



HAGGERTY MUSEUM OF ART
MARQUETTE UNIVERSITY

Imagen en Disputa: Arte Neerlandés & Flamenco en la Colección del Museo de Arte Haggerty

Esta exposición explora las maneras en que los artistas de los Países Bajos (la actual Bélgica, Luxemburgo y los Países Bajos) respondieron a la extraordinaria agitación que ocurrió en su tierra natal entre 1560 y 1680. Durante aquellos años, la región pasó de ser una entidad política unificada supervisada por el Rey de España a un territorio dividido compuesto por los Países Bajos españoles venidos a menos y la nueva República Holandesa. Esta redefinición prolongada de la población implicó décadas de guerra intermitente, enormes pérdidas humanas y ciclos de crecimiento y desplome económico. Las diferencias religiosas fueron un factor importante en estas tensiones, con el liderazgo de la República del norte alineándose oficialmente con los principios calvinistas contra el catolicismo romano, la religión oficial de los Países Bajos españoles. Sin embargo, en realidad todos los pueblos grandes de los Países Bajos tenían una mezcla de fieles católicos y calvinistas, así como luteranos y menonitas, aunque a los que carecían de poder político a menudo se les exigía que practicaran su fe de manera privada.

Las casi sesenta pinturas y grabados de esta exposición, que forman parte de la colección de arte neerlandés y flamenco del Museo Haggerty, expresan las innovaciones y adaptaciones creativas de los artistas que fueron testigos de un conflicto cultural desgarrador. A pesar de que esa agitación estaba fuera del control de los artistas, por mucho tiempo las imágenes habían estado en el centro de las controversias de la región. En 1566, los cristianos reformados, quienes generalmente no reconocían las imágenes como un elemento de adoración, ingresaron a las iglesias católicas en los Países Bajos y destruyeron los "ídolos" que encontraron allí, destrozando retablos, arrancando de sus marcos arquitectónicos imágenes esculpidas de santos y desmantelando el mobiliario de capillas. Para muchos artistas, este ataque violento a la imaginería religiosa tradicional dio pie a décadas de incertidumbre profesional y personal. Algunos se mudaron a ciudades lejanas donde sus habilidades aún eran bien recibidas. Otros permanecieron en el mismo lugar y crearon nuevos tipos de imágenes para adaptarse a los gustos cambiantes de los clientes locales. Los artistas recurrieron a diversas fuentes, desde la mitología romana hasta el drama de la vida cotidiana, para desarrollar nuevos géneros de artes visuales. Las imágenes resultantes, si bien reflejan las circunstancias de la guerra civil también personifican los esfuerzos de las personas y las comunidades por representarse y sostenerse económicamente a lo largo de un siglo de cambios volátiles.



El mapa debe
identificar:

Ámsterdam
Amberes
Brujas
Bruselas
Delft
Haarlem
Utrecht
¿Dordrecht?
¿Leiden?
¿Lovaina?

También:

París
¿Londres?
¿Colonia?
¿Frankfurt?



Héroes y Heroínas

En la década de 1560, y durante varias décadas después, el impredecible tira y afloja del conflicto religioso en los Países Bajos motivó a los artistas a crear imágenes que pudieran apreciarse independientemente de la creencia religiosa del espectador. Las imágenes como *La Virgen y el Niño* de Pieter Claeissens, la cual glorifica el papel intercesor de María, eran particularmente susceptibles a la censura o a la destrucción si un ayuntamiento reformado deseaba ejercer su poder sobre la imaginería pública. Se siguieron creando imágenes abiertamente católicas, especialmente para el uso local, pero los artistas también recurrieron a nuevas formas de arte y fuentes narrativas para crear imágenes con contenido moral que eludían las controversias teológicas.

Los artistas encontraron historias fascinantes sobre mujeres y hombres virtuosos en las escrituras hebreas y la historia romana antigua que podían ser apreciadas independientemente de la afiliación religiosa de cada persona. Muchas de estas historias se leyeron como analogías de las creencias cristianas (controvertidas), pero lo que fue muy acertado fue dejar la responsabilidad para ese tipo de interpretación al propio espectador. A través de medios impresos, los artistas también expandieron el mercado de sus obras. Maerten van Heemskerck, por ejemplo, fue un pintor de renombre en Haarlem, su ciudad natal, pero cuando comenzó a diseñar escenas para editoriales, como *La Historia de Ester* que se expone aquí, su arte logró un alcance internacional.



La Virgen y El Niño



Héroes Romanos: Mucio Escévola, Tito Manlio Torcuato



Elías con la Viuda de Serepta y su Hijo



La Historia de Ester

Visiones en el Paisaje

La iconoclasia nunca pudo amenazar algunos tipos de imágenes. Las imágenes contenidas en la mente o presentadas a la vista de forma sobrenatural fueron inmunes a la violencia física. Para las autoridades religiosas esas imágenes eran excepcionalmente potentes y extremadamente difíciles de vigilar. A finales del siglo XVI, a medida que la Iglesia Católica perfeccionó sus enseñanzas en torno a las imágenes materiales e inmateriales, proliferaron las imágenes de experiencias visionarias ejemplares, a menudo incluían a santos que experimentaban una epifanía mientras se refugiaban en un rincón apartado del entorno natural.

El paisaje, ornamentado o sutilmente evocado, era esencial para la representación de los santos ermitaños, quienes se habían retirado de la vida urbana en busca de la devoción ascética. Pero la topografía imaginada fue igualmente importante en la práctica devocional de los cristianos ordinarios. Los textos devocionales a menudo animaban a los lectores a imaginar el desarrollo del ministerio de Cristo en la tierra de la antigua Judea, y destinos como la Montaña Sagrada en Varallo, al norte de Italia, invitaban a los peregrinos a ver los principales acontecimientos de la vida de Cristo, representados por conjuntos escultóricos muy naturalistas albergados en capillas que adornaban la ladera de la montaña.

Paisaje con Escenas de la Vida de Cristo, expuesta aquí, ofrece una peregrinación virtual, lo que permite al espectador meditar con los discípulos de Cristo en Jerusalén mientras son testigos de sus últimas semanas desgarradoras y triunfantes con Él.



Paisaje con Escenas de la Vida de Cristo de la Semana Santa a la Ascensión



San Juan Recibiendo la Revelación en Patmos



Santa María Magdalena en el Desierto



San Jerónimo Escuchando el Llamado en el Último Juicio



El Nacimiento de San Juan Bautista

La Dinastía Francken

Ser pintor, al igual que ser albañil o carnicero, era una profesión que a menudo se acostumbraba en las familias. Sin embargo, los Franckens fueron excepcionales ya que resultaron en una docena de pintores conocidos a lo largo de cinco generaciones. Desde la década de 1580 hasta la de 1640, uno o más miembros de la familia figuraron entre los pintores más estimados de Amberes. Cada pintor de la familia Francken, mientras aprendía de la generación anterior, a su vez tuvo que adaptar sus prácticas comerciales a las circunstancias volátiles de su propio tiempo. Ambrosius Francken, cuya obra *La Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juan Bautista* se muestra aquí, fue un pintor muy solicitado para elaborar retablos y escenas religiosas a gran escala. No obstante, simultáneamente operaba un negocio de corte de piedra que le generaba ingresos cuando el mercado del arte religioso monumental desapareció, como sucedió durante la época del gobierno calvinista en Amberes.

Frans Francken el Joven, sobrino de Ambrosius, superó la fama de la generación de su padre especializándose en pinturas de formato pequeño sobre madera de roble y planchas de cobre, ambas aquí representadas. Estas imágenes íntimas estaban pensadas para las vitrinas de coleccionistas u otros espacios domésticos donde un espectador podía acercarse, quizás sostener la obra en sus manos y escudriñar la imagen para su deleite visual y profusión de



detalles narrativos. La cercanía de Frans el Joven con una clientela de élite es notoria en *El profeta Samuel Despidiéndose del Rey Saúl*, un contenido tan poco común que casi con certeza podría decirse que fue parte de un encargo especial.



La Sagrada Familia con Santa Isabel y
San Juan Bautista



La Crucifixión



El Profeta Samuel
Despidiéndose del Rey Saúl

El Legado de Rubens

A lo largo de su vida, las pinturas de Peter Paul Rubens se coleccionaron en las casas reales europeas, se intercambiaron por esculturas romanas clásicas y se reconocieron internacionalmente gracias a la ayuda de los medios impresos. El logro de Rubens fue el resultado de su extraordinario talento con el pincel y su excepcional habilidad para dirigir un taller altamente colaborativo. Fue posible completar una gran serie de obras de arte, desde ciclos de pintura monumentales hasta conjuntos de grabados exquisitamente detallados, en un tiempo récord gracias a su coordinación con múltiples especialistas que trabajaban colectivamente.

El éxito de Rubens también fue una cuestión de tiempo. Después de pasar algunos años trabajando y estudiando en Italia, regresó a Amberes cuando se negoció una tregua de doce años en los Países Bajos.

Las olas de declive económico y prohibición religiosa ahora se detenían, Amberes volvía a adornar sus iglesias con retablos y las figuras poderosamente vigorosas de Rubens y su uso entusiasta de colores vibrantes fueron perfectos para el momento. Los cuerpos musculosos y la tensión dramática de sus escenas se convirtieron casi en sinónimos de la respuesta católica al protestantismo en el norte de Europa, así como del progreso del catolicismo romano en América. Las cuatro pinturas que se muestran aquí reflejan distintas formas en que la manera pictórica de Rubens fue interpretada tanto por artistas que habían trabajado con él, como Jan van den Hoecke, como por pintores que adquirieron su conocimiento gracias a sus composiciones, principalmente de grabados en blanco y negro.



Adoración de los Pastores



La Virgen María con Joaquín y Ana



Salomé con la Cabeza de San Juan Bautista



Noli me tangere (Del latín: No me toques)

Fundamentos de la Fe

Las pinturas de esta pared, pensadas para ser expuestas en casas particulares, abordan tres de los temas más controvertidos de su época: las sagradas escrituras, el espacio litúrgico y los santos.

Si bien pocos europeos cuestionaron la autenticidad de las escrituras judeocristianas, la legitimidad de su traducción de la Vulgata latina a las lenguas vernáculas fue muy debatida. Las comunidades protestantes, en especial, vieron el acceso directo de los laicos a las escrituras como un medio principal para contrarrestar a los funcionarios políticos y religiosos equivocados. Las diferentes prácticas litúrgicas del culto católico y reformado fueron igualmente divisivas, reflejadas en su distinto mobiliario: ¿debería efectuarse la comunión en un altar donde la eucaristía consagrada *se convierte* en el cuerpo de Cristo o en una mesa donde se comparte el pan que *representa* ese cuerpo sacrificado?

La veneración de los santos fue quizás el aspecto más caricaturizado del catolicismo romano por sus detractores, sin embargo, el valor que la Iglesia romana le dio a los ejemplos de la vida de los santos y su eficacia como intercesores sólo aumentó a finales del siglo XVI. La *Lapidación de San Esteban* de Adam van Noordt y su taller es una de las innumerables escenas de martirio a escala nacional producidas en Amberes que sirvieron tanto como una imagen devocional conmovedora como una declaración de afiliación católica.



Vista Interior de una Iglesia



El Libro Redescubierto de
Deuteronomio Leído al Rey
Josías



La Lapidación de San Esteban

Temas Mitológicos

Entre 1500 y 1600, aumentó el número de artistas de los Países Bajos que viajaban a Italia para estudiar obras de arte locales y buscar empleo, pudiera decirse que pasó de un goteo lento a casi una inundación. Cuando estos artistas regresaron al norte, trajeron un nuevo interés en representar escenas de la mitología grecorromana tal como se relata en las obras de Homero, Virgilio y, sobre todo, Ovidio. A principios del siglo XVII, el gusto por estas escenas entre los artistas y coleccionistas neerlandeses y flamencos estaba tan desarrollado que el pintor y crítico Karel van Mander publicó una extensa “interpretación” de la *Metamorfosis* de Ovidio en 1604.

Para van Mander, la mayoría de las mitologías contenían tres niveles de significado: una base apenas perceptible en el pasado antiguo; un comentario sobre los procesos de la naturaleza, presentado metafóricamente; y una lección moral. El hecho de que la instrucción moral del mito no estuviera ligada a ninguna denominación cristiana o punto de vista político en particular fue especialmente útil para los artistas que buscaban crear imágenes sofisticadas que fueran atractivas a diversas audiencias. El *Juicio de París* de Paulus Moreelse, por ejemplo, podría ser apreciada por todos gracias a su sanción moral, amonestando a aquellos tentados a buscar el placer material, incluso carnal, a expensas de sus comunidades. Tomar al lujurioso príncipe troyano como representante de los funcionarios contemporáneos de la República Neerlandesa o de los Países Bajos españoles habría sido una interpretación disponible, pero no forzada.



El Juicio de París



El Banquete de Aquelous



Amarillis Coronando a
Mirtillo

Caras del Estudio

Los artistas de los Países Bajos desarrollaron una sólida tradición de estudios de cabeza, comúnmente conocidos como *tronies*, que compartían elementos del retrato, pero se diferenciaban como un tipo de imagen independiente. Si pensamos en un retrato como el registro de un encuentro más o menos consciente entre un modelo y un artista, que produce una semejanza reconocible del sujeto, un *tronie* no tenía tales compromisos. El *tronie* era una caracterización de la humanidad, presentada por medio de una sola cabeza humana. Algunas son imágenes divertidas de risa, sorpresa o disgusto, mientras que otras son más conmovedoras con caras que transmiten decepción, desgracia o arrepentimiento. Si bien estos estudios de cabezas podrían comenzar con el artista representando las características de un modelo en vivo, la calidad convincente de estas imágenes no se basaba en su fidelidad a la apariencia del modelo, sino en la capacidad del artista para representar persuasivamente un tipo reconocible de emoción humana o experiencia psicológica.

La obra del Museo Haggerty titulada *Retrato de Tres Niños* por Nicolaes Maes refleja un tipo diferente de juego imaginativo común en el estudio de un artista. En este caso, el pintor trataba de proyectar la apariencia real de los tres niños retratados mediante representaciones detalladas y distintivas de sus caras. Simultáneamente, dotó a cada niño de atributos —objetos identificativos o compañía— que le confieren a cada uno la personalidad de una deidad mitológica. Estas caracterizaciones divinas tenían la intención de engrandecer, pero sin restarles importancia a las identidades propias de los niños.



Retrato de Tres Niños como Diana, Ganímedes y Ceres



Cabeza de un Hombre Viejo



Cabeza de un Hombre

Leonaert Bramer de Delft

Leonaert Bramer (1596-1674) fue un artista singular, tanto por su peculiar estilo pictórico como por los proyectos que despertaron su interés, desde la pintura al fresco hasta la ilustración de libros. Aproximadamente a los dieciocho años, viajó a Italia, donde desarrolló su habilidad como pintor entre otros expatriados neerlandeses en Roma. Al final, Bramer eligió especializarse en historias, algunas de la Biblia y otras de la antigüedad romana, pero trazó su propio curso hacia nuevos medios y técnicas pictóricas. Por ejemplo, cuando Bramer partió de Italia, ya había realizado al menos veinte pinturas sobre pizarra, incluida *Pedro Niega a Jesucristo* que se exhibe aquí. Igualmente inusual era su forma de aplicar la pintura en pegotes y trazos entrecortados. En 1628, cuando Bramer regresó a su pueblo natal, Delft, la apariencia de sus pinturas eran inéditas para los coleccionistas de arte de la ciudad. Rápidamente aumentó su número de clientes, predominantemente miembros de la comunidad reformada. A lo largo de su larga vida, siguió siendo un miembro respetado del gremio de pintores de Delft.

Las imágenes de Bramer, en particular, exigen que las miremos con detenimiento para coincidir con su ritmo moderado de revelar información. La aplicación escasa de pintura que al principio parece ofrecer tan poca definición se vuelve ricamente alusiva, lo que genera preguntas de peso moral que abarcan más que el tema específico de una sola pintura: ¿Dónde enfocamos nuestra atención? A medida que le damos sentido al mundo, ¿encontramos mayor significado en lo conspicuo o en lo sutil? ¿Reconoceríamos la divinidad si la encontráramos?



La Coronación
de la Virgen



La Traición de
Jesucristo



El Escarnecimiento de
Jesucristo



Pedro Niega a Jesucristo

Ignacio y la Verdadera Semejanza

Alrededor de 1600, los jesuitas reconocieron la necesidad apremiante de tener una imagen autorizada del fundador de su orden, Ignacio de Loyola. Sabían que sus esfuerzos por elevar a Ignacio a la santidad se verían favorecidos con la difusión de su retrato, pero esto no era un asunto sencillo. Como superior general de la Compañía de Jesús, Ignacio había evitado rigurosamente que le hicieran su retrato. Después de su muerte, sus compañeros crearon un molde de yeso de su cabeza. El molde de bronce resultante permanece hoy en Roma. Aunque este bronce era fiel a lo que fue en vida, los jesuitas necesitaban una imagen bidimensional que pudiera representarse en pintura o, mejor aún, en un grabado reproducible. Para la década de 1590, los jesuitas que habían conocido a Ignacio y podían dar testimonio de su apariencia física se dispersaron y se produjo un intercambio internacional de cartas e imágenes.

Quizás la primera imagen que responde a esta necesidad de una semejanza oficial es un insólito grabado realizado en 1597 por el artista flamenco Pierre Perret. El grabado, que se anunciaba como la “verdadera semejanza” (*vera efigies*) de Ignacio, se conoce hoy en día a partir de una sola impresión encontrada en una copia de la biografía del futuro santo que fue escrita por Pedro de Ribadeneyra. La representación del “bendito” Ignacio en el Museo Haggerty se basa directamente en el diseño de Perret y se estima que se pintó entre 1597 y 1622, cuando fue la canonización de Ignacio.





Esta galería contiene retratos de figuras históricas notables que, en un sentido u otro, fueron producidos en los mismos años en los que los primeros jesuitas se esforzaban por llegar a un acuerdo sobre la representación "verdadera" de su fundador. Ninguna de estas semejanzas se basó en la observación directa del sujeto representado por el artista. Por el contrario, sus afirmaciones de veracidad se basan en la confianza de los espectadores en factores circunstanciales tales como las descripciones escritas, las tradiciones artísticas de copia o la identificación simbólica.



La Verdadera Semejanza del Bendito Ignacio de Loyola



Ignacio de Loyola



Jesucristo como Salvator Mundi (Del latín: Salvador del Mundo)



Jesucristo, Pablo y los Apóstoles



Cícero / Julio César



Marco Bruto

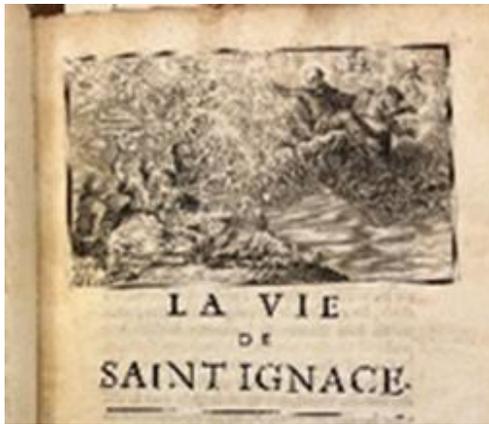
Impresas entre 1585 y 1680, estas biografías delimitan el sentido evolutivo de los editores europeos acerca de que la apariencia física de Ignacio era un complemento necesario para la historia de su vida. La tarea de los artistas era asegurarse de que la imagen de Ignacio tuviera la misma dignidad que se le atribuía al relato de sus acciones. Estos "retratos" le presentan al lector un Ignacio de tal forma que refuerza los objetivos religiosos, académicos o políticos del texto que los acompaña.

Agradecemos especialmente al Departamento de Colecciones Especiales y Archivos Universitarios en las Bibliotecas Raynor Memorial por hacer posible esta presentación.



HAGGERTY MUSEUM OF ART

MARQUETTE UNIVERSITY



Imágenes de Ignacio de varias biografías publicadas en los siglos XVI y XVII