

CIENCIA
PENSAMIENTO
Y CULTURA

arbor

Volumen CLXXXII

Nº 717

enero-febrero [2006]

Madrid [España]

ISSN: 0210-1963



MINISTERIO
DE CULTURA



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CIENCIA



CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

LA INVESTIGACIÓN EN EL ÁREA DE PINTURA FLAMENCA Y ESCUELAS DEL NORTE DEL MUSEO DEL PRADO

Alejandro Vergara Sharp

*Jefe de Conservación de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte
Museo Nacional del Prado*

ABSTRACT: *This article describes different research projects undertaken in the Area of Flemish and Northern European Painting at the Prado museum.*

One was devoted to the Adoration of the Magi, a painting by Rubens which has offers unusual insight into his creative personality.

A second project was devoted to the study of a series of tapestries designed by Rubens, which show episodes of the life of Achilles. In this case the project was the result of a collaboration with the Boijmans Van Beuningen Museum in Rotterdam.

At present, the Prado is conducting research into the art of Joachim Patinir, an landscape artist active in Antwerp in the early sixteenth century. In all three cases the Prado is responding to its responsibility to study its own collections.

KEY WORDS : *Art history, Museo del Prado, Rubens, Patinir.*

El Prado es depositario de la mayor colección de cuadros de Rubens que existe en la actualidad, heredada, casi en su totalidad, de Felipe IV, para quién trabajó el maestro de Amberes. Este hecho nos anima a actuar como un importante centro de estudios de Rubens, a quién hemos dedicado dos proyectos en los últimos años. En el año 2000 se decidió acometer la restauración de uno de sus cuadros más importantes, *La Adoración de los Magos*, un cuadro cuyo gran tamaño obligaba a una restauración prolongada. Esta labor la realizó Herlinda Cabrero del Departamento de Restauración del propio museo.

El cuadro tiene una historia muy peculiar, de la que emana el especial interés que tiene su estudio. Fue pintado por Rubens en 1609, por encargo del Ayuntamiento de Amberes. En 1612 el concejo decidió regalar el cuadro a Rodrigo Calderón, embajador del rey Felipe III, que lo trasladó inmediatamente a España. Con la llegada al trono de Felipe IV en 1621, y tras la condena y ejecución de Calderón, *La Adoración* pasó a formar parte de la colección real. En

RESUMEN: El Museo Nacional del Prado posee una de las colecciones de pintura flamenca de los siglos XV, XVI y XVII de mayor calidad y tamaño que existen, y también es depositario de obras de arte de gran importancia de origen alemán (entre ellas varios cuadros de Durero), holandés (Rembrandt) y de otros países cuyo arte se engloba dentro del Área de Conservación de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte del museo. Al margen de conservar estas obras y de mostrar al público el mayor número de ellas en condiciones idóneas, también dedicamos una parte importante de nuestra actividad a la investigación. La calidad superlativa de la colección del Prado nos confiere una gran responsabilidad: tenemos la obligación de ser líderes, a nivel mundial, en el estudio de las cuestiones que plantea la historia del arte respecto de los artistas y los cuadros de la colección. En las siguientes páginas se explican tres proyectos de investigación desarrollados por el Área de Pintura Flamenca recientemente, que muestran el abanico de proyectos los que trabajamos en el Prado, los criterios que nos guían a la hora de seleccionarlos, y la forma en que se desarrollan.

PALABRAS CLAVE: Historia del arte, Museo del Prado, Rubens, Patinir.

esos mismos años Rubens inició su trabajo diplomático al servicio de la Monarquía Española, y, para informar al rey sobre las negociaciones para un tratado de paz entre España e Inglaterra que había iniciado, se trasladó a Madrid a finales de verano de 1628. Durante su estancia en la corte, que se prolongó hasta abril de 1629, volvió a ver el cuadro de *La Adoración* y decidió repintarlo y agrandarlo.

El proceso de restauración de un cuadro implica descolgar la obra de la pared e iluminarla de forma que se pueda observar con un detenimiento y un detalle que no son posibles cuando se expone al público. En el caso de *La Adoración*, ello nos permitió comprobar que quedan aun sobre el lienzo numerosas huellas de su peripatética historia, lugares en los que aprecia la textura de la composición original, apenas solapada por las finas capas añadidas por el pintor veinte años después. La posibilidad de observar con detalle el cuadro nos permite estudiar la transformación del arte de Rubens en los veinte años transcurridos entre la primera y la segunda versión. Ante un cuadro tan

revelador de la personalidad creativa de un artista central en la historia europea, decidimos investigar el cuadro en profundidad, y organizar una exposición que presentase al público los resultados de nuestros estudios.

Lo primero que hicimos fue intentar conocer mejor el cuadro de 1609, para evaluar los cambios posteriores. El Gabinete Técnico del Museo el Prado realizó una radiografía del cuadro. Los rayos X se han utilizado para estudiar cuadros desde poco después de su descubrimiento en 1895, y sirven para desvelar formas que en ocasiones existen bajo de las capas de pintura que se observan a simple vista, debido a cambios de composición o a retoques posteriores. Los rayos X penetran de forma diferente la pintura según la densidad de los pigmentos (los pigmentos que contienen plomo son especialmente opacos a los rayos X) y el grosor de la capa pictórica. Si un artista ha pintado una figura de una determinada forma, y posteriormente ha cambiado su posición, es probable que la figura original pueda verse en una radiografía, dependiendo de los materiales con los que se haya pintado. En *La Adoración de los Magos*, la radiografía reveló que algunas formas actualmente invisibles que se atisban en el cuadro del Prado bajo la capa pictórica de 1628-1629, como sucede con la figura original de la Virgen, efectivamente existen debajo de la imagen que se ve actualmente.

Otro documento fundamental para el estudio de la composición en su versión original es una copia del cuadro, seguramente realizada en el taller de Rubens antes de que el original partiese de Amberes hacia España. Existían noticias en un artículo publicado en 1963 donde se daba noticia de la existencia de una copia de la *Adoración*. Nos interesaba encontrar esa copia, y determinar hasta que punto reproduce fielmente el original que Rubens pintó para el Ayuntamiento de Amberes. Con ayuda de distintos especialistas en Rubens, y fundamentalmente de Gregory Martín, que fue conservador de pintura flamenca de la National Gallery de Londres, localizamos el cuadro en una colección particular en Londres. Comparándolo con la radiografía, y con la textura de la composición original que subyace en el propio cuadro del Prado, comprobamos que se trata de una copia muy fiel del cuadro que Rubens pintó en 1609. La National Gallery accedió a que el cuadro se trasladase a su taller de restauración para hacer una fotografía general y otras de detalles que nos sirviesen en el Prado para documentar el aspecto de *La Adoración* en el momento de su creación original en 1609.

Con la ayuda de la radiografía y la copia, y con la posibilidad de observar muy de cerca el cuadro original, hemos podido utilizar el cuadro de *La Adoración* para investigar la evolución del gusto y el estilo pictórico de Rubens. El análisis del cuadro fue tan fructífero que se confirmó nuestra intención de dedicar una exposición a explicar la creatividad de Rubens, y también publicar un libro en el que quedasen plasmadas las ideas sorbe el pintor surgidas a raíz del estudio del cuadro.

En 2004 organizamos una exposición en la que, junto a *La Adoración*, se mostraron la copia de Londres y otros cuadros relacionados con el proceso de creación del cuadro, entre ellos varios bocetos.

El catálogo incluye una descripción del proceso de restauración y un análisis de materiales que aporta datos que serán útiles en futuros estudios y restauraciones de obras de Rubens.¹ El ensayo central del catálogo analiza lo que *La Adoración* nos enseña sobre la forma de crear de Rubens. Los numerosos cambios realizados por el pintor en 1628-1629 muestran que el estilo anterior debió de parecerle anticuado al pintor en ese momento. Tal vez el lugar donde mejor se observa la transformación que ha tenido lugar en el lenguaje pictórico de Rubens sea en la figura de la Virgen. En el cuadro de 1609 la figura responde a un ideal de belleza basado en la contorsión de las formas y la sinuosidad de los perfiles. Al repintar esta figura, Rubens moderó la sinuosidad elegante y artificial de su pose, y transformó los colores, substituyendo los tonos rosáceo y azul claro del original por otros más tradicionales y discretos, que llaman la atención menos sobre sí mismos. El efecto de estos cambios es revelador de la evolución de la forma en que Rubens concebía la pintura. En el cuadro original el pintor representa a la Virgen como una figura monumental de gran presencia formal. Al transformar el cuadro, su voluntad se centra en el gesto de ternura maternal de la Virgen. El papel del Rubens como pintor-mediador se ha tornado más discreto, con el resultado de que su nueva forma de pintar sirve para transmitir una experiencia más directa de la historia que está contando.

En el catálogo también decidimos tratar una de las cuestiones que más han confundido a los especialistas que han estudiado *La Adoración*: la fecha exacta de su realización y el lugar exacto que ocupó en el Ayuntamiento de

Amberes. Para ello contactamos con Joost van der Auwera, conservador del museo de Bruselas, que cuando realizaba su tesis doctoral había encontrado documentación relevante sobre estos temas en los archivos municipales de Amberes. Van der Auwera consiguió fijar la fecha con más precisión de lo que se había hecho hasta entonces, y mostró el lugar en el que se colgó el cuadro dentro del salón de los estados del Ayuntamiento, y la forma en que Rubens tuvo en cuenta ese lugar a la hora de diseñar el cuadro.

Otro proyecto de investigación reciente del Área de Pintura Flamenca del Museo del Prado concierne también a Rubens, y a sus diseños para una serie de tapices dedicados a la vida de Aquiles. La diferencia con el proyecto anterior consiste en que en este caso el museo, en lugar de iniciar el proyecto, respondió a una propuesta del Museum Boijmans van Beuningen, de Rotterdam, propietario de varios cuadros relacionados con esta serie, que buscaba nuestra colaboración debido a que otros tres cuadros que tienen relación con los tapices pertenecen al Museo del Prado. La propuesta interesó al museo, tanto por involucrar obras de la colección como por encajar con nuestra línea de investigación, y decidimos sumarnos al proyecto.

En cada proyecto las cuestiones que se plantean son diferentes, ya sea porque desde un inicio se emprende el estudio de un cuadro o grupo de cuadros buscando respuestas a cuestiones concretas, ya sea porque los propios cuadros plantean cuestiones diferentes. En este caso, lo que nos interesaba fundamentalmente era hacer un seguimiento de la evolución de las ideas del artista en un tipo de obras cuya creación incluye varias fases, desde las primeras ideas del pintor hasta los tapices finales. Bajo las capas de pintura de los primeros bocetos realizados por Rubens para esta serie se atisban en algunos casos restos de dibujos realizados con tiza negra. Para estudiar mejor estos dibujos se utilizó la técnica de la reflectografía infrarroja, una técnica que combina una cámara de fotografía infrarroja con un monitor de vídeo, y que revela algunas capas que subyacen a las que vemos en los cuadros, según los materiales con que estas hayan sido pintadas. Esta técnica, que se basa en la capacidad de la radiación infrarroja para penetrar algunas capas de pintura, se utiliza fundamentalmente para estudiar los dibujos y bocetos preliminares realizados por un pintor sobre el soporte mismo de un cuadro antes de empezar a pintar sobre él. El estudio detallado de estos dibujos subyacentes permite conocer las fases inicia-

les de la creación de una pintura, y también una faceta de la personalidad creativa de un artista que queda velada cuando termina sus cuadros.

El primer paso dado por Rubens en el diseño de la serie de Aquiles es la creación de los bocetos, en los que primero define la composición en dibujos subyacentes, y después la pinta con capas muy finas de pintura. Siete de estos ocho bocetos pertenecen al museo Boijmans van Beuningen; se trata de bocetos de una calidad excepcional, que muestran la viveza de la forma de pintar de artista, y su incomparable capacidad para dotar a las historias de la Antigüedad de relevancia y de inmediatez.

El siguiente paso en el desarrollo de la serie es la creación de los llamados modelos, unos bocetos algo mayores y más terminados que los anteriores. Unas pequeñas marcas que encontramos en el perímetro de los bocetos indican que las composiciones fueron transferidas a los modelos mediante cuadrículas, tramas, posiblemente realizadas con hilos, que se superponían sobre la composición original, y luego sobre el soporte de los modelos, agrandando en ese momento cada uno de los cuadrados en los que se había dividido previamente la composición.

Tres de los modelos para esta serie pertenecen al Museo del Prado (Fig. 1). Los modelos se realizaban para que los miembros de taller de Rubens encargados de la siguiente fase en la creación de los tapices, que consiste en ampliar las escenas para que los trabajadores de la fábrica los puedan reproducir en sus telares, pudieran hacerlo en base a unas composiciones en las que los detalles y los colores están ya claramente definidos. Es posible que estos modelos sirvieran también para que los clientes conociesen el aspecto que tendrían los tapices cuando se terminasen. La comparación de los ocho bocetos y los ocho modelos que permitió la exposición del Museo del Prado fue enormemente reveladora de la forma en que evolucionan las ideas de Rubens sobre el contenido de cada una de las historias de la vida de Aquiles, y sobre la mejor forma de presentarla visualmente. En algunos modelos se ve la colaboración de Rubens y su taller con una claridad que será muy útil para una cuestión importante para la actividad del Área de Pintura Flamenca del Museo del Prado, como lo es la atribución de otras obras en las que la proporción de participación de Rubens y de su taller ha planteado dudas.



Figura 1. Patinir, con Quinten Metsys, Las tentaciones de San Antonio abad, Museo Nacional del Prado, 155 x 173 (catálogo 1615).

El Museo del Prado y el Museum Boijmans van Beuningen produjeron un catálogo conjunto para esta exposición, en dos ediciones, una en español y otra en inglés². La exposición, sin embargo, fue diferente en Madrid y Rotterdam. Mientras que en Holanda se incluyeron no solo bocetos y modelos, sino también ocho enormes tapices, en Madrid existían limitaciones de espacio que imposibilitaban mostrar todos los tapices. Se decidió exponer un solo paño, que permitía observar el tipo de producto al que estaba destinado todo el proceso. La limitación de espacio nos permitió concebir los objetivos de la exposición de forma diferente, centrándonos en la forma en que evolucionaron las ideas de Rubens desde el boceto al modelo sobre la historia que estaba pintando, y sobre la forma más persuasiva de plasmar esa historia.

Uno de los proyectos en los que el Área de Pintura Flamenca del Museo del Prado trabaja en la actualidad consiste en el estudio de la obra de Joachim Patinir, y la organización de una exposición sobre el artista (Fig. 2). Joachim Patinir es un pintor que trabajó en la ciudad de Amberes entre 1515 y 1524, y fue reconocido, ya en vida, como el primer pintor de paisajes. Su arte fue alabado por

figuras muy destacadas de la época (entre ellos Durero), y poco después de su muerte sus cuadros se encontraban en algunas de las principales colecciones europeas (entre ellas la de Felipe II). A pesar de su fama, sólo existen actualmente 19 cuadros que los especialistas aceptan como de su mano, además de un pequeño grupo de obras discutidas. Por otra parte, en las últimas décadas, todos los pintores neerlandeses de primera fila de los siglos XV y primera mitad del XVI, desde Van Eyck y Van der Weyden hasta Gerard Daid y El Bosco, han sido objeto de estudios en profundidad, con la excepción de Patinir. La realización de un estudio sobre este pintor, que aspire a aclarar cuestiones planteadas por su obra y a marcar la pauta para futuros análisis, es un asunto pendiente en la historiografía sobre la pintura flamenca de la época.

Debido al elevado porcentaje de obras de Patinir que pertenecen al Museo del Prado (cuatro, sobre el total de 19 obras), consideramos que es nuestra responsabilidad realizar un estudio moderno sobre el artista que de respuesta a las preguntas que plantea su obra. Existen en Madrid otros dos cuadros de Patinir en las colecciones de Patrimonio Nacional y del Museo Thyssen. La frecuente colaboración



Figura 2. *Rubens y taller, Aquiles descubierto entre las hijas de Licomedes*, Museo Nacional del Prado, 107 x 145 cm (catálogo 2455).

entre el Área de Pintura Flamenca del Prado y el personal científico de esas dos instituciones, y la proximidad de estas dos obras, son razones adicionales que animan al Prado a acometer este proyecto.

Con la intención de contribuir de forma decisiva al mejor conocimiento del arte de Patinir hemos diseñado un proyecto de investigación y exposición. La primera fase, ya finalizada, ha consistido en contactar e invitar a Madrid, en noviembre de 2005, a especialistas en este pintor de diversos museos y universidades de Europa y Estados Unidos para compartir sus conocimientos sobre cuestiones como la técnica pictórica de Patinir, la forma de producción de sus cuadros, la interacción del maestro con el taller, su colaboración con Quintín Massys, Joos van Cleve (y tal vez otros maestros), la posible utilización de plantillas o dibujos que explique la repetición de motivos en diferentes cuadros, su mercado, el lugar que ocupa su arte en la evolución de la pintura de paisaje, y el significado que daba a sus temas. Entre los asistentes a esta reunión se encontraban algunos de los máximos especialistas en arte flamenco de la época, como Maryan Aynsworth (The

Metropolitan Museum of Art, Nueva York), Lorne Campbell (National Gallery, Londres), Reindert L. Falkenburg (Universidad de Leiden), Tomas Kren (The J. Paul Getty Museum, Los Angeles), Maximiliaan Maertens (Universidad de Gante), y Cecile Scaillierez (Museo del Louvre), por citar sólo a algunos.

En esta reunión de dos días de duración todos los participantes compartieron sus ideas sobre el artista y mostraron los análisis que han hecho de los cuadros que guardan en sus respectivos museos. La cuestión más inmediata a resolver es la de la definición del conjunto de la obra del artista. En un pintor de la importancia histórica y la escasa producción de Patinir es raro que aun no exista un consenso sobre que cuadros pintó, pero así sucede en este caso. Nuestra principal labor consiste por tanto en algo tan básico como establecer un corpus de obras cuya atribución pueda considerarse segura. Existen cuatro obras firmadas (aunque algunas firmas pueden ser falsas, cuestión que hay que dilucidar) y dos estudios fundamentales sobre el artista (Max J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, vol. IX, 1931, y Robert Koch, *Joachim Patinir*, Princeton,

1968), que son la base sobre la que trabajamos. Todos los cuadros conocidos que se asemejan al estilo de Patinir van a ser estudiados personalmente para este proyecto. Se analizarán con rayos X y con reflectografía infrarroja, buscando conocer mejor la técnica del artista, y tener más datos para poder distinguir entre los cuadros realizados por el propio Patinir y otros que son similares. También se están estudiando todos los soportes sobre los que se pintaron los cuadros mediante la dendrocronología. Esta técnica permite fechar los soportes de los cuadros siempre y cuando estos sean de madera de una misma especie y procedente de regiones próximas, como sucede con la pintura flamenca, que utiliza como soporte la madera de roble procedente de los bosques de la zona del mar Báltico. Los especialistas en esta técnica han recopilado suficientes datos como para crear grandes secuencias cronologías (llamadas curvas de crecimiento continuo) ante las que se cotejan los datos aportados por los anillos de crecimiento que se ven en los soportes de cada cuadro. Con estos datos, y teniendo en cuenta la forma de utilizar la madera de los carpinteros de la época, se puede conocer el año en que un árbol fue talado, y establecer con ello la datación más temprana posible para los cuadros. Calculando el tiempo necesario para el secado de la madera (entre 2 y 8 años en esa región), se llega también a una fecha probable para la realización del cuadro. Aunque es probable que existan muchos cuadros pintados en la propia época de Patinir por otros artistas que imitaban su estilo, la dendrocronología puede permitir descartar algunas obras en base a una datación posterior.

La siguiente fase del proyecto consiste en definir el contenido de la publicación que se va a dedicar al pintor, y que se convertirá en el catálogo completo de su obra. Los autores serán los mismos que asistieron a la reunión de Madrid, y sus contribuciones se basarán en las ideas que compartieron con sus colegas en dicha reunión.

El "Proyecto Patinir" culminará con una exposición en el verano de 2007, en la que estarán presentes todos los cuadros de Patinir cuyo estado de conservación permita su traslado. Como todas las muestras que se realizan en un gran museo, tendrá un carácter divulgativo, puesto que permitirá al público comprender y disfrutar de los sorprendentes cuadros de Patinir y de la visión del mundo que ofrecen. Sin embargo, se trata de una exposición que tiene mucho interés para los especialistas, puesto que permitirá contemplar y comparar, por primera vez, la mayor parte de los cuadros de Patinir que se conservan. La exposición servirá también para que se restauren los cuadros de Patinir que así lo exijan.

En estas páginas he descrito tres proyectos que sirven para explicar el tipo de actividad científica que se lleva a cabo en el Área de Pintura Flamenca del Museo del Prado. Uno de ellos, el dedicado a *La Adoración de los Magos* de Rubens, es un estudio monográfico sobre una obra maestra del museo, motivado por su prolongada restauración. En otro caso, el del proyecto dedicado a la serie de Aquiles de Rubens, respondimos a una petición de colaboración de una institución extranjera, el Museum Boijmans van Beuningen de Róterdam. Por último, el proyecto que actualmente dedicamos a Joachim Patinir responde, de nuevo a nuestra responsabilidad hacia el estudio de artistas de cuya obra el Prado es el principal depositario. En estos, y en otros casos, nos guía la idea de que el Museo del Prado debe de jugar un papel protagonista en los estudios de historia del arte sobre pintura flamenca y de otros ámbitos del norte de Europa, tanto por los datos como por los planteamientos teóricos que aportamos. Nuestra investigación debe de alcanzar un nivel de protagonismo internacional dentro de la disciplina de la historia del arte equivalente al que tienen las colecciones del museo.

NOTAS

Recibido: 12 de diciembre de 2005

Aceptado: 28 de febrero de 2006

1 Vergara, Alejandro, con Herlinda Cabrero; García-Maíquez, Jaime; Garrido, Carmen; José Juan y Auwera, Joost vander (2004): *Rubens. La*

Adoración de los Magos, Museo del Prado.

2 Lammertse, Friso y Vergara, Alejandro, con contribuciones de Boersma, Anntje; Delmarcel, Guy y Healy, Fiona (2003): *Pedro Pablo Rubens. La Historia de Aquiles*.