogh. *"Cuando Gauguin, dice Vincent su voz se vuelve profundamente suave"*. Cuenta Jean Dolent. Como no iba a nombrarlo con voz suave si sabía de él lo único que hay que saber: que es un mártir y que es un genio.

Lo ha visto una noche poco antes de su muerte, deslizarse por la puerta de un vendedor de cuadros; lo ha visto ofrecer tímidamente obligado por el hambre una pintura hecha en diversos tonos de rosa: un puñado de camarones en un papel entreabierto. Por piedad le dan cinco francos; Van Gogh no se queja porque con cinco francos se puede comer. Y se va en la noche fría. Una mendiga sale a su encuentro. Vincent Van Gogh tiene, acaso, la revelación de que esa infeliz no posee nada en el mundo y que él, a pesar de su miseria, de su locura, es un privilegiado. Le da la moneda que acaban de entregarle y una noche más se acuesta sin comer.

Diez años más tarde, Gauguin, al referir esta anécdota, calcula que muy pronto ese cuadro se venderá en "400... 450... 500 francos, y caerá el martillo".

Se equivocaba, se vendió en cincuenta mil francos. No sé si cabe la palabra injusticia; tal vez el comprador que pudo pagar esa suma habría preferido tener hambre y ser Van Gogh. Supongo que casi todos los preferiríamos.

Verdad es que ni Gauguin ni Van Gogh fueron comprendidos en su época. Tuvieron que soportar no sólo que se condenara su pintura sino que se condenara su actitud ante la vida. Vivir para una misión escandaliza al mundo; lo escandaliza que se renuncie a todo lo mediocre para consagrarse a todo lo grande.

Sobre Gauguin y sobre Van Gogh el dolor no cayó como sobre Oscar Wilde en forma de castigo; lo escogieron entre todas las cosas que les ofrecía el mundo, se nutrieron de él y nutrieron su obra; quemaron sus cerebros bajo el sol del mediodía o bajo el sol de Tahití, arriesgaron en cada cuadro *"su vida y su razón"*, pero el arte es exigente y no se llega a nada si no se arriesga todo.

Van Gogh decía que era necesario llegar a algo, no por vanidad sino porque los artistas se pasan la antorcha de generación en generación y eso crea una especie de inmortalidad sobre la tierra.

Aceptar éxitos fáciles, hacer una pintura agradable, significaba, por lo tanto, traicionarse a sí mismo y traicionar a los que vienen detrás. O la creación mata al artista o el artista mata sus posibilidades de creación.

Ambos sabían que habían elegido el camino más difícil y lo siguieron alegremente. Van Gogh solía citar el epitafio de una mujer *"que nunca se había quejado de nadie"*. A él le parecía correcto y no demasiado difícil sufrir sin quejarse.

La lección de estos dos hombres cuyo encuentro fugaz y tormentoso tiene aún para nosotros un sentido indescifrable es de una grandeza demasiado sencilla para extenderse en comentarios. Quizá la mejor manera de hacerles un homenaje, de recordar hoy el centenario del nacimiento de Gauguin, sería imitar a Balzac que tenía en su casa un papel en blanco rodeado de un gran marco ovalado y sobre el papel rezaba esta frase: "Aquí un Rembrandt". ¿Por qué no tener: "Aquí un Van Gogh". "Aquí un Gauguin", y no apartar los ojos de ellos hasta que los colores ardientes de Van Gogh nos hayan cegado, hasta que el paraíso de Gauguin nos haya aceptado entre sus elegidos?.

(1) Soy Espíritu Santo
Soy Sano de Espíritu.

► Amedeo Amoroso. **El diablo volante de los Países Bajos**³²

El más grande capitán de España fué, según historiadores y poetas, el marqués de los Balbases, duque de Sexto y de Venofro, gran señor de España: Ambrosio Spíndola, genovés.

"Este militar –dice la condesa de Yebes– el más famoso que tuvo España, fué cantado por los genios contemporáneos suyos: Lope, Calderón, Quevedo y tantos otros le dedicaron bellísimas estrofas".

Su enemigo, Mauricio de Nassau, el mejor capitán de Europa, lo llamaba el "Diablo Volante" por su agilidad y sigilo en mover ejércitos.

Su llegada a Madrid (XII-1628), después de grandes triunfos obtenidos en Flandes contra Nassau, fue una apoteosis. Una noche dio un banquete a ministros y grandes de España, y Felipe IV fué a sentarse a su mesa, cosa insólita en las costumbres reales.

Holanda había probado el temple de su espada, y la ciudad de Breda tuvo que rendirse el 5 de junio de 1625, después de diez meses de cerco. Justino de Nassau, hermano de Mauricio, que defendía la plaza, salió con sus tropas y, arrojándose a los pies del marqués, le entregó la llave de la ciudad. El hecho fué immortalizado por Velázquez en su cuadro "Las Lanzas". Con esa victoria España reasentábase soberana sobre los Países Bajos, y daba una lección a Inglaterra y Francia, aliadas de esos pueblos. La infanta Isabel, la gobernadora de esos países, al saber de la rendición de Breda, escribe sobre el marqués palabras que nunca pronunciáranse antes para enaltecer a un hombre. El conde-duque de Olivares le escribe su elogio y Felipe IV le otorga la Encomienda Mayor de Castilla. En agosto de ese mismo año Urbano VIII, en un Breve, le dice: "Triunfa el cielo en las victorias de tu nobleza. Breda ganada, será, a todas las naciones y edades, el monumento de tu valor militar".

El capitán adquiere gran resonancia en Europa, y es consultado por reyes y conductores de ejércitos. Ha servido a España cual ninguno –como veremos más adelante–. Tras de compartir las penalidades de sus hombres, ha pagado de su peculio los costos de la guerra. Sirve, y paga; es vasallo de un país extranjero, y ante él se inclinan siete reyes...

³² Amedeo Amoroso. "El diablo volante de los Países Bajos". *Histonium*. Buenos Aires, a. 10, n. 116, enero de 1949, pp. 48-51.

Ambrosio Spíndola, descende de una familia de dogos y navegantes. Nace en 1571. A los 20 años es licenciado en matemáticas y fortificaciones. Dedicado a la administración de su cuantiosa fortuna, casa a los 23 años, se dedica a la banca, a la especulación; acumula grandes tesoros. Tiene una flota mercante; se ocupa de asuntos políticos; es nombrado Magistrado de Génova. Pero no es feliz. Tiene más alma de navegante que de hogareño. Piensa en su hermano Federico que guerrea en Flandes donde arrecia la lucha por la Reforma, cuya verdadera instigadora y abanderada es Inglaterra. España encabeza la cruzada de la Contrarreforma porque es católica hasta los tuétanos... y porque en Flandes, parte de su imperio, ve la herejía pero también un levantamiento de inspiración franco-inglesa contra su soberanía. El rey pide ayuda a la poderosa casa Spíndola, como a tantas otras. Don Ambrosio levanta un ejército de 9. 000 hombres que él mismo capitanea, y el 2 de mayo de 1602 inicia la marcha hacia los Países Bajos, con grandes esperanzas.

Mauricio de Nassau, el primer capitán de Europa, ídolo de los protestantes, asola las regiones tradicionales y profundamente católicas.

Spíndola llega a Flandes, comprende la situación: ve en ella las poderosas manos de Inglaterra y Francia; y lo primero que busca es entrevistarse con su hermano. Son justos los días en que Federico Spíndola, almirante de la escuadra española en aguas del norte, estudia el proyecto de invasión a Inglaterra, desechada en toda ocasión y por todo buen marino, pero... recomendada por el soberano español y pedida por los mismos católicos ingleses. Don Ambrosio no ve la cosa ni fácil ni útil. El punto vital de la guerra está en los Países Bajos, no en la travesía de la Mancha. Con más hombres, claro está, porque Mauricio de Nassau, tras de ser un capitán excelente, mueve un ejército poderoso.

A la visión, la idea; a la idea, la acción: vuelve a Italia, pasa por Alemania y recluta más gente a expensa propia, como ha convenido con el mismo rey, bajo promesas de reembolso...

Federico ha muerto en un combate naval. Don Ambrosio emprende la marcha. Viaje azaroso. Gastos ingentes. Malas noticias de Ostende cuyo sitio, puesto por el almirante de Aragón, vegeta en una impotencia trienal. Le bastan tres semanas al ejército del "condottiero" italiano, y Ostende capitula el 22 de setiembre de 1604. Los Archiduques confieren a su vencedor el comando único de Flandes.

Don Ambrosio va a España para ser confirmado y le preceden cartas de la infanta a su hermano el rey Felipe III para ensalzar al hombre.

Luego de cuatro meses en una corte oropelada y ociosa, vuelve a Flandes con la dignidad del Toisón de Oro, el título de duque de Santa Severina en Nápoles y el nombramiento de Maestre General de Campo. Pasando por París, Enrique IV le rinde honores de príncipe. Los archiduques se impacientan por estas demoras. Ya no saben qué oponer a la situación que reagrávase en Frisia, corazón de Holanda.

Se inicia la campaña de 1605. Es asombroso como Spíndola comprende de inmediato la situación, a su llegada; y sin pérdida de tiempo construye puentes, fortificaciones y pega el zarpazo sobre Linghen y Oldenzaal, que se rinden.

El ambiente se aquieta de nuevo, pero el erario está agotado. Spíndola emprende otro viaje a España. En Fuenterrabía enferma de fiebre terciaria y corre la voz de que ha muerto. Al fin llega a Madrid. Es recibido con todos los honores, pero le hacen saber que no hay di-

nero... Recurre a los mercaderes de Cádiz, respaldando la deuda de 800. 000 ducados con su fortuna personal, única garantía que los mismos aceptan. Y ¡zas! de regreso...

Encuentra que los Países Bajos, sabedores de su "muerte", han insurgido nuevamente. Groll y Rhinberg atruenan de fervor bélico. Spindola reorganiza sus fuerzas con la precisa frialdad de un jugador de ajedrez al que un niño embarullara el tablero, las distribuye, según los casos, con instrucciones claras, y las plazas rebeldes son tomadas no sin grandes sacrificios.

Nota algún descontento en las tropas, y da paga soldados. El dinero sigue siendo problema afidoble porque sabe cómo eso levanta el ánimo de los gente, y quiere ir por tercera vez a España; pero se organiza contra él la intriga, la calumnia, la acusación. Temen su elocuencia, que es la elocuencia de los hechos; y los palatinos logran del rey no ya el permiso de que vaya sino la orden para la inspección de sus gastos...

Como las guerras no se hacen con sangre regalada, Spindola, carente de recursos, concierta una tregua... Y de España le llega el "regalo" de don Diego de Ibarra, consejero del rey, a fin de que el marqués no sea "tan absolutamente dueño"...

Si desconfiar del primero venido a nuestros lares es hasta humano y prudente, sospechar de quien es nuestro sostén resulta más que inhumano, estúpido.

Su fidelidad a España le cuesta la vida de su hermano, una fortuna colosal, ingratitudes y sufrimientos a granel y el abandono en que tiene a su familia y su hacienda de Génova.

La afrenta del "control" a que nos hemos referido, injusto y contraproducente, irrita a la misma infanta que escribe al duque de Lerma, valido del rey: "Yo os confieso que si hubiera sido el marqués, que en sabiendo la orden, me hubiera ido a mi casa; y no conviene dar motivo al marqués para que lo haga, pues no hallará otro mi hermano que le sirva como él, pues el marqués aventura su vida más que el más triste soldado, y trabaxa más que todos; y su hacienda vos sabéis si la ha aventurado..."

Se concierta pues una tregua. Spindola, como embajador del rey, es recibido en La Haya por Mauricio de Nassau con el boato de un monarca; pero la discusión es dificultada por la doble ingerencia de los embajadores de Inglaterra y Francia. La sutil inteligencia de don Ambrosio logra al fin el triunfo de su misión; y se concierta la llamada "Paz de los Doce años", en noviembre de de 1609.

Añoranza de familia y morriña de patrios lares arroban aquel corazón que aún no cuenta 40 años. Prepara su vuelta a Génova; pero los Archiduques le ruegan que no se vaya. "Sin vuestro apoyo –le dice Alberto– la tregua durará doce semanas, no doce años". Y en un aparte íntimo, Isabel, tocada encantadoramente, obtiene el: "Sí, me quedo" del gallardo comandante.

Cierto día que preguntaran a Mauricio de Nassau el nombre del mejor capitán de la época, contestó: "Spindola es el segundo".

Va de nuevo a Madrid. El rey lo hace Grande de España y lo nombra consejero de estado y de guerra "en premio a sus méritos". Pide y obtiene licencia para regresar a su patria. En Génova le esperan honores, amor y problemas financieros. "Se halla el pobre caballero arruinado por los excesivos gastos que ha hecho –escribe el Nuncio Papal en Bruselas–, es indudable que, a haber sido español, enorgulleciérase esta nación de semajante vasallo..." etc.

En su casa saborea la dulzura del hogar que vale más que la triste gloria de matar gente. En su reposo dedícase al estudio de la historia; lee los "Comentarios" de César. Ama las

artes; protege a los artistas. Es proverbial su amistad con Rubens y Velázquez. Los dos lo pintan con ese “supremo gesto de serena elegancia –escribe la condesa de Yebes– propia del gran señor”.

La república de Génova le colmó de honores y quiso ponerle a la cabeza del gobierno, sin que él aceptara. “Era un posto di sovrano –dirá el cardenal Bentivoglio– che respinge per non lasciare di essere il gentiluomo nelle cui mani é il destino della Spagna”.

La espera (1620 y sucesivos años) la guerra del Palatinado y las nuevas hostilidades de Flandes.

Su mujer ha muerto en una de esas despedidas tan violentas para un pobre corazón que ama. El desparrama sus hijos e hijas entre la marina, el ejército, casamientos felices e infelices y nuevamente ciñe el bruñido almete de hierro y la pesada tizona.

La tregua de los doce años es poco menos que una burla. Pero sigamos los acontecimientos más importantes.

Ha muerto el emperador Matías. Se embrolla la sucesión a la corona de Alemania con la intervención de Inglaterra, Francia, España y los Países Bajos. Todos, con sentimientos distintos, piensan en Spindola como árbitro de la situación.

Brandeburgo ya ha probado como afeitada la navaja del genovés. Y ahora, al comienzo de la Guerra de los Treinta Años, el capitán italiano, al frente de treinta mil hombres, pasa el Rhin, invade el Palatino, burla al Marqués de Anspach, al Príncipe Enrique de Nassau, al inglés Horacio Vere y se apodera (1620) de Oppenheim fingiendo amenazar a Frankfort, quitando a la Liga Protestante todo el Palatinado inferior.

Es el “Diablo Volante”. Y conste que es siempre su bolsa la que paga la fuerte soldada. Los galeones españoles, cargados de oro de las Indias, son aligerados por prestamistas de la corte.

Muere Felipe III.

El problema se agrava con la ascensión de Felipe IV y el sometimiento de éste a la voluntad del conde-duque de Olivares, el nuevo valido. Los dos no entienden los problemas de Flandes. No simpatizan con Spindola; y lo primero que hacen es atender con desgano a su emisario don Carlos Coloma, el que va a plantearles la necesidad de una paz prolongada con Holanda, en un todo de acuerdo con los archiduques. Recibe en cambio la orden de atacar a los holandeses. Obedece.

Dispone de un ejército diezmado y desorganizado, y debe recurrir a nuevas levadas. Para colmo vino a morir el archiduque Alberto. La infanta Isabel quedaba como única gobernadora de los Países Bajos, y sin descendencia. Espira la tregua holandesa y se renuevan las hostilidades con perspectivas pocos favorables. Isabel se recluye en un convento. Spindola emprende la nueva campaña, penetra en el Condado de Cleves, apodérase de Juliers (1622) y sitia a Berg-op-Zoom, cuando se ve inesperadamente atacado por Mansfield y Maur a la vez.

En lugar de llegarle de España refuerzos y dinero, le llegan títulos: El rey le ha hecho marqués de los Balbases; y luego, capitán general de la Armada de Flandes.

Organiza su retirada bajo el fuego enemigo sin perder un cañón, sin dejar atrás un solo enfermo.

Este titán está solo en la empresa, con respecto a España. Su Consejo Militar está compuesto de sujetos mandados por la corte, relumbrones y dicharacheros, que hablan de muñecos, de juegos y de empresas descabelladas... con la fatuidad de verdaderos mentecatos.

Hasta el mismo Olivares alardea de dirigir desde Madrid las operaciones. Y efectivamente el rey y él piden a Spindola que sitie a Breda. Y allá va el hombre, siempre en pie de guerra, siempre obediente y siempre capaz de salir del atolladero en que lo meten los señores de la corte.

Spindola acampa a dos leguas de la ciudad, con 30. 000 hombres. Finge abandonar la empresa; engaña al comandante de Breda, que es Justino de Nassau, y lo acomete súbitamente con su "ejército fantasma".

Es el "Diablo Volante", que el 15 de junio de 1625 rinde la plaza, concediendo a los abnegados defensores una honrosa capitulación. El resto lo hemos dicho al principio.

Indudablemente el sitio y la rendición de Breda son la obra maestra de la estrategia de Spindola a quien hasta un rey (Ladislao de Polonia) quiso conocer en persona y en el lugar al hombre.

Cuenta 55 años. Aparenta menos. Velázquez lo ha pintado en "Las Lanzas", con un gesto de gran señor cuando levanta de sus pies al glorioso vencido y le ofrece sonriente la más cordial y respetuosa acogida. Es en verdad un varón atractivo, en toda su esbelta persona. Lo quieren casar con la duquesa de Croy, de unos 30 años y una de las más bellas damas de la corte de Bruselas. Ella salta de júbilo, pero el gran hombre declina delicadamente la honrosa proposición.

Spindola es hombre que no engaña a nadie, menos a sí mismo. Ya hubo de decir Enrique IV de Francia, en una ocasión en que quiso "hurgarle por dentro" al capitán italiano, y quedó hurgado:

"Otros engañan mintiendo; este italiano, diciendo la verdad, me ha engañado y hecho decir cosas que dél quería yo saber". Y Mazarino dirá del mismo: "Es una recta, dentro de un mundo torcido".

En 1628, Spindola va a España para dictaminar sobre la guerra por la sucesión de Mantua, que acaba de estallar. Pasando por La Rochela, Luis XIII que sitia la plaza, le pide consejos como a un oráculo:

"Cerrad el puerto y abrid la mano" (evitar que la plaza reciba socorro por el mar y distribuir con abundancia dinero a los soldados) —le contesta.

Vuelve de Madrid con el mando del ejército de Italia. No ha podido convencer al rey de que no interviniera en las hostilidades mantuanas, y ha aceptado el cargo con inmenso pesar. Va a luchar contra italianos...

Sale de Milán, invade el Monferrato, se apodera de las principales plazas. Pero la peste diezma los ejércitos de Mantua y La Valtellina; se extiende en Casale, sitiada por Spindola con sus 24. 000 hombres. Es esta la plaza más fuerte de Europa y la defiende un francés (Toirás), brioso y hábil. Se suceden combates y mudanzas; hasta que el 4 de diciembre de 1629, conciértase un armisticio en que consta que el francés entregaría la plaza si dentro de un tiempo razonable no le llegaran los socorros... que nunca llegaron. Pero Spindola ni la obtiene ni puede rendirla por sus escasos recursos. El valido de Felipe IV, en vez de mandarle refuerzos, le abandona a su suerte...

Es la primera derrota del león que ha caído en el tembladeral de la traición de la corte. Al instante decae su prestigio, y es despojado de todos sus atributos y prerrogativas, sin ser reembolsado en un solo escudo de los millones y millones gastados.

La afrentosa e inmerecida destitución minó su salud moral. Se apoderó de su ánimo un violento pesar. Y en Castelnuovo di Scrivia, el 25 de setiembre de 1630, a los 59 años, murió aquel que al decir de Calderón de la Barca, no pudo al rey servirle con más, ni agradecerle con menos.

Algunos historiadores afirman haber muerto de peste; otros, que sucumbió loco de dolor por la conducta de su hijo Felipe que no supo defender un puente contra los franceses; y se refiere que en esa ocasión no pidió: ¿Dónde está él (su hijo)?, sino: ¿Dónde está su cadáver?".

Jeremiada de la historia. Felipe Spíndola, andando el tiempo, y por sus grandes méritos que heredara de su ilustre progenitor, llegó a ser consejero de estado y presidente del de Flandes; así como su hermano Agustín, más sensible a la desgracia paterna, dedicárase a la religión, llegando al Cardenalato.

► Emilio Springolo. **Van Dongen, pintor de medio siglo de vida parisiense**³³

El acontecimiento más importante del verano parisiense no ha sido ni el Congreso de la Paz, ni la presentación de las nuevas colecciones de Dior y Fath, ni la campaña pascual de Garry Davis, ni siquiera la huelga de "midinettes". No: más atractivos que la política y que la moda, que los ídolos deportivos y que las estrellas cinematográficas ha sido —una vez más— un pintor.

Haciendo cola durante dos meses, como ante una distribución extraordinaria de bizcochos, todo París ha ido a visitar la muestra de Cornelius Van Dongen en la Galería Charpentier. La exposición comprendía casi doscientos cuadros, en su mayor parte retratos de personajes de la sociedad parisiense, ejecutados por Van Dongen en cincuenta años de trabajo: desde 1890 hasta hoy.

EXTRAÑA HISTORIA

La de Cornelius Van Dongen, es una extraña historia. Su padre, holandés, fabricaba malta para cerveza. Era una familia pobre, desordenada. A los doce años, Cornelius comenzó a ganarse el pan como peón de caballeriza de un tío suyo, cochero. Luego fué, según las circunstancias, changador en el puerto, aprendiz tipógrafo y blanqueador. A los dieciocho años se toma, por primera vez, tres días de vacaciones y desembarca en París en plena fiesta del 14 de julio. No regresó jamás. Tuvo tratos con pintores y prostitutas y sufrió el hambre junto con Picasso y Modigliani, en la "butte" de Montmartre. No era difícil vivir, allá por el año de gracia de 1890. Van Dongen, como buen holandés, pintaba flores, cambiaba sus cuadros por vino y bifes, y todo concluía con colosales borracheras en el *Lapin a Gilles*, que por aquel entonces se llamaba el "cabaret de los asesinos". Van Dongen era más sociable que sus compañeros, de un humor alegre y con menos pretensiones. Lucía una gran barba rubia y descuidada, los ojos claros, un saco de terciopelo y la corbata negra flotan-

³³ Emilio Springolo. "Van Dongen, pintor de medio siglo de vida parisiense". *Histonium*. Buenos Aires, a. 11, n. 126, noviembre de 1949, p. 29.

te. Llevaba escrito en la frente: "pintor" Gustaba a las mujeres y sobre todo a las mujeres elegantes, que ascendían por la noche hasta Montmartre a "encanallarse". Van Dongen divertía a los turistas. Comprendió que la *bohème* podía servir como billete de entrada a la sociedad mundana. Dejó que los pintores que amaban la pintura pasaran hambre en la "butte" y él, que amaba sobre todo el dinero, el éxito, las mujeres, entró en ese otro mundo. El holandés con barba se convirtió así, en pocas temporadas, en el pintor de moda de París. Hacíase un poco el artista, un poco el bufón, un poco el adulador, un poco el cinico. Presidía fiestas en Deauville, concursos de belleza en Cannes, las orgías de la "gente bien" en los *tabarins* parisienses. Abrió estudio y *garçonnière*, fué invitado a comedores y alcobas, y puso sus pinceles al servicio de las celebridades mundanas. Obtuvo su propia fama con el préstamo de famas ajenas y así llegó a obtener la victoria. El "retrato de Van Dongen" llegó a ser uno de los puntos básicos de la sociedad parisiense, junto a los primeros Renault, las joyas de Cartier y la cena Chez Maxim's. ¿Cuántos retratos ha hecho Van Dongen? Se cuentan por centenares. Han posado ante él soberanos como Leopoldo II y la reina de Rumania, cortesanas de alto rango como Liana de Pougy y Lota Bernard, escritores y artistas como Anatole France y Utrillo, damas de la *haute*, como la baronesa de Cabrol y la princesa Troubetskoi, anarquistas a la moda como Charles Rappoport, célebres *lions* como el marqués Boni de Castellane y el vizconde Rohan, peripatéticas callejeras, el Aga Khan y la Begun, Maurice Chevalier y el presidente Painlevé, diplomáticos y cantantes, Mistinguette y las señoras de la avenue Foch. Van Dongen es el Proust de la pintura, el cronista de imágenes de la *belle époque*.

No preguntéis cómo son sus cuadros. André Salmon ha dicho de Van Dongen: "Ha confundido más de una vez la caja de pinturas con la de colores y afeites de la prostituta". Durante cierto tiempo, firmó sus retratos como "Le Peintre", el pintor. Pintaba –como ha confesado– "por razones alimenticias". Tuvo grandes éxitos, y muchos confundieron su fama con el talento. Queda, en el fondo, un pintor mediocre. Lo salva un sentido vigilante y agudo de la ironía, el cinismo de quien no cree en lo que hace.

GALERIA DE MONSTRUOS

La exposición de Van Dongen ha sido definida como la "galería de los monstruos". Domina en ella el Aga Khan, panzudo y deforme, y las damas nobles son notablemente más feas y más viejas que las meretrices, con las cuales comparten los honores de tan efímera inmortalidad, a base de ligas de distintos colores, de senos descubiertos y de lascivas visiones de lencería, con puntillas blancas y negras. En los retratos de Van Dongen, las señoras tienen joyas y las prostitutas alas.

Su preferencia es evidente. En un cuadro se ha representado a sí mismo ascendiendo al Paraíso con barba y frac, rodeado por cortesanas con vestimenta de ángeles custodios. Las mujeres de Van Dongen son largas y delgadas. Su secreto ha consistido siempre en adelgazar los cuerpos de las condesas agrandando sus joyas. En cuanto a los hombres, los ha pintado a todos con sombrero y bastón. Hasta un negro desnudo, entre los cactus, lleva el sombrero de copa sobre su cabeza y un bastón en la mano. "La gente de mundo –ha dicho Van Dongen– es gente cualquiera disfrazada de gente de mundo".

Con este espíritu ha ilustrado la Europa feliz e inconsciente de los primeros treinta años del siglo: un espectro para los que cuentan en su haber con una posguerra más. El holandés con barba –hoy blanca como la de un patriarca: Van Dongen tiene 72 años– ha venido todos los días a la muestra, hacia las seis de la tarde. Se sentaba en un rincón y admiraba a sus admiradores.

Cuando viaja y le preguntan su nombre, contesta: “Van Dongen, como el pintor.

► Juan Corradini. **Un falsificador que arriesgó su cabeza**³⁴

Durante la celebración del jubileo de la Reina Guillermina de Holanda, en 1938, se realizó en el mes de setiembre una importante exposición de cuatrocientas cincuenta obras maestras de pintores holandeses. Entre éstas despertaba la curiosidad de los críticos de todo el mundo un reciente descubrimiento: “La Cena de Emaús” del afamado Jan Vermeer de Delft, una de las glorias más rutilantes de la pintura de los Países Bajos. Lo había adquirido el año anterior el Museo Boymans de Rotterdam por la friolera de medio millón de guldens, después de someterlo a los acostumbrados exámenes químicos y radiográficos, confiando también en el certificado de autenticidad de uno de los más autorizados peritos holandeses, el Dr. A. Bredius.

Tan grande era la veneración por esta obra maestra, que el museo, a pedido de varios críticos colocó alfombras en el piso de la sala, para que el ruido de las pisadas de los visitantes no molestara la contemplación. Fué juzgada por muchos como la obra cumbre del célebre maestro.

Sin embargo, un oscuro y despreciado pintor se reía interiormente del entusiasmo general: según él, podía demostrar cuán ligeros e incompetentes eran todos aquellos expertos, críticos y entendidos de Arte, que otrora habían silenciado o criticado severamente su propia obra de pintor. El éxito financiero que lograra como retratista de la nobleza de Londres y de los millonarios americanos no estuvo respaldado por un éxito de crítica entre sus compatriotas, quienes por el contrario se mostraron con él duros y mal intencionados. Pues bien, este magnífico Vermeer, la obra cumbre del venerado maestro, era obra suya. La había pintado durante largos meses de dura labor; en consecuencia, para él eran los elogios y la admiración. Después estarían obligados los críticos a reconocer sus méritos y su valor, al tiempo que confirmarían la propia incompetencia. Desde entonces, si bien no aceptaban su firma, con el auspicio de Vermeer aceptarían su pintura.

Así, uno tras otro fueron naciendo cinco nuevos “descubrimientos”, cuatro de los cuales fueron vendidos a precios fabulosos a los Museos de La Haya y Amsterdam. Van Meegeren se enriqueció; adquirió propiedades, cabarets y obras de arte, y se fué a vivir a un palacio de mármol, como un *nabab*.

El sexto “Vermeer” representaba “Cristo y la adúltera” y fué vendido por un intermediario a un coleccionista desconocido. Van Meegeren cobró doscientos cincuenta mil dólares.

³⁴ Juan Corradini. “Un falsificador que arriesgó su cabeza”. *Histonium*. Buenos Aires, a. 11, n. 129, febrero de 1950, pp. 56-58.

Cuando los expertos norteamericanos descubrieron la colección de Hermann Goering reconocieron el "Cristo y la adúltera" entre las mil doscientas pinturas que la integraban. La identificaron inmediatamente como obra de Vermeer, pero se ignoraba su procedencia. ¿Fué robada?, ¿fué adquirida? En este caso: ¿quién había colaborado con los nazis? ¿Quién había privado a Holanda de una de sus más preciadas joyas? Las investigaciones procedieron con rapidez extraordinaria; el agente de Goering compró la obra a Miedl, prófugo en España; éste la adquirió de Goudstikker, quien a su vez la había obtenido de Reinstra y éste de Van Meegeren.

El artista fué acosado por preguntas. Contestó que había comprado el cuadro en Italia. Se le acusó de colaboracionista y fué detenido.

¡Habrás visto traición más grande! ¡Vender un Vermeer a los nazis! Una ola de indignación invadió al país. Las cosas se ponían feas para el casi sexagenario pintor. Resistió poco tiempo la angustia de su situación: reconociéndosele su calidad de colaboracionista podía perder la cabeza. Estalló un buen día: "¡Idiotas estúpidos! ¡Yo no vendí un Vermeer, yo vendí un Van Meegeren!" Escándalo mayúsculo. Correspondió ahora a la policía el turno de perder la cabeza: el asunto pasó a otras manos y los críticos comenzaron a pelear entre sí.

En un acontecimiento de esta naturaleza –se trata de la falsificación más fantástica de los tiempos modernos– hay que descontar el choque de las vanidades ofendidas, de los intereses creados, de los prestigios que peligran y el dispararse de todos los resortes que accionan en los entretelones y que quedarán ignorados para el público.

El escandaloso proceso que duró muchos meses está salpicado de dudosos episodios. Cito como ejemplo el siguiente: Se había descubierto un libro de dibujos de Van Meegeren con la siguiente dedicatoria: "*A mi amado Führer, con mis mejores deseos, Hans Van Meegeren*". El artista pudo comprobar, por medio de un peritaje grafológico, que solamente la firma era de su propia mano. El resto de la dedicatoria era de otra persona. Sin embargo, cuando reclamó el libro como evidencia a su favor, éste había desaparecido.

Lo más importante del asunto consistía ahora en establecer la autenticidad de los seis cuadros que el artista reclamaba como obra suya. Nadie quería desdecirse a pesar de que los argumentos sustentados por Van Meegeren eran bastante contundentes: la silla en la que está sentado el Cristo de su primer cuadro era copia de la silla de su estudio; las proporciones de las cabezas de sus cuadros son distintas de las de Vermeer; las manos de sus personajes son las propias manos de Van Meegeren, etc. En fin, como un falsificador que se respeta debe usar los mismos materiales empleados por el artista imitado para superar el examen microquímico, exhibió facturas pagadas a un comerciante de pinturas de Londres entre las cuales había una de dos mil dólares por un tubo de lapislázuli legítimo.

Pero los expertos no se dejaban convencer. Frente a tanta incertidumbre, el Tribunal optó por un juicio salomónico: el acusado debería hacer una nueva imitación ante los ojos de los críticos y ésta habría de ser tan buena como las anteriores.

Es así como el pintor fué encerrado en un amplio y cómodo estudio que tenía las anchas ventanas adornadas de sólidos barrotes. Comida abundante en tiempos de escasez, vinos de Borgoña y del Rhin, cigarrillos importados a discreción. También se le proporcionaron todos los materiales que necesitara: telas, aceites, barnices, pinceles y un buen horno para cocer su pintura y falsificar las *craquelures*. Se le concedió un plazo terminante. El artista se

quejaba: no tenía tiempo para pensar, lo espiaban día y noche, le faltaba ésta o aquella cosa, pero al fin realizó el séptimo "Vermeer": *Jesús que discute con los Doctores en el templo*.

Han pasado algunos años, nuevas pruebas se han agregado a las antiguas y los ánimos se han apaciguado. Los seis "Vermeers" han sido reconocidos como falsificaciones y hasta hay quien duda, hoy, de la calidad de las mismas. Así son los críticos... pero esto nos hace volver al punto de partida.

En su defensa, Van Meegeren declaró repetidamente que había sido inducido a falsificar una obra de arte para vengarse de los expertos, demostrando con esto la incompetencia y presunción de aquéllos. Los frutos de una vida entera perdidos para lograr tan triste finalidad es, a mi modo de ver, un precio demasiado alto. Sólo se ha logrado confirmar lo que todos sabemos: que el crítico, el experto, el entendido, como se quiera llamarlo, es a la postre un hombre como los demás y, como tal, falible. El examen de las obras de arte, como técnica y doctrina en formación, independientemente de todos los intereses creados de cada caso particular, ha adelantado en este último cuarto de siglo en forma asombrosa y por cierto ninguna vieja falsificación resiste a un análisis detenido llevado a cabo con los métodos modernos.

A pesar de todo, siempre se pudo sorprender la buena fe del prójimo, pero no por mucho tiempo. Este caso ha demostrado una vez más que antes se coge al mentiroso que al cojo.

► Beatriz Huberman. **Sobre el mismo tema. Georges Vantongerloo**³⁵

El nombre de GEORGES VANTONGERLOO es indudablemente familiar para todos aquellos a quienes interesa el arte contemporáneo. Desde su primera juventud Vantongerloo levantó la bandera de sus convicciones en favor de un movimiento nuevo que comenzó a abrirse paso entre las diferentes manifestaciones artísticas del siglo XX, buscando ser la expresión de este mundo nuestro, tan agrandado que ya los sentidos del hombre no perciben sus bordes ni su imaginación alcanza a inventarle límites.

En su libro *Problemas del Arte Contemporáneo*, Vantongerloo reúne una serie de ensayos con sus líneas y pensamientos sobre Arte y Estética, que fueron escritos a lo largo de 20 años de intensa labor y profunda especulación. Estas reflexiones suyas denotan que, a pesar de algunas contradicciones debidas posiblemente al paso de los años, hay una constante, una coincidencia en todas ellas: la preocupación del autor por las ciencias, que le llevó a madurar su arte no ya inspirándose en la naturaleza como los artistas del pasado, sino buscando en las ciencias exactas, la física y la matemática. Su rigurosa visión del mundo, que él quiso que su arte reflejara, evitó los trillados caminos a que nos conducen nuestra educación y las convenciones, piedras miliars, es cierto, de nuestra evolución, pero a la vez obstáculos para nuestro progreso, de acuerdo al promedio de velocidad a que avanzamos hoy.

Vantongerloo admite que el punto de partida para la creación siga siendo un objeto, como lo era para el artista naturalista de la Edad Moderna, y que también la meta sea un ob-

³⁵ Beatriz Huberman. "Sobre el mismo tema. Georges Vantongerloo". *Ver y Estimar* Buenos Aires, v. 5, n. 17, mayo de 1950, pp. 30-36.

jeto, pero la gran diferencia entre el arte del pasado y el contemporáneo estriba en que hoy el artista no intenta reproducir objetos naturales, sino que lucha por encontrar una expresión que se cargue de valor funcional, al mismo tiempo que lo acerque al incommensurable que presiente y que es lo que todos buscamos al acercarnos al arte.

Notamos en Vantongerloo dos tendencias bastante definidas: su romanticismo, del que lucha por desprenderse, y su intelectualismo a que lo lleva una mente lógica que construye y trabaja sobre razonamientos los más puros y descarnados posible. Es su herencia romántica la que le hace decir que una obra de arte revela el estado de alma del autor, cualquiera que sea el motivo de la creación, y que el problema del arte se presente para él como una combinación de funciones gobernadas por la sensibilidad del artista. El valor atribuible a una obra de arte está en relación directa no sólo con esa sensibilidad, sino también con el sello que le da la personalidad del autor. El explica que lo que verdaderamente nos conmueve en una pintura, por ejemplo, no es el tema, que descarta siempre como un obstáculo para el vuelo del sentimiento y del pensamiento, sino el empuje que a ese tema el talento de artista puede y logra dar. Este empuje es el que recrea en el espectador la emoción que originó la creación, y a la que Vantongerloo da el nombre de arte. También define al arte como una armonía de relaciones dependientes del espíritu del artista, sin admitir que pueden existir leyes o fórmulas que dirijan la creación. Su sentido romántico –que le hace concebir el arte como la encarnación en la materia de todo el pensamiento y sentimiento de que estamos impregnados– lucha con la tendencia que lo lleva a buscar la belleza que él intuye a través de medios no objetivos, es decir, creando objetos no adheridos a la tierra y a lo humano.

Al darse cuenta Vantongerloo de que su avance es cortado por el lastre de su herencia romántica, por lo menos trata de disminuir la expresión objetiva de esos sentimientos reduciendo el peso y la densidad de las materias que usa, dejando mucho librado a la imaginación del espectador, quien debe completar los cuerpos casi espirituales que el artista le presenta, y en los cuales el elemento sublime que los transforma de cosas en obras de arte está presente, sin estar sublimado en la materia.

Pese a su romanticismo, que tiñe estas reflexiones como de contrabando, Vantongerloo no quiere admitir que el artista de hoy pueda trabajar gobernado por sus sentimientos y le aconseja apoyarse en fundamentos científicos que son los únicos que le permitirán alcanzar el infinito a que aspira; sin embargo expresa la lucha que dentro de él se libra, al decir que reniega del tema y de los objetos finitos que sólo están para poner límites a la *expansión del sentimiento*. Entonces, si creemos a Vantongerloo cuando frena su yo más íntimo y habla de acuerdo con sus razonadas convicciones, debemos rechazar a la experiencia, la intuición y el sentimiento como factores que acompañan la creación de una obra de arte, pues para él la experiencia de los sentidos está siempre mintiendo, la intuición lo mismo –tan sólo una hija de la experiencia y de observaciones previas– y el sentimiento, por traidor que corta el avance del artista...pero no puede pasarse sin ellos. Quiere reemplazar estos tres factores explicando lo que él entiende por belleza, pero para ordenar y exponer sus ideas al respecto, irremediamente vuelve a caer en la intuición, la experiencia y el sentimiento, concluyendo que no le es posible hacerlo con más claridad por falta de absolutos y de términos de comparación, ya que la belleza es y ha sido siempre un valor relativo. Su sentido ha ido variando con el tiempo, con los países, con las generaciones, con las modas, etc. Pero esta-

mos con él en que no por falta de absolutos que conviertan a la obra de arte en un objeto posible de estudios rigurosamente científicos, debe negarse la existencia del arte, del valor artístico o del sentimiento estético. Y ya que no puede expresarnos lo que realmente entendemos por belleza, deja de llamarla así y siempre que necesita referirse a ella, lo hace hablando de “ese imponderable” a que toda obra de arte aspira o a “ese infinito” que debe estar encerrado dentro de toda obra de arte, el que le da su unidad. La obra de arte debe ser tomada como la expresión finita y material del infinito que intuimos, infinito que es la condensación de todas las impresiones que un cierto objeto o fenómeno –llámesele tema o no– produce en el alma de un artista, el cual no puede ser obtenido por las vías del naturalismo que automáticamente lo convierte en finito.

Ya que Vantongerloo no confía ni en la intuición ni en el sentimiento se lanza en busca de otros caminos que conduzcan a la fijación en la obra de arte de ese imponderable en el que reconocemos a la belleza. Esto lo lleva a recurrir al apoyo de las ciencias; pero, ante todo, aclara su posición riéndose de los que le acusan de querer crear un arte puramente matemático, pues él va a las ciencias buscando instrumentos que le permitan lograr la expresión de sus propias ideas, usándolos en la misma forma que un escultor emplea el martillo o el cincel. No es la matemática fuente de ideas, así como tampoco son el martillo o el cincel del artista los que crean, sino el cerebro del hombre, sus pensamientos, su poder y habilidad, es decir, los que guían a los instrumentos.

El recurre a la matemática porque le ayuda a sentir las relaciones que se crean entre las formas plásticas de una composición, ya que está convencido que el principio de su unidad consiste en leyes que emanan de la unidad universal. Como ésta no es directamente perceptible por medio de nuestros sentidos, hay que recurrir a medios abstractos para poder aproximarnos a una idea de ella. El arte nuevo se crea por medio de formas y medios abstractos. Una obra de arte abstracta puede parecer absolutamente geométrica, pero eso no es lo importante: el artista que busca encontrar su infinito apoyándose en las ciencias trata de crear formas nuevas de tipo geométrico; así, una forma geométrica rigurosa de la que parte, se transforma en otra, y luego en otra, igualmente geométrica al parecer, con el objeto de encontrar belleza, pero la geometría es sólo aparente y, a medida que la carga estética va dinamizando las formas, el punto de partida cesa de ser visible.

Muy diferente era el problema en la Edad Media, cuando el arquitecto que construía catedrales no buscaba inventar nuevas formas sino elaboraba sus planos y trabajaba sobre formas geométricas conocidas, tendiendo a la obtención de fórmulas que expresaran el principio de su unidad. En el arte nuevo lo importante es la idea que se esconde detrás de la forma primaria y de sus derivaciones; su principio de unidad no es una fórmula sino un juego de relaciones que permiten extraer del infinito una creación que llegue a producir en el espectador un sentimiento estético. Hoy privan los juegos de relaciones, habiéndose descartado las proporciones, ley del arte de ayer.

Para Vantongerloo una obra de arte es hermosa en sí y está lograda cuando obtiene su eficacia a través de su plasticidad, a la que llama también “medio abstracto”. Entre los elementos que componen una construcción hay siempre relaciones; el artista debe saber elegir los medios abstractos que mejor le permitan la creación de relaciones, evitando la inclusión de algunos medios abstractos que hasta pueden ser perjudiciales para la obtención de la uni-

dad estética. Es cierto que para lograr la plasticidad que busca, el artista de hoy recurre mucho más que los artistas del pasado a la ayuda de la geometría, pero el que pretenda reducir la creación a una mera fórmula matemática pierde todas las ricas posibilidades de la sensibilidad humana.

No debe olvidarse que la ayuda de las ciencias, si bien es importante, no es nunca todo poderosa debido a su relatividad. No es posible pensar en algo que tenga una existencia absoluta; todo el enorme edificio del saber humano ha debido basarse en convenciones *a priori* con las que se crearon fórmulas que permitieron avanzar. *Nada* es absoluto, *todo* existe "en relación a". En realidad de lo único que la humanidad puede enorgullecerse es de haber sabido hacer las cosas inteligibles por medio de convenciones, que son nuestros instrumentos de comprensión. La matemática nos es útil por cuanto trata de hacer estos instrumentos lo más exactos e inmutables posible. Si no llegan a ser perfectos es porque en el mundo *nada* es inmutable, *todo* está siempre transformándose. De lo contrario, el universo infinito se habría hecho finito.

La matemática ayuda al artista, porque lo acerca a la belleza (o imponderable o infinito) al permitirle hablar de una "*nada* creadora" en oposición a un *todo* que la contiene en estado latente. Esa *nada* infinito –llámase también unidad– es creadora mediante las transformaciones y es invisible hasta el momento en que es intuida o captada por nuestros sentidos, lo que sólo ocurre cuando el artista logra plasmar el infinito en su materia. Este proceso llega a materializarse mediante el pensamiento.

Dice Vantongerloo que "crear es materializar" y por lo tanto es sacar la unidad o uno del infinito. Después de una larga serie de ecuaciones, llega a demostrar que $1 = \text{infinito}$, o sea que la vida empieza y termina con el infinito; en otras palabras, hay eternidad antes del presente, y eternidad después del presente, y esa eternidad es la que contiene a su vez a dos infinitos que se suman, espíritu y materia. Quedamos entonces en que *nada* existe sino en razón de otra cosa que se toma como término de comparación, *todo* es relativo.

Tan cierto es esto, que aun el mismo EUCLIDES admitía que el espacio no es geométrico y que no hay geometría en la Naturaleza. Recién apareció la geometría cuando el hombre tuvo necesidad de explicarse su posición en el espacio. La utilidad de la geometría euclidiana estriba en que nos permite explicar cosas que empíricamente conocemos y a las que estamos acostumbrados. La determinación euclidiana de las tres dimensiones es tan útil que todavía no se ha inventado una nueva geometría que pueda especular sobre los objetos sin recurrir a los razonamientos y bases legadas por Euclides. Apoyándose en él, Vantongerloo nos explica lo que es el tiempo, al que también llama cuarta dimensión, y luego al decir que una distancia dura un cierto tiempo, de acuerdo a la velocidad con que se unen los dos puntos que determinan esa distancia (o espacio) establece la existencia de una quinta dimensión, la *velocidad*.

Esta es la gran diferencia entre la geometría euclidiana y las geometrías no euclidianas. La primera ofrece las posibilidades de ubicarse; las otras, de moverse. Por eso la geometría de Euclides –que tan útil resulta en la vida diaria– no ofrece al artista de hoy todos los medios que le son necesarios para expresar lo que ese gran misterio del universo que intuye le hace sentir. Pero tampoco hasta hoy las geometrías no euclidianas han sido capaces de probar que espacio y tiempo son valores absolutos; de ahí su inconsistencia, pues se ven obligadas a trabajar sobre cosas que hoy sabemos que tan sólo parecen existir, su *ser* real no

puede ser demostrado o definido sino en razón de su velocidad. Para que un fenómeno u objeto sea concebido como real, debe haber una proporción entre su velocidad y la de nuestros sentidos; de lo contrario, no pudo entrar en el campo de nuestra existencia. La fórmula de su velocidad es lo que caracteriza al mundo de aproximación a lo infinito que la matemática permite crear, pero todavía esa fórmula sigue en el terreno de lo especulativo.

Lo que se ha logrado hasta hoy es establecer relaciones que nos dan una particular imagen de lo que es el espacio, el tiempo, o el arte, referidos a algo que nos resignamos a tomar como absoluto y que es, según el caso, un sentimiento estético, un volumen o una distancia. Para estos dos últimos, ya se han inventado unidades de medida, no así en el arte. Por eso es tan difícil llegar a dar un fundamento científico, completamente razonado y razonable a la creación del arte; la razón puede solamente aclarar el concepto del elemento plástico del arte, y a través de él, así como un volumen nos sugiere espacio, una imagen plástica nos sugiere arte.

En su larga búsqueda de un absoluto que le permita estudiar, desmenuzar y comprender el problema del arte, Vantongerloo quiere ver si la vida le puede servir; en cierto modo, sí, ya que la vida prácticamente no evoluciona; debe su eternidad a su perpetua transformación, que es siempre repetición, casi sin variaciones notables. Por eso se decide a tomarla como unidad, ya que cree que lo que cambian son sólo los modos de vida. Si la tomamos como unidad o sea 1, el 2, el 4, el 8, son meras repeticiones de la unidad. Como esta repetición se extiende hasta el infinito, se ve que no hay límite para esta progresión. Con todo, hay un freno: la tradición, que es una combinación del pasado con el presente. Vantongerloo ve que nuestro arte y nuestra manera de vivir están tan teñidos de tradición que no pueden dejar de ser anticuados; por eso, un hombre que es sensible al presente y a la evolución se encuentra como fuera de lugar en este mundo de hoy, que sigue siendo el de ayer; su modo de vivir, adaptado al presente, choca con el modo tradicional, lo llena de dificultades. Lo mismo pasa con el arte de hoy, en lucha con el arte tradicional. Nuestro modo de vida debe ser adaptado al presente, pero cuidando de que en este proceso no nos detengamos tanto tiempo que volvamos a caer en la tradición. El arte, que según Vantongerloo no es el reflejo de la sociedad, sino que siempre se anticipa a la evolución social, debe ser considerado a la vez como nuestro guía y nuestro vigilante, ya que nos está sugiriendo el futuro. Hasta ahora, según Vantongerloo poca atención han recibido el arte y los artistas de nuestro tiempo.

Pero él presiente que algún día esta situación se corregirá y tendremos una organización más adaptada al presente, en la que todos los hombres trabajen por su felicidad, y los artistas puedan tener un campo de acción mucho más vasto que el que les otorga la organización social de hoy. En esa nueva sociedad, el arte, la ciencia y el trabajo formarán una unidad total, donde la razón será la dominante, junto con la generosidad y el sentimiento, en vez del sentimentalismo. Pero, mientras el hombre siga apegado a las tradiciones –concluye Vantongerloo– estas reflexiones serán utópicas.

Un cuidadoso examen de estas reflexiones de Vantongerloo nos llevan a la conclusión de que lo que él realmente busca expresar con su arte es la sensación de universalidad que le da su empuje. Él ha querido lograrla buscando materializar con su arte esa belleza sin límites, esa grandeza sin dimensiones que es el Espacio. Su inspiración encontró en el arte abstracto los medios de expresión que por sus fundamentos científicos menos conducían a la

confusión y al fetichismo, y que por lo tanto le permitieron enfilarse hacia su meta: la libertad. Esta ha sido su lucha, la liberación del arte empezando por el tema, siguiendo con los materiales y terminando con la sociedad que lo encadena. Hoy todas las artes tienden a unirse; pero esto se logrará recién cuando puedan referirse a un todo absoluto y homogéneo. Solamente así podrán las artes justificar su existencia.

► Raquel Edelman. **Tres grabadores holandeses**³⁶

Con los tres grabadores holandeses del Instituto de Arte Moderno –GUS DE RUITER, VAL-DEMAR ELENBAAS, HENK DE VOS–, Buenos Aires inicia la actividad artística del año.

Poco sabemos de ellos; que son jóvenes los tres –Ruiter no llega a los treinta años– y que ninguno tiene experiencia artística muy larga. En los tres atrae la alta calidad de su técnica, la dignidad en la ejecución; sin asombroso talento ni acentos de genialidad se mantienen los tres dentro de un equilibrio de formas de gran unidad total. Ninguno de ellos es un grabador a la manera de los viejos maestros, en quienes la línea vale por la decisión y energía con que se hiende el punzón sobre la plancha, y los negros por la profundidad con que van buscando el misterio. Los tres recurren fundamentalmente al lápiz litográfico, lo que nos habla de una mayor sensualidad y amor por la materia en la búsqueda de sonoridades grasosas, casi corpóreas de los negros.

Sus formas son actuales; se ubican perfectamente en el mundo de lo moderno por la jerarquía expresiva que dan al plano; porque no van en busca del detallismo minucioso tan característico que fué de la concepción clásica holandesa, sino tras imágenes generalizadoras, síntesis de otras; a veces con reminiscencias picassianas, otras con resonancias de CAMPIGLI.

DE RUITER posee gran capacidad imaginativa. Si aparenta estar aferrado a la forma natural en algún caso, sin embargo creo encontrar en él un trasfondo de fantasía que no surge de inmediato. De fantasía y humor al mismo tiempo, cuando recrea las formas dotándolas de una solidez y concreción que luego contrapone a un grupo de figuras transformadas en verdaderos signos.

Muy a menudo busca el contrapunto entre un mundo de formas definidas y rigurosas y lo meramente gracioso. Así en *Ciudad*, *Vida familiar*, *Quai des Rosiers*, formas arquitectónicas llenan el fondo de la superficie de un contraste de negros y blancos al que se une una riqueza de grises de gran elasticidad dinámica apoyadas por el juego de líneas horizontales y verticales; en tanto que el ritmo de las figurillas que destacan sus finas siluetas acercándose a lo caricaturesco interrumpe con la fina incisión de sus trazos la solidez de las primeras. Parecería que el artista gozara cubriendo primeramente el fondo de la piedra con el lápiz litográfico, en un puro regodeo de la materia, y luego diera rienda suelta a su fantasía incidiendo sobre ella la caligrafía de arcos, columnas, frontones y hasta una escena de familia en un tono lírico que despierta el recuerdo de KLEE. En *Vapor*, especie de barco fantasma,

³⁶ Raquel Edelman. "Tres grabadores holandeses". *Ver y estimar*. Buenos Aires, vol. 7, n. 24, julio de 1951, pp. 58-59.

destaca la luminosidad de los blancos en un cordaje rítmico de líneas precisas sobre un cielo negro profundo.

ELENBAAS es el más pintor de los tres, tanto cuando recurre al color directamente como cuando lo sustituye por una valoración de grises. Hace vibrar sonoramente los blancos dentro de gruesos trazos de síntesis en vigoroso arabesco cerrado, en tanto que con el color busca oposiciones delicadas de pintor exquisito en los grises plomizos, ocre muy bajos, tonos sosegados.

La figura humana a la que se refiere en casi todas las obras, actúa sólo por presencia; ni sentido psicológico, ni expresión profunda, ni caracterización; sólo es pretexto para el juego de calidades plásticas.

DE VOS es el que se mantiene más unido a la forma natural. Expone varias figuras y paisajes de trazos sueltos, dinámicos, de formas no muy construidas, con sentido de ensoñación, acaso reminiscencias de las lejanas tierras que habitó. *Chica javanesa* tiene un clima exótico de exuberancia vegetal; la figura del primer plano dibujaba con imprecisión armoniza con el fondo boscoso indefinido; ambos conjugados hablan de una actitud sentimental que es la nota definitoria del artista frente a los dos primeros considerados.

► Anónimo. **Epopéya de la inmigración. Los holandeses en la Argentina**³⁷

Los primeros holandeses que llegaron a las regiones australes del hemisferio occidental que actualmente forman parte de la República Argentina vinieron en viajes de exploración, y fueron aquellos arriesgados navegantes de los Países Bajos quienes descubrieron y bautizaron el Cabo de Hornos, el Estrecho de Lemaire, la Isla de los Estados y otros puntos geográficos.

A mediados del siglo XVII, varios marinos de la expedición de Dirk Schouten, que se apoderó de Valdivia en 1643, cruzaron los Andes, se internaron en la región de los lagos y actuaron como instructores militares de los bravíos araucanos en su épica lucha contra los españoles.

Durante el siglo XVIII, los marinos mercantes holandeses intentaron comerciar con el Río de la Plata, desafiando el rígido monopolio de la metrópoli. Llegaron a internarse en el estuario y a permutar mercaderías manufacturadas por cueros, única riqueza colonial.

Los bátavos que por aquellos siglos arribaron a nuestras orillas no eran piratas ni corsarios. Esta parte de América, el Río de la Plata, era demasiado pobre y lejana para despertar en ellos la atracción que ejercieron Brasil, Chile y Perú.

El primer holandés que ha dejado huella perdurable en la Argentina fué el jesuita Philip Van Der Meeren, quien fundó una misión en las márgenes del lago Nahuel Huapí. Importó las primeras ovejas de Chiloé, dando así origen a la principal riqueza de la Patagonia. El padre Van Der Meeren, "El padre de las lagunas", murió en un valle de los Andes en 1707.

La primera expedición comercial holandesa más importante llegó años después de la declaración de nuestra independencia. Vino en un barco que mandaba el capitán de la marina

³⁷ Anónimo. "Epopéya de la Inmigración. Los holandeses en la Argentina". *Continente*. Buenos Aires, n. 58, enero de 1952, pp. 74-75.

real báltava J. Boelen. Uno de los accionistas era el rey Guillermo. Esta nave recorrió las costas argentinas bajo los cañones del almirante Brown, que batía las naves brasileñas en el estuario. Desde varios años antes, en 1820, representaba a Holanda en Buenos Aires su primer cónsul, Jan G. Vermoelen, casado con una argentina, doña María Antonia Rubio.

Pasó el tiempo. El desarrollo pujante de la Argentina a fines del siglo XIX hizo necesaria la realización de grandes obras públicas, para dotarla de puertos marítimos y fluviales y el dragado y canalización del Plata y el Paraná, a fin de abrir los puertos interiores a la navegación de ultramar. Estas obras estuvieron a cargo de célebres técnicos holandeses.

En los años 1889 y 1890 se inició una corriente inmigratoria que no alcanzó mayor éxito. La pampa no fué propicia a los buenos holandeses de tradicionales y arraigadas costumbres. Muchos de ellos se dirigieron a los grandes centros urbanos: Buenos Aires, Rosario y Bahía Blanca. La primera colonia agrícola se estableció en Tres Arroyos. Años después, las grandes empresas como la Philips y la Diadema hicieron venir varios miles de sus connacionales.

Por el año 1937 el gobierno argentino firmó con los miembros de la misión comercial Van Karnebeek un tratado amistoso referente a la inmigración y colonización holandesas. Recientemente, la misión del príncipe Bernardo, consorte de la reina Juliana, firmó otro más amplio y conveniente para ambos países.

El número de holandeses residentes en la Argentina oscila entre cinco y seis mil, distribuidos en la capital, pueblos circunvecinos y zonas del interior. La colectividad, apacible y laboriosa, cuenta con instituciones tales como el Banco Holandés, la Cámara de Comercio, el Centro Holandés, la Sociedad de Beneficencia Reina Guillermina y el templo protestante, cuyo pastor es el reverendo A. Sonneveld. El periódico "Nederland", fundado en 1920 por Ch. Van Balen, patriarca de la colectividad, quien lo dirige aún, es el órgano de la colectividad, que tiene también otro templo en Tres Arroyos, y sociedades culturales y de ayuda mutua en Comodoro Rivadavia, Santa Cruz, Formosa y otras regiones, donde los animosos hijos de la antigua Holanda de los molinos y los tulipanes y sus esforzados descendientes contribuyen con su labor silenciosa y fecunda a la riqueza y engrandecimiento de la Nueva Argentina.

► Nonveiller. **Rostros Flamencos**³⁸

París, diciembre de 1952.

Una excepcional representación, que abarca más de tres siglos de civilización, se lleva a cabo en París desde el 21 de octubre último, en las desnudas salas de la "Orangerie des Tuilleries", donde ha sido aparejada la exposición de "El retrato en el arte flamenco".

He dicho representación, porque parece que estuviéramos en un teatro, en cuyo escenario se exhiben verdaderos personajes de épocas pretéritas y que se nos muestran vivientes, tal como en realidad fueron. Grandes maestros de la pintura flamenca son los invisibles "directores" que hoy se comportan con sus personajes como lo hicieran cuando, en su estudio, ejecutaban el retrato.

³⁸ Nonveiller. "Rostros Flamencos". *Histonium*. Buenos Aires, a. 14, n. 164, enero de 1953, pp. 36-37.

El espectáculo, nada común, se inicia en la obscuridad medieval y recorre los tiempos, transformando paso a paso la mentalidad y el sentimiento hasta llegar a la frívola decadencia del setecientos, sobre el cual, en la muestra, cae el telón.

Sigamos, pues, ordenadamente a nuestros personajes: he aquí la primitiva escuela de Flandes y sus modelos. Son seres simples y espirituales. Despreocupados de su propio aspecto exterior posan, serenos, ante el artista. Nada le piden; por el contrario, se le entregan con todo el alma, como a un confesor que ha de conocer sus más recónditos pensamientos para ordenarlos en la presentación como mejor convenga a la inspiración del artista.

¿Quién es esa mujer de cara firme, de hábito casi monástico, que desde su marco de oro viejo nos mira ausente? Es una mujer que dice de su vida honesta, vivida con extrema dignidad, con medido decoro, que acata las leyes de la religión. Se llama Margarita Van Eyck, y quien nos la hace conocer es su marido Juan Van Eyck, nacido en 1390 en Maeseyck y muerto cincuenta y un años después en la antigua Brujas (pequeña ciudad que dio a la pintura flamenca tanta gloria como Venecia a la italiana). Entre las muchas obras, retratos y composiciones sagradas, usa él un lenguaje claro y verídico. Nos muestra aquí a la mujer con escrupuloso cuidado en los detalles, en la cara, en las prendas de vestir, en los cien pliegues del lino que —rodeando la cabeza— viste de intensa blancura las delicadas facciones femeninas. No se limita al aspecto exterior, e introduce pensamiento y espiritualidad en cantidades tan elevadas, que nos hace encontrar con un personaje auténtico de sus días.

Por ello, Van Eyck queda como el severo, el austero cultor de la verdad minuciosa, del pensamiento medido, del sentimiento místico.

Nuestro paso a través del tiempo remoto nos explicará cómo la humanidad, al salir de la Edad Media, surgía del misticismo religioso para aferrarse a las nuevas corrientes humanísticas, que pronto iban a transformar el viejo continente.

Todavía no será Hans Memling quien lleve a efecto un camino radical, no obstante aportar ideas y sentimientos nuevos en la expresión vigorosa de Van Eyck.

La segunda mitad del siglo XV experimenta la expansión de la influencia italiana en Flandes (como la flamenca que, en forma menor, se hace notar en Italia). Los artistas se han dado a viajar, y las investigaciones pictóricas ábrense camino. El *gusto* de la línea pura, nacido en Florencia, conquista al norte de Europa, y el gótico, ya en su ocaso, deja paso al acosador Renacimiento.

Memling, que hace de Brujas su habitual residencia, nos presenta personajes distintos a los modelos de Van Eyck. A veces, son caballeros mediterráneos que pudieran haber posado para Giovanni Bellini o Antonello da Messina. Su Giovanni Cándida ya no es más fijo y ausente pero ha adquirido un temperamento latino de ademán gentil. Llamado con razón el "Fra Angélico del Norte", Memling tiene conciencia de lo que le concierne; es menos realista que Van Eyck, aunque siempre encantador, de ánimo delicado, sobrio en el manejo de la materia con que infunde espíritu a sus figuras. Todavía reafirma la fe, la moralidad y la sensibilidad de su época. El "Retrato de una joven mujer" (que se conserva en el hospital de Brujas) y algunos otros del mismo tipo, son rostros de santos inspirados y evanescentes, plenos de gracia, ternura y bondad. Memling es su feliz pintor.

La suerte de los personajes en escena torna ahora más veloz la transformación en el sentido señalado por los primeros síntomas. Estamos en pleno 1500 y los grandes navegantes han ensanchado las fronteras geográficas y morales de los pueblos. Colón ha añadido un nuevo continente al mundo. Las cortes europeas derrochan fastuosidad, ostentando riqueza y lujo. Invitan a poetas, músicos, filósofos y artistas para aumentar las nacientes vanidades. El culto del *gusto*, de la elegancia, degenera velozmente en sensualidad y frivolidad. Los personajes del Renacimiento desean verse bellos, interesantes, potentes, cultos. Está en actividad un estilo espiritual, moral y físico, que produce estupendas "Susanas", "Conciertos campestres", "Venus al espejo". Tiziano, pintor de las cortes por excelencia, amante de hermosas y sensuales formas femeninas, hará escuela en Europa. Leonardo extenderá su influencia, en Francia sobre todo, pero se le interpretará equivocadamente (como lo es aún hoy en la pintura). Miguel Angel, Rafael y Tintoretto aportarán su potente contribución.

Después de un período más o menos amanerado estallará entre los flamencos un temperamento volcánico que hará suyas muchas experiencias recientes, pero prevalecerá en él su genuino, su abrasador talento. Pedro Pablo Rubens (1577-1640) será el pintor de nuevos personajes, ya definidos en su pasional y ornamental carácter.

Sus modelos, a los que se complacerá en servir bien, son reyes, príncipes, obispos, guerreros y cortesanos. A las damas de la corte les reservará carnes mórbidas y cálidas, pechos abultados que afloran en corpiños ajustados, manos hermosas y gentiles, dadas a las caricias; a los cortesanos, plumas, sedas, servidores y, siempre, bellos ojos almendrados, brillantes y seductores, que denotan en Rubens a un pintor de notable potencia.

Los caprichosos modelos ya se han impuesto a los artistas, y, amparados por la decadente ornamentación barroca, pretenden que se les retrate para la historia en actitudes de farsa, brindadas para la posteridad. Anchas y simpáticas sonrisas, abundancia de oro, de lebreles, de paisajes de fondo, para el espectáculo que se ha transformado en modo de vida.

Antonio Van Dyck se asocia, aún más complaciente, con el atlético Rubens. De físico enfermizo, muere a los cuarenta y dos años de edad, después de una brillante carrera empezada en Génova y terminada en Londres en 1641, siempre en las cortes reales. Al igual que con Rubens, la influencia flamenca halla en Europa, con Van Dyck, vasta resonancia; seguida, con menos recursos, por una pléyade infinita de artistas llegados después, continuará esa curva descendente que ha de precipitarse fatalmente en el mal gusto y en la hipocresía. Van Dyck queda aún como el gran coreógrafo de la frívola y megalómana representación en la que participan sus soberanos modelos. En fin, un coreógrafo de grandes trabajos, servidor humildísimo de sus exigentes clientes. Ya no es el artista, el árbitro que elige la máscara para Carlos I de Inglaterra, sino que es la corte en pleno la que dirige su pincel y hace estragos.

Todavía no están apagados los fuegos artificiales cuando el último empolvado personaje del retrato en el arte flamenco, nos invita a salir de la "Orangerie des Tuilleries".

Los delicados grises de la niebla invernal, que extiende sus velos sobre la Plaza de la Concordia, nos traen a la memoria los velos de Van Eyck y de Memling y sus diáfanas figuras.

► Juan Corradini. **La cocina de los pintores**³⁹

Un fenómeno interesante en la investigación sobre el desarrollo de las artes plásticas, es aquel que concierne a la íntima relación entre procedimientos técnicos y arte. La actividad artística, concebida como una necesidad de expresión y de comunicación propia del hombre —es decir, prescindiendo de cualquier finalidad utilitaria—, se manifiesta en todas las fases de las culturas sea cual fuere la pobreza de instrumentos y materiales de que el hombre dispone; sin embargo, a medida en que tales medios se van perfeccionando y por consiguiente se adquiere un mayor dominio sobre los mismos, la obra de arte se presenta con especiales características y somete al artífice a nuevas exigencias.

Asistimos, por lo menos en el ámbito de nuestra civilización, a un proceso de descubrimientos y perfeccionamientos técnicos seguido por el abandono voluntario de las conquistas realizadas. La historia del procedimiento de la pintura al óleo, actualmente bastante documentada, ofrece la oportunidad de acotar algunas observaciones.

Como se sabe, la tradición atribuye a Juan Van Eyck el descubrimiento de la pintura al óleo; hoy se reconoce que el aceite se empleó como vehículo, ocasionalmente, en épocas anteriores —por lo menos desde el siglo XII (manuscrito del Pbo. Theophilus)— y que al citado Van Eyck le corresponde el mérito de haber perfeccionado una técnica que se estaba elaborando en los talleres desde hacía siglos. Anteriormente, el procedimiento usado era la *tempera* o temple —mezcla de pigmentos con un vehículo soluble en agua. Sin entrar en detalles técnicos que no vienen al caso será suficiente aclarar que la pintura al óleo ofrece una cantidad de recursos ópticos incomparablemente superior a cualquier otro procedimiento; se ha dicho, con acierto, que puede ser comparada a una orquestación sinfónica frente a las demás técnicas, que sólo pueden producir música de cámara.

El desplazamiento de la gloriosa pintura al temple, que había producido obras de incomparable belleza —las bizantinas, las primitivas, todas las pinturas del *quattrocento* y parte de las del *cinquecento*— no fue ni rápido ni sin obstáculos: para ello se hizo necesario el abandono paralelo de toda la estética anterior. La pintura al óleo fue incorporada paulatinamente en la medida en que sus recursos especiales permitían la realización de fines ignorados o no requeridos por los que se guiaban todavía por principios tradicionales: Leonardo necesitaba del óleo para realizar sus contornos esfumados y efectos atmosféricos, mientras su contemporáneo Botticelli podía prescindir de él para perfilar sus figuras con contornos precisos.

Comprobamos que el nuevo procedimiento surge para satisfacer exigencias y necesidades de mudadas condiciones intelectuales: en el siglo XV, en la obra de Juan Van Eyck, es ya una técnica perfecta; a pesar de lo cual, en los siglos siguientes se modifica profundamente y no siempre con resultados satisfactorios, como lo prueba, entre otros ejemplos, el oscurecimiento fatal e irremediable de las pinturas sobre fondo de color.

Van Eyck todavía pintaba influenciado por la estética derivada de la pintura al temple y de la iluminación en particular, pero los artistas sucesivos no tardaron en descubrir las posibilidades ofrecidas por la estructura física de óleo para la ejecución de sus obras de una

³⁹ Juan Corradini. "La cocina de los pintores". *Histonium*. Buenos Aires, a. 14, n. 165, febrero de 1953, p. 49.

manera más libre y fogosa, explotando la pastosidad del nuevo vehículo. Es indudable que el mismo medio técnico ha sugerido al artista nuevos campos de experimentación y le ha abierto nuevas perspectivas de belleza formal. El mismo claroscuro es el resultado lógico de un procedimiento que permitía pintar colores de tonos profundos y sombríos y al mismo tiempo transparentes. Vemos como todo el interés que los artistas habían manifestado anteriormente por la luminosidad y la intensidad de los colores se vuelca en el estudio y la explotación de las sombras: el espacio, en los cuadros, adquiere una nueva dimensión y con esta conquista de la profundidad y del aire la pintura se encamina hacia un realismo más naturalista.

De la actitud naturalista surge más tarde una estética que rechaza el clima inventado de los tenebristas para defender la pintura de luz.

Insistimos: solamente la pintura al óleo, con sus innumerable recursos técnicos hizo posible esta evolución, que no podemos delinear aquí en todas sus fases. Por otra parte, conviene precisar que el procedimiento ha sido, simplemente, el medio más adecuado para que los artistas dieran forma a una nueva concepción de la vida y de ninguna manera debe considerarse como la causa fundamental de la evolución de las ideas estéticas.

Lo que aquí importa señalar es que todas las modificaciones de la técnica original y las características formales que las han acompañado, mientras fueron motivo de investigación y descubrimiento por parte de los pintores han sido elemento vital e integrante de las obras de arte; cuando se volvieron sabiduría adquirida, entraron en el "recetario de cocina" de los talleres y quedaron, paulatinamente, abandonadas. Esta diferencia ha sido siempre reconocida por los artistas, bajo uno u otro nombre; sin embargo, los tiempos modernos nos reservan una sorpresa: mientras los grandes maestros de antaño, aun haciendo la debida distinción entre arte y técnica, son todos "grandes cocineros", los pintores modernos han vuelto intencionalmente a una asombrosa y a veces ilógica simplificación del oficio.

Los últimos en explotar los múltiples recursos del procedimiento al óleo, fueron los impresionistas, quienes —para lograr sus particulares fines pictóricos—, necesitaron un medio dúctil con un amplio margen de efectos ópticos. El divisionismo pese a sus pretensiones científicas, significa ya una renuncia a buena parte de las ventajas ofrecidas por el vehículo aceitoso. Más tarde, se infiltran la anarquía y la contradicción.

La explicación del fenómeno debe buscarse en las profundas razones que pueden deducirse de la siguiente observación: todas las revoluciones artísticas anteriores —que son para nosotros el reflejo de una mudada perspectiva del conocimiento— utilizan y explotan al máximo el patrimonio técnico-artesanal legado por los antecesores: la cadena de la tradición, pese a las apariencias, no se rompe, sólo cambia de rumbo. Las revoluciones modernas son más radicales: no parten de un "saber hacer" para dar forma a un nuevo mundo ideal, sino que buscan expresar esta nueva visión con medios también nuevos, improvisados y sugeridos por el instinto.

Los pintores modernos han utilizado el medio más común a su alcance —el óleo— reduciéndola a su más pobre expresión: la pintura directa. Un cuadro de Rubens, un simple boceto, es una calculada combinación de múltiples recursos: desde la imprimación hasta el barnizado final, todas las estructuras internas del cuadro juegan un papel igualmente importante y esencial: basta mirar, verbigracia, en un efecto de carnaciones, las sutiles e imponderables diferencias que hay entre los tonos que la misma capa de color adquiere a

causa de su medida traslucidez y por efecto de las capas de color subyacentes. El cuadro moderno es, en línea general, una capa de pigmentos que con el mismo poder cubridor invade la superficie: las calidades puramente cromáticas e inmediatas prevalecen sobre los sutiles matices que sólo se pueden obtener con recursos indirectos. Así, un pintor como Gauguin que enseñaba: "¿Cómo ve usted ese árbol? ¿Es bien verde? Ponga, pues, un verde, el más hermoso de su paleta... Y esa sombra ¿es más bien azul? Pues no tema pintarla tan azul como sea posible", prescindía de los verdes y de los azules que se logran por sobreposición de capas traslucidas, renunciando a obtener la máxima intensidad y profundidad de tono obtenibles con elaborados procedimientos, para alcanzar el mismo resultado por medio de sabios contrastes y acercamientos de color. En un época en que los pintores sin genialidad hacían mucha "cocina", esto era considerado, con razón, honesto y auténtico proceder de pintor.

No obstante, tal renuncia al aprovechamiento total de los recursos técnicos parece haber llevado, paulatinamente, al desprecio por la más elemental corrección técnica: hay artistas como Figari, que dejan sin cubrir fondos de cartón de color, aprovechando los efectos de ese mismo color como si fuera pigmento mezclado con aceite. Es inevitable que con el tiempo, pese a los cuidados que se le presten, los efectos cromáticos originarios se falsearán: mientras los colores al óleo amarillearán por la polimerización de los aceites, el tinte del cartón desteñirá a causa de los rayos ultravioletas de la luz del sol. Ni qué hablar del destino que espera a los cuadros ejecutados con materiales heterogéneos, como ser recortes de papeles de diario, géneros teñidos, etc.

Para concluir con estas observaciones, cabe ahora formular una pregunta, que dejaremos sin respuesta: ¿por qué, mientras los maestros antiguos han concentrado sus esfuerzos para multiplicar los recursos técnicos y han logrado poner éstos al servicio de su arte, los pintores modernos parecen al contrario tener miedo de un exceso de conocimientos?.

► Rafael Biordi. **El encanto de la pintura holandesa del seiscientos**⁴⁰

Holanda, que hace unos meses acogió en el Rijksmuseum de Amsterdam la extraordinaria exposición de 120 obras maestras que abarcaba cinco siglos de pintura veneciana, ha querido corresponder a la cortesía de Italia con una muestra de 200 obras de arte que reflejan el encanto de la pintura holandesa del Seiscientos.

El presidente de la comisión organizadora de semejante muestra, que despertó extraordinario interés, fué el profesor Guillermo de Angelis-d'Ossat, director general de Bellas Artes, que contó con la valiosa colaboración de los profesores Argan, dell'Acqua y Lavagnino, la señora Van Dam Van Isselt y los doctores Roell, Van Schendel, De Vries, Weherli y Ronci.

En el seiscientos fué notable la afluencia de pintores holandeses en Italia: de la vida que llevaron en Roma nos acaba de ilustrar el doctor Hoggwerff (durante más de treinta años di-

⁴⁰ Rafael Biordi. "El encanto de la pintura holandesa del seiscientos". *Histonium*. Buenos Aires, a. 15, n. 177, febrero de 1954, p. 13-15.

rector del Instituto Holandés en Roma) en un libro con el cual el Instituto de Estudios Romanos ha iniciado su nueva colección de *Cuadernos de Arte*, en que se han recogido los frutos de tres décadas de búsqueda en los archivos. Por eso la muestra tiene interés histórico tanto como artístico: a través de las obras maestras exhibidas –comprendidas las de Rembrandt– surge la profunda influencia que el Caravaggio ejerció sobre algunos artistas.

La Muestra, organizada en los salones del Palacio de las Exposiciones –donde continuará hasta mediados de febrero para ser luego transferida a Milán– ofrece un panorama completo de la pintura holandesa del siglo XVII. Con el concurso de muchos museos, galerías y pinacotecas privadas resultó posible dar a este panorama la máxima amplitud y un riguroso carácter unitario. La variedad de los temas es muy vasta: paisajes, interiores de iglesias y de casas, retratos, escenas sagradas y profanas, mitológicas y agrestes, típicas figuras de gente de pueblo y artesanos, naturalezas muertas, marinas; variedad que confiere a la muestra mayor encanto y acrece el interés del público.

Los colosos son Rembrandt y Franz Hals, aunque también se destacan Van Ostade (gran pintor de escenas campesinas), Jacob van Ruisdael, sobrino y probablemente discípulo de Salomon; Maes, uno de los mejores alumnos de Rembrandt; Van Goyen, discípulo de Van de Velde; Barent y Hendrik Avercamp, que tuvieron particular preferencia por los paisajes invernales; Van Baburen, notable representante de la escuela nórdica de Caravaggio, que en 1619-1620 estuvo en Roma junto a David de Haen; Jan van der Heyden; Hobbema, que sufrió la influencia de Jacob van Ruisdael; De Hooch, discípulo de Berchem; De Keyser –uno de los retratistas más estimados de Amsterdam–; Koets, pintor singular de naturalezas muertas; Van Schrieck, que durante dos años estuvo en Roma y trabajó mucho tiempo para el gran duque de Toscana; Seghers, conocido por sus grabados, a menudo en colores, y por su empeñosa búsqueda de nuevos medios técnicos; Jan Havicksz Steen, uno de los pintores más grandes de Holanda y que infundió vivacidad a sus escenas; Esaías, Jan, Adriaen y Willem van de Velde, excelentes pintores de naturalezas muertas, marinas, paisajes y grupos alegres. Y entre tantos otros Wouwerman, de Witte, Verspronck, Vermeer, Weenix, Terbrugghen, Sweerts, Ter Borch, Savery, Saenredam, Potter, Poelenburgh, pintor de paisajes arcádicos con asuntos mitológicos y bíblicos, y Van Laer, llamado *Bamboccio*, que inició en Roma la escuela de pintores de bambochadas, es decir, escenas de carácter popular y rústico.

El arte de estos maestros del color habla un lenguaje claro, accesible, persuasivo. Los retratos expresan el carácter; los paisajes, su íntima poesía; las escenas populares, rústicas, ese sabor agreste.

Dibujo y colorido dan vida a esas composiciones armónicas a las que la pátina del tiempo ha dado un tono más severo, pero también un encanto más hondo.

OBRA MAESTRA DE MIGUEL ANGEL

Roma, por gentileza de las autoridades belgas, tuvo un huésped tan excepcional que para darle acogida se movilizaron el ministro de Instrucción Pública, un príncipe de la Iglesia romana, el embajador de Bélgica, el director general de Bellas Artes –profesor Guillermo de Angelis-d'Ossat– (con todo su estado mayor), los críticos de arte del periodismo romano, artistas, literatos y la consabida cohorte de mujeres.

En el centro de uno de los salones de la nueva galería nacional del Palacio Barberini, rodeado de obras pictóricas de célebres maestros, señoreaba el insigne huésped: la *Madonna de Brujas* esculpida por Miguel Angel, a quien le había sido encargada en 1506 por unos mercaderes flamencos que querían donar a su iglesia una obra del artista florentino cuya fama ya había traspasado los confines de Italia.

Sabido es que Miguel Angel se inclinaba a la escultura. Decía él que la pintura es mejor reputada cuando tiende más al relieve, y el relieve tenido muy en menos cuando más tiende a la pintura, y proclamaba que entre las dos artes “había la diferencia que hay del Sol a la Luna”. Pero en Miguel Angel tanto el pintor como el escultor alcanzaron igual excelsitud: la epopeya pictórica de la Capilla Sixtina compete con los mármoles maravillosos del *Moisés* y la *Piedad*.

“La *Madona de Brujas*” —señala M. L. Gengaro con esa agudeza que la caracteriza como una de las más sensibles expertas en arte— en la postura frontal, hierática, se remonta a ejemplares del Cuatrocientos y aun anteriores, pero resulta nueva la actitud del niño que se desliza de las rodillas maternas y oprime con la suya la mano de la madre. El contraste, más que en las contraposiciones formales, es buscado aquí en la diversidad expresiva de las dos figuras: juguetona y dinámica la del niño; estatuaría, real la de la Virgen, encerrada en su doloroso pensamiento”.

En la *Piedad* la Virgen, que ha llorado todas sus lágrimas, contempla con ceño adusto la carne de su carne: pocas veces el drama cristiano fué logrado en forma más solemne, con un clasicismo más noble. En la *Madonna de Brujas* no asoma aún el drama, pero la íntima armonía del grupo plástico igualmente se impone despertando en nosotros esa admiración que procede de la obra nacida de una mano que consiguió trasfundir en la materia inerte el ascua misma de la inspiración.

► Córdoba Iturburu. **Hieronimus Bosch.** **Olvido y resurrección de un gran pintor**⁴¹

Durante aproximadamente cuatro siglos Hieronymus Bosch Van Aeken —los italianos y nosotros lo llamamos El Bosco— permaneció sumergido, prácticamente, en un olvido inexplicable. Nacido en Hertogenbosch o Bois-le-Duc, en el entonces Brabante septentrional y hoy sur de Holanda y muerto en la misma ciudad, vivió en una época (1450 ó 1460-1516) por no pocos considerarla uno de los siglos de oro de la pintura neerlandesa. Pero, hasta no hace mucho tiempo, cuando los comentaristas, los críticos y los historiadores del arte se referían a este fecundo período no solían mencionar el nombre del original evocador de los horrores infernales. Se hablaba de los hermanos Van Eyck y de Roger Van Der Weyden, de Van Der Goes y de Menling, del alucinante Brueghel, seguidor de El Bosco, del impecable Holbein. Recién a mediados del primer cuarto de este siglo su nombre subió a los primeros planos de la consideración entre los artistas y los intelectuales. Los expresionistas primero, luego los dadaís-

⁴¹ Cordova Iturburu. “Hieronimus Bosch. Olvido y resurrección de un gran pintor”. *Histonium*. Buenos Aires, a. 16, n. 183, agosto de 1954, pp. 25-32.

tas y, en forma más sostenida aun, los surrealistas, proclamaron la inmarchitable modernidad de una obra que, a cuatro siglos de distancia, se sostenía sobre las mismas esencias de sueño y de subconsciente que animan a la pintura de esas tendencias de vanguardia. De un día para otro el pintor olvidado, postergado, el pintor considerado por algunos apenas un ilustrador y comentador secundario, exasperado y acaso desaforado, de las creencias y supersticiones medioevales, se convirtió en la figura capital, en el sumo precursor de una corriente artística que a través de personalidades como las de Brueghel, el Greco, Goya y Hoggart, desembocaba finalmente en esa exaltación de la fantasía y del sueño que es el surrealismo.

Acaso no resulte inoportuno recordar que ese olvido de casi cuatrocientos años caído sobre el nombre de El Bosco, luego de su muerte, importa un contraste violento con la repercusión pública de su obra durante su vida. El Bosco fué un pintor extraordinariamente popular. Sus pinturas circulaban en copias entre las gentes y poderosos y humildes se las disputaban y las coleccionaban. A medio siglo de su desaparición, Felipe II –que sólo a él y a Tiziano admiraba realmente– adquirió seis de sus obras más importantes: entre ellas el triptico de “La Adoración de los Reyes Magos”, que se halla en el Prado; y el de “La Carreta de Heno”, el de “El Jardín de las Delicias” y el “Ecce Homo”, de El Escorial. En su habitación del monasterio, donde cerró los ojos, guardaba el monarca una de las pinturas del gran holandés: la “Representación de los Siete Pecados Capitales”.

Claro está que las razones por las cuales se lo admiró en su tiempo no son las mismas que han determinado la devoción de los artistas y los intelectuales de nuestra época. Para nosotros es, por una parte, el autor de una obra alimentada con las esencias poéticas de la fantasía y, por otra, el artista dueño de una expresión pictórica de méritos sobresalientes. Pero, para sus contemporáneos, fué, en realidad, algo muy distinto. Fué su propia expresión; la expresión de su época. No fueron sus sueños y sus pesadillas personales lo que describió en sus pinturas; fueron los sueños y las pesadillas de su tiempo, los terrores y las fantasías de la superstición y de la fe colectivas de su edad.

Las obras de sus manos que aun se conservan –muchas se han perdido– contienen escenas religiosas, motivos infernales, estampas de costumbres, alegorías de sentido moral y composiciones imaginarias en que se mezclan lo real y lo fantástico, lo cotidiano y lo fabuloso, lo delicado y lo horrible, realizado todo con un espíritu en que, a la vez, se unen el sentido de lo terrorífico con un humorismo bufonesco, la devoción con el sarcasmo, la fe con la irreverencia.

Su temática es substancialmente medioeval y no es difícil, por cierto, rastrear las fuentes de su inspiración. No poco le sugirieron, es evidente, las gárgolas, las quimeras, los demonios, los homúnculos, los condenados, los ángeles, los santos, las vírgenes y los pecadores que, esculpidos en piedra o tallados en madera, ornamentan las cornisas, las torres, las puertas y los retablos de las catedrales. Miembro de la Cofradía de Nuestra Señora, organización puritana de carácter religioso y espíritu reformista a la que perteneció Erasmo por ese mismo tiempo, conoció El Bosco, a través de las lecturas que se realizaban en las reuniones de la congregación, los libros en cuyos temas, historias y personajes halló gran parte de los motivos de sus cuadros. Eran estos libros, por ejemplo, el Apocalipsis de San Juan o la deliciosa recopilación de vidas de santos de “La Leyenda Dorada” de Voragine o el “Malleus

Maleficarum" en que Alain de la Roche describe terroríficas visiones infernales o la lista de horrores, también del Infierno, reunidos por Denis el Cartujo en su "De Quatuor Hominum Novissimis". Otras escenas de sus cuadros –"Cristo Escarnecido", "La Corona de Espinas"– le fueron inspiradas, es visible, por las representaciones de los "misterios" medievales organizadas por la misma Cofradía. "La Visión de Tondale", viaje de un caballero irlandés a través de los Infiernos y el "Romance de la Rosa", especie de compendio profano del amor y de la leyenda, le proporcionaron, con sus extraños paisajes y sus figuras simbólicas, no pocos elementos para sus pinturas. "El Jardín de la Delicias", el tríptico de El Escorial, alegoría moralizante enderezada a prevenir a los pecadores de los castigos que los aguardan en la vida eterna, se halla inspirado en este libro. Otro de los filones de su temática fué el rico venero de supersticiones y de creencias de una época en que los prodigios de las brujas y de los hechiceros, las agorerías, los conjuros, los incubos y los súcubos poblaban la imaginación de las gentes.

Pero si la temática y los elementos de sus composiciones son de toda evidencia medioevales y pertenecen, por lo tanto, al pasado, el espíritu con que el artista realizó su obra es enteramente de su tiempo y anuncia, además, los tiempos que se aproximan. El Bosco no fué un simple relator o descriptor pasivo de creencias, supersticiones y leyendas. Fué un crítico severo de su propio tiempo. Admoniciones despiadadas fluyen de sus obras a través de ese expresionismo psicológico con que subraya, en las fisonomías, la bestialidad del pecado y la fealdad de las debilidades humanas. Para transmitir su mensaje se vale, otras veces, de la alegoría. Uno de sus trípticos más admirables –"El Jardín de los Suplicios"– constituye, en este sentido, una expresión característica de su procedimiento. En el ala izquierda se describe la felicidad idílica del hombre en el ámbito de la pureza anterior a su caída en el pecado. En la tabla del centro se muestra al hombre entregado a los excesos del libertinaje y en el ala derecha, finalmente, al hombre sumergido en las profundidades infernales, sufriendo el castigo eterno de sus culpas. Como Dante Alighieri, El Bosco ha creado un mundo y en ese mundo suyo dicta la ley, administra la justicia y dispone, de manera implacable, el justo castigo de los crímenes.

Esta actitud de crítica severa, de condenación de la corrupción y de las debilidades de sus contemporáneos no es, sólo, la reacción explicable de un espíritu calificado ante el espectáculo de las miserias humanas. Es algo de mayor trascendencia todavía. Es la expresión de ese vasto desconformismo social, de proyecciones históricas, que se manifiesta, por ese tiempo, en el descreimiento creciente en las instituciones medievales, ya resquebrajadas, y en la aparición de concepciones filosóficas, políticas y económicas que anuncian el mundo nuevo de la ciencia experimental, de la organización de los estados nacionales y del establecimiento de las relaciones de clases inherentes a la instauración de una sociedad en que el dominio del burgués ha de substituir al del aristócrata. La Cofradía de Nuestra Señora, a la que pertenecía El Bosco y a la que Erasmo estuvo afiliado en esos mismos días, según lo dejamos dicho, era una organización puritana, imbuida de ese descontento, esa desazón y ese espíritu de renovación y de cambio que habría de concretarse –para decirlo rápidamente– en el pensamiento científico, político, económico y religioso del Renacimiento. El Bosco es una expresión de ese vasto movimiento espiritual y no tienen otro sentido que el de una crítica demoledora de su propia época el humor bufonesco, los sarcasmos y las alegorías

con que fustiga a sus contemporáneos en sus composiciones imaginarias o en sus estampas de costumbres. Las poéticas imaginaciones del desmesurado fantasista no son en definitiva, pues, como se ve, sino las palabras de un alegato formidable contra un estado de cosas corrompido y en favor de una convivencia social más justa y más humana.

Desde un punto de vista estrictamente artístico su obra es la de un maestro y la de un innovador. Toda la ciencia pictórica de su época está en su arte. Pero en él están, asimismo, direcciones y rumbos que apuntan hacia territorios nuevos, hasta entonces inexplorados.

Formado técnicamente en alguno de los buenos talleres del Delft o de Harleem, resplandecen en sus tablas los valores de la buena pintura flamenca de sus días: la artesanía esmerada y perfecta heredada de los Van Eyck, la ciencia de las perspectivas geométrica y aérea aprendida de Dirk Bouts y el sentido del movimiento de las figuras y las formas en que fué maestro Van Der Goes, ese precursor del barroco. Pero, además de todo esto, nunca la pintura había proporcionado al espectador, de manera tan sensible, la ilusión del espacio, ni el dibujo había llegado a síntesis tan apretadas y expresivas, ni el color a tan refinadas delicadezas. Creador del cuadro de costumbres que Brueghel, su discípulo aunque naciera después de su muerte, había de llevar a tan altas posibilidades, es uno de los maestros del realismo; lo es, asimismo, del paisaje ya que influyó en este sentido, de manera decisiva, en Joachim Patinir, una de las grandes figuras iniciales del género. Su expresividad formal y humana mediante deformaciones casi caricaturescas destinadas a acentuar los caracteres fisonómicos y psicológicos de sus personajes, lo erigen en uno de los precursores del expresionismo de todos los tiempos y, por último, su capacidad genial de amalgamar en sus composiciones lo real y lo imaginario, lo cotidiano y lo fabuloso, lo cierto y lo fantástico, justifica la devoción de los artistas modernos adscriptos a las tendencias que hacen residir en el sueño y en el subconsciente la substancia de su arte.

La esencia entrañablemente humana de su obra y sus inmarchitables valores estéticos y técnicos explican su resurrección y son la causa de la perennidad de su pintura.

► E. E. L. De Wilde. **Los museos y las galerías de arte de Holanda**⁴²

LOS MUSEOS y galerías de arte de nuestra época son muy diferentes de los del siglo diecinueve, cuyas paredes atestadas agobiaban al profano, y donde no existía la preocupación de ayudar al visitante inexperto.

Hoy, los museos y galerías están dispuestos con cuidado y gusto y las colecciones se exhiben de manera que el visitante pueda seguir el proceso evolutivo en todas las ramas del arte de cualquier época.

Pero es en especial después de la última guerra, con la desaparición de los restos de su anterior carácter estático, que los museos han hecho los mayores avances en el sentido de atraer el interés del público. Se realizan ahora exhibiciones periódicas, que ofrecen oportunidades de ampliar la observación y comprensión, en campos que no pude abarcar la propia

⁴² E. E. L. De Wilde. "Los museos y las galerías de arte de Holanda". *Saber Vivir*. Buenos Aires, a. 9, n. 111, enero-febrero-marzo de 1955, pp. 32-35.

colección de un museo. Guías competentes explican puntos especiales y contestan a preguntas de los asistentes; grupos de adolescentes visitan las muestras, en cumplimiento del plan de estudios; se organizan cursos para maestros; y películas especiales presentan a los artistas y su trabajo ante el público. El Museo ya no se contenta con ser motivo de gozo para un número reducido de privilegiados, ni quiere ser una cantidad pasiva en espera del visitante previamente interesado. Por el contrario, se esfuerza de modo activo en despertar el interés de grandes masas, entre las cuales recluta nuevos visitantes y conquista firmes amigos.

El museo realiza una tarea educativa, descuidada aún en cierto grado por muchas escuelas. Se ha convertido en un empresa crecientemente dinámica, que ocupa un puesto por derecho propio en círculos cada vez más amplios de la comunidad.

Detrás de estas actividades externas, oculta al público, tiene otra misión: la organización, clasificación y aumento de sus colecciones.

En otros tiempos, la exposición de estas obras de arte constituía la suma total de lo que cualquier museo hacía por el visitante, y su única tarea adicional fué la de buscar nuevas adquisiciones. El personal se componía de historiadores, cuyo interés era más científico que estético. Y aunque el siglo XIX formó excelentes colecciones, también cometió algunos errores, difíciles de comprender, con respecto al arte de su época. En París, por ejemplo, de sesenta y cinco pinturas legadas por el coleccionista Caillebotte al Museo de Luxemburgo, veinticinco –de Renoir, Manet, Monet y Pissarro– fueron rechazadas.

En Holanda, en algunas galerías de arte, inmediatamente antes de la primera guerra mundial, perdieron la oportunidad de comprar toda o parte de una colección de cuadros de Cézanne; y pasaron treinta años antes de que fuera posible remediar ese grave error en muy modesta medida, adquiriendo dos de dichas piezas, para incorporarlas a los tesoros artísticos de la nación.

Se comprende la conveniencia de cierta sistematización, en lo que atañe a la ampliación de los museos y galerías de arte, en particular en un territorio pequeño como el de Holanda, donde el visitante extranjero puede tener la impresión de que el país no es más que una aglomeración de ciudades. No se sirve ningún propósito útil si la ambición incita a una pequeña galería a tratar de rivalizar con las de mayor importancia.

Una galería que posee, por ejemplo, un cuadro de Franz Hals, uno de Ruysdael y uno de Jan Steen, generalmente produce una impresión deplorable. Si las pequeñas galerías intentan competir con las grandes están condenadas al fracaso, en primer lugar, por la falta de fondos; y luego, porque las más importantes obras de arte se encuentran sólo en grandes galerías y en colecciones privadas de primera categoría. Es verdad que en casos excepcionales puede llevarse a remate una importante colección como sucedió en París con la de Cognac, pero, por la modestia de sus medios, las pequeñas galerías se encuentran en desventaja frente a las más importantes, y a las ricas colecciones privadas con las que no pueden competir.

En cuanto a nosotros, en Holanda, las diferencias existentes en lo que atañe a la distribución de nuestras colecciones de arte, se han producido por un proceso natural. En sus comienzos, la mayoría de nuestras galerías se propusieron reflejar la historia de sus propias ciudades, de las cuales aquéllas que podían vanagloriarse de contar con una escuela de pintura propia, generalmente, poseían también varios cuadros importantes. Así encontramos en Amsterdam, en el Rijkmuseum, "La Ronda Nocturna" y "La Novia Judía" de Rembrandt.

Haarlem tiene la más importante colección de las obras de Franz Hals, quien nació allí; en Leyden el pintor Lucas van Leyden está particularmente bien representado y la obra de los pintores de Utrecht no ocupa en parte alguna puesto tan destacado como en la Galería de Arte de Utrecht.

Pero ninguna de estas ciudades se ha limitado a coleccionar las obras de los pintores locales. Usando el viejo núcleo como base, ha ampliado, sin cesar, la esfera de interés en sus galerías. Las más prominentes son el Rijkmuseum, el Mauritshuis y el Boymans. Además de la obra de los pintores nativos de Amsterdam, el primero contiene pinturas de artistas de Leyden, Haarlem, Utrecht y La Haya, como corresponde a la capital del país. Lo mismo puede decirse del Mauritshuis y el museo de Boymans, en La Haya y Rotterdam, respectivamente, el último de los cuales no es tan antiguo como los otros dos. Es innecesario agregar que esta amplia representación del arte nacional es la más adecuada en ciudades cuyo prestigio trasciende en mucho los límites locales.

Con referencia al arte moderno –que, de acuerdo con los conceptos actuales no abarca sólo el siglo XX sino también la mayor parte del XIX– existe el problema de separar los diferentes campos de actividad de las galerías, lo que es mucho más difícil que en el caso de los Maestros Antiguos. Porque las modernas galerías de arte no pueden basarse en la historia de sus propias ciudades. Nuestras grandes tradiciones en las artes plásticas se establecieron en el siglo XVIII, no en el XIX o en el XX. En este caso no se cuenta con la base de viejas colecciones en posesión de municipalidades o ricos burgueses. La gran evolución de las artes plásticas en los siglos XIX y XX se produjo en Francia, de modo que todas las galerías de arte moderno dependen de las mismas fuentes.

Sin embargo, continúa siendo deseable cierta división en el campo de las actividades.

Por puro accidente existe tal diferenciación entre las dos más importantes galerías de arte moderno en Holanda –el museo Stedelijk, en Amsterdam, y el Kröller-Müller, situado en el distrito de Veluwe, que presentan una visión total de la Escuela de La Haya y de los impresionistas de Amsterdam, además de poseer las dos mayores colecciones de van Gogh en el mundo.

El núcleo inicial del museo Stedelijk, de Amsterdam, fué la espléndida colección privada de P. A. Regnault, cuyas preferencias particulares eran totalmente diferentes de las de la señora Kröller-Müller, fundadora del museo del mismo nombre, que luego se convirtió en propiedad del Estado.

El señor Regnault se sentía atraído por el color y las técnicas artísticas ajenas al cubismo, en tanto que la señora Kröller-Müller prefería el elemento arquitectónico en la pintura y coleccionaba sobre todo arte cubista y abstracto geométrico.

Aparte de esta diferencia básica existe otra distinción: la colección del museo Kröller-Müller es una entidad completa, dominada por el gusto del coleccionista privado que la reunió. En el caso del Stedelijk, si bien es cierto que la colección privada del señor Regnault puso su impronta en el conjunto, el museo ha agregado otras muestras de arte moderno para dar una visión de sus variados aspectos, de modo que ha llegado a ser el mejor exponente del arte del siglo XX en Holanda.

Existen otros tres museos de arte moderno en el país: el “Gemeentemuseum” en La Haya, el Boymans en Rotterdam y el Van Abbe en Eindhoven.

El "Gemeentemuseum" tiene una excelente colección de la escuela de La Haya y ofrece asimismo un panorama general de la pintura holandesa contemporánea. La colección es típicamente holandesa y contiene pocos ejemplos de escuelas extranjeras. Los cuadros de Mondrian se destacan entre las obras más interesantes del conjunto.

Pocos exponentes del arte moderno reúne el museo Boymans, ocupando el primer plano pinturas más antiguas. Pero las obras modernas que expone son de excelente calidad, aunque no se ha tratado de reunir las siguiendo líneas determinadas. Hay telas de van Dongen y Permeke, Koch y Willing, Severini y Mondrian, Charley Toorop y Sluyters.

En cuanto al museo municipal Van Abbe, en Eindhoven, es el de más reciente creación. Se han realizado las adquisiciones según un plan cuidadosamente trazado, a fin de asegurarle un lugar destacado entre las colecciones nacionales de arte moderno, en el sentido de cumplir un propósito útil, enriqueciendo los tesoros artísticos del país de manera que las diversas colecciones se complementen entre ellas. Este museo ha dirigido con preferencia su interés a la pintura expresionista, insuficientemente representada en el resto de Holanda. Porque aunque el más grande precursor de esta escuela, van Gogh, nació en Holanda, es un hecho real que las principales galerías del país han prestado poca atención a esta tendencia. Al museo van Abbe se le presenta, por lo tanto, la oportunidad de formar un conjunto independiente de obras que complete las colecciones públicas de arte moderno en los Países Bajos.

► Miguel Brascó. **Los viajeros. Los burgueses ciclistas de Holanda**⁴³

La mitología divulgada por las mortecinas guías de turismo propone para Holanda una imagen de molinos lentos, llanuras con tulipanes y diques teratológicos sobre los cuales merodean caballeros de edades diversas, con pantalones anchos, pipas y zuecos de madera.

Entre muchas otras cosas, eso también existe en Holanda. Su paisaje fué inventado hace muchos años por Jeronimus el Bosco, en tablas policromadas, llenas de pequeños monstruos zoomórficos, cielos herméticos y cuestiones teológicas. Con algunos agregados, el país se ha mantenido fiel a estas imaginaciones del gran pintor del medievo. La impresión que ofrece de inmediato es la de abigarramiento, la de una habitación no muy espaciosa atestada de muebles y personas. Pero todo muy en orden.

El carácter compacto de Holanda es razonable. Su territorio se atraviesa de este a oeste en tres horas de automóvil manejado por un padre de familia prudente. Y en esa poquedad se acumulan diez millones y medio de holandeses, unos al lado de los otros, unos encima de los otros, a razón de 314, 3 por cada kilómetro cuadrado. Esta desconsiderada densidad demográfica evoca a la del Japón en donde, según he oído, cada vez que nace un japonés otro japonés cae al océano.

Vivir en un país de diámetros tan escuetos obliga a tomar ciertas precauciones. Una de ellas es la velocidad de los automóviles. Ceda usted a la tentación de apretar el acelerador en alguna de las estupendas autopistas unidireccionales de Holanda y no tardará mucho en

⁴³ Miguel Brascó. "Los viajeros. Los burgueses ciclistas de Holanda". *Lyra*. Buenos Aires, a. 15, n. 158/160, primer trimestre de 1957, p s/n.

estar dando explicaciones a un indignado agente aduanero belga o alemán, que le recrimina el haber cruzado las fronteras sin cumplir con los trámites inventados por la Civilización de los Pasaportes.

Será por esto que los holandeses prefieren moverse sobre las dos ruedas medidas de una bicicleta. Todos, desde el primer ministro hasta el último de sus proletarios, pasando por la colección de mujeres que forma la familia real. Se nace aquí sobre una bicicleta lo mismo que los indios de la llanura sudamericana nacían sobre un caballo. Así es como todos poseen un dominio casi biológico de este artefacto al que conducen sin error posible cualesquiera sean las condiciones ambientales, con dos manos, con una o con ninguna: pedaleo antideslizante sobre la resbaladiza escarcha que distribuye el permanente bajo cero del invierno, pedaleo a control remoto a través de las nieblas compactas, pedaleo al esquite en las estrechas calles centrales de las ciudades donde, en poquísimos metros, se acumulan niñas con monopatinés, músicos ambulantes, automóviles, madres de familia, pequeños vehículos de reparto, motonetas, soldados de la NATO y otras varias decenas de bicicletas.

Pequeña como es, existen sin embargo dos Holandas. Una abarca la parte norte y los litorales marítimos; la otra se extiende al sur, contra la frontera del país belga. La Holanda del norte es la que preferimos los latinos por la ley que rige la atracción de los opuestos. Aquí es donde viven los holandeses típicos, los que incrementaron la superficie nacional a costas del Mar del Norte. Allí donde arrebatában un metro al desprevenido océano, construían un dique. Sus padres fueron los jocundos navegantes que civilizaron a sangre y fuego las lejanas islas del archipiélago malayo. Allí donde civilizaban una isla, fundaban una compañía de importaciones y exportaciones, aprovechando el ferviente deseo de los indios de trabajar sin exigir salario alguno.

De los afanes de estos holandeses quedan los diques pero ya no más el imperio, fuera de las melancólicas posesiones en Sudamérica: la isla del Curaçao y el Suriname que es como llaman aquí a la Guayana Holandesa.

Los hombres del norte son analíticos, austeros. Su pasión consiste en comprender cualquier mecanismo, clasificar sus elementos integrales, ordenar esta clasificación en un fichero y por fin utilizar estos ficheros para mejorar los ingresos de sus empresas. Son conservadores por instinto y protestantes por tradición, respetando escrupulosamente las prácticas del culto.

Se subdividen por sus creencias en numerosas sectas irreconciliables, que coinciden solamente en su desconfianza común hacia el enemigo que vende indulgencias en Roma.

El respeto por las tradiciones y el celo localista del norte se hace evidente en pequeñas poblaciones como Volendam, Marken, Urk y Staphorst. Los habitantes de estas aldeas se han ingeniado para mantenerse al margen del calendario. Sus costumbres son apacibles y pertenecen a otro siglo. Son piadosos, obstinados y sienten una marcada aversión hacia todo lo que pueda calificarse de una manera u otra como de extranjero. Es necesario aclarar que extranjero es todo aquello que se origina a un par de metros más allá de los límites comunales.

Estas colectividades son cerradas hasta extremos mucho más precisos que la mera segregación racial común en todo el país. No se admite ni siquiera la posibilidad de que una doncella o no de Marken pueda casarse con un joven pescador de Urk, situado en la orilla opuesta del Zuiderzee. Y menos aún, con uno de Volendam, que queda a pocos kilómetros

de Marken, pues por alguna aberración incomprensible para los piadosos protestantes de Marken, los habitantes de Volendam son todos católicos.

Jóvenes impetuosos han pretendido desconocer ocasionalmente este tabú. Algunas horas más tarde, al recobrar el conocimiento, se han encontrado a una considerable distancia del lugar, con lesiones menores y posteriores.

Pero estos sacrilegios son infrecuentes. El método holandés reprueba estos breves dramas de Julietas y Romeos lugareños. Las doncellas o no de estas aldeas se conforman con los jóvenes locales, visten cada día sus ropas típicas, educan a sus hijos en el santo horror a la heterodoxia y a las costumbres foráneas, leen las Escrituras y envejecen a la vuelta de años laboriosos y ordenados, los unos sumamente iguales a los otros.

A propósito de ropas típicas, algunos viajeros, endurecidos por otras desvirtuaciones comunes en los países que cultivan sus pintoresquismos para seducir a los turistas probablemente norteamericanos (Semana Santa en Sevilla, atmósfera bohemia de Montmartre), presumen que los hombres de Volendam usan sus anchos calzones, sus enormes zuecos y sus pequeñas gorritas en homenaje al color local y a las tiendas de *souvenirs*; *on parle français, english spoken*. No es así, sin embargo. Esta del atuendo es otra de las formas en que se manifiesta el delirante localismo del holandés del norte y su empeño en aferrarse a lo que fué.

Más que los hombres son las señoras las que conservan mejor las tradiciones del vestido, sin dejarse impresionar por los desvaríos de Christian Dior que difunden las páginas satinadas de las revistas de modas y el celuloide de las películas. Es cierto también que ninguno de esos dos materiales se distribuye en estas aldeas, cuyas noches se dedican al reposo y los domingos rehuyen toda frivolidad para contraerse a la oración y a los pensamientos piadosos.

Las mujeres usan faldas a rayas azules y grises, o totalmente negras y plisadas, largas hasta los tobillos; blusa de paño negro con pechera blanca aplicada. Al cuello, un gran collar de corales y adornos de oro aquí y allá. Luego, los zuecos pintados de negro, con detalles en color, y el conocido bonete de encaje, que durante los días de semana se cambia por un bonete negro, simple, parecido al gorro frigio que lleva siempre la señora *République française*.

Si descendemos a la otra Holanda, del sur, estaremos en un mundo sensiblemente diferente. La monotonía de cabellos descoloridos y ojos azules es alterada por frecuentes unidades humanas de apariencia latina. Es la zona intermedia, sometida a la mixturante influencia de la latinidad belga. Las costumbres siguen siendo holandesas, pero sin agresividad. Los molinos de viento se hacen esporádicos, el localismo se atempera y desaparecen las vestimentas típicas.

El alto *standard* de vida ha hecho desaparecer de Holanda al proletariado como clase social sujeta a una penosa incertidumbre económica y por consiguiente con espíritu combativo. Todo lo que existe aquí son burgueses: burgueses de cuello duro, gerentes de manos pálidas, hombres adscriptos a las funciones del intelecto, funcionarios de grandes empresas, preocupados en ordenar gráficos de producción y esquemas de planeamiento en los virtuosos papeles; luego, los burgueses devotos de la actividad manual, fieles servidores de la gran maquinaria industrial holandesa, que les paga altos salarios y se hace cargo de todos los servicios sociales.

El proletariado campesino ha sufrido también esta influencia de la gran prosperidad económica del país. Obra también sobre él la influencia del ambiente, la inexistencia de un medio rural netamente separado, en la práctica, del medio urbano.

Holanda hace la impresión de ser una gran ciudad con algunos ocasionales baldíos. Al término de un límite comunal comienza otro, casi inmediatamente. A la gran ciudad se sucede el pequeño pueblo, y luego una aldea, y otro pueblo, y otro caserío, y una ciudad nuevamente. En los intersticios, una comarca de pequeñas parcelas agrícolas y granjas. Este es el dominio del burgo. Holanda es, en definitiva, un país burgués.

Con toda la secuencia previsible de convenciones, prejuicios, breves orgullos y controles recíprocos.

Es cierto que el catálogo de estas convenciones y prejuicios registra variedades diferentes de aquellas a las que estamos habituados en nuestros países sudamericanos. Por eso es que en el primer contacto con estas colectividades nórdicas nos sorprenderemos agradablemente ante ciertas inesperadas libertades. Pero luego advertimos que se conceden en detrimento de otras y que las habas, en un agua o en otra, se cuecen de todas maneras.

En el castillo holandés de Waardenburg, en Zaltbommel, vivió el doctor Fausto con Mefistófeles, a lo largo de cuatro años, según la leyenda expuesta después por el inglés Marlowe y el alemán Goethe. En estos cuatro años bajo la influencia de las metódicas nieblas neerlandesas es probable que el doctor Fausto se haya dedicado a sistematizar y fichar sus conocimientos. El demonio, por su parte, amplió sus inversiones en las compañías que civilizaron la Indonesia, subdividió a los protestantes en pequeñas sectas antagónicas para controlar mejor su devoción teratológica. En sus ratos libres, Lucifer amplió el repertorio de excepciones que constituyen la gramática holandesa. Antes de eso, algunos habitantes del país manejaban correctamente su idioma. Ahora, ni el diablo.

► Inés Malinow. **Plásticos argentinos en Bruselas**⁴⁴

A veces resulta forzoso citar estadísticas, un poco para sorpresa del incrédulo que no confiaba demasiado en las matemáticas, y otro poco para dar más argumentos al que los tiene de sobra: en los seis meses que duró la Exposición Internacional de Bruselas por el pabellón argentino pasaron alrededor de cinco millones de personas. Y en ese "mundo del futuro", como se denominó la exposición, hubo cinco millones de asombros entre los espectadores que descubrieron, sorprendidos, el valor de la pintura que allí se exhibía. Y no es de extrañar: la Argentina, país ganadero por excelencia, ofrecía de pronto un panorama insospechado. La mayoría de los visitantes esperaba el inmenso despliegue de la riqueza agropecuaria... y halló en cambio una amplia variedad de productos textiles, alfombras, zapatos, en fin, industrias que no se asocian proverbialmente con esta latitud sudamericana... y, junto a esos artículos heterogéneos, la sección de arte dirigida por el subcomisario Pablo Curatella Manes

⁴⁴ Inés Malinow. "Plásticos argentinos en Bruselas". *Lyra*. Buenos Aires, a. 16, n. 171/173, 1958, p. s/n.

causó sensación. La galería de cuadros, esculturas y fotografías, presentada como una exposición en miniatura, fué una de las más populares de la feria.

Dos grandes premios logrados por el pintor Juan Del Prete y el escultor Luis Falcini; tres diplomas de honor obtenidos por Clorindo Testa, Juan Carlos Castagnino y Antonio Sibelino; seis medallas de oro concedidas a Horacio Butler, Fernández Muro, Miguel Ocampo, Raúl Russo, Kasuya Sakai y Gregorio Vardanega; diez medallas de plata otorgadas a Eugenio Daneri, Leonidas Gambartes, Ernesto Farina, Jorge Larco, Luis Seoane, Enio Iommi, Noemí Gerstein, Víctor Chab, Fernando López Anaya, Alfredo Bigatti; quince medallas de bronce ofrecidas a Miguel Diomedes, Yente Crenovitch, Sarah Grilo, Eduardo Jonquière, Jorge Krasnopolsky, Alfredo Trabucco, Carlos Uriarte, Gyula Kosice, Martín Blaszkó, Pompeyo Audvert, Américo Balan, Alberto Nicasio, César Miranda, Noemí Fábregas y Víctor Rebuffo, expresan del modo más elocuente el significado del movimiento artístico en la Argentina. Aunque en las exposiciones bienales de Viena y San Pablo la crítica había distinguido a la plástica rioplatense, los treinta y seis premios acordados en esta oportunidad por un jurado internacional trajeron al ambiente artístico y al público en general el interés que todo triunfo entraña.

Es necesario señalar que el comisionado general argentino Cristóbal Ricardo Solari dió al pabellón un aspecto muy singular desde el punto de vista arquitectónico, cerrando las grandes ventanas de cristal que daban al césped que rodeaba el pabellón; de este modo se formó una galería de arte permanente, en la que los espectadores no tuvieron un motivo de dispersión.

La elección de las obras fué realizada por los críticos Julio Payró, Jorge Romero Brest, Córdova Iturburu, Ernesto B. Rodríguez y Damián Carlos Bayón. El jurado, en Bruselas, estuvo constituido por el presidente A. I. Zamochkin, de Rusia, y los vicepresidentes Pablo Curatella Manes, de la Argentina, y Giraud Mangin, de Francia.

Luis Falcini, gran premio de escultura, envió tres obras a la muestra: una figura de bulto titulada "La mujer del éxodo", un relieve llamado "Cooperación" y un retrato en bronce del doctor Simón Schöimberg; el pintor figurativo Juan Carlos Castagnino presentó tres óleos: "La curtiembre", "La mañana" y "En las afueras"; el pintor abstracto Clorindo Testa remitió un exponente de su acostumbrado lirismo, donde la emocionada imaginación utiliza la materia como una sensibilidad más. El escultor Sibelino presentó un relieve perteneciente a una serie sobre la familia: "Nacimiento del hijo". Horacio Butler entregó dos pequeñas obras, una un puerto y otra una naturaleza muerta, ya conocidas en nuestro país. Fernández Muro expuso un cuadro exhibido en París, dentro de su lúcida modalidad concreta y manifestó: "Agradezco esta distinción, pero ello no disminuye la desconfianza que he tenido siempre por todas las recompensas, ya sean nacionales o internacionales. De todas maneras, para emitir algún juicio, sería necesario conocer la totalidad de los componentes del jurado y conocer, también, quiénes fueron los premios de los demás países. De lo que no dudo es del conocimiento y la capacidad de Curatella Manes y de su constante comprensión del arte de vanguardia". Sakai, pintor japonés radicado en la Argentina, envió tres telas en la línea no figurativa, y su pintura "tachista" de empaste firme y sólido recuerda al europeo Hartung. De las obras que presentó en Bruselas, dos ya habían sido expuestas en Buenos Aires.

Eduardo Jonquières, concreto, envió telas, una "Caída de triángulos", gris sobre fondo rojo, una "Forma ovoidal" roja con tiras tangentes en fondo ocre, ya presentadas en la galería Pizarro.

Las dos tendencias de arte contemporáneo estuvieron representadas: pintores y escultores figurativos, tradicionalistas, de sólida formación académica, al tipo de Falcini, Daneri, Butler, Bigatti, Nicasio, compitieron con los concretos Miguel Ocampo, Sarah Grilo, Enio Iommi y otros, junto a los abstractos Víctor Chab, Martín Blaszkó, etc.

Así se vió a Juan Del Prete, pionero del arte abstracto, miembro del grupo Creación abstracta de Francia; al realista Castagnino; a Raúl Russo, con su tendencia *fauve*; a Gregorio Vardanega, escultor abstracto que trabaja en semiesferas, estudiando las relaciones de los espacios internos y externos; a Eugenio Daneri, viejo pintor realista con su paisaje de evocación romántica en una Boca de principios de siglo; al santafesino Leonidas Gambartes, excelente pintor, que con una técnica puntillista ha creado figuras de la mitología indígena; a Ernesto Farina, formado en Italia, delicadísimo, de un realismo poético; a Jorge Larco, con su modalidad figurativa; a Luis Seoane, interesante pintor que guarda elementos de ambas tendencias; a Noemí Gerstein, con su escultura pródiga en elementos; a Víctor Chab, con exquisitos dibujos derivados del surrealismo abstracto; a Fernando López Anaya, sólido, poético en su realismo; a Miguel Diomede, con su realismo lírico, en una paleta de colores traslúcidos; a Yente Crenovich, una de las primeras pintoras no figurativas; a Sarah Grilo, concreta, en una pintura sabrosa, con empaste rico; al no figurativo Jorge Krasnopolsky; a Alfredo Trabucco, que utiliza colores claros en un empaste transparente, con reminiscencias de un moderno Renoir; a Gyula Kosice, creador de la escuela abstracta madi; a Martín Blaszkó, abstracto; al realista Pompeyo Audivert, que presentó una monocopia; a Américo Balan, con una xilografía de corte grotesco-expresionista; al académico Alberto Nicasio; al abstracto César Miranda; a Víctor Rebuffo y su buen conocimiento técnico.

La exposición de Bruselas ha llevado, pues, una Argentina remota a las puertas de Europa, una insospechada presencia –las muestras individuales y los juicios críticos no poseían sino una fuerza parcial– de una plástica que puede competir cómodamente en el panorama contemporáneo.

► Carlos A. Sandoval. **Prestigio y mito del aguafuerte**⁴⁵

Cuando Fragonard recorría Italia, no encontró mejor medio de reproducir los paisajes de la península y las sensaciones que éstos le producían, que traducirlos en grabados al aguafuerte. Numerosos trabajos del gran pintor se conservan en esta técnica.

¿A qué se debía esta actitud? Fragonard también reproducía al aguafuerte las pinturas de los grandes maestros. ¿Por qué insistía en esta técnica el pintor francés? Porque esta técnica gozaba evidentemente de un gran prestigio y era uno de los métodos más utilizados. Había tenido gran uso y estaba de moda en el París ele-

⁴⁵ Carlos A. Sandoval. "Prestigio y mito del aguafuerte". *Histonium*. Buenos Aires, a. 20, n. 244, septiembre de 1959, pp. 37-40.

gante de entonces. Las damas y los cortesanos se entretenían haciendo trabajos al aguafuerte tal como hoy las señoras del gran mundo se entretienen en trabajos decorativos o en pinturas abstractas y no figurativas. Varios hechos insidían en el prestigio y en el mito del aguafuerte.

C. A. S.

Anotemos, para comenzar, dos hechos fundamentales: una larga tradición y los resultados prácticos que surgen de la utilización de esta técnica. Es decir, la presencia de los viejos maestros que, en esa disciplina, hicieron maravillas y la aplicación de los métodos específicos de esta disciplina.

De aquí que el prestigio del aguafuerte deba explicarse desde un doble punto de vista histórico y estético.

Con excepción de la monocopia –en auge en estos últimos tiempos– que deja librado la mayor parte de sus resultados al azar, el grabado es el producto de una disciplina rígida y casi matemática. Sabemos que, en determinadas condiciones, surgirá tal tipo de obra. El aguafuerte, en cambio, es más una expresión de la labor intelectual del artista que de los factores mecánicos y técnicos. Obedece al pensamiento en una forma casi tan directa como el lápiz. Esto explica por qué tiene tanto prestigio entre los pintores y dibujantes como entre los grabadores de profesión. La mayor parte de los aguafuertes presentan composiciones originales, surgidas de las propias manos del artista que las ha concebido. Recordemos rápidamente el procedimiento: se trata de hacer correr sobre el barniz de que se recubrió una plancha de cuero el ácido que se utiliza. Este muerde la materia y deja grabado en ella el trazo que se quiere reproducir. Luego se aplica la tinta.

Durante mucho tiempo, a través de la Edad Media, se ha grabado al aguafuerte sobre metal. Nadie pensó sacar una prueba sobre papel y recién hacia el siglo XV comienzan los ensayos de este tipo. Durero es el autor de los trabajos más célebres en este sentido. Sin embargo, en Durero el aguafuerte está todavía en su infancia. Se diferencia muy poco de un dibujo a la pluma y, posteriormente, la escuela alemana no lo utilizó mayormente. En Ratisbona, Altdorfer, en Ausburgo Daniel Hopfer (que pasó durante mucho tiempo como el inventor del procedimiento), y en Zurich Jost Amman son ejemplos que pueden presentarse aisladamente.

Ticiano y los “marchands”

En el siglo XVI casi no hay aguafuertistas. La disciplina habría desaparecido si los venecianos no la hubiesen conservado. Durante mucho tiempo se creyó que Ticiano era el autor de numerosos paisajes ejecutados con esta técnica.

La historia de Ticiano en este sentido es un timo de viejos y astutos marchands. Estos pusieron en venta piezas que llevaban la siguiente inscripción: *Ticianus manu propria, De la Mano del Ticiano*.

Eran bellas estampas que, si no fueron ejecutadas por el maestro veneciano, lo fueron por alguno de sus discípulos y –quizá– bajo su dirección. Una de ellas, sobre todo, tuvo un éxito enorme. *El Flautista*, mostraba a un pastor tocando ese instrumento en un bello paisaje. Probablemente, dada la evidez de dinero del maestro, este estuviese complicado en el timo.

Callot, el mago

Gaspard de la Nuit, el libro delicioso e inolvidable de Aloysius Bertrand, evoca en su subtítulo el nombre de Callot que en los comienzos del siglo XVII perfecciona decisivamente la técnica del aguafuerte.

Decir Callot es hoy evocar una inagotable sucesión de figuras burlescas y encantadoras en las cuales se mezcla la agilidad francesa y la gracia italiana, composiciones ligeras de una verba exquisita y de una ciencia consumada, fantasías siempre renovadas, personajes extravagantes pero permanentes. Callot fue un gran inventor y un regenerador del arte. Veamos como. Los aguafuertistas se servían hasta entonces de un barniz muy liviano y poco resistente con el que no se lograba gran precisión en el grabado. Esta indecisión aumentaba por las precauciones que debía tomar el artista. Callot inventó el barniz duro, cuya composición es diferente y la preparación más laboriosa, resiste más al calor y adquiere más firmeza y simplicidad.

El método de Callot tuvo gran éxito en Europa y uno de sus imitadores, Sebastián Leclerc, inventó una máquina que hacía morder mecánicamente las planchas preparadas de antemano y, durante 60 años, prodigó en los libros unas estampitas amables, exactas y que hicieron las delicias de los conocedores. A principios del siglo XVIII se dejaron de lado las dificultades del *barniz duro* y se volvió a las antiguas prácticas que fueron perfeccionadas como se pudo. Su técnica fue muy utilizada por Abraham Bosse, un artista estrecho pero atento, que se ocupó sobre todo en el arte de componer los barnices. Algunos de ellos llevan su nombre y ha quedado un texto suyo sobre la *Manera de Grabar al Aguafuerte y al Buril*.

Entretanto, la técnica de Callot se había extendido por toda Europa. Muchos lo imitaban y, entre ellos, el florentino Stefano della Bella, conocido en Francia por el nombre de Labelle. Sus estampas fueron impresas por Israel Sylvestre y obtuvieron desde el comienzo un gran éxito. Su vista del Puente Nuevo (1646) está considerada como una obra maestra. Las estampas del Parmesano, en Italia, son de esa época. Entonces, la escuela de Bologna comienza a servirse del aguafuerte para sus composiciones de gran estilo. Los Carracci, el Guerchino y muchos más cultivaron esta disciplina. El tema se acomodaba, poco a poco, a los grandes asuntos religiosos y mitológicos y grabadores franceses que vivían en Roma, como Chapron y Perrier, dieron al aguafuerte uno su serie de la *Biblia* de Rafael y, el otro, su colección de *Figuras Antiguas*. En París, Dorigny reproducía las composiciones de Vouet y Valentin Lefevre copiaba en Venecia los más bellos cuadros del Veronés y del Ticiano.

Aquel maestro holandés...

Pero lo que es incomparable son las bellas planchas grabadas por Van Dyck. Las trece estampas grabadas exclusivamente por este pintor (las demás están hechas con la colaboración de los discípulos) recogen la gracia majestuosa, la fina elegancia del maestro. Son obras hechas, inimitables de vivacidad. Después de muchas vicisitudes, esas planchas son hoy de la Calcografía del Louvre donde, habiéndolas hecho acerar, continúan sacando pruebas soberbias de ese milagro de arte e inspiración.

Van Dyck estaba en Londres (1636) cuando dirigía la ejecución de las obras. De ellas se encuentran cinco estados diferentes que los aficionados saben apreciar en sus matices. El

quinto estado, portador del *cum privilegio*, es hoy desdeñado y todas, sin excepción, logran altas valorizaciones, La que está en la biblioteca de Bruselas ha sido adquirida por 2200 francos belgas (año 1898) a instancias del conservador Huysmans.

...que competía con Rembrandt

Por esa época, se expandían por el mundo las aguafuertes de Rembrandt. El gran pintor no grabó por azar y fantasía sino que su producción en el ramo fué continua de tal modo que puede considerarse a Holanda como la tierra clásica del aguafuerte.

El maestro dió a esta clase de grabado una práctica única y extraordinaria oponiendo luces y sombras de cien maneras distintas y sacando de un papel ordinario los mismos tonos que lograba con el pincel. El material grosero que utilizaba parecía servirle a maravilla. Usa puntas mal logradas. Deja las rebarbas del cuero y, éstas, reteniendo el negro, le procuraban nuevos tonos y calidades.

Aguafuerte y Paisaje

En lo que se refiere al paisaje, el aguafuerte sufría la misma evolución que la pintura. Paul Bril, Abraham Bloemart y Franciscus Millet han grabado el paisaje sombrío y los follajes que en su tiempo tenían gran boga. Por el contrario, los dibujos retocados de Claude Lorrain no son menos luminosos que sus cuadros y sus cuarenta aguafuertes no ceden en nada a las más bellas obras de su pincel. La Biblioteca Nacional, de París, pagó en 1863, 2. 300 francos por una prueba de su *Bouvier*.

La influencia de Lorrain se extendió por todas partes y regeneró hasta en Holanda la práctica del paisaje. Los grabadores de su tiempo siguieron la vía que él acababa de abrir. De estos, podemos destacar Jean Both, cuyos grabados tienen una gracia, una ternura y una dulzura de luz admirables. Hoy pasa como el más perfecto de los imitadores de Claude Lorrain. Como excepciones, que nada deben a la escuela de Lorrain, podemos citar a Ruysdael y a Backhuysen.

Volvamos a Venecia

Pero, volvamos a Venecia. Ciento cincuenta años después de Ticiano, Tiépolo reproduce su grandeza. Todos conocemos esos vastos trozos decorativos, esos inmensos techos de palacios e iglesias que Venecia producía entonces. El brillo del colorido pervive hasta el final de la gran ciudad. Y en el orden del aguafuerte, el Canaletto ha dejado admirables vistas de Venecia. Esos luminosos trabajos son hoy gustados como nunca y demuestran que los aguafuertistas venecianos del siglo XVIII son los verdaderos maestros de ese arte.

Tiépolo en persona grababa al aguafuerte. También la obra de su hijo, Juan Domingo es muy considerable. El nos proporciona la reproducción a la vez exacta e inteligente de los magníficos cuadros de decadencia sobre los cual han gemido tantos aficionados tímidos.

El Vaudeville del Grabado

Hablemos, para terminar, del siglo XVIII francés. Poetas menores, dice Delaborde. Artistas inventivos e ingeniosos, de gusto delicado y cuya habilidad exquisita no hallaría equivalente en las obras de ninguna época ni de ningún país. Gillot, maestro de Watteau, es de una fi-

neza sorprendente. Brisart y Christophe Huet proporcionan documentos de extraordinaria significación sobre el gusto de su tiempo.

Entretanto, el prestigio del aguafuerte se apaga sin extinguirse. El neoclacisismo de David y su escuela hicieron que sólo se utilizase el dibujo a la sanguina. El arte del siglo XVIII francés fué la última encarnación del aguafuerte antigua, no menos brillante y no menos popular de lo que lo fué en la época de Callot.

La técnica estaba de moda. Madame Pompadour y los cortesanos de entonces se entretenían haciendo grabados al aguafuerte. Y este es el testimonio de un entusiasmo que fué fecundo. Pero la disciplina se transforma en una rama más del grabado...

► Felipe Lorda. **El otro mundo de Rembrandt**⁴⁶

En el centro de Amsterdam, lindante todavía con la zona portuaria y junto al canal de San Antonio, se levanta la casa en que Rembrandt vivió y trabajó durante casi 20 años, desde 1639 a 1658.

El año pasado se celebró el quincuagésimo aniversario de la restauración y habilitación de esta casa como museo, dedicado enteramente al genial pintor, en el que puede contemplarse la colección más importante del mundo de grabados, aguafuertes y dibujos salidos de su mano y donde se ha reunido una biblioteca especializada, única también en su clase.

Con motivo de esta efemérides, al lado de la exposición permanente, se ha montado otra titulada "Las curiosidades de Rembrandt", que nos introduce en el mundo más recóndito y entrañable de aquel artista prodigioso, y que integran una serie de reproducciones fotográficas de detalles de cuadros del pintor, compuestas de manera que destaque en ellas un objeto determinado: un casco de guerra, un escudo, una espada, un instrumento de música, una joya, un ropaje. Al lado de cada fotografía, una explicación detallada relativa al objeto y a la vinculación del mismo con el maestro, con indicación, naturalmente, del cuadro en que tal objeto aparece.

El conjunto ofrece una idea muy sugestiva y precisa de la extraordinaria, copiosa y rica colección de obras de arte, ornamentos y curiosidades que Rembrandt fue reuniendo en su época de opulencia: cuadros, propios y ajenos; alhajas y ropajes suntuosos, collares de perlas y diamantes, objetos de cobre y estaño y de plata, porcelanas y cerámicas de las Indias Orientales y de China, instrumentos de música de todo género y origen, un gran número de armas blancas y de fuego, armaduras completas y piezas sueltas, libros, etcétera.

Llama la atención un pequeño libro abierto, escrito en castellano arcaico, que exhibe un grabado de Rembrandt. Se trata de un ejemplar de la obra de Manasseh ben Israel "Piedra gloriosa", con cuatro ilustraciones de Rembrandt de carácter bíblico, impreso en el año 1665, que se vendió a comienzos de siglo en una subasta de Londres y algo más tarde se donó a la Casa de Rembrandt de Amsterdam.

⁴⁶ Felipe Lorda. "El otro mundo de Rembrandt". *Caballote*. Buenos Aires, n. 13, abril de 1962, p. 7.

Cabe preguntarse: ¿Es que las naturalezas muertas que aparecen en los cuadros de Rembrandt diseminados por el mundo entero y que vuelven a encontrarse en algunos de sus grabados y dibujos, tuvieron como modelo objetos preciosos pertenecientes al pintor?.

¿No podía éste haber alquilado o pedido prestado tales objetos para la composición de sus modelos, tanto tratándose de naturalezas muertas como del atuendo de figuras humanas, esas figuras que Rembrandt nos presenta envueltas en fastuosos ropajes y adornadas de rutilantes alhajas, cuando no armadas de punta en blanco?.

Todo induce a creer que los soberbios jarrones, armas y armaduras, brocados, que Rembrandt reprodujo en sus cuadros formaban parte de su colección privada. En primer lugar, porque es sabido que sentía una verdadera pasión por rodearse de objetos bellos y preciosos, pasión a la que dio rienda suelta, con tumultuoso frenesí, rozando casi en la insensatez, en sus años de prosperidad económica. Hasta es muy posible que esta pasión contribuyera a la bancarrota que lo condujo a la quiebra y a la subasta pública de sus bienes.

Pero precisamente esto último –con más exactitud, el inventario de las posesiones de Rembrandt, que estableció un notario en 1656– nos prueba qué peste había sido el propietario de todos estos ornamentos, atavíos, obras de arte, objetos preciosos y curiosidades que confieren a muchos de sus lienzos esa atmósfera de suntuosidad tan características de su arte.

Acaso no le importara ya mucho a Rembrandt, cuando, acompañado de la fiel Hendrickje Stoffels y de Tito, abandonó la casa, que todas estas cosas, inventariadas escrupulosamente por el viejo Haringh, el alguacil, (cuya efigie de escriba petrificado por la letra de la ley nos ha legado, para escarmiento de curiales, el pintor Thomas Jacobsz) fueran a parar a las subastas públicas, puesto que había ido haciendo de ellas un inventario plástico de vigencia inmortal, como atestiguan las naturalezas muertas y los ricos adornos de las figuras de sus lienzos, grabados y dibujos.

► Jorge Dellepiane. **Deslumbró con su genio a toda una época. Jean van Eyck y el nuevo mundo**⁴⁷

El BARÓN van der Elst nos introduce en el final de la Edad Media con estas palabras: “El siglo XX con sus peculiares problemas ofrece sorprendente semejanza con el siglo XV, que ha de considerarse como la última floración de la Edad Media”.

Al analizar estas palabras vemos que los siglos XV y XX estarán unidos en la historia por una misma ansiedad: la de los nuevos mundos. Por eso la expresión más depurada de una época –el arte– puede tender a semejarse a la de otra anterior, en el misterio del tiempo.

Es muy posible que, después del caos intelectual que contemplamos, donde ninguna faceta de la instintividad plástica nos es desconocida, surja una expresión tal que en la sublimidad artística tenga como pasada inmediata a la del siglo XV.

⁴⁷ Jorge Dellepiane. “Deslumbró con su genio a toda una época. Jean van Eyck y el nuevo mundo”. *Histonium*. Buenos Aires, a. 27, n. 341, octubre-noviembre de 1967, p. s/n.

Nadie mejor que Jean Van Eyck nos da esta esperanza.

Surgiendo de las penumbras finales del siglo XIV, alcanza las cumbres de la perfección en la primera mitad de la centuria siguiente, deslumbrando con su genio a toda una época. Se lo puede considerar el creador de la pintura moderna, pues pintó su medio ambiente sin deformarlo. Fue el primero que colocó a sus retratados mirando al espectador, convirtiendo sus cuadros en espejos de sinceridad, actitud que no tuvo precedentes en su tiempo.

Pero es en el políptico de "La Adoración del Cordero Místico", donde nos ofrece, con la plenitud de su fuerza, la magia, la síntesis teórica de la Cristiandad y las predicciones.

Cuando en la gris catedral de San Bavon, en Gante, el retablo tiene cerrados los postigos, la escena pintada sobre ellos se divide en tres planos: el inferior, destinado a los donantes de la obra, o sea a los humanos; el intermedio, a la Anunciación de la Virgen, significando la fusión de humanos y divinos, y el superior a los irreales, representados por dos profetas y las sibilas de Cumas y Eretrea. Estas últimas son las más interesantes de la obra, pues sabemos que fueron ellas quienes anunciaron la aparición de Cristo y de la Nueva Era. Por otra parte, se sabe también que Van Eyck era un hábil cartógrafo, ya que había hecho un minucioso mapamundi para el duque de Borgoña, de manera que es muy posible que tuviera noticias de la existencia de tierras firmes más allá del océano, y que con la intuición profética de su genio, haya colocado a las sibilas como custodias de la puerta de una obra, que es a la vez el final de la Edad Media y la entrada a un nuevo Mundo. Al pertenecer a la Antigüedad, están en la parte exterior de la obra. No pueden entrar. Solamente la abren.

Cuando el retablo está abierto, la visión es deslumbrante. En contraposición al gris del exterior, el brillo y la luz que desprende son admirables, demostrando que el pintor ha querido simbolizar el Pasado sobre los postigos cerrados, con la colocación del tiempo, y el Presente y el Futuro en el interior, en tonos de fuerte graduación.

La escena tiene dos registros superpuestos: el inferior, dedicado a la tierra y a los hombres; el superior, a Dios y al Paraíso.

Todo está realizado con colores cálidos y alegres. Es evidente la intención del autor de transmitirnos confianza en el presente y en los caminos del futuro. Es por esos mismos caminos que vemos llegar a los Caballeros de la Fe, o sea a los primeros Conquistadores, a los Peregrinos e inmigrantes, a los Jueces o dirigentes y a los Ermitaños o pensadores de todas las Naciones del Mundo a contemplar el Cordero de la Paz y la fuente de la Nueva Vida que de El emana. Estos personajes están situados en la parte central de la sección inferior, es decir, la más cercana al público.

Pintado con equilibrio y naturalidad, las figuras son pequeñas y se acomodan perfectamente la paisaje que las rodea, donde abundan las palmeras tropicales –desconocidas en la Flandes de su época–, indicando el artista, una vez más, la universalidad de su mensaje. En cambio los personajes del plano superior son monumentales y es el tamaño que corresponde a quienes han llegado al Reino de Dios.

Todo gira alrededor de una gran figura, que es el resumen de la Trinidad Divina, por su ubicación y los símbolos del poder con que está revestido. Por su gesto y serenidad, muestran al Padre, por su juventud al Hijo, y por la fuerza y contenido de su mirada, al Espíritu

Santo, creando de este modo la síntesis más perfecta de la Fe Cristiana: reunir en una Persona a las tres que la componen. Es tan fuerte el efecto que causa, que Van Eyck sintió la necesidad de colocar la siguiente frase alrededor de la corona:

En su cabeza vida sin muerte / En su frente juventud sin edad / En su mano derecha alegría sin tristeza / En su mano izquierda seguridad sin temor.

Para que de este modo el miedo no espantara a sus tranquilos y temerosos contemporáneos.

A la derecha de esta gran figura está la Virgen. A la izquierda San Juan Bautista. Los primeros en importancia en la Acción del Cordero. Por último aparecen Adán y Eva, que son como las cerraduras del retablo. Pertenecen a la parte superior, pero están pintados con una posición y perspectivas diferentes, indicando que suben del piso inferior al superior, recordándonos que fueron los primeros humanos salidos del Paraíso: nada los disfraza.

Es evidente el paralelismo entre la historia y la leyenda en la obra de Van Eyck. El pintor entró en el siglo XV fundando la escuela flamenca, y fue recién Leonardo da Vinci quien completó el sueño eyckiano al fusionar esa escuela con la de Florencia, cerrando así el gran siglo, en el momento en que se abrían las puertas del Nuevo Continente.

► Lorenzo Bocchi. **Honras para van Dongen.** **Un testigo de la "Belle Époque"**⁴⁸

Joven PATRIARCA de la pintura, testimonio número uno de la "belle époque" –que fue también de la gran época de la pintura contemporánea– Van Dongen es celebrado en su nonagésimo cumpleaños con la importante retrospectiva inaugurada recientemente en el Museo de Arte Moderno de París: ciento sesenta telas, desde las primeras holandesas del otro siglo hasta las últimas, prestadas por museos y coleccionistas de todo el mundo (están *La femme au chapeau* del Ermitage de Leningrado y *Le chanteur Modjesko* del Museo de Arte Moderno de Nueva York, muchos dibujos y toda la documentación fotográfica de su larga y tumultuosa existencia). Como Picasso, "Kees" Van Dongen no estuvo presente en esa consagración nacional. Desde hace tiempo vive retirado en Montecarlo bajo la vigilancia de su segunda esposa, Marie Claire, una bretona que tiene cuarenta años menos que él. El es otro grande de la legión extranjera que ha combatido las más animadas batallas artísticas en París.

Nació el 26 de enero de 1877 en Delfshaven, un suburbio de Rotterdam. Después de una primera estada en la capital francesa, en julio de 1897, se estableció aquí dos años después. Pero sólo adoptará la nacionalidad francesa en 1929: y por protesta, porque, según dirá, hay demasiados extranjeros en Francia. Trabajó en muchos oficios para ganarse el pan: canillita, changador en las Halles, luchador de feria, retratista de café, dibujante para revistas humorísticas como *L'assiette au beurre*, *Le rire*, *Fantasio*. Se casó en 1901 con una connacional, Auguste Prentinger, también pintora, que abandonó los pinceles para dedicarse por

⁴⁸ Lorenzo Bocchi. "Honras para van Dongen. Un testigo de la "Belle Époque". *Historium*. Buenos Aires, a. 27, n. 343, diciembre de 1967-enero de 1968, pp. 24-27.

completo a él. "Fauve" aun antes que sus amigos Matisse, Vlaminck y Derain, expuso con ellos por primera vez en el Salon des Independents de 1904. Entre sus seis telas figuraba el retrato de Fernande Olivier, la amiga de Picasso, prototipo de esas mujeres de ojos prepotentemente maquillados y boca sensual, que debían marcar toda su obra. Vivía entonces en el Bateau Lavoir. Era el único pintor casado regularmente de toda la pequeña banda artística de la *butte* Montmartre, como también era el único que no participaba en sus discusiones estéticas. En el retrato de su hija Dolly, expuesto en la retrospectiva, la niña tiene entre sus brazos una muñeca: la que le regalara Fernande. Esposo y padre feliz, pintor deslumbrado por la realidad, a Van Dongen no le importaba llevar una vida de vagabundo. Recogía modelos entre las gitanas de la zona, en los locales nocturnos del barrio, en el *Rat Mort*, en el *Moulin de la Galette*, en el *Moulin Rouge*.

A partir de 1905 (el año de la famosa exposición del grupo "fauve" anti-impresionista) el éxito llegó para Van Dongen más rápidamente que para sus compañeros. Por eso fue el primero en dejar el sórdido Bateau Lavoir. Y más tarde el triunfo, inmediatamente después de la gran guerra. Gracias al retrato de Anatole France. Un retrato feroz, que provocó gran escándalo porque la "víctima" era el escritor más ilustre del momento.

Pero Anatole France se declaró completamente satisfecho, dando así la señal de partida para la carrera de personajes importantes hacia el *atelier* de Van Dongen. Todos querían hacerse retratar por él: tanto Leopoldo II, la reina de Rumania, la princesa Adriana, el vizconde de Rohan, como los *parvenus*. Después el pintor compró el famoso *hotel particulier de rue Juliette Lambert*, cuyos salones eran tan grandes como los de las telas del Veronés, donde ofreció algunas de las más hermosas fiestas de los "años locos" de París.

Van Dongen seguía pintando con ferocidad de anárquico, pero de anárquico sonriente, humorista, tanto que nadie se irritaba por la vanidad que daba a los collares de perlas, por la bestialidad de ciertas expresiones, por la suficiencia de ciertas miradas. Algunos de estos retratos se han reunido en la retrospectiva: los de las Dolly Sisters, del Aga Khan, de Arletty, de Utrillo, de Niní del Folies Bergère, de Boni de Castellane, de Paul Painlevé, de Louis Barthou, de Sacha Guitry. Como también algunas de las dieciocho telas que trajo de un viaje a Venecia, en 1931. Cinicamente, el pintor siempre ha explicado así la razón de su éxito: "Mi regla esencial es la de alargar a las mujeres, y sobre todo afinarlas. Después de esto no queda sino agrandar las joyas. No piden otra cosa. En cuanto a los hombres, están a tal punto convencidos de su seducción, que ni siquiera se sienten rozados por mis arañazos".

Van Dongen se había convertido en uno de los pilares de la vida parisiense, como Cocteau, como Coco Chanel, como Poiret. En verano se lo veía infaltablemente en Deauville, ante el Bar du Soleil; en invierno en Cannes, delante del Casino. Hablando de Matisse, que pintaba en su departamento, un día exclamó: "Los dos somos unas *cocottes*: Matisse guiña el ojo ante la ventana en Niza, yo soy un trotacalles en Cannes". Este rey de los "años locos", cuando todavía viajaba y le preguntaban el nombre, respondía: "Van Dongen, como el pintor". Siempre fue así. De la pintura de Picasso dijo: "Quizás la haya visto, pero nunca la he mirado". La suya, la buena y la no buena, hay que mirarla. Por lo menos si uno quiere documentarse sobre el espíritu, las costumbres, la esencia de los cuarenta años iniciales de nuestro siglo.

► B. J. Fris. **Rembrandt, el maestro del claroscuro**⁴⁹

En el Museo Nacional de Amsterdam existe una sala en la que reina un ambiente de silencioso respeto. El visitante tiene la impresión de encontrarse en un templo. A media luz, el público habla en voz baja, y admira una obra pictórica de grandes proporciones, superadas con mucho por su fama. Se trata de "La Ronda Nocturna" de Rembrandt. El cuadro que mide 3,87 por 5,02 metros, se halla bajo la continua vigilancia del personal del museo, habiéndose tomado medidas de seguridad especiales, que permitirían evacuarlo inmediatamente en caso de que se declarase un incendio en el edificio. En los días de gran afluencia de público de la temporada turística, las filas de los visitantes son interminables. El aficionado a las cosas del arte con sentido de la responsabilidad, dedica una media hora a la contemplación del conjunto impresionante de esta monumental obra pictórica. Pero antes de decidirse a continuar la visita del museo, siguiendo el pasillo de la izquierda, hacia las salas de Vermeer, o el de la derecha, que le conducirá a la sección de los maestros extranjeros, se asombrará una o más veces al notar que siente algo así como una ligera decepción. Porque, a pesar de su inmensa fama, a pesar de ser tal vez la obra pictórica más cotizada del mundo, lo que "La Ronda de Noche" representa no es nada del otro mundo. Se trata solamente de un pequeño grupo de militares "aficionados", de una patrulla bastante heterogénea de la guardia ciudadana que, sin orden ni concierto se dedican a limpiar sus armas o a pasar el tiempo en espera de la señal de partida, mientras que, en un primer plano, el capitán habla con aire severo del itinerario a seguir con el teniente de la compañía. Salta a la vista que Rembrandt, con los medios artísticos de que disponía (composición, luz y color), ha elevado este suceso intrascendente a la categoría de un acontecimiento. Pero el artista no nos saca de dudas acerca de qué pueda ser el elemento de importancia de la pintura. Afortunadamente, la dirección del museo ha colocado en lugares estratégicos otras obras en las que se representan grupos de la milicia urbana a la manera tradicional, para convencernos de que, en realidad, Rembrandt ha superado con mucho en su "Ronda Nocturna" a las composiciones de este género, —tan corrientes en el siglo XVII— que hasta entonces se habían producido. El hecho es que, si bien la actitud de la dirección del museo no hace mucho favor a estos precursores de la obra de Rembrandt, nos hace en cambio comprender algo de la genialidad de este pintor holandés.

A pesar de todo, no debemos asombrarnos si la inseguridad inicial se adueña de nuevo de nosotros una vez finalizada la visita al museo. El cuadro, ciertamente, ha dejado en nosotros una impresión profunda y duradera, pero ¿cuál es su sentido y qué es lo que ha querido expresar Rembrandt al pintarlo?... Solamente después de habernos tomado la molestia de consultar detenidamente algunos libros de historia del arte, y de examinar un gran número de reproducciones, seremos capaces de encontrar la solución del enigma. Después de todo, si bien se mira, la culpa no es solamente nuestra sino también, en parte, del artista. En efecto, "La Ronda Nocturna" representa toda la lucha de Rembrandt contra los convencionalismos del estilo internacional de la pintura de su tiempo. Y esta lucha no ha redundado siempre en beneficio del pintor.

⁴⁹ B. J. Fris. "Rembrandt, el maestro del claroscuro". *Caballote*. Buenos Aires, n. 53, mayo de 1969, pp. 16-17.

El estilo que imperaba en el siglo XVII, era el barroco. El barroco es un estilo altisonante, retórico. Un estilo que evita tratar de hombres, para codearse con dioses y santos, que desdeña los objetos perceptibles para elevarse a las esferas de lo simbólico. Figuras sobrehumanas experimentan emociones metafísicas en poses dramáticas y exageradas en medio de un ambiente de elevación espiritual, rodeados de graciosos angelitos que flotan alegres en nubes ilusorias, sosteniendo en sus manos inocentes guiraldas de mirto y de laurel... Quien haya visto las obras de Rubens, se habrá hecho una idea del estilo a que nos referimos, en la plenitud de su grandeza y de su extravagancia. Pues bien, si tenemos en cuenta el ambiente general de la pintura europea del siglo XVII, la recién formada República de los Países Bajos Unidos nos dará la impresión de encontrarnos en un mundo aparte. Desde luego, hay motivos sociales que contribuyen a explicar el hecho de que el barroco no encontrase en este país la expresión adecuada. En el sur de Europa, los artistas trabajan para adornar las iglesias o las grandes salas de los palacios. En los Países Bajos en cambio, en aquella república protestante de marinos y comerciantes, los pintores componían sus cuadros para el ayuntamiento, para la sala de reuniones de las milicias ciudadanas y para las viviendas de los particulares. Pero aparte de esto, hay que tener también en cuenta el espíritu del pueblo, por difícil que resulte de comprender o definir. Un magnífico ejemplo de ello lo tenemos en el mismo Rembrandt. En sus grabados de tema bíblico, el artista ha ensayado más de una vez el gesto teatral. Y siempre le ha fallado. Es como si en él lucharan dos tendencias encontradas: el deseo de llegar a un arte monumental, por una parte, y el desapasionamiento holandés que, por la otra, no hace más que ponerle barreras a su imaginación. Pues bien, "La Ronda Nocturna" es como una síntesis provisional: se trata de una representación, un motivo desapasionado, visto de una manera monumental. Para el artista debió de ser algo así como la realización de un ideal. Pero eso no quita para que continuemos apreciando en el cuadro el extraño contraste que existe entre la seriedad del ambiente y lo trivial del motivo. Durante varias generaciones, este contraste dio a la obra una fama de misterio, que fue lo que la hizo, erróneamente, tan popular.

No se crea que con esto queremos decir que haya inconveniente en considerar esta imponente composición como uno de los puntos culminantes de la historia de la pintura holandesa, y por lo tanto, europea. Pero no por eso deja de ser menos cierto que "La Ronda Nocturna" representa solamente una fase en la evolución del arte pictórico de Rembrandt. La verdadera síntesis tendrá lugar más tarde, cuando su sentido del arte barroco adquiere sobriedad y su innato realismo profundiza hasta llegar a una expresión tan lograda de los sentimientos humanos. Pues bien, esta sobriedad, y esta intimidad que caracterizan el último período del pintor, han sido relacionados a menudo con determinadas circunstancias de su vida. En casi todas las biografías del artista, se nos presenta a Rembrandt como una víctima del destino implacable, que al final de su vida ha de resignarse en medio de la pobreza y de la incompreensión. Pero las investigaciones modernas han desmentido en gran parte las exageraciones de esta interpretación romántica de los hechos. En efecto, la vida de Rembrandt, a pesar de las desgracias que la ensombrecieron, no fue más trágica que la de muchos de sus contemporáneos.

Rembrandt Harmenszoon van Rhijn, hijo de un molinero de Leiden, nació en esta ciudad el 15 de julio de 1606. Después de haber pasado los años de aprendizaje, comenzó su carrera de pintor en el mismo Leiden. Pronto tuvo buenos encargos, con lo que su fama se pro-

pagó rápidamente. Al cumplir los 25 años se trasladó a Amsterdam, en donde esperaba mejorar su posición. En esta ciudad contrajo matrimonio con la hija de un acaudalado jurista Saskia van Uylenburg, y compró una casa cerca del barrio judío, que hoy ha sido convertida en museo. En esta vivienda conoció Rembrandt diez años de éxitos como pintor de retratos de la alta sociedad amsterdamesa. Luego muere Saskia, y con ella, muy jóvenes todavía, los niños, a excepción de Tito, que será el que sirva de apoyo al pintor años más tarde. Poco a poco aumentan las deudas de Rembrandt, sin que se sepa porqué, ya que sus ingresos no eran nada despreciables y, por otra parte, parece haber sido bastante ahorrador, menos cuando se trataba de comprar objetos de arte para su colección. El pintor se declara en quiebra, sus bienes se venden en pública subasta, y se traslada a una vivienda más barata, junto con su hijo Tito y la compañera de los últimos años, Hendrikje Stoffels, con la que no se casó para no perder los ingresos que le proporcionaba la herencia de Saskia. Para escapar a las exigencias de los acreedores, vende su colección artística por medio de una firma comercial, a nombre de Hendrikje y de Tito. Por lo que se refiere a la incomprensión de que nos hablaban los biógrafos del artista hasta hace poco, parece no haber existido. Los encargos fueron también abundantes durante los últimos años de su vida.

Rembrandt se retiró por su propia voluntad de la vida social, que no le atraía. Sus contemporáneos nos lo presentan como un hombre aislado, con poco tiempo para los clientes, a los que recibía de mal humor sin quitarse la blusa cubierta de manchas de pintura. Cada vez le gustaba menos pintar el retrato del cliente con bastante dinero para pagarlo. Le interesaban más los dibujos de mendigos pintorescos y de figuras desnudas de una fealdad que inspira compasión, las escenas bíblicas en las que dramatizaba la compasión humana, los retratos de amigos y familiares y especialmente los autorretratos, en cuya larga serie nos presenta diferentes aspectos de su personalidad.

Un hombre con la sensibilidad de Rembrandt no necesitaba al mundo; le bastaba con su taller y su círculo familiar.

► Anónimo. **Las torres cantoras de Holanda**⁵⁰

Los Países Bajos se han destacado a través de siglos en el campo de la fundición de campanas y esto se refleja en la labor de artesanos cuya actividad, como tantas otras de vieja data, es de carácter netamente técnico e individualista. Es posible aprender los principios a través de textos, pero la práctica se deriva sólo de la experiencia de generaciones. .

Los carillones y los Países Bajos constituyen una relación invisible, tal vez porque el país es tan llano, y en consecuencia, los vientos pueden llevar los alegres sonidos sobre grandes distancias allende el horizonte.

El carillón más antiguo del país se encuentra en la aldea de Nudenaarde. Fue fundido en 1510 y su nombre derivó de la palabra "cuadrillón", los cuatro tañidos que preceden el toque de las horas. Durante la Edad Media prácticamente cada sector de población tenía su propia

⁵⁰ Anónimo. "Las torres cantoras de Holanda". *Histonium*. Buenos Aires, a. 31, n. 372, mayo de 1970, pp. 22-23.

campana. Los trabajadores dependían de los redobles vespertinos para el cese de la labor; la campana de iglesia doblaba para anunciar una amenaza de tormenta; en las murallas de la ciudad había campanas para alertar a los defensores en caso de ataque desde afuera, por ejemplo. Y cada campana tenía su propio son, para que fuera posible distinguirla.

El “padre” de los carillones holandeses fue un hombre que no era nativo del país, sino que llegó a él, a solicitud de las autoridades amsterdamesas –hace tres siglos– para manufacturar un carillón destinado al Ayuntamiento en la Plaza del Dam, actualmente el Palacio Real de la capital holandesa. Su nombre era François Hemony y procedía de Lorena, Francia, donde había nacido en 1609. Trajo consigo a su hermano menor Pieter, nacido en 1619. Los hermanos Hemony dejaron Lorena para iniciar una vida errante en la región del Rin, yendo de aldea en aldea para ganarse el sustento, sin otras posesiones que una escuadra de carpintero y un molde de madera. Solían cavar un hoyo profundo en el suelo, al pie de una torre de iglesia o de un campanario de ayuntamiento. En el hoyo construían su modelo y, llegado el momento crucial de verter el bronce candente al rojo vivo en el molde, los curiosos del pueblo arrojaban monedas de cobre en el líquido, para la buena suerte.

Pero en Amsterdam, donde se radicaron los Hemony, el procedimiento fue distinto. Se les dio una casa y un taller separado en las afueras de la ciudad, ya que su profesión de “fundidores de campanas y cañones” era considerada oficio peligroso. En ese taller fabricaron no sólo las campanas para las torres de Amsterdam, sino también para muchas otras ciudades de Europa Occidental, incluso Colonia Y Estocolmo. Hoy en día todavía se funden campanas como las hacían los hermanos Hemony. El primer paso consiste en hacer cálculos en el papel y bosquejar el diseño de la campana, puesto que no existen dos modelos de igual tamaño, grosor o forma. El dibujo va a la fundición, donde media docena de expertos lo estudian concienzudamente. Comienza luego el trabajo. Se construye una matriz de ladrillo, según las especificaciones correspondientes al interior de la campana. Las asperezas del ladrillo son niveladas con tierra o arcilla de moldeo muy fina, que deja una superficie perfectamente lisa. Se arma después un fuego dentro de la matriz y la tierra de moldeo es cuidadosa y parejamente secada y, al mismo tiempo, cocida, de manera que se fije en cuanto a posición y forma. Otra capa de tierra de moldeo va sobre aquélla, del mismo grosor que la propia campana. Esa capa es cubierta con grasa, suave y brillante, y en ella se aplican adornos de cera, vale decir, la fecha de fundición y las filigranas decorativas que son motivo habitual en el exterior de una campana. Viene luego el molde exterior, nueve-mante de tierra o arcilla fina, y la tierra burda que se fija con ayuda de una cuerda. Después se recurre una vez más al fuego, para cocer el molde exterior. A continuación, todo es levantado cuidadosamente y la capa interior, el modelo o prototipo de la campana misma, es cortado, dejando un espacio entre los dos moldes, después de lo cual los dos moldes son colocados en un foso de barro, donde son atados en forma pareja y apretada. Una canaleta metálica va desde el foso hasta el horno, donde espera el metal, una mezcla candente de cobre y estaño, que ha de llenar el espacio entre los dos moldes. Cuando se ha cumplido esta operación y la campana está completamente fría, se levanta todo nuevamente y el molde exterior es cuidadosamente desincrustado, con lo cual la propia campana de bronce queda lista para que un afinador le dé los últimos toques y la deje con el sonido y la tonalidad apropiados.

Hemony era famoso en sus tiempos por su trabajo de afinación. La gente venía desde muy lejos a escuchar su "música de campanas". Esto se debía a que había logrado algo que nadie había conseguido hasta entonces: hacer que las campanas repicaran con pura y preciosa armonía. Hemony lograba afinar las campanas en una determinada tonalidad, fundiéndolas de manera que sonaran algo más agudamente que lo debido, para proceder luego a raspar el excedente de material del interior hasta que se estableciera el tono deseado. Con la ayuda de un diapasón y de un torno, procedía a limar el metal con absoluta precisión, sin sobrepasarse siquiera en una brizna del tamaño de la cabeza de un alfiler. Hemony tenía en su taller un artefacto que hoy en día llamaríamos "xilofón". Colocaba algunos granos de arena sobre barras de hierro, y cuando la campana tenía el tono justo él la golpeaba, las vibraciones hacían resonar las barras de hierro y moverse los granos de arena. Esta invención era para él motivo de gran orgullo, y aunque hoy en día el xilofón ha sido reemplazado por un "pick-up" electrónico, el arte moderno de la fundición de campanas continúa enteramente basado en las ideas de Hemony.

Los consejos municipales de dirigían a los muelles a escuchar música, y si era de su agrado el carillón se descargaba inmediatamente. Junto con su hermano Pieter, que se había establecido en Gante, cubría todo el mercado europeo occidental, y así llegaron a vender 51 juegos de campanas en todo el mundo. Desafortunadamente pocos son los ejemplares que han sobrevivido hasta nuestros días.

François murió en 1667 y Pieter en 1680. Sus propias campanas repicaron en sus funerales durante más de tres horas y media.

La Sociedad Neerlandesa del Carillón, que celebró recientemente su cincuentenario, decidió publicar un inventario de los carillones holandeses. Designó un Comité Editorial que desde 1966 ha dado a conocer cinco partes, en que se describen casi sesenta carillones. No se ha llegado todavía a la mitad del total, sin embargo, porque actualmente hay en los Países Bajos alrededor de 150.

► Haydee M. Jofre Barroso. **El regalo de una ciudad industrial**⁵¹

Holanda cuenta con cinco importantes museos de arte moderno; a mi juicio el más importante de todos ellos es el "Van Abbe", en la ciudad de Eindhoven, porque sus colecciones incluyen solamente obras posteriores a 1900.

Hace treinta y cinco años un fuerte industrial, Henri van Abbe, decidió donar a su ciudad un museo; desde entonces hasta ahora se ha ido cumpliendo celosamente el deseo del donante: hacer de este museo no demasiado grande, y que jamás realiza más de veinte exposiciones anuales, una verdadera casa de arte, en la que se le dé mayor importancia a la calidad que a la cantidad, dando cabida únicamente a obras de arte pertenecientes a este siglo, y a las principales tendencias y movimientos internacionales.

El cubismo y el expresionismo fueron su base, con cuadros de Picasso, Braque y Kandinsky, en primer lugar; y uno de los orgullos de este museo es la colección única de

⁵¹ Haydee M. Jofre Barroso. "El regalo de una ciudad industrial". *Histonium*. Buenos Aires, a. 31, n. 378, noviembre de 1970, p. 39.

85 trabajos (acuarelas, aguadas, grabados, diseños fotográficos y dibujos) de El Lissitzky, que fuera adquirida hace dos años. Lo cierto es que quien visita el museo de la industrializada Eindhoven, tiene ante sí un rico resumen de los principales movimientos del arte europeo.

Pero también se presentan valores locales; y al entusiasmo de las autoridades del Museo "Van Abbe" se debe la institución de la Trienal de Holanda Meridional, que debe luchar solamente contra un gran inconveniente: la falta de espacio, que cada tres años obliga a desplazar la colección permanente. Para buscarle solución se encaró la construcción de un ala adicional, que será inaugurada el año próximo; de esta manera "el museo podrá transformarse en un lugar de encuentro donde las obras expuestas proporcionan un punto de partida para un intercambio de posiciones y opiniones sobre nuestro mundo de evolución. No es solo el arte exhibido sino más exactamente las reacciones del público que lo mira, lo que origina la vitalidad de un museo, lo que le permite a su vez contribuir al clima social y cultural de la ciudad donde se encuentra".

Consecuente con esa idea de las autoridades de esta casa de arte, se ha dado gran importancia a las salas de lectura y de trabajo, donde los jóvenes estudiantes de disciplinas artísticas, visitantes asiduos y nuevos artistas, se encuentran para cotejar opiniones, estudiar, leer, y transformar con su presencia, el moderno y elegante museo en un elemento vital de la cultura de la zona, y de todo el país; porque cada vez más, acuden a este museo los intereses de diferentes artistas y estudiantes de toda Holanda, y aún de países vecinos.

Indudablemente, ya es verdad la idea del donante: "Mi museo será una casa de puertas abiertas para cuantos se interesen por el arte de nuestro siglo".

► Anónimo. **El público juzga el arte moderno. Del uno al diez. Orden de preferencia establecido en Toronto**⁵²

A la derecha, un juego de diez tarjetas postales que se utilizó en la encuesta sobre la pintura moderna llevada a cabo en Toronto (Canadá). Los cuadros aquí reproducidos están numerados del 1 al 10, de conformidad con las preferencias del público. El número 1, *El artista en su estudio* de Vermeer, fue en esta serie el cuadro preferido por la mayoría de los entrevistados, y el número 10 el que obtuvo el menor número de votos. También figura en esta serie el cuadro de Picasso que se reproduce en color en nuestra portada y que ocupó el séptimo lugar. En la encuesta se utilizaron 23 juegos de 10 tarjetas postales cada uno con reproducciones en color de obras de diversos autores.

A cada persona entrevistada se le presentaban solamente cuatro juegos y se le invitaba a que clasificara las tarjetas de uno solo de esos juegos de acuerdo con sus preferencias, debiendo responder luego a determinadas preguntas, especialmente a las siguientes: "¿Había visto antes uno o varios de estos cuadros?", "¿Encuentra alguna razón para que hayan sido agrupados en una misma serie?". (Los organizadores de la encuesta habían pre-

⁵² Anónimo. "El público juzga el arte moderno. Del uno al diez. Orden de preferencia establecido en Toronto". *El correo de la UNESCO*. París, a. 24, n. 3, marzo de 1971, p. 8.

parado cada juego basándose en un elemento común a las diez obras, ya fuera el motivo, el tema, la búsqueda de formas o colores, etc.). Esta última pregunta se le volvía a hacer al entrevistado al presentarle cada una de las tres series restantes, pidiéndosele en este caso que señalara solamente dos obras: la que más le gustaba y la que menos. Señalemos que no se indicaba ni el nombre del autor ni el título del cuadro. En la mayor parte de los juegos de tarjetas se había incluido, como cuadro de referencia, una obra de un pintor célebre anterior al siglo XX. En la serie que figura a la derecha, el cuadro de referencia es el de Vermeer. Resulta sumamente elocuente el hecho de que sea esta obra la preferida por el mayor número de personas, ocupando el primer lugar en la serie de que forma parte.

Basándose en los comentarios de las personas interrogadas respecto de esta serie, los realizadores de la encuesta de Toronto han deducido que existe una preferencia por “el realismo, la perspectiva, las líneas definidas, los colores fríos”, rechazándose en cambio lo que es demasiado “satírico” o “abstracto”. No gustó el lienzo de Vieira da Silva, en que predomina el rojo, quedando clasificado en último lugar. Los comentarios que acompañan a cada una de las once series que reproducimos en este número están tomados de las observaciones efectuadas por los realizadores de la encuesta y de las primeras conclusiones a que han llegado los especialistas que la organizaron, en particular Theodore Allen Heinrich, profesor de historia del arte de la York University de Toronto.

VERMEER DE DELFT - *El artista en su estudio*, 1665. Kunsthistorisches Museum, Viena (cuadro de referencia).

JUAN GRIS - *El violín*, 1916. Kunstmuseum, Basilea.

VINCENT VAN GOGH - *La velada*. Stedelijk Museum, Amsterdam.

HENRI MATISSE - *La ventana azul*, 1911. Museum of Modern Art, Nueva York.

PIERRE BONARD - *La mesa de trabajo*. Colección particular.

NICOLAS DE STAEL - *Los músicos. Recuerdo de Sidney Bechet*, 1952. Colección particular.

PABLO PICASSO - *Los tres músicos*, 1921. Museum of Modern Art, Nueva York.

GEORGES SEURAT - *Joven poniéndose polvos*, 1889-90. Courtauld Institute, Londres.

PAUL KLEE - *Perspectivas alucinantes*, 1920. Colección particular, París.

VIEIRA DA SILVA. - *Interior rojo*, 1951.

► Ángel Miguel Navarro. **Carta de Europa. Rubens en el British Museum**⁵³

En un Londres que, literalmente, *arde* artísticamente, la exposición del British Museum montada en conmemoración del 400mo. aniversario del nacimiento de Peter Paul Rubens, constituyó un evento particular que se suma y complementa a otras muestras del artista realizadas en el Viejo Continente. Elegir esta muestra para el comentario fue una tarea dificultosa si se tiene en cuenta algunos de los restantes acontecimientos artísticos: Pintura inglesa, 1952-1977, en la Royal Academy of Arts; Whistler y su influencia en Inglaterra; Francis Bacon y

⁵³ Ángel M. Navarro. “Carta de Europa. Rubens en el British Museum”. *Correo del arte*. Buenos Aires, a. 1, n. 4, noviembre de 1977, pp. 35-36.

Lucien Freud, además de una exposición homenaje a Naum Gabo, en la Tate Gallery y una extraordinaria muestra de Ian Hamilton Finlay en la Serpentine Gallery.

Sin embargo, la muestra de Rubens ("Dibujos y Bocetos") quizá sea la más singular para el análisis, en tanto reunió un material documental que no está siempre al alcance del público y que, sin duda, constituye un elemento indispensable en la apreciación y valoración de la obra del maestro flamenco.

La muestra se integró con 224 trabajos que incluyeron dibujos, pasteles, apuntes, estudios, bocetos en óleo y algunos grabados realizados por sus colaboradores que se mostraron junto a los dibujos que Rubens preparó al efecto. Además, la exposición se dividió en diversas partes que cubrieron la obra del artista. Las más importantes fueron: "*El período italiano*" y "*Regreso a Amberes: establecimiento de su taller*".

La primera se integró con copias de obras maestras, (entre ellas "La Última Cena" de Leonardo y el famoso Hércules Farnese) en las cuales combina, en las técnicas más diversas, las tradiciones artísticas italiana y flamencas. En la segunda se cubrió un período de intensa actividad durante el cual Rubens produjo sus obras más importantes. La vuelta a Amberes tuvo lugar en 1609. Posteriormente, Rubens realizó otros viajes a París, Londres y Madrid (donde trabó amistad con Velázquez, que a la sazón, tenía 29 años).

Otros sectores de la exposición se integraron con *Los trabajos para María de Médicis*, el famoso ciclo encargado por la reina para el Luxemburgo (hoy en el Louvre); *Las pinturas para el palacio de Whitehall*; *Retratos, Autorretratos y los bocetos preparatorios para El Martirio de San Andrés y El martirio de San Pablo*.

► Pat Andrea⁵⁴

Muchas veces la gente me pregunta: por qué lo ha pintado de esta manera? Cuando esto sucede, generalmente la considero una pregunta tonta. Cómo puedo responder esta pregunta con mi boca mejor que con el resultado visible de mis esfuerzos combinados pensando de la pared delante de quien me la formula? La respuesta no reside en mis palabras sino en mis trabajos y es por eso que me considero un artista visual.

Esto no implica que no pueda yo contarle algunas historias en relación a mis obras pictóricas. Al contrario puedo hablarle de ello horas y horas. Déjeme darle algunos ejemplos. En la mayoría de mis trabajos, la figura humana tiene un lugar dominante. Una o más personas aparecen, generalmente, en una especial relación, no siempre clara, entre ellas y/o con su medio ambiente. Algunas veces la tensión es dramática y algunas otras, sutil. Pienso que es muy lógico que un artista esté comprometido con las, por así llamarlas, situaciones humanas, porque como ser humano las enfrenta día y noche.

El contar historias ha sido, hasta ahora, considerado indecente en el mundo del arte moderno. Pienso que éste podría ser el momento de usar todos los logros de la investigación en las artes visuales de nuestro siglo y crear un arte figurativo con una sólida conciencia acer-

⁵⁴ Pat Andrea. [sin título]. En *Pat Andrea* (catálogo de la exposición). Buenos Aires. Galería Arte Múltiple, abril-mayo de 1978.

ca de las posibilidades y valores abstractos de la imagen. Porque, digámoslo claramente, aunque se pueden contar buenisimas historias –y la historia puede ser muy buena sin duda– todo se vuelve visualmente sin interés cuando los valores abstractos; los elementos abstractos, no tienen calidad. Ellos conforman la base para el trabajo artístico. El significado real de un trabajo visual (figurativo) reside en el elemento abstracto y no en la historia.

Sin embargo, me parece lamentable que la historia quede afuera. Ella es uno de los elementos (y no más que eso) que componen el total de la influencia que proviene de la pintura. Sin la historia, una pintura resulta, en mi opinión, más o menos empobrecida.

Tal como puede leer más arriba y ver alrededor suyo, la vida está llena de contradicciones. Para mí es un gran placer usar este hecho en mis dibujos bajo la forma de toda clase de contrastes. Es una manera de aumentar la fuerza de los mismos. Por ejemplo, hay un fuerte impacto de dos figuras diferentemente manejadas en un dibujo, digamos; una en principio bien naturalista y la otra con un diseño más personal, más deformada. Así llegamos al próximo punto; algo muy importante pero delicado: la deformación. La uso a través de todo mi trabajo y en esta forma espero acrecentar el impacto en lo que se podría llamar una manera “expresionista”. Pero hay que hacerlo con cuidado e inteligencia y sólo entonces es cuando se puede dibujar lo que se desee. Sólo se puede deformar cuando se puede formar.

Otro elemento importante es el humor. Si se lo hace sin humor no vale la pena. Y debiera estar presente en la historia y en el modo, línea, forma, color y material aplicados. Y prefiero el humor de una leve sonrisa al de una estruendosa carcajada!

La deformación ha sido un elemento para subrayar una atmósfera de desasosiego en algunos de mis trabajos. Otro es poner acentos donde no debieran ir y no elaborar demasiado momentos importantes en el dibujo. Esto molesta al espectador y lo hace sentirse incómodo; pero despierta su interés y eso es lo que el artista necesita.

Las asociaciones infrecuentes, tanto en la historia como en la forma en que está hecho el trabajo, son otras contribuciones importantes para la atmósfera general de mi tarea. Pero; no se malentienda esto. No me gusta en absoluto (con algunas excepciones) el surrealismo no figurativo; es mucho más fácil para impresionar al público y por sobre todo carece de humor y sutileza.

Bien, como se puede ver, puedo continuar varias horas hablando de mi trabajo como artista. Podría contarle acerca del movimiento y la emoción en mi obra, del uso de los diferentes materiales, de la elección del tamaño, de la intuición, de mis perros, del drama, de interiores; pero prefiero que la próxima frase sea la última:

Si la pintura ha sido terminada, no importan ya más mis intenciones personales: la obra comienza a vivir su propia vida.

► Anónimo. **Rubens: Pintor**⁵⁵

Hace cuatro siglos nacía en el pueblo de Siegen –en aquel entonces Alemania– Pedro Pablo Rubens donde residirá hasta los diez años, ciclo al final del cual se establecerá definitiva-

⁵⁵ Anónimo. “Rubens: Pintor”. *Histonium*. Buenos Aires, a. 39, n. 443-444, 1978, pp. 12-14.

mente la división de los Países Bajos entre las provincias independientes y protestantes del Norte –la actual Holanda– y las provincias del Sud quienes permanecen españolas y católicas, la Bélgica actual.

La existencia de Rubens estuvo regida desde sus inicios por los eventos históricos de la época. Su nacimiento –28 de junio de 1577– coincidía con el instante en que Europa se conmocionaba por cruentos enfrentamientos religiosos: el protestantismo recién nacido, provoca una severa represión por las autoridades españolas que desencadenará la división de los Países Bajos. Intolerancia absoluta. Represalia de Felipe II, Rey de España y su representante, el Duque de Alba; la decapitación en 1568 de los Condes de Egmont y de Hornes, partidarios de la tolerancia, inunda los espíritus de terror.

Al enviudar la madre de Pedro Pablo Rubens –católica– regresa con sus hijos a Amberes reconquistada por los españoles en 1585. Allí Rubens aprenderá su oficio de pintor.

Con la Contrareforma, el catolicismo adquiere más tolerancia y se vuelve menos fanático. Las iglesias despojadas por los iconoclastas, se ornan nuevamente con imágenes y estatuas que logran en los fieles una impresión de grandiosidad. Es el estilo barroco, signo del triunfo, teatral y algo superfluo pero admirable. En este contexto se ubica la obra de Rubens cuya genialidad responde fehacientemente a las características de su época. Se perfecciona en Italia, escuela predilecta de los grandes pintores. Admira a Miguel Ángel y a Ticiano.

En 1624 viaja a París para hacer el retrato de María de Médicis y frescos relatando episodios de su vida.

Rubens ejerce la diplomacia principalmente en calidad de representante personal de la Archiduquesa Isabel de España. Enemigo de la guerra, siempre ansió la paz entre las naciones.

Como todos los grandes pintores de su época tenía su taller. Concebía sus obras, dirigía la ejecución, repartía gran parte del trabajo entre sus colaboradores se reservaba para sí lo más delicado y excelso de la obra.

Anticipándose quizás a nuestro siglo son dignos de estudio los contratos con sus clientes por su escrupulosidad y sentido comercial.

Los escribanos necesitaron cinco años para establecer el inventario de sus bienes; 4.000 libros, 300 cuadros de colección subastados a precio de oro, el célebre castillo de Elewytt, casas en Amberes, Bruselas, Gante y numerosas fincas y tierras.

Se percibe en sus telas una vida desbordante; masas de cuerpos arrebatados en un movimiento extraordinario; se hallan también plasmados en ellas la fogosidad y la fuerza.

► Nelly Perazzo. **Carta de Europa. Recordación del gran Magritte y vigencia del arte germano de los años 20**⁵⁶

A comienzos de año la Directora del Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", Profesora Nelly Perazzo, visitó los principales centros europeos de arte. Una retrospectiva de René Magritte en París y una exposición sobre el Realismo Germánico en la década del 20 en

⁵⁶ Nelly Perazzo. "Carta de Europa. Recordación del gran Magritte y vigencia del arte germano de los años 20". *Correo del arte*. Buenos Aires, a. 3, n. 8, agosto de 1979, pp. 19-23.

Londres, fueron dos de los acontecimientos que más llamaron su atención. A continuación se publican sendas notas sobre ambos eventos.

Recordación del gran Magritte

El 17 de enero en el Centro Pompidou se inauguró una retrospectiva de René Magritte, el gran pintor belga en la cual se reunieron todos los aspectos de su labor, aun algunos muy poco conocidos como sus obras primigenias o esas multicolores llamaradas con que resolvía las formas en los años 40. Una escultura (un ataúd flexionado, en bronce, llamado Madame Recamier), dibujos a lápiz, a punta de pluma o en sanguina, objetos, gouaches, acuarelas, papiers collés, mostraron la labor de un artista persiguiendo encarnizadamente la objetivación de su personal iconografía.

Un espléndido catálogo profusamente ilustrado acompañaba la muestra, prologado por Luis Scutenaire, Jean Clair y David Sylvester, colaboraciones todas de extremo interés si bien por motivos distintos.

Scutenaire ha sido gran estudioso de la pintura de Magritte y vuelve a él en el plano de las conclusiones generales y muy válidas. Lo llama pintor que más que servir a la pintura se sirvió de ella para ponernos de nariz frente a la realidad y hacerla estallar en todo lo que tiene de sorpresivo. Uno de los más extraños creadores de imágenes surrealistas según André Breton, fue pintor, poeta, investigador, razonador, alterando los hábitos visuales y hasta los hábitos de pensamiento. Scutenaire nos previene también en cuanto a la mirada con la cual debemos acercarnos a la imagen de Magritte, jamás con ojos viciados por el esteticismo pues no han sido imágenes creadas para agradar sino para "representar la rebelión permanente contra los lugares comunes de la existencia" como dijera Suzi Gablick.

Scutenaire sitúa en 1925 como también lo ha hecho René Passeron, el nacimiento del mundo peculiar de este pintor de ideas.

En 1928 aparecen las palabras en los cuadros con tanta importancia como las imágenes. Su famoso "Ceci n'est pas un pipe" al cual el propio Michel Foucault dedicara un sabroso texto, es una prueba más de su manejo de las leyes del absurdo.

En la década del 30 presenta parte de sus obras más importantes, de las cuales "La respuesta imprevista" o los zapatos semi-humanos de "Le modele rouge" o "El tiempo amenazante" y "la bandera negra" explicitan ya parte de su iconografía: el trombón, el desnudo femenino, las figuras volantes, el león, los espejos, el cascabel, la vela, el sombrero, las palomas, los torsos de peces.

La década del 40 es período de la guerra y allí aparecen dos momentos menos clásicos de su producción; el período impresionista o Renoir, y el período "vache". Allí Magritte hace explotar el color, la luz; su agresividad se traduce en turbulencia sobre la tela. Algunos aficionados a la pintura oponen estas dos etapas al período previo y al posterior de pintura "lisa", el único bueno para ellos. Scutenaire en este prólogo niega este criterio y reclama la valorización total del artista del cual reivindica "la homogeneidad fundamental de su obra ligada a la continuidad de su pensamiento".

Es este pensamiento que constituye la motivación básica de su obra, ya que su punto de partida es siempre la idea filosófica. "La imagen era para él un medio de volver visible su

pensamiento y comunicarlo a los otros hombres. Los títulos de sus obras son la transcripción en el discurso de la fuerza-idea, sentimiento, iluminación, voluntad, que ha conducido la mano del pintor mucho más que la realización pictórica de esta fuerza. No son jamás descriptivos, menos todavía arbitrarios".

Scutenaire hace en el primero de los prólogos una aproximación a la obra general de Magritte, en medio de recuerdos personales que abarcan toda una vida: *"La primera vez que vi a Magritte en 1921 era delgado, vivo, acerbo y sin embargo amistoso. Estaba acompañado de su mujer y de un Lulú de Pomerania. En 1967, había engordado, se declaraba muy cansado, vivía con la misma mujer y otro Lulú de Pomerania."*

Jean Clair es el autor del segundo de los prólogos, al cual titula "Lo visible y lo imprevisible" o "Siete prolegómenos a un pequeño tratado de los tropos magritianos". Este estudio está precedido por una cita del Tractatus Lógico-Philosophicus de Wittgenstein, lo cual da la pauta del plano en el cual se ubica de entrada el autor. Los tropos de Magritte a los cuales se refiere, son sucesivamente "Oculus", "Scenographia", "Tropología", "Intarsia", "Perspectiva", "In alto verso l'aere" y "Grammatica". Utiliza estos puntos de partida para realizar verdaderos ejercicios de estilo, muy eruditos por cierto. Veamos algunos casos:

En "Tropología" se detiene a analizar el poder de traslación, transferencia, trasposición o transporte a los que recurre Magritte respecto a las propiedades de los cuerpos por las cuales una roca flota en el cielo o una nube pesa sobre el suelo, o el reflejo que diverge del objeto reflejado, o la parte que se toma por el todo o lo cercano por lo lejano.

Llama tropología a esa *"retórica excesiva o perversa"* que vuelve al objeto extraño de sí mismo. Jean Clair procede a una comparación minuciosa con la máquina de fabricar metáforas del teólogo y analista Jean Tritheme propuesta en la parte final del Ars Magna de Anastasio Kirchner (Roma, 1646). El visitante de ese lugar sufre transformaciones sobre una imagen por los juegos de espejos y se verá como mineral, vegetal o animal. Algunas de esas metáforas visuales, el caso del rostro que se vuelve sol, recuerdan algunos de los recursos de Magritte, como por ejemplo en "El principio del placer".

En "Intarsia" Jean Clair recuerda la relación entre el taraceado y la perspectiva renacentista señalada por André Chastel. *"La armadura simple de las ortogonales y sus líneas de fuga convergentes determinaba, por el juego de las intersecciones, una red geométrica; esta red se resolvía en un juego de figuras elementales fáciles de recortar. Lo que se recogía al término de la descomposición del espacio se construía sobre el cuadro como un puzzle, es decir como una marquetería."*

Aquí es donde surge la vinculación con Magritte cuya delimitación regular de las figuras en muchos casos –"El durmiente temerario" o "El fin de las contemplaciones"– hace pensar en las marqueterías o en el espacio dejado por piezas que faltan en un rompecabezas.

Es interesante también dentro de este ítem, cómo surge la mención de Max Ernst comentando risueñamente que los cuadros de Magritte eran collages *"enteramente pintados a mano"*, pues la esencia misma del taraceado renacentista era fundar la unidad de lo visible, en tanto que los "intarsia" de Magritte desanudan los vínculos que las cosas en el espacio anudan entre sí, como en el collage.

En "Grammatica" Jean Clair compara los juegos visuales de Magritte que intentan no manifestar la expresividad de un lenguaje sino exasperar sus límites perturbando su organiza-

ción y destruyendo su aparente claridad, a la filosofía de Wittgenstein. Ambos cuestionan la lógica de los lenguajes.

No es mi propósito referirme a la totalidad del trabajo de Jean Clair en este prólogo, sino solamente señalar su predilección –que comparte– por los juegos intelectuales y la agudeza con que lo ha hecho, al referirse a una pintura que favorece extraordinariamente disquisiciones de ese tipo.

El tercer prólogo, el de David Sylvester, se refiere exclusivamente a los Retratos.

¿Qué es lo que hace exactamente Magritte cuando pinta un retrato? Si se trata del suyo propio, una manzana oculta el rostro, forma curiosa de hundirlo en el anonimato. Si su protector Edward James le encarga un par de ellos, en un caso, la aureola encogecedora de una lámpara eléctrica reemplaza el rostro, en el otro, se ubica de espaldas frente a un espejo que nos devuelve la réplica de su imagen de espaldas.

Otras de sus maneras de ocultar la cara de los personajes es cortarles la cabeza como en “Pánico en la Edad Media”, de 1927 o cubrirlas con un paño blanco como en “La historia central” del año siguiente o en “Los amantes”, una pareja besándose con la cara velada. En ese año hay varios cuadros que aluden a una trágica circunstancia de su vida, de cuyos detalles habló en muy pocas oportunidades; el suicidio de su madre ahogada en el río Sambre, la cual fue encontrada con el rostro velado.

En algunos casos como en “Los ensueños de un paseante solitario”, asocia la imagen del río con la idea de la muerte o en “El vestido de la aventura” alude a una muerte similar a la de Ofelia.

En el segundo ítem que aborda en su prólogo Sylvester, se refiere a “La clarividencia”, esa preocupación de Magritte por descubrir relaciones oblicuas o problemáticas entre las cosas y que producen lo que él denominara “*magníficos errores*”, que luego traslada a su pintura y que son verdaderos momentos de revelación. Algunas de estas imágenes como ejemplo: el reemplazo de un torso femenino ocupando el lugar de un rostro en “La violación” o de los pies en los zapatos de “El modelo rojo” o de un cuadro ocupando el lugar del paisaje en “La condición humana”, etcétera.

En todos los casos –señala Sylvester– lo importante es que Magritte se consideraba un artista que trabajaba sobre problemas; en efecto, no se maneja en el dominio de la arbitrariedad, sino en un camino donde caben un rigor y una lógica absolutamente propios.

“En cuanto al misterio, al enigma que eran mis cuadros, yo diría que era la mejor prueba de mi ruptura con el conjunto de los absurdos hábitos mentales que ocupan generalmente el lugar de un auténtico sentimiento de la existencia”.

Otro de sus cuestionamientos a lo generalmente aceptado, lo plantea respecto al cuadro de formato rectangular, ya sea que utilice un cuadro dentro del otro en un sutil juego de ambigüedades o que recurra a formatos novedosos como en “La representación” donde el marco sigue la forma de la cadera o en “La evidencia eterna” donde el desnudo femenino se fracciona en varios cuadros en escalas ligeramente diferentes. Una salida diferente dio al pintar no un soporte plano sino la mascarilla de Napoleón, la Venus de Milo o una botella.

No faltan tampoco en este prólogo de Sylvester un análisis de la relación entre la imagen y la palabra, o el juego irónico que hace respecto al arte del pasado, “*esos suntuosos objetos que nos persiguen a través de la historia*”. Interesantes son las referencias a los nom-

bres de los cuadros, en gran número de casos provenientes de libros, historias, poemas, piezas musicales o películas o discutidos en grupos de amigos y son particularmente brillantes sus referencias al collage como técnica usada por Magritte y al silencio "aterrorizante y profundo" como atmósfera esencial de sus obras.

Sin abundar en más detalles he querido destacar que una excelente exposición de uno de los pintores belgas más importantes del siglo XX ha sido acompañada por un no menos excelente catálogo bien ilustrado y sobre todo, rico en profundizaciones críticas.

► Celia Alegret. **En el Museo Nacional. Un cuadro de Hans Speckaert**⁵⁷

Hay en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires un cuadro que figuraba con el título de *Castigo de la desnudez* y la atribución a la escuela italiana del siglo XVI. Se trata, evidentemente, del tema bíblico de *Moisés elevando la serpiente de bronce* (Fig. 1).⁽¹⁾

A principios de 1961 se lo limpió superficialmente y se empezó a estudiarlo. Es, ciertamente, una obra del siglo XVI, un ejemplo típico de manierismo de origen romano, derivado del arte de Miguel Ángel. La composición netamente decorativa, poblada en primer plano de figuras alargadas, contorsionadas en espiral –la "línea serpentinata" característica– mostrando una musculatura poderosa, con un segundo plano de figuras netamente más pequeñas y numerosas y más allá una ciudad fortificada y más allá castillos en los montes, multiplicando los detalles hasta la línea de horizonte bastante alta, es típicamente manierista. Los colores refinados, verdes tirando al veronés, con brillos blanquecinos, preciosos y livianos en el segundo plano, fluidos en el fondo; las luces que aclaran puntos importantes, todo es manierista. Pero no es italiano. La masividad de los cuerpos, las poses, la relación de unos a otros de los personajes, el tipo mismo de la composición, todo recuerda irresistiblemente el medio de los pintores de nórdicos que sienten la atracción poderosa del Miguel Ángel sobrehumano –el de la célebre *Batalla de Cascina* (cartón perdido pero conocido a través de copias contemporáneas)–, el de la Capilla Sixtina. Los colores, manieristas sin dudas, son, por su extremo refinamiento igualmente nórdicos, lo mismo que los árboles –roble– y la manera de detallar el follaje. Las casas entre las torres de la ciudad tienen los altos techos y las chimeneas nórdicas. Aún más precisamente, el parentesco es evidente con el grupo de neerlandeses –de los Países Bajos del Norte y del Sur– que trabajan en Roma en torno a los Zuccari: Spranger (Amberes, 1546 - Praga 1611, en Roma por los años 1570), Van Aachen, el colonés del grupo (1552-1616), Karel Van Mander (Courtrai 1548- Amsterdam 1606), etc. Pero no es de ninguno de ellos.

En este punto de la investigación la fotografía del cuadro fue enviada a distintos especialistas que la atribuyeron a pintores nórdicos o aun italianos, pero ninguna de las atribuciones era convincente para quien conoce el cuadro.

En Bruselas encontré en el *Institut Royal du Parc du Cinquantenaire* un dibujo (Fig. 2) con una inscripción al pie que decía Perin del Vaga, que reproduce casi exactamente en sus

⁵⁷ Celia Alegret. "En el Museo Nacional. Un cuadro de Hans Speckaert". *Horizontes*. Buenos Aires, a. 3, n. 7, mayo-junio de 1980, p. s/n.

grandes líneas nuestro cuadro, pero invertido. El dibujo es ciertamente la copia de un grabado, mientras que el cuadro es, sin lugar a dudas, un original. El vigor del dibujo, la fuerza de la pintura, amplia, segura en los primeros planos, delicada, cuidada en los detalles, espontáneos y medidas a un tiempo, en la multitud de los hebreos atacados por las serpientes en actitudes variadas, ya defensivas, ya suplicantes; la autoridad y la elegancia de Moisés, todo habla, sin lugar a dudas, de un original. Pero la atribución a Perino del Vaga, sugerida por la inscripción en el dibujo de Bruselas no era aceptable.

Finalmente, Sylvie Béguin, conservadora en el Museo del Louvre y gran especialista del siglo XVI, que había aceptado el cuadro como flamenco sin avanzar nombres, encontró, durante un corto viaje a Duseldorf un dibujo (Fig. 3) que representa nuestra composición en sus grandes líneas, en la distribución de la luz y la sombra y hasta en los detalles esenciales de las figuras principales, con un vigor, una espontaneidad de original y no de copia. Hay diferencias –los árboles de la izquierda están apenas esbozados, el bosquecillo de la derecha falta, la ciudad está sugerida por algunas líneas, una mancha de lavado y algunas figuras en movimiento indican la multitud–. Es la diferencia entre un dibujo preparatorio y la obra acabada en la que hasta se puede modificar –dos figuras de la derecha se han vuelto femeninas– sin cambiar lo esencial. Esta vez Sylvie Béguin tenía razón, el dibujo y el cuadro eran de la misma mano.

El dibujo de Duseldorf está dado a Jan (o Hans) Speckaert. El catálogo⁽²⁾ señala que en Krahe, 1779, figuraba como Perino del Vaga (como el dibujo de Bruselas) y que Levin lo atribuía a un manierista influenciado por Miguel Angel.

Hasta ahora se conocía de Jan o Hans Speckaert un solo cuadro, el retrato del grabador *Cornelis Cort* (Horn, Holanda, 1533-Roma, 1578) en el Museo de Viena; pero existen numerosos grabados de obras y, mucho más importante, dibujo de su mano en los principales museos de Europa. El Gabinete de Dibujos del Louvre, por ejemplo, conserva, entre otros, una *Coronación de Espinas*, con gran similitud estilística con nuestro cuadro, que figuraba ya en la colección Jabach (vendida a Luis XVI en 1671) con la atribución correcta a Speckaert.

La Albertina de Viena posee un dibujo, *Grupo proveniente de una ilustración de la Serpiente de Bronce* (Fig. 4).⁽³⁾ Es una versión diferente pero igualmente atormentada, igualmente vigorosa, aunque, tal vez, con una profundidad espacial más marcada, del grupo de los hombres del primer plano de nuestra composición. En el Museo de Basilea existe una copia de este dibujo (Fig. 5) con una inscripción contemporánea, en la misma tinta, "*Sbiegart A° 1607 Augsburg f... f.*"⁽⁴⁾

Otra versión del tema completo, con Moisés en el mismo lugar pero los hebreos a la derecha en el segundo plano y en el primero un hombre debatiéndose en el centro mismo de la composición ha sido adquirida por el Museo de Bellas Artes de Montreal, Canadá. Esta vez la escena se desarrolla en un espacio circular.⁽⁵⁾

En el Ermitage de Leningrado existe una réplica (?), copia (?) del dibujo de Duseldorf (Fig. 6).⁽⁶⁾ Una inscripción en el reverso lo da a Martín Fréminet (pintor francés de principios del siglo XVII, llamado en su tiempo el Miguel Angel francés). En el inventario del Ermitage se lo consideraba como anónimo.⁽⁷⁾

Esta enumeración muestra que la obra del artista era conocida y este tema en especial. Pero ¿quién es él, Jan o Hans Speckaert? Los catálogos lo dicen nacido en Bruselas y muerto en Roma, según Karel Van Mander, hacia 1577.

Ciertamente su nombre figura en los diccionarios François Brulliot (1817), Nagler (1863), Thieme-Becker, Bénézit, que se basan en Van Mander y agregan, a veces algunas conclusiones propias erróneas.

Los únicos documentos contemporáneos son dos o tres notas de archivos romanos y la biografía de Karl Van Mander en el *Libro de los Pintores*: “*En mi tiempo (hacia 1575-77) había también en Roma un joven pintor que pintaba y dibujaba muy bien. Una vez mientras viajaba hacia los Países Bajos se enfermó y se vió obligado a quedarse en Florencia. Volvió a Roma y murió allí en 1577*”. Dice también que era nativo de Bruselas, hijo de un bordador y recuerda su amistad con Antonio Santfoort. Lo esencial de estas aseveraciones está confirmado por los archivos romanos. En el *Libro del Camerlengo dell’Accademia di San Luca*, 1548-1590, fol. 79, año 1575 figura la convocación de “*due fiamingui, cioè Antonio et Ansprechi (Antonio Santfoort y Hans Speckaert)*” para que paguen el derecho de admisión a la academia, y, más lejos, para que se expliquen sobre el hecho de haber realizado obras de pintura en Roma sin la autorización de la Academia y sin haber pagado el derecho correspondiente. En *las Expensae ab anno 1566 ad annum 1590*, el 3 de abril del año 1577 se habla de “*Johanni Speccart Bruxellensi*”, “*ahora paralítico, antes excelentísimo pintor...*” Es decir que debió morir, en efecto, hacia 1577.⁽⁸⁾

En los tiempos modernos el único artículo importante hasta los últimos diez años es el de Elizabeth Valentiner,⁽⁹⁾ que cita a Van Mander y, sobre todo, estudia el estilo del artista a través de su obra grabada,⁽¹⁰⁾ y lo que es más seguro, más auténtico, a través de sus propios dibujos. Compara los temas tratados y el estilo con los de los otros manieristas holandeses y flamencos y señala la prioridad de Speckaert sobre van Aachen (citado como su maestro por Nagler, Benesch, Hoogewerff), Van Mander y la generación de Cornelis van Haarlem, Bloemaert y Urtenwael en Holanda.

El próximo artículo importante viene solo 36 años después. Es de Tez Gerszi.⁽¹¹⁾ Analiza, entre otros, el dibujo de Duseldorf y pone en relieve la personalidad de Speckaert, que se inspira en Miguel Angel sin copiarlo, adaptando el modelo a su propia personalidad de manierista, acentuando los ritmos y el efecto decorativo. Señala también el parentesco de la composición con la del Laoconte (el grupo helenístico, encontrado en Roma en 1506, ya estaba restaurado) que Speckaert ha estudiado de cerca puesto que en el inventario después de la muerte del grabador Cort figuraba un dibujo del Laoconte por el pintor. Pero de nuevo, como puede verse también en el cuadro, a partir de una fuente de inspiración Speckaert hace obra personal. Gerszi confirma igualmente la fecha de la muerte del artista, señalando que I. Van Gelder-Fort ha leído en el reverso de un dibujo de Darmstad una inscripción precisando que Speckaert murió en Italia en 1577.

Ninguno de estos artículos cita el cuadro, a pesar de que el descubrimiento del dibujo en conexión con él data de 1964. La Sra. Béguin que lo había encontrado pidió la prioridad de su publicación y su artículo apareció sólo en 1973.⁽¹²⁾

Propone en este artículo la atribución a Speckaert de una serie de dibujos, basándose en criterios estilísticos y analiza muy finamente el cuadro de Buenos Aires, que conoce gracias a las excelentes fotos del Museo. Señala igualmente otros cuadros atribuidos por K. Oberhuber. Uno de ellos, *Diana y Acteon (Roma Palazzo Patrizi)*, menos fuerte, menos homogéneo, tal vez, tiene detalles muy semejantes al nuestro. Pero, en resumen, el cuadro de

Buenos Aires, en relación estrecha y directa con un dibujo seguro de Speckaert, obra original sin ninguna duda, es la única obra pictórica, aparte del retrato de Viena, que se puede atribuir a este pintor hasta hoy conocido solo por sus dibujos.

- (1) N° de inventario 2895, lienzo, alto 1, 59 m., ancho 2, 32 m., legado de José Pérez de Mendoza, setiembre de 1937. Antiguo Testamento, Números, 21, 6-9: En castigo de las murmuraciones del pueblo hebreo, descontento de las condiciones de vida, Yavé les envía serpientes venenosas. Moisés intercede por el pueblo y Yavé le hace elevar una serpiente de bronce sobre un poste, serpiente que hará recobrar la salud a todos los que la miren.
- (2) *Beschreiben der Katalog der Handzeichnungen in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf*, por Illa Bude, Düsseldorf, 1930, p. 116, n° 790, rep. plancha 152; pluma y lavado marrón oscuro y marrón, realzado de blanco, sobre papel verde; 220 mm sobre 428 mm.
- (3) Otto Benesch, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlug –Albertina– Band II, Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV und XVI Jahrhunderts* –Viena, 1928– p. 31, N° 285, pluma y tinta marrón sobre papel verde, lavado marrón, 248 mm sobre 338 mm, inv. 3393, pl. 75.
- (4) Kupfersichkabinett des Oeffentlichen Kunstsammlug, Basel, N° de inv. Bi 376. 78, 333 mm x 260 mm, pluma, tinta, acuarela, lavado sepia sobre fondo gris azulado. Hans Spiegart es un artista alemán, alumno de Christian Schwartz, casi homónimo de nuestro Speckaert, con quién había sido a veces confundido.
- (5) Pluma, tinta sepia y lavado sepia, 213 mm x 214 mm.
- (6) Inv. N° 18952, pluma y pincel sepia sobre papel forrado, 280 mm x 433 mm.
- (7) Existe todavía otra versión expuesta en la Galería Prouté, París, en 1972, N° 18 del catálogo Gauguin, pero en mi opinión no puede ser Speckaert; la composición carece de unidad, la disposición de las figuras no es nada feliz, un cuerpo rígido cruza el primer plano, la figura de Moisés, en el segundo plano carece de gracia, de elegancia y todos los cuerpos son duros y sin fuerza.
- (8) Los documentos citados han sido publicados por G. J. Hoogewerff, La Haya, 1913.
- (9) Jan Speckaert - Ein Beitrag zur Kenntnis der Niederländer in Rom um 1575, in *Städte Jahrbuch VII-VIII*, 1932, Frankfurt, pp. 163-170.
- (10) Por Cornelis Cort, C. De Passe, E. Sadler, Jan Müller, Perret, alumno de Cort.
- (11) Unbekannte Zeichnungen von Jan Speckaert, in *Oud Holland*, 1968, pp. 161-180.
- (12) Sylvie Béguin, Pour Speckaert, in *Album Amicorum J. V. Van Gelder*, La Haya, 1973.

► Laura Rosenstock. Cuatro maestros modernos. De Chirico Ernst Magritte Miró⁵⁸

Se puede decir que a principios de la década de 1920, el aprendiz de pintor Magritte fue abriéndose paso hacia la profundidad, en lugar de precipitarse bruscamente hacia ella. No fue hasta 1926, con su cuadro de gran tamaño, **El Asesino Amenazado**, que la idiosincrasia del artista resulta plenamente afirmada.

Siempre se pisa terreno peligroso cuando se trata de dar una interpretación iconográfica precisa a las obras de un pintor cuya inspiración recorre con tanta frecuencia los ocultos senderos de la mente. Sin embargo, el texto de **El Asesino Amenazado** parece relativamente claro. En el fondo de la tela, una mujer desnuda, acostada en un sofá, pierde sangre por la boca. Su asesino tranquiliza sus nervios escuchando un gramófono, sin advertir todavía que su salida está obstruida por tres hombres que atisban a través de una ventana enre-

⁵⁸ Laura Rosenstock. "Cuatro maestros modernos. De Chirico Ernst Magritte Miró" (catálogo de la exposición). Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 1981, p. s/n.

jada, en la parte trasera de la habitación, mientras que en el primer plano aparecen sus captores esperándolo, con una cachiporra y una red. La triple extensión de la perspectiva –desde el foyer al living room y al paisaje distante– refleja el respeto de Magritte por el extremado manejo que hace de Chirico del espacio. Pero **El Asesino Amenazado** incluye sus propias connotaciones proféticas. Predice la irracionalidad sonambulística de ciertas figuras en piedra, de Giacometti, y de las telas de Balthus, a quien se dice Magritte admiraba profundamente. Es casi indudable que en este caso no se trata de un asunto de influencias sino solamente de un compartido rechazo hacia la premisa abstracta.

En la década de 1920, Magritte tomó contacto con el arte de de Chirico y Max Ernst. Ambos pintores, especialmente de Chirico, se convirtieron en influencias trascendentales para la evolución de Magritte. En su catálogo de Magritte, James Thrall Soby comenta: *Durante su adolescencia Magritte comenzó a sentirse interesado por la pintura y durante varios años estudió la historia y práctica de este arte en la Academia de Bellas Artes de Bruselas. Pero el hecho más importante de su carrera tuvo lugar en 1922. Durante ese año un viejo amigo, Marcel Lecomte, cuya efigie en piedra aparece en **Recuerdos de un Viaje**, le mostró una reproducción de una pintura de de Chirico, realizada en 1914, y que se titulaba **La Canción del Amor**. Esta obra produjo un tremendo impacto sobre el joven Magritte. En realidad, de acuerdo a sus propias palabras, lo conmovió hasta las lágrimas.*

La reacción de Magritte ante la obsesionante distorsión de la realidad que trasuntan las telas de de Chirico no fue por cierto la única. Tanto André Breton, fundador del surrealismo, como Yves Tanguy, uno de los más fieles adeptos de esta corriente artística, tuvieron oportunidad de ver, por separado, otra obra metafísica de de Chirico, expuesta en la vidriera de una galería. En ambos casos sucedió mientras viajaban en ómnibus por París y la reacción de estos dos pintores fue la misma: saltaron del ómnibus y comenzaron a estudiar la tela con una excitación que en ninguno de los dos habría de resultar afectada por el paso del tiempo. En este sentido resultan significativas las palabras del propio Magritte: *En realidad, fue en 1922 que yo tomé contacto, por primera vez, con las obras de de Chirico. Un amigo me mostró una reproducción de su cuadro **La Canción del Amor**, que siempre he considerado como la obra del máximo pintor de nuestro tiempo, en lo que se refiere a la influencia de la poesía sobre la pintura y a las diversas maneras de pintar. De Chirico fue el primero en soñar con lo que debía ser pintado y no con la manera de hacerlo.*⁽¹⁾

Tanto de Chirico como Ernst combinaban los objetos de una manera enigmática e irracional que ponía en evidencia las ocultas afinidades entre tales objetos, los relacionaba entre sí y les infundía un poético misterio. En **Eternidad**, Magritte pinta una escena de museo donde aparecen dos cabezas esculpidas en bronce: una de Cristo y la otra de Dante. Ambas se encuentran colocadas sobre pedestales y cercadas por un cordón rojo, sostenido por soportes de cobre. Simultáneamente con estas representaciones de dos famosas figuras históricas que, con toda lógica, pueden ser immortalizadas y elogiadas dentro de un lugar tan inviolable como es un museo, Magritte exhibe, sobre un tercer pedestal, colocado en el centro de la composición, un enorme pan de manteca cilíndrico. Al igual que las dos figuras que se encuentran a cada lado del pedestal, la manteca, que ostenta una espátula de madera clavada en el centro, lleva un número, lo que le otorga una importancia similar a aquellas. De este modo, y al igual que de Chirico, Magritte utiliza desconcertantes distorsiones para lan-

zar un desafío y poner en ridículo una determinada forma de la cultura, o sea las obras de arte tal como son exhibidas en un museo.⁽²⁾

Hay otras maneras en que Magritte hace pensar en de Chirico. Una de ellas se refiere al uso similar del espacio, en forma teatral y exagerada. En *Eternidad*, los pedestales pintados en forma ilusionista se encuentran comprimidos dentro de un espacio chato, con reminiscencias de escenario teatral, definido por las tablas de piso, de madera veteada, recurso perceptivo que ya había sido utilizado en *El Asesino Amenazado*. Oprimidas entre el muro y los soportes, las esculturas parecen desprovistas de estabilidad.

Todas las imágenes de este cuadro –las cabezas, la manteca, el cordón, etc. – se encuentran pintadas en forma meticulosa, con una cuidada definición y una acusada terminación que recuerda la obra de los viejos maestros flamencos de la Bélgica nativa de Magritte.

Mediante este deliberado realismo, Magritte creó una semejanza que renovó el ilusionismo de de Chirico, tipo imagen onírica. Paradójicamente, sin embargo, y de una manera que vuelve a poner en evidencia la influencia de de Chirico, la ausencia de sutilezas tonales en Magritte, su sombreado total y su modelación que podríamos tildar de brusca, producen una impresión de abstracción comparable con la de su modelo.

La forma y el color de la manteca producen en el observador el efecto del mármol o la piedra antes de haber sido tallados. Esta impresión resulta reforzada por la espátula, que se nos aparece como la herramienta de un artista. La sensación de una pieza escultórica aún desprovista de forma pero ya oculta dentro de un exterior grotesco, nos hacen participar en el interés de Magritte por el mundo visible.

Con frecuencia, Magritte ha manifestado que lo invisible no es más que lo visible oculto.

(1) Soby, ps. 7-8. Es imposible que la pintura de de Chirico le haya sido mostrada a Magritte por el poeta y marchand E. I. T. Mesens, y no por Lecomte. Ver A. M. Hammacher, *Magritte* Nueva York: Harry N. Abrams, Inc. (1973).

(2) Relatado en el catálogo de la exposición *Magritte-Belvaux-Gnoli*, organizada por el gobierno francés en Bourges, 1972.

Magritte consideraba que ciertas imágenes compartían una secreta afinidad. En una conferencia pronunciada en 1937 contó como en una oportunidad, al despertar dentro de una habitación donde había un pájaro dormido dentro de una jaula, por una aberración le pareció ver un huevo en lugar del pájaro.

Acababa de descubrir un nuevo y sorprendente secreto poético, ya que el *shock* experimentado había sido producido por la afinidad de dos objetos: la jaula y el huevo, mientras que en otras oportunidades yo había provocado ese shock mediante el recurso de reunir dos objetos no relacionados entre sí. A partir de esa revelación procuré descubrir si otros objetos, además de la jaula, podrían evocar, de la misma manera –al poner en evidencia algún elemento característico, al cual se encontraban rigurosamente predestinados– la evidente poesía que provocara el hecho de que el huevo y la jaula aparecieran simultáneamente. En el curso de mi investigación llegué a convencerme de que siempre había sabido que existía ese elemento a descubrir, ese algo definido, oscuramente inherente a determinado objeto y no a otros; sólo que ese conocimiento había permanecido como escondido en las zonas más inaccesibles de mi mente. Dado que esta investigación solamente podía resultar en una *etiqueta* exacta para

cada objeto, mis investigaciones se convirtieron en la búsqueda de la solución de un problema a cuyo respecto yo poseía tres datos: el objeto, aquello que le era propio y que yacía en la sombra de mi consciente y la luz bajo la cual *aquello* resultaría evidente.⁽¹⁾

Debido a esta experiencia, que tuvo lugar en 1930, Magritte consideraba que no bastaba asociar libremente objetos no asociados entre sí: se debía descubrir la única, correcta e inevitable combinación de imágenes, solución que Magritte había conocido ya antes pero que había quedado perdida en las cavernas de su mente subconsciente. Veamos, por ejemplo, el problema de la puerta: es propio de su naturaleza abrimos un camino y por consiguiente requiere una abertura a través de la cual podamos pasar. Magritte, sin embargo, cierra la puerta y la perfora con un artificio, para que se vea la noche.

Magritte explicó el proceso mediante el cual resolvió este problema con respecto a la rosa. De acuerdo al método que creo me pertenece exclusivamente, he estado buscando durante cerca de dos meses la solución de lo que yo llamo el problema de la rosa. Al finalizar mi investigación me doy cuenta de que probablemente ya hace mucho tiempo que conozco la respuesta a mi pregunta, pero en forma vaga, como todos los demás. Este conocimiento, que aparentemente es orgánico y no consciente, ha existido al comienzo de todas las investigaciones que he realizado. El primer signo que intuitivamente dibujé en un papel cuando decidí resolver este problema es el siguiente: –ilustración de una rosa, con una línea diagonal que parte de ella, hacia la derecha– y esa línea oblicua que parte, en forma divergente, del tallo de la flor, ha significado para mí una búsqueda ardua y prolongada, a fin de poder descifrar su sentido. De los muchos objetos que imaginé, recuerdo los siguientes: la línea es el asta de una bandera verde, la torre de un castillo feudal o una flecha. Finalmente dí en el blanco: era una daga, y el problema de la rosa quedó resuelto desde el punto de vista pictórico⁽²⁾... haciendo que la daga creciera del tallo de la rosa.

*Desde el comienzo de su período artístico la rosa fascinó a Magritte. Un cuadro pintado durante los comienzos de su época cubista-futurista representa una mujer desnuda con una rosa en el lugar del corazón. En una oportunidad posterior y en un cuadro que se basó en *Fantomas*, el personaje literario, Magritte substituyó el cuchillo ensangrentado del asesino por una rosa. Pese a sus reminiscencias de crueldad y dolor, la rosa constituye asimismo un elemento de belleza, debido a su color vívido y a que perfuma el aire.*

L. R.

⁽¹⁾ René Magritte, *Lifeline*, View, v. 7, N°2, Dic. 1946, p. 22

⁽²⁾ Carta de René Magritte a Paul Collinet, Noviembre 27, 1957, en *Magritte: Ideas and Images* de Harry Torczyner. Nueva York; Harry N. Abrams, Inc., 1977, p. 90.

En su juventud, Magritte visitaba a menudo el viejo cementerio de Soignies. Sus monumentos de granito han desempeñado un papel reiterado en su iconografía artística y él aplica el proceso de calcificación a diversos temas.

En **Recuerdo de un Viaje**, Magritte crea una naturaleza muerta en piedra y la proyecta contra una grieta rocosa. En **Diario Intimo** un hombre calcificado busca un cuerpo extraño en el ojo de su acompañante y ambas figuras participan de la misma superficie áspera y llena de marcas de los cantos rodados de que están rodeados.

En la versión de **Recuerdo de un Viaje**, pintada en 1955, Marcel Lecomte, el poeta belga amigo de Magritte, aparece literalmente petrificado en su abrigo de Chesterfiel. A su lado se recuesta el león de Androcles que aparece a menudo en las obras posteriores de Magritte. Resultaría tentador ver en el león un símbolo de domada ferocidad, de no ser por el hecho de que el pintor ha manifestado repetidamente que el simbolismo no le interesa. *A veces de-testo los símbolos* confesó una vez a un periodista de la revista *Time*. Su intención es que sus cuadros digan los que están mostrando y nada más.

El arte de Magritte es más bien directo que alusivo y en ello reside su atractivo hipnótico. El observador meneaba la cabeza, rehusando creer, y luego lo acepta con orgullo, como un alce que balancea el candelabro de las nuevas astas que le está brotando en la cabeza.

Adaptado de Soby, **Magritte**, pag. 16-17.

Uno de los temas más familiares de Magritte era el de modificar el comportamiento de la materia, especialmente con respecto a la ley de gravedad. En **El Poder de las Cosas**, Magritte hace flotar en el firmamento un pan y un vaso de agua. Contradecir las fuerzas de la gravedad siempre fascinó a Magritte y con frecuencia recurrió a cantos rodados gigantes para demostrar este motivo. En este cuadro, sin embargo, el granito se halla confinado al alféizar de la ventana y en cambio flotan los elementos de la naturaleza muerta. Pero dado que tanto el espacio como el paisaje siguen intactos, Magritte produce la impresión de una vida vivida en el aire. Al enfrentarnos con un objeto suspendido en medio del aire, ya se trate de cantos rodados o de pan, Magritte nos obliga a preguntar por qué tales objetos no se caen. En lugar de nuestra aceptación cotidiana de la fuerza de gravedad nos damos cuenta de su tremendo poder, y al hacernos tomar conciencia de lo que una cosa no es, Magritte intensifica nuestra sensación de lo que esa cosa es. Magritte logra esta evocación de una misteriosa realidad utilizando objetivos triviales, ordinarios, tales como un pan y un vaso de agua. Se trata de objetos tan familiares que resultan casi invisibles o intrascendentes, hasta que un solo detalle contradictorio en su presentación rechaza la realidad cotidiana y vuelve las imágenes a la vida. Es así que utilizando una técnica sumamente realista para representar objetos ordinarios Magritte hace que lo imaginario parezca real. Asimismo, Magritte no recurrió a la fantasía o los sueños, por cuanto consideraba que el mundo visible constituía, de por sí, una fuente de imagería suficientemente fértil. De su libro **Dadá, Surrealism and Their Heritage**, William Rubin comenta que Magritte *buscó un prosaísmo casi total en las cosas que representaba; su arte contiene muy pocos de los seres absurdos de Ernst, nada de las fantasías paranoicas de Dalí... Al estar más próximo a de Chirico, Magritte se distingue de los otros surrealistas por los recursos técnicos –frottage– y la formulación estética –biomorfismo– que deja de lado. En su intento por crear una imagen puramente poética, buscó soslayar la pintura modernística, aunque la belleza y economía de sus composiciones traen a la mente su aprendizaje como abstraccionista. La originalidad de sus imágenes –aunque no la medida de su calidad pictórica– reside en las secretas afinidades entre objetos disasociados, evidenciadas mediante el principio poético de Lautréamont.*⁽¹⁾

Tal como expresa Rubin en la cita arriba mencionada, la calidad pictórica de las imágenes de Magritte no se media solamente por su originalidad. Los factores compositivos desempeña-

ron asimismo un papel importante, y mediante el recurso de alterar esta imagen para presentar muchos panes en lugar de uno solo –tal como hace Magritte en **La Leyenda Dorada**–, el artista era capaz de cambiar una escena de levitación convirtiéndola en algo que inducía una sensación de flotar en paz en una escena de opresión y claustrofobia, como si los panes, de forma semejante a un zepelín, se transformaran en una nueva y amenazante forma de vida. El enfrentamiento directo de Magritte con esta poderosa imagen sugeriría que la combinación de pan y vino, o vino convertido en agua, encerraría un significado religioso. Pero Magritte rechazaba los símbolos, era reacio al psicoanálisis o a la interpretación y se oponía a que se intentara extraer un significado especial a sus imágenes, ya que a su modo de ver esto implicaba una supremacía de lo invisible sobre lo visible. El quería que sus pinturas sólo dijeran lo que realmente estaban diciendo y consideraba que cualquier interpretación ulterior implicaba una negación del misterio de lo visible. Expresa vigorosamente su opinión sobre el tema, diciendo: *Tratar de interpretar una imagen de semejanza –para ejercer sobre ella, vaya a saber qué libertad– es mal interpretar la imagen inspirada, reemplazándola por una interpretación gratuita que, a su vez, puede ser convertida en objeto de una serie interminable de interpretaciones superfluas.*

David Sylvester explica de qué manera Magritte lograba llevar esta convicción a la pintura, comentando que Magritte pinta con una conspicua ausencia de distorsión, de modo que el artista parece no asumir actitud alguna frente al fenómeno y el espectador no se distrae especulando sobre el posible significado, quedando en libertad para concentrarse en lo que tiene frente a sí.⁽³⁾

En **El poder de las cosas** existe cierta confusión espacial en el sentido de que no resulta claro si el pan y el vaso flotan dentro o fuera del alféizar de la ventana. Si bien en un primer momento parecen encontrarse afuera, podría fácilmente interpretarse que están adentro, tal como resultan tan claramente representadas en **El amigo íntimo**. Esto constituye un ejemplo de cómo Magritte utiliza el espacio para intensificar la ambigüedad de su arte, de la misma manera en que contrasta –y a menudo confunde deliberadamente– flotabilidad y peso muerto.⁽⁴⁾ Es así que este cuadro constituye un ejemplo de tres tipos de metamorfosis que se presentan repetidamente en el arte de Magritte: ubicación interior en exterior, espacio profundo en espacio chato, y peso muerto en flotabilidad.

(1) Rubin, **Dadá**, p. 91

(2) Magritte par lui-même, **L'Art Belge**, edición dedicada a Magritte, enero 1968.

(3) David Sylvester, **Magritte**, Nueva York: Frederick A. Praeger, Inc., 1969, p. 1

(4) Soby, p. 17

L. R.

El concepto de la anatomía femenina dividida constituye un tema reiterado en la obra de Magritte. Se encuentra en los cinco paneles separados de **La Eterna Evidencia**, vuelve a surgir en **El Avance del Verano** y reaparece en **Ilusiones de Grandeza**, de 1962. Sobre esta mujer desnuda y tripartita Magritte ha dicho: Fue simplemente un sueño sobre el presente: cada sección del torso representa una generación anterior.⁽¹⁾

Magritte con frecuencia representó el torso femenino truncado como parte de un políptico, o como una imagen separada y dentro de un marco, en el interior de una habitación, a

menudo conjuntamente con escenas de cielos cubiertos de nubes. Sin embargo en **Ilusiones de Grandeza** y en **El Avance del Verano** estos elementos no aparecen dentro de compartimentos estancos sino poblando un mismo espacio ilusionístico.

Normalmente, tanto el cielo como el desnudo transmitirían una sensación de belleza: el cielo es sereno y azul, el desnudo una versión del torso clásico. Sin embargo, las proporciones armoniosas del torso y la calma del cielo resultan afectados por la diferente escala de las tres partes del desnudo y por los bloques de construcción que interrumpen el ciclo. La imagen definitiva, que acentúa la concepción de un mundo fragmentado que está siendo re-armado, resulta intranquilizadora. Al describir **El Avance del Verano**, David Sylvester declara que parece referirse al proceso de reunir las partes fragmentadas. Muestra la construcción del cielo, la construcción de la tierra, el re-armado de fragmentos de un torso que no son partes del mismo torso, puesto que el abdomen es sólido, como modelado en arcilla, mientras el tórax semeja una máscara de papel maché. Estas mismas palabras podrían aplicarse fácilmente a **Ilusiones de Grandeza**.

Esta representación acentúa la honda diferenciación que establece Magritte entre un objeto real, una imagen mental del objeto que trasciende las proporciones y una ilusión de la realidad tal como es hecha visible por una imagen bi-dimensional.

En **Ilusiones de Grandeza**, Magritte logra un impacto adicional mediante el atractivo uso de formas antitéticas. La construcción hueca del redondeado cuerpo femenino, abierto en sus planos superior e inferior, se destaca contra los bloques cúbicos sólidos, impenetrables, de bordes planos, rodeados de suaves nubes amorías. Estos factores de la composición realzan la fuerza de la imagen de Magritte.

L. R.

⁽¹⁾ **Time**, Junio 21, 1948.

⁽²⁾ David Sylvester, **Magritte**, Nueva York: Frederick A. Praeger, Inc.

A lo largo de su carrera, Magritte definió su interpretación de los conceptos: pintura, el mundo visible y el pensamiento. Por ejemplo: *Para mí, el pensamiento está compuesto solamente por lo visible. La pintura lo puede hacer visible. O bien: El arte de la pintura es un arte del pensamiento, y su existencia subraya la importancia que tienen los ojos humanos para la vida; en realidad, el sentido de la vista es el único involucrado en la pintura.*⁽¹⁾ Asimismo: *El arte de la pintura, que en realidad debería ser llamado el arte de la semejanza, nos permite describir un pensamiento que tiene la posibilidad de volverse visible. Este pensamiento incluye solamente las imágenes que ofrece el mundo: gente, cortinas, armas, estrellas, cuerpos sólidos, inscripciones, etc. La semejanza une espontáneamente estas figuras en un orden que de inmediato evoca el misterio.*⁽²⁾ Magritte estaba convencido de que *la pintura debe servir a algo más que la pintura misma: debe servir al pensamiento. La pintura describe al pensamiento o lo vuelve evidente, y el pensamiento evoca el misterio de la experiencia visible. Por consiguiente, dado que el pensamiento comprende las formas que se encuentran en el mundo visible, es lo opuesto de las ideas: A una idea no se la ve con los ojos. Las ideas no tienen aspecto visible y por consiguiente ninguna imagen puede representar una idea.* Por lo tanto, las ideas se encuentran más relacionadas

con los símbolos, a cuyo respecto Magritte insistente y repetidamente manifestó sentirse desinteresado, por cuando consideraba que el mundo visible era una fuente de imágenes más que adecuada. Al serle preguntado si el dibujo **El Pensamiento que Ve** tenía algún significado simbólico, el pintor contestó: No es simbólico, dado que evito imaginar lo imaginario, especialmente los símbolos. Contestando otra pregunta, escribió: *El arte, tal como yo lo concibo, no es materia de estudio sino de atención **al pensamiento que ve**, sin tratar de conocer lo que no ve.*⁽³⁾

El hombre con el sombrero Derby u hongo y abrigo oscuro, de confección, constituye una imagen reiteradamente presente en toda la obra de Magritte. Aunque ya hace su aparición en 1926, en *El Asesino Amenazado*, data principalmente de las décadas de los años 50 y 60. El atuendo anodino es el de una figura ordinaria, un hombre común y corriente, perteneciente a la burguesa y respetable tribu de los empleados, al mismo tiempo integrante de la multitud y separado de ella. Magritte utilizó esta figura para desafiar la conformidad y la imagen acabó por ser asociada con el propio pintor.

Max Ernst se había adelantado a Magritte al presentar este tipo de figura en su cuadro de 1923: **Pietá o la Revolución Nocturna**.

Esta figura no sólo se encuentra escondida entre la multitud, cubierta por un pesado sobretodo que oculta su cuerpo, sino que cuando Magritte pintó este hombre de frente y como figura única, casi siempre se ocupó de que el observador no pudiera ver su rostro. Existe incluso un retrato de una figura tomada desde atrás, y en el que dicha figura está sentada frente a un espejo, el cual refleja otro enfoque de esa misma espalda.

De la misma manera que Magritte exploró la relación existente entre la representación –el cuadro– y lo que es representado –el objeto–, también procuró separar la figura humana, tal como se halla representada en su pintura, del hombre mismo. Esta figura oculta, de rostro invisible y desprovista de visión constituye una imagen adecuada para un dibujo como **El Pensamiento que Ve**, que describe el aspecto del pensamiento.

El Pensamiento que Ve involucra otro de los motivos característicos de la obra de Magritte: el que se refiere a introducir en el interior lo que se encuentra afuera. Con frecuencia Magritte lo logró colocando en el interior la pintura de un paisaje visto a través de una ventana. Magritte describe esta concepción de la manera siguiente: Frente a una ventana, vista desde el interior de una habitación, coloqué un cuadro que representaba precisamente la parte del paisaje oculta por el mismo cuadro. Por ejemplo, el árbol representado en el cuadro desplazaba al árbol colocado detrás de dicho cuadro, fuera de la habitación. Para el espectador ese árbol se encontraba simultáneamente dentro del cuarto, en el cuadro y afuera y, con el pensamiento, en el paisaje real. Es así como vemos al mundo, o sea fuera de nosotros mismos, aun cuando dentro de nosotros mismos sólo tengamos una representación de ese mundo.⁽⁴⁾ Esta imagen no solamente nos presenta simultáneamente dos espacios diferentes, sino que también produce una impresión de transparencia, que constituye un tema importante para Magritte. El reverso de la pintura see-through –o sea que permite ver a través de ella– es el ojo de **El Falso Espejo** que se abstiene de ejercitar su función primaria, o sea la de ver, y en cambio refleja la imagen que está mirando. La imagen penetra dentro o detrás del ojo y existe allí como pensamiento. En **El Pensamiento que Ve** dos escenas exteriores se encuentran confinadas dentro de

los contornos de dos hombres transparentes, semejantes a fantasmas, y allí donde cabría esperar el cielo abierto nos encontramos con un fondo interior, con textura de madera. Este espacio desconcertante y ambiguo, que confunde lo vaporoso con lo sólido, lo exterior con lo interior, es típico de Magritte. Similarmente, la contradicción que implica coincidir simultáneamente dos tiempos distintos, como se produce en este dibujo con la juxtaposición de una escena diurna y otra nocturna, constituye otra imagen familiar en la obra de Magritte.

Algunos de estos motivos derivan principalmente de de Chirico, quien a menudo pintaba un cuadro dentro de otro cuadro y, ambiguamente, presentaba las sub-imágenes conjuntamente con la ilusión del espacio de la pintura en su totalidad. El interés de Magritte por bajar y reordenar los temas pictóricos también puede surgir de su admiración por de Chirico.

(1) René Magritte, **Le Véritable Art de Peindre**, 1949 en Harry Torczyner. Magritte: **Ideas and Images**, Nueva York; Harry N. Abrams, Inc., 1977, p. 217.

(2) René Magritte. Declaración en el catálogo de la muestra **René Magritte in America**, Museo de Artes Contemporáneas de Dallas y el Museo de Bellas Artes de Houston, 1960 en Torczyner, p. 222.

(3) **The Museum of Modern Art Questionnaire**, Julio 1966.

(4) René Magritte, Lifeline, **View**, v. 7 N°2, Dic. 1946, p. 22.

L. R.

1898 René François Ghislain Magritte nace en Lessines, pequeña ciudad en la provincia de Hainaut, Bélgica.

Hijo de Léopold, comerciante, y de Regina Bertinchamp.

Un año más tarde su familia se traslada a la pequeña población de Gilly.

1910 Los Magritte se trasladaron a Châtelet, René y otros niños de la localidad estudian dibujo. Durante las vacaciones de verano Magritte visita frecuentemente el cementerio de Soignies.

1912 Estudia en el Liceo Athénée. Su madre se suicida arrojándose al río Sambre.

1913 Magritte, su padre y sus hermanos Raymond y Paul, se instalan en Charleroi. Durante una feria local conoce a Georgette Berger, que será su esposa.

1916 -

1918 En forma intermitente, estudia en la Academia Real de Bellas Artes, de Bruselas. Lee un folleto sobre arte futurista y piensa, no del todo seriamente, que podría convertirse en un pintor abstracto. En 1918 la familia Magritte se radica en Bruselas.

1919 Allí Magritte comienza a frecuentar la compañía de jóvenes pintores, poetas y músicos.

1920 Primera exposición en Bruselas, en la Galería del Centro de las Artes.

1922 Contrae matrimonio con Georgette. Para ganarse la vida, trabaja como diseñador de papel para paredes y se dedica a realizar dibujos para afiches y avisos, realizando experimentos en arte abstracto junto con Víctor Servranckx.

Tiene oportunidad de ver una reproducción de **La Canción del Amor -1914-** de Giorgio de Chirico, que le hace cambiar de idea respecto a lo que puede llegar a ser el arte. Su pintura se encuentra influenciada por el cubismo, el futurismo y el arte abstracto.

- 1924 Con Camille Goemans, E. L. T. Mesens, Marcel Lecomte y algo más tarde, Paul Nougé, inicia actividades paralelas a la de los surrealistas de París. La revista **Dadá**, **391** publica una declaración suya. Pinta lo que considera su primera obra seria.
- 1925 -
- 1926 Junto con Mesens publica el único número de la revista **Oesophage**. Alentado por la seguridad que le otorga un contrato con la nueva Galería **Le Centaure**, de Bruselas, produce considerable volumen de obras, llegando a pintar hasta sesenta cuadros en el curso de un año, incluyendo *El Jockey Perdido* –1926–.
- 1927 Su primera muestra individual en la Galería *Le Centaure* es recibida desfavorablemente por los críticos. Se traslada a Perreux-sur-Marne, en los suburbios de París. Se vincula con los surrealistas parisienses, especialmente con André Breton y Paul Éluard.
- 1929 Publica **Palabras e Imágenes**. Visita a Dalí en Cadaqués, España.
- 1930 Algo hastiado de la atmósfera polémica de los círculos artísticos de París, regresa a Bruselas, donde vive desde entonces, exceptuando algunas visitas a Francia, Holanda e Inglaterra.
Reanuda amistades con artistas de Bruselas. Entre sus nuevos amigos figuran **Louis Scutenaire**, **Paul Colinet** y **Marcel Mariën**.
- 1936 Primera exposición individual en los Estados Unidos, en la Galería Julien Levy, de Nueva York.
- 1937 Permanece tres semanas en Londres, en casa de Edward James.
- 1930 -
- 1940 Se encuentra representado en todas las muestras internacionales de arte surrealista. Escribe numerosos artículos y declaraciones breves, aclarando su concepto sobre la potencialidad del arte.
Se incorpora al éxodo de los belgas luego de la invasión alemana del 19 de mayo. Pasa tres meses en Carcassonne, y regresa a Bruselas junto a Georgette.
- 1940 -
- 1946 A pesar de la sombría austeridad durante la época de la guerra, la paleta de Magritte brilla como tocada por el sol. Adopta la técnica de los impresionistas, especialmente de Renoir. El experimento es mal recibido, tanto por los amigos como por los detractores, y Magritte lo deja de lado.
- 1947 Se afilia al Partido Comunista, que luego abandona.
- 1948 Durante varios meses se prepara para su próxima muestra en París, en la Galería du Faubourg, haciendo revivir el estilo audaz de los fauves franceses de principios del siglo XX.
Refiriéndose a esa época, el propio artista la denomina *l'époque vache*. Retoma la técnica precisa y esmerada que heredara de los primitivos maestros flamencos.
- 1949 Primera muestra en la Galería Alexander Jolas de Nueva York, que lo representa desde entonces, tanto esa ciudad como en las galerías Jolas de París y Ginebra.
- 1953 Gustave Nellens, Director del Casino Municipal de Knokke-Le Zoute, en el Mar del Norte, le encarga una serie de ocho temas para los murales del salón principal. Los murales propiamente dichos son realizados por Raymond Art y sus ayudantes.
- 1954 Retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes, en Bruselas.

- 1956 Recibe el premio Guggenheim para Bélgica. Pinta **El Hada Ignorante**, diseño para un mural en el Palacio de las Bellas Artes de Charleroi.
- 1960 Primera muestra retrospectiva en los Estados Unidos, en el Museo de Artes Contemporáneas de Dallas y en el de Bellas Artes, de Houston.
- 1961 Pinta **Las Barricadas Misteriosas**, diseño para un mural en el Palacio de los Congresos, de Bruselas.
- 1962 Muestra en el Walker Art Center, de Minneapolis.
- 1965 Retrospectiva en el Museo de Arte Moderno, de Nueva York. Georgette y René Magritte visitan los Estados Unidos por primera vez. Visita la casa de Edgar Allan Poe.
- 1966 René y Georgette Magritte visitan Israel.
- 1967 Exposición en el Museo Boymans-van Beuningen, de Rotterdam. Magritte fallece en Bruselas, el 15 de agosto. Muestra en el Moderna Museet de Estocolmo.
- 1969 Muestras retrospectivas en la Tate Gallery de Londres, la Kestner-Gesellschaft de Hannover y la Kunsthhaus, de Zurich.
- 1971 Exposición en el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio, que es trasladada al Museo Nacional de Arte Moderno, de Kioto.
- 1973 -
- 1978 Importantes muestras en Londres –1973–, París y Bruselas –1978–.

► Bozidar D. Sustersic. **El “Políptico del cordero místico” y una nueva propuesta a una polémica secular**⁵⁹

Introducción:

El Políptico del Cordero Místico se contaba hasta ahora entre las pocas obras de arte que se podían contemplar en el lugar mismo para el que fueron pintadas. Pero era muy evidente que la Capilla Vidt de la Catedral de San Bavón no tenía ya capacidad para albergar a los numerosos visitantes que acudían allí de todas partes del mundo, y que tampoco ofrecía condiciones de seguridad suficientes para proteger a esa obra de valor ciertamente incalculable. La nueva ubicación en el amplio bautisterio de la Catedral ofrece todas las ventajas de una moderna sala de exhibición, y además permite mantener el vínculo original con la iglesia para la cual se destinó la obra.

Los postigos del retablo se pueden ahora desplegar sin chocar con las abigarradas estructuras barrocas que lo asfixiaban material y visualmente.

Es cierto que se ha perdido la relación original entre la luz proveniente de los ventanales y la simulada por la pintura, pero no es menos cierto que esa misma luz hacía brillar excesivamente la superficie tratada con cera en la última restauración.

Era difícil de imaginar que el Políptico se iba a revelar tan imponente y que la fascinación y atractivo que siempre ejercieron sus pinturas se vieran de tal modo acrecentados por un mejoramiento de sus condiciones de exhibición.

⁵⁹ Bozidar D. Sustersic. “El “Políptico del cordero místico” y una nueva propuesta a una polémica secular”. En *Estudios e investigaciones, Boletín del Instituto de Historia de las Artes “Julio E. Payró”*. Buenos Aires, n. 2, 1989, pp. 11-32.

Se han removido así muchos obstáculos que no permitían apreciar esta obra excepcional en todas sus posibilidades. Sin embargo quedan otros impedimentos que, al igual que las estructuras barrocas, han ido surgiendo a través del tiempo y que se interponen, y desvían la atención del espectador que busca compenetrarse del significado de estas extraordinarias pinturas. Estos obstáculos son las distintas teorías sobre la génesis de esta obra y también el largo debate en torno a sus autores.

No facilita en modo alguno el acercamiento a una obra de arte el pensar que ella es el resultado de la reunión de diversas partes que no han sido proyectadas ni ejecutadas para ese destino común.

También dificulta mucho la contemplación de la misma el presuponer que se trata del trabajo algo deficiente de un pintor llamado Hubert, corregido en algunas partes y completado en otras por su hermano menor Juan, el cual no pudo conciliar del todo las lógicas diferencias de calidad en la ejecución y también de concepción, sobre todo del espacio, entre ambos artistas.

Pero no debemos engañarnos culpando exclusivamente a Emilio Renders y a otros estudiosos, de este estado de cosas. Si han surgido tan extrañas y contradictorias teorías sobre la génesis y la autoría de esta obra no es por un simple y gratuito ejercicio de erudición. Es el retablo el que presenta numerosos problemas que se ha intentado resolver con esas explicaciones. Por grande que sea la admiración que le profesemos no podemos dejar de sorprendernos con esas figuras, pintadas con un realismo ilusionista jamás antes alcanzado, pero reunidas de un modo que contradice los principios de unidad espacial que proclamaban en ese tiempo todas las demás obras de vanguardia.

G. T. Faggin resumió esta situación en un juicio lapidario considerando al Políptico "...un trabajo inorgánico, casi un fracaso, de no quedar en pie el hecho de que cada núcleo y cada panel están pintados con vertiginosa belleza, si se los considera aisladamente".

Sin embargo, esa contradicción entre las partes y el conjunto se resuelve en la contemplación cuando los puros mecanismos de la observación han podido superar las barreras de las convenciones seculares.

En esa contemplación se presiente que algo muy importante acerca del Políptico no ha sido expresado aún, ya que la admiración que suscita no halla correspondencia ni plena justificación en lo que la erudición y la crítica nos enseñan sobre el mismo.

No es que se pueda, de pronto, desconocer la importancia de aquellas cuestiones que hasta ahora ocuparon a los estudiosos del Políptico. Lo que sucede es que la mayoría de ellas están invariablemente subordinadas, o de algún modo comprometidas con la solución de un solo tema: el de los hermanos Van Eyck.

Mientras no se descubra algún elemento nuevo, que resuelva esta situación, es conveniente desplazar del centro de la escena la preocupación por los autores y volver a situar allí a la obra, con todas sus incógnitas y sugerencias. En esta investigación se dejarán por lo tanto de lado los problemas del hipotético origen y de la posible autoría de las diversas partes del Políptico. Se explorarán en cambio la mentalidad y la lógica que adopta el naciente realismo y la forma gradual en que son introducidos ciertos recursos espaciales. Ellos serán investigados, no como elementos aislados, sino como medios para desarrollar objetivos semántico-expresivos nuevos, más ambiciosos que aquellos a los que podían aspirar las imágenes vaciadas

en moldes de ideogramas del arte tradicional. Desde esa perspectiva se intentará descubrir la presencia de una estructura más profunda que permita relacionar las pinturas individuales, aún aquellas en las que suelen verse dificultades, con la totalidad de la que forman parte y hallar en esa relación la explicación y el sentido de su peculiar configuración.

En esa búsqueda los testimonios de mayor confiabilidad serán las radiografías y los reflectogramas infrarrojos. Ellos documentan los cambios y evolución de las ideas del pintor sobre su obra y pueden revelarnos más que ningún otro testimonio acerca del plan original que guió la ejecución de las pinturas.

EL RETABLO DEL CORDERO MISTICO Y LA TRINIDAD DE MASACCIO.

En la tercera década del siglo XV hacen su aparición en el escenario europeo, casi al mismo tiempo, dos pinturas que asombraron por igual a sus contemporáneos y marcaron rumbos en el desarrollo del arte de los siglos siguientes. En Florencia, entre los años 1426 y 1428, Masaccio ejecutó el fresco de la Trinidad, mientras que en los mismos años en Gante los hermanos Van Eyck pintaban el Político del Cordero Místico, que sería inaugurado en 1432.

Tenemos numerosas y seguras noticias sobre los ideales estéticos de Florencia en esa época y de las circunstancias que rodearon a la creación de la obra de Masaccio. En cambio, es muy poco lo que se ha podido averiguar acerca del retablo flamenco. Ese silencio se ha intentado cubrir con varias hipótesis que nunca pudieron ser comprobadas ni tampoco desmentidas definitivamente.

Ambas obras se refieren al mismo tema de la redención de Cristo. También las dos adoptan una organización dialéctica en la que se crean oposiciones entre dos términos: el de la realidad humana y el de la salvación divina.

En el fresco de Sta. María Novella toda la parte inferior con el altar y el esqueleto es un verdadero *trompe l'oeil* que alude a la realidad mortal del espectador.

Allí se lee: "Yo fui aquel que vos sois: y aquel que soy, vos pronto seréis".

Luego vienen los donantes, retratados sin concesión idealizadora alguna, en actitud de adoración hacia la Trinidad. En realidad se trata de una representación de la Trinidad y del Calvario reunidos que sintetizan la propuesta esencial del Cristianismo.

El retablo de Gante crea en cambio una fuerte oposición entre las pinturas del exterior y las del interior. Las primeras con los donantes, en parecida actitud que los de Masaccio, se caracterizan también por el realismo y el *trompe l'oeil*.

A su vez en cada una de estas etapas existe cierta polarización. En los postigos cerrados entre los esposos Vidt, y la escena de la Anunciación del nivel superior; en los abiertos, entre los primeros padres, desnudos y absortos, y la visión celestial del centro. Allí se sitúa Dios, uno y trino, rodeado de los atributos de la más excelsa jerarquía. Entre las numerosas inscripciones que le rodean se lee en el escaño de su trono: "Vida sin muerte..., juventud sin vejez..., alegría sin tristeza..., seguridad sin miedo...".

Pero esa imponente figura central asume el papel de Dios Padre, si se la considera en una lectura vertical. En el panel inferior inmediatamente después del marco está el símbolo del Espíritu Santo. Sobre el altar está parado el Cordero, de cuya herida mana sangre hacia un cáliz. El altar y el cordero son rodeados por una ronda de ángeles con los instrumentos

de la pasión. Ese altar se comunica con la fuente de la vida, la que congrega a la humanidad desde los cuatro puntos cardinales.

Ambas representaciones, el fresco de Masaccio y esta pintura al aceite y temple sobre tabla, tienen parecidas lecturas: la superación de los males y angustias de esta vida, el principal de los cuales es la conciencia de la muerte, mediante las promesas y la redención de Jesucristo.

Estos temas compartidos revelan sin embargo grandes diferencias en el carácter de sus autores: apasionado y dramático el del italiano y contemplativo y casi místico el del flamenco. Resaltan estos distintos temperamentos sobre todo si comparamos el Adán y la Eva del Políptico con los que pintó Masaccio en la capilla Brancacci.

Uno de los méritos principales que la Historia del Arte atribuye al fresco de la Trinidad es que se ubica entre las primeras obras organizadas con un sistema de perspectiva único, el que destaca un solo punto de vista del espectador. Con la excepción de las figuras de Cristo y Dios Padre, todas las demás y sobre todo la ambientación arquitectónica, se subordinan con total fidelidad a un sistema cuya lógica es simple y clara y que puede ser constatado cuantas veces sea necesario con ayuda de una regla. Ese sistema, llamado perspectiva artificialis parece haber sido perfeccionado en esa época por Brunelleschi y no es conocido aún en Flandes.

Pero esa ignorancia no alcanza a explicar la discontinuidad de los espacios, los cambios de horizonte o niveles de visión del espectador que afecta a los distintos paneles del Políptico. Muchas obras flamencas de esa época unifican considerablemente los espacios de sus representaciones mientras el Políptico los disocia en forma casi organizada.

Es éste el principal obstáculo que se interpone entre esta extraordinaria obra y el espectador del siglo XX. En él se originan un sinúmero de otras dificultades cuyas soluciones dependen de la que reciba aquél primero.

A pesar de que hasta ahora no ha sido posible ningún avance en este sentido, los recientes descubrimientos de laboratorio brindan nuevas posibilidades para revisar las tradicionales hipótesis y, si fuera necesario, formular otras diferentes. Tenemos toda la obra estudiada como pocas lo han sido. Conocemos los exámenes químicos de los aceites, barnices y pigmentos, los dibujos preparatorios y las radiografías de las capas subyacentes que muestran frecuentes cambios o arrepentimientos.

Todas las partes, dibujos y pinturas, nos hablan de la unidad de concepción y de ejecución. No hay realmente motivos para seguir pensando que los distintos panels del Políptico no fueron proyectados y ejecutados para el destino común que hoy admiramos. Más aún, las radiografías y reflectogramas en lugar de descubrir numerosas incongruencias, después corregidas con sobrepintados, muestran que los proyectos y capas subyacentes son aparentemente más homogéneos que el estado definitivo salido del pincel de Juan Van Eyck.

Esto es particularmente evidente por lo descubierto en las radiografías del panel de los guerreros de Cristo. Ellas registran en las capas profundas, un paisaje de suaves colinas que corresponde y continúa exactamente el paisaje del panel central. Pero esas colinas fueron luego cambiadas y recubiertas por altas y escarpadas montañas con un horizonte más bajo. También en los paneles de los ermitaños y de los peregrinos se descubren importantes cambios cuyas razones no ha sido posible aún establecer.

¿Por qué se repintó todo el fondo del panel de los guerreros y de los tres postigos laterales restantes? ¿Por qué se rompió de ese modo extraño la continuidad entre los dos, y presumiblemente, entre los cinco paneles de todo ese registro inferior?

También las radiografías y los reflectogramas del registro superior del retablo abierto muestran cambios que alteran la concordancia y la continuidad entre las escenas de los siete paneles.

Por ejemplo: el punto de vista bajo desde el que se ve la figura de Adán adquiere su mayor definición en el pie derecho que sobresale de la hornacina dejando ver su planta. Es muy evidente que el pintor quiso subrayar ese punto de vista bajo y lo logró de un modo muy audaz para su época. ¿Pero por qué no lo hizo, como correspondía, también en los demás paneles del mismo registro? En ellos, por el contrario, elevó el nivel de las fugas de los pisos de los ángeles cantores y lo que es más importante y definitorio aún: cambió la mirada de Dios que antes se dirigía a un espectador situado en un nivel inferior, por otra que mira al frente. El resultado de ese cambio es que el espectador se siente ahora en la misma altura de esa sobreelevada figura de Dios.

El salto tan brusco que se experimenta entre los niveles de visión de Adán y Eva y los centrales, adquiere, con esos cambios, una oposición ya indismulable. Sin embargo, ella no era tan notoria en un estado anterior a esas correcciones ya que antes de ese pie de Adán que sobresale de la hornacina había otro que no destacaba un punto de vista tan categóricamente bajo y tan opuesto en su orientación espacial a los paneles centrales.

LOS "PENTIMENTI" DEL POLÍPTICO.

No todos los arrepentimientos ofrecen las mismas dificultades de interpretación. Algunos son orientados simplemente por las preferencias estéticas del autor: las manos de algunos ángeles músicos, la nariz y brazo de Adán, las patas de algunos corceles, los ojos de San Cristóbal, los árboles detrás de los peregrinos, el reemplazo de las letras góticas por otras clásicas en ciertas inscripciones y otros con los cuales podemos coincidir a pesar del tiempo transcurrido.

Otras correcciones tienden a lograr un mayor realismo o son ajustes iconográficos: las bocas de los ángeles cantores que representan, en su forma definitiva, las distintas voces corales, los dedos sobre el teclado del ángel organista y sobre todo el gran cambio de cinco hornacinas por una sala con la escena de la Anunciación. Todos ellos nos resultan lógicos y admirables. Hay por fin un tercer grupo de cambios que podrían inscribirse en algunos de los dos anteriores si fueran analizados aisladamente, pero vistos en conjunto muestran extrañas coincidencias y las más de las veces divergencias que sin duda atañen a la estructura general de la obra. Ellos son los cambios de sistema espacial entre el modo realista de ciertas escenas y las contraponen a otras de un estilo más bien diferente.

Estos cambios introducen en la obra numerosas "incongruencias" que por ahora no tienen ninguna explicación. La evidencia de que estas "incongruencias", en su mayor parte, no se encontraban en las capas profundas trastorna supuestos que ya se creía fuera de discusión. Porque siempre se pensó que el pintor que terminó el retablo intentó por todos los medios disimular las oposiciones y corregir dentro de sus posibilidades todas esas anomalías.

La lógica y el sentido común parecían exigir esta conclusión pero la realidad la desmiente totalmente. Debemos aceptar que, por motivos hoy desconocidos, fue Juan Van Eyck, quien introdujo modificaciones que disociaron y trastornaron más aún la ya débil unidad estilística y espacial de dichos paneles.

Esta valiosa información sobre el proceso de elaboración de la obra que se descubre a partir de las radiografías y de los reflectogramas no puede ya ser pasada por alto en ninguna hipótesis acerca del sentido total del retablo.

Es, sin embargo, recién ahora, desde que es posible penetrar en las capas profundas de la pintura, que se logra la plena conciencia del alcance de todas esas dificultades. Pero esos mismos cambios aparentemente incomprensibles, por otra parte, pueden aportarnos también algunas soluciones definitivas hace mucho tiempo buscadas.

Porque es evidente que aquel sentido que se pone al descubierto en un arrepentimiento y su corrección no puede ser muy diferente del que también organiza los demás aspectos del mismo retablo. En efecto: si se eligió una solución en reemplazo de otra, es que se la creyó más apropiada para lograr los propósitos buscados. No conocemos esos propósitos, pero ellos están como inscriptos en ese margen de ventaja entre el estado definitivo y la pintura anterior. Aislar o identificar en cada caso ese margen de ventaja es como penetrar los pensamientos del autor y el sentido de ese complejo lenguaje compuesto de formas y colores, imágenes e inscripciones.

La gramática y sintaxis de ese lenguaje y del pensamiento que lo orienta se ponen al descubierto en los cambios que, a veces, aparentan ser los menos trascendentales.

Los ángeles cantores de un primer proyecto no se diferenciaban en las expresiones de sus bocas como lo hacen actualmente. Donde había un simple grupo, compuesto con un criterio aditivo se introducen cambios que, por una parte separan, diferencian y por otra, organizan.

El paso de la monodía a la polifonía, registrado por este pentimento, fue decisivo no sólo para el aspecto de este panel sino para la organización de todo el retablo, ya que implicó una relación absolutamente nueva entre la totalidad y sus partes.

Si bien carecemos de documentación escrita sobre las teorías estéticas de la época, esta relación con la música puede sugerirnos algunos de las claves para comprender el Políptico y las pinturas posteriores de Juan Van Eyck.

Así como en la música polifónica las voces no se suman simplemente para dar un mayor caudal o volumen al conjunto, sino que éste es el resultado de las oposiciones y conjunciones que se plantean entre ellas, del mismo modo las aparentes incongruencias del Políptico podrían responder a una concepción orgánica similar.

EL RETABLO CERRADO.

A partir de su inauguración en 1432 y durante los primeros siglos, el Políptico permanecía cerrado la mayor parte del año. Su apertura en los días festivos era precedida, sin duda, de la misma expectativa y seguida de parecida sorpresa a la que se experimentaba aún hace poco cuando se cerraba y se abría el retablo delante de los visitantes.

Esa expectativa y esa sorpresa son muy hábilmente preparadas y aprovechadas mediante la diversificación de los recursos plásticos de los dos momentos o etapas en que se divide la contemplación de la obra.

Lo que separa y aún opone, ya a primera vista esas dos etapas es la dosificación del color –muy contenida– casi de camafeo en la pintura del retablo cerrado, y refulgente y a toda potencia de la paleta en el interior.

Una vez observados con más detenimiento los postigos cerrados, llama la atención su impactante realismo. Por ese motivo ellos asumen un papel o función muy diferentes de los paneles del interior. Además de constituir una etapa preparatoria –en el aspecto visual– esos paneles establecen y afirman los lazos entre la pintura y el mundo de certezas sensibles del espectador. Lo hacen buscando confundirse con la realidad mediante los más ingeniosos *trompe l'oeil* de que se tenga mención en la historia de la pintura, los que se basan en su mayoría en el tratamiento de la luz y en un desarrollo formidable de los recursos espaciales.

Recordemos los principales: todas las sombras y luces de la pintura que coinciden con la dirección de la luz real que penetraba por los ventanales de la capilla Vidt; los marcos reales que proyectan sombras pintadas; el rayo de sol que dibuja la silueta de la ventana sobre una pared detrás de la Virgen; el nivel bajo desde el que se ven los profetas y las sibilas; la vista al exterior de una ciudad flamenca; los retratos de los donantes contrapuestos a estatuas de piedra, y otros que sorprendieron a los espectadores de todas las épocas.

Esa serie de representaciones ilusionistas tiene por evidente finalidad el acercar hasta llegar a confundir el umbral de la pintura con el mundo real del espectador. Se contrapone al interior del retablo cuyo destino es, en cambio, suspender el espacio y el tiempo reales del espectador, deslumbrándolo y transportándolo a otros espacios, ideales, donde rige también otra temporalidad, escatológica-mística.

Estos dos grandes términos, en que es organizada la contemplación de la obra, encierran a su vez varios otros sub-grupos caracterizados por idéntica dualidad.

En el retablo abierto tenemos a los primeros padres en relación con el trío central y en el nivel inferior, los cuatro paneles laterales y el inmenso panel central.

El primero de estos términos se acerca siempre al espectador y a su realidad, el segundo representa la propuesta, el fin al que hay que llegar mediante una contemplación activa.

En las pinturas del retablo cerrado predomina la penumbra, en el interior, la luz. En las primeras, los espacios cerrados, en el segundo, los abiertos.

Los espacios cerrados son tomados de un repertorio muy conocido y fácil de identificar: hornacinas románicas y góticas y una sala con techo de vigas y tablas, con piso de baldosas comunes, varias ventanas al exterior, un aguamanil y una toalla. Los edificios que se ven por las ventanas son los comunes de ese tiempo, no tienen nada destacable de no ser el realismo, extraordinario para su época, con que están pintados.

En el cambio de las hornacinas de un proyecto anterior por esta sala fue visto, y con mucha razón, un indicio de la transformación de la concepción espacial de esa época. Si se interpreta también como un medio de acentuar la oposición entre dos términos dialécticos, su contenido semántico se vuelve más explícito.

EL NIVEL INFERIOR DEL RETABLO ABIERTO.

El conjunto más homogéneo y que menos dudas ha suscitado entre los estudiosos es el del nivel inferior del retablo abierto.

Contrariamente a lo ocurrido con otras partes del Políptico nadie ha cuestionado la unidad de estos cinco paneles. Sin embargo, el cambio de escenario entre el panel central y los laterales es considerable y, por las radiografías ya mencionadas, sabemos que este cambio surge en las correcciones hechas durante la última etapa de la ejecución.

Los prados que rodean a la fuente y al altar, recuerdan por su selecta y abundante vegetación a un hortus conclusus gótico. Esta impresión es reforzada por el horizonte muy alto y una estrecha franja de cielo azul con algunas pequeñas nubes. Desde ese cielo, a manera de un sol, el Espíritu Santo irradia sus rayos sobre toda la concurrencia.

Esas nubes y cielo, así como las suaves colinas y floridos prados, los pequeños bosques y altos edificios, todo forma parte de un ámbito ideal, escenario de acontecimientos escatológicos.

En los paneles laterales se representan, en cambio, con extraordinario realismo cielos más amplios cubiertos de varios tipos de nubes. Altas montañas y barrancos cortados en duras rocas, estrechan un primer plano pedregoso, sin flores ni siquiera una hierba, por donde dirigen sus pasos los peregrinos y los ermitaños y dos grupos de jinetes: los guerreros de Cristo y los jueces justos. El ojo del espectador que acompaña a los cuatro cortejos por ese angosto y comprimido primer plano experimenta, al desembocar su vista en el panel central, un cambio muy grande: el panorama se dilata y se expande sorpresivamente, los grupos no avanzan ya a lo largo del primer plano sino desde todas las direcciones hacia el altar que simboliza la Redención.

La fuente, el altar, los rayos del Espíritu Santo que organizan la escena hacia un vértice, y sobre todo el horizonte alto asciende la conciencia espacial del espectador.

Este primer ascenso del nivel normal de cualquiera de los paneles laterales al horizonte alto central, es el prelude para el que se dará en el registro alto y que transportará al espectador: de un contexto de realidades simbólicas a la cercanía, a la intimidad de Dios.

Si alguna duda quedara sobre la intencionalidad de esa composición, parece disiparla el mismo autor al abrir en el telón de bosques y rocas, en el panel de los peregrinos, una pequeña vista hacia la lejanía en la que se descubre un horizonte sensiblemente más bajo que el del panel central. Esta vista nos permite presumir que cierta diferenciación entre los paneles laterales y el central fue ya contemplada en el plan original. En su aspecto final esa diferencia es acentuada para lograr mayor tensión entre los lados y el centro, el cual es el destinatario de todas las fuerzas que en esa confrontación se originan.

El contraste entre el espacio "comprimido" de los paneles laterales y la expansión del centro ha sido repetido en varios retablos flamencos posteriores, quizás el más conocido es el tríptico Portinari de Hugo van der Goes. Curiosamente ni los restauradores del retablo ni aún sus críticos parecen haber tomado conciencia del mismo.

EL NIVEL SUPERIOR DEL RETABLO ABIERTO.

Si se analiza el Políptico solamente con las leyes de la perspectiva, es probable que no sea posible considerarlo una estructura totalmente coherente. En el nivel alto del retablo abierto es donde se concentran las mayores dificultades pues allí en el mismo registro hay tres núcleos claramente diferenciados: el de Adán y Eva, el de los ángeles cantores y músicos, y el de Cristo con María y San Juan Bautista.

Pero esos tres núcleos no están dispuestos al azar. Los primeros padres que son como un nexo con las escenas del retablo cerrado, captan el ojo del espectador con su tratamiento realista y lo incluyen en la obra aceptando su ubicación mediante la confirmación de su espacio real inferior.

Los ángeles irrumpen en ese espacio, trasladando al espectador a un nivel más alto y a un mundo maravilloso-sobrenatural.

El tercer grupo, evidentemente, es el destinatario, el centro de todo ese sistema. Por sus recursos formales, colores intensos, inscripciones, elementos de relevancia iconográfica y por el elevado nivel de su sistema de perspectiva, ese centro debe impresionar, atraer y elevar al espectador al mundo místico de sus ideales religiosos.

De este modo logra su culminación todo ese proyecto basado en una relación dinámica entre partes bien diferenciadas. Esa idea está presente en la relación y contraste entre las pinturas del retablo cerrado y las del abierto y entre los paneles laterales y los centrales en ambos registros del interior. Pero en cada caso esa relación adopta formas diferentes y debe ser estudiada en particular. Los términos principales en juego en esta relación son los paneles de Adán y Eva y los de Dios, la Virgen y San Juan Bautista.

Para la definición de los niveles espaciales tienen gran importancia los de los primeros padres y los pisos de los tres paneles centrales.

Las figuras de los primeros padres, al ser vistas desde abajo reafirman las coordenadas exactas de un espacio que no ha cambiado con el paso de los siglos. Es por eso que hallamos tan modernas a esas figuras. Pero por más que este aspecto realista haya sido el más destacado y admirado por la posteridad, no se agotan en él los objetivos de estos paneles. Ellos desempeñan un papel esencial en la estructura de la que forman parte.

Son el punto de partida o una de las orillas de una constante alternancia la que, al igual que un complejo y sutil *trompe l'oeil*, tiene por efecto producir un movimiento como de marejada ascensional de la conciencia del espectador, cada vez que dirige su mirada desde aquellos confines hacia los paneles centrales, de Adán y Eva hacia Cristo.

Su destino es ofrecer un punto de referencia sólido y real, que comprometa al espectador a iniciar un reconocimiento y una experiencia en constante ascenso: desde lo sensible hacia lo inteligible.

Si en el nivel inferior esta conciencia pudo sentirse incluida entre alguno de los heterogéneos grupos que avanzan hacia el centro, en el superior la pareja desnuda del primer hombre y de la primera mujer, absortos en la contemplación de Dios, permite una identificación inmediata y en un nivel mucho más profundo.

Al asumir un rol activo y cada vez más protagonista, dicha conciencia se eleva y proyecta hacia el mundo "sobrenatural" de sus ideales religiosos representado en los paneles centrales.

Esa elevación mística es intensificada por todos los recursos plásticos disponibles y también por un nivel visual que, a partir de los primeros padres, ha logrado un sensible ascenso hasta enfrentarse con el rostro y la mirada de Dios.

A pesar de sus menores dimensiones, esos paneles, a la vez primeros y últimos, llamaron siempre poderosamente la atención. Durante muchos años todo el conjunto fue conocido como el retablo de Adán y Eva y hoy son considerados unánimemente entre las mejores pinturas de Juan Van Eyck.

Las figuras centrales, en cambio, han sido juzgadas a veces de un carácter arcaico-bizantino, otras, atribuidas a una mano menos experta, la del hermano mayor Hubert. En realidad, son el centro visual e iconográfico más formidable que pueda pensarse para todo ese conjunto de paneles.

Para el espectador profundamente religioso de la época no fue difícil establecer las relaciones necesarias entre los paneles de los primeros padres y las imponentes figuras del centro para que se estableciera esa dialéctica visual cuyo signo correspondía a sus propios sueños místicos de bienaventuranza y acercamiento a Dios. Esa dialéctica es en realidad el tema principal del Políptico, el que muy bien podría llamarse: EL RETABLO DEL ASCENSO MÍSTICO.

LOS PISOS DE ORO Y PLATA.

El aspecto actual de los pisos centrales ha perdido mucho de su relevancia original. Los barnices y los sobrepintados de las diversas restauraciones han vuelto opacas las capas de pintura ocultando totalmente el brillo de las hojas metálicas que yacen en su profundidad.

Además de algunos rayos de la paloma, luego sobrepintados, y de las bases de los cordobanes, esos tres pavimentos son las únicas partes que tienen fondos metálicos. La elección de los mismos no tiene en cuenta su significado simbólico, ya que Dios se apoya sobre un piso de plata y sobre pisos de oro, la Virgen y San Juan Bautista. Si bien los demás paneles del Políptico, así como todas las pinturas flamencas de esa época, utilizaban una preparación blanca reflectora de la luz, estos pisos eran más brillantes aún pues tenían la función importantísima de atraer y conducir el ojo hacia lo alto.

Comparados con los pisos de los ángeles, las baldosas del centro parecen más simples y menos realistas, pero de ese modo su trazado enérgico resalta mucho más, de igual manera que resaltan los colores de los mantos, rojo, verde y azul, ejecutados en tintes de máxima saturación, casi planos, al lado de las capas pluviales finamente trabajadas de los ángeles.

La misma decoración hábilmente escorzada que debilita el impacto visual ascendente de las juntas en los pavimentos de los ángeles, —para ser menos violento el cambio de nivel visual con los paneles de los primeros padres—, esa misma decoración debe desaparecer de las baldosas en los pavimentos centrales para que éstos logren el mayor magnetismo de sus direcciones ascendentes.

Las hojas metálicas utilizadas para destacar esos pisos indican la especial importancia que a ellos se les asigna en el plan general.

Por lo visto hasta ahora queda muy claro que no se pueden analizar éste ni ningún otro aspecto de las pinturas, sin tener en cuenta su ubicación y su función en el conjunto. Muchas de las características, a veces difíciles de comprender, como ha ocurrido con estos pisos embaldosados, considerados en alguna ocasión indignos de Juan van Eyck, se explican y aprecian en su sentido original recién cuando se los contempla y analiza en su contexto estructural.

Si en el transcurso de la contemplación del retablo cerrado y el abierto, la conciencia del espectador fue trasladada del mundo real a otro "sobrenatural", la experiencia de esta última secuencia es, a su vez, profundamente dinámica. A un primer recorrido ascendente en el nivel inferior le sigue el segundo que parte de los postigos de Adán y Eva y culmina en la parte más alta del retablo.

El último y más decidido impulso en esta aproximación ascendente lo recibe del sistema de líneas de fuga de los pavimentos de los tres paneles centrales, que convergen hacia el centro de la figura sedente de Dios.

LAS POSIBILIDADES SEMIOTICAS DE LA PERSPECTIVA.

No sabemos con total certeza cuáles eran las ideas y conocimientos de Juan van Eyck sobre la perspectiva. De lo que no cabe duda es que utilizaba los nuevos recursos espaciales con mucha libertad, como otros pintores de la época.

En 1434 pintó una alcoba cuyo piso de tablas está definido por líneas que convergen en un solo punto de fuga.

Este “descubrimiento” debiera afianzarse y extenderse a los demás planos del espacio en las obras siguientes. Sin embargo, en la Virgen de van der Paele de 1435 o en el Triptico de Dresden de 1437, prefiere, aún para los pisos, múltiples puntos de fuga. La ubicación de éstos es muy cuidadosa y obedece, en general, a razones de composición, la mayoría de las cuales es posible investigar y aceptar. Existen, sin embargo, algunos ejemplos en los cuales la divergencia es demasiado notoria para un ojo educado en la perspectiva centralizada. Este es también el caso de algunas escenas del Político, sobre todo las del nivel alto del retablo abierto. La divergencia entre los paneles de los primeros padres y los niveles de visión altos de los ángeles y sobre todo el muy destacado de los tres paneles centrales, es muy grande para que no sea notada en una visión del conjunto. Claro que esa visión conjunta no era posible en la corta distancia de la Capilla Vidt. Allí se imponía una contemplación gradual de panel a panel en la cual los cambios de sistema de perspectiva y también de escala de los personajes tenían asignada una misión precisa: la de transportar la conciencia del creyente desde su propio nivel afianzado por los primeros padres hasta la proximidad de Dios.

Estos ejemplos confirman que la perspectiva no era concebida todavía como una ciencia rectora del arte sino como un lenguaje nuevo con extraordinarias e infinitas posibilidades.

El sistema de la perspectiva artificialis es una solución que permite representar todo lo abarcado por un cono o pirámide visual, desde su intersección por la superficie del cuadro hasta su vértice distante.

Esta superficie que puede ser el “velo” de Alberti o el “vidrio” de Leonardo es como una “ventana” a la que se asoma el espectador. Pero mientras al pintor de la perspectiva le interesa exclusivamente el espectáculo que abarca esa ventana, Juan van Eyck pareciera en cambio querer representar el interior de esa estancia donde se halla el espectador y donde se sitúa abierta la ventana. Mientras el primero concibe el espacio como la distancia que se aleja del espectador, para Juan van Eyck el espacio es un ente mediador que relaciona y reúne las figuras y objetos representados con el que contempla la obra y llega a ser así parte de la misma. De allí su énfasis en los primeros planos, el piso machimbrado con el perrito y las chancletas en los Arnolfini, las mágicas alfombras que avanzan hacia el borde del marco en sus Virgenes, o una fuente interrumpida, pues son estos los recursos que le permiten crear y controlar esa cercanía con el espectador. De allí también que la mirada de sus retratados se dirija al frente buscando conectarse y acercarse al espectador a partir del espacio que media entre ambos y que cruza esa mirada.

Todos esos recursos que permiten lograr esa mágica sensación de cercanía en todas las obras firmadas y fechadas por Juan van Eyck, están ya presentes en el Políptico.

Se los puede reconocer en la preocupación del pintor por la dirección de la mirada de la figura principal ubicada en el centro del retablo y el cuidadoso acabado de los pisos que constituyen los primeros planos de la mayoría de los paneles, en el énfasis con que quiere subrayar algunos de estos pisos con las hojas metálicas subyacentes y con la corona pintada a los pies de Dios.

Pero sería erróneo creer que todo ese genial despliegue de recursos apunte solamente a crear una sensación de admirable mediatez. La posibilidad de controlar y modificar la conciencia espacial del espectador es una de las finalidades más ambiciosas de esa búsqueda.

El modo en que opera el artista del Políptico sobre la conciencia espacial del creyente es el más lógico que el desarrollo de los mismos temas de esos paneles permite suponer. La hipótesis de que esa coincidencia sea fruto del azar no puede ser seriamente tenida en cuenta.

LAS CORRIENTES MISTICAS DEL SIGLO XV Y EL POLÍPTICO.

Durante los siglos XIV y XV se producen en la religiosidad de los Flamencos importantes cambios. Una piedad, predominantemente cultural, va cediendo paso ante la necesidad de una relación más racional y directa del creyente con la esfera de sus ideales. Todos los testimonios de esa época nos hablan de la búsqueda de una experiencia religiosa personal, la cual halló en las distintas corrientes místicas cauces y respuestas a sus inquietudes.

Esa época vió surgir la devotio moderna cuyos ideales inspiraron nuevas órdenes, como la "Congregación de Windesheim" o los "Hermanos de la vida común", asistió a la prédica de inspirados místicos: Ruysbroeck, Radewijns, Geert Groote, Thomas Hemerken, más conocido como Tomás Kempis.

A este último se le atribuye la Imitatio Christi uno de los testimonios más claros y valiosos de la religiosidad de la sociedad de esa época, y que ha sido el manual de mística de mayor difusión en todo Occidente hasta nuestro días. Entre otros méritos de esta obra está el de haber popularizado la mística creando una nueva versión mucho más accesible. Buena parte de este éxito no estriba solamente en el contenido de sus consejos y meditaciones sino en la forma literaria que éstos adoptan. El creyente que dialoga en forma directa con Dios se siente transportado a un mundo ideal y perfecto al abrigo de las contradicciones e incertidumbre de la vida cotidiana.

El Políptico no podía estar ajeno a estas inquietudes, a las que también intenta dar respuesta, aunque valiéndose de medios muy diferentes. Mientras que la Imitatio Christi logra, a través del diálogo, la experiencia de una conversación familiar con Dios, en el Políptico se llega a una similar experiencia sensible de proximidad, por medios plásticos, en especial por el uso muy hábil de la perspectiva y otros recursos espaciales recientemente descubiertos.

CONCLUSION.

En los siglos pasados el Políptico fue desmembrado en numerosas ocasiones. Sus paneles viajaron por Europa. Entre otros, París, Londres y Berlín han poseído alternadamente algunas de sus partes.

Mientras que Felipe II lo hizo copiar completo, más de dos siglos después los comisarios de arte de Napoleón, imbuídos de clasicismo, sólo consideraron de interés algunos de sus paneles centrales.

La tendencia a valorar las partes aisladamente, fuera de su contexto, fue cada vez más dominante. Ya en nuestra época hubo quién propuso desmembrarlo y exhibirlo ordenado de otro modo, separado en varios conjuntos menores.

Muchos críticos no perdonaron a Juan van Eyck la forma en que organizó el retablo. Como ya fue dicho al comienzo, ha sido considerado: "...un trabajo inorgánico casi un fracaso, de no quedar en pie el hecho de que cada núcleo y cada panel están pintados con vertiginosa belleza, si se los considera aisladamente".

Teniendo en cuenta que se trata del mismo conjunto de paneles que Durero visitó en 1512 y juzgó como una pintura "de valor excepcional y de gran inteligencia", mientras que otros viajeros la consideraron como "la obra más hermosa de la cristiandad", podemos concluir que es muy difícil trascender la óptica de la propia época y acercarse a la interioridad de una obra de arte del pasado.

Las radiografías y los reflectogramas nos brindan en ese aspecto nuevas y notables posibilidades. Ellos prueban, de distintos modos, que lo importante en el retablo de Gante no son solamente las pinturas de cada panel sino las relaciones que se establecen entre ellas. Esas relaciones son el verdadero tema y el sentido más hondo del Políptico.

Ellas conducen al espectador a realizar un verdadero ascenso místico. No se trata solamente de una propuesta teológica-intelectual sino de una experiencia sensible-visual que se apoya en los recursos plásticos-espaciales investigados y descubiertos en esa época.

Lejos de constituir un anacronismo histórico se trata de uno de los planteos de mayor vanguardia cuya audacia ha desconcertado a la posteridad.

Esa "polifonía espacial" armonizada con el contrapunto de las voces e instrumentos que parecen provenir de la misma pintura, ofreciéndonos la clave más valiosa de su interpretación.

► Ángel M. Navarro. **Las ruinas de Rijnsburg en el Museo Nacional de Bellas Artes**⁶⁰

Aelbert Cuyp, nacido en Dordrecht en 1620 y muerto en la misma ciudad en 1691, pintó paisajes y animales, marinas, naturalezas muertas y retratos. Su padre y maestro fue el pintor de paisajes y retratos Jacob Gerritz Cuyp (1594-1651/2) con quien realizó algunas obras en colaboración como el retrato de un grupo familiar fechado 1641 que se conserva en el Israel Museum de Jerusalén,⁽¹⁾ donde pintó el paisaje en el cual se mueven los retratados.

Por ese año comenzó a pintar paisajes con pastores y escenas fluviales en una tonalidad ocre con toques verdes y amarillos en los que, por su estilo y por la elección del tema, se ve la influencia de Jan van Goyen.

⁶⁰ Ángel M. Navarro. "Las ruinas de Rijnsburg en el Museo Nacional de Bellas Artes". En *Estudios e Investigaciones, Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*. Buenos Aires, n. 4, 1991, pp. 107-112.

En 1642 realizó un viaje por las provincias de Holanda y Utrecht durante el cual tomó apuntes en distintos pueblos y parajes. Por esta época entró en contacto y sufrió la influencia de los pintores de Amsterdam y especialmente de la escuela de Utrecht, "incluyendo Aert van der Neer, quien probablemente le inspiró sus vistas nocturnas; Gijsbert de Hondecoeter, que lo influenció con sus pinturas de animales y aves, y Poelenburch y Jan Both, quien lo introdujo en el modo italianizante".⁽²⁾ Both había vuelto a su ciudad natal, Utrecht, en 1641 y de él tomó Cuyt la cálida luminosidad solar meridional que en sus obras baña las montañas y los acantilados rocosos, las nubes y el agua, los árboles y los arbustos, los hombres y los animales como una atmósfera diáfana y brillantemente soleada.

En 1651 ó 1652 viajó por el Rhin a Arnhem, Nimega y la región fronteriza de Emmerich, Elten y Kleve trayendo a su regreso dibujos y apuntes topográficos sumamente precisos que luego utilizó en sus pinturas. Esto puede verse en su dibujo "El Rhin cerca de Elten"⁽³⁾ del Institute Néerlandais de París, del cual se sirvió para pintar su "Paisaje con un artista dibujando".⁽⁴⁾ Allí reproduce el paisaje del dibujo en el fondo; en el primer plano un artista se ocupa en dibujarlo mientras es observado por un sirviente que cuida de los caballos mientras unas ovejas pastan en las cercanías. Estos elementos –artistas, sirviente y caballo, ovejas– le sirven para armar un plano que actúa como *repoussoir*, realzando así la profundidad de la representación y enriqueciendo el espacio de la obra.

Su ciudad natal también fue objeto de numerosos bocetos que le sirvieron para componer variadas vistas. En muchos casos diversos edificios de la ciudad fueron usados como el hecho arquitectónico que domina alguna de sus obras. En dos paisajes muy conocidos de la National Gallery de Londres, los llamados el "gran" y el "pequeño Dort"⁽⁵⁾ se ven la Grote Kerk y la Vuilpoort, una de las puertas de la ciudad, demolida en 1864, envueltos en una luz casi italiana. También algunos edificios antiguos y en ruinas le interesaron y de ellos ha dejado cierto número de dibujos, como sucede con las del castillo de Brederode o la Huis te Merwede que también le sirvieron para ambientar sus pinturas como se ve en una obra de los años 1650, "Escena invernal con patinadores junto a la Huis te Merwede cerca de Dordrecht".⁽⁶⁾ En el British Museum se conserva un dibujo que reproduce la ruina de Merwede en idéntica vista.⁽⁷⁾

Las ruinas de la abadía de Rijnsburg, institución que jugó un importante papel en la vida cultural y religiosa holandesa, fueron también tema de la pintura de Cuyt. Aparecen en varias obras suyas como las que se conservan en el Palacio de Buckingham, en el Detroit Institut of Arts, en la Bridgewater House, colección del Duque de Sutherland en Londres y en la Mauritsshuis de La Haya.⁽⁸⁾ También en el "Paisaje" de Aelbert Cuyt que posee el Museo Nacional de Bellas Artes (fig. 1) aparece una ruina, que hemos identificado como perteneciente a la Abadía de Rijnsburg.⁽⁹⁾

Este paisaje, de horizonte bajo, está dominado por la presencia de las ruinas en el segundo plano que coronan una pequeña colina. Frente a ellas unos pastores cuidan su rebaño. La colina cae hacia un río que es cruzado por un puente que lleva a una construcción que podría ser la puerta de una ciudad. Hacia allí avanza un paisano conduciendo tres vacas. En el primer plano un grupo de seis personas habla con un jinete montado en un caballo blanco. Un grupo de arbustos, en *repoussoir*, completa este primer plano y marca el comienzo del tratamiento de las distintas profundidades de la obra. Al fondo continúa la visión del agua del

rio y en el horizonte se recortan aún otras ruinas. El cielo aparece cubierto parcialmente por nubes. La luz que ilumina la obra es cálida y de neto corte italianizante.

Las ruinas de esta obra son, como dijimos, las de la Abadía de Rijnsburg situada en la provincia de Holanda, a unos ocho kilómetros al noroeste de Leiden. Esta abadía benedictina fue fundada por Petronila, condesa de Holanda, viuda del duque Floris II, en 1122.⁽¹⁰⁾ Ella donó los terrenos y los edificios principales que fueron consagrados en 1133. Inicialmente fue fundada para monjas benedictinas de cuna noble y en su iglesia, comenzada en 1157 y dedicada a San Lorenzo en 1183, fueron sepultados diversos miembros de la casa de Holanda incluyendo a Floris V.

Sus edificios, una estructura bella y digna de nota según van Leeuwen, fueron abandonados cuando las fuerzas españolas comandadas por el duque de Alba sitiaron la ciudad de Leiden en 1573-74. Tras el abandono, la abadía fue destruida. La iglesia fue reconstruida en 1578 incorporando partes de la antigua construcción y siguió cumpliendo un rol significativo hasta 1620 cuando la última abadesa fue allí sepultada.

Estas ruinas interesaron igualmente a otros artistas. En 1616 aparecen en un grabado de Jan van de Velde⁽¹¹⁾ (fig. 2); posteriormente en otro de Hércules Seghers⁽¹²⁾ (fig. 3), en un dibujo de Willem Schellink⁽¹³⁾ y también en uno de Simon de Vlieger⁽¹⁴⁾ (fig. 4).

La vista de van de Velde está tomada de un punto de vista parecido al que nos muestra Cuyt en la obra de Buenos Aires. En ella pueden reconocerse la estructura elevada y los arcos que la continúan y presenta además otras partes que en época de Cuyt seguramente habían desaparecido. La de Simon de Vlieger en cambio es casi una vista frontal de esta parte de las ruinas, mostrando también la estructura elevada, igual número de arcos a la izquierda y además el palomar que fue agregado a la derecha del viejo edificio, presente también en nuestra obra.

La pintura del Museo Nacional de Bellas Artes⁽¹⁵⁾ se creía faltante en el inventario de las obras de Cuyt realizado por C. Hofstede de Groot. Sin embargo nuestra revisión de este trabajo ha permitido encontrarla allí bajo el número 455.⁽¹⁶⁾

Hofstede de Groot la describe de la siguiente manera:

REITER mi HERDE und andere FIGUREN. Im Vordergrund in der Nähe des flusses am Fuße eines von Ruinen bekrönten Hügels, wo Hirten ihre Kühe weiden befragt ein Herr auf einem Schimmel eine Gruppe von sieben armen Leuten, die am Wegrand Halt gemacht haben, nach dem Weg. Im Mittelgrunde treibt ein Hirt drei Kühe nach einer Brücke hin, über die der Weg nach der am ander FluBufer liegenden Stadt Hinführt.

que podemos traducir como sigue:

*JINETE con PASTOR con REBAÑO y otras FIGURAS.
En el primer plano en las cercanías de un río y a los pies de unas ruinas que rematan una colina donde unos pasto-*

res hacen pastar su ganado, un jinete montado en un caballo blanco pregunta por el camino a un grupo de siete personas pobres que han hecho un alto a sus orillas. En el plano medio un pastor conduce tres vacas hacia un puente, por el cual un camino lleva hacia una ciudad situada en la otra orilla.

Esta descripción, como se ve, es en gran medida coincidente con la obra que nos ocupa. Sin embargo Hofstede de Groot desliza algunos detalles que no concuerdan totalmente con ella. Uno de ellos es la descripción del rebaño que pasta a los pies de la ruina, para el cual este autor emplea la palabra *Kühe*, es decir “vacas”. Evidentemente se trata de una confusión pues en la pintura se ve claramente un rebaño de ovejas, tal como lo menciona en el título de la obra con la palabra *Herde*. El otro detalle, por cierto también de importancia menor, se revela en el número de personas que componen el grupo hacia el cual se dirige el jinete “montado en un caballo blanco”. Estas “personas pobres” son en realidad seis y no siete. Aquí también sorprende el error ya que cuidadosamente para el caballo usa la palabra *Schimmel* que identifica el color del caballo.

Por el resto, la descripción está de acuerdo con nuestra obra y es digno tener en cuenta que no es sólo en este caso donde Hofstede de Groot ha deslizado pequeñas inexactitudes como las que señalamos y que son comprensibles si tenemos en cuenta la monumentalidad del trabajo realizado por este autor en un tiempo donde los medios gráficos no eran corrientes ni accesibles como lo son hoy en día.

Debemos agregar también que nuestra identificación de la pintura en la obra de Hofstede de Groot no se basó sólo en la descripción que hemos analizado sino también en otros detalles como son las dimensiones, el soporte y la mención de las colecciones de donde proviene la obra.⁽¹⁷⁾ Por todo ello debemos concluir que sin duda alguna se trata de la obra de nuestro museo.

Ingresada en el museo la obra pierde trazas en Europa, donde la última noticia de su existencia es la registrada en un catálogo de venta. Sin embargo es considerada en un catálogo reciente donde discutiendo el “Paisaje con las ruinas de Rijnsburg” de la Mauritshuis, Frederik Duparc dice que “las ruinas de nuestro cuadro fueron copiadas en una pintura vendida en París en 1913...”⁽¹⁸⁾ entendiéndose que la obra sería una copia. Esta cuestión fue discutida por nosotros con el autor del mencionado catálogo. Duparc aclaró esta situación y teniendo en cuenta el material que le presentamos aseguró que sólo se refería a la repetición del motivo de la ruina por parte del pintor.

Las figuras con que Cuyp pobló la obra crean distintos focos de atención y animan este paisaje iluminado por la luz de la mañana que despunta. De estas figuras, la del jinete y el paisano situado a su izquierda aparecen en otra obra del pintor, el paisaje que integra la colección del Duque de Sutherland en Londres, donde también aparecen ruinas, en este caso, posiblemente, las del castillo de Koningsvelt.⁽¹⁹⁾

Dado que pocas son las pinturas fechadas por Cuyp, es difícil datar la obra que nos ocupa. Sin embargo sabemos que es alrededor de 1646 cuando se produce la mutación de su estilo del monocromatismo de van de Velde y Salomon Ruysdael hacia la atmósfera do-

rada y luminosa de Both, que aplicará hacia el fin de la década. De modo que creemos que es alrededor de esta fecha, 1650, cuando fue realizado este "Paisaje con las ruinas de la Abadía de Rijnsburg".

Notas

- (1) Tela, 155 x 249 cm, inv. n° 166. 4. 65
- (2) Sutton, Peter C. *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting* (catálogo de la exposición), Londres, 1987, p. 46.
- (3) Lápiz, grafito y aguada, 149 x 239 mm.
- (4) Tabla, 47. 5 x 80 cm. Duque de Bedford, Woburn Abbey.
- (5) Tela, 157 x 198 cm, inv. n° 961 (HdG n° 368); tela, 67 x 100 cm, inv. n° 962 (HdG n° 342). *Dort* es una forma diminutiva de Dordrecht que aún hoy los holandeses usan.
- (6) Tabla, 64 x 89 cm. Colección del Conde de Yarborough.
- (7) Lápiz, grafito y aguada, 187 x 123 mm, inv. N°1836. 8. 11. 101.
- (8) Respectivamente tela, 92, 5 x 131, 2 cm (HdG n°200); tela, 101, 5 x 142 cm, inv. N°337, catálogo 1914 n° 501; tabla, 45 x 75 cm (HdG n°170), catálogo 1907 n° 207; tabla, 49, 7 x 74 cm, inv. N°822, catálogo Duparc, 1980, p. 21; véase nota n°17.
- (9) Tabla, 45 x 54, 5 cm. Firmado abajo a la derecha "A. Cuyp", inv. n° 2276. Fue adquirida a la Galería Witcomb, Buenos Aires, el 28/10/1913. Figuró en la Venta de Madame X"..., París (Drouot) del 12/6/1913 con el n° 1 de catálogo. Anteriormente figuró en la venta parisina (Piérrard) 20/3/1860, n° 12 de catálogo y en la venta de la colección del Duque de Morny, también en París (Drouot) el 31/5/1865 con el n° 39 de catálogo.
- (10) Para la historia de la Abadía véase Leeuwen, S. van, "Batavia illustrata", Amsterdam 1685, pp. 1317-21.
- (11) Perteneció a su serie *Regiunculæ Quoddam amenæ*, véase: Franken, D. y Kellen, J. Ph. van der, *L'oeuvre de Jan van de Velde*, Amsterdam-París, 1881, n° 243.
- (12) Amsterdam, Rijksprentenkabinet; véase Regteren Altena, J. Q. van, *Hercules Seghers en de topografie*, Bulletin van Het Rijksmuseum, 1955, n° 1. p. 3 ss.
- (13) Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. n° 5-13 y A-72.
- (14) Courtauld Collection, Londres, inv. n° 3355. Véase: *The Northern Landscape* (Catálogo de Exposición), Londres 1986, n° 66.
- (15) Registrada en el Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie de La Haya con localización desconocida.
- (16) Hofstede de Groot, C., *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der Hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, Esslinge, 1909-1926, vol. II, pp. 132.
- (17) Unos de los pocos datos existentes en Buenos Aires sobre esta obra era su pertenencia a la colección del Duque de Morny y el número, 39, de catálogo en la venta. Estos datos son coincidentes con los proporcionados por Hofstede de Groot.
- (18) "De ruine op ons stuk wer gekopieerd op het schilderij in de veiling Parijs (Douot) 12/6/1913", Duparc, F.; *Mauritshuis Landschappen 17de. Eeuw*, 's-Gravenhage 1980, p. 22.
- (19) Se trata de otra obra de Cuyp en la colección de la Bridgewater House, Londres, tabla, 44, 6 x 60, 4 cm. (HdG n° 171), catálogo 1907 n° 235.

► Ángel M. Navarro. Louis de Caulery: Atribuciones y reatribuciones⁶¹

Hace algún tiempo hemos sabido de la aparición, en el mercado de arte parisino, de una "Crucifixión" firmada y fechada (1617) por Louis de Caulery.⁽¹⁾ Esta noticia no llama mayor-

⁶¹ Ángel M. Navarro. "Louis de Caulery: Atribuciones y reatribuciones". En *Estudios e Investigaciones, Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*. Buenos Aires, n. 7, 1997, pp. 97-99.

mente la atención pues, para el lector desprevenido, sólo implica un agregado a la obra conocida de este pintor. El *corpus* a él asignado comprende pinturas de temas galantes, fiestas en palacios o en jardines, celebraciones populares urbanas y otras con temas alegóricos y mitológicos. Las pinturas de tema religioso hasta ahora no figuraban, por lo que este descubrimiento cobra relevancia. La obra viene a confirmar una serie de atribuciones propuestas en diferentes oportunidades entre las que se cuenta la que realizamos en nuestro catálogo *La Pintura Holandesa y Flamenca (siglos XVI al XVII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*⁽²⁾ y también las de un grupo que, por su temática, habían sido colocadas, bajo el nombre de “Maestro de las Crucifixiones”.

Esta denominación se debe a F. C. Legrand⁽³⁾ quien reunió un grupo de obras que presentaban el tema y que evidentemente habían sido producidas por una misma mano, “un *petit maître* anónimo cuya obra se compone sobre todo de numerosas Crucifixiones de tipo idéntico (...) que derivan en un modelo de (Frans) Franken I”. También lo vincula con Elsheimer, en cuanto a la resolución de los personajes, que componen

una multitud abigarrada, dispuesta en diversas líneas, figuras sentadas o agachadas en el primer plano, vestidos orientales, sombreros con plumas, estandartes desplegados. La iluminación que juega con los contrastes y las formas claras que se recortan sobre fondo oscuro contribuyen a animar estas escenas (p. 40 ss.).

Legrand enumera una serie de obras con el tema de la Crucifixión que se conservan en distintos museos, así como algunas que pasaron por ventas públicas. A ellas agrega dos con el tema de La subida al Calvario en el Museo de Glasgow y en la Walters Gallery de Baltimore (USA). Sin embargo no las vinculó con la producción de Louis de Caulery, al que en su trabajo sobre pintura de género en Flandes considera a partir de las dos obras firmadas conocidas en ese entonces.⁽⁴⁾

En 1967, Andrzej Chudzikowski atribuyó en forma tentativa una “Crucifixión” del Museo Narodowe de Varsovia⁽⁵⁾ a la que vinculó estilísticamente con obras de tema mitológico. Nuevamente con el tema de las Crucifixiones, el nombre de Caulery volvió a aparecer en 1975 cuando Matías Díaz Padrón le atribuyó dos pinturas que figuraron en la exposición realizada en Bruselas, *Maîtres Flamands du Dix-septième siècle du Prado et de Collections privées Espagnoles*⁽⁶⁾ si bien posteriormente, en 1977, revocó esta atribución. Ese año, en su artículo sobre el “Calvario” de la colección Alvarez, Madrid, otra obra del tipo que nos ocupa que integró la exposición *Pedro Pablo Rubens. Exposición Homenaje*⁽⁷⁾ la atribuyó al Maestro de las Crucifixiones y plantea que la

composición recuerda a las de Frans Francken, los modelos de rostros redondos y los espectaculares caballos de poderosas ancas a Louis de Caulery. Estas composiciones se le atribuían a dicho pintor, muy vinculado artísticamente al Maestro de las Crucifixiones, **a quien restituimos ahora dos excelentes versiones de la exposición *Maîtres Flamands du Dix-Septième Siècle*, Bruselas, 1975, nums. 6 y 7 (el resaltado es mío).**

La exposición *Rubens e la Pintura Fiamminga del '600*, Cagliari, 1990 incluyó una "Crucifixión" de características similares a las que nos ocupan. Didier Bodart, autor del catálogo, la atribuye a Frans Francken II y la vincula a la expuesta en Bruselas bajo el número 6 que mencionamos anteriormente.⁽⁸⁾ Menciona la primera atribución a Caulery planteada por Díaz Padrón para la obra, rechazándola, y sostiene que deriva de un "encandilamiento" de A. Chudzikowski. Sigue diciendo que "tal hipótesis fue abandonada" para referir luego cómo

Díaz Padrón posteriormente volvía al argumento proponiendo agrupar estas crucifixiones (las de la exposición de Bruselas) bajo la sugestiva etiqueta de un "Maestro de las Crucifixiones". Esto significa retomar, simplificándola, una idea de F. C. Legrand, esto es, la que hemos enunciado arriba.

Como puede verse, el caso de la paternidad de estas obras, planteó numerosas idas y vueltas, aceptaciones y rechazos, en muchos casos motivadas por la ausencia de una obra que sirviese de referencia para un tema "extraño" a la producción de Caulery y que era frecuente, en cambio, en las de Frans Francken I o II. Esto llevó a que las obras de nuestro pintor fueran atribuidas, hasta ahora, a aquellos.

Volviendo a la obra del Museo Nacional de Bellas Artes, como lo manifestamos en nuestro catálogo, nuestro trabajo tuvo como punto de partida la primera idea de Legrand que identificó el grupo, pero nuestro apoyo, fundamental fue el artículo de Chudzikowski, que fue complementado con estudios comparativos de otras obras del pintor y muy especialmente las atribuciones propuestas por S. J. Gudlaugsson que conocimos en los archivos del Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie de La Haya.

La obra parisina viene ahora a confirmar el nombre de Louis de Caulery como autor de este grupo de obras y por ende de la tabla perteneciente al Museo Nacional de Bellas Artes que oportunamente le atribuimos. Ellas se sumarán a las que Legrand listó en el estudio que citamos, ya conocidas y aceptadas, para ampliar el *corpus* producido por este artista de cuya vida y formación poseemos escasos detalles.

En relación a ello debemos citar un reciente artículo de Díaz Padrón y Mercedes Royo-Villanova en el *Boletín del Museo del Prado* correspondiente a 1993,⁽¹⁰⁾ donde a propósito del ingreso a ese museo de la "Crucifixión" que se expuso en Bruselas con el número 7, retomaron la atribución de 1975 que había sido rechazada en 1977 y proponen el nombre de Caulery para ésta y una serie de obras que conocen en España. Curiosamente, del rechazo de 1977 no se dice nada.

Notas

(1) París, Galería Jonckheere, tabla, 75 x 123 cm.

(2) pp. 30-32.

(3) *Les peintres flamands de Genre au XVII^e siècle*, Bruselas, 1963, p. 81.

(4) Legrand partió de las únicas obras firmadas del artista, una en el Louvre y otra en la Kunsthalle de Hamburgo.

(5) *Bulletin du Musée National de Varsovie*, vol. VIII, 1967, n° 1 y 2, p. 25 y ss.

(6) Catalogadas bajo los n° 6 y 7, pp. 51 y 52, ilustradas en pp. 36 y 49 respectivamente.

(7) Madrid, 1977-78, n° 63, p. 79.

(8) Cagliari, 1990, p. 75, nota 1. Bodart cita equivocadamente el *Catálogo de Pinturas Escuela Flamenca, Siglo XVII*, Madrid, 1975, de Díaz Padrón, cuando en realidad se refiere al de la exposición de Bruselas.

(9) *abbaglio*, en el original

(10) "Una Crucifixión de Louis de Caulery en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, tomo XIV, n° 32, 1993, pp. 41-52.

► Frederick Ted Castle. **El alma de van der Grijn**⁶²

Erik Adriaan van der Grijn nació en Holanda, donde vivió hasta la edad de veintitrés años. Actualmente tiene cincuenta y ocho y reside en la ciudad de Nueva York, donde ha creado las obras maestras más imponentes de su carrera. Tuvo su primera muestra individual en la Galería Anita Shapolsky, que se ocupa principalmente de expresionismo abstracto, en 1993. Recién en 1996 Van der Grijn se mudó a Nueva York, pero parece ya completamente integrado, completamente "chez lui". Tiene un gran estudio en South Brooklyn y vive "uptown", en el lado Este de Nueva York. Ambos espacios han sido transformados por la obra del artista y por su propia vida, encarnada en espléndidas colecciones de objetos adquiridos en toda clase de lugares, y en la forma de exhibir esos objetos. Muchos de los objetos llegaron a Nueva York desde su casa anterior en Lovaina, Bélgica. Aún antes, van der Grijn vivió en Amsterdam y en muchas casas diferentes en Irlanda durante más de veinte años. Erik van der Grijn es un pintor que se muda a menudo, pero cuya determinación de pintar las cosas tal como las ve, nunca se debilita. Desde luego su trabajo ha cambiado considerablemente a lo largo de más de treinta años, pero en realidad son más las similitudes que las rupturas, estamos claramente ante la obra única de un pintor virtuoso.

En noviembre de 1972 la crítica dublinense Dorothy Walker, ampliamente respetada, escribió la crítica de una gran muestra de grupo titulada *Independent Artists*, que tuvo lugar en la Hugh Lane Municipal Gallery. Walker dijo: "Un gran cuadro bellamente abstracto de Adriaan van der Grijn, *Yellow Peril*, domina la sección de pintura. Usando la tela en sí como parte del cuadro (...) introduce anchas bandas diagonales de amarillo, anaranjado, negro y blanco, e inyecta un contra-ritmo de agudas intrusiones horizontales. El resultado está tan lleno de vida y tan sincopado como lo mejor de Benny Goodman: sin embargo esta vitalidad de la superficie se mantiene gracias a una profundidad calma y tranquila que contradice el aspecto puramente decorativo del cuadro".⁽¹⁾ Esta descripción y conclusión pueden casi aplicarse también a la vasta obra maestra de van der Grijn, 1998, realizada en Nueva York. Por cierto muchas cosas han cambiado en la obra, pero lo que resulta notable es que haya permanecido igual. Además, en el momento en que la Sra. Walker escribió sus observaciones, como parte de su crítica sobre una gran muestra de grupo, la obra de van der Grijn no era famosa en Irlanda ni en ningún otro lugar.

¿En qué consiste la obra de van der Grijn? Es ante todo pintura. A pesar de que el artista ha realizado instalaciones, obras conceptuales, esculturas y grabados, Erik es un pin-

⁶² Frederick Ted Castle. "El alma de van der Grijn". En *Erik Adriaan van der Grijn en el Museo Nacional de Bellas Artes* (catálogo de la exposición). Buenos Aires, abril de 1999, pp. 15-22.

tor. Trabaja habitualmente con óleo sobre tela. La pintura fue uno de los primeros medios y, derivada de la pintura para casas, fue refinada en Flandes y exportada a Italia hace más de cuatrocientos años, lo que les permitió a los coleccionistas transportar sus tesoros de un lugar a otro. Anteriormente las pinturas se pintaban sobre las paredes o el cielorraso, y no podían moverse. La pintura al óleo se seca lentamente, lo cual en algún grado permite cambios extremos –puede rasparse la tela antes de que la pintura esté seca, y pueden también realizarse pequeños o grandes agregados. Estas características la vuelven perfecta para que el artista trabaje siguiendo su propio paso, sin tener que someterse a la tiranía del medio. En realidad van der Grijn trabajó con varios medios diferentes, pero permanece fiel al óleo sobre tela como medio favorito, en gran medida por su maleabilidad. Otra maravillosa cualidad de la pintura al óleo son los colores: van der Grijn usó siempre y amó lo que se llama amarillo de cadmio, un amarillo brillante que se emplea para llamar la atención y para advertir del peligro en las señales camineras de varios países, incluyendo a Irlanda.

En la parte oeste de Irlanda, un área relativamente empobrecida en donde el artista tuvo una casa en cierto momento, las bandas amarillas que advertían sobre los peligros del camino se pintaban directamente en las rocas, ahorrando el costo de instalar los carteles. Esto, por así decirlo, capturó su imaginación, hasta tal punto que durante algún tiempo se lo conoció en círculos artísticos como “el muchacho amarillo”. Van der Grijn cree que su fascinación con el amarillo brillante proviene del momento en que, a la edad de tres años, recibió un golpe en la cabeza como resultado de una colisión con una camioneta de tintorería que tenía como emblema una gaviota blanca sobre un campo amarillo brillante. No sabe si el hecho de que los pájaros le disgustan se debe también al mismo episodio. Al final de los años '70 y principios de los '80, van der Grijn se hizo famoso en Irlanda. Tuvo varias muestras con el mejor galerista de arte contemporáneo del momento, David Hendricks, que vendió su obra a coleccionistas privados y a corporaciones. El gobierno irlandés adquirió obras para sus consulados y embajadas porque los cuadros, como todo trabajo abstracto carecían aparentemente de sentido para nadie que no fuera su autor.

En 1976 Erik Adriaan van der Grijn inventó una categoría para designar su trabajo, “Hard-Edge Realism”. La idea era que este realismo de bordes duros no se refería obviamente a fenómenos exteriores, sino que era de hecho fiel a la realidad. Por ejemplo, existía una relación entre las señales de tránsito reales y las pinturas que se referían a ella sin representarlas. Estas obras son arte conceptual, pero son también 100 % pintura, una práctica de la cual renegaron los principales artistas conceptuales. El realismo de borde duro fue apoyado por Sir Basil Goulding, un industrial que amaba las artes y que escribió la introducción a la exposición de 1976 la galería Hendricks.

Con el actual “pluralismo”, que resulta en el campo de las artes en que la mayoría de los artistas son en realidad diseñadores y a nadie le importa lo que hacen los demás, es difícil evocar un atmósfera de hace veinte años o más en la cual, incluso en Nueva York, los artistas estaban apasionadamente interesados en su trabajo y en el de sus contemporáneos y aguardaban con ganas, veían fielmente y criticaban con ardor todas las exposiciones. En Dublín la situación era aún más comprimida, dado que el mundo del arte era pequeño y el arte contemporáneo interesaba sólo a una fracción de ese mundo. En ese contexto, van der

Grijn se arriesgó a usar colores chocantes, en particular negro y amarillo, y a hacer cuadros con formas aparentemente arbitrarias y que insistía en identificar como provenientes de la realidad, acallando así las protestas de quienes odiaban lo totalmente abstracto y carente de significado. Fue tan frontal en esto que saltó de la categoría de artista contemporáneo irlandés a la de artista contemporáneo internacional. Incluso quienes se oponían al arte abstracto, tales como Brian Fallon, crítico del Irish Times, debieron admitir que había algo importante en la obra de Adriaan van der Grijn, tal como insistían en llamarlo. Yo diría que los dublineses detectaron el "soul" (alma) de su trabajo.

No es común, incluso en Nueva York, usar una palabra de origen religioso ("soul") que ha sido dotada de un nuevo significado en relación con la música afroamericana, para caracterizar la pintura. Pero me lleva a hacerlo el aspecto casi inefable del trabajo de van der Grijn, que lo hace aparecer a la audiencia como mayor de lo que es, más emocional, más resonante de experiencia personal, más hermoso de los que pueden describir las palabras o las fotos. Por eso digo que tiene "alma", una cualidad que trasciende las técnicas artísticas y las modas, que es un aspecto esencial y frecuentemente descuidado de la vida humana. La fuente de esta sensación se relaciona muy posiblemente con la atención que van der Grijn ha prodigado siempre al trabajo de pintar incluso los bloques de color más monolíticos. Todo se hace con miles de pequeñas pinceladas.

Al comienzo de los años '80, empezaron a producirse algunas grietas en la superficie del realismo de borde duro. A propósito de su muestra con Hendricks en 1983, van der Grijn publicó un pequeño texto cuya oración más clara es la siguiente: "A pesar del concepto popular de que todo artista tiene una veta de locura, espero que cualquier persona con cierta cantidad de imaginación sienta la tentación de deleitarse con la perversión de considerar ciertos objetos feos como hermosos conceptos". Nunca he visto estas pinturas, pero las fotos me dicen que aparecían rayos de luz en pinturas negras, y había irrupciones de blanco o negro sobre pinturas tipo tablero de ajedrez en blanco y negro, o amarillo y negro. En ese momento la pintura de van der Grijn comenzó a variar lentamente de mínima a expresionista. Curiosamente, el artista exhibió también fotografías en color de las señales camineras de Irlanda que habían inspirado su trabajo de borde duro.

En mayo de 1985, poco antes de la muerte de Hendricks, van der Grijn inauguró su última exposición en la Galería Hendricks, de Dublín. La muestra incluía pinturas que parecían completamente distintas de su trabajo del pasado. Pero, ¿lo eran realmente? Por lo menos eran lo bastante distintas como para inspirar esta declaración por parte del artista: "Ya no están más las barreras para evitar choques, las señales de tránsito, las banquinas en su forma inicial, y no debido a un plan deliberado, sino más bien de manera intuitiva, a medida que las sospechas de un impacto mayor entre el cielo y la tierra, la luz y la oscuridad, lo transitorio y lo perpetuo, crecían para volverse más urgentes e irresistibles. Surgió una forma de expresión más espontánea y poderosa, con la ayuda e incitada por una historia de amor a la anti-gua con el arte mismo de la pintura.

Inevitablemente toda historia de amor debe expandirse o se marchitará y perderá su sabor, y en consecuencia mi intriga con la forma de expresarme a través del óleo y la tela se ha trasladado a un terreno diferente". Van der Grijn mencionó también que este desarrollo llegó a aislarlo. Dorothy Walker, escribiendo en 1985 en el Irish Arts Review, mencionó al pin-

tor estadounidense Clifford Still y al ruso Kandinsky, así como a la maravillosa pintora irlandesa Mainie Jellett, al tratar de caracterizar la nueva obra de van der Grijn. Pero de hecho las nuevas pinturas no se parecían al trabajo de ningún otro artista.

Erik van der Grijn es un lector y un pensador tanto como un pintor, y también un hombre de gran sensibilidad. Su parte intelectual no es académica sino instintiva como su arte. Es egresado del Royal College of Arts en La Haya, pero realmente es un autodidacta. Como todos los grandes artistas, no gusta demasiado del trabajo de otros artistas, si bien reconoce a maestros anteriores como el ruso Kasimir Malevitch que murió en 1935, el holandés Piet Mondrian que murió en 1944, y el estadounidense Willem de Kooning, que dejó de pintar en los años '80 y que había huido de Holanda a los veintitantos años, lo mismo que van der Grijn. Muchos años más tarde, cuando Erik se mudó nuevamente a Holanda, se sorprendió de que Eduard de Wilde, entonces director del Stedelijk Museum, le diera un estudio gratis y un lugar para vivir con un asistente que tendía la cama. Más tarde se mudó a Bélgica y, después de unos años, a Nueva York. La presente muestra en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, cuyo director es Jorge Glusberg,⁽²⁾ no quiere decir que van der Grijn esté por mudarse a la Argentina. Es un hecho fortuito que indica que la obra de van der Grijn está llegando a muchas partes del mundo.

Hace algún tiempo que esto sucede, como cuando van der Grijn produjo, en 1968, un comentario irónico sobre la guerra de los Estados Unidos en Indochina, una parodia de la bandera estadounidense cuyo título fue *Will you walk into my parlour?*⁽³⁾ (Quieres entrar en mi salón?). Poco después de su ruptura con el minimalismo de borde duro (en 1983) el artista produjo una serie de trabajos desencadenados por fotos de gansos muertos y moribundos cerca de Chernobyl (1986), que incluían los efectos de otras contaminaciones ambientales. En 1989 van der Grijn se enteró que un total de más de tres mil hombres, mujeres y niños irlandeses e ingleses, habían muerto en las guerras intestinas entre la provincia británica de Irlanda del Norte y el ejército clandestino del Irish Republican Army (IRA), que comenzaron en 1969 y se conocen en Irlanda como "The Troubles" (Las tribulaciones). A pesar de que es muy fácil caracterizar este conflicto como uno que ocurre entre cristianos protestantes y católicos, este aspecto es esencial en esa guerra no declarada que el Reino Unido durante mucho tiempo consideró algo así como un caso de descontento civil en su más antigua colonia, de la cual seis condados se anexaron a Gran Bretaña en 1922, cuando se permitió a los veintiséis estados del sur (principalmente católicos) separarse de la Unión. Esta situación increíblemente complicada hizo surgir los peores aspectos de la gente, y van der Grijn se sorprendió negativamente al ver que apenas se reparaba en la noticia de la muerte de tres mil personas en veinte años, produjo entonces una gran pintura de la bandera anaranjada, blanca y verde de la República Irlandesa, que llamó IRLANDA 3000 y que se halla incluida en la exposición del MNBA.

He mencionado en algún detalle la guerra en Irlanda porque, en primer lugar, Erik vivió allí con su familia durante más de veinte años, no en el problemático Norte pero a menudo cerca, y en segundo lugar porque muy probablemente se debe a su experiencia allí el comienzo de su más larga serie de trabajos, que aún continúa, titulada con el elocuente y enigmático nombre de *My Temple, My Prison* (*Mi Templo, Mi Prisión*). Debo decir que, comenzando en los días de las señales de tránsito, la cruz equilátera que indica que nos acercamos a una inter-

sección, asumió importancia en su obra. Desde luego el artista conocía el significado de la cruz en la cultura europea, y a través de los años ha pintado muchas cruces, especialmente la serie de 1992 "Packed Cross" (Cruz comprimida). Van der Grijn no es convencionalmente religioso, no asiste a misa los sábados o domingos, pero como todos nosotros se admira ante la existencia del mundo y particularmente la posición de los seres humanos en el mundo, la de autodenominados genios que comprendería todo el universo y la vida, pero que se destruyen salvajemente los unos a los otros tanto real como metafóricamente mientras extinguen otras formas de vida e incluso profanan el aire y el agua del medio ambiente. Erik no es miembro del Partido Verde o de ninguna otra religión. En esto consiste la elocuencia de su tema *My Temple, My Prison* (*Mi Templo, Mi Prisión*).

Este eslogan no significa simplemente que un lugar santo es una cárcel. Es el propio lugar de práctica del culto, que puede no parecerse para nada a una iglesia, lo que encarcela el ser. El tema de *Mi Templo, Mi Prisión*, no es meramente una actitud anticlerical o atea, sino que, yo diría, significa que somos víctimas de nuestras propias creencias. Todos lo somos, no solamente los del grupo opuesto que se engaña, expresando su inocencia, corrección, o culpa, o cualquier cosa en la cual creen. Todos nos encaramos a nosotros mismo. Se trata una vez más de la condición humana. Curiosamente, mientras yo escribía este ensayo, el "juicio" del presidente Clinton se desarrollaba en el Senado de los Estados Unidos. Aunque está claro que Clinton conservará su puesto, sus enemigos se niegan a abandonar sus posiciones. Hay un concepto en la política de los Estados Unidos que se llama bipartidismo. En el caso de este sórdido escándalo de Washington, todos los senadores permanecen encerrados en sus propias declaraciones. Nadie escapa de su prisión, lo que se llamaría también "pasarse a las filas del otro partido" y como resultado de ello el presidente ha de triunfar. Desde luego el mismo Clinton se halla prisionero de toda clase de equívocos, como el andar torcido de un borracho, y ya ha sido impugnado, es decir privado de credibilidad por una mayoría en la cámara de diputados. Este caso es un ejemplo extraordinario de lo que sucede constantemente en todo el mundo, lo que llamo "gresca generalizada de esclavitudes varias". Las palabras sin mucho entusiasmo de Erik van der Grijn con respecto a nuestra condición no proponen un final genial, pero tampoco involucran el desprecio hacia uno mismo y aún menos la condena de la especie. La expresión *Mi Templo, mi prisión* se centra en el ser. El ser es el centro de un universo llamado tú, que comprende toda tu experiencia y todo lo que sabes, más tus creencias y las de tus antepasados, maestros, amigos y familiares. Un debate religioso se encona en muchos campos de discusión sobre si las ideas intelectuales se heredan, como el color de los ojos. Pero poco importa porque, vengan de donde vengan, nuestras creencias de todos modos nos aprisionan.

Desde 1992, toda la obra de van der Grijn se ha referido a lo que él llama injusticia. En cuanto a la ley, la injusticia es la negación de los derechos de otra persona, pero en el esquema más amplio de todas las cosas yo diría que la justicia es un concepto solo raramente practicado por la humanidad. De hecho la obra de van der Grijn se ha ocupado de injusticias en varios países tales como Yugoslavia y Somalia, e incluso en "Nunca Más", en la Argentina. Debe quedar claro que van der Grijn no es un liberal lleno de compasión que apoya causas perdidas en todo el mundo. El propósito de su obra es la pin-

tura y no la política. No trata de destruir a los asesinos del periodista José Luis Cabezas, muerto en 1997. Quiere hacer una pintura que diga lo que otros han dicho a su modo: "¡Nunca Más!".

Erik van der Grijn es un perfeccionista: su desorden debe arreglarse a su plena satisfacción, una condición que él llama "orden". Trabaja durante mucho tiempo en sus pinturas. Su obra maestra 1998 está compuesta de veinticinco pinturas separadas de aproximadamente un metro cuadrado, que están atornilladas en los lados, formando así la obra final. Cada parte debe ser una obra en sí. Cuando finalmente ha terminado una pintura, van der Grijn se dice: "No voy a tocarla más". Y esta meta es muy concreta. Cada pincelada debe estar en el lugar apropiado y ser del color exacto. Sólo él sabe cuándo todo está bien, pero yo le he visto trabajar durante largos lapsos de tiempo en la misma pintura, y en pinturas diferentes, y puedo sentir cuándo un trabajo está terminado. En esto se parece a de Kooning, quien alteraba constantemente sus cuadros, incluso a lo largo de los años. En el caso de van der Grijn no se trata de indecisión o vacilación, sino de entusiasmo templado por su amor a la pintura. De su habilidad para manejar el óleo con los pinceles, combinada con la voluntad de hacerlo en gran escala. De la culminación de toda su experiencia, toda su habilidad, su reputación, su ambición y también su sensibilidad y receptividad a los cambios que ocurren en él mismo: en su trabajo, van der Grijn desnuda su alma.⁽⁴⁾ La exposición en Argentina de los últimos cuatro años de su producción, muestra al artista en su mejor momento: estamos ante un pintor de estatura internacional que está en la cumbre de su carrera y hace trabajos poderosamente expresivos y de minucioso detalle, en un estilo abstracto de su propia invención.

(Traducción al español por Eduardo Costa)

Notas

⁽¹⁾ "Independent Artists" en la Hugh Lane Municipal Gallery, Dublín, por Dorothy Walker en *Hibernia*, noviembre de 1972.

⁽²⁾ Conocí a Jorge Glusberg en 1972 en Pamplona, España. Un grupo de artistas españoles había organizado la primer gran exposición de arte contemporáneo. Yo cenaba en el hotel para extranjeros con Leandro Katz, el artista y cineasta estadounidense que pasó los primeros veinte años de su vida en Buenos Aires, y el Dr. Glusberg decidió acompañarnos. Yo había leído sus pioneros trabajos sobre el arte conceptual a través de su organización CAYC. Al día siguiente debíamos visitar el enorme edificio de plástico inflado donde tendría lugar la exposición, y al acercarnos durante la mañana vimos que comenzaba a flamear en la brisa, y en unos pocos minutos la estructura yacía por tierra con todo el arte adentro, gracias al sabotaje de trabajadores separatistas vascos. Para aquella muestra yo había escrito cuatro páginas como cuatro obras de arte, y fue la primera y última vez que hice tal cosa. *Encuentros en Pamplona* (así se llamaba la exposición) fue cancelada, y todo el mundo tomó el tren a París y eventualmente a Kassel donde ya había abierto Documenta.

⁽³⁾ Van der Grijn: "Conseguí unas piernas de maniqués e hice una pieza conceptual envolviéndolas con la bandera estadounidense, de modo tal que sobresalían, y la colgué de la pared; conseguí toda clase de rosas de plástico y guirnaldas, y pinté con atomizador en la pared, *Will you walk into my parlour?* Había un comité de damas (era hace mucho tiempo), fueron muy amables y me dijeron: "Mr. Van der Grijn, Ud. no puede hacer esto. Nuestro patrono principal, Carrolls, el fabricante de tabaco, financia la exposición, ¡y esto equivale a abusar la bandera estadounidense!". Y agregaron: "Haga una versión pintada". Y así lo hice. Estaba muy enojado, pero tenía que hacer esa pintura. Así que al día siguiente la instalé, estaba completamente fresca, y dos semanas más tarde supe que había sacado el primer premio en la Irish Exhibition of Living Art, que era el nombre de esa muestra". Dicho sea de paso, Erik aún tiene las piernas de maniquí en su estudio.

- ⁽⁴⁾ Charles Baudelaire llamó a su diario *Mon coeur mis a nu* (Mi corazón al desnudo) siguiendo la sugerencia tácita de su protegido Edgar Allan Poe, quien creía que la verdad sólo podía alcanzarse a través de una confesión total. En francés hay poca diferencia entre la palabra *âme* (alma) y la palabra *cœur* (corazón), lo cual recuerda la expresión inglesa "heart and soul".

► Marcel Mariën. **El surrealismo visto desde Bruselas**⁶³

Evocar el surrealismo en Bélgica requiere de una primera e importante precisión, puesto que se trata de un movimiento autónomo, específico, que presenta diferencias esenciales con el surrealismo propiamente dicho, tal como surgió en Francia, y que no podría realmente disociarse de la personalidad de su fundador, André Breton, ni de las teorías de este último con las que terminó confundándose. Si bien es cierto que hubo períodos de entendimiento y de estrecha colaboración entre ambos movimientos, éstos apenas abarcaron las cuestiones de orden doctrinal.

1. De 1924 hasta nuestros días

En una primera etapa, entre noviembre de 1924 y septiembre de 1926, los futuros surrealistas belgas constituyen –hasta donde este calificativo pueda ser retenido– dos grupos distintos e incluso opuestos en ciertos aspectos. Por una parte, René Magritte y E. L. T. Mesens que se manifiestan aún como la continuación de Dadá con sus revistas *Oesophage* (marzo de 1925)⁽¹⁾ y *Marie* (junio y julio de 1926) y, por otra, cinco hombres reunidos bajo el signo de *Correspondance*, revista que se publica en forma de octavillas, a razón de un número por década. Estos son Paul Nougé, Camille Goemans y Marcel Lecomte, a los que vendrán a unirse dos músicos, Paul Hooreman y André Souris.

Los móviles de la primera octavilla de *Correspondance* son bosquejados en lo esencial por Nougé:

Se conquista el mundo, se le domina, se lo utiliza; así, tranquilo y altivo, un bello pez da vuelta en este bocal.

Se conquista la palabra, ésta os domina, nos utilizamos; así tranquilo y altivo...⁽²⁾

Y Nougé añade:

Mirar jugar al ajedrez, a la pelota, a las siete artes nos divierte un poco, pero el advenimiento de un arte nuevo apenas nos preocupa.

Por otro lado, el arte es desmovilizado, se trata de vivir.

Más bien la vida, dice la voz de enfrente.

Proseguimos nuestro paseo, liberando al paso de nuestras propias trampas algunas diferencias.⁽³⁾

⁶³ Marcel Mariën. "El surrealismo visto desde Bruselas". *Magritte. La Fidelidad de las imágenes. René Magritte y la fotografía* (catálogo de la exposición). Centro Cultural Borges. Buenos Aires, enero-marzo de 2001, pp. 6-10.

Los autores de *Correspondance* atacan a sus contemporáneos usando un método por excelencia original, ya que la mayoría de las veces –como si su pluma– examinan los textos inculminados desde su interior; empleando las mismas palabras de su autor con el fin de desviarlas hacia otros fines.

Marcel Lecomte señalará más tarde:

Se trataba de explicarles con sus propios textos en lo que habían fallado en sus novelas, en sus poemas, en sus relatos; lo que habían perdido en el sentido de más proyección, de más irradiación.⁽⁴⁾

Así, son atacados Proust, Drieu la Rochelle, Valéry,⁽⁵⁾ Cassou,⁽⁶⁾ Larbaud, Arland, Paulhan,⁽⁷⁾ Gide,⁽⁸⁾ pero también los surrealistas Aragon, Éluard, Soupault y, sobre todo, Breton. Por otra parte esto provocará un primer encuentro en agosto de 1925, ya que Breton y Éluard emprendieron el viaje hacia Bruselas, no sólo para ir a ver con sus propios ojos lo que allí sucedía, sino además para proponer a Goemans y Nougé que suscribieran junto con ellos la octavilla *La Révolution d'abord et toujours!* contra la guerra de Marruecos.⁽⁹⁾

Pero, a fines de 1926, con motivo de una obstrucción violenta, dirigida en contra de un espectáculo vanguardista, el grupo *Correspondance* se pone de acuerdo con los animadores de *Marie* para constituir –en cierto modo en el campo de batalla– lo que se denominará posteriormente el grupo surrealista en Bélgica.⁽¹⁰⁾

De éste ya se habían alejado Paul Hooreman y Marcel Lecomte, quien fue excluido en julio de 1925.⁽¹¹⁾

Estamos en enero de 1927. El grupo ya numeroso saca, bajo el título de *Adieu à Marie*, una publicación que constituye el primer testimonio de su actividad renovada. Al cabo de menos de tres meses, un acontecimiento de primera magnitud se produce con la gran exposición de Magritte en la galería Le Centaure, donde surge de súbito como el inventor de una pintura totalmente original y que, dando definitivamente la espalda a cualquier preocupación artística, la utiliza como un medio de investigación y de hechizo poéticos. Algunas semanas después, Scutenaire hace su aparición en el grupo. Poeta incomparable, es el mago de la palabra estricta y precisa no menos que el moralista intratable de las “inscripciones”.⁽¹²⁾ Todos ellos se volverán a encontrar en la revista *Distances* (1928) y, luego, junto a sus amigos franceses, en los números especiales de las revistas *Variétés* (1929) y *Documents* (1934).

Cabe señalar también, en 1933, la publicación de un homenaje poético a la parricida Violette Nozières, obra colectiva que reúne los nombres de Breton, Char, Éluard, Mesens, Dalí, Ernst, Magritte, Arp y algunos más.

En 1934, se forma, en la región de Hainaut, un grupo independiente, menos apegado a lo que se ha ido desarrollando hasta el momento en Bruselas, que a lo que sucede en París, en torno a Breton, con quien se ha puesto en contacto.

Citemos, en torno a Achille Chavée, los nombres de Fernand Dumont, André Lorent, Armand Simon y Marcel Havrenne. Su primera manifestación pública –fuegos y artificios en pleno desierto– se presenta en la forma de una exposición internacional del surrealismo, que tiene lugar en octubre de 1935 en la Louvière, una pequeña y sombría comuna de provincia.

Simultáneamente, sacan el único número de la revista *Mauvais Temps*.

También en 1934, irrumpe Paul Colinet, el singular poeta de las *Histoires de la Lampe*,⁽¹³⁾ pero que se mantiene un poco al margen de los compromisos del grupo, mientras que André Souris es excluido por haber dirigido la orquesta en una misa conmemorativa.⁽¹⁴⁾ Es también alrededor de esa época cuando Paul Magritte, músico y hermano del pintor, escribe sus primeros poemas que se abocará a recopilar y publicar Tom Gutt.⁽¹⁵⁾ Asimismo, este último editará –como quien junta piedras preciosas diseminadas por doquier– la obra poética de Irine bajo el título de *Corne de Brune* (1976).

La invasión de Bélgica, en mayo de 1940, viene prematuramente a dar término a la revista *L'Invention Collective*, fundada por Magritte y en la que apenas alcanzará a colaborar André Breton, quien ya viste el uniforme de una Francia en guerra. A principios de la ocupación, se dará a conocer Christian Dotremont, quien inicia, tras la liberación, un movimiento llamado surrealismo-revolucionario cuya finalidad es, nuevamente, tratar de reconciliar el surrealismo y el marxismo, en el momento del triunfo de Stalin. Aproximadamente dos años después, caracterizados por una actividad febril más verbal que efectiva y en la que el antiguo grupo, constituido en torno a Magritte y Nougé, ha colaborado sólo en forma muy superficial, renuncia Dotremont, como el perro que regresa a su vómito, vuelve a jugar la vieja y trillada carta del arte fundando el movimiento Cobra.

En cambio, hubiese preferido evocar aquí los escasísimos y bellísimos textos que abarcan del poema a la prosa –como flores que se abren entre cielo y tierra– de algún autor tan discreto al que me daría temor ofender pronunciando su nombre.

Después de 1950, una división formal por causas un tanto difusas lleva, por una parte, a publicar en forma paralela *La Carte d'après nature* (1952-1956) y *Rhétorique* (1961-1966) bajo la dirección de Magritte y, por otra parte, la revista *Les Lèvres Nues* (1954-1960)⁽¹⁶⁾ donde aparecen, antes de ser publicados en volúmenes, los escritos fundamentales de Nougé: los ensayos en *Histoire de ne pas rire* (1956) y los poemas en *L'Expérience continue* (1966).

Tras la muerte de Magritte y Nougé en 1967, la colección *Le Fait accompli*, que se distribuyó en 135 números entre 1968 y 1975, publicará una gran cantidad de obras inéditas –poemas, ensayos, dibujos, música, cartas– de todos los surrealistas belgas. A partir de 1978 continuará esta tarea *La Poursuite*, serie de recopilaciones que se publican en forma irregular.

Esta rápida reseña de la actividad del surrealismo en Bélgica no podría ser completa si no se recordara en último término los siempre vívidos aunque sombríos tiempos actuales. Desde 1960 aproximadamente, reunido en Tom Gutt, un nuevo grupo especialmente activo sigue manifestándose en Bruselas a favor del imperativo poético. Testimonio de ello son las abundantes exposiciones, así como la riquísima y muy vivaz colección inaugurada en 1972, bajo el título de *Vocatif*, que ya va por su número 215. Así pues, partiendo de 1924, gracias a las sorprendentes invenciones y a los medios tan eficaces como variados, una aventura poética, altamente moralizada, prosigue en forma ininterrumpida durante más de medio siglo, y ello a pesar de cualquier definición, ya sea que se la quiera llamar “surrealista” o, asimismo, mantenerle el anonimato natural y propicio de las cosas indispensables para la vida. Pero es preciso que abordemos algunos aspectos de orden doctrinal.

2. Una palabra se desvanece la otra permanece

En el surrealismo que elabora André Breton, todo sucede como si existiese un punto de coincidencia o de fusión entre el alma y la vida, un lugar donde acabaría el horrible y doloroso roce. Es lo que, desde siempre, han intentado mitigar los estupefacientes químicos y religiosos de toda especie, desde la jeringa al misal, sin más resultado que el deterioro espiritual y físico más abyecto, desde el embrutecimiento a la muerte.

Quizá, para el surrealismo, bastaría con orientar el espíritu en cierta forma, rehabilitar el deseo, incitar a la cólera para que el hombre, renunciando a toda lógica y cortando todas sus cadenas, se dejase llevar con arrobo a lo largo del día sustrayéndose al tiempo, sin mirar tras él, improvisase sin cesar un destino desde ahora a merced suya.

El automatismo psíquico puro mediante el cual Breton definía al surrealismo, expresaría el pensamiento completo de suerte que acabase la inconmensurable soledad del hombre en un mundo hostil, “este terrible desgarrar interior que caracterizará sin duda en el futuro estos seres entre los que estamos todos nosotros”.⁽¹⁷⁾

Una felicidad sin límites brotaría de esta armonía encontrada tras una inmemorial condenación eterna orquestada por los falsos sacerdotes de un cielo vacío. Y la escritura, si subsiste, tendría algo en común con la operación mágica: ejercicio de un arte destinado totalmente a encantar y –caridad bien entendida– a encantarse a sí mismo, puesto que el poeta se embriagaría con su propia palabra al igual que un ruiseñor con su canto.

Pero en la octavilla de *Correspondance* dedicada a Breton, Paul Nougé cala hondo en las contradicciones mortales a lo que no puede dejar de oponerse la teoría del automatismo. Y, para concluir, cita al propio Breton contra Breton mismo:

Las palabras tienden a agruparse según afinidades particulares, las que tienen generalmente como resultado hacerles recrear el mundo en su viejo modelo.⁽¹⁸⁾

Ante este “nuevo quietismo”, Nougé confiere al surrealismo una particular orientación que es la suya y que dejará una profunda huella en aquellos que se agruparon en torno suyo en Bruselas.⁽¹⁹⁾ En oposición con Breton y su grupo, quienes se limitan a *los juegos de azar y al destino, de los cuales, sin duda alguna, se puede esperar, con bastante razón, algunos prodigios*, Nougé opta por la alternativa de no renunciar a lo que considera esencial para el espíritu: *un cierto poder de acción deliberada*. Y señala solemnemente: *no podríamos soportar una realidad disfrazada: optar por el espíritu es, para cada uno de nosotros, una cuestión de vida o muerte.*⁽²⁰⁾

Pero la ilusión de Breton juega también con la confianza que deposita en la espontaneidad y en el lenguaje que la trasmite. Parece no saber reconocer esta barrera infrangible, esta piel del alma más impermeable que la pena, por lo que las mismas palabras no dejan de engendrar efectos diferentes, lo que también se puede traer la soledad esencial, corolario espiritual de la piel anatómica, impenetrable a la sensación ajena. Una misma ilusión desorienta al lingüista que, por preocuparse de ellos de muy cerca, descuida el otro lado de esta pared, como si el hombre pensante y sufriente fuera sólo un ser externo, limitado a las leyes y cifras.

Por lo mismo, Breton, basándose en Freud, quien se apoya en el abismo, olvida este obstáculo o, considerándolo accesorio, se apresura como cualquier hijo de vecino en confundir

pensamiento y lenguaje. Así, el psicoanalista se convence de que su paciente se expresa hablando, despreciando la opacidad natural del lenguaje, opacidad muy objetiva no obstante, puesto que las palabras existen al margen del hombre que las emplea, igual como existen antes de su venida al mundo y después de su muerte, obstáculo tanto más infranqueable en la medida que logra, en forma sorprendente, parecer transparente.⁽²¹⁾

Asimismo, Breton sostiene que, abandonándose al flujo del pensamiento inmediato, ingenuo, valer decir, al “automatismo psíquico puro”, el hombre se libraría del severo guardián del superyó —viejo ángel laicizado— y, una vez rotas todas las cadenas, saldría de sí mismo, lavado, transfigurado como la verdad de su pozo. Sin embargo, el asentimiento en torno suyo no es general, puesto que Paul Éluard afirma lo contrario, adhiriéndose a la postura de Nougé:

El poeta es aquel que inspira mucho más que aquel que está inspirado.⁽²²⁾

Pero es casi el único que sostiene este discurso y, por lo tanto, se encuentra solo en la búsqueda de una eficacia poética más allá del terrible obstáculo. Enfermo y solitario, se confía en una carta que envía de Davos:

Por momentos, escribo largos textos, mi imaginación se exalta. Rompo todo y vuelvo a caer más bajo que antes. Sueño con un lenguaje directo, penetrante que reanudaría mis relaciones con todas las mujeres, todos los hombres. Ya no estaría perdido. Intento escribir poemas cuya simplicidad me permitiría ser comprendido y sobre todo comprender. ¿Lo lograré? En la noche, mis sueños son miserables. Y no puedo remediarlo. La montaña es mi enemiga, una enemiga espesa, con casco, sentada en sus excrementos. Aquí, sólo tengo mi cabeza por horizonte.⁽²³⁾

Naturalmente, esta ilusión referente al lenguaje sólo puede suscitar otras, que son como la extrapolación de la primera, puesto que, a partir de la palabra, se llega a confundirlo en forma tan precipitada con lo que él designa que se desemboca en medio de la neblina, mientras uno se convence de estar evolucionando bajo un cielo límpido y resplandeciente.

Habiéndose reunido con motivo de la octavilla *La Révolution d'Abord et toujours!*, los signatarios de *Correspondance* ya ponían de manifiesto las diferencias ante la confusión que, de facto, prefiguraba las decepciones que pronto iban a experimentar los surrealistas en el seno del partido comunista francés. En efecto, Goemans y Nougé señalaban:

El dominio de las palabras es tan poderoso que parece que uno renuncia rápidamente a defenderse de ellas, a sacarles partido. Y podemos lamentar que la palabra Revolución baste para confundir tantas mentes que imaginábamos menos fáciles.
(...)

No podemos ignorarlo, nuestra actividad no se reduce a las actividades de los partidos que trabajan en la revolución social. Nos oponemos a que se sitúe esta actividad en el plano político que no es el nuestro. Imaginamos la maniobra, todo lo que nuestras posturas, así disfrazadas, tendrían que soportar y qué nueva confusión podrían engendrar.

Nos negamos a reconocernos en estos espejos falseados que nos tienden en todas partes.⁽²⁴⁾

Y, un año después, mientras Breton polemiza con Barbusse respecto de las relaciones de los intelectuales con el partido,⁽²⁵⁾ Goemans, retomando el tema, hace presente que el espíritu de rebeldía que todos ellos comparten no debe confundirse con la revolución comunista “absolutamente definida en sus medios y en su objeto”, señalando además:

Actualmente nos queda someternos o mantenernos al margen. Pero, a partir de este momento, se trata de una cuestión personal, y en modo alguno de una cuestión de principio, como ustedes han procurado hacerlo.

Y siendo la poesía, tanto en Bruselas como en París, su punto de confluencia, Goemans señala:

A pesar y por encima del Manifiesto del Surrealismo, del cual me veo obligado a comprobar todos los días, por mis casuales encuentros forzados, que ha adquirido una importancia didáctica y que es considerado por todos los miserables que siguen buscando lo que se puede aprender y retener como una exposición doctrinal, me entiendo con usted. (...)

...sólo puedo recordarle la posición en que usted mismo nos colocaba al declarar que nos manifestábamos en favor de la poesía. Esta palabra, por mucho que usted pueda decir, lo compromete al igual que nos compromete a nosotros. El sentido que ella tiene, para usted y para nosotros, nos da pie a la más mínima explicación.⁽²⁶⁾

Por otra parte, las dificultades aquí señaladas tendrán, algunos años más tarde, su estrepitoso desenlace en lo que se ha llamado el “caso Aragon”.

Louis Aragon había escrito y publicado un poema con una violencia poco común que profería, entre otras claras amenazas de muerte contra las personalidades del mundo político francés, razón por la cual había sido procesado y amenazado con cinco años de prisión. Breton asume rápidamente su defensa valiéndose de una argumentación que sorprendió a algunos, aunque ella tenía su origen directamente en las teorías elaboradas en el primer *Manifiesto*, expresadas como el “dictado del pensamiento, con ausencia de todo control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral”.

Habiendo dado prueba de “surrealismo absoluto”⁽²⁸⁾ el poeta Aragon no era pues, al igual que un loco místico, responsable de sus palabras y actos. Pero frente al aparato judicial del mundo real (o, si se prefiere, externo), el choque es intenso y el despertar más bien brusco. De manera que Breton propone aquellos a quienes solicita que apoyen la defensa de Aragon, un texto en el que especifica:

Nos alzamos contra cualquier intento de interpretación de un texto poético con fines judiciales y exigimos el cese inmediato de las persecuciones.⁽²⁸⁾

Este es un argumento al que no desea adherirse en modo alguno Nougé, quien, un año antes, presentando una exposición de Magritte, asimilaba ésta última como una provocación a la rebeldía que conduce –por poco que fuera escuchada– a una represión sin piedad.⁽²⁹⁾

Por consiguiente los surrealistas belgas optan por una octavilla separada en la que Nougé advierte:

El poema comienza a jugar en su real sentido. Palabra por palabra, ya no hay palabra que valga. El poema se plasma en la vida social. El poema incita ahora a los defensores del orden establecido a ampliar contra los poetas todos los medios de represión reservados a los autores de tentativas subversivas.⁽³⁰⁾

Se sabe que todo tenía que terminar solucionándose sin demasiadas dificultades, exceptuando la larga e interminable carrera de chanfre político que debía desempeñar Aragon, tras haber traicionado, en la exacta acepción del término, a la “causa surrealista”. El interés que presenta esta evocación no radica sólo en el aspecto histórico, sino más bien en los criterios morales que deja de manifiesto y que constituyen la esencia del surrealismo. Gracias a ellos, este movimiento se diferencia en forma categórica de todas las actividades culturales anteriores y paralelas, y tal como acabamos de comprobar hasta qué punto tales criterios se oponen en los diferentes enfoques que postulan los surrealistas. Así, una divergencia que surgió de la simple definición que propone Breton al principio, se hace visible en forma violenta –ocho años después–, poniendo a prueba hechos y comportamientos.

Sin embargo, aún queda un rico y vasto punto de confluencia que tiene que ver con la aventura común a la que aludiera Goemans, vale decir, la exaltación y práctica de la poesía, la poesía entendida como una actividad fundamental de la vida humana, como un modo de existencia que trasciende a las operaciones tradicionales de la escritura y el arte, ya sea que su pertenencia al orden establecido fuese cuestionada o bien perseguida al amparo de la coartada cómoda de la “recuperación”.

De aquí se desprende una facultad de poder intercambiar palabras, que recuerdan la famosa puerta de Duchamp, la que permanece, a un tiempo y por siempre, se haga lo que se haga, abierta y cerrada. Desde 1927, esta permutación ya se venía proponiendo con cierto regocijo:

La noción de poesía, cuya definición sigue siendo aún muy imprecisa, adquirirá a medida que vayamos avanzando, un contorno cada vez más nítido; una vez formulada, culmina en un sistema de mundo completo, generando la transformación radical de la materia y del pensamiento. Esta visión del mundo,⁽³¹⁾ está filosofía toma el nombre de surrealismo.⁽³²⁾

Más de medio siglo después, se podría replantear el asunto, empujar la puerta ambigua, ya que la palabra poesía, de todas maneras, nunca más volverá a ser lo que era. Hoy en día el surrealismo acepta perfectamente la desaparición tanto de su significado como de su signifiante, olvidados, por así decirlo, en los camarines de la historia. Esto es tan cierto, como algunos saben, que sigue estando más vivo que nunca bajo el nombre de la palabra poesía o incluso bajo palabra alguna.

Es lo que ya había experimentado profundamente Magritte cuando en 1945, habiendo sido invitado a organizar en Bruselas una exposición internacional de surrealismo, tomó consciencia de la intensa confusión que había llegado a provocar esta designación. Le pidió a Nougé que inventara para tal circunstancia un exergo capaz de brindar un poco más de claridad a la escena intelectual. Así nació la luminosa conminación:

EXEGETAS
PARA VER MAS CLARO
RAYEN
LA PALABRA
SURREALISMO,

ya que una vez más descartada la palabra, vuelve al primer plano la evidencia oculta bajo el polvo de las interpretaciones recopiladas por el ejército de profesores y sus siniestros alumnos del papel.⁽³³⁾

Evidencia que es la de la vida inmediata y que va a la par con un desprecio perseverante con las empresas concomitantes empantanadas en la pretensión y el arribismo, congeladas en el narcisismo y, sobre todo, por las que se emplean en apuntalar los refugios y proponer evasiones que el surrealismo no ha dejado de denunciar como ilusorias, ya se trate de la filosofía en boga y del embrollo político,⁽³⁴⁾ del arte por el arte y del arte por dinero, de la novela interminable en cuya trama uno lucha para no perderse, o incluso, simulacro de simulacros, del teatro participativo o forzado. Experimentemos un momento esta evidencia, de la manera más simple del mundo con la mirada sin complacencia de Scutenaire:

No me gusta el teatro actuado: tengo la imaginación demasiado débil. Si, efectivamente, ya he leído la obra, los cuadros creados por los actores entran en conflicto con los que elaboró mi mente, y no quedo satisfecho. Si no he leído la obra, después de la segunda frase sucede lo mismo, porque ya la tengo elaborada. Y el conflicto anterior entra en acción. Mi imaginación tendría que ser más potente, tendría que ser de fuego para quemar las sombras chinescas de los actores.

Aún así, no me gustaría el teatro: no se está cómodo en él: la gente, vuestros vecinos, como uno no los ha elegido, no son una buena compañía.

En cuanto a las actrices, si éstas son feas es fastidioso. Si son bonitas, la sociedad no es tan liberal como para dejar que uno se abra paso entre la multitud, suba al escenario y goce con ellas. Hay que esperar la salida, el momento en que uno se ve rechazado por ellas, y aquel otro en que, si lo reciben, surge un sinfín de complicaciones.

No me gusta el teatro.⁽³⁵⁾

De esta manera, quedan seleccionados, el público eterno y feliz de serlo, frente a unos pocos: *the unhappy few*. También es el mismo Scutenaire que destaca:

Apretujados en una pequeña caja, los fenomenólogos se deleitan; lanzados a las nubes, los idealistas están encantados; pero nosotros, las personas de criterio, no nos sentimos cómodos en ninguna parte.⁽³⁶⁾

3. La piel del papel

Pero la incertidumbre que hemos mostrado ante la clara denominación de una actividad tan amplia como apasionada, va de la mano con una misma confusión respecto de los que la inspiran o la representan. ¿Cómo se hace uno surrealista? ¿Cuándo se deja de serlo? ¿Es verdad que se puede haberlo sido y no seguir siéndolo? Y por “surrealismo”, como ya sabemos, también se puede entender “poesía”: la poesía en su sentido más pleno.

Cuando descubrí el surrealismo, me cautivó desde el primer momento la profusión de sus manifestaciones y, conquistado por su vigor, me puse a buscar de inmediato todos los trabajos que sobre él versaran. Logré conseguir bastante rápido los más importantes de ellos, pero me faltaba uno. De entre todos, era el que más me intrigaba y atraía por la constante referencia que hacían de él los surrealistas y por las fulgurantes citas que de él sacaban. Pero las escasas ediciones estaban agotadas y, en ese momento, no se podían encontrar. Pese a meses de búsqueda no lograba hallarlo, incluso no se encontraba disponible en las bibliotecas públicas, se trataba de *Les chants de Maldoror*.

Fue entonces cuando Paul Colinet, sabiendo de mi deseo, me regaló su ejemplar. Enseguida añadió que no le costaba nada hacerlo porque nunca lo había leído. Lo había dejado, desde el principio, en la parte en que Lautréamont celebra con deleite el suplicio de un niño. Con gran estupefacción de mi parte, mi amable bienhechor se conformaba de esta manera con la introducción del libro, prohibiéndose de saborear “este fruto amargo sin peligro”, pues en este caso le faltaba (como lo diría hoy) la libertad –precisamente surrealista– de no confundir el acto y su evocación, vale decir, la sempiterna pipa y su imagen demasiado fiel.

Y con todo, ¿debería llegarse al punto de exigir cuentas y de acusar a Colinet de mentiroso por ese *Arte Poético* que brotó de su imaginación y de su pluma:

El pájaro está en la maleta, la maleta, en el huevo, el huevo, en la roca, la roca, en el meñique, el meñique, en la luna, la luna, en el gatillo, el gatillo, en el crucero, el crucero, en el bosque, el bosque, en la polvera, la polvera, en la sortija, la sortija, en el gatito, el gatito, en la isla desierta, en el papel secante, el papel secante, en la cabeza vacía, la cabeza vacía, en la noche.⁽³⁷⁾

—si se sostiene lo que es evidente, o al menos lo que no desmerece: “el pájaro en la maleta... la cabeza vacía en la noche” o si practica, lisa y llanamente, inverosímil: “la luna en el gatillo... la sortija en el gatito?”.

Pregunta ociosa que dejaremos de lado por la conmovedora anécdota que pasamos a relatar:

Esto ocurre después de la segunda guerra, cuando André Breton está recién llegado de su exilio americano. Colinet estaba en París y se pasea por Saint-Germain-des-Près. De repente, divisa a André Breton, solitario, sentado en la terraza de un famoso café. Colinet es alto, de aspecto muy digno e incluso un poco estudiado, lo que exagera, en cuanto se le co-

noce, su vis cómica. Se acerca y antes que Breton haya tenido tiempo para retraerse ante una exagerada familiaridad tan sorprendente como incongruente, Colinet le toma la mano derecha y se la lleva a los labios. Rápidamente añade para información de su víctima quien lo fulmina con una mirada amenazante: *"Permitame besar la mano que escribió el manifiesto del surrealismo..."*

El caso de Paul Delveaux presenta extravíos análogos. Nunca nadie como él había negado tanto el hecho de ser surrealista, llegando incluso a confesar que nunca había leído *Las Flores del Mal*, enorme confesión que aclara con luz singular un enfoque pictural incidental y de naturaleza obsesiva.

Pero la carne es débil. Como sentirse indiferente —Éluard y Breton fueron sus más ardientes defensores— frente a una exhibición de mujeres desnudas, y totalmente desnudas, en una época en que la palabra escándalo tenía aún aroma a escándalo. Fue quien introdujo el bello público en pintura casi cuarenta años antes que las revistas norteamericanas más temerarias.

Además, reconozcámosle haber sido por esto proscripto de Venecia como en los tiempos más oscuros de la Inquisición, y nada menos que por un pontífice, aunque todavía en ciernes, el famoso y muy inquieto cardenal Roncalli.

Semejante anatema bien vale una Misa.⁽³⁸⁾ Así se verifican pues las afirmaciones de Goemans:

*No somos de ningún país ni de ninguna nación
Somos solamente unos cuantos
Los que andan con nosotros no están con nosotros.*⁽³⁹⁾

René Magritte, que tiene dentro de la pintura surrealista la posición excepcional y dominante que ya se conoce, escapa más que nadie a las teorías del automatismo. En la reedición de su libro *Le Surréalisme et la Peinture*,⁽⁴⁰⁾ André Breton le dedicaba solamente algunas líneas y éstas eran un poco confusas, porque desde el principio había preconizado la fidelidad del pintor surrealista a lo que él llama su "modelo interior", a esta oscura e impalpable presencia sin espesor ni forma, invitándolo a

Indagar sobre sí mismo como en un inmenso abismo de sombra, a aguardar la aparición de los milagros, el ascenso de las maravillas.⁽⁴¹⁾

Ahora bien, es con respecto a Magritte precisamente que Nougé contrapone, en este ámbito, impresiones con las de Breton:

La idea de "modelo interior" podría llegar a ser una noción peligrosa. Se corre el riesgo de que se entienda que el cuadro exista en el espíritu del pintor antes de que sea pintado. La realidad es otra e infinitamente más compleja. Está formada por una mezcla casi inextricable de iluminaciones parciales, actos, regresos, deseos, placeres especiales, molestias, distracciones, sueños, despertares, en resumidas cuentas, el cuadro existe.⁽⁴²⁾

De este modo, la pintura llamada surrealista reemplaza a la escritura de la cual sólo se distingue por una cuestión de medios, ya que esa intención profunda es la de la poesía universal, ascendida al rango de una razón de vivir, rival retorcida del destino común y que reclama su generalización "en desmedro de la vida pública".⁽⁴³⁾ Las siete artes son como simples pasatiempos, tan fértiles como puedan llegar a ser, tan serias como sea su ascendente, ya que no puede existir más regla para el intelectual que el *rechazo indefinido a ser cualquier cosa*.⁽⁴⁴⁾

De inspiraciones y épocas diversas, las obras reunidas aquí proceden, en su gran mayoría de una iniciativa plenamente deliberada. Ellas representan así la tendencia particular del surrealismo en Bélgica entre cuyos exponentes, además de los nombres ya citados, cabe señalar a:

Pol Bury, antes de la mecánica de la lentitud, en los tiempos en que pintaba cúmulonimbos como puentes suspendidos por encima del campo; Jane Graverol dándole la palabra a los colores y pasando de la alegoría sentimental al despojo que trae juiciosamente el símbolo al objeto mismo que intentaba evocar;

Marcel Lefrancq, con sus siluetas exactas recortadas entre la cólera y la noche;

E. L. T. Mesens, que pasa del alfabeto de las estrellas a los colages compuestos de murmullos que iluminan algunas veces, como un rayo de calor; una palabra gruesa o tierna;

Paul Nougé, enseñando la subversión de las imágenes;

Max Servais, joven loco del colages;

Armand Simon, dibujante ante el Padre Eterno agradecido y desposeído de su firmamento;

Louis Van de Spiegele, el congruo;

Raoul Ubac, con fotos borradas desde antes de la pizarra;

Robert Willems, y sus conversaciones de demonios de frac a la hora del five o'clock.

Ya no queda más que entrar: la cultura salió.

(Mayo de 1981)

Este texto fue publicado por primera vez en el catálogo de la exposición René Magritte et Le Surréalisme en Belgique, Hambourg-Rome-Bruxelles, Lebeer-Hossmann Editeurs, 1982.

Notas

(1) Único número en el que colaboran, entre otros, Arp, Max Ernst, Joostens, Ribemont-Dessaignes, Schiitters y Tzara.

(2) André Breton escribía por su parte, en el *Manifiesto de Surrealismo*, que acababa de salir de la imprenta: "Tengan ustedes bien claro que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todo".

(3) *Réponse à une enquête sur le modernisme* (22 de noviembre de 1924). Mencionado, así como la mayoría de los textos de Nougé que se citarán, en *Histoire de ne pas rire, Les Lèvres Nues*, Bruselas, 1956; reimpresso en las ediciones L'Age d'Homme, Lausana, 1980.

(4) *L'accent grave. Les Lèvres Nues*, Bruselas, 1969.

(5) *Delirio de Sócrates* (20 de enero de 1925). Se presenta como una continuación de *Eupalinos*, una prolongación en trece réplicas que "perfeccionan" la obra de Paul Valéry.

(6) *L'imprudente clairvoyance de Monsieur Jean Cassou* (20 de febrero de 1925). Es en esta octavilla donde Nougé da una primera señal de entendimiento a los surrealistas: "Que los señores Breton, Aragon, Éluard, y después de ellos, algunos más, intenten implicar en una vasta aventura al mayor número de espíritus que es dado alcanzar, al parecer no se puede poner en duda por más tiempo.

- Y si los medios adecuados para este propósito, una cierta brutalidad, una apariencia un poco burda, no logran doblegarlos, lo menos que se advierte es que se ajustan a un sentimiento muy puro de lo eficaz".
- (7) *La guérison sévère* (10 de junio de 1925). Consultar también: Paul Nougé, *La guérison difficile*, Les Lèvres Nues, Bruselas, 1972.
- (8) *Journal d'Edouard* (20 de junio de 1925) es la modificación que hace Goemans de fragmentos de *Les Faux-Monnayeur*, la novela de André Gide que, antes de publicarse en volumen, sólo era conocida por el folletín publicado en revista. Véase a este respecto: *Un fauz Fauz-monnyer belge* de David Steel, en el *Bulletin des amis d'André Gide* n° 50, Bron-Lyon, abril de 1981.
- (9) Cf. Maurice Nadeau, *Documents Surréalistes*, Editions du Seuil, París, 1948. Véase también: Marcel Mariën, La activité surréaliste en Belgique, Lebeer-Hossmann, Bruselas, 1979, donde se reproducen en facsimiles la mayoría de los documentos mencionados en este texto.
- (10) A este respecto, cabe señalar una anécdota. Detenido después de la manifestación, Mesens es interrogado por un comisario de policía concienzudo, ávido de información. Sobre su escritorio, tiene dos ejemplares de *Marie* y la octavilla que se distribuyó en el teatro. Y preocupado por la agrupación con la que tiene que ver, indaga: ¿Cuál es su finalidad?, ¿Usan uniformes?, ¿Son ustedes un grupo numeroso?. –Sí, responde Mesens. ¡Somos cinco!.
- (11) Cf. Camille Goemans, *De la fausse ressemblance* (Les Lèvres Nues, Bruselas, 1968): "Uno se extraña más del cuidado que aún se brinda a la originalidad, si se revelan las preocupaciones que ésta pretende encubrir. De este modo, poco importa que nos parezcamos o no, ya que los rasgos, la forma, el rostro, vale decir, alguna diferencia esencial termina separándonos.
Tal como lo que diferencia *Correspondance de Marcel Lecomte*".
- (12) Louis Scutenaire, *Mes Inscriptions*, Gallimard, París, 1945. *Mes Inscriptions* (1945-1963), Isy Brachot y Tom Gutt, Bruselas, 1974. *Mes inscriptions* (1964-1973), Brassa, Bruselas, 1981.
- (13) Mencionado en Oeuvres I, Lebeer-Hossmann, Bruselas, 1980.
- (14) Cf. *Le domestique zélé* (enero de 1936), octavilla redactada por Paul Nougé y refrendada a la vez por los surrealistas de Bruselas y el grupo de La Louvière.
- (15) Paul Magritte, *Les travaux poétiques*, Bruselas, 1974.
- (16) Reimpresión en facsímil por Editions Plasma, París, 1978. Una segunda serie de 12 números se publicó entre enero de 1969 y febrero de 1975
- (17) *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 144.
- (18) *Reflexions à voix basse* (20 de abril de 1925). La frase de Breton se extrae de su *Introduction au discours sur le peu de réalité*, publicada en la Revista Commerce N°1, París, verano de 1924.
- (19) ...la sonoridad seria y patética de un sentimiento de la existencia humana que compartíamos algunos pocos. (*Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 209).
- (20) *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 209.
- (21) Jean Paulhan parece haber sido el primero en reconocerlo en las teorías de Freud, al demostrar la fragilidad esencial de las mismas: es al estilo de la tarjeta forzada como el analista extrae del alma del sujeto la explicación que comenzó a insinuarle el mismo. (Cf. *Réserve sur un point dans Freud et la psychanalyse*, Número especial de la revista *Le Disque Vert*, París-Bruselas, 1924). El propio Freud expuso extrañamente el falso carácter científico de su obra en su último libro, *Moisés y el Monoteísmo*, sin dejar de plantear hipótesis sobre su héroe, precisando en cada caso que no dispone de ninguna prueba para apoyarla. Además de Mallarmé y Valéry, desde un ángulo muy general Nougé fue prácticamente el único junto con Paulhan et de Ponge, en reconocer este obstáculo primordial del lenguaje, por lo demás, elocuentemente, parafraseado con la célebre imagen de Magritte que muestra una pipa que no es el objeto que ella representa.
- (22) Prefacio de *Ralentir travaux*, Editions Surréalistes, París, 1930.
- (23) Carta a E. L. T. Mesens (enero de 1925), publicada en *Le cache-sexe des anges*, Les Lèvres Nues, Bruselas, 1978.
- (24) A L'occasion d'un manifeste (28 de septiembre de 1925), octavilla de *Correspondance*, mencionada en *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 28.
- (25) André Breton, *Légitime de fénce*, Editions surréalistes, París, 1926.
- (26) De una carte de Camille Goemans a André Breton (noviembre de 1926), publicada en *Lettres Mêlées* (1920-1966), *Les Lèvres Nues*, Bruselas, 1979. Es interesante observar como este enfoque crucial, reiterado un año después de *La Révolution d'Abord et toujours!* Precede al famoso panfleto de Julien Benda, *La Trahison des Clercs* (1927), que jus-

- tamente se refiere a la preocupación por preservar la hermeticidad entre la actividad espiritual y el compromiso político.
- (27) Cf. Breton, *Manifiesto del Surrealismo*, Editions du Sagittaire, 1924.
- (28) Cf. Nadeau, op. cit., p. 207.
- (29) Prefacio para una exposición de Magritte en Bruselas, Salle Giso, 1931. Mencionada en *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 266.
- (30) *La poésie transfigurée* (30 de enero de 1932), octavilla de Nougé, refrendada por Magritte, Mesens y Souris. En el esbozo de una carta a Breton, Nougé advertía: "No podemos más que regocijarnos, me parece, al ver los textos poéticos que tenemos por aceptablemente juzgados antes que nada en su contenido inmediato, al pie de la letra. Actualmente, es así como concibo la mayor garantía de eficacia. Este juez instructor, en resumidas cuentas, no tiene clarividencia. Simplemente, se trata de defendernos" (Cf. *L'activité surréaliste en Belgique*, op. cit., pp. 210-217).
- (31) Weltanschauung, en alemán en el texto.
- (32) Maxime Alexandre, *Les dessins de la liberté*. En el autor, París, septiembre de 1927.
- (33) Yendo más lejos aún, Nougé había escrito: "Poder del lenguaje. Si se llegara a suprimir en la especie humana los sustantivos alemán, francés, inglés, nazi, fascista, comunista, etc. de repente, cuan extrañas consecuencias". (*Journal 1945-1950, Les Lèvres Nues*, Bruselas, 1968).
- (34) Destaquemos al paso, en el ardor de su gloria que se está pudriendo, al profeta en faldilla de bailarina que llama a los vivos, al bombo de la iglesia freudiana y al último padre de la iglesia marxista, al impagable filósofo "serre-kiki". Juntémoslos con los monigotes de la inteligencia, el puré de guisante situacionista en el pantano de los aprendices pensadores, sin olvidar los nuevos "incroyables" de Tel Quel. Tics, tics y tics.
- (35) *Mes Inscriptions*, Gallimard, París, 1945, p. 244.
- (36) *Mes Inscriptions*, Isy Brachot y Tom Gutt, Bruselas, 1976, p. 71.
- (37) *Oeuvres I*, op. cit., p. 3030.
- (38) Juego de palabras intraducible. En alemán, Messe quiere decir "feria". Recordemos que la primera exposición de este conjunto se realizó en Hamburgo en honor de la cual se invirtió el calambur.
- (39) Camille Goemans, *Oeuvre 1922-1957*, André de Rache, Bruselas, 1970, p. 44.
- (40) Brentano's, Nueva York, 1945. El hecho de que *El modelo rojo* de Magritte ilustre paradójicamente, por así decirlo su cubierta, obedecería a una sugerencia de Marcel Duchamp.
- (41) *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 207.
- (42) *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 246.
- (43) Gérard de Nerval, *Lettre à Mme Alexandre Dumas du 9 novembre 1841*.
- (44) Paul Valéry. Comparemos este luminoso extracto de una novela de Gaston Leroux:
 "He escuchado decir a un hombre de gran inteligencia, un hombre de letras (era un novelista que trabajaba diez horas diariamente) que le tenía horror al trabajo, porque el trabajo, al absorber lo mejor de su tiempo, le impedía apreciar la vida, prodigiosa ocupación, espectáculo en el que sólo los imbéciles se aburren". (*Le Coeur Cambriolé, Le livre de Poché*, París, 1972, p. 11).

► Jorge A. Foti. El arte geométrico-paradojal de Maurits C. Escher (1898-1972)⁶⁴

"(A Escher) no se le reconocía como artista. Los críticos de arte no sabían cómo evaluar su obra, así que la ignoraron, sencillamente. En un principio fueron matemáticos, cristalógrafos y físicos quienes se interesaron por ellos".

Bruno Ernst, *El espejo mágico de M. C. Escher*

⁶⁴ Jorge A. Foti. "El arte geométrico-paradojal de Maurits C. Escher (1898-1972)". *Idea Viva*. Buenos Aires, n. 11, octubre de 2001.

Un artista “matemático”

Abordaremos en este artículo las relaciones entre cierta clase de geometría “paradojal” desplegada por el grabadista holandés Maurits Cornelis Escher (nacido en Leeuwarden, pequeña pero industriosa ciudad del norte de Holanda en 1889 y muerto hacia 1972, en Laren, también al norte de ese país). Privilegiaremos en el mismo, –sin pretender con ello soslayar el resto de su creación pictórica– la correspondencia *pintura/geometría* como ejemplo de análisis de un caso particular de la íntima relación *Arte/Ciencia* que nos viene interesando desde hace algunos años.

Maurits C. Escher provenía de un familia acomodada; respectivamente hijo y hermano de un ingeniero hidráulico, y de un catedrático y autor de textos de geología –de ahí proviene su afición por el estudio de los cristales, cuya regularidad preexiste en millones de años a la “geometría” descubierta por el hombre–, no fue un alumno destacado, ni tampoco sus maestros supieron advertir a tiempo sus relevantes dotes plásticas. Estudió arquitectura a instancias de su padre –quien reconocía su talento estético– a los efectos de adquirir una formación más científica. Pero Escher no sólo abandona los estudios de arquitectura sino que dedica todos sus esfuerzos al grabado, recorriendo Europa, y en especial el sur de Italia y todo el Mar Mediterráneo. Se casa con Jetta, una joven italiana de origen suizo y propone a una compañía mercante, permutar pasaje para él y su esposa, ...a cambio de sus obras, lo cual –más insólito aún– es aceptado por dicha Compañía. Es característica fundamental de su creación mostrar “fenómenos” físico-matemáticos antes que sentimientos humanos. En tal sentido, ello nos recuerda la literatura de Howard P. Lovecraft y parte de la obra de Jorge Luis Borges. Expresa Escher en un reportaje: “Mi obra nada tiene que ver con los hombres, tampoco con la psicología. La realidad me es ajena, mi obra nada tiene que ver con ella. Sé que está mal decir esto. (...) Soy una persona tímida, y me resulta difícil tratar con desconocidos. Nunca encontré placer en salir por ahí... necesito estar solo con mi trabajo. Huyo de los ruidos y el ajeteo. Soy incapaz de hacer un retrato (...) ¿Por qué hay que estar siempre con la mísera realidad? ¿No se puede jugar? A veces me pregunto: ¿Está permitido lo que hago? (B. Ernst, *El espejo mágico de M. C. Escher*, pág. 17). Sin embargo, el lector que apresuradamente, con estas solas palabras, quisiera procurarse una imagen del plástico holandés en estudio, se equivocaría de cabo a rabo. Quienes lo han tratado con asiduidad –el caso del matemático Bruno Ernst, autor del libro mencionado, y al que nos referiremos con frecuencia– aseguran que Escher era muy buen anfitrión, y que una gran parte de su fortuna la ha repartido entre los necesitados: nunca tuvo problemas económicos, ya que primero fue sustentado por su padre, y con el tiempo se vería gratificado económicamente por la venta de sus grabados, a partir de 1960.

Esta anécdota –contada por el propio Escher– sintetiza su irónica postura respecto de los bienes materiales: “¿Se acuerda Ud. de que trabajé durante años diseñando un billete de cien florines, por encargo del Banco Central holandés? Al final, lo rechazaron, pero hoy en día imprimo mis propios billetes de 500 dólares según mi propio método”, le confiesa a Ernst. Se está refiriendo a la impresión lenta y esmerada de sus propios grabados, creaciones que le hacían incrementar su cuenta bancaria en forma exponencial, cuenta que, sin embargo, nunca alteró el tono austero de su vida: “Si emplease en mi taller a algunos asistentes me haría millonario. Tendrían que pasarse todo el tiempo imprimiendo grabados para satisfacer

la demanda. Ni pensarlo... Es como un billete de banco: lo imprimes, y te dan una cierta cantidad por él". (Citado por Ernst, *El espejo...*, pág. 18). ¿Referencia a la teoría economicista, según la cual la impresión indiscriminada de billetes sin respaldo efectivo provoca "inflación"? ¿Provocaría "inflación" una oferta desmedida de grabados no respaldada por una verdadera necesidad estética, sino en una moda pasatista? Se cuenta que obtenidas las primeras quince xilografías –las de mayor calidad–, Escher solía destruir las planchas, para así evitar la proliferación imperfecta de sus obras.

2. El espacio y el infinito

Resulta admirable de qué manera los físico-matemáticos elucubraron complejas teorías para desentrañar (o inspirar) la obra de Escher: los bucles o recurrencias de D. Hofstääter (*Gödel, Escher, Bach, un Grácil y Eterno Bucle*), el "tribar", paradójica figura plana que remite una y otra vez al espacio, descubierta por Roger Penrose, (publicada en el *British Journal of Psychology*, Vol. 49, Febrero de 1958 y aprovechada por Escher en su aspecto gráfico, no matemático) a la que luego en detalles nos referiremos, innumerables estudios biológicos, cristalográficos, geométrico-hiperbólicos, que confirman sus hallazgos, etc., etc. . Y sin embargo, Escher, –como entre nosotros Borges o Cortázar– carecía de una formación matemática que superara los estudios secundarios, por paradójico que esto resulte, lo que no le impidió aproximarse y resolver enigmas logicomatemáticos con la sola intuición que propicia el arte. En tal sentido, hacemos nuestra la alegoría de la tortuga y Aquiles recreada por Leopoldo Marechal en *Descenso y ascenso del alma por la belleza*: "La razón conoce lentamente y por discurso trabajado, como si tuviera los pies de la tortuga, y este modo de conocer por la belleza es instantáneo y directo, como si tuviese los pies de Aquiles. ¡La Belleza, el Arte, permiten "aprehender" intuitivamente, lo que tanto cuesta a la Razón discursiva! La mirada de M. C. Escher plantea numerosas paradojas: cuerpos tridimensionales que parecen "escaparse" del plano debido a sus refinadas técnicas geométricas de representación; ciertas metamorfosis planas que presentan aspectos complementarios (aves que se van transformando en peces) los cuales se excluyen de acuerdo a la dirección elegida, al modo de un "bucle" del tipo verdadero/falso; perspectivas contradictorias que culminan en representaciones absurdas (aunque nunca se comprueba en forma clara y distinta hasta qué punto son contradictorias), etc., etc. . Nos referiremos en este apartado a los problemas espaciales, dejando para los siguientes el tema de las figuras-metamorfosis y de las perspectivas paradójicas.

Comenzaremos nuestro breve periplo escheriano con el grabado "Dragón" de 1952 (Fig. 1): se trata del viejo tema gnóstico de "ouroborus": una serpiente que se muerde la cola. Si bien a todas luces el dibujo es plano, Escher logra sugerir la tercera dimensión –el espectador–, mediante un escalón del que emerge por adelante la cola, la cual se cruza con la cabeza que parece asomarse por detrás. En "Estrellas", de 1948 (Fig. 2), el grabador reconstruye un cosmos geométrico tridimensional, a partir de los cinco cuerpos platónicos (tetraedro, cubo, octaedro, dodecaedro e icosaedro), y combinaciones de los mismos. En el grabado en madera "Límite circular III" de 1959 (Fig. 3), el autor insinúa la infinitud de un modo plástico mediante una serie de figuras que se van metamorfoseando, y que paralelamente van disminuyendo de tamaño, para dar finalmente la impresión al observador de una

superficie curva: “cuasi-plana” en el centro, aunque cada vez más “inclinado” hacia los bordes. En rigor, la generación de este gráfico se inspiró en el modelo no euclidiano de la geometría hiperbólica de Lobatchewsky, estudiado por Henri Poincaré. De más está decir que toda esta estructura geométrica era completamente desconocida por Escher.⁽¹⁾

3. Lógicamatemática de figuras y sus metamorfosis

Hacia 1937 se produce una transformación en Escher: termina la etapa paisajista desarrollada sobre todo en el sur de Italia para pasar a desarrollar temas que específicamente pueden abordarse con recursos lógico-matemáticos. En “Aire y agua”, grabado en madera de 1938 (Fig. 4), se advierte la maravillosa “partición del espacio” que hará célebre a Escher: desde arriba hacia abajo puede apreciarse la gradual transformación de un ave –un albatros, quizás– en un pez que se desplaza por la parte más profunda, (metamorfosis que el mismo Escher argumenta minuciosamente en su trabajo “Partición periódica de la superficie”, aparecido en 1958). El grabado sobre madera “Día y Noche” de 1939 (Fig. 5) –uno de los más famosos– muestra a ambos lados de un eje de simetría vertical, el día a la izquierda, la noche hacia la derecha. (¿Acorde a la permutación de los hemisferios cerebrales, que invierten el simbólico territorio derecho (diestro): racional y diurno, con el izquierdo (sinistro), esencialmente nocturno y onírico?). Obsérvese de que manera los pájaros negros del día (que transitan hacia la izquierda) se van “metamorfoseando”, en su tránsito hacia la derecha, cambiándose por aves blancas, nocturnas. Oigamos lo que nos dice el propio Escher: “La partición periódica de la superficie no es, sin embargo, un tic, un vicio o un pasatiempo. No es algo subjetivo, sino objetivo. En vano me esfuerzo por creer que algo tan obvio como dibujar figuras que se complementan mutuamente no se le hubiera ocurrido antes a nadie. Una vez traspasado el umbral, el juego de la partición cobra más valor que el de un mero arte decorativo”. (Ernst, *El espejo mágico...* pág. 40). Es relevante el juego blanco/negro (a Escher nunca le interesaron demasiado los colores, de allí su decisión de transformarse en grabador y no pintor), que remite al libro de Douglas Hofstadter ya citado (Gödel, Escher, Bach...).

En efecto, toda la fundamentación del Teorema de Incompletitud de Kurt Gödel (1931), –según el cual hay verdades matemáticas que no pueden demostrarse–, se basa en el siguiente bucle o recurrencia debido a Epiménides: “Esta afirmación es falsa”. Si decimos que ello es falso, se nos vuelve verdadero; si por el contrario, afirmamos que la proposición es verdadera –como en el retroceso de un arma de fuego al ser disparada–, se nos vuelve falsa.⁽²⁾ Su correlato plástico puede advertirse en el análisis cuidadoso de estas figuras escherianas: cuando observamos las aves blancas desaparecen las negras, y viceversa... Entendemos que gran parte de la obra matemático-paradojal de Escher debería analizarse desde este punto de vista lógico-matemático... Nos dice Ernst en su libro “(Escher) no podía dibujar guiado sólo por su fantasía. En él parecía darse una conexión directa entre los ojos y las manos” (*El espejo...*, pág. 68). Lo que no deja de corresponderse con la analogía estudiada por el geómetra italiano Federico Enriques (1871-1946), quien propuso la siguiente comparación: para la *geometría métrica*, sustentada en mediciones (lados, ángulos, superficies), hacen falta las sensaciones táctiles; para la geometría proyectiva se necesita la vista que permite proyectar y seccionar (parábolas o elipses a partir de secciones cónicas, por

ejemplo). Por tanto, la *geometría métrica* utiliza el tacto para “medir”, mientras la *geometría proyectiva* requiere de la vista para “proyectar”. (Cfr. Francisco Vera, *Breve historia de la geometría*, Buenos Aires, Losada, 1963, págs. 182-183). De esta manera, Escher a través de su vista y de sus manos infunde a sus obras una matriz fuertemente geométrica, simultáneamente métrica y proyectiva, aún sin él saberlo. Y hasta llegó a ocuparse de temas *topológicos*, como el de la Cinta de Möbius, que ya hemos tratado en otro lugar,⁽³⁾ y de la que debemos resignar su interpretación escheriana para otra oportunidad.

4. Perspectivas paradójicas

Luego de ahondar en las técnicas de representación y partición del espacio, Escher se dedica (principalmente entre los años cuarenta y sesenta) a la *perspectiva*, técnica descubierta en el siglo XV, alcanzando de esta manera el climax de su original obra creativa. Para decirlo muy simplemente, la *perspectiva* permite representar en el plano un determinado paisaje “tal como lo ven nuestros ojos”, como si pintáramos sobre un vidrio interpuesto entre nosotros y dicho paisaje. Supongamos que quisiéramos dibujar un tramo recto de vías ferroviarias sobre las que estamos parados y a sus costados los postes, cartel y conductores eléctricos. (Fig. 6). En la realidad los dos rieles son siempre equidistantes, pero nuestra impresión es que dichas vías se cortan en un punto ideal P, llamado *punto de fuga* sobre el horizonte. Todas las líneas perpendiculares al plano (vidrio) de nuestro dibujo, convergen en ese punto P: vías férreas, conductores eléctricos, los extremos superiores de los postes y carteles, etc. Pues bien, toda la renovación escheriana consiste en cambiar la ubicación de los puntos de fuga (P) en lugar del horizonte: a) por el *Zenit* (la vertical del lugar que atraviesa el cielo en la parte más alta); b) el *Nadir* (idem, pero lo más inferior debajo de nuestros pies); o c) por una combinación de ambos. Veamos como lo resuelve Escher. En la mediantinta “Otro mundo I” de 1946 (Fig. 7), el punto de fuga *único* tiene *tres funciones*. Si nos orientamos por los ventanales derecho e izquierdo –que conjeturamos son de medio punto–, P estaría sobre el horizonte; si nos referimos a los ventanales superiores, P se posiciona en el Nadir, si nos guiamos por los ventanales inferiores, P se hallaría en el *Zenit*. Quizás nos ayude el siguiente planteo: nos situamos en el hueco de un ascensor, en su recorrido medio: si miramos hacia la azotea, en la parte superior, el punto de fuga converge en el *Zenit*; pero si miramos hacia abajo (sótano), P está ubicado en el *Nadir*.

Para la litografía “Cascadas” de 1961 (Fig. 8 C), Escher se inspiró en el “tribar” ya mencionado del matemático Roger Penrose (Fig. 8 A): se trata de un triángulo deformado “teóricamente espacial”, aunque imposible de construir, ya que la suma de sus ángulos interiores es de 270° en lugar de los 180° de la geometría plana euclidiana. Escher imaginó tres “tribares” (Fig. 8 B) unidos entre sí. El resultado es la cascada que mueve la rueda inferior, mediante el “salto” entre dos pisos. Pero si seguimos el canal de la descarga advertimos que el mismo es horizontal. ¿Cómo pudo existir entonces ese salto? Volvemos al esquema gödeliano verdadero/falso: si hay cascada, debe haber salto; si seguimos el canal horizontal, no hay salto, y por tanto no puede haber cascada. Esa incertidumbre geométrica se vuelve inviable por la transgresión lisa y llana de la Física: es imposible construir un *móvil perpetuo de primera especie*, o sea un dispositivo mecánico que constantemente estuviera produciendo energía, sin pérdidas, y sin entregar ningún tipo de trabajo. La cascada escheriana funciona-

ría sola, indefinidamente, sin gasto ni inversión alguna, y podría producir electricidad ¡gratis! La Física nos llama al orden y desestima toda ilusión al respecto.

Para finalizar, observemos la litografía "Arriba y abajo" de 1947 (Fig. 9). El gráfico está resuelto como si sucesivamente viésemos la placita con la palmera desde un primer piso, o desde la planta baja. Escher introduce la variante de líneas curvas en lugar de las rectas de las perspectivas tradicionales, que convergen al punto P. (Ello se justifica intuitivamente, porque si nos acostamos debajo de los conductores de la Fig. 6 comprobaremos que las líneas se tuercen tanto hacia delante como hacia atrás, como si hubiese dos puntos de fuga distintos (en una naranja, los gajos se cortan en los dos polos). En la parte superior del grabado las líneas tuercen hacia el *Nadir* inferior, en la parte de abajo convergen hacia el *Zenit* superior. Obsérvese que, en el centro de la figura, lo que es "techo" (parte embaldosada oscura) para la parte de abajo es "piso" para la de arriba. Ya nos resulta más familiar la estética escheriana de la exclusión de dos puntos de vista simultáneos.

* * *

Por nuestro ejercicio docente sabemos que *es más difícil ser claro que inteligente*, aún suponiendo que fuésemos relativamente inteligentes como para intentar descifrar la extraña obra escheriana. Hemos padecido –siendo alumnos– algunos profesores con grandes conocimientos, pero con inocultables dificultades para transmitirlos. En este trabajo tan sólo nos hemos propuesto planear sobre algunos trabajos de Escher. No ignoramos la dificultad de los mismos y no pretendemos agotarlos, ni mucho menos.⁽⁴⁾ Si este artículo funcionara únicamente como un "disparador" para invitar a nuestros lectores a aventurarse en los excepcionales territorios paradójales de Escher, nos sentiríamos más que gratificados.

Bibliografía sumarisima

- Ernst, Bruno. *El espejo Mágico de M. C. Escher*, Köhn, Taschen, 1994. Traducción de Ignacio León.
- Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach, un grácil y eterno bucle*, Barcelona, Tusquets, 6ta. edición, 1998, Colección Metatemáticas n° 14.
- Penrose, Roger. *La mente nueva del emperador*, México, UNAM-FCE, 1996.

⁽¹⁾ La negación del Quinto Postulado de los Elementos de Euclides ("Por un punto exterior a una recta pasa una sola paralela" y su consecuencia, "La suma de los ángulos interiores de un triángulo es de 180°") origina un conjunto de geometrías no euclidianas tan sólidas y coherentes como las de Euclides. Las más comunes son dos: a) *Geometría elíptica de Riemann*, representada sobre una esfera, que dará marco teórico a la Relatividad General de Einstein, y según la cual por un punto exterior a una recta no pasa ninguna paralela, en tanto la suma de los ángulos interiores de un triángulo es mayor que 180°, y b) *Geometría hiperbólica de Lobatchewsky-Bolyai*, que se desarrolla sobre una *pseudoesfera de Beltrami* (con forma aproximada a la de dos trompetas enfrentadas entre sí por la parte más ancha) y para la cual por un punto exterior a una recta pasan dos paralelas, y la suma de los ángulos interiores de un triángulo es menor que 180°.

⁽²⁾ Nos hemos referido *in extenso* sobre el tema en nuestro artículo "Algunas correspondencias...", revista *Idea viva*, N°4, Octubre de 1999, pág. 36.

⁽³⁾ Ver apartado "Cortázar y la cinta de Möbius", en la revista *Idea viva*, N° 4, citada, págs. 32-33.

- (4) Así, determinados temas abordados por Escher desde el arte poseen una gran complejidad matemática: ejemplos: a) el “tribar” de Penrose; b) la *geometría no euclidiana hiperbólica de Lobatchewsky* (ver nota 1); c) las *superficies de Riemann*, que permiten representar imágenes simultáneas, pero cuyo centro queda siempre indeterminado (y que Escher usa inteligentemente para colocar su firma, y de este modo eliminar la incertidumbre), etc., son ejemplos de aproximación desde el arte gráfico –por medio de imágenes–, de temas analíticos, que requieren conocimientos matemáticos equivalentes –por lo menos– a los de un tercer año de las facultades de Ciencias Exactas o Ingeniería.

► Christopher Brown. **Creación e innovación. Los aguafuertes de Rembrandt**⁶⁵

Podríamos ver a Rembrandt como una aguafortista que también pintaba. Se sirvió de este medio, el aguafuerte, para expresar sus reflexiones sobre los temas de la Biblia que ocupaban un lugar central en su arte y en su vida. En el conjunto de su producción artística, la *Estampa de los cien florines*, el *Ecce Homo* de 1655 y las *Tres cruces* son las obras en las que sus meditaciones sobre la vida y el misterio de Cristo se nos revelan con más profundidad de sentimiento y más sutileza de expresión. También son aguafuertes algunos de sus mejores retratos, como el de su amigo Jan Six leyendo junto a una ventana, y sus autorretratos más íntimos y reveladores. A Rembrandt le gustaba especialmente este medio artístico por su fuerte semejanza con el dibujo, que le permitía manejar la aguja de grabar con la misma fluidez y espontaneidad con que manejaba la pluma. Fue asimismo un gran innovador de la técnica del aguafuerte, que llevó a nuevas alturas de perfección –como ya se le reconoció en toda Europa aun antes de su muerte. En 1660, el artista italiano Guercino le escribió a su protector, don Antonio Ruffo, de Messina, que “he visto por aquí algunas de las estampas (de Rembrandt); son muy bellas, grabadas con buen gusto y de excelente factura... sinceramente le tengo por un gran virtuoso (“perche io ho veduto diverse sue Opere in stampa comparse in queste nostre parti, le quali sono riuscite molto belle, intagliato di buon gusto e fatte di buona maniera...et io ingenuamente lo stimo per un gran virtuoso”).

Aunque los aguafuertes de Rembrandt vienen admirándose y estudiándose desde la propia época del artista, sabemos muy poco de cómo llegó a dominar esta técnica artística. Nacido en Leiden en 1606, se formó en los talleres de los pintores Jacob Isaacs van Swanenburgh, en su ciudad natal, y Pieter Lastman en Amsterdam. Ninguno de los dos pudo enseñarle la técnica, y Lastman, que fue su principal maestro, no hizo ni un solo aguafuerte. Los aguafuertes más tempranos de Rembrandt datan de 1625-1626, cuando estaba iniciando su carrera como artista independiente en Leiden. En *La Circuncisión* y *El Descanso en la Huida a Egipto* hay una rigidez y un esquematismo que sugieren que Rembrandt aún no conocía bien este medio artístico, que era entonces relativamente nuevo. Aunque la técnica del grabado y la estampación se conocía desde 1430 aproximadamente, los primeros aguafuertes los realizó Alberto Dürero en la segunda década del siglo XVI, sólo un siglo antes de los primeros ensayos de Rembrandt. En lugar de buril, que penetra en la plancha de cobre

⁶⁵ Christopher Brown. “Creación e innovación. Los aguafuertes de Rembrandt” en *Rembrandt en el Museo Nacional de Bellas Artes* (catálogo de la exposición), Buenos Aires, abril de 2002, pp. 17-22.

dando una línea ancha y firme, el punzón del aguafortista produce un trazo mucho más fino y ligero al incidir en la blanda capa de cera que recubre la plancha. Para modelar las formas, el artista aplica más o menos presión y de ese modo obtiene líneas más oscuras o más claras. Por ese procedimiento Rembrandt conseguía sutiles matices tonales. Y de vez en cuando utilizaba el buril para dar más intensidad al rayado de las sombras.

La punta seca, modalidad en la que se graba en la plancha con un estilete especial, la empleó Rembrandt con frecuencia para crear sus efectos de mayor complejidad y riqueza. La incisión en el cobre produce unas líneas que tiene los bordes rugosos —lo que se llama “rebabas”— y que al estampar dan unos trazos oscuros y aterciopelados. Utilizó por vez primera esta técnica el llamado Maestro del Libro de la Casa, que trabajó en la Renania media a finales del siglo XV. Pero, como en el caso del aguafuerte, Rembrandt revolucionó el empleo de la punta seca: no la utilizó sólo para los motivos decorativos, como habían hecho los grabadores que le precedieron, sino que hizo de ella un vehículo esencial de sus fines artísticos en obras como *Los tres árboles*.

Para entender los aguafuertes de Rembrandt es fundamental considerar que esta técnica era para él un medio artístico experimental. Experimentó tanto con los aspectos técnicos como con los artísticos. Experimentó con el empleo de ácidos más o menos fuertes y de tintas más o menos densas, con los efectos del aguainta y con la reelaboración constante de las planchas, lo que daba lugar a numerosos estados que muchas veces eran notablemente distintos. En varios aguafuertes, como *La muerte de la Virgen* y *Los tres árboles*, reutilizó una plancha en la que había empezado a grabar otro tema totalmente diferente, pero sin borrar la composición anterior.

Rembrandt experimentó asimismo con los temas, permitiéndose una audacia que raras veces encontramos en su pintura. Un ejemplo excelente es el de sus paisajes. Los paisajes pintados de Rembrandt son, casi sin excepción, formulistas y no naturalistas. No pudo liberarse de la tradición del paisajismo norteño que había estado especialmente vinculada a Amberes en el siglo XVI y principios del XVII. En sus aguafuertes de paisaje, en cambio, como en *Tres casas de labranza junto a un camino*, de 1650, o en el *Paisaje con una torre cuadrada*, que es de poco después, no se ajustaba a ninguna tradición anterior, limitándose así a responder, con gran frescura y libertad de la imaginación, a la belleza del campo de los alrededores de Amsterdam. Uno de sus mejores paisajes al aguafuerte es *El puente de Six*, que es de factura tan suelta y abocetada que dio lugar a una anécdota que recogió Gersaint en su catálogo de los aguafuertes de Rembrandt y que figura también en catálogos posteriores. Se contaba que, estando Rembrandt, Six y otros amigos comiendo en el campo, en la hacienda de Six, el artista hizo este aguafuerte en el tiempo que tardó un criado en ir a un pueblo cercano a buscar mostaza. La anécdota puede ser cierta o no, y no hay manera de saberlo, pero lo importante es que expresa el carácter espontáneo y natural de este aguafuerte. Tras la relativa tosquedad de los primeros intentos de 1625 o 1626, Rembrandt no tardó en dominar plenamente la técnica, y realizó así en 1628 sus dos primeros aguafuertes fechados, ambos de su anciana madre. Son ya obras logradas, que ponen de manifiesto su seguridad en la plasmación de las sombras y el modelado de las formas. En sus cuadros de finales de esta década de 1620 se aprecia un proceso similar de rápido perfeccionamiento: año a año, casi mes a mes, vemos cómo el joven pintor va ganando en destreza y en seguri-

dad. En esos años de Leiden Rembrandt mantuvo una estrecha relación artística con Jan Lievens, que había sido asimismo discípulo de Pieter Lastman. Es posible que los dos jóvenes pintores tuvieran taller en común. Lievens también grababa al aguafuerte, en un estilo similar al de Rembrandt, y cabe suponer que se animaran mutuamente en sus esfuerzos. Poco antes de trasladarse a Amsterdam en el invierno de 1631, Rembrandt realizó al aguafuerte una serie de autorretratos y de estudios de hombres y mujeres de edad avanzada, sus padres entre ellos. Todas estas cabezas, tan llenas de vida, son estudios de expresiones faciales que revelan diferentes emociones, los llamados *affetti*, práctica habitual entre los artistas de la época. Rembrandt hizo asimismo estudios de mendigos y buhoneros al modo del grabador francés Jacques Callot. Tuvo en esta época como discípulo a Jan Joris van Vliet, que era también aguafortista.

En torno a 1630 Van Vliet realizó en Leiden una serie de cabezas y estudios de mendigos en la misma línea que los de Rembrandt. Ya establecido en Amsterdam, y gozando de enorme éxito como retratista y pintor de cuadros de historia, Rembrandt decidió probar a hacer grandes tiradas de estampas basadas en sus propias composiciones pictóricas. El modelo era sin duda Rubens, cuyas obras habían obtenido una amplia difusión en ese tipo de estampas –las cuales habían incrementado su fama y sus ingresos. Rembrandt debió de pensar en hacer algo parecido, y realizó así, junto con Van Vliet, largas tiradas de *El Descendimiento* de 1633 y el *Ecce Homo* de 1635-1636, este último a partir de una grabada que se encuentra hoy en la National Gallery de Londres. No sabemos a ciencia cierta cuál era el grado de participación personal de Rembrandt en esos aguafuertes, pero es seguro que hacía las correcciones finales antes de la estampación. Sin embargo, abandonó pronto esta idea de hacer grandes tiradas de estampas a la manera de Rubens: es posible que no le parecieran de suficiente calidad los impresores que había en Leiden y Amsterdam, o que no lograra encontrar a un editor que respaldara la empresa.

Los aguafuertes que realizó Rembrandt personalmente en la década de 1630 son en su mayoría de temática bíblica. Especialmente ambicioso es la *Aparición del ángel a los pastores* de 1634. Para conseguir las ricas y densas sombras entre las que se aparece el ángel, aterrizando tanto a las bestias como a los humanos que figuran en la escena, utilizó el aguafuerte, la punta seca, el buril y un tinte de azufre. *La Mujer haciendo tortas* del año siguiente no podría haber sido más diferente: se trata de una encantadora y animada escena de la vida cotidiana, con una notable caracterización individual de las distintas cabezas.

El año 1639 fue especialmente productivo para el Rembrandt aguafortista. Se nos muestra en un célebre *Autorretrato* como un artista de enorme éxito, muy seguro de sí mismo, vestido de pieles y terciopelos y en una postura tomada de Tiziano. Hizo también ese año uno de sus mejores aguafuertes de tema religioso, *La muerte de la Virgen*, en el que los afligidos apóstoles se congregan en torno al lecho mientras unos ángeles revolotean en lo alto dispuestos a recibir el alma de María. Es una composición muy llena de personajes, en la que cada uno de ellos expresa su dolor de una manera distinta. Se trata de una obra fascinante desde el punto de vista técnico, con toda una gama de efectos que van desde el detalle preciso hasta el tratamiento muy suelto de los ángeles sobre el dosel de la cama. En los últimos estados del grabado se aprecia claramente el trabajo a la punta seca en la silla de la figura que está en el primer plano.

La composición de *La muerte de la Virgen* está tomada del ciclo de xilografías que Durero dedicó a la vida de María. El inventario de los bienes de Rembrandt que se realizó con motivo de su quiebra en 1656 nos permite conocer en buena medida su colección de estampas: tenía grabados a buril y aguafuertes de Andrea Mantegna, los Carracci, Guido Reni y José de Ribera; xilografías según Tiziano y tres libros de estampas según Rafael. Había también álbumes de estampas de los principales grabadores norteños: buriles y xilografías de Martin Schongauer, Lucas Cranach el Viejo, Alberto Durero, Lucas van Leyden y Hendrick Goltzius, además de estampas según Pieter Bruegel el Viejo, Marten van Heemskerck y varios contemporáneos flamencos de Rembrandt, como Rubens, Anthony van Dyck y Jacob Jordaens. Su colección de estampas fue siempre para Rembrandt una fuente de inspiración, como por ejemplo, cuando para *La Virgen y el Niño con un gato y una serpiente* de 1654 adaptó una composición de Mantegna.

En la década de 1640, Rembrandt abandona en su pintura las obras de gran formato, vigorosas y dramáticas, por un tono más íntimo y una escala más doméstica. También en los aguafuertes de esta década el tono es más sereno, menos agitado. Este nuevo estilo, más comedido y reflexivo, tiene como obras más características *Abraham e Isaac* y *El Descanso en la Huida a Egipto*, ambas de 1645. Rembrandt hizo asimismo por entonces varios retratos importantes, sobre todo los de Jan Cornelisz Sylvius, el gran predicador al que muestra en 1646 haciendo un ademán con la mano derecha dentro de un óvalo simulado mientras que con la derecha sujeta la Biblia por las páginas a que se está refiriendo, y su amigo Jan Six, al que Rembrandt retrata al año siguiente concentrado en la lectura junto a una ventana.

El mismo año del retrato al aguafuerte de Six, 1647, Rembrandt realizó una de sus obras más célebres en este medio, la llamada "*Estampa de los cien florines*", en la que combina varios episodios del capítulo 19 del Evangelio de San Mateo. Cristo predica, pide que le acerquen a los niños y sana a los enfermos. Es una triunfante celebración del misterio de Cristo y de la validez contemporánea de su mensaje. En los dos estados de esta obra el artista vuelve a utilizar diversas técnicas –aguafuerte, buril y punta seca– para crear los fuertes contrastes entre la luminosa escena de la izquierda y los enfermos y tullidos que surgen de las sombras de la derecha.

La década de 1650 es la culminación de la obra de Rembrandt como aguafortista. Por razones que no conocemos, hizo su último aguafuerte en 1661, ocho años antes de su muerte. En esa década prodigiosa de 1650, absolutamente seguro de su capacidad, Rembrandt se entregó como nunca a las audacias técnicas. En sus experimentos, unas veces limpiaba bien la plancha, otras dejaba tinta en ella; mantenía las marcas en la superficie de cobre, y también las ideas que empezaba y luego abandonaba: en vez de borrarlas, las incorporaba a la composición definitiva; utilizaba diversos tipos de papel, algunos gruesos y costosos traídos del Japón y de China, e incluso vitela. Y, sobre todo, volvía una y otra vez sobre las planchas para introducir más detalles, suprimir partes enteras o añadir nuevas figuras. Aunque desde el siglo XVII los coleccionistas han tratado de conseguir todos los estados de determinadas composiciones del artista, y aunque tenía sin duda un sentido comercial muy desarrollado, no parece que al realizar tantos estados de una misma obra buscara crear esa demanda. Era más bien su pasión por la experi-

mentación lo que le llevaba a tratar de encontrar la mejor solución a un determinado problema compositivo.

Esa búsqueda constante se pone de manifiesto con especial claridad en sus dos aguafuertes más logrados, que son quizás las dos obras más grandes de toda su producción artística: *Las tres cruces* (1653) y el *Ecce Homo* (1655). De *Las tres cruces* tenemos cinco estados. En los tres primeros los cambios son relativamente menores, pero en el cuarto la composición se modifica de manera drástica: desaparecen muchas de las figuras de la izquierda y se incorpora en el centro otra totalmente nueva y muy destacada de un hombre a caballo (cuya cabeza está tomada de una medalla de Pisanello). Del *Ecce Homo* hay nada menos que ocho estados; de nuevo se trata de un proceso de gradual simplificación, con la supresión de un grupo de judíos en el primer plano y su sustitución por dos arcos entre los que cavila una figura esculpida. De esos mismos años de extraordinaria creatividad son también *El Descendimiento (a la luz de una antorcha)* (1654) y *El sacrificio de Isaac* (1655).

Es poco lo que sabemos de cómo se publicaban y vendían los aguafuertes de Rembrandt. Es posible que en la década de 1620 trabajara junto con Lievens para un editor de Haarlem llamado Johannes Pietersz Berendrecht, y las grandes tiradas de la década de 1630 las publicó probablemente Hendrick Uylenburch, destacado marchante de Amsterdam que era pariente de Saskia, la esposa del artista. Rembrandt retrató al aguafuerte a Clement de Jonghe, que comerciaba en grabados y que adquirió setenta y cuatro de las planchas del artista tras la quiebra de éste, pero ignoramos cuál era exactamente la relación comercial que había entre ambos.

Los aguafuertes de Rembrandt fueron catalogados por Edme Gersaint en 1751 y por Adam Bartsch en 1797, quienes recogieron 341 y 375 obras respectivamente. Aunque se sigue utilizando la clasificación de Bartsch, los especialistas coinciden hoy en que Rembrandt realizó unos 290 aguafuertes. Los demás se han atribuido a discípulos o a imitadores posteriores. Se ha estimado que pudieron realizarse alrededor de un centenar de estampaciones claras de la mayoría de las planchas de Rembrandt antes de que éstas empezaran a deteriorarse, aunque la cifra puede ser muy inferior en los casos de una labor de punta seca especialmente delicada.

La auténtica medida de Rembrandt como aguafortista sólo la dan las estampaciones de más calidad. En esas estampas, como las que componen esta exposición de fondos de la extraordinaria colección de la Casa de Rembrandt de Amsterdam, podemos estudiar algunas de las mejores obras del más grande de todos los aguafortistas, que también era pintor.

Nota bibliográfica

Los siguientes títulos me han sido de especial utilidad para escribir este ensayo: *Rembrandt: The Master and his Workshop*, Londres, 1991 (ed. esp. *Rembrandt: El Maestro y su Taller*, Madrid, 1991), con el catálogo de los aguafuertes del artista establecido por Holm Bevers y Barbara Welzel; Christopher White, *Rembrandt as an Etcher*, 2 vol., Londres, 1969; Christopher White y Karel Boon, *Rembrandt's Etchings*, 2 vol., en *Hollstein's Ducht and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*. Vols. 17 y 18, Amsterdam, 1969, y Jan Piet Filedt Kok, *Rembrandt Etchings and Drawings in the Rembrandt House*, Amsterdam, 1972.

► Coca Garrido. **Rembrandt grabador**⁶⁶

A nadie sorprende que hoy Rembrandt sea noticia y su obra sigue siendo motivo de estudio para los especialistas, así como una referencia inevitable para muchos artistas. Con una carrera fulgurante y prácticamente consolidada, evolucionó más allá de las convenciones de su propio tiempo; la incomprensión de su obra, en plena madurez, hizo que se le considerara anacrónico y pasado de moda; aunque también se criticó su mal gusto, así como la aceptación de temas impuestos por los clientes coartándole la libre elección de los temas. Sin embargo aun queda mucho por decir en torno a su obra grabada. Probablemente la más revolucionaria, pero también la más sujeta a los mandatos del mercado.

Su meteórica carrera creó un estilo de tal impacto, que pronto tendría seguidores consolidándose en una escuela en torno a él. Con seguridad sabemos de 23 alumnos directos de él, pero al menos 32 pintores conocidos del siglo XVII mantuvieron relaciones estrechas con él o con su socio y compañero Jan Lievens. Entre otros artistas, destacaron Gerrit Dou (1613-1675), el primer discípulo; Govaert Flink (1615-1660), uno de los pintores más celebrados de su tiempo; Ferdinand Bol (1616-1680), grabador y amigo de Rembrandt; Carel Fabritius (1624-1673), probablemente el seguidor más destacado; Aert de Gelder (1645-1727), el discípulo más fiel; Jacob Adriaensz Backer (1608-1651), uno de los primeros alumnos en Amsterdam, y Samuel van Hoogstraten (1627-1678), uno de los más notables personajes de su época, pintor, poeta, arquitecto y tratadista. Estos artistas mantuvieron muchas características y a veces fueron seguidores tan fieles de su estilo y manera de pintar que sus obras han sido confundidas por la crítica en múltiples ocasiones.

Tal vez parte de la maestría de Rembrandt radique en su manera abierta de ver y de interpretar las formas, puesto que no sólo considera la superficie del cuadro como un soporte de la materia, sino que la trata desde el principio con una intención bien determinada. Las texturas y relieves en los detalles, que serán posteriormente claros, retienen la luz natural, rasante, que cae desde el techo de la sala en la que exponen sus pinturas, con lo que el efecto de claroscuro y misteriosa penumbra, creado a partir de una sucesión de transparencias y superposiciones de colores en diferentes densidades, no se ve alterado con la iluminación.

La personalidad y la obra de Rembrandt, trascendente y universal a pesar de las modas de su tiempo, sigue su propia evolución, para convertirse en una presencia en todos los tiempos. Tal es la calidad y cualidad de su obra, ya sea desde una óptica naturalista, intimista, psicológica o histórica que la relación con obras y personalidades modernas posteriores como Goya,⁽¹⁾ Delacroix, Soutine, Vuillard, Van Gogh o Picasso es automática.

Bastaría la *Lección de anatomía del doctor Tulp*, *Los síndicos del gremio de pañeros* o la tan comentada *Ronda nocturna* para que tuviera un lugar de privilegio en la historia del arte.

⁶⁶ Coca Garrido. "Rembrandt grabador". *Rembrandt en el Museo Nacional de Bellas Artes* (catálogo de la exposición). Buenos Aires, abril de 2002, pp. 23-31.

Grabado y obra plástica

En la obra de Rembrandt hay un gran paralelo temático entre lo que pintó y lo que grabó, muchas veces con soluciones plásticas también similares, basta recordar su *Autorretrato con el pelo enmarañado* (1623, Gemäldegalerie Kassel) en óleo, donde la preocupación es la caída de la luz y zonas en sombra destacando y ocultando alternativamente el rostro, con algunos de sus primeros autorretratos en aguafuerte: *Autorretrato con el pelo rizado* (B1, 1630) o el *Autorretrato con gorro y bufanda* (B17, 1633).

Otro ejemplo lo tenemos en el *Retrato de Jan Six* (1654, Colección Six, Amsterdam) donde Rembrandt inmortaliza a su mecenas en un elegante retrato en actitud de ponerse los guantes, con sombrero y capa roja. En este cuadro, con la imagen satisfecha del futuro burgoes de Amsterdam, Rembrandt libera su técnica en un despliegue de pinceladas de gran fuerza y vitalidad, sobre todo en las manos; donde la figura se recorta contra un fondo casi negro y la cabeza del personaje aparece oscurecida por el sombrero, con lo cual tiene menos fuerza que las manos o la misma capa. En el grabado que también tiene como tema a Jan Six (B285, 1647) el fondo oscuro domina un minucioso dibujo, y en el personaje a contra luz de una ventana contrasta la cabeza debilitada en sutiles trazos grises (como resultado de haber eliminado las rebabas de la punta seca) contra el fondo clarísimo de la ventana, tal vez el rasgo más llamativo de Six en este aguafuerte con punta seca (y detalles de buril) también sean las manos. En ambas obras el trabajo de Rembrandt es de una gran creatividad, tanto el retrato al óleo como el grabado son auténticas creaciones personales de artista más que retratos de encargo, creatividad que también reconocemos, años después, en los retratos cortesanos de Goya, quien como el maestro holandés también encuentra gran validez creativa en el grabado.

El artista de Leyden entendió el grabado como una técnica suficientemente expresiva y abierta, en el mismo nivel que la pintura, y es por esto que utilizó preferentemente el aguafuerte y las técnicas directas y no sólo el buril, este último utilizado más bien por los grabadores reproductores de oficio. Su primer trabajo conocido, *La huida a Egipto* (B54, 1627), es un grabado abocetado, de línea irregular y mal mordido (posteriormente la plancha fue recortada por los extremos superior e inferior, regrabada por otras manos y Rembrandt usó parte de ella para el *Autorretrato inclinado* (B5, 1628). Indudablemente se trata de una plancha fallida, pero de alguna forma marca el inicio de una larga carrera como grabador que se cierra con el retrato póstumo de *Jan Antonides van der Linden*⁽²⁾ (B264, 1665). Entre estos dos polos se traza un amplio arco en el que Rembrandt desarrolla su magistral dominio de la técnica del grabado en 287⁽³⁾ estampas que lo colocan en la cima de esta técnica. Pocos artistas han dedicado tantas horas como él al grabado, con tanta pasión e intensidad hasta los últimos años de su vida.

Rembrandt pertenece a ese grupo de pintores grabadores que poseen un concepto abierto de la forma, la cual él dibujaba tanto con el pincel como con la luz. Como artista, no se limitó a hacer una simple traducción en grabado de sus temas o de su estilo, sino que manifestó plenamente en esta técnica su manera particular de entender la forma, el espacio y la luz usando para ello novísimos recursos. Así como en la pintura el maestro del claroscuro resuelve con rotunda técnica, en el grabado, respetando su lenguaje, características y calidades propias, las sabe adaptar a sus necesidades plásticas con una fina valoración del tipo

de trazo y de los refuerzos, superponiendo diferentes técnicas como la punta seca sobre el aguafuerte, pasando desde el grabado de figuras dibujadas de primera intención, con una línea simple, dejando ver abundantemente el fondo claro del papel en un dibujo estructurado de tal forma que, sin perderse en los detalles, queda todo descrito en ellos, hasta aquellas composiciones recargadas y retrabajadas en sucesivos estados donde el blanco del papel se limita como valor expresivo y el ámbito de la escena es propicio al efecto de claroscuro con una imagen que se apoya desde los bordes mismos de la plancha. Rembrandt establece una continuidad en el trabajo de grabado retocando y regrabando, en numerosas pruebas de estado, desde los más mínimos detalles, haciendo cambios, matizando los rasgos de un retrato, introduciendo pequeñas modulaciones de valores tonales o arriesgando todo en mordidas salvajes, forzando la técnica hasta el límite en la búsqueda de efectos deseados. Por otra parte prueba todos los elementos con que cuenta esta técnica, variando los tipos de papeles de finos verjurados y cálidos tonos, usando papeles orientales en variantes japonesas y chinas o incluso pergamino, estudiando y probando la absorción de la tinta por el papel con pruebas con tintas más líquidas y pigmentos más oscuros, así como intenta diferentes formas de estampación de una misma plancha, dejando en algunos casos una veladura transparente más oscura o matizando los negros grabados en la plancha con intenciones aparentemente difíciles de determinar. ¿Se trata de dotar a la plancha de un ambiente de mayor misterio o simplemente de alargar su vida en una edición muy grande? Tampoco es ajeno a experimentar estampando contrapruebas.⁽⁴⁾

Resumiendo: por su capacidad técnica y artística el grabado se divide en antes y después de Rembrandt.

La estética barroca de nuestro artista, de contraluces y esfumados, encuentra en las negras tramas y entretramas del aguafuerte, de la punta seca o de los retoques del buril, su razón y su medio para crear ese mundo deslumbrante y misterioso que nos atrapa por el manejo del dibujo, de la composición, del significado y de la técnica de manera irrepetible. Desde el grabado Rembrandt se manifestó como un artista moderno aun en la manera de comercializar su propia obra.

Temas

Los grabados de Rembrandt recogen muchos de los temas que también están presentes en el resto de su obra; por un lado tenemos los encargos de tipo conmemorativo o circunstancial, por otro, aquellos de amplio mercado como las escenas bíblicas y religiosas y finalmente aquellos que podríamos identificar como emblemáticos del maestro holandés. De manera sintética los temas de los grabados los podemos clasificar de la siguiente forma: autorretratos, paisajes; desnudos y personajes; escenas bíblicas, religiosas, escenas costumbristas y alegorías, y finalmente, retratos de encargo.

Autorretratos

Los autorretratos grabados de Rembrandt siguen una trayectoria paralela con los autorretratos pintados al óleo. Desde el primer momento este tipo de trabajos fueron su laboratorio no sólo de soluciones técnicas sino también de búsqueda continua de estudios de expresión, de dramáticos modelados de planos claroscuros como en el *Autorretrato con*

el pelo rizado (B1, 1630) o de gesticulaciones con acentos de expresiva espontaneidad como el *Autorretrato con la boca abierta*, (B 320, 1630) o el *Autorretrato con el ceño fruncido* (B10, 1630). En este sentido, sobre todo en los primeros tiempos (1630-1633), los autorretratos contienen estos elementos como un divertimento del autor que después se substituye por su afición por las vestimentas, tocados y actitudes de lo más variado, como en el *Autorretrato con gorro de piel* (B24, 1630), el *Autorretrato con gorro y pluma* (B20, 1638) o el *Autorretrato con gorro emplumado y sable* (B23, 1634), lo que le proporciona amplias posibilidades formales en cuanto al tratamiento de texturas y calidades. Los autorretratos también son tema de estudios en grabados abocetados en restos de planchas usadas. En otros casos son rememoración de su vida familiar, como cuando se autorretrata dibujando, con Saskia al fondo (B19, 1636); otros son ejemplo de distinción y de alguna forma de reafirmación como artista, comparándose, en su pose o postura, con retratos de otros también famosos retratistas como el ya mencionado *Autorretrato apoyado en un pretil* (B21, 1639) o en épocas más intimistas el *Autorretrato grabando junto a una ventana* (B22, 1648). En los autorretratos es al mismo tiempo uno y mil Rembrandts diferentes, pero todos siempre sorprendentes.⁽⁶⁾ El trabajo de grabado del joven rebelde de Leyden o el maestro asentado de Amsterdam es siempre intenso y complejo. El proceso de este trabajo lo podemos seguir al revisar las distintas pruebas de estado del último de los autorretratos mencionados:

Se trata de un aguafuerte con punta seca y buril del cual se conserva la plancha (en muy mal estado según Coppier) y cinco estados distintos. Es el grabado más elaborado dentro del grupo de los autorretratos. Firmado a partir del segundo estado en el dintel de la ventana, el autor se representa con 42 años, ya viudo, en actitud introspectiva, concentrado en su labor.

El que se considera como el primer estado aparece como un grabado bastante agotado con un trazado fino (curiosamente gastado) y con retoques muy fuertes de punta seca (lo cual es un recurso frecuente de Rembrandt), correcciones y emborronamientos en las hojas del cuaderno de dibujo, el libro casi sin sombras y el pelo con un tratamiento algo difuso.

En el segundo estado, ya con la firma en una especie de cortinilla en el dintel de la ventana, aparece regrabada, con un trazo más intenso que la modifica, parte de la mesa la cual se amplía, geometrizando e intensificando su tono con diagonales; se redibujan las hojas de papel sobre el libro ampliándolas y se acentúan las sombras del libro; la ventana sigue siendo sólo un plano blanco (con algunos craquelados de barniz); también se corrige alguna indecisión en el alféizar y el dintel de la ventana. Modifica el tono del guante blanco con un trazado en diagonal con punta seca, dejando el tono claro sólo en el volante y también retoca la herramienta que sostiene en la mano. A partir de este segundo estado la cara parece más tersa, los pómulos más definidos y la nariz más fina, cambiando el bigote, peinado hacia abajo y recortado, y el grosor de los labios, ahora más finos, las líneas que sombrean la cara en general son más finas, y más visible el entrecejo, con una iluminación más dramática y controlada. También hay cambios en el cuello de la camisa.

En el tercer estado, toda la chaqueta ha sido retocada con trazos intensos de punta seca, redibujando los pliegues de las mangas, y con otros, de diagonales muy abiertas, se ha oscurecido y unido la figura con el fondo, también se marcan sombras a la derecha. Nuevas

sombras en la papada y en las solapas de la chaqueta, la mirada y las pupilas han sido reto-cadas con un trazo corto, intenso y limpio, seguramente de toques de buril.

Según algunos autores (Christopher White y Karel G. Boon)⁽⁶⁾ los dos últimos estados, el IV y el V han sido retocados por otras manos que añaden trazos en el marco de la ventana y esbozan un paisaje al fondo así como detalles al traje. La firma ha sido cubierta con un rayado, pero a pesar de todo conserva su espíritu original.

Paisajes

Proporcionalmente, Rembrandt hizo más paisajes en grabado que en pintura ya que conocemos veintitrés, todos ellos realizados entre 1640 y 1653. Entre sus estampas destacan el *Paisaje gris pequeño* (B207, 1640), grabado totalmente en aguafuerte, cuyo interés radica en la manera de interpretar las brumas del crepúsculo trazando, en dos o tres tiempos diferentes, líneas de igual grosor y mordida en un entramado lineal de transparentes superposiciones, zigzagueantes y rápidos trazos, algunos entrecortados intencionalmente en busca de efectos de lejanía o ligereza, como en la línea del cielo, en el tercio superior, cortando la zona clara con una línea rápida que termina en pequeños guiones apenas indicando, con los cambios de dirección las formas y diferentes texturas o calidades. Toda la imagen se percibe solamente a partir de los cambios de dirección de las líneas.

Los grabados de Rembrandt con tema de paisaje, como era de esperarse, reproducen los típicos espacios llanos de Holanda, con sus ambientes rústicos de atmósfera voluntariamente bucólica, sin embargo, el tratamiento que les da nuestro artista los aleja del tóxico pictórico, pues comunican al observador una atmósfera que en cierta forma está cargada de un romanticismo anacrónico con montañas y extraños edificios que contrastan con el plano del horizonte.

Escenas bíblicas y religiosas

Las escenas religiosas de la vida y Pasión de Cristo o de algunos episodios del Antiguo Testamento eran un motivo con grandes posibilidades de éxito a través de un medio masivo como lo es el grabado. Rembrandt trabajó mucho este tema y algunos de sus mejores grabados, y de los más cotizados como el *"Ecce Homo"* (B76) y *"Las tres cruces"* (B78), tienen esta temática. Los temas más frecuentes son escenas de la vida de Abraham, de José, San Jerónimo, y de la vida de Jesús como los episodios de la Sagrada Familia, la Natividad, la presentación en el Templo, la crucifixión y las distintas etapas de la predicación. Algunos de los aspectos técnicos más importantes del grabado del maestro holandés se ejemplifican admirablemente en las estampas de este tema como en *Cristo predicando* *"La petit tombe"*⁽⁷⁾ (B67, 1652).

Grabado con un único estado, aunque existe otro duramente modificado en punta seca por Norblin (grabador muerto en 1830) e incluso dos falsificaciones. Posiblemente se han extraviado los estados anteriores dado que se trata de un trabajo muy elaborado que integra aguafuerte, buril y punta seca lo que hace que sea considerado como uno de los grabados más importantes de Rembrandt. También hay que mencionar las múltiples superposiciones de entramados lineales, hasta cuatro en los planos más oscuros del fondo. El grabado, uno de los mejores del maestro, recuerda aunque con mayor intimidad en su

composición, la de la famosa *Estampa de los cien florines*. Este grabado, también conocido como *Cristo predicando* (B74, 1643-49) es una de las obras maestras de Rembrandt. Coppier, en su minucioso estudio de esta obra, afirma que la plancha pasó por numerosos estados de los que el maestro no tiró pruebas. Esta es una estampa para la que preparó numerosos estudios de cada detalle (en 1649 no terminó otro trabajo de grabado). Por el tiempo que tardó en terminarlo cuesta creer que sólo se hayan hecho dos pruebas de estado.⁽⁸⁾ En el primero de ellos, el grabado está completamente resuelto, muy al estilo del maestro, es decir; con una zona grabada en aguafuerte de primera intención, sin casi retoques ni refuerzos, apenas oscureciendo el asno del primer plano a la derecha, dejando el blanco del papel iluminando el conjunto de la multitud, con una figura en la zona blanca que establece un contrapunto con el oscuro del sombrero (personaje de espaldas). La figura de Cristo se recorta en contraste con el fondo oscuro que se extiende en una penumbra matizada y sugerente, cerrando el plano de sombras para terminar la composición con otra entrada de luz entre la muralla del extremo derecho.

El grabado contiene trazos de buril en la cabeza de Cristo, ojos, pelo y manos, también en los rayos que salen de su cabeza, en algunas partes de los límites de la muralla y el montículo transparente que se eleva sobre él, así como en los ojos de las figuras más próximas. También hay profusión de trazos en punta seca, con la intención de renovar los oscuros en las diferentes copias, sin modificaciones posteriores importantes, en la túnica de Cristo, las manos, el fondo y en casi todas las figuras en torno a él. Los refuerzos en punta seca forman una alineación piramidal que culmina, como vértice, con la cabeza refulgente de Cristo. También hay punta seca en detalles del primer término como la rama en el suelo y el perro. Otro grabado de tema religioso de indudable significación tanto por su fuerza como por el número de estados y por ende de modificaciones es *Las tres cruces* (B78, 1653).⁽⁹⁾

Desnudos

Rembrandt no grabó muchos desnudos, sólo catorce, pero todos ellos son verdaderamente notables, con contenidos e intenciones diferentes. Unos (hechos en 1646) con fines claramente didácticos, como los cuatro primeros desnudos masculinos, claramente en relación con ejercicios para sus alumnos, no hay que olvidar que en esa época se aprendía a dibujar basándose en los grabados de otros maestros, en este caso los del propio Rembrandt. Se trata entonces de grabados con un concepto muy académico: *Modelo masculino sentado* (B193, 1646), *Desnudo masculino sentado y de pie* (*Las andaderas*) (B194, 1646) y *Los bañistas* (B195, 1651), todos ellos con entre dos o tres pruebas de estados. El último de los mencionados es diferente en cuanto incorpora los desnudos a un paisaje y tienen poses naturalistas correspondiendo a una actitud de acuerdo con el entorno. *Desnudo masculino sentado con una pierna extendida* (B196, 1646) en el que de manera clásica el fondo rayado apoya la figura en composiciones muy académicas. En otros los temas de desnudos se completan con caídas de telas, los modelos sobre tarimas, etc. En dos de los desnudos femeninos el entorno parece seguir siendo el de su academia, entre estos destaca la *Mujer desnuda de medio cuerpo sentada junto a una estufa* (B197, 1658), grabado muy trabajado y con bastantes cambios

del que existen siete estados. Rembrandt también realiza grabados donde el desnudo es fin en sí mismo y con una simbología concreta como: *Mujer desnuda sentada sobre un montículo* (B198, 1631), *Júpiter y Antíope* (B203, 1659) o *Diana bañándose* (B201, 1631). Este último se trata de un desnudo con entorno terminado e integrado a la figura, ya no es simplemente un estudio de desnudo, la intención de Rembrandt se desplaza hacia aspectos mitológicos y con un fuerte carácter sexual como la pareja en la cama de *Het Ledekan (La lit à la française)* (B186, 1646), alejándose de otros grabados con desnudos como *José y la mujer de Putifar* (B39, 1634). Estos últimos con *Júpiter y Antíope* influyeron e inspiraron a Picasso.⁽¹⁰⁾

Retratos

El tema de los retratos, muy frecuentemente de encargo, es lógico que sea muy abundante entre los grabados de nuestro artista, pero como es constante en la obra del maestro holandés su creatividad le lleva a proyectar en ellos una fuerza y una riqueza extraordinarias. Rembrandt hizo retratos de muchos personajes de su entorno: Jan Antonides van der Linden, retrato póstumo (B264), Jan Cornelis Sylvius (B266), el tutor de Saskia, el predicador Petrus Sylvius (B268), el rabino e impresor Samuel Manasseh ben Israel (B269), el mercader de telas y predicador menonita Cornelis Claesz Anslo (B271), el editor Clement de Jonghe (B272), Abraham Francen, boticario (B273), Jan Lutma, orfebre (B276), Jan Asselijn, pintor (B277), el médico y poeta Ephraim Bueno (B278), el predicador Jan Uytenbogaert (B279), el maestro Jan Lieven Willemsz van Coppenol (B282) y desde luego su esposa Saskia en diferentes actitudes (B347, 365, 367, 368).

Pero también hizo muchos retratos de figuras desconocidas que son espléndidas muestras de expresividad y profundidad. Algunos retratos llegan a ser incluso enigmáticos como *el Fausto* (B270, 1652) que destaca técnicamente. En este grabado son muy claros los planteamientos plásticos y soluciones técnicas de grabado de Rembrandt en cuanto a la radialidad de las luces y al juego de contrastes en los entramados centrífugos y transparencias sucesivas, elementos característicos de su obra gráfica. En este grabado, en la mágica aparición al alquimista⁽¹¹⁾ (nombre con el que fue conocido este grabado antes del siglo XVIII) destaca la disposición circular de la luz creada con trazos radiales.⁽¹²⁾

Alegorías

Rembrandt realizó dos alegorías importantes; *La muerte apareciéndose a una pareja casada* (B109, 1639) y *El Fénix* (B110, 1658). En estos dos grabados no sólo vemos ejemplos de lo ecléctico que podía ser Rembrandt en sus temas, sino que son también dos referencias claras de la evolución de su técnica en el grabado. En el primero tenemos una fina línea en aguafuerte, dibujada con ligereza y que sin renunciar a los detalles los señala rápidamente, lo cual imprime no sólo frescura a los personajes sino también transparencia dejando que la claridad del blanco del papel traspase los trazados y superposiciones de líneas.

En el segundo, *El Fénix*, grabado en aguafuerte y punta seca, en un único estado, vemos cómo los trazados radiales hechos con regla (recurso utilizado con anterioridad en otros grabados) determina la intención de la composición y su efecto plástico y simbólico, la forma (significante) se une al significado.

Escenas costumbristas

Un tema muy próximo a Rembrandt fue el de las escenas costumbristas propias de la "estampa de género" ya que en ella pudo expresar su espíritu lúdico, estudiar expresiones, reflejar el ambiente popular, presentar ambientes exóticos, etc. Son especialmente apreciados sus vagabundos, mendigos y aldeanos por la intensidad que supo plasmar en ellos, así como por la inmediatez del trazo, en su mayoría se trata de grabados en aguafuerte y resueltos en un solo estado, como el *Mendigo con pata de palo* (B179, 1630) del cual se conserva la plancha.

Técnicas

En sus grabados Rembrandt no se limitó al uso de aguafuerte sino que supo integrar otras técnicas directas, en que la incisión o levantamiento del metal de la matriz se hace por medio de instrumentos como la punta seca o el buril en vez del ácido. Este tipo de técnicas dan una línea angulosa con una rebaba (que se conserva en el caso de la punta seca), que retiene la tinta en el interior de la línea trazada y sus laterales, todo lo cual da una línea particular y aterciopelada de negro intenso, tan bello como perecedero.

Estas técnicas aportan a la imagen sus rasgos característicos en combinación y de acuerdo a las intenciones y soluciones requeridas en cada obra. Estos principios del grabado, en manos del maestro holandés adquieren unas dimensiones, extraordinarias no sólo en cuanto a la técnica se refiere sino al inusitado y renovado empleo de las mismas, en busca de sus propias soluciones plásticas, algunas veces limitadas en sí mismas por la propia técnica, y en algunos casos, no desarrolladas en aquella época. Por ejemplo, no se conocía el aguainta⁽¹³⁾ (técnica que tendría en el grabado un efecto equivalente al de la aguada en dibujo) en sustitución de ésta se empleaba azufre disuelto en aceite, aplicado con pincel, el cual textura la superficie de la plancha dejando una huella que daba cierto valor oscuro. Esta técnica parece que Rembrandt la conoció con su amigo y también grabador Hércules Segers, el cual experimentó ampliamente con ella en numerosos grabados en color, buscando conseguir efectos particularmente pictóricos en sus paisajes, en variaciones de color y en el método de estampación de la misma plancha, en algunos casos dando sorprendentes pruebas únicas.

Aguafuerte

Para atacar o corroer las planchas de cobre empleadas por Rembrandt se utilizaba el llamado mordiente holandés (ácido clorhídrico y clorato de potasa diluidos en agua, en cantidades directamente proporcionales a la intensidad de la corrosión deseada) de acción exacta y uniforme, pero más bien lento, si lo comparamos con otros ácidos, lo que explica el desuso en que cayó. Para cubrir las planchas se utilizaba un barniz (que por ser de uso común en aquella época hoy es conocido con el nombre de barniz Rembrandt) consistente en una mezcla de cera virgen, almáciga o resina y asfalto calcinado o ámbar.

Las tintas que se empleaban eran una mezcla de grasas y aceites como aglutinantes con pigmentos en polvo, atemperados en lo que se refiere a densidad y viscosidad, por las necesidades de la técnica o de los deseos del artista. En el caso de Rembrandt estas también fueron objeto de sus ensayos, variándolas tanto en cuanto el grabado estuviera hecho en una

técnica u otra. Por ejemplo, la punta seca requiere de una tinta más oscura y líquida que el aguafuerte, para propiciar la esfumatura de las rebabas de metal y en algunos casos las veladuras o entrapados.

En sus primeros grabados, básicamente entre 1627 y 1636, aunque hay ejemplos más tardíos como el *Hombre en el emparrado* (B257, 1642), Rembrandt utiliza la línea vibrante y un poco irregular del aguafuerte sin refuerzos de otras técnicas como la punta seca. Estos grabados son fundamentalmente de pequeño formato, autorretratos, escenas de caza, personajes populares, desnudos de intención académica y algún paisaje. Entre los grabados que usan solamente esta técnica destacan: *Mendigo con pata de palo* (B179, 1630); *El curandero* (B129, 1635); las escenas de cacería: *La caza del león (pequeña)* (B115, 1629); ilustraciones de libras: *El Fortuna adversa* (B111, 1633); escenas alegóricas: *La muerte apareciéndose a una pareja casada* (B109, 1639); escenas bíblicas: *Adán y Eva* (B28, 1638), *El elogio de Simeón* o *La presentación en el Templo con ángel* (B51, 1630) y *El bautismo del eunuco* (B98, 1641); los retratos de su madre (B354, 1628) o de su mujer: *Saskia con perlas en el pelo* (B347, 1634), *Tres cabezas de mujeres* (B367, 1637); desnudos: *Júpiter y Antíope* (B204, 1631) o *Diana bañándose* (B201, 1631) incluso algunos de los estudios de desnudo para sus alumnos: *Desnudo masculino sentado y de pie (Las andaderas)* (B194, 1646).

Punta seca

El uso de esta técnica cuyos resultados son de poca duración, por lo que fue muy poco apreciada por los editores de la época, obligó a Rembrandt a regrabar muchas de sus planchas numerosas veces. Uno de los primeros grabados donde Rembrandt incorpora la punta seca al aguafuerte es el *Autorretrato con gorro adornado con una pluma y sable* (B23, 1634). Por otra parte un ejemplo notable de grabado realizado sólo en punta seca es *Cristo presentado al pueblo (Ecce Homo)* (B76, 1655) el cual también llamó en su tiempo la atención por ser la primera vez que un grabado de formato tan grande (358 x 455 mm.) se realizaba completamente usando esta técnica. Esta obra también es ejemplo del proceso de elaboración y modificación como se comprueba por los diferentes estados.

Buril

Rembrandt combina esta técnica tradicional del grabado de reproducción con otras para reforzar los negros y dar acentos muy concretos en pequeños trazos en facciones u otros detalles muy determinados buscando efectos metálicos o de gran definición de la forma. *La aparición del ángel a los pastores* (B44, 1634) es uno de los primeros grabados en los que incorpora las tres técnicas en tres estados diferentes

Planchas

Rembrandt grababa en planchas de cobre batido a mano, metal de notable dureza y resistente al desgaste que sufre la plancha matriz durante la estampación de una edición numerosa.

Al hablar de las planchas del maestro holandés hay que recordar la exposición llevada a cabo hace algunos años (en 1993) de las planchas originales de los grabados de Rembrandt en el Museum Het Rembrandthuis, de Amsterdam.⁽¹⁴⁾ En la cual se mostraron 18 planchas de

cobre originales pertenecientes a la colección de los herederos de Robert Lee Humber formada por 78 planchas depositada desde 1936 en el museo de la ciudad de Raleigh, Carolina del Norte, E. U. A. .

Papel

Los estudios realizados sobre las marcas de agua del papel que Rembrandt usaba para las ediciones de sus aguafuertes, son de gran valor para determinar la fecha de cada edición. El papel utilizado en los grabados ha sido poco estudiado hasta ahora. El equipo formado por T. Laurentius, H. M. Van Hugten, E. Hinterding y J. P. Filedt Kok,⁽¹⁵⁾ analizó en 1988, por medio de rayos X, 400 grabados de Rembrandt, y determinó que se usaron al menos 300 tipos distintos de papeles. El papel usado en Holanda en el siglo XVII venía principalmente del sur de Alemania, del norte de Suiza y del este de Francia, y especialmente, sobre todo al declinar la calidad del papel holandés, el Hance francés. Estos datos, si bien no aclaran completamente las fechas de cada edición, dado que se desconoce si Rembrandt contaba con grandes cantidades de un tipo determinado de papel, al menos sí pueden situar la fecha aproximada de la edición, lo cual es muy importante, sobre todo si se tiene en cuenta las numerosas ediciones que hicieron de sus planchas los propietarios y editores posteriores. Existen algunas excepciones como el caso de *La presentación de Cristo* (B76), de 1655, el cual tiene 6 estados y comprende un pequeño número de impresiones en papel japonés, el cual carece de marcas de agua que los puedan identificar. Rembrandt dio mucha importancia al soporte de sus grabados, buscando los mejores efectos para cada técnica, concretamente en el séptimo estado del grabado mencionado, usó un papel europeo, con lo cual ya se considera esta estampa como parte de una edición y no una prueba de estado.

También se ha llegado a la conclusión de que en el período de Leiden usaba un tipo de papel italiano empleado también por Lievens, su amigo y socio en sus primeros tiempos.

El gran interés de este estudio de las marcas de agua es que ayudará en buena medida a comprobar si una estampa pertenece a la época de Rembrandt o no, aproximando la fecha de su edición, cosa bastante difícil no sólo por lo aficionado que era en reeditar sus propios grabados, como bien lo prueban los primeros estados de *Las tres cruces* (B78, 1653), del que los tres primeros tiene el mismo papel, al igual que la *Muerte de la Virgen* (B99, 1639), y el primer estado de *Fausto* (B270), fechado en 1652. Este estudio ha determinado que en muchos casos los grabados han sido estampados en papeles fragmentados por lo cual se ha tenido que considerar otros elementos de referencia para conseguir averiguar si pertenecen al mismo tipo de papel, como grosor, peso, textura, color, etc. .

Para Rembrandt, maestro indiscutible de todos los tiempos del claroscuro, el valor expresivo del blanco del papel en los grabados es algo que no pasa desapercibido y que evidentemente manejará con gran soltura y en ocasiones incluso con soluciones sorprendentes. Destacan por el uso del valor expresivo del claro del papel: *Viejo mirando hacia abajo* (B260, 1631); *Diana bañándose* (B201, 1631); *Júpiter y Antíope* (B204, 1631); *Cristo en la cruz* (B79, 1641); *La presentación en el templo* (B51, 1630); *Cristo en Emaús* (B88, 1634); *Adán y Eva* (B28, 1638); *Fausto* (B270, 1652); *Cristo predicando* (*El grabado de los cien florines*) (B74, 1649); *Las tres cabezas de mujeres* (B367, 1637).

Los grabados: personalidad y comercio

Para Rembrandt el grabado no fue sólo un campo de experimentación artística y técnica, es claro que también lo manejó como una opción comercial rentable. La dimensión económica es parte de la vida de nuestro artista, muy alejado del imaginario romántico de la bohemia decimonónica, y así emplea las más intrincadas componendas legales para librarse de sus problemas económicos (por ejemplo la sociedad entre su hijo Titus y su última amante) originados por sus inversiones en acciones de la Flota comercial que se perdió en un naufragio y que son el principio de su ruina y por su pasión por coleccionar objetos exóticos y de arte.⁽¹⁶⁾

Rembrandt ha sido definido como rebelde, sensual, ambicioso, emprendedor, egocéntrico, trabajador infatigable, coleccionista, etc., todo lo cual es posible, pero lo que es indudable es que tuvo una gran capacidad técnica, habilidad, sensibilidad artística y conocimiento del gusto de público, si a esto le sumamos la indudable seguridad en sí mismo que poseía, se comprenderá por qué pudo llevar a las planchas de cobre y con ellas a múltiples copias, temas como su propia imagen y autoestima, escenas sexuales y escatológicas con enfoques incluso bastante prosaicos, hombres y mujeres desnudos, personajes nobles, médicos y burgueses, vagabundos y campesinos, seres mitológicos y santos, escenas de la vida de Cristo y apacibles paisajes holandeses. Lo que sí es evidente es que en los grabados está contenido todo el universo y todo el arte rembrandtiano.

Notas

- (1) La relación de Goya con Rembrandt en el campo del grabado está muy bien documentada en Juliet Wilson-Bureau y Elena Santiago. *"Ydioma universal". Goya en la Biblioteca Nacional*, Biblioteca Nacional Lunweg, Madrid, 1996.
- (2) El retratado fue profesor de medicina en Leiden y amigo de Nicolás Tulp. A su muerte se le encargó su retrato a Rembrandt para la portada de un libro de medicina, una edición de Hipócrates, que hizo basándose en un retrato fechado en 1660 pintado por Abraham van den Temple, hoy en el Museo Mauritshuis, en La Haya.
- (3) Karel G. Boon, *Rembrandt. The complete etchings*. The Wellfleet Press, Syracuse, NY, 1962.
- (4) Técnica que consiste en imprimir una nueva estampa a partir de otra con la tinta aún fresca al superponerle otro papel y pasar la imagen por la presión del tórulo, con lo cual se consigue una imagen invertida de la estampa, pero igual a la de la plancha. Ejemplo de esto es el cuarto estado de *Las tres cruces* (B78, 1653). Es una forma de tener presente la imagen de la plancha en caso de querer hacer modificaciones en ésta con mayor seguridad.
- (5) Es muy interesante el recorrido psicológico y social que hace Kenneth Clark a partir de los distintos autorretratos en su *Introducción a Rembrandt*, Nerea, Madrid, 1989, pp. 13-43 (1° ed. 1978).
- (6) Christopher White and Karel G. Boon, *Rembrandt's etchings. An illustrated critical catalogue*, 2 vols., Van Gendt-Abner Schram, Amsterdam-New York, 1970.
- (7) El nombre con el que es conocido este grabado deriva de un coleccionista, Pierre la Tombe, que al parecer fue el primer poseedor de la plancha de ahí que fuera llamada "la estampa de la Tombe" (*tombes plaatje*). Por su parte, Gersaint creyó que el nombre aludía a la piedra como sepulcro sobre la que Cristo está representado.
- (8) Algunos autores afirmaron la existencia de un tercer estado; esta opinión parece desechada y sólo dos se admiten antes de que un inglés, el capitán Baillie, adquiriese la plancha de manos de Greenwood. Después de retocarla irrespetuosamente, hizo una nueva tirada; no contento con ello dividió la plancha en fragmentos, dejando en uno el grupo central, cortando en medio punto por arriba, desde el niño en pie a la izquierda de Jesús hasta la carretilla, y con los restos del cobre hizo otras tres planchas; de todas tiró y vendió pruebas (*Grabados y Dibujos de Rembrandt en la Biblioteca Nacional*, Patronato de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1934, pp. 62-63). La estampa se ha llamado de los 100 florines y para explicar este apelativo se cuentan varias historias, entre ellas la que el propio Rembrandt la compró en ese precio. Se sabe que una prueba del primer estado –la sexta– se vendió inmediatamente por el precio de 48 florines.

- (9) Sobre el trabajo realizado por Rembrandt en los diferentes estados puede verse el análisis de Holm Bevers, "Rembrandt incisore", *Rembrandt Il Maestro e la sua Bottega. Disegni e Incisioni*, Leonardo-Luca Editori, Roma 1991, pp. 264-269 y *Rembrandt: Experimental etcher*, Hacker, New York, 1988, pp. 86-100.
- (10) Janie Cohen, *Picasso-Rembrandt-Picasso. Prints and drawings by Picasso inspired by works of Rembrandt*, Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam, 1990, pp. 18-26.
- (11) En el inventario de Clement de Jonghe (1679) aparece identificado como "el alquimista practicando". Röver en 1730 ya lo llama "Dr. Faustus". White y Boon, *Rembrandt's Etchings*, pp. 123-124.
- (12) Sobre el uso de este recurso puede verse Coca Garrido, "La luz de Rembrandt en los grabados de Goya", *Academia*, 83 (1996).
- (13) Esta técnica consiste en una lluvia de resina de colofonia en polvo, adherida por calor sobre la plancha, y que actúa como aislante de la acción del ácido sobre la plancha dejando un tono punteado que matiza el claroscuro.
- (14) Erik Hinterding, *The Fortunes of Rembrandt's Copper Plates*, trad. Patrice Wardle, Museum het Rembrandthuis, Amsterdam, 1993.
- (15) Theo Laurentius, Harry M. M. Van Hugten, Erik Hinterding, Jan Piet Filedt Kok, "The Amsterdam Examination of Rembrandt's Paper: X-Radiography of Watermarks in Rembrandt's Etchings", *Bulletin van het Rijksmuseum*, 4 (1992), pp. 417-420 (en holandés, pp. 353-384).
- (16) Sobre este aspecto es especialmente claro el trabajo de Svetlana Alpers, *El taller de Rembrandt. La Libertad, la pintura y el dinero*, trad. Jaime Collyer, Mondadori, Madrid, 1992.

► Rafael Squirru. **Van Gogh: obras y homenaje**⁶⁷

*Nada enseña tanto
como sufrir y llorar.*
Martín Fierro

En la última carta de Vincent van Gogh a su hermano Théo fechada 29 de julio de 1890 en Auvers-sur-Oise que fue encontrada en su bolsillo el mismo día de su muerte, dice Vincent al final: "...en mi trabajo, arriesgo mi vida y he perdido la mitad de mi razón".

Esa breve existencia, que había comenzado un 30 de marzo de 1853 (del que se cumplieron 150 años) recorrió en esos 37 años la historia de la humanidad como un meteoro cuya luz fulgurante, pese a su brevedad, iluminó al mundo.

Un hombre que pudo llegar a decir: "No hay nada más verdaderamente artístico que amar a los demás" estaba ya signado por un destino en que los sentimientos atinentes a la redención por el amor habrían de encontrar refugio en su espíritu volcado a la creación plástica, cumpliendo así el mandato tácito de una época, emparentándolo con Dostoievsky, con Tolstoi y con esos cercanos compañeros como pudieron serlo Gauguin o Toulouse-Lautrec.

La vida de van Gogh se caracterizó por una serie de desencuentros en el plano sentimental respecto de las mujeres que amó, en el plano religioso cuando intentó ser predicador de los Evangelios en la región del Borinage, en Bélgica, compartiendo la vida de los mineros, lo que escandalizó a sus superiores por el desaliño de su persona, que consideraban impropio de un predicador.

⁶⁷ Rafael Squirru. "Van Gogh: obras y homenaje". *Idea viva*. Buenos Aires, octubre de 2003, pp. 52-53.

Fue entonces que comenzaron sus primeros dibujos y que en cierto modo eligió la pintura como un camino para realizarse en toda la gama de su efervescente personalidad. Son muchos los que creen que atribuir al dibujo la probidad del arte es cuestión de clásicos como Ingres; les vendría bien una lectura de las *Cartas* para enterarse de cómo y cuánto luchó van Gogh para adueñarse de un técnica que consideraba imprescindible. En sus palabras: "¿Qué es dibujar? ¿Cómo se logra? Es el acto de abrirse paso a través de un muro de hierro invisible que parece encontrarse entre lo que uno siente y lo que uno puede. ¿Cómo hay que atravesar ese muro?, porque de nada sirve golpearlo fuertemente; hay que mirar ese muro y perforarlo con lima, lentamente y con paciencia, a mi modo de ver...".

Es bueno recordar que su obra se desarrolló entre 1883 y 1890, pese a lo cual nos ha dejado una generosa producción de unas ochocientas telas y muchos más dibujos y bosquejos.

A partir de su firme decisión de llegar a ser un artista en serio se va desarrollando su estilo en lo que "grosso modo" podríamos considerar tres etapas: la holandesa, la de París y la del mediodía de Francia: Arles, la más prolífica y genial, ya enfermo, la de su estadía en el hospicio de Saint Rémy y la de Auvers-sur-Oise cuando en su etapa final lo atendía el doctor Gachet.

No está demás recordar que una de las versiones del retrato de este último alcanzó en las subastas neoyorquinas la cifra record de la pintura mundial con 82, 5 millones de dólares, un homenaje póstumo para quien en vida sólo logró a duras penas vender una tela por unos pocos francos. El período holandés se caracteriza por los colores oscuros abituñados y culmina con su pintura "Los comedores de papas" que es un interior que muestra una mesa de campesinos sirviéndose las papas que ellos mismos han cosechado. Van Gogh ha querido en su obra reflejar la dignidad del campesino y la belleza de una vida sencilla y sacrificada.

Ya en París entra como alumno en el taller de Cormon y desde allí descubre los hallazgos del impresionismo y los del puntillismo de Seurat y de Signac, del que se hace muy amigo. Empieza entonces con los toques de pincel que a través de puntos van utilizando los contrastes de color, según los últimos hallazgos científicos.

El impresionismo descubre la estampa japonesa y van Gogh la incorpora con entusiasmo a su propia obra. Llega un momento en que sueña con viajar a Japón pero decide que paisaje similar le ofrecería el sur de Francia y es entonces que se instala en Arles. Lo que busca es encontrarse con colores más netos y vivaces como algo opuesto a los grises que le ofrece el norte. Según Signac, que lo visita, lo de Van Gogh es más teoría que realidad, ya que la luz hace a los colores esfumarse hacia tonos blanquecinos. Nada puede arredrar a van Gogh, quien incorpora su nuevo paisaje a su recio dibujo y produce lo que para él es la culminación del arte: la figura humana. Ya en París había retratado al Père Tanguy, especie de marchand bohemio; ahora será la continuación de sus propios autorretratos y de figuras como "Joven campesina", "Canción de cuna", "El cartero Roulin y su familia".

También plasma su inolvidable "Dormitorio", así como las sillas donde estuvo sentado Gauguin y la suya. El intento de recibirlo de huésped a Gauguin termina en el más absoluto fracaso y culmina con el episodio en que Van Gogh termina cortándose una oreja, lo que hace que Gauguin parta de inmediato, pese a lo cual la amistad se mantiene en los años posteriores.

Tantas penurias y sinsabores han mellado la salud de Vincent. A ello cabe agregar el dolor que le produce tener que apelar a su hermano menor Théo para sobrevivir en forma constante ya que fracasa totalmente en el intento de vender sus telas.

Tras breve estancia en el hospicio de Saint-Rémy, Théo logra que continúe su tratamiento con el doctor Gachet en Auvers-sur-Oise. Este alivio dura poco y después de pintar algunas obras maestras se dispara un tiro en el pecho que se aloja en el vientre y tras dos días de agonía descansa finalmente en el cementerio de Auvers. Junto a él no mucho tiempo después será enterrado su hermano Théo, quien no pudo soportar su ausencia.

Leer las cartas de Vincent es un ejercicio que debiera ser obligatorio para todos quienes pretendan llamarse a sí mismos artistas. También es lectura hartamente recomendable para quienes interese adquirir sabiduría en términos de vida humana.

La obra de Van Gogh es un legado a la humanidad comparable al de los más grandes genios. Rembrandt, a quien Vincent compara con Shakespeare, cuyas obras releerá en sus últimos días. Para encontrarlo a Van Gogh hay que mirar hacia las estrellas que tanto amó o hacia el Sol mismo, que es una de ellas.

Con motivo del acontecimiento que aquí celebramos la Galería Zurbarán (Cerrito 1522) convocó a una muestra colectiva a los siguientes artistas: Carlos Alonso, Bertani, Graciela Genovés, Burone Risso, Lascano, Marchi, Pérez Celis, Pont Vergés, Presas, Rikeme, Norberto Russo, Guillermo Roux y Daniel Kaplan.

Obras y documentos



Heri Met de Bles (Activo entre 1535-1550), *La última aparición de Cristo a sus discípulos* (*San Juan 21, 1-14*), tabla de 77,3 x 97 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.



Adriaen van Utrecht (1599-1652), *Naturaleza muerta*, tela de 150 x 200 cm.
Museo Municipal de Arte Decorativo *Firma y Odilio Estévez*, Rosario.



Jacob Gerritsz Cuyp (1594-1652) y **Aelbert Cuyp** (1620-1691), *Retrato de una pareja con su hijo con una vista de Rhenen*, tela, 106,5 x 148,5 cm. Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires (donación Zuboff).



Peter Paul Rubens (1577-1640), *Sagrada familia con Santa Isabel y San Juan*, tabla, 36,5 x 31 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.



Gerbrand van den Eeckhout (1621-1674), *Granida y Daifilo*, tela de 178 x 182 cm.
Museo Municipal de Arte Decorativo *Firma y Odilio Estévez*, Rosario.



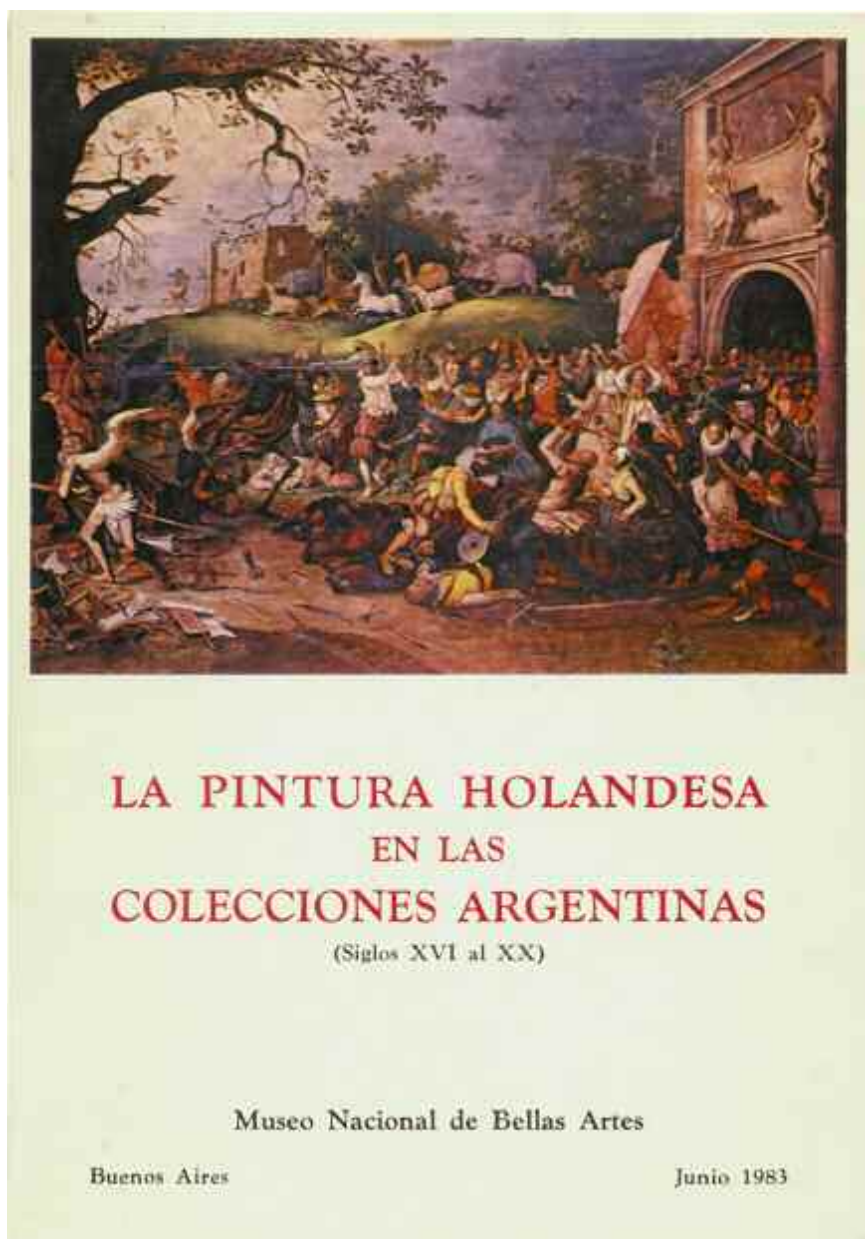
Aelbert Cuyp (1620-1691), *Paisaje con las ruinas de la Abadía de Rijnsburg*, tabla de 45 x 54,4 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.



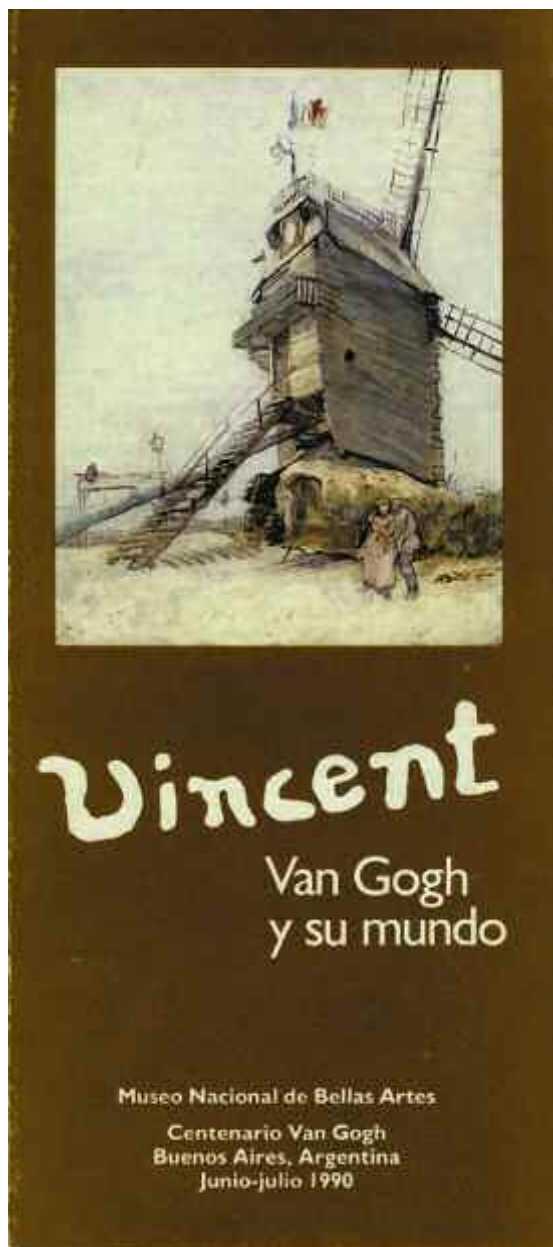
Vincent van Gogh (1853-1890), *Le Moulin de la Galette*, tela, 61,2 x 49,4 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.



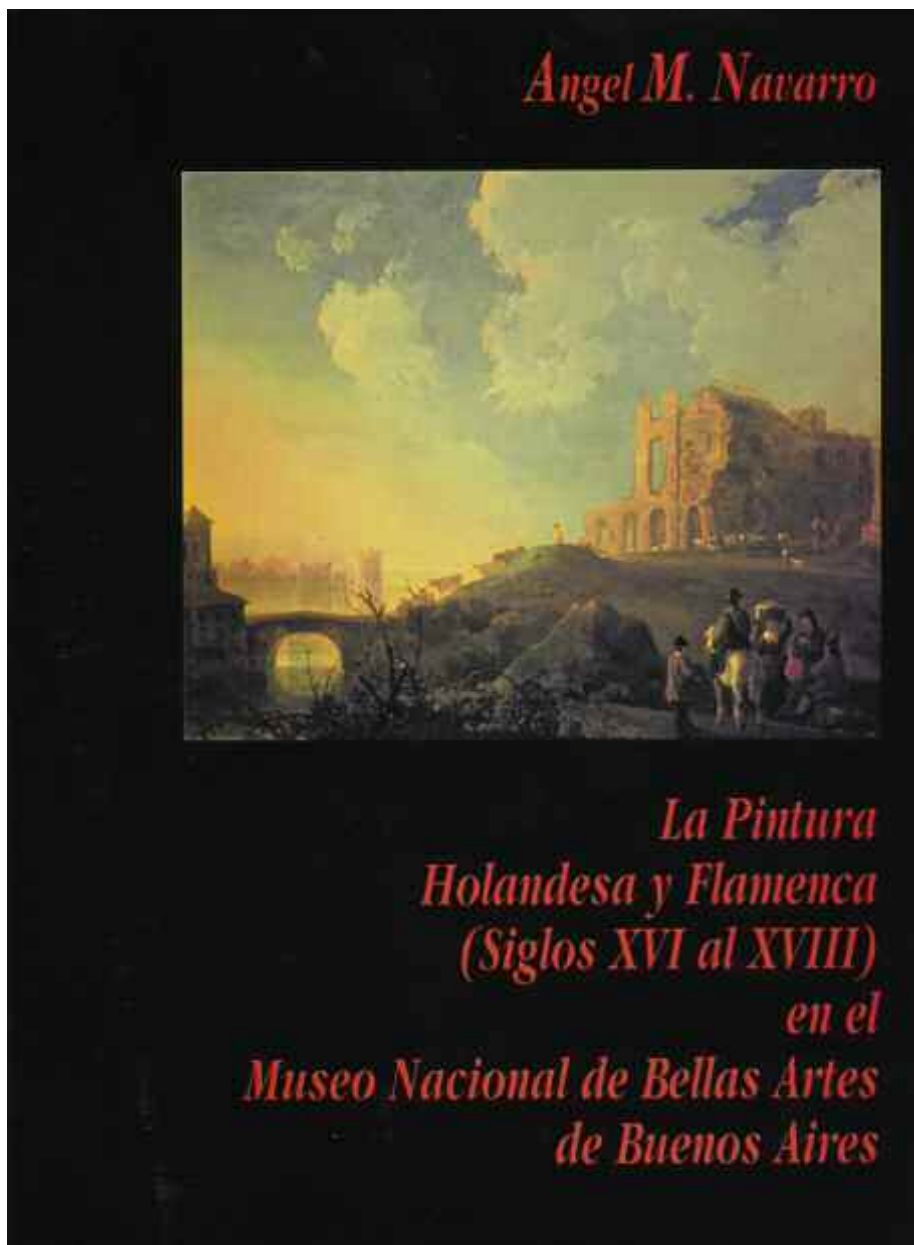
Catálogo *Grabadores contemporáneos de Holanda*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires, 1962. Cubierta.



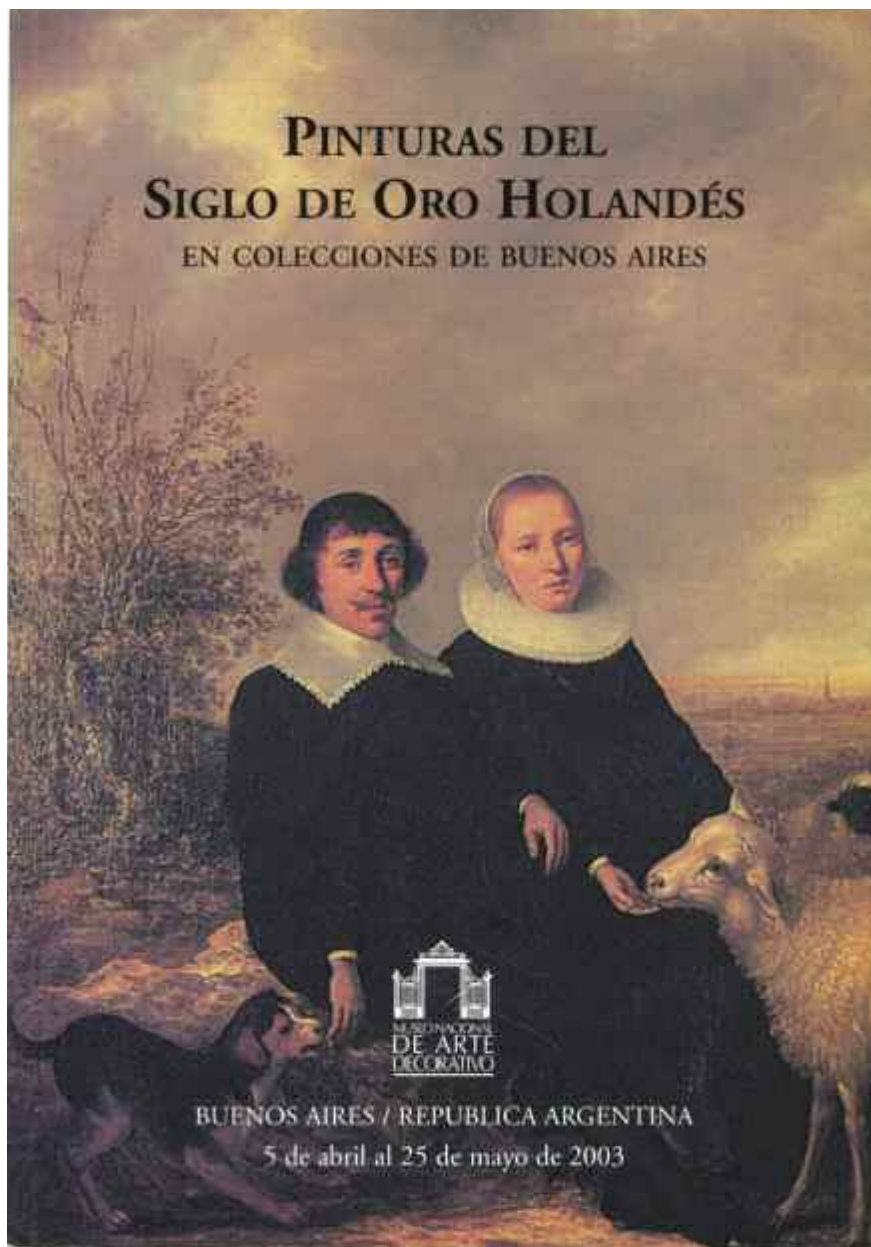
Catálogo *La pintura holandesa en las colecciones argentinas (siglos XVI al XX)*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1983. Cubierta.



Desplegable *Van Gogh y su Mundo*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1990.



La Pintura Holandesa y Flamenca (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Buenos Aires, 1994. Cubierta.



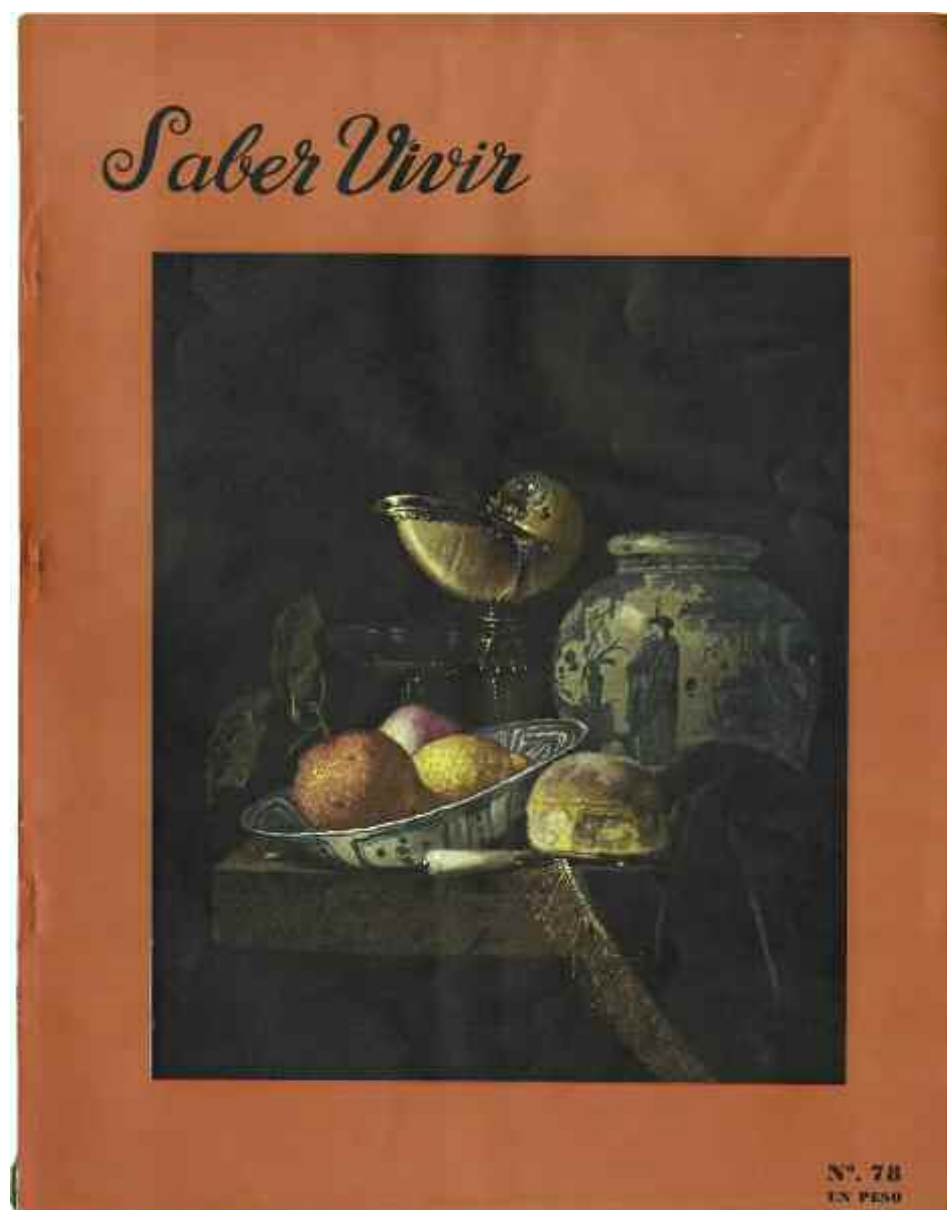
Catálogo *Pinturas del Siglo de Oro Holandés en colecciones de Buenos Aires*, Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, 2003. Cubierta.



Revista *Plus Ultra*, año V, n° 31, julio 1920. Cubierta. Obra reproducida: Jean van Neck (1636-1714), *Retrato de un burgomaestre*, óleo, col. Nordiska, Buenos Aires.



Revista *Plus Ultra*, año V, n° 32, agosto 1920, s.p. Obra reproducida: Jan Steen (1626-1679), *Música infantil*, tabla, (ex) col. Lorenzo Pellerano, Buenos Aires.



Revista *Saber Vivir*, año VII, n° 78, mayo 1948. Cubierta. Obra reproducida: Willem Kalf (1622-1693), *Naturaleza muerta*, col. Paula de Koenisberg, Buenos Aires.



Catálogo *Adriaan van der Grijn*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1999. Cubierta.

Índice onomástico

A

Aachen, Hans van, 171, 173
Acad     de Rijnsburg, 21, 22, 197, 198, 200
Abbe, Henri van, 162
Academia de Bellas Artes de Amberes, 24, 102
Academia de Bellas Artes de Bélgica, 35, 90
Academia de Bellas Artes de Bruselas, 175
Academia Real de Bellas Artes, de Bruselas, 182
Acedo, Juan Manuel y Sra., 40, 46
Adorno-Brignole-Sala, condesa Paulina, 51
Adriaenssen, Alexander, 38
Adriana, princesa, 157
Aebly, Alberto, 95
Aga Khan, 121, 157
Agrelo, Emilio C., 50
Agujari, José, 19
Alba, Fernando   lvarez de Toledo, duque de, 167, 198
Alberti, Cherubino, 194
Albertina, Viena, 172, 174
Alegret, Celia, 171
Alexandre, Maxime, 221
Alighieri, Dante, 59, 140, 175
Alleb  , August, 42
Almeloveen, Jan van, 30, 31, 74
Alonso, Carlos, 37, 45, 245
Alpers, Svetlana, 243
Amigos del Arte, 25
Amoroso, Amedeo, 115
Andrea, Pat, 17, 42, 44, 45, 165
Angelis, Pieter, 36
Angelis-d'Ossat, Guillermo, 136, 137
Ansingh, Lizzie, 37
Anslo, Cornelis Claesz, 238
Anspach, marqués de, 118
Anthoons, Willy, 95
Antonello da Messina, 132
Apol, Armando, 95
Appel, Karel, 37
Aquiles, 223

Aragon, Louis, 210, 214, 215, 219
Argan, Giulio Carlo, 136
Argerich, Adelina M., 41
Arland, Marcel, 210
Arntzenius, Paul, 37
Arp, Jean, 210, 219
Art, Raymond, 183
Artal, José, 21
Artan, Louis, 86, 92
Arzeno, Fortunato, 41
As, Jan van, 37
Asociación Amigos del Museo Nacional de Arte Decorativo, 38
Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 30, 45
Asselijn [Asselyn], Jan [Johan], 25, 238
Asselin, Maurice, 25
Ateneo del Chaco, 34
Atlántida, 54, 56
Audivert, Pompeyo, 148, 149
Augusta, 60, 63
Avercamp, Barent, 137
Avercamp, Hendrik [Hendrick], 36, 40, 137
Ayuntamiento de Amberes, 34

B

Baburen, Dirck van, 137
Backer, Jacob Adriaensz, 232
Backhuizen [Backhuizen, Backhuysen, Bakhuisen], Ludolf, 30, 35, 38, 74, 152
Bacon, Francis, 164
Baertsoen, Alberto, 93, 94
Balan, Américo, 148, 149
Balduino y Fabiola, reyes de Bélgica, 36
Balen, Christiaan Leendert van, 131
Balen, Hendrick [Hendrik] van, 24, 36, 41
Ballerini, Augusto, 50
Balthus [Balthasar Klossowski de Rola], 175
Balzac, Honoré de, 94, 115
Banco Central Holandés, 131, 222
Barbusse, Henri, 214
Baron, 86
Barthou, Louis, 157
Bartsch, Adam, 27, 28, 30, 32, 34, 231
Bassano [Basano] [Da Ponte], Jacopo, 49, 50
Bastert, Nicolaas, 23
Baudelaire, Charles, 77, 209
Bayley, John [colección Bayley], 35
Bayón, Damián Carlos, 148
Bedford, Guillermo Russell, 1   duque de, 51, 200
Beer, Gaston de, 95
Beerestraten, Jan Abraham, 22
Bega, Cornelis, 30, 74
Begeijn, Abraham Cornelius, 22
Béguin, Sylvie, 172, 173, 174
Bella, Stefano della (Labelle), 151
Bellini, Giovanni, 27, 132
Beltrami, Eugenio, 226
Belvaux, Ren  e, 176
Benda, Julien, 220
Benesch, Otto, 173, 174
Bennewitz, Ana Margarita Tempel de, 41
Bennewitz, Rodolfo, 41
Benson, Ambrosious, 35
Bentivoglio, Cardenal Cornelio, 118
Berchem [Berchen, Berghem], Nicolas, 24, 30, 31, 52, 137
Berendrecht, Johannes Pietersz, 231
Berger, Georgette, 182
Berghe, Fritz van den, 95, 108
Bernard, Emile, 65
Bernard, Lota, 121
Bernhard, S., 49
Bernheim, Georges, 21, 22
Berry, Ana M., 30
Bertani, Ernesto, 245
Bertinchamp, Regina, 182
Bertrand, Aloysius, 151
Beverloo, Corneille G. (Corneille), 37, 61
Bevers, Holm, 231, 243
Beyeren, Abraham van, 26, 27
Biblioteca Central da Unicamp Campinas, 45
Biblioteca de Bruselas, 152

- Biblioteca Nacional Lunweg, 242
- Bigatti, Alfredo, 148
- Bijlert, Jan van, 38
- Bilders, Gerard, 37
- Biordi, Rafael, 136
- Blanc, Charles, 28
- Blaszko, Martin, 148, 149
- Bles, Henri met de, 36, 40, 41
- Bleuler, Eugene, 108
- Blieck, Daniel, 25
- Bloemaert [Blocmart], Abraham, 24, 32, 152, 173
- Blommers, Bernardus, 37
- Bocchi, Lorenzo, 156
- Bock, Theophile de, 24
- Bodart, Didier, 202
- Bode, Wilhelm von, 27
- Boelen, J., 131
- Bol [Boll], Ferdinand, 24, 30, 53, 232
- Bolena, Ana, 40
- Boletín del Instituto de Teoría e Historia de las Artes "Julio E. Payró"*, 184, 196, 200
- Boletín del Museo del Prado*, 202, 203
- Bolswert, Schelte van, 37
- Bombed, Ch., 23
- Bonard, Pierre, 164
- Bonheur, Rosa, 53
- Bonnet, Annie, 96
- Boon, Karel G., 231, 236, 242, 243
- Borges, Jorge Luis, 222, 223
- Borgoña, Felipe III (el bueno), duque de, 155
- Bosboom, Johannes, 25, 37
- Bosch van Aeken, Hieronymus [Hieronymus, Jeronimus] (El Bosco), 86, 90, 138, 139, 140, 144
- Bosse, Abraham, 151
- Both, Jan [Jean] Dirksz, 24, 30, 31, 34, 37, 74, 152, 197, 200
- Botticelli, Sandro, 134
- Bouguereau, Adolphe William, 50
- Boulenger, Hippolyte, 86, 92
- Bourse, H., 25
- Bout, Pieter, 30, 31, 74
- Bouts, Dirk, 141
- Boyerms, 61
- Brabo, Francisco, J. 20
- Brachot, Isy, 220, 221
- Brackeburg, Jordan Jacques, 18
- Braekeleer, Ferdinand [Fernando], de 91
- Braekeleer, Henri [Enrique] de, 34, 86, 92, 93, 94
- Braque, Georges, 162
- Brascó, Miguel, 144
- Bray, Jan de, 37
- Bray, Salomón de, 41
- Bredius, A., 122
- Breenberg [Bramber], Bartholomeus, 18
- Brekelenkam [Brekelenken], Quirijn van, 26, 27
- Breton, André, 168, 175, 183, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221
- Bridgewater House, 197, 200
- Bril, Paul, 152
- Brisart, 153
- British Journal of Psychology* [Psychology], 223
- British Museum, 164, 197
- Brocas, Mauricio, 34
- Broeck, Elias van den, 38
- Brouwer [Brauwer], Adriaen, 24, 27, 36, 41, 49, 98, 99
- Brown, Almirante Guillermo, 56, 131
- Brown, Christopher, 227
- Brueghel (el joven), Pieter, 36, 40
- Brueghel II, Jan, 46
- Brueghel [Bruegel, Brughuel] (el viejo), Pieter, 18, 30, 34, 35, 90, 93, 94, 98, 99, 138, 139, 141, 230
- Brueghel [Bruegel] (de Velours), Jan, 36, 39, 41, 46, 96, 98
- Brugairles, Victor, 37
- Brunelleschi, Filippo, 187
- Brunner, Charles, 22
- Bruycker, Julio de, 94
- Bueno, Ephraim, 238
- Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, 40
- Bulletin du Musée National de Varsovie*, 202
- Bullrich, Rafael A., 82, 83
- Bullrich, Ricardo, 46
- Bullrich, Silvina, 110
- Bunge, Jorge, 58
- Buonarroti, Miguel Angel, 133, 137, 138, 167, 171, 172, 173
- Burone Risso, Enrique, 245
- Bury, Pol, 219
- Butler, Horacio, 148, 149
- Buytevech, Willem, 36
- Bye, Marcus de, 30, 31
- Bylert, Jan van, 35
- C**
- Caballero*, 153, 158
- Cabezas, José Luis, 208
- Cabrol, baronesa de, 121
- Caillebotte, Gustave, 142
- Caivano, Juan, 27
- Calcografía del Louvre, 151
- Calderón de la Barca, Pedro, 115, 120
- Callot [Calot], Jacques, 18, 19, 74, 151, 153, 229
- Calut, Fernand, 94
- Cámara de Comercio de España en Buenos Aires, 19
- Camus, Gustavo, 96
- Canaletto (Giovanni Antonio Canal), 31, 32, 50, 152
- Cándida, Giovanni, 132
- Capilla Brancacci, 187
- Capilla Sixtina, 138, 171
- Capilla Vidt de la Catedral de San Bavón, 184
- Caraballo, Octavio, 17
- Carandini, Emilio, 41
- Caras y Caretas*, 57
- Caravaggio, Michelangelo Merisi da, 39, 137
- Cárcano, Filippo, 50
- Carlos I° de Inglaterra, 62, 133
- Carpeaux, Jean-Baptiste, 58
- Carracci, Anibal, 39, 74, 230
- Carrolls, 208
- Casa Sommaruga, 19

Casares, Vicente L., 20
 Casino Municipal de Knokke-Le
 Zoute, 183
 Cassiers, Henri, 89
 Cassou, Jean, 210, 219
 Castagnino, Juan Carlos, 148, 149
 Castellane, marqués Boni de, 121
 Castle, Frederick Ted, 203
 Caulery, Louis de, 40, 200, 201,
 202, 203
 Centro Argentino de Investigadores
 de Arte (CAIA), 45
 Centro Cultural Borges, 209
 Centro Cultural Dr. Alberto Rougés,
 Fundación Miguel Lillo, 42
 Centro de Arte Contemporáneo de
 Córdoba, 42
 Centro Cultural Georges Pompidou,
 168
 Centro Holandés, 131
 Ceulen, Cornelis Johnson van, 32
 Cézanne, Paul, 65, 71, 100, 102,
 109, 110, 112, 142
 Chab, Victor, 148, 149
 Champagne, Philippe de, 40
 Chanel, Coco, 157
 Chapron [Chaperon], Nicolas, 151
 Char, René, 210
 Chastel, André, 169
 Chavannes, Puvís de, 50
 Chavée, Achille, 210
 Chevalier, Maurice, 121
 Chudzikowski, Andrzej, 201, 202
 Círculo artístico y literario de
 Bruselas, 24
 Círculo de Santa Cecilia, 20
 Clair, Jean, 168, 169, 170
 Clark, Kenneth, 242
 Claus, Emile [Emilio], 34, 86, 93
 Cleve, Joos [Joose] van (Maestro de
 la muerte de la Virgen María), 35,
 36, 40, 81
 Clinton, William J. (Bill), 207
 Club Alemán, 25
 Cobra, 211
 Cock, capitán Banning, 87
 Cock, César de, 22
 Cockx, Filiberto, 96

Cocq, Susana, 34
 Cocteau, Jean, 157
 Coello, Claudio, 50
 Cofradía de Nuestra Señora, 139,
 140
 Cognac, colección, 142
 Cohen, Janie, 243
 Colegio de Ciencias Morales, 18
 Colinet [Collinet], Paul, 177, 183,
 211, 217, 218
 Collyer, Jaime, 243
 Coloma, Carlos, 118
 Comisión de Bellas Artes de
 Rosario, 27
Commerce, 220
 Constant, B., 49
Continente, 130
 Coosemans, Joseph [José], 92
 Coppenol, Jan Lieven Willemsz van,
 238
 Coppier, André-Charles, 235, 237
 Córdova Iturburu, Cayetano, 148
 Cormon, Fernand, 49, 102, 244
 Cornilliet, Jules, 37
 Corot, Jean-Baptiste-Camille, 23,
 49, 57, 58, 83, 105
 Corradini, Juan, 122, 134
 Correa Morales, Lucio, 50
 Correggio [Corregio] (Antonio
 Allegri), 49, 61
Correo del Arte, 164, 167
Correspondance, 209, 210, 212,
 213, 220
 Cort, Cornelis, 172, 173, 174
 Cortázar, Julio, 223, 226
 Corti, Francisco, 41
 Costa, Eduardo, 208
 Coter, Colyn de, 36, 40
 Coulénbier, Jan, 38
 Counhaye, Charles, 96
 Courbet, Gustave, 49, 58, 86, 91,
 98
 Courtauld Institute, 164, 200
 Courtens, barón Franz, 86, 89, 91,
 93
 Courtois, Jacques (El Bourguignon),
 50
 Cranach, Lucas, 72, 81, 230

Crayér, Gaspard [Gaspar] de, 22,
 34, 40, 61
 Creación abstracta de Francia, 149
 Crenovitch, Yente, 148
 Creytens, F., 96
 Croost, Anthony Jansz van der
 [Cross, Jan van], 35, 36
 Croy, Genevieve d'Urfe, duquesa
 de, 119
 Curatella Manes, Pablo, 147, 148
 Cuyt, Aelbert [Albert], 21, 22, 25,
 34, 37, 38, 41, 46, 196, 197,
 198, 199, 200
 Cuyt, Jacob Gerritz, 38, 41, 196

D

D'Aubigny, Charles-François, 37, 49
 D'Azeglio, Massimo Taparelli, 50
 D'Huicque, Eugenio, 54
Dadá, 179, 183, 209
 Daeye, Hippolite, 109
 Dalí, Salvador, 178, 183, 210
 Dam van Isselt, señora van, 136
 Daneri, Eugenio, 148, 149
 Danielli, 53
 Dankmeyer, Charles, 23
 David, Gérard, 42
 David, Jacques-Louis [Luis], 85, 91,
 153
 Davis, Garry, 120
 De Bensa, Alexander Rita, 50
 De Chirico, Giorgio, 174, 175, 176,
 178, 182
 De Martino, Eduardo, 50
 De Passe, Christian, 174
 De Schampheleer, Edmond, 25
 De Vries, doctor, 136
 Debodemeijer, 49
 Debonnaires, Fernand, 95
 Degas, Edgar, 86, 111
 Dekker, Cornelio, 25
 Del Prete, Juan, 148, 149
 Delaborde, Henri, 152
 Delacroix, Eugène, 58, 232
 Delaunay, 49
 Delaunoy, Alfred, 94
 Delen, Dirck van, 25, 40
 Delff II, Jacob Willemsz, 38

Delhez, Victor, 31
 dell'Acqua, 136
 Dellepiane, Jorge, 154
 Delvaux, Paul, 34, 95, 108, 218
 Denis el Cartujo, 140
 Derain, André, 157
 Descamps, Henri, 96
 Detroit Institute of Arts, 32
 Detry, Arsenio, 96
 Devos, León, 96
 Di Tella, colección Torcuato, 41
 Díaz de la Peña, Narcisse, 49
 Díaz Padrón, Matías, 201, 202, 203
 Diederen, Jef, 37
 Diepenbeck, Abraham, 25
 Digby, lord Jorge, 51
 Diomedes, Miguel, 148, 149
 Distances, 210
 Documenta, 208
 Documents, 210
 Dolent, Jean, 114
 Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi), 50
 Dongen, Cornelis Theodorus Maria (Kees) van, 25, 120, 121, 122, 144, 156, 157
 Doré, Gustav, 50
 Dorigny, Louis, 151
 Dormal, Julio, 20
 Dostoyevsky [Dostoievsky], Fiodor Mijailovich, 31, 243
 Dotremont, Christian, 211
 Dou, Gerrit [Gerit], 23, 35, 57, 232
 Dresco, Arturo, 50
 Drieu la Rochelle, Pierre, 210
 Droogslot [Droogslot], Joost C., 36
 Droogslot, Cornelis, 35
 Du Jardin [Dujardin], Karel [Carel], 30, 31, 32, 74
 Dubois, Louis, 86, 92
 Duchamp, Marcel, 215, 221
 Duepuy, Paul Michel, 37
 Dumas, Alexandre Mme., 221
 Dumont, Fernand, 210
 Dumont, Madame, 104
 Duparc, Frederik, 199, 200

Dürer [Durer], Albrecht [Alberto], 18, 29, 31, 32, 41, 74, 77, 79, 150, 196, 227, 230
 Dusart, Cornelis, 30, 31, 74
 Dutuit, Eugène, 28
 Duyl-Schwartz, Thérèse van, 37
 Dyck, Anton [Anthony, Antony, Antonio] van, 21, 23, 25, 27, 34, 36, 37, 51, 57, 60, 61, 62, 82, 133, 151, 230
 Dyk, May y Wim van, 42, 43

E
 Edelman, Raquel, 129
 Eeckhout, Gerbrand van den, 36, 40, 42
 Egmont, Lamoral, conde de, 167
 Einstein, Albert, 226
El Correo de la Unesco, 163
 El Greco (Doménikos Theotokópoulos), 113, 139
El Hogar, 66
 El Lissitzky (Lazar Markovich Lissitzky), 163
El Tiempo, 18, 19
 Elenbaas, Valdemar, 129, 130
 Eliaszon, Nicolaes, 37
 Elshimer [Elshumar], Adam, 18, 201
 Elst, barón Joseph van der, 154
 Éluard, Paul, 183, 210, 213, 218, 219
 Embajada Real de los Países Bajos, 37, 42
 Enrique IV, 116, 119
 Enriques, Federico, 224
 Ensor, James [Jaime], 86, 90, 91, 96, 106
 Epiménides, 224
 Erasmo, 139, 140
 Ermitage, Leningrado, 156, 172
 Ernst, Bruno, 221, 222, 223, 224, 226
 Ernst, Max, 169, 174, 175, 178, 181, 210, 219
 Escher, Maurits Cornelis, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227
 Euclides, 127, 226

Evenepoel, Henri [Enrique], 34, 86
 Everdingen, Allart [Allaert] van, 30, 31, 74
 Eversen, Adrianus, 37
 Eyck, Jan [Juan] van, 23, 56, 57, 98, 99, 132, 133, 134, 138, 141, 154, 155, 156, 185, 186, 187, 189, 192, 193, 194, 195, 196
 Eyck, Margarita van, 132

F
 Faber, John, 32
 Fábregas, Noemí, 148
 Fabritius, Carel, 34, 232
 Faggin, Giorgio T., 185
 Falcini, Luis, 148, 149
 Falenz [Falens], Carel van, 36
 Fallon, Brian, 205
Fantasio, 156
 Fantin-Latour, Henri, 105
 Farina, Ernesto, 148, 149
 Favretto, Giacomo, 21
 Felipe II, 139, 167, 196
 Felipe III, 116, 118
 Felipe IV, 82, 115, 118, 119
 Fernández Muro, José Antonio, 148
 Fernández Villanueva, Julio, 50
 Fernández, Anibal, 45
 Figari, Pedro, 136
 Filedt Kok, Jan Piet, 231, 241, 243
 Flink [Flink], Govaert, 36, 40, 41, 46, 232
 Flor, Eduard, 37
 Floris II de Holanda, 198
 Floris V de Holanda, 198
 Flouquet, Pierre-Louis, 95
 Fortuny y Marsal, Mariano, 49
 Foti, Jorge A., 221
 Foucault, Michel, 168
 Fourmois, Théodore, 24, 86, 92
 Fra Angélico (Guido de Pietro da Mugello), 132
 Fragonard, Jean-Honoré 149
 Franc, Francis, 40
 France, Anatole, 121, 157
 Francen, Abraham, 238
 Francken I [Franken, Frank], Frans (el viejo) 27, 201, 202

Francken II [Franken], Frans (el joven), 36, 40, 201, 202
 Frank, C. F., 22
 Franken, Daniel, 200
 Frédéric, León, 90, 93
 Freud, Lucien, 165
 Freud, Sigmund, 212, 220
 Friedlaender, Max, 27
 Fromentin, Eugenio 60, 70, 71, 89
 Fundación e Instituto Torcuato Di Tella, 41
 Furini, Francesco, 40
 Furt, Emilio P. y Sra., 41
 Fyt [Fyth, Fit, Fitty], Jan [Jean, Juan], 18, 34, 36, 39, 61

G

Gablick, Suzi, 168
 Gabo, Naum, 165
 Gabriël, Paul Joseph Constantin, 23
 Gachet, Doctor, 100, 244, 245
 Gael, Barent, 38
 Gaillard, 95
 Gainsborough, Thomas, 62
 Galería Anita Shapolsky, 203
 Galería Arte Nuevo, 42
 Galería Bernheim, 21
 Galería Boehler, 27
 Galería Charpentier, 120
 Galería de Schleisheim, 40
 Galería del Centro de las Artes, 182
 Galería du Faubourg, 183
 Galería Federico C. Müller, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 33, 69, 73, 74, 77, 79, 80
 Galería Fundación Federico Jorge Klemm, 42
 Galería Hendricks, 204, 205
 Galería Jonckheere, 202
 Galería Jorge Mara, 42
 Galería Julien Levy, 183
 Galería Kraft, 105
 Galería Le Centaure, 183, 210
 Galería Pizarro, 149
 Galería Prouté, 174
 Galería Renom, 42, 43
 Galería Witcomb, 21, 22, 23, 24, 200

Galería Zurbarán, 245
 Galería [Casa] Goupil, 102, 111
 Galerías Alexander Jolas, 183
 Gallait, Luis, 86, 90, 91
 Gambartes, Leonidas, 148, 149
 García Arias, Archivo, 25, 39
 Garrido, Coca, 232, 243
 Gauguin, Paul, 65, 100, 102, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 136, 174, 243, 244
 Gautier, Théodore, 52, 53
 Gavarni, Paul (Sulpice Guillaume Chevalier), 52
 Geel, Jan van, 24
 Geest, Wibrand [Wybrand] de, 20, 37, 46
 Gelder, Arent [Aert] de, 36, 40, 41, 232
 Gelder-Fort, I. van, 173
 Gemeentemuseum, La Haya, 143, 144
 Gengaro, María Luisa, 138
 Genovés, Graciela, 245
 Gerard, François, 61
 Gerard, T., 25
 Gericault, Théodore, 53
 Gersaint, Edme, 228, 231, 242
 Gerstein, Noemi, 148, 149
 Gerszi, Tez, 173
 Gheym, Jacques de, 34
 Giacometti, Alberto, 175
 Gidding, Jacobus Wilhelmus, 23
 Gide, André, 210, 220
 Gillot, Claude, 152
 Gilsoul, Victor, 93, 94
 Gimpel y Wildenstein Ehrich Galleries, 24, 81, 84
 Gindertael, Roger van, 95
 Gironde, Juan, 41
 Giudici, Reynaldo, 50, 53
 Glueck, Prof. Dr., 27
 Glusberg, Jorge, 206, 208
 Gnoli, Domenico, 176
 Gödel, Kurt, 223, 224, 226
 Goemans, Camille, 183, 209, 210, 213, 214, 215, 218, 220, 221
 Goering, Hermann, 103, 123

Goes, Hugo van der, 98, 138, 141, 191
 Goethe, Johan Wolfgang von, 147
 Gofit, van, 63
 Gogh, Elisabeth van, 66
 Gogh, Theo [Teodoro] van, 65, 72, 100, 110, 111, 112, 113, 243, 245
 Gogh, Vincent [Vicente] van, 34, 35, 37, 41, 58, 59, 60, 64, 65, 66, 70, 71, 72, 73, 83, 86, 89, 100, 101, 102, 105, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 143, 144, 164, 232, 243, 244, 245
 Goltzius, Hendrick [Henry], 18, 230
 Gonzaga, Margarita, 41
 Goodman, Benny, 203
 Gordon, sir John Watson, 52
 Goudstikker, Jacques, 123
 Goulding, Sir Basil, 204
 Goulu, Jean Philipps, 17, 19
 Goya y Lucientes, Francisco de, 24, 27, 139, 232, 233, 242, 243
 Goyen, Jan van 24, 26, 27, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 46, 74, 83, 137, 196
 Graneri, Giovanni Micheli, 39
 Graverol, Jane, 219
 Graz, Gronau, 27
 Greef, Jan de, 86
 Greenwood, 242
 Greuze, Jean-Baptiste, 52
 Grijn, Erik Adriaan van der, 42, 203, 204, 205, 206, 207, 208
 Grilo, Sarah, 148, 149
 Gris, Juan, 164
 Griseri, Andreina, 39
 Groot, Cornelis Hofstede de [HdG], 27, 198, 199, 200
 Groote, Geert, 195
 Groux, Charles de, 86, 93
 Groux, Henry [Enrique] de, 23, 86, 91, 93, 94
 Grun, Jules, 37
 Gudlaugsson, S. J., 202
 Guercino [Guerchino] (Giovanni Francesco Barbieri), 50, 151, 227

Guerrico, José Prudencio de, 20, 21, 41, 50
 Guerrico, Manuel José de, 38, 39
 Guerrico, Mercedes de, 39, 41
 Guiette, René, 96
 Guillaumin, Armand, 110
 Guillermina, reina de Holanda, 122
 Guitry, Sacha, 157
 Gutt, Tom, 211, 220, 221

H

Haarlem, Cornelis van, 173
 Hackaert, Jan, 30, 31, 34, 74
 Haen, David de, 137
 Hals, Dirk, 36, 40
 Hals, Frans, 23, 32, 36, 40, 57, 78, 83
 Hamilton Finlay, Ian, 165
 Hammacher, A. M., 176
 Hanneman, Adriaen, 34
 Haringh [Haring], Jacob, 154
 Hartung, Hans, 148
 Haustrate, Gaston, 95
 Havelaar, Justo, 63
 Havrenne, Marcel, 210
 Hay, Jacobo, conde de Carlisle, 51
 Heem, Cornelis de, 34
 Heem, Jan David de, 22, 27
 Heemskerck [Heemskerck], Maerten [Marten, Martin] van, 42, 230
 Heemskerck I, Egbert van, 38
 Heer, Jan van der, 31
 Heinrich, Theodore Allen, 164
 Helst, Bartholomeus van der, 22, 40
 Hemony, François, 161, 162
 Hemony, Pieter, 161, 162
 Hendricks, David, 204, 205
 Heniot, Enrique L., 24
 Herzog, J., 51
 Heusch, Willem de, 34
 Heyden, Jan van der, 137
 Heymans, A. J., 86
 Hind, Arthur M., 28
 Hinterding, Erik, 241, 243
 Hirsch, Alfredo (Colección Hirsch), 17, 28, 36, 40, 41, 46
 Hirsch, Mario, 17
 Hirsch, Sarah Saavedra Guani de, 17

Histonium, 104, 115, 120, 122, 131, 134, 136, 138, 149, 154, 156, 160, 162, 166
 Hobbema, Meindert [Meinder], 27, 137
 Hoet, Gerard, 24
 Hofstääter [Hofstadter, Hofstädter], Douglas R., 223, 224, 226
 Hogarth [Hoggart], William, 139
 Hoggwerff [Hoogewerff], G. J., 136, 173, 174
 Holbein, Hans, 9, 40, 91, 138
 Hondecoeter, Gijsbert de, 197
 Hondecoeter, Melchior de, 34, 42
 Honthorst, Gerrit van, 21, 37, 39, 50, 83
 Hooch [Hoogh], Pieter de, 27, 104, 137
 Hoogendijk, señor, 104
 Hoogstraten, Samuel van, 232
 Hooreman, Paul, 209, 210
 Hopfer, Daniel, 150
 Hornes [Hoom], Felipe de Montmorency-Nivelle, conde de, 167
 Howet, Marie, 96
 Huberman, Beatriz, 124
 Huchtenburg, Jan van, 41
 Huet, Christophe, 153
 Hugh Lane Municipal Gallery, 203, 208
 Hugten, Harry M.M. van, 241, 243
 Humber, Robert Lee, 241
 Hunt, W., 53
 Huyghe, René, 111, 113
 Huysmans, Cornelis, 35
 Huysun [Huysen], Jan van,, 25, 27

I

Ibarra, Diego de, 117
Idea Viva, 221, 226, 243
 Iglesia de San Ignacio, 18
 Iglesia de San Miguel de Gante, 51
 Iglesia de Saventhen, 34
 Institut Royal du Parc du Cinquantenaire, 171
 Institute Néerlandais de Paris, 197
 Instituto de Arte Moderno, 129

Instituto de Estudios Romanos, 137
 Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, 45
 Instituto Holandés en Roma, 137
 Iommi, Enio, 148, 149
Irish Arts Review, 205
 Irish Republican Army (IRA), 206
Irish Times, 205
 Isabel Clara Eugenia, archiduquesa (Isabel de España), 105, 115, 167
 Isabey, Eugène, 105
 Isenbrant, Adriaen, 36, 41, 80
 Israel Museum, 196
 Israel, Samuel Manasseh ben, 153, 238
 Israëls, Josef, 22, 57, 58, 63

J

Jacobsz, Thomas, 154
 James, Edward, 170, 183
 Janchelevici, 95
 Jellett, Mainie, 206
 Jaspers, Floris, 95
 Job, Amalia, 106
 Jofre Barroso, Haydee M., 162
 Jonghe, Clement de, 231, 238, 243
 Jonghe, G. de, 24
 Jongkind [Jonkind], Johan Barthold, 22, 25, 37, 63, 93, 105
 Jonquières, Eduardo, 148, 149
 Joostens, Paul, 219
 Jordaens, Jacob, 20, 24, 25, 34, 36, 61, 230

K

Kalf, Willem, 34
 Kalraet, Abraham van, 35
 Kandinsky, Wassily, 162, 206
 Kaplan, Daniel, 245
 Karger, Nicholas A., 35
 Kat, A. De, 96
 Katz, Leandro, 208
 Kellen, Johan Philip van der, 200
 Kempis, Tomás [Thomas Hemerken], 195
 Kendrick, E. E., 53
 Kessel, Jan van, 41

Kestner-Gesellschaft, Hannover, 184
 Keyser, Theodor de, 35, 137
 Kirchner, Anastasio, 169
 Klee, Paul, 129, 164
 Knoedler y Cia, M., 24
 Knyff, Alfredo de, 92
 Koch, Pyke, 144
 Koekkoek, Barend Cornelis, 37
 Koekkoek, J. W., 23
 KoekKoek, Johannes Hermanus [Ermanus], 37
 Koekkoek, Willem, 35
 Koenigsberg, Paula von, 32, 82, 83
 Koennenburg, Johan de, 23
 Koets, Roelof, 137
 Kok, señor, 104
 Koninck, Philips, 27
 Kooning, Willem de, 206, 208
 Koppenol, Cornelis, 23
 Kosice, Gyula, 148, 149
 Krasnopolsky, Jorge, 148, 149
 Kröller [Kröller], Anton, 72
 Kröller-Müller [Kröller-Muller], Helene, 72, 143
 Kunsthalle, Hamburgo, 202
 Kunsthaus, Zurich, 184
 Kunsthistorisches Museum, Viena, 164, 172
 Kunstmuseum, Basilea, 164
 Kuytenbrouwer, Martinus A., 37

L

L'assiette au beurre, 156
L'Invention Collective, 211
La campana de palo, 65
La Ilustración Artística, 50, 51
La Ilustración Sudamericana, 49, 51
La Nación, 19, 20, 45
La Prensa, 45
 Laer [Laas], Pieter van (Bamboccio), 30, 31, 39, 50, 137
 Laermans, Eugenio, 34, 91, 93
 Laethem-Saint-Martin, escuela, 86, 106
 Lafone Quevedo, Samuel A., 56
 Lagae, Julio, 54, 95
 Laiesse, Gerard de, 39
 Lamarca, Maria Salomé de Guerrico de, 39, 41
 Lamas, Andrés, 20, 39
 Lambeaux, Jef, 85, 95
 Lamorinière, Françoise, 92
 Lanen, Jasper van der, 41
 Lanfranco, Giovanni (Lanfranc), 18, 19
 Larbaud, Valery, 210
 Larco, Jorge, 41, 81, 148, 149
 Lascano, 245
 Lastman, Pieter, 227, 229
 Lastra, Claudio, 21, 50
 Lataster, Geer, 37
 Laurens, Henri o Jean-Paul, 50
 Laurentius, Theo, 241, 243
 Lautréamont, conde de (Isidore Ducasse), 178, 217
 Lavagnino, profesor, 136
 Lawrence, sir Thomas, 62
 Lazárraga, Esteban, 19
Le rire, 156
 Lebasque, Henri, 37
 Leclerc, Sebastián, 151
 Lecomte, Marcel, 175, 178, 183, 209, 210, 220
 Ledel, Dolf, 86, 95
 Leempoels, Joseph (Jef), 89
 Leemputten, Frans van, 25, 39, 50
 Leermans, Pieter [Peter], 40, 46
 Leeuwen, Simon van, 198, 200
 Lefevre, Valentín, 151
 Lefrancq, Marcel, 219
 Legrand, F. C., 201, 202
 Lemmen, Georges, 86, 94
 León, Ignacio, 226
 Leopoldo II, 121, 157
 Lerous, Gaston, 221
 Les Lèvres Nues, 211, 219, 220, 221
 Leyden [Leiden], Lucas van (Luca de), 18, 27, 31, 40, 74, 143, 230
 Leys, Jan Augustus Henri (Hendrick Leys), 34, 86, 91, 92
 Lies, J., 24
 Lievens, Jan, 30, 31, 229, 231, 232, 241
 Linden, Jan Antonides van der, 238

Lingelbach, Jan [Johannes], 22, 32
 Lint, Louis van, 96
 Llobet, Francisco, 25
 Lobatchewsky, Nikolai Ivanovich, 224, 226, 227
 Logan, Anne-Marie, 35
 Lokhorsth, Jan van, 24
 Loo, Jacob van, 40
 Lope de Vega (Félix Lope de Vega y Carpio), 115
 López Anaya, Fernando, 148, 149
 Lorda, Felipe, 153
 Lorent, André, 210
 Lorrain, Claude [Claudio], 18, 19, 74, 152
 Lovecraft, Howard P., 222
 Lugones, Narciso, 19
 Luis XIII, 119
 Luis XIV, 78
 Luis XVI, 172
 Lunyer, 58
 Lutma, Jan, 238
 Luttechuis, Simon, 36
Lyra, 80, 110, 144, 147

M

MacArdell, J., 32
 Madi, grupo, 149
 Madou, Jan-Baptiste [Juan Bautista], 22, 86, 90, 91
 Maes, Jacques, 96
 Maes, Nicolaes, 137
 Maestro de 1530, 81
 Maestro de Brujas, 36, 41
 Maestro de la Leyenda de María Magdalena, 35, 36, 41
 Maestro de la Santa Sangre, 41
 Maestro de las Crucifixiones, 201, 202
 Maestro de las Medias Figuras Femeninas, 36, 41
 Maestro del Libro de la Casa, 228
 Magritte, Georgette, 183, 184
 Magritte, Paul, 182, 211, 220
 Magritte, Raymond, 182

Magritte, René François Ghislain, 96, 108, 109, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 209, 210, 211, 215, 216, 218, 219, 220, 221
 Malevitch, Kasimir, 206
 Malinow, Inés, 147
 Mallarmé, Stéphane, 220
 Mancini, Paolo, 21, 50
 Mander, Karel van, 171, 172, 173
 Manet, Edouard, 22, 71, 86, 91, 105, 111, 142
 Mangin, Giraud, 148
 Mantegna, Andrea, 230
 Manzoni, Ignacio, 19, 39
 Maratta, Carlo, 74
 Marchi, José Alberto, 245
 Marechal, Leopoldo, 49, 223
 María de Edimburgo, reina de Rumania, 121, 157
 Marie, 209
 Mariën, Marcel, 183, 209, 220
 Maris, Jacob Hendrick, 37, 58
 Maris, Matthijs, 23, 57, 58
 Marlowe, Christopher, 147
 Martin, Fr., 27
 Martinez Cartategui, Soraya, 38
 Martsboom, Antoine, 109
 Masaccio (Tommaso di Giovanni), 186, 187
 Mascaux, Albert, 96
 Masereel, Frans, 96
 Massin, Marta, 90
 Matisse, Henri, 95, 157, 164
 Matsys [Metsys], Quentin, 23, 36, 57
 Maubege, Juan de, 18
 Maupassant, Guy de, 111, 112
 Mauritshuis, La Haya, 71, 122, 143, 197, 199, 242
 Mauroner, José, 18
 Mauvais Temps, 211
 Mauve, Anton, 23, 24, 57, 58, 100, 101, 102
 Mazarino, cardenal Jules, 119
 Médicis, María de, 165, 167
 Meegeren, Hans van, 37, 103, 104, 122, 123, 124
 Meer, Jan van der, 30
 Meeren, Philip van der, 130
 Meifren, Eliseo, 53
 Meijer, Hendrick de, 38
 Meissonier, Ernest, 91
 Memling, Hans, 23, 57, 132, 133
 Mendelsohn, Marc, 96
 Mendilaharsu, Graciano, 50
 Mengs, Rafael, 18, 19
 Menier, 63
 Mertens, HH, 87, 88
 Mery, 50
 Mesdag, Hendrik, 25, 71
 Mesens, Edouard Léon Théodore, 176, 183, 209, 210, 219, 220, 221
 Metropolitan Museum, Nueva York, 30
 Metsu, Gabriel, 24, 35, 36, 41, 83, 91
 Meulen, Adam Frans van der, 24, 36, 98
 Meunier, Constantin [Constantino], 24, 34, 85, 86, 92, 95, 107
 Michaut, 18
 Michelet, Jules, 65
 Michetti, Francesco Paolo,, 21
 Middleton, Charles M., 28
 Miechels, Jan, 37
 Miedl, 123
 Mieris, familia, 91
 Mijn, George van den, 37
 Milet [Millet], Francisque, 152
 Milles, Carl, 95
 Millet, Jean-François, 23, 57, 63, 86, 112
 Minetti, Domingo, 46
 Minne, George, 85, 106
 Miranda, César, 148, 149
 Miró, Joan, 174
 Mistinguette (Jeanne Bourgeois), 121
 Moderna Museet, 184
 Modigliani, Amadeo, 120
 Molenaar, Jan Miense, 32, 36, 39
 Molenaar, Klaes, 35
 Mols, Robert, 93
 Molyn, Pieter de, 37
 Momper, Joos [Jodocus] de, 34, 36, 98, 99
 Mondrian, Piet, 71, 72, 144, 206
 Monet, Claude, 63, 93, 142
 Montald, Constant, 90
 Montenard, Frédéric, 50
 Monvoisin, Raymond, 18, 19
 Morales, Carlos M., 20
 Moreau-Nelaton, Etiéne, 63
 Moreelse, Paulus, 36, 41
 Morny, Duque de (Charles Auguste Louis Joseph), 22, 200
 Moro, Anthonis [Antonis], 27, 35
 Moucheron, Frederick de, 34
 Moyaert, Nicolas, 34
 Müller, Frederic C. [Federico], 25, 27, 28, 30, 31, 32, 69, 73, 74, 77, 79
 Müller, Jan, 174
 Mullier, Pieter (Tempesta), 35
 Murillo, Bartolomé Esteban, 19, 24, 50
 Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 103, 122, 143, 144, 184
 Museo Casa de Rembrandt [Museum Het Rembrandthuis], Amsterdam, 38, 153, 231, 240, 243
 Museo de Amsterdam, 122
 Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 37
 Museo de Arte Moderno, Nueva York, 156, 184
 Museo de Arte Moderno, París, 156
 Museo de Artes Contemporáneas, Dallas, 182, 184
 Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", Buenos Aires, 167
 Museo de Basilea, 74, 172
 Museo de Bellas Artes, Houston, 182
 Museo de Bellas Artes, Montreal, 172
 Museo de Berlín, 67, 82
 Museo de Glasgow, 201

Museo de la Orangerie [Orangerie des Tuileries], París, 70, 71, 131, 133

Museo de Luxemburgo, 142

Museo de Montpellier, 112

Museo del Louvre, París, 68, 165, 172, 202

Museo del Prado, Madrid, 24, 82, 202, 203

Museo Kröller-Müller, Hoge Veluwe, 71, 94, 143

Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilio Estevez", Rosario, 42

Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario 29, 32, 41, 42

Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, 36, 37, 38, 41

Museo Nacional de Arte Moderno, Kioto, 184

Museo Nacional de Arte Moderno, Tokio, 184

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 17, 20, 21, 22, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 50, 53, 54, 80, 84, 89, 91, 93, 171, 174, 196, 197, 198, 202, 206

Museo Narodowe, Varsovia, 201

Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", Santa Fe, 32

Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, 39

Museo Stedelijk [Stedelijk Museum], Amsterdam, 71, 143, 164, 206

Museo Van Abbe, Eindhoven, 143, 144, 162, 163

Museum of Arts, San Francisco, 34

N

Nadeau, Maurice, 220, 221

Napoleón, 170, 196

Napoleón III, 52, 53

Nason, Pieter, 37, 41

Nassau, Justino de, 115, 119

Nassau, Mauricio de, 115, 116, 117

Nassau, príncipe Enrique de, 118

National Gallery, Londres, 82, 197, 229

Navarro, Ángel M., 17, 20, 21, 35, 37, 38, 39, 40, 45, 46, 164, 196, 200

Navez, Francisco José, 90, 91

Navez, León, 95

Neck, Jan van, 25

Nederland, 131

Neef, Pieter, 34

Neer, Aert van der, 27, 36, 41, 197

Neer, Eglon van der [Wanderner], 18, 35

Nellens, Gustave, 183

Nerval, Gérard de, 221

Netscher, Gaspard, 22

Neuhuys, Albert, 37

Neville, Henri Caro, 37

Nicasio, Alberto, 148, 149

Nietzsche, Friedrich, 59

Nieuland, Willem van (el joven), 38

Nonveiller, Roberto, 131

Norblin de la Gourdain, Jean Pierre, 236

Nordiska Kompaniet, 25, 42

Nordt, Jan van, 35

Nosotros, 58

Nougé, Paul, 183, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 218, 219, 220, 221

Nozières, Violette, 210

Nuncques, William Degouve de, 23, 90, 94

O

Oberhuber, Konrad, 173

Ocampo, Miguel, 148, 149

Ochs, Jacques, 96

Ochtersvelt, Jacob, 27

Oesophage, 183, 209

Olbers, 18

Oleffe, Auguste, 109

Olivares, conde-duque de (Gaspar de Guzmán y Pimentel), 115, 118

Oliveira César, Lucrecia, 39

Olivier, Fernande, 157

Onnes, Harm Kamerling, 37

Oost, Jacob van (el viejo), 61

Opalinska, Catalina, 21

Opsomer, Isidore, 95, 109

Orley, Barend van, 18, 35, 81

Ortzmans, A., 24

Ostade, Adriaen van, 21, 24, 30, 31, 35, 37, 38, 39, 49, 50, 58, 74, 137

Oudot, Georges, 96

P

Paerels, Willem, 96

Painlevé, Paul, 121, 157

Palacio Barberini, 138

Palacio de Bellas Artes, Bruselas, 183

Palacio de Buckingham, Londres, 197

Palacio de Justicia de Bruselas 86

Palacio de la Exposiciones, Roma, 137

Palacio de las Bellas Artes, Charleroi, 184

Palacio de los Congresos, Bruselas, 184

Palacio Hume, Buenos Aires, 20

Palacio Imperial de Gatschina, 82

Palacio Real, Amsterdam, 161

Palacio, Sara Larco de, 41

Palais de Glace, Buenos Aires, 42

Palamedesz [Palamedes] Stevaerts, Antoine, 27, 39

Paling, John J., 24

Palmaroli, Francisco, 49

Palomar, Francisco, 18, 19

Parmigianino, Francesco (Parmesano), 151

Passeron, René, 168

Patinir [Patinier], Joachim, 36, 80, 81, 98, 99, 141

Patronato de la Biblioteca Nacional, Madrid, 242

Paul [Paulus], Pedro (pintor del país negro), 34, 96

Paulhan, Jean, 210, 220

Payró, Julio E., 30, 34, 35, 45, 89, 97, 100, 148

Payró, Roberto J., 23
 Pedro el Grande, 105
 Peire, Luc, 96
 Pellegrini, Charles Henri, 17
 Penrose, Roger, 223, 225, 226, 227
 Perazzo, Nelly, 167
 Pérez Celis, 245
 Pérez de Mendoza, José, 174
 Pérez de Villaamil, Jenaro [Gervasio], 39
 Permeke, Constant, 86, 90, 95, 107, 144
 Perret, Pieter, 174
 Perrier, François, 151
 Pether, William, 32
 Petronila, condesa de Holanda, 198
 Picasso, Pablo, 58, 72, 120, 156, 157, 162, 163, 164, 232, 238, 243
 Pickenoy, Nicolás Elias, 41, 46
 Piérard, Louis, 84, 89, 90, 95
 Pijnacker, Adam, 34
 Pinacoteca de Munich, 59
 Pinchard, 50
 Pinelo, José, 21, 22
 Pisanello, Antonio, 231
 Pissarro, Camille, 63, 142
 Plasencia, Casto, 50
 Poe, Edgar Allan, 184, 209
 Poelenburgh [Poelenburg, Poelenburch], Cornelis van, 20, 137, 197
 Poincaré, Henri, 224
 Poiret, Paul, 157
 Pompadour, Jeanne Anoinette Poison, marquesa de, 153
 Pont Vergés, Pedro, 245
 Porcellis, Jan, 37
 Potter, Paulus [Paul], 24, 30, 31, 37, 57, 71, 74, 137
 Pougy, Liana de, 121
 Pourbus [Poourbus], Frans (el joven), 36, 41
 Pourbus, Pieter [Peter, Pierre], 36, 82
 Poussin, Nicolas, 27, 50
 Prertinger, Auguste, 156

Presas, Leopoldo, 245
 Proust, Marcel, 121, 210
 Pueyrredón, Prilidiano, 39, 50
 Pynacker, Adam, 27, 32

Q

Quast, Pieter Jansz, 36, 41
 Quellinus, Erasmus, 36
 Quentin, Claudia Caraballo de, 17
 Quesada, Vicente G., 39
 Quevedo, Francisco de, 115
 Quiroga, Víctor, 42

R

Rache, André de, 221
 Radewijns, Florentius, 195
 Rappoport, Charles, 121
 Ravesteyn, Jan Anthonisz van, 20, 35, 46
 Rebuffo, Víctor, 148, 149
 Recamier, madame (Jeanne Françoise Julie Adélaïde Récamier), 168
 Regnault [Reingnault], Henri, 49, 52
 Regnault, P. A., 143
 Regteren Altena, J. Q. van, 200
 Reinhold, Nono, 37
 Reinstra, 123
 Renders, Emilio, 185
 Reni, Guido, 45, 74, 230
 Renoir, Pierre-Auguste, 70, 71, 111, 142, 149, 168, 183
 Rets, Jean, 96
 Rettsma, D., 23
 Reynolds, sir Joshua, 62
 Ribemont-Dessaignes, Georges, 219
 Ribera [Rivera], José de (lo Spagnoletto), 49, 74, 230
 Riemann, Bernhard, 226, 227
 Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, La Haya, 200, 202
 Rijksmuseum, Amsterdam, 87, 88, 103, 136, 142, 143, 200, 243
 Rijn, Neeltje van, 68, 69

Rijn, Rembrandt Harmenszoon van, 18, 20, 23, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 41, 49, 57, 58, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 83, 87, 88, 89, 91, 115, 137, 142, 152, 153, 154, 158, 159, 160, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243
 Rijn, Rembrandt van, 66, 69, 77, 79, 87, 153, 158, 227, 232, 243, 245
 Rijn, Tito [Titus] van, 67, 68, 69, 154, 160, 242
 Rikelme (Claudio Riquelme), 245
 Rip, Willem Cornelis, 23
 Rivedoy, Adolphe d'Hastrel de, 18
 Roche, Alain de la, 140
 Rodin, Auguste, 79, 92
 Rodríguez, Ernesto B., 148
 Roelmerswaele, Marinus van, 37
 Roell, doctor, 136
 Roelofs, Willem, 24
 Roghman, Roeland, 30
 Rohan, vizconde, 121, 157
 Rombouts, 61
 Romero Brest, Jorge, 77, 148
 Roncalli, cardenal Angelo Giuseppe, 218
 Ronci, doctor, 136
 Ronner-Knip, Henriette, 24, 37
 Ronsard, Pierre de, 71
 Roos, Johan Heinrich, 50, 74
 Rops, Felicien, 86, 92
 Rosa, Salvator, 50, 74
 Rosenstock, Laura, 174
 Rosierce, 25
 Rossi, Adriano, E. 20, 21, 39, 50
 Roulin, Joseph, 100, 111, 114, 244
 Rousseau, Henri (le douannier), 50, 110
 Rousseau, Victor, 85, 95
 Roux, Guillermo, 245
 Röver, Valerius, 243
 Rovinski [Rovinki], Dimitri, 28
 Rowlandson, Thomas, 86

Royal Academy of Arts, Londres, 164
 Royal College of Arts, La Haya, 206
 Royo-Villanova, Mercedes, 202
 Rubens, Philips, 36
 Rubens, Pieter Paul [Peter Paul, Pedro Pablo], 18, 19, 23, 24, 25, 32, 35, 36, 37, 40, 41, 57, 61, 62, 82, 84, 96, 98, 99, 118, 133, 135, 159, 164, 165, 166, 167, 201, 202, 229, 230
 Rubin, William, 178, 179
 Rubio, María Antonia, 131
 Ruffo, Antonio, 227
 Rugendas, Johan Moritz, 18
 Ruysdael [Ruysdael], Jacob van, 27, 30, 31, 34, 35, 137
 Ruiter, Gus de, 129
 Ruytenburg, teniente Willem van, 87, 89
 Russo, Norberto, 245
 Russo, Raúl, 148, 149
 Rust, J. A., 23
 Ruysbroeck, Jan van, 195
 Ruysch, Rachel, 34, 37, 38
 Ruysdael, Salomon van, 24, 36, 41, 74, 99, 142, 152, 199
 Ryckaert, David (el joven), 24
 Ryng, Pieter de, 39
 Rysseberghe, Théo van, 86, 94

S

Saber Vivir, 70, 75, 105, 141
 Sadeleer, Valerio de, 86, 94
 Sadler, E., 174
 Saenredam, Pieter J., 137
 Sattleven, Cornelisz, 27
 Sakai, Kasuya, 148
 Salle, 86
 Salmon, André, 121
 San Martín, general José de, 90
 Sandoval, Carlos A., 149
 Santamarina, colección Antonio, 90
 Santfoort, Antonio, 173
 Santiago, Elena, 242
 Sanzio, Rafael de, 78, 133, 151, 230
 Sarfatti, Margarita G. de, 106

Sarto, Andrés del, 49
 Savelli, Carlos, 51, 52
 Saverij, Jacob, 37
 Savery, Roelant, 95, 137
 Scaufflaire, Edgar, 96
 Schelfhout, Andreas, 23
 Schellinks [Schellink, Shellinks], Willem, 21, 198
 Schendel, Arthur François Émile van, 88, 136
 Schiaffino, Eduardo, 17, 20, 21, 50
 Schirren, Fernando, 94
 Schoevaerds [Schoevaerts], Matthys, 41
 Schöimberg, Simón, 148
 Schongauer, Martin, 230
 Schoten, Joris van, 37
 Schouten, Dirk, 130
 Schrieck, Otto Marseus van, 137
 Schutt, Cornelis, 61
 Schwartz, Christian, 174
 Schwitters [Schwitters], Kurt, 219
 Scutenaire, Louis [Luis], 168, 169, 183, 210, 216, 220
 Seghers [Segers], Hércules, 137, 198, 200, 239
 Seghers [Zeghers], Gerard, 36, 41, 46, 61
 Seghers, Daniel, 27
 Semprúm, José R., 21
 Seoane, Luis, 148, 149
 Serpentine Gallery, 165
 Servais, Max, 95, 219
 Servass, Alberto, 34
 Servranckx, Victor, 182
 Seurat, Georges, 94, 110, 164, 244
 Severini, Gino, 144
 Shakespeare, William, 245
 Shaw, Alejandro E., 41
 Sibelino, Antonio, 148
 Sierhuis, Jan, 37
 Signac, Paul, 94, 110, 244
 Simon, Armand, 210, 219
 Simonin, Victor, 94
 Sisley, Alfred, 111
 Six, Jan [Juan], 65, 77, 227, 228, 230, 233
 Slive, Seymour, 18

Sluiters [Sluyters], Jan, 63, 64, 71, 144
 Smeers, Frans, 95
 Smet, Gustave [Gustavo] de, 86, 94, 95, 107
 Smith, Jovve, 37
 Smits, Jakob, 34, 86, 90, 93
 Snyders, Frans, 36, 61
 Sociedad de Beneficencia Reina Guillermina, 131
 Sociedad Neerlandesa del Carillón, 162
 Solari, Cristóbal Ricardo, 148
 Sommelin, Adriaen, 37
 Sonneveldt [Sonneveldt], Antonio, 131
 Sorgh, Hendrick Martiensz, 21
 Sorolla y Bastida, Joaquín, 49
 Sosa, Juan Benito, 20, 39
 Soupault, Philippe, 210
 Souris, André, 209, 211, 221
 Soutine, Chaïm, 232
 Speckaert, Jan [Hans], 171, 172, 173, 174
 Spencer, conde, 51
 Spiegart, Hans, 174
 Spiegele, Louis van de, 219
 Spindola, Agustín, 120
 Spindola, Ambrosio, 115, 116, 117, 118, 119
 Spindola, Federico, 116
 Spindola, Felipe, 120
 Spinoza, Benedictus de, 78
 Spöhler, Jan Jacob, 37
 Spranger, Bartholomeus, 171
 Springolo, Emilio, 120
 Squirru, Rafael, 243
 Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, 174
 Stael, Nicolas de, 164
 Stalin, Joseph, 211
 Steel, David, 220
 Steelink, Willem, 37
 Steen, Jan Havicksz [Juan], 23, 46, 57, 58, 93, 137, 142
 Stefani, Ferruccio, 21
 Steilen, Theophile-Alexandre, 37
 Stephan, Herta Maria, 42

Stevens, Alfred [Alfredo], 22, 86,
89, 91, 92
Stevens, Joseph [José], 86, 92
Stewart, Julius L., 49
Still, Clifford, 206
Stobbaerts, Jan, 86, 92
Stock, Jan van der, 30, 31
Stoffels, Hendrickje, 68, 69, 154,
160
Stoop, Dirk, 30, 31, 74
Strindberg, August, 59
Sur, 30, 89
Sustersic, Bozidar D., 184
Sutherland, John Egerton, 6° duque
de, 197, 199
Sutterheim, L. Th., 23
Suttermans, Justus, 36
Sutton, Peter C., 200
Swanenburgh, Jacob Isaacs van,
227
Swanevelt [Swanefelt], Herman van,
24, 30, 31
Sweerts, Michael, 137
Sylvester, David, 168, 170, 179,
180
Sylvestre, Israel, 151
Sylvius, Jan Cornelisz, 230, 238
Sylvius, Petrus, 238

T

Tanguy, Julien (père, padre), 100,
102, 111, 244
Tanguy, Yves, 175
Tate Gallery, Londres, 165, 184
Temple, Abraham van den, 242
Ten Cate, Henri, 22, 25
Ten Kate, Marie, 22
Teniers, Abraham, 18
Teniers, David (el joven), 18, 25, 27,
34, 35, 36, 39, 46, 49, 58, 61, 82
Teniers, David (el viejo), 40
Ter Borch [Terborch], Gerard, 78,
83, 137
Ter Bruggen [Terbrugghen],
Hendrick, 137
Testa, Clorindo, 148
*The British Packet and Argentine
News*, 19

Theophilus, presbítero, 134
Thevenet, Luis, 94
Tholen, Willem Bastiaan, 37
Thrall Soby, James, 175
Thulden, Theodoor van, 61
Tiepolo, Giovanni Domenico y
Giovanni Battista, 31, 32, 152
Tijtgat, Edgar, 95
Tilborch [Tilburg], Gillis van
(el joven), 36, 40
Time, 178, 180
Timmelmans, Juan, 95
Tintoretto (Jacopo Robusti), 19, 133
Tiziano [Ticiano] (Tiziano Vecellio),
133, 139, 150, 151, 152, 167,
229, 230
Tolstoi, León, 243
Toorop, Charley, 144
Toorop, Jan, 64
Torczyner, Harry, 177, 182
Torres García, Joaquín, 23
Toulouse-Lautrec, Henri-Marie, 110,
243
Trabucco, Alfredo, 148, 149
Trienal de Holanda Meridional, 163
Tritheme, Jean, 169
Troost, Cornelis, 34
Troubetskoi, princesa, 121
Tulp, Nicolás, 242
Turner, Joseph Mallord William, 52
Tzara, Tristan, 219

U

Ubac, Raoul, 219
Uden, Lucas van, 61, 98, 99
Uriarte, Carlos, 148
Utrecht, Adriaen van, 21, 36, 42
Utrillo, Maurice, 96, 121, 157
Uylenburg [Uylenburch], Hendrick,
231
Uylenburg, Rombertus van, 67
Uylenburg, Saskia van, 66, 67, 68,
80, 160, 231, 235, 238
Uytenbogaert, Jan, 238

V

Vaga, Perino del, 171, 172
Valentiner, Elizabeth, 173

Valentiner, W. R., 27
Valéry, Paul, 210, 219, 220
Valle, Artístóbulo del, 20, 21, 40
Vancouver, J., 23
Vandermaarel, M., 23
Vandernat, W. H., 23
Vantongerloo, Georges, 124, 125,
126, 127, 128
Vardanega, Gregorio, 148, 149
Varela, Rufino, 49, 50
Variétés, 210
Vasari, Giorgio, 45
Vauleroy, Pedro de, 34
Veber, Jean, 37
Veen, Otto van, 39, 46
Veiver, van der, 39
Velázquez, Diego, 115, 118, 119,
165
Velde, Adriaen [Adrian] van de, 30,
31, 32, 74, 137, 198, 199
Velde, Esaías van de, 137
Velde, G. van de, 25
Velde, Jan van de, 137, 198, 200
Velde, Willem van de, 27, 137
Venherman, C., 49
Ver y Estimar, 106, 124, 129
Vera, Francisco, 225
Verazzi, Baltasar, 19
Verboeckoven [Verhoeckhoven],
Charles L., 39
Verboeckoven, Eugen Joseph, 25
Vere, Horacio, baron of Tilbury, 118
Verhaeren, Émile, 78, 90, 99
Verhaert, Piet, 25
Verheyden, Isidore, 86
Verheyen, Jan Hendrik, 22
Verkolje, Jan, 35
Verlat, Karel [Carlos], 92, 102
Vermeer, Jan, 78, 103, 104, 122,
123, 124, 137, 158, 163, 164
Vermoelen, Jan G., 131
Vermorcken, Berthe, 24
Vermorcken, Frédéric Marie, 23, 24,
25
Vernet, Carle, 52, 58
Veronés, Paolo [Pablo], 61, 151, 157
Verspronck, Johannes C., 36, 37,
38, 41, 137

Verstraete, Theodoor, 93
 Verveer, S. L., 23
 Verwée, Alfred J., 86, 92
 Viau, Domingo, 25
 Victors, Jan, 34
 Vidal, Emeric Essex, 17
 Vieira da Silva, Maria Helena, 164
 Viera, M., 50
 Villiers, Guillermo, vizconde de Grandisson, 51
 Vinci, Leonardo da, 9, 133, 134, 156, 165, 194
 Vinckboons, David, 36
 Vlaminck, Maurice, 157
 Vleughels, Nicolas, 50
 Vlieger, Simon de, 22, 27, 30, 31, 38, 74, 198
 Vliet [Vielt], Hendrick C. van, 38, 40
 Vliet, Jan Joris van, 31, 229
 Voerman, Jan, 37
 Vogels, Anton, 86
 Voragine, Jean de la, 139
 Vos, Cornelis [Corneille] de, 27, 34, 36
 Vos, Henk de, 129, 130
 Vos, Martin de, 40
 Vosterman, Lucas, 37
 Vouet, Simon, 151
 Vranckx, Sebastian, 36
 Vuillard, Edouard, 232

W

Wael, Cornelis de, 36
 Wagner, Richard, 60

Walker Art Center, Minneapolis, 184
 Walker, Dorothy, 203, 205, 208
 Wallet, Taf, 96
 Walters Gallery, Baltimore, 201
 Wandscheer, M., 23
 Wappers, Gustav, 90, 91
 Wardle, Patrice, 243
 Waterloo, Anthonie [Antonie], 30, 31, 74
 Watteau, Antoine, 71, 152
 Weenix [Wenix], Jan [Juan], 18, 137
 Weherli, doctor, 136
 Weijns, Jan, 37
 Weissenbruch, Willem, 37
 Weissgerber, 58
 Welzel, Barbara, 231
 Werff, Adriaen van der, 24
 Wet, Jacob Willensz de, 20, 36, 40, 46
 Whistler, James Abott McNeil [MacNeil-Whistler], 29, 31, 32, 105, 164
 White, Christopher, 231, 236, 242
 Wien, J. G. van de, 40
 Wiertz, Anton, 91, 94
 Wiessenbruch, Jan, 23
 Wijck, Thomas, 38
 Wilde, Eduard de, 141, 206
 Wilde, Oscar, 114
 Willem Alexander y Máxima, príncipes de los Países Bajos, 38
 Willems, Florent, 40, 86, 89, 91
 Willems, Robert, 219

Willing, Victor, 144
 Wilson, Thomas, 28
 Wilson-Bareau, Juliet, 242
 Wit, Jacob de, 34
 Witjens Stephan, Jacques [Adrianus Hendrikus], 37, 42
 Witte, Peter o Emanuel de, 137
 Wittgenstein, Ludwig, 169, 170
 Wolvens, V. H., 96
 Wouters, Rik, 86, 94, 95, 109
 Wouwerman, Philips, 24, 27, 36, 41, 46, 83, 137
 Wriothlesley, Penélope, baronesa de Spencer, 51
 Wtewael [Urtenwael], Joachim Joachim Antonisz, 173
 Wynants, Ernest [Ernesto], 34, 86, 95
 Wynants, Jan, 37

Y

Yarborough, conde de, 200
 Yebes, condesa de, 115, 118
 Yperen [Ypern], Jan [Johannes] Thomas van, 36, 41

Z

Zamacois y Zabala, Eduardo, 49
 Zamochkin, A. I., 148
 Zevenberghen, G. van, 95
 Zola, Émile, 111
 Zorn, Andrés, 29, 31, 32
 Zuccari, Federico y Taddeo, 171
 Zwaet, Pieter de, 37

© 2006, Fundación Espigas
Todos los derechos reservados.
Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Navarro, Angel Miguel
Arte flamenco y holandés en la Argentina / Angel Miguel Navarro.
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación Espigas, **2020**.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN **978-987-1398-23-2**

1. Arte. 2. Flamenco. I. Título.
CDD **709.1**

Fundación Espigas

Serie Documental

Margarita Paksa

Proyectos – sobre el discurso de mí
2003

El arte francés en la Argentina
1890-1950

Organización de Patricia M. Artundo
Ensayo de María Isabel Baldasarre
2004

Atalaya. Actuar desde el arte
Introducción y organización de
Patricia M. Artundo
2004

Ruth Benzacar
Introducción y organización de
Daniel Larriqueta
2005

El arte flamenco y holandés
en la Argentina
Introducción y organización de
Ángel Navarro
2006

De próxima aparición

El arte español en la Argentina
1890-1960
Organización de Patricia M. Artundo
Ensayo de Roberto P. Amigo

Maestros y discípulos.
El arte argentino desde el archivo
Mario A. Canale
Organización y ensayos de Roberto
P. Amigo y María Isabel Baldasarre

Arte, cultura y política.
La obra crítica de Julio Rinaldini
Organización de Patricia M. Artundo
Ensayos de Patricia M. Artundo
y Cecilia Lebrero

¿Cuál fue la influencia del arte flamenco y holandés en la Argentina? ¿Qué peso han tenido en nuestra cultura artística? ¿Existen obras de ese origen en colecciones públicas o privadas locales? *El arte flamenco y holandés en la Argentina* examina distintas formas de la presencia del arte flamenco y holandés en el país a través de los medios y las vías que fueron más corrientes: publicaciones periódicas, libros, catálogos de exposiciones en museos y galerías privadas y otros documentos existentes en el Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina de la Fundación Espigas.

Este análisis pretende presentar una primera evaluación de esta cuestión. Queda claro, por un lado, el peso relativo que ha tenido el arte de Bélgica y Holanda en nuestro ambiente artístico y cultural; por el otro, la preeminencia de las obras contemporáneas en cada uno de los momentos analizados y, finalmente, la importancia mínima que parecen haber tenido los maestros que pueden ser considerados clásicos, esto es, los grandes artistas que han sido incluidos bajo la denominación de Primitivos o aquellos que actuaron durante el siglo XVII, llamado Siglo de Oro. Pero a pesar de todo, podemos señalar que a través del arte flamenco y holandés en galerías y colecciones locales, se han producido una serie de operaciones que posibilitaron su difusión y conocimiento y también el acercamiento a técnicas artísticas que no muchas veces han sido bien comprendidas como sucede con el grabado. En menor grado, se han podido medir ciertos contactos que pueden tomarse como influencias o como trabajos en equipo o en conjunto, como ha sucedido en las últimas décadas con algunos de nuestros artistas.