

OBRAS MAESTRAS DEL RENACIMIENTO AL ROMANTICISMO

COLECCIÓN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES - GALERÍA NACIONAL DE HUNGRÍA

OBRAS MAESTRAS DEL RENACIMIENTO AL ROMANTICISMO

COLECCIÓN
MUSEO DE BELLAS ARTES – GALERÍA NACIONAL DE HUNGRÍA

ÍNDICE

- 5 PRÓLOGO
ANDRÉS DUPRAT
- 7 PRESENTACIÓN
LÁSZLÓ BAÁN
- 9 EL MUSEO DE BELLAS ARTES - GALERÍA NACIONAL
DE HUNGRÍA: PASADO Y PRESENTE
GÁBOR BELLÁK
- 17 DEL DANUBIO AL PLATA: ENCUENTROS Y COINCIDENCIAS
FLORENCIA GALESIO Y ÁNGEL NAVARRO
- 39 EL RENACIMIENTO EN EL NORTE DE EUROPA
- 61 EL RENACIMIENTO ITALIANO
- 85 EL BARROCO ITALIANO
- III EL BARROCO EN LOS PAÍSES BAJOS
- 129 LA PINTURA ESPAÑOLA. EL BARROCO. FRANCISCO DE GOYA
- 141 DEL SIGLO XVIII AL ROMANTICISMO EN LA PINTURA HÚNGARA
- 161 LA PINTURA FRANCESA. EL ROCOCÓ. JEAN-BAPTISTE GREUZE
- 164 SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA
- 166 OBRAS EXHIBIDAS
- 175 TEXTOS EN INGLÉS. ENGLISH TRANSLATION

Hungría es una de las naciones más antiguas y venerables de Europa. Un largo milenio de alternativas históricas, que, como las de toda nación, oscilan entre la tragedia y la redención, hizo que su singular continuidad cultural se viera reflejada en el impresionante acervo artístico que atesora.

El Museo de Bellas Artes – Galería Nacional de Hungría acoge en su seno obras fundamentales del patrimonio nacional y universal. En esta ocasión –que representa un hito en la historia del vínculo cultural entre nuestros países–, el Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina recibe con honores esta exposición de maestros antiguos del Renacimiento y el Barroco, que congrega piezas de la institución europea.

No pocos de los momentos decisivos del arte del período son ofrecidos hoy al público local, que podrá contemplar obras poco conocidas de autores de la talla de Peter Paul Rubens, Lucas Cranach el Viejo, Giorgio Vasari, el Greco, Giambattista Tiepolo, Guido Reni, Rafael y Francisco de Goya, junto al maestro Leonardo da Vinci. Y a la vez, podrá disfrutarse de los insignes trabajos de autores húngaros como Mihály Kovács, Károly Markó, Jakab Bogdány, János Donát y József Borsos, que conforman un panorama de la primera modernidad visual de gran relevancia. Renacimiento y Barroco se encuentran espléndidamente reflejados en esta exposición, a través de la cual puede vislumbrarse uno de los puntos más altos alcanzados por el arte universal.

Esta muestra ha sido posible gracias a que, durante el tiempo que demandó la ampliación y renovación del Museo de Bellas Artes, Budapest –que se reinaugurará a fines de octubre de 2018–, las autoridades de Hungría permitieron que parte de su acervo se presentara en otros museos del mundo. Así, diferentes selecciones de esta colección han sido exhibidas en Londres (Royal Academy of Arts), París (Museo de Luxemburgo) y Madrid (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza). Buenos Aires, la única sede en el continente americano que acogerá esta iniciativa, es la última estación de esta itinerancia, antes de que las obras retornen a su país de origen para sumarse al guión permanente del Museo húngaro.

En ese sentido, agradezco especialmente a las autoridades y equipos de trabajo de ambos museos, a su director, László Baán, a Judit Tóth, a Tamás Végvári, y al Ministerio de Cultura de la Nación de la Argentina.

Es un verdadero orgullo para el Museo Nacional de Bellas Artes ofrecer a sus visitantes esta exposición que, con curaduría de Ángel Navarro y Florencia Galesio, marca un momento cumbre en la historia de nuestra institución.

Andrés Duprat
Director
Museo Nacional de Bellas Artes
Argentina

El año 1896 fue de suma importancia tanto para el Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina como para el Museo de Bellas Artes de Budapest. Ese año, cuando el excelente museo porteño abrió sus puertas, Hungría celebró el milenario de su constitución y se ratificó la fundación del Museo de Bellas Artes de Budapest. Nuestras instituciones, en aquel entonces y en la actualidad, invocaban el pasado, pero se dirigían al futuro. Pero ¿qué entendemos por pasado? Los recuerdos de la historia del arte universal y nacional: Tiepolo, Manet, Gauguin, Rodin, Goya, el Greco. En tiempos fundacionales y durante la historia institucional, coleccionábamos las obras de los mismos maestros, considerábamos importantes las mismas manifestaciones del arte; incluso, un bonito ejemplar de una composición del Greco, *Jesús en el huerto de los Olivos*, se encuentra en ambos museos. El Greco es nuestro, podríamos decir legítimamente tanto ustedes como nosotros. Pero el Greco es de todos nosotros, en síntesis. En nuestros países, generaciones han crecido conociendo las obras de los grandes exponentes del arte universal, y todo lo que vemos en los museos de Budapest y de Buenos Aires se ha incorporado a nuestra cultura general. Y sentimos, no solo en el sentido material de la palabra, sino en un sentido espiritual y emocional, que las obras que guardamos son *nuestras*.

Sin embargo, aunque conserve los recuerdos del pasado, un museo es, en primer lugar, una institución del futuro. Las piezas que colecciona, que exhibe son parte de la imagen que una comunidad tiene de sí misma. Y esta imagen no revela únicamente cómo somos, sino también cómo queremos ser. En las exposiciones de las grandes colecciones nacionales, se organicen en casa o en el extranjero, se manifiestan objetivos e ideales. No hace mucho presentamos nuestras obras maestras en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, y nos sentimos muy orgullosos de las raíces húngaras de quien prestó su nombre a la institución europea. Cuando Andrés Duprat estaba de visita en la capital española, no dejó de visitar nuestra exposición. Y como suele decirse, en buena compañía es fácil hacer amigos. Desde entonces, fue solamente cuestión de tiempo para que se diera el siguiente encuentro, esta vez aquí, en Buenos Aires.

Nos separan miles de millas y un océano, pero la distancia se acorta gracias a las relaciones que se establecen entre nuestras naciones e instituciones. Una de las mayores comunidades de húngaros en Latinoamérica vive en la Argentina. Ciudadanos de su país, a la vez son parte de la gran comunidad que constituye Hungría. Ellos también pueden decir que, aquí, nos sentimos como en casa. Y estamos seguros de que, en los próximos meses, llegarán al Bellas Artes más visitantes húngaros o de origen húngaro de lo habitual.

Cada encuentro –de personas, naciones o culturas– profundiza no solo el conocimiento mutuo, sino el conocimiento de nosotros mismos. Confío en que esta exposición que viene de tan lejos llegue cerca de todos sus visitantes y que, para todos ellos, esta experiencia perdure, viva, en la memoria.

László Baán
Director General
Museo de Bellas Artes – Galería Nacional de Hungría



EL MUSEO DE BELLAS ARTES - GALERÍA NACIONAL DE HUNGRÍA: PASADO Y PRESENTE

GÁBOR BELLÁK

BASADO EN TEXTOS PREVIOS DE ANNA JÁVOR Y ANDREA CZÉRE

El Museo de Bellas Artes - Galería Nacional de Hungría es el museo más grande del país. Su colección abarca la totalidad de las artes plásticas húngaras y extranjeras, desde el arte egipcio hasta el contemporáneo. Sus fondos nacionales constituyen el mayor y más completo conjunto de la producción artística de Hungría. Su historia, como la de todos los museos del país, se inicia con la fundación del Museo Nacional de Hungría.

La primera colección pública de Hungría, la Biblioteca Széchényi y Museo Nacional, fue creada en 1802 por el conde Ferenc Széchényi (1754-1820), y empezó a desarrollarse entre 1832 y 1836 durante las sesiones parlamentarias de la época de las reformas. Esta institución, fundada para reunir los testimonios literarios e históricos del pasado húngaro, contaba al principio con tan solo unas pocas obras de arte, principalmente retratos, pero gracias a diversas herencias y donaciones la pinacoteca y la colección de dibujos y grabados crecieron con celeridad. En 1836, con la ayuda del archiduque José de Austria, palatino de Hungría (1776-1847), se adquirió la colección del abogado y erudito Miklós Jankovich. Este había comenzado a coleccionar en la década de 1790, en particular joyas y materiales de archivos y bibliotecas, aunque su patrimonio también comprendía numerosas pinturas y esculturas húngaras y extranjeras. Casi al mismo tiempo que la colección Jankovich, el Museo Nacional obtuvo 192 pinturas por legado testamentario del

arzobispo de Eger, János László Pyrker (1772-1847), conjunto formado principalmente por obras italianas, pues Pyrker había sido patriarca de Venecia. Entre las espectaculares piezas que así llegaron al Museo estaba, por ejemplo, *La Virgen con seis santos*, de Giambattista Tiepolo. Pyrker también reunió obras de arte húngaras.

No obstante, la historia de un museo no consiste únicamente en su historia institucional: es también la historia de su colección. Fue a principios del siglo xvii cuando la familia Esterházy inició sus actividades de mecenazgo y coleccionismo artísticos. El conde Nikolaus Esterházy (1582-1645) fue ascendiendo desde su linaje de pequeña nobleza hasta ser elegido palatino de Hungría; más tarde construyó el castillo Esterházy en Forchtenstein (Austria). Como revela su testamento (1641), era un hombre muy acaudalado. Su hijo, Pál Esterházy (1635-1713), también fue elegido palatino y, en 1687, recibió el título de príncipe del Sacro Imperio Romano Germánico; poco después, como recompensa por su lealtad a los soberanos Habsburgo, se hizo con gran cantidad de tierras. Fue poeta, compositor y pintor, construyó el Palacio de Eisenstadt (Austria) y se dedicó con pasión al coleccionismo.

Sin embargo, la verdadera ampliación de la colección familiar se debe al príncipe Nikolaus II Esterházy (1765-1833), quien, en las tres primeras décadas del siglo xix, adquirió más de un millar de pinturas y reunió un conjunto espléndido de dibujos y grabados. Restauró su residencia principal,

Rafael, *La Virgen con el Niño y san Juanito* (Madonna Esterházy), ca. 1508, temple y óleo sobre tabla, 28,5 × 21,5 cm
Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 71



Jan Brueghel el Viejo, *Entrada de los animales en el arca de Noé*, ca.1613-1615, óleo sobre tabla de roble, 61 x 90,2 cm, Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 548

el palacio de Eisenstadt, según el estilo neoclásico. Una serie de expertos y especialistas en arte húngaros y del exterior, como Mattia Zarullo, prefecto del Real Museo de Capodimonte, de Nápoles, lo asistieron en su apasionada actividad coleccionista. Entre los artistas que se encargaron de la gestión de la colección se destaca, por su contribución a la clasificación y adquisición de piezas, el grabador vienés Joseph Fischer (1769-1822). En 1804, Fischer fue nombrado inspector de la Galería del Príncipe y, en 1811, director de la sección de pinturas y grabados.

En 1814, Nikolaus II Esterházy adquirió –junto con muchas de sus pinturas– el palacio de verano del príncipe de Kaunitz en Mariahilf, Viena, y trasladó allí sus colecciones. Como estas contaban ya con obras destacadas, procedentes de pinacotecas y colecciones de dibujos conocidas –como las Borghese, Doria Pamphilij, Barberini o Bourke, así como la de dibujos Poggi de París, la de dibujos y grabados Nowohratzky-Kollowrath de Praga y la Praun de Núremberg–, fueron durante medio siglo uno de los tesoros más famosos de Viena. El 27 de abril de 1815, la galería abrió sus puertas al público dos veces a la semana. Tras la muerte del príncipe Nikolaus II, en

1833, los problemas financieros impidieron que el patrimonio siguiera ampliándose de manera significativa.

A partir de 1836, con el florecimiento del movimiento nacionalista durante la época de las reformas, empezó a expresarse el deseo de llevar a Hungría la famosa Galería Esterházy. Conforme a las demandas de la opinión pública, que buscaba fórmulas adecuadas y viables para el desarrollo cultural en el país, en 1865 el príncipe Pál Antal III (1786-1866) trasladó la colección familiar de Viena a Pest, donde, desde el 12 de diciembre, se expusieron las pinturas en las salas de la segunda y tercera planta de un palacio recién construido para albergar la Academia de Ciencias de Hungría.

Debido a sus dificultades financieras, el nombre del hijo de Pál Esterházy, Nikolaus III (1817-1894), está unido a la venta de la galería al Estado húngaro. El administrador de las propiedades del príncipe ofreció la colección a József Eötvös, presidente de la Academia de Ciencias y ministro de Asuntos Culturales; en diciembre de 1870, se firmó el acuerdo de compraventa. El conjunto de pinturas, de 637 piezas, se vendió al Estado por 1,1 millones de florines (que equivaldrían en la actualidad, por el precio de los inmuebles

de entonces, a unos 195 millones de dólares americanos), y por otros 200.000 florines, los 3535 dibujos, 51.301 grabados y 305 volúmenes de libros ilustrados. Aunque recibió ofertas más ventajosas, el príncipe Nikolaus prefirió entregar la colección al Estado húngaro; inclusive, en 1871 donó a la nación otras seis pinturas de su palacio de Viena. Esta es la colección que, hasta hoy, constituye el núcleo del Museo de Bellas Artes, con obras tan destacadas como *La Madonna Esterházy*, de Rafael, *La entrada de los animales en el arca de Noé*, de Jan Brueghel el Viejo, el *Martirio de san Andrés*, de José de Ribera, *La aguadora*, de Goya, *Retrato de un matrimonio*, de Anton van Dyck, *Villa en la campiña romana*, de Claudio de Lorena, y *Después de la lluvia*, de Salomon van Ruysdael. Con la compra del acervo perteneciente a Esterházy, pasó a ser de propiedad pública la colección artística más valiosa de Hungría, que luego funcionó durante treinta y cuatro años con el nombre de Pinacoteca Nacional (Országos Képtár) y en la sede de la Academia de Ciencias.

En 1875 y 1877, por recomendación de Ferenc Pulszky (1814-1897), director del Museo Nacional y hombre inteligente, con una amplia y europea visión de futuro, se hizo un intercambio de pintura antigua y moderna entre el Museo Nacional y la Pinacoteca Nacional. Con esta aclaración de las respectivas responsabilidades, empezó a formarse la base de los dos departamentos fundamentales del posterior Museo de Bellas Artes: el de maestros antiguos y el del arte posterior a 1800. De ese modo, en las salas recién estrenadas de la Academia de Ciencias, se expusieron 726 pinturas, grupo enriquecido con las obras de las galerías Jankovich y Pyrker, que ya pertenecían a la Pinacoteca Nacional.

Al mismo tiempo, la década de 1850 también fue una época decisiva para el coleccionismo y la exhibición del arte húngaro. El director del Museo Nacional, Ágoston Kubinyi (1799-1873), fomentó el coleccionismo de retratos y autorretratos de artistas nacionales. La primera exposición representativa de las artes plásticas húngaras realizada en un museo se celebró en 1851. Fue entonces cuando se inauguró en el Museo Nacional la Pinacoteca Nacional del latino José de Austria, con 52 obras de 29 pintores locales. El Museo Nacional estableció como uno de sus objetivos principales el crecimiento de los fondos y la exhibición de obras de artistas húngaros. Prestó así especial atención a la producción de los maestros conocidos y reconocidos en toda Europa, como, entre otros, Károly Markó el Viejo (1793-1860). Cuando abdicó del trono en 1848, Fernando v de Hungría donó al Museo Nacional dos pinturas representativas de dicho pintor. Es curioso que ya en esa primera muestra de 1851 se perfilaran los caminos por los que avanzarían la colección y exposición de obras en el Museo: escenas

de la historia nacional, paisajes y otros géneros, alegorías y dos galerías de retratos, una de húngaros célebres y otra de miembros de la casa de los Habsburgo.

Desde 1880, el historiador del arte Károly Pulszky (1853-1899) fue conservador y, a partir de 1884, director de la Pinacoteca Nacional. Tras restaurar las obras, abordó rápidamente su catalogación científica, propuso numerosas atribuciones y se dedicó a popularizar la colección. En los últimos años del siglo xix, la galería empezó a tener problemas de espacio, un obstáculo para su futuro crecimiento. Por esto se planteó la idea de crear una institución independiente, el Museo de Bellas Artes, que, bajo la dirección de Pulszky, reuniera las colecciones nacionales e internacionales del país. En 1894, el gobierno asignó 400.000 florines a la ampliación del patrimonio. Con las adquisiciones realizadas durante ese año y el siguiente, el director de la Pinacoteca Nacional desempeñó un papel fundamental, al establecer, entre otras cosas, dos nuevos departamentos, el de escultura antigua y el de pintura al fresco.

En 1896, se celebró el milenario de la fundación de Hungría. En virtud de la séptima ley que aprobó el Parlamento ese año, la llamada Ley del Milenario, se creaba el Museo de Bellas Artes. El Estado concedió 3,2 millones de florines



José de Ribera, *El martirio de san Andrés*, 1628, óleo sobre tela, 209 x 183 cm, Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 523



Károly Markó el Viejo, *De las perlas del Sagrado Pasado*, 1833, óleo sobre tabla, 45 × 55 cm, Galería Nacional de Hungría, inv. 3076

a la nueva institución, de los cuales 1,2 millones se asignaron a la construcción de su sede. Se establecían como objetivos principales la adquisición y la exhibición de obras de arte, con miras a ofrecer a los visitantes una visión cronológica del desarrollo de la pintura, la escultura y el grabado de Hungría y Europa, con especial hincapié en el apoyo de la producción nacional.

En el concurso de proyectos arquitectónicos para el futuro edificio, celebrado en 1898 con un jurado internacional, Albert Schickedanz y Fülöp Herzog obtuvieron el segundo premio. No obstante, como su propuesta cumplía magistralmente con los requisitos funcionales de un museo y dado que el edificio se integraba con armonía en su contexto urbano, finalmente se les encargó la realización del proyecto. La construcción tuvo lugar entre 1900 y 1906.

El Museo de Bellas Artes se inauguró el 1 de diciembre de 1906, en presencia del emperador Francisco José.

Según el gusto de la época, en el monumental edificio – cuya arquitectura se basaba en modelos de museos de otros países – se combinaban elementos de varios estilos históricos. Las obras, tanto húngaras y extranjeras, de la Galería de Maestros Antiguos y la Galería de Arte Moderno, ocuparon la primera planta. En la planta baja del ala norte, se construyó una galería especialmente adecuada para la exhibición y almacenamiento de la colección de grabados y dibujos. A la vez, en la planta baja, se dedicaron amplios espacios a los vaciados en yeso que recorrián la historia universal de la escultura, sección que se abrió dos años más tarde, en 1908. Así, el nuevo museo, dedicado a mostrar obras de arte tanto húngaras como internacionales, acogió las colecciones de escultura, pintura y grabado custodiadas en el Museo Nacional y en la Pinacoteca Nacional, junto con los vaciados antes conservados en el departamento de antigüedades del Museo Nacional.

Con la adquisición de numerosas obras húngaras y con la presentación del desarrollo de la producción nacional en excelentes exposiciones, el segundo director del museo, Elek Petrovics (1873-1945), hizo posible un acceso más amplio a este tipo de patrimonio. En la primera mitad del siglo xx, el personal del museo realizó grandes avances en la recopilación e investigación del arte local, lo cual dio como resultado, a mediados de la centuria, la publicación de muchos estudios considerados hoy las piedras angulares de la historiografía del arte de Hungría.

La estructuración del Museo de Bellas Artes, concebida en sus inicios por el director de la Pinacoteca Nacional, Károly Pulszky, y proseguida por su primer director científico, Gábor Térey, fue objeto de numerosos cambios desde su fundación. También la función social y la financiación pública de la institución sufrieron una serie de modificaciones a lo largo del siglo pasado. El fuerte apoyo del Estado en las primeras décadas de existencia del museo fue reduciéndose en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, cuando, debido a las dificultades financieras de un país truncado y derrotado en el conflicto, no pudieron adquirirse nuevas piezas en el mercado de arte extranjero. Durante aquellos años, la gestión del museo se concentró en la adquisición y presentación del arte húngaro. Y después, la Segunda Guerra Mundial marcó el punto más crítico de la historia de la institución: fue necesario evacuar la mayor parte de las colecciones, que por fortuna se salvaron, sin que se registraran pérdidas importantes.

Hacia 1913, el Museo de Bellas Artes ya trataba el arte moderno de Hungría como una categoría propia. El director Elek Petrovics aumentó significativamente el fondo de obras contemporáneas, a la vez que trataba de reconstruir lo que quedaba de la pintura antigua del país. La Nueva Galería de Hungría, creada en 1928, se concibió como una exposición permanente en el antiguo Palacio de las Artes de la avenida Andrásy (hoy Academia de Bellas Artes), donde permaneció hasta 1934.

A partir de 1945, durante la ocupación soviética, la educación cultural de los ciudadanos fue prioridad en el campo de las instituciones museísticas, y se adoptó una perspectiva de orientación política. Y en el marco del nacionalismo continuaron ampliándose las colecciones: en 1953, la Galería Municipal de Budapest se anexó al Museo de Bellas Artes, que era la institución oficial para la adquisición de bellas artes de Budapest desde 1933; esta nueva galería tenía su sede en el palacio Károlyi (hoy Museo de Literatura Petőfi).

Para entonces, ya se había planteado la idea de una galería nacional independiente, idea que se hizo realidad en la primavera de 1957. Se separó el arte húngaro del europeo, y se creó la Galería Nacional de Hungría. Fue precisamente la feliz



Mihály Munkácsy, *La portadora de leña*, 1873, óleo sobre tabla, 99,7 × 80,3 cm, Galería Nacional de Hungría, inv. 4647

ampliación de las colecciones lo que llevó a esta decisión, pues el edificio del Museo de Bellas Artes ya no era capaz de acoger la enorme cantidad de piezas que se había acumulado durante el medio siglo anterior. Desde ese momento, el Museo de Bellas Artes se concentró en la compra, exhibición y catalogación de las obras europeas, desde la Antigüedad hasta nuestros días, mientras que la adquisición y la exhibición del arte nacional quedaron a cargo de la Galería Nacional de Hungría.

Como sede del flamante museo, se eligió un edificio de estilo ecléctico que anteriormente había ocupado el Tribunal Supremo; construido según un proyecto de Alajos Hauszmann entre 1891 y 1896, está situado en la plaza Kossuth y albergó hasta 2017 el Museo Etnográfico. Siguiendo los modelos de la Nationalgalerie de Berlín, el Hermitage de Leningrado (actual San Petersburgo), la Galería Tretiakov de Moscú y el Belvedere de Viena, apenas reestructurado por aquél entonces, la nueva galería contenía la producción artística de maestros húngaros modernos procedente del Museo de Bellas Artes.

Por influencia del espíritu dominante en la época, que privilegiaba las "tradiciones progresistas", la Galería Nacional de Hungría mostraba solo un siglo y medio del arte húngaro. Las pinturas y esculturas, dispuestas

cronológicamente a partir de 1800 en un riguroso orden clásico, ocupaban las elegantes galerías del grandioso edificio, con una propia dedicada al pintor Mihály Munkácsy. Junto a la presentación de la colección permanente, se realizaban muestras temporales y animadas actividades. Asimismo, se preparaban las exposiciones itinerantes que recorrían el país, acompañadas de modestos catálogos y folletos para la educación cultural del público. La antigua Galería Nacional también fue el centro de importantes estudios académicos y, en la actualidad, la institución sigue siendo la base de la investigación histórico-artística de Hungría desde el siglo xix hasta nuestros días.

En virtud de una ley de 1959, la galería se trasladó al antiguo Palacio Real de Buda, en el barrio del castillo, que aún debía reconstruirse. En la Alta Edad Media, allí se levantaba una fortaleza sobre el Danubio, en el borde de la colina. El palacio sufrió enormes daños durante la Segunda Guerra Mundial. La reparación se inició en 1949 y prosiguió por décadas. Los varios edificios se reconstruyeron y modernizaron completamente, siguiendo el proyecto

de István Janáky (1901-1966), con el propósito de crear un complejo museístico. El primero en abrir sus puertas en el ala sur fue el Museo de Historia de Budapest, que alberga los restos arqueológicos y constructivos de la Edad Media y el Renacimiento descubiertos durante las excavaciones. En 1974, la Galería Nacional pudo trasladarse a tres bloques contiguos que dan al Danubio.

Esta mudanza de la galería coincidió con la ampliación de la colección. Fue entonces cuando el Museo de Bellas Artes reubicó su fondo de maestros antiguos húngaros en la Galería Nacional: piezas de la Edad Media y el Barroco, realizadas dentro de las fronteras de la Hungría histórica, así como obras conocidas de artistas nacionales de los siglos xvii y xviii, incluyendo a algunos de los que vivieron en el extranjero. En 1974, se creó la colección contemporánea, una completa base para formar unos fondos permanentes sobre el arte húngaro posterior a 1945. Con estos dos últimos añadidos, el patrimonio de la Galería Nacional de Hungría –unas 100.000 piezas– se extiende de la fundación del Estado, en el siglo xi, al presente.

La nueva Galería Nacional de Hungría abrió sus puertas en el Palacio de Buda el 12 de octubre de 1975. La primera presentación se centraba en el arte del pasado, y era una fascinante introducción a un amplio concepto histórico, aunque pronto fue reestructurada. Gracias a la eficaz política de adquisiciones de la colección de Pinturas Antiguas de Hungría y a una mayor presencia de obras barrocas, se creó un taller independiente para su restauración. En 1979, se abrió la exposición permanente de tablas y esculturas de madera medievales en la planta baja, y el primer piso se destinó al arte barroco. Desde 1982, en la antigua sala del trono puede contemplarse la excepcional colección de retablos del gótico tardío.

En 2005, tras la mudanza del Museo Contemporáneo-Museo Ludwig al Palacio de las Artes recién construido a orillas del Danubio, la Galería Nacional de Hungría se amplió ocupando el ala norte que había quedado vacía. Además de oficinas, almacenes y un restaurante, adquirió también dos enormes áreas de exposición: en las salas de la primera planta, se celebran las muestras temporales más destacadas.

Gracias a las importantes relaciones internacionales de ambas instituciones, el Museo de Bellas Artes y la Galería Nacional de Hungría han presentado exposiciones temporarias con mucho éxito tanto en el país como en el extranjero. En la década de 2010, se planteó una estructura institucional que no separara las colecciones según la nacionalidad de los artistas, sino según sus relaciones internas. Uno de los objetivos de la reunificación de las dos instituciones, en 2012, fue que las obras de maestros antiguos internacionales, los retablos medievales y las obras de maestros antiguos húngaros se agruparan en la sede del Museo de Bellas Artes, recientemente renovada. Las colecciones húngaras e internacionales de los siglos xix y xx se ubicarán en la flamante sede de la nueva Galería Nacional.

La remodelación del Museo de Bellas Artes finalizará en 2018, por lo cual la muestra itinerante de obras maestras de sus colecciones, presentada esta vez en Buenos Aires, será la última de la serie. Las obras regresarán de la capital argentina para ocupar su lugar en la futura exposición permanente del Museo de Bellas Artes, Budapest.



Mihály Munkácsy, *Camino polvoriento (II)*, ca. 1884, óleo sobre tabla, 96 × 129,7 cm, Galería Nacional de Hungría, inv. 2563



Albert Schickedanz, *El Museo de Bellas Artes, Budapest*, 1899, acuarela sobre papel, 515 × 835 mm, Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 1899-365



DEL DANUBIO AL PLATA: ENCUENTROS Y COINCIDENCIAS

FLORENCIA GALESIO Y ÁNGEL NAVARRO

La llegada del importante conjunto de obras del Museo de Budapest al Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina ofrece una buena oportunidad para examinar algunas de las piezas de nuestra colección y, en la medida de lo posible, establecer relaciones entre ellas, así como similitudes, contactos y coincidencias.

La celebración del milenario del Estado húngaro dio lugar a la creación del Museo de Bellas Artes de Budapest, que aunaba dos instituciones públicas destacadas, poseedoras de importantes y ricas colecciones de arte que sumaban años de coleccionismo calificado: el Museo Nacional y la Galería de Hungría. En el inmenso conjunto, sobresalían las obras realizadas entre los siglos xv y xix, además de piezas clásicas y románticas, que procedían de las colecciones formadas, entre otros, por János Pyrker, patriarca de Venecia, Miklós Jankovich y la familia Esterházy. Esto sucedía en 1896, año que coincide con el de apertura de nuestro Museo. Pero a diferencia de la institución húngara –cuyo patrimonio supera en la actualidad el centenar de miles de ítems–, en nuestro caso, la colección fundacional estuvo formada solo por 164 obras, provenientes de donaciones de coleccionistas y otros particulares, y de algunas adquisiciones realizadas por el Estado. Siguiendo la idea de un grupo de ciudadanos, en cierto modo liderados por el artista Eduardo Schiaffino, el objetivo principal de la nueva institución fue organizar una colección destinada a instruir y deleitar al público local, que, además, debía servir de modelo a los estudiantes de arte. En un país carente de una tradición artística sólida y consistente,

donde los artistas eran escasos y no había medios de formación teórica ni práctica, donde tampoco se enseñaba o estudiaba historia del arte ni existían coleccionistas ni un verdadero mercado de arte,¹ se reunieron, en especial, obras contemporáneas, a las que lentamente se sumaron algunas piezas del pasado. El *Catálogo de las Obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, compilado y escrito por el director fundador Schiaffino,² menciona, entre otros, un trabajo de Guido Reni, otro de Giovanni Lanfranco, un retrato de Giovanni Battista Moroni, dos paisajes italianizantes de Pieter van Laer, uno de David Teniers, dos de Phillip Peter Roos, otro de Mateo Cerezo, además de numerosas copias anónimas de trabajos de artistas célebres. Con el correr del tiempo, ingresaron obras del siglo xvii y algunas pocas del siglo xvi que se unieron a las que habían producido ciertos artistas extranjeros que, durante el siglo xix, viajaron por el país, además de aquellas realizadas por los escasos autores locales, algunos autodidactas y otros formados recientemente en Europa mediante becas de estudio patrocinadas por el Estado. El incipiente coleccionismo local adquiría obras en España y Francia, sobre todo, en galerías consagradas, o algunas veces, directamente a los artistas, quienes recibían visitas en sus talleres. Se prefería el arte contemporáneo académico, escogiendo, cuando era posible, obras que habían sido distinguidas con premios en los salones oficiales. Raramente se compraban obras anteriores al siglo xix, las que, por lo general, implicaban un conocimiento de la historia del arte y sus protagonistas, así como el desarrollo de cierta apreciación

[Fig. 25] Peter Paul Rubens [Siegen, 1577-Amberes, 1640], *Helena Fourment y su hijo Frans*, tiza negra, roja y blanca sobre papel, 405 × 288 mm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 624

artística, un aspecto casi nulo en un medio donde –como dijimos– tanto artistas como escuelas de arte e instituciones del tipo eran prácticamente inexistentes.

De este modo, la colección de nuestro Museo se formó con obras que procedían, esencialmente, del siglo xix, de corte académico, a las que luego, de manera pausada, se agregaron pinturas impresionistas y algunas posimpressionistas. A ellas se sumaron otras de artistas españoles de fines del siglo xix y principios del siglo xx, muchos de los cuales eran contactados por argentinos que llegaban a Europa vía España, donde visitaban sus talleres y, muchas veces, eran retratados. También debemos contar aquí obras que trajeron y produjeron en la Argentina algunos artistas peninsulares que arribaron durante ese tiempo y, luego, a causa de la Guerra Civil Española. Con el correr del siglo xx, ingresaron pinturas de escuelas holandesa y flamenca, así como italiana y española, anteriores al siglo xix, para conformar un conjunto de sumo interés, considerado hoy uno de los más destacados de América del Sur.

Las obras del Museo de Bellas Artes, Budapest, además de mostrar parte de un patrimonio rico y extenso, permiten ampliar el repertorio de nuestro Museo³ complementando temporalmente la colección para ofrecer un recorrido interesante por un período significativo de la historia del arte occidental.

LOS TEMAS DEL RENACIMIENTO

La selección que ofrece el Museo de Budapest comienza con obras de fines del siglo xv, tiempo en que tuvo lugar el movimiento cultural conocido como Renacimiento, del que Italia fue protagonista y cuya atención se centró en un renovado interés por la figura humana y las formas de la naturaleza, así como por productos literarios y artísticos del mundo clásico. Las formas artísticas se conectan con estas ideas principales, a las que debemos agregar el desarrollo y el uso de la perspectiva,⁴ una técnica de representación que serviría para acentuar la idea de realidad y crear escenarios llamativos; desde las primeras soluciones, las representaciones espaciales evolucionaron y se perfeccionaron hasta llegar, en el siglo xvi, a “prolongar” arquitecturas que se abrían en los cielos que el mundo barroco mostraba, especialmente, en frescos que adornaban iglesias y palacios.

Presentes en esta exposición, *Guerrero a caballo* [Cat. 20], atribuida a Leonardo da Vinci, y *Proyecto de decoración efímera* [Cat. 18], de Rafael, son dos obras singulares realizadas a fines del siglo xv y principios del siglo xvi que evidencian el interés de sus autores y ponen en juego las características señaladas. *San Juan Bautista* [Cat. 11], de Jacopo del Sellaio (1442-1493), y *La Virgen con el Niño y san*

Francisco de Asís [Cat. 13], de Lorenzo Lotto (ca. 1480-1556), muestran muy bien la inclinación por la figura humana, ahora observada y representada con alto índice de realismo, tal como puede verse también en *Virgen con el Niño y san Juan* [Fig. 1], de Pietro di Simone Bugiardini (1475-1554), de la colección del Bellas Artes de la Argentina.

En otros casos, la representación espacial aparece enriquecida en composiciones donde se visualizan diversos personajes que se mueven en un marco arquitectónico dominado por formas clásicas. Por ejemplo, en una de las piezas de la colección de Budapest, *Cristo y la adúltera* [Cat. 14], de Garofalo (1481-1559), la escena se desarrolla frente a una fachada ordenada por columnas jónicas que dejan ver un corredor cubierto por una bóveda de cañón corrido con casetones, cuya representación ha sido realizada mediante el uso cuidadoso de la perspectiva. Algo similar encontramos en la *Santa conversación* [Fig. 2], de Niccolò Pisano (1470-1538), patrimonio de nuestro Museo, cuya acción tiene lugar en un escenario donde predomina la arquitectura clásica, ahora abierta a un paisaje que domina el fondo de la tela. En el centro, remarcada por el fuste acanalado de una columna, se observa a la Virgen sentada



[Fig. 1] Pietro di Simone Bugiardini [Florencia, 1475-1554], *Virgen con el Niño y san Juan*, óleo sobre tabla, 66 × 51,5 cm., Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 2273



[Fig. 2] Niccolò Pisano [Pisa, 1470-1538], *Santa conversación*, óleo sobre tabla, 257 × 193 cm., Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 2523



[Fig. 3] Pietro Negroni [Cosenza, 1503-Nápoles, 1565], *Bodas místicas de Santa Catalina*, óleo sobre tabla, 139 × 109 cm., Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 2857

en un trono sosteniendo al Niño Jesús, con el pequeño san Juan a sus pies. A ambos lados, varios santos distribuidos de modo simétrico. El eje central de la composición es rematado por tres ángeles que, cantando, vuelan en lo alto, sobre la figura de la Virgen y delante de una columna.

La experimentación plástica y la búsqueda de diferentes soluciones –tanto de composición como de color– por parte de artistas como Rafael y Miguel Ángel marcaron el inicio de una importante renovación del lenguaje plástico que llevó a la gestación de formas expresivas que dominaron el siglo a partir de los años 1520. Se aprecian notables distorsiones en la representación de la figura humana, cuyos miembros se alargan y presentan diferentes proporciones, con cabezas pequeñas y poses ondulantes. Asimismo, los personajes visten ropajes de colores poco saturados, pálidos y tenues, que muchas veces se alteran en sus sombras y reflejos, provocando cambios de luz y color, en lo que técnicamente se conoce como *cangiamento*. Muchas veces, se mueven en espacios que han perdido la calma y

racionalidad que imponía el mundo renacentista ordenado por la perspectiva. Pinturas, esculturas, ilustraciones como emblemas y alegorías se completan con un alto grado de erudición, resultado de las altas exigencias cortesanas de esta época exquisita, que demandaba individuos bien formados intelectualmente y en la vida de relación. Los productos de esta etapa corresponden a un período que la historia del arte ha llamado manierismo. Nace en las primeras décadas del siglo xvi, y resulta su principal tendencia; no solo se desarrolló en los diversos centros artísticos de Italia, sino que, desde allí, se expandió a Francia, Flandes y Alemania, entre otros países, y alcanzó características diferentes y bien marcadas en cada uno de ellos.

Esto puede observarse en las obras de Tiziano y Moroni que nos visitan, junto a las cuales es posible señalar *Bodas místicas de santa Catalina* [Fig. 3], de Pietro Negroni (1503-1565), apodado Zingarello, un artista del sur de Italia. Su procedencia constituye un ejemplo de cómo las formas manieristas recorrieron toda la península y tam-



[Fig. 4] Hans Speckaert [Bruselas, ca. 1540-Roma, 1577], *Moisés elevando la serpiente de bronce*, óleo sobre tela, 159 × 239 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 2895

bién, según dijimos, llegaron a otros centros europeos de Francia y Flandes, principalmente. A partir del siglo xv, Italia se había convertido en el referente más importante para los artistas europeos, que viajaban para estudiar obras de la antigüedad clásica, además de buscar novedades en el campo del arte. En nuestra colección, *Moisés elevando la serpiente de bronce* [Fig. 4] muestra con claridad esta dinámica: su autor, Hans Speckaert (ca. 1540-1577), absorbió la experiencia manierista en Florencia y en Roma, donde falleció en 1577.

El conjunto de Budapest incluye *Las bodas de Caná* [Cat. 16], de Giorgio Vasari (1511-1574), quien se cuenta entre los representantes más destacados del movimiento manierista y que, además de biógrafo de artistas, fue el teórico a quien se debe la denominación del período. Fue también el fundador de la Academia florentina de san Lucas en 1564, una institución destinada a la enseñanza de la práctica artística, así como a resolver cuestiones de índole profesional. De este autor, nuestro Museo posee *Los*

tres ángeles apareciendo a la familia de Abraham [Fig. 5], un dibujo preparatorio para una composición que pintó hacia el fin de su vida. Se trata de un estandarte procesional encargado por la Confraternidad de la Santísima Trinidad de Arezzo, que debía presentar una escena de la historia de Abraham en uno de sus lados y una representación de la Santísima Trinidad en el otro. El folio del Museo Nacional de Bellas Artes –que procede de la colección John Witcomb Bayley, principal fuente de los dibujos antiguos de la institución– resulta ser una pieza de sumo interés, ya que posee estudios de ambas escenas: en el recto, vemos a Abraham y a su familia recibiendo a los tres ángeles, mientras que en el verso el artista estudia dos versiones del tema de la Trinidad. Abraham, junto a las demás figuras de esta historia –Sara, Agar, Ismael, los tres ángeles y diversos sirvientes–, aparecen ocupando, agolpados, gran parte de la escena, desarrollada en un pequeño espacio que, como sucede con la obra de Budapest, apenas los contiene. Este manejo espacial forzado o antojadizo es otra de las características

más frecuentes en la producción artística de este momento. Muchas obras de la época incluyen relatos que ofrecen dificultad para ser decodificados, y también aparecen en ellas iluminaciones extrañas o cielos enrarecidos que dan por resultado un clima extraordinario, tal como puede verse en *Escena de guerra*, de Giovanni Andrea Donducci (1575-1655), llamado Mastelletta, que pertenece a la colección de nuestro Museo, donde es difícil comprender la acción que llevan a cabo los personajes que aparecen en la escena o, aún más, el mismo escenario, que muestra una ciudad fantasmagórica en el fondo de la pintura.

DOS MAESTROS DEL BARROCO ESPAÑOL

Hacia 1570, y tras una etapa de predominio flamenco, la influencia de la pintura italiana fue significativa en el ámbito español. Durante el siglo xvi, los artistas de este país comenzaron a tomar como modelo a los pintores italianos, y monarcas como Carlos v se convirtieron en sus grandes mecenas.

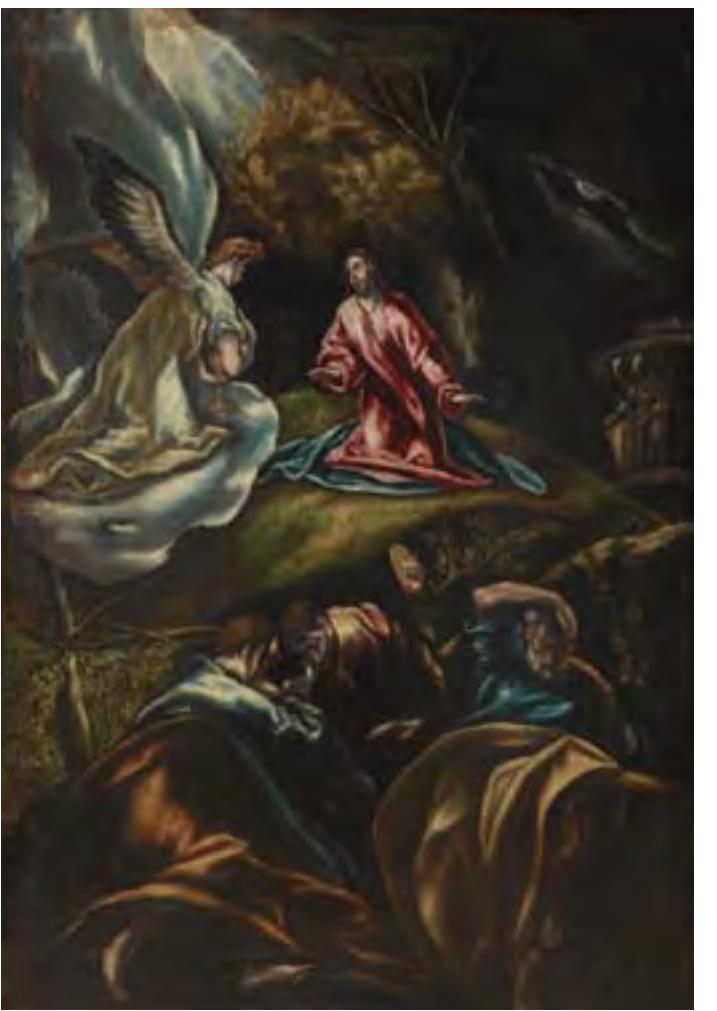


[Fig. 5] Giorgio Vasari [Arezzo, 1511-Florencia, 1574], *Los tres ángeles apareciendo a la familia de Abraham*, tinta marrón, pluma, aguada sobre papel, 23,5 × 16,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 453

Artista español nacido en la isla de Creta,⁵ el Greco llegó a Madrid en 1576 portando un complejo de tradiciones diversas que reunía una base bizantina junto con la presencia manierista de Jacopo Bassano, Tiziano Vecellio, Tintoretto y el último Miguel Ángel. Aislado e independiente, un año más tarde se encontraba en Toledo, donde organizó su taller y trabajó hasta su muerte.

Su principal clientela estaba conformada por las órdenes religiosas y el clero secular, para los que realizó pinturas y proyectó retablos. También respondió a los pedidos de particulares, quienes demandaban obras de carácter devocional, además de los retratos solicitados por la aristocracia local.⁶

Hacia 1580, abordó piezas de tamaño mediano, con temas relacionados a las prácticas espirituales de la Contrarreforma, destinadas a la clientela toledana. *Jesús en el huerto de los Olivos* (1600-1607) [Fig. 6], episodio de la Pasión de Cristo previo al Prendimiento y a la Crucifixión, según el relato de los Evangelios,⁷ fue uno de los temas requeridos por los fieles en ese momento.



[Fig. 6] Doménico Theotokópoulos, el Greco [Candia, 1541-Toledo, 1614], *Jesús en el huerto de los Olivos*, 1600-1607, óleo sobre tela, 108 × 76 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 2569



[Fig. 7] Francisco de Zurbarán [Badajoz, Fuente de Cantos, 1598-Madrid, 1664], *San Francisco en meditación*, 1632, óleo sobre tela, 114 × 78 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 8617

Theotokópoulos desarrolló esta escena en diferentes formatos, apaisado en un primer momento y vertical en las versiones posteriores a 1600, como el óleo perteneciente a la colección de Buenos Aires.⁸

De acuerdo con los especialistas, el tema responde a fuentes italianas del siglo xvi. Es probable que el griego hubiera conocido en Italia una copia de *La oración en el Huerto*, de Tiziano, destinada al Escorial (Museo del Prado), y de un grabado del mismo tema debido a Giulio Bonasone. Artista singular, el Greco reformuló el asunto de manera original, y recurrió a la luz como medio para otorgar mayor dramatismo al relato y presentar al ángel con un carácter particular.⁹

El Greco realizó varios ejemplares de este motivo: trabajó la narración en un formato vertical, como la obra que pertenece al museo porteño. Se conocen al menos otras seis versiones con esta disposición, entre las que se destacan la de la Iglesia de Santa María de Andújar (Jaén) y la perteneciente a la colección del Museo de Bellas Artes, Budapest, ambas vinculadas directamente a la del Bellas Artes de la Argentina.¹⁰

El investigador August Mayer incorporó la versión que se encuentra en Buenos Aires en su minucioso trabajo sobre el artista, de 1931,¹¹ y tiempo después, hizo lo propio Harold Wethey –quien apuntó, además, la posibilidad de la intervención del taller–, en el catálogo de 1962.¹²

El ejemplar porteño presenta la firma del artista con el nombre completo en caracteres griegos: "Doménikos Theotokópoulos". Así lo corroboraron Mayer, en 1928, y Juan Corradini, quien tuvo a su cargo la restauración de la obra en 1957, aunque hoy son visibles solo algunos caracteres incompletos.¹³

En esta composición, dividida en dos registros, el pintor distribuyó en el inferior a los discípulos Juan, Santiago el Mayor y Pedro, dormidos y en la oscuridad; en el superior, sobre un terreno rocoso, la imagen de Cristo humanizado, quien, de rodillas, reza frente al ángel portador del cáliz. Ambas figuras se destacan por la luz irradiada desde lo alto. Esta organización fragmentada está acentuada por la separación del huerto, más oscura, que señala una dirección diagonal e indica profundidad. En ese ángulo, y bañados por la luz de la luna, el Greco esbozó a los soldados del Prendimiento, guiados por Judas Iscariote, ante los muros de Jerusalén.

Con un lenguaje personal, resolvió las figuras estilizadas de Cristo y del ángel, que emergen, ascendentes e ingravidas, en una atmósfera atemporal, entre nubes turbulentas y amenazantes, donde prima una iluminación arbitraria. Este tratamiento se contrapone al de los discípulos ubicados en el plano inferior. Con sus posiciones forzadas y cubiertos por ampulosos paños, los cuerpos ocupan un espacio reducido, y la penumbra otorga mayor dramatismo a la escena.

Entre ellos, la figura de Pedro adquiere importancia por su protagonismo en los hechos posteriores de la Pasión.¹⁴

La luz, portadora de valor simbólico, indicada por los trazos blancos de las pinceladas, unifica los planos –terrenal y celestial– donde se desarrolla la narración.

Por otro lado, monjes y santos fueron motivos característicos de la producción de Francisco de Zurbarán. El pintor extremeño describió en sus lienzos la vida monástica a través de un realismo sencillo y franco. Con gran detalle, retrató a los monjes durante momentos de contemplación en composiciones de piadosa sensibilidad. Pero también se destacó en la pintura de virgencitas, jóvenes inmaculadas, niños de la espina o santas adolescentes, y en la representación de la figura de san Francisco de Asís, que abordó en varias ocasiones.

La imagen que nos ocupa, *San Francisco en meditación* [Fig. 7], si bien pertenece a un período temprano de su producción, fue reiterada a lo largo de su vida. Según los especialistas, la manera de trabajar este tema acusa una relación con el *San Francisco y fray León meditando sobre la muerte*, del Greco, al que posiblemente Zurbarán conociera en Sevilla o por medio de grabados.¹⁵ Al tratarse de una obra temprana, la vinculación con el trabajo del maestro cretense se vuelve más evidente.

En este caso, el pintor presenta al santo de rodillas sobre un fondo oscuro y vacío, resaltado por la luz. Este tratamiento lumínico contribuye a la concentración de la mirada en la figura de san Francisco –vestido con el hábito capuchino ajustado con el cordón de triple nudo referido a los votos franciscanos de pobreza, obediencia y castidad– y en la calavera. Su representación, en primer plano, acentuada por los brillos, remite a la fugacidad de la vida y a la proximidad de la muerte, temas típicos de la pintura religiosa barroca. En el mismo sentido, el libro apoyado sobre las rocas se proyecta hacia el espacio del espectador. El santo, en actitud de meditación, alienta a los devotos a esta práctica, propia de la Contrarreforma.

La paleta reducida, dominada por los colores terrosos contrastados por la iluminación dramática, señala la sobriedad característica de Zurbarán. Es posible que este tratamiento de la luz y la atención a los objetos provengan de la pintura de Michelangelo Merisi da Caravaggio, de quien, según Antonio Palomino, Zurbarán era deudor.¹⁶ Así, esta obra prueba la presencia del naturalismo caravaggesco que dominó la pintura española de la primera mitad del siglo xvii.

Por su datación, esta pieza debió haber sido pintada en Sevilla, ciudad a la que se había trasladado en 1629. Allí, además de dedicarse a cumplir con encargos para conventos y colegios, realizó obras de menor tamaño destinadas a capillas y oratorios privados. Dadas sus características, podría pensarse que se trata de un encargo particular.



[Fig. 8] Bartolomeo Cavarozi [Viterbo, 1590-Roma, 1625], *Ángel de la guarda*, óleo sobre tela, 178 × 139 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 2899

Dos años después de terminado este óleo, el artista viajó a Madrid para trabajar en la decoración del Salón de los Reinos en el nuevo palacio de Felipe iv, el Buen Retiro, donde pintó los diez Trabajos de Hércules para las sobreventanas y dos grandes lienzos de batallas. Estas tareas le permitieron entrar en contacto con la producción italiana y boleña, aproximación que lo llevó a moderar su tenebrismo y a desarrollar una pintura colorista y de paleta más alta.

ALGUNAS PRESENCIAS DEL BARROCO ITALIANO

Durante el primer cuarto del siglo xvii, comenzó a gestarse en Roma el movimiento Barroco: artistas como Caravaggio, Annibale Carracci y Giovanni Lorenzo Bernini marcaron un camino que perduraría, con lógicas variaciones, hasta bien entrado el siglo xviii. Hacia fines de los años 1620, sus características aparecen bien definidas y, desde Roma –por entonces la ciudad más importante de la península–, se expandió por diversos lugares no solo de Italia, sino también del resto de Europa. Las obras combinan luces y colores, frecuentemente destinados a crear grandes contrastes en



[Fig. 9] Luca Giordano [Nápoles, 1634-1705], *Presentación de Jacob a Isaac*, óleo sobre tela, 117 x 191 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 2464

composiciones dinámicas y acentuar el dramatismo de las escenas, intentando impactar los sentidos del observador. Muchas veces, el mismo espectador –a través de soluciones espaciales ilusionistas formalizadas a partir del uso de la perspectiva– llega a sentirse incluido en la escena. Esto puede apreciarse en dos piezas que nos visitan en esta oportunidad, *David y Abigail* [Cat. 25], de Guido Reni (1575-1642) y taller, que impresiona por su composición y colorido, y *La Anunciación* [Cat. 24], de Bernardo Strozzi (1581-1644); o en obras de la colección del museo de Buenos Aires, como el *Ángel de la guarda* [Fig. 8], de Bartolomeo Cavarozzi (1590-1625), dedicada a una de las nuevas devociones impulsadas en esta época, así como en *Presentación de Jacob a Isaac* [Fig. 9], de Luca Giordano (1634-1705), de la cual nuestra institución adquirió un dibujo preparatorio en enero de 2017.

En este sentido, también debe mencionarse *La vanidad de la vida* [Fig. 10], recientemente atribuida a Giovanni Domenico Cerrini (1609-1681), llamado il Cavalier Perugino, por Alejo Lo Russo.¹⁷ A la *vanitas* de este artista poco conocido, que

estuvo en contacto con Reni en Roma y, además, fue influido por importantes creadores de la época, como Domenichino y Lanfranco, puede agregarse, del siglo xviii, *Venus y Sátiro* [Cat. 22], de Sebastiano Ricci (1659-1734), perteneciente a Budapest, y su *Aurora y Thyton*, patrimonio de nuestro Museo [Fig. 11]. En estas obras, la historia religiosa y la mitología sirven para plantear uno de los grandes discursos que desplegaron los artistas de esta época, tal como sucede con *Los hebreos recogiendo el maná en el desierto* y el *Sacrificio de Melquisedec* [Fig. 12], realizadas por Giambattista Tiepolo (1696-1770), de quien la institución húngara nos presenta *La Virgen exhortando a santa Teresa a que nombre a san José protector de la Orden Carmelita* [Cat. 28].

Desde el punto de vista temático, las obras mencionadas pueden considerarse pinturas de historia –general, religiosa o mitológica–, hecho que permite reunirlas en una categoría, grupo o “género”, que gozó de la más alta consideración en la producción de un artista a partir del siglo xvii. Otros temas, como el retrato, el paisaje, la naturaleza

[Fig. 10] Giovanni Domenico Cerrini, il Cavalier Perugino, [Perugia, 1609-Roma, 1681], *La vanidad de la vida*, óleo sobre tela, 134,1 x 182,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 2461



[Fig. 11] Sebastiano Ricci [Belluno, 1659-Venecia, 1734], *Aurora y Thyton*, óleo sobre tela, 175 x 133 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 2900

[Fig. 12] Giambattista Tiepolo [Venecia, 1696-Madrid, 1770], *Sacrificio de Melquisedec*, óleo sobre tela, 91 x 67 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 2580



muerta y la pintura de costumbres, constituyen las categorías o géneros restantes y se utilizan, en ocasiones, para calificar la producción de los autores.

Dentro del género paisaje, se incluyen las vistas de ciudades, *vedute*, impuestas por artistas como Giovanni Paolo Pannini (1692-1765/1768) y el veneciano Giovanni Antonio Canaletto (1697-1768), quien influyó en coterráneos como Michele Marieschi (1710-1743), del que el Museo de Bellas Artes, Budapest, presenta *La Piazzetta dei Leoncini en Venecia* [Cat. 29], o del artista, menos difundido, Apollonio Domenichini (1715-ca. 1770), con su *Vista de la Piazza della Rotonda con el Panteón de Agripa en Roma* [Cat. 32]. Estos trabajos se inscriben en una importante tradición que incluye nombres como Francesco Guardi (1712-1793) y el ampliamente conocido Giovanni Battista Piranesi (1720-1778).

Por otra parte, el napolitano Giuseppe Ruoppolo (1631?-1710), a través de su *Bodegón con frutas y verduras* [Cat. 23], brinda un importante ejemplo de un género cuya presencia en nuestro Museo es exigua, como dijimos anteriormente. Lo mismo sucede con *Dos guacamayos, cacatúa y arrendajo con frutas*, de Jakab Bogdány (antes de 1660-1724) [Cat. 50].

ECOS DEL RENACIMIENTO EN EL NORTE EUROPEO: DEL RETRATO A LA NATURALEZA MUERTA

Continuando con la tradición renacentista, resulta de gran interés señalar las obras procedentes del norte de Europa, una época y un ámbito que, en nuestro Museo, se encuentran escasamente representados (como ocurre en algu-

nas instituciones fundadas tardíamente, esto es, durante la segunda mitad del siglo xix o hacia fines de la centuria). Las piezas incluidas en la selección del Museo de Budapest, *Cristo y la Virgen intercediendo por la humanidad ante Dios Padre* [Cat. 1] y las dos *Pareja amorosa desigual* [Cat. 2 y 3], de Lucas Cranach el Viejo (ca. 1472-1553), junto a *La Virgen con el Niño* [Cat. 4], de Albrecht Altdorfer (ca. 1480-1538), y algunos dibujos de estos artistas como *Cabeza femenina* [Cat. 8], de Hans Baldung Grien (1485/1485-1545), son una oportunidad para ampliar el panorama histórico, iconográfico y figurativo que, en nuestro caso, solo podemos observar a partir de obras como *Crucifixión de Cristo* [Fig. 13] –atribuida por Francisco Corti a Lucas Cranach el Viejo–, *El nacimiento de la Virgen María* [Fig. 14], de Jacob Cornelisz. van Oostsanen (ca. 1470-1533) –quien introduce un esque-

ma perspectivo que Durero utilizó en un grabado de igual tema–, y *Santos y Donantes* [Fig. 15], las alas del tríptico de Adriaen Isenbrant (1490-1551), todas procedentes de la colección Hirsch.

LA NATURALEZA MUERTA Y EL PAISAJE, EN LOS PAÍSES BAJOS

Como parte de la escuela holandesa, la serie de las cuatro estaciones, de Jacob Grimmer (ca. 1525-después de 1590) [Cat. 34, 35, 36 y 37], bien complementa nuestras dos obras singulares vinculadas con el surgimiento del paisaje en Flandes, en los primeros años del siglo xvi, y su desarrollo posterior. Una de ellas, *Paisaje con la huida a Egipto*, de Joachim Patinir (1475-1524) [Fig. 16], exhibe la primera instancia de solución del género independizado, donde una perspectiva con un



[Fig. 13] Lucas Cranach el Viejo [Kronach, ca. 1472-Weimar, 1553], *Crucifixión de Cristo*, óleo sobre tabla, 85,5 x 62 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 8632

[Fig. 14] Jacob Cornelisz. van Oostsanen [Oostsanen, ca. 1470-Ámsterdam, 1533], *El nacimiento de la Virgen María*, óleo sobre tabla, 129 x 78,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 8624

[Fig. 15] Adriaen Isenbrant [Haarlem, 1490-Brujas, 1551], *Santos y Donantes*, óleo sobre tabla, 73,5 x 23,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 8627





[Fig. 16] Joachim Patinir [Dinant o Bouvignes, 1475-Amberes, 1524], *Paisaje con la huida a Egipto*, óleo sobre tabla, 32,5 × 49 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 8575

[Fig. 17] Herri met de Bles [Dinant, 1510-Amberes o Ferrara, 1550/1560?], *La última aparición de Cristo a sus discípulos (San Juan, 21, 1-14)*, óleo sobre tela, 32,5 × 49 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 8623

[Fig. 18] Hendrick van Balen [Amberes, 1575-1632], Jan Brueghel I [1568 -1625], *Baño de ninfas*, óleo sobre tabla de roble, 58,5 × 85,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 8929



punto de vista muy alto pone al observador frente a un amplio panorama en el que tienen lugar diferentes actividades. En este caso, por medio de la Sagrada Familia que descansa en el primer plano, se muestra, a la vez, un paisaje que se pierde en la lejanía, donde cielo y mar se funden en una faja blanca, precedido por aldeas con molinos, riachos y puentes, además de un campo cultivado con trigo que está siendo cosechado, poblado de paisanos, labradores y los soldados de Herodes en busca del Niño Jesús. Este relato, tomado de los evangelios apócrifos, permite desarrollar un paisaje muy animado por actividades humanas y formas de la naturaleza. Este nuevo modo de contemplar el entorno es el que utilizó Herri met de Bles (1510-1550/1560?) en su *Última aparición de Cristo a sus discípulos* [Fig. 17], Enriquecido por una bella naturaleza muerta de conchas entre las rocas que aparecen en la playa del primer plano; al mismo tiempo, subsisten en la obra ciertas fórmulas medievales, aún en vigencia durante las primeras décadas del siglo XVI en el norte de Europa. En este caso, aparecen representados dos hechos sucesivos del relato evangélico (San Juan, 21, 1-14), como son, en la playa del primer plano, la aparición del Cristo resucitado, desnudo y

portando el estandarte, hacia cuyo encuentro se lanza Pedro, mientras que en el último, junto a la gran roca que cierra el paisaje, se observa al mismo Cristo con los apóstoles, reunido alrededor de un fuego en el cual se asa un pescado, fruto de la recolección que tuvo lugar cierto tiempo antes. Es aquí donde, mediando Pieter Brueghel el Viejo, de quien fue discípulo y seguidor, debemos colocar a Jacob Grimmer con el notable conjunto dedicado a las cuatro estaciones.

En este conjunto de cuatro piezas, el horizonte –que ocupaba el tercio superior en la obra de Patinir y de Met de Bles– ha comenzado a descender: ha sido llevado hacia la mitad de la superficie pintada para observar con mayor interés en los planos más inmediatos al espectador. Jacob Grimmer y, sobre todo, su hijo Abel estaban dando los pasos fundamentales en el desarrollo del paisaje en Flandes, al aplicar una fórmula que cambiaba y se adaptaba a diferentes necesidades expresivas, como sucedió, durante el primer cuarto del siglo XVII, con artistas de la talla de Jan Brueghel I (1568-1625) y Hendrick van Balen (1575-1632) y su obra conjunta *Baño de ninfas* [Fig. 18], o con Jasper van der Lanen (1585-después de 1624) y *Diana y sus ninfas de caza*.



[Fig. 19] Aelbert Cuyp [Dordrecht, 1620-1691], *Paisaje con las ruinas de la Abadía de Rijnsburg*, óleo sobre tabla, 45 x 54,4 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 2276

[Fig. 20] Nicolas de Largillière [París, 1656-1746], *Retrato de Marguerite-Elisabeth Forest de Largillière y su hijo Nicolas*, óleo sobre tela, 89 x 116 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 7474



Estas manipulaciones con el punto de vista y el horizonte fueron explotadas por artistas cuyo interés recayó en la representación de la luz, el desafío preferido de los holandeses a lo largo del siglo. En el paisaje de esta época, el horizonte se ha trasladado al tercio inferior de la composición, lo que otorga gran importancia al cielo, que ahora aparece poblado por nubes de diferente tipo, forma y color. Estas nubes crean una atmósfera extraordinaria, y reflejan unas luces diversas que animan y enriquecen el paisaje. En algunos casos, como sucede en nuestro *Paisaje con las ruinas de la Abadía de Rijnsburg*, de Aelbert Cuyp (1620-1691) [Fig. 19], la escena resplandece por medio de una luz dorada típica del Mediterráneo. Si bien Cuyp no estuvo nunca en Italia, su obra muestra la influencia que recibieron muchos de los artistas del norte europeo de aquellos que visitaron ese país.

A propósito del arte holandés, debemos marcar de modo especial la presencia de las tres ejemplares naturalezas muertas que nos visitan, tema de gran importancia en aquellas tierras y que no se encuentra representado en la

colección del museo porteño. Pieter Claesz. (1596/1597-1660), Roelof Koets (1592-1655) [Cat. 39], Abraham van Beijeren (1620/1621-1690) [Cat. 40] y Adriaen van Utrecht (1599-1652) [Cat. 42] muestran cada uno su especialidad en la concepción y representación de un género de gran importancia en el mundo holandés del siglo xvii, como fue la naturaleza muerta. Había alcanzado tal grado de dedicación, que encontramos artistas que practicaban solo uno o dos de los diferentes tipos desarrollados. Van Beijeren muestra una mesa lujosamente provista, en la que abundan ostras, frutos y otros manjares costosos acompañados de bebidas y una magnífica vajilla en una *pronkstilleven*, tipo que compite con la sencillez de la composición y de los elementos –un vaso (Römer) de vino y algunas frutas– en Claesz., y las texturas magistralmente representadas por Van Utrecht. En nuestra colección, *Guirnalda de flores*, de Jan Philip van Thielen (1618-1667), constituye un claro ejemplo de composiciones cuyas protagonistas son las flores. Su autor, un especialista en la materia, se dedicaba a este tipo de obra de modo principal.



[Fig. 21] Jan Antonisz. van Ravesteyn
[La Haya, 1572-1657], *Retrato de hombre con gala* [*Portrait d'homme à la colerette*], 1631, óleo sobre tabla,
67,5 x 58 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 2271

[Fig. 22] Harmensz van Rijn
Rembrandt y taller (siglo xvi), *Retrato de mujer joven*, óleo sobre tela, 62,5
x 55,6 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 8622

No podemos dejar de relacionar aquí el *Estudio de cabeza masculina*, de Peter Paul Rubens (1577-1640) [Cat. 38], con el dibujo del mismo artista *Helene Fourment y su hijo Frans* [Fig. 25], delicado retrato de su segunda esposa, posiblemente un estudio para el óleo existente en el Museo del Louvre en París que el pintor conservó durante toda su vida. Debemos vincularlo asimismo con nuestro *Retrato de Margarita Gonzaga* [Fig. 26], realizado por Frans Pourbus el Joven (1569-1622) cuando Rubens también se hallaba trabajando en la corte de Mantua. La princesa fue retratada por Pourbus prácticamente al mismo tiempo que el propio Rubens la pintaba junto a toda su familia en el gran lienzo destinado a la iglesia de los jesuitas en Amberes, que fue luego fragmentado y desmembrado.

Por otra parte, *Retrato de hombre*, de Anton van Dyck (1599-1641) [Cat. 41], se acomoda idealmente con *Retrato de hombre con gala* [*Portrait d'homme à la colerette*] [Fig. 21], de Jan Antonisz. van Ravesteyn (1572-1657), fechado en 1631, o con *Retrato de caballero*, que pintó un seguidor de Frans Hals, así como con *Retrato de mujer joven* [Fig. 22], realizado por Rembrandt (1606-1669) y un ayudante que, creemos, muy posiblemente fuese Govaert Flynk (1615-1660). De este

artista, nuestro Museo posee un *Retrato de joven con sombrero con plumas* [Fig. 30], que muestra pose, formas y colores completamente diferentes a los que pueden verse en la obra de Rembrandt mencionada. Compuesta una veintena de años más tarde, testimonia cambios que se han producido en la sociedad holandesa de mediados del siglo xvii y que, en el campo de la moda, son el resultado de influencias provenientes del sur, específicamente de centros como Amberes; por esa época, comenzaron a usarse ropajes más coloridos, géneros ricos como las sedas y las gasas, además de nuevos tipos de tocados como el que lleva nuestra retratada. En el siglo xvii, gran parte de la moda era impuesta en Francia, donde actuaba una importante corte que establecía normas, leyes y protocolo que el arte reflejó de modo singular. Esto puede verse en *Retrato de Marguerite-Elisabeth Forest de Largillièr y su hijo Nicolas*, de Nicolas de Largillièr (1656-1746) [Fig. 20], patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes, así como en el retrato de uno de los más grandes coleccionistas de su tiempo, Paul Randon de Boisset (1708-1776) [Cat. 58], firmado por Jean Baptiste Greuze (1725-1805), que llega a la Argentina desde Budapest.





[Fig. 23] Francisco de Goya [Fuendetodos (Zaragoza), 1746-Burdeos, 1828], *Incendio de un hospital*, óleo sobre tela, 72 x 99 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 6986



[Fig. 24] Francisco de Goya [Fuendetodos (Zaragoza), 1746-Burdeos, 1828], *Escena de guerra*, óleo sobre tela, 72 x 99,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, inv. 6985

UN CASO ESPECIAL: FRANCISCO DE GOYA

La obra de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), artista ilustrado y gran protagonista del arte español de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, traza un itinerario histórico artístico que vincula las producciones del Greco y de Diego Velázquez, y que, de la mano de Édouard Manet, se proyecta hacia la gran renovación del lenguaje pictórico de mediados del siglo XIX. La colección del Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina posee un interesante conjunto de cinco óleos que fue conformándose desde principios del siglo XX. Uno de ellos es un boceto de fines del siglo XVIII;¹⁸ los otros cuatro habrían sido realizados entre 1808 y 1812.¹⁹ A estas piezas se suman los grabados de la serie de los *Caprichos* y las estampas de los *Desastres de la Guerra*, técnicas de reproducción que permitieron a Goya ejercer y difundir una crítica sobre la sociedad de la época.

Hacia 1792, y en coincidencia con el momento en que una enfermedad lo dejó sordo, Goya desarrolló un nuevo período estilístico en su producción: personajes y costumbres populares aparecen bajo una nueva mirada. Trabajó con una mayor libertad expresiva materializada, entre otras piezas, en los aguafuertes que conforman el álbum de los ya mencionados *Caprichos*. A este momento pertenecen varios de sus retratos más sobresalientes y los óleos de altar para la Iglesia de San Fernando de Monte Torrero en Zaragoza, del que nuestro Museo conserva uno de los bocetos, *Aparición de san Isidoro al rey Fernando el Santo ante los muros de Sevilla*.

A esta etapa de mayor rebeldía artística corresponde la primera serie de obras de gabinete, piezas de pequeñas pintadas en óleo sobre hojalata, en las que, lejos de cualquier exigencia de su clientela, pudo expresarse con total autonomía. Goya hizo llegar estas obras a la Academia con una carta en la que señalaba sus particularidades debidas a su enfermedad:

"Para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispelos que me han ocasionado, me dediqué a pintar un juego de quadros [sic] de gabinete en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas y en que el capricho y la invención no tienen ensanches".²⁰

Un grupo de estos óleos presenta temas populares como la tauromaquia y escenas cuyos protagonistas, personajes del pueblo, se encuentran en situaciones dramáticas. Muchos de estos asuntos y los recursos plásticos empleados en ellos tuvieron continuidad dentro de la producción del maestro. Corridas de toros, incendios, interiores de hospitales y asaltos son resueltos a partir de masas de color que dominan sobre el contorno de la forma y con una luz que adquiere un carácter cada vez más dramático.

Este conjunto presenta especial interés para nosotros, pues los óleos de la colección del museo argentino

Escena de guerra, *Incendio de un hospital*, *Fiesta popular bajo un puente* y *Escena de disciplinantes*²¹ guardan gran similitud con ellas. Datados entre 1808 y 1812, pertenecen al período de madurez del pintor, cuando la ocupación francesa y luego la guerra entre España y Francia motivó fuertes conflictos en la sociedad española. En ese momento, Goya sufrió una profunda crisis que lo condujo a un duelo interior entre las ideas liberales y progresistas que podían sacar a España de su retraso, y la tragedia contemporánea de la guerra. La pintura y el dibujo fueron los medios a través de los que Goya pudo plasmar los aspectos más sórdidos de la realidad que lo rodeaba, con una visión crítica y un gran compromiso ético.

En *Escena de guerra* [Fig. 24] y en *Incendio de un hospital* [Fig. 23],²² Goya abordó las situaciones dramáticas a partir de primeros planos, como si se tratara de un friso de marcada horizontalidad. Presentó a los personajes inmersos

en la tragedia, con trazos sueltos y abocetados, valiéndose del contraste entre blancos, grises, negros y las notas de rojo, amarillo y azul en los fondos que dan marco a las escenas y generan tensión. En ambos casos, aunque domina la factura rápida, retocó las figuras aplicando la materia con espátula. En estos óleos, captó la inmediatez de la tragedia, representó el pánico de las víctimas anónimas que se escapan de las llamas o se enfrentan a los disparos del pelotón.

La elocuencia de los gestos en *Escena de guerra*, de gran expresividad, enfatiza la crudeza de los acontecimientos. Los hombres armados y la mujer con los brazos abiertos recuerdan al famoso óleo *El 3 de mayo en Madrid* (1814), del Museo del Prado, día en que los franceses fusilaron a los madrileños luego del alzamiento popular de la noche previa, momento clave de la invasión napoleónica. Pero, a diferencia de aquel, en la pintura porteña los dos grupos principales disparan a la vez. Una fuerte diagonal desde el primerísimo plano, con la mujer que pide clemencia, dirige

la mirada hacia el fondo, donde una figura imprecisa y con los brazos en alto se aparta del lugar.²³

El análisis de las radiografías de *Escena de guerra* confirma un trabajo resuelto con rapidez, abocetado y con mucha carga matérica.

El pintor zaragozano realizó estos óleos en un momento clave de su carrera, cuando su lenguaje, que se tornó cada vez más expresivo y desgarrado, alcanzó también los temas populares. Como trasfondo de este cambio estilístico, subyace su profunda crisis personal, sus problemas de salud, y el hondo desencanto provocado por el fin del Antiguo Régimen, la crudeza de la guerra y el regreso al absolutismo con Fernando VII. Las obras del Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina condensan las grandes transformaciones expresivas que alcanzó el maestro español en este período de madurez artística, y preanuncian temas y tratamientos plásticos de los años de las pinturas negras, quizás sus obras más originales y dramáticas.

Con este recorrido por obras producidas en ámbitos a veces similares y conservadas en puntos distantes, hemos intentado vincular idealmente trabajos presentes en las colecciones de los museos de Hungría y de la Argentina, en pos de delinear un panorama de algunos de los temas y problemas que enfrentó el arte occidental entre el siglo XV y el siglo XIX. Nuestro análisis –que no pretende cubrir la totalidad de las manifestaciones ni mencionar a todos sus protagonistas– se propone ordenar algunos conceptos y completar un desarrollo que es fruto de constantes estudios.

Notas

¹ A propósito de la situación de las artes en el país, remitimos a los estudios de Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires del Virreinato al Centenario*, Buenos Aires, edición del autor, 2011; María José Herrera, "El Museo Nacional de Bellas Artes. Historia, gestiones y curaduría", en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, pp. 18-36; Ángel M. Navarro y Teresa Tedín Uriburu, *Lucrecia de Oliviera Cézar de García Arias y el coleccionismo de arte en la Argentina*, Buenos Aires, Federación Argentina de Amigos de Museos (FADAM), 2007; María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006; Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Síntesis histórica del arte en la Argentina (1776-1930)*, Granada, 2003; Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

² Véase Ángel Navarro, "Eduardo Schiaffino y el Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes (1896)", en *120 años de Bellas Artes* [cat. exp.], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2016, pp. 34-51.

³ Pueden verse detalles de las obras en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010; y también en el sitio web institucional www.bellasartes.gob.ar.

⁴ La perspectiva surge como un nuevo código de representación que va perfeccionándose gracias a la práctica y a la teoría, partiendo de los ex-

perimentos de Filippo Brunelleschi, Leone Battista Alberti y Leonardo da Vinci. Su uso se generaliza hasta llegar a los teóricos del siglo XVI, cuando aparecen tratados especialmente dedicados al tema, como *Le due regole della prospettiva pratica*, de Jacopo Barozzi da Vignola, escrito en 1583, y también se difunde fuera de Italia. En el norte de Europa, fue muy importante el tratado de Johannes Vredeman de Vries, *Perspectiva*, publicado en 1604.

⁵ José Álvarez Lopera, "La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco", en José Álvarez Lopera (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, febrero-mayo de 1999, pp. 25-55. AMCS.

Véase, además, María Florencia Galesio, "El Greco, ayer y hoy. Estado de la cuestión", en *El Greco y la pintura de lo imposible. 400 años después* [cat. exp.], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, octubre de 2014-marzo de 2015. Puede consultarse en: https://issuu.com/museonacionaldebellasartes/docs/el_greco_con_isbn

⁶ Ibíd., pp. 58 y 63.

⁷ Mateo 26, 36-46; Marcos 14, 32-42; Lucas 22, 39-46.

⁸ Harold Wethey, *El Greco and His School*, Princeton, Princeton University Press, 1962, vol. 1, fig. 148, vol. 2, n° 35, p. 31. AMCS.

⁹ Véase José Álvarez Lopera (Ed.), *op. cit.*, p. 412, AMCS; Leticia Ruiz Gómez, "El uso de las estampas en la pintura del Greco", en Javier Docampo y José Riello (Eds.), *La biblioteca del Greco*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 99 y 102.

¹⁰ Véase José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 412; José Manuel Pita Andrade, "El Greco en España", en José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 144.

¹¹ August L. Mayer, *El Greco*, Berlín, Klinkhardt & Biermann, 1931, p. 120, il. 98.

¹² Harold Wethey, *op. cit.* Señalamos también que Carmen Garrido, especialista en la obra del Greco del Museo del Prado, vio la pintura en Buenos Aires en 1999, y en 2002, a partir de la observación de radiografías, indicó una serie de fallas en la estructuración interna de algunas figuras, que podrían avalar la hipótesis de Wethey. Al respecto, véase María Cristina Serventi, "El Greco, Doménikos Theotokópoulos. 'Jesús en el huerto de los Olivos'", en María Isabel Baldasarre (Coord.) y Roberto Amigo (Dir.), *op. cit.*, p. 136; y María Cristina Serventi, *Pintura española (siglos XVI al XVII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, pp. 67 y 69.

¹³ Véase el legajo 2569, del Área de Documentación y Registro del Museo Nacional de Bellas Artes; Juan Corradini, "La 'Oración en el Huerto' del Museo Nacional de Bellas Artes", en *Ars Revista de Arte*, año XVI, n° 74 [dedicado al Greco], 1956, s/p.; María Cristina Serventi, *Pintura española (siglos XVI al XVII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, *op. cit.*, nota al pie 41, p. 69.

¹⁴ El tema del arrepentimiento de Pedro fue habitual en la pintura del Greco, y recurrente, como el de otros santos penitentes, en la iconografía de la Contrarreforma. Véase José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 374.

¹⁵ Para ampliar, véase María Cristina Serventi, "Francisco de Zurbarán, San Francisco en meditación", en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, *op. cit.*, pp. 205-207.

¹⁶ Ibíd., p. 206.

¹⁷ Agradecemos a Alejo Lo Russo la autorización para difundir esta atribución, hasta ahora inédita.

¹⁸ *Aparición de san Isidoro al rey Fernando el Santo ante los muros de Sevilla*. Para ampliar, véase María Cristina Serventi, "Francisco de Goya y Lu-

cientes, *Aparición de San Isidoro al Rey Fernando el Santo ante los muros de Sevilla*", en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, *op. cit.*, pp. 302-305.

¹⁹ *Fiesta popular bajo un puente, Escena de guerra, Incendio de un hospital y Procesión sorprendida por la lluvia*. Véase María Florencia Galesio y María Cristina Serventi, *Pintura española (siglos XVI al XVII) en el Museo Nacional de Bellas Artes (siglos XVI al XX)*. Catálogo, *op. cit.*, pp. 87-95; María Florencia Galesio, "Francisco de Goya. Pinturas del desencanto. Óleos de Goya en el Museo Nacional de Bellas Artes", en Goya. *El sueño de un genio*, Buenos Aires, Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2016.

²⁰ Manuela B. Mena Marqués, *Goya hacia el romanticismo. El arte de la era romántica*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2012, p. 134.

²¹ *Incendio de un hospital* ha sido identificada y atribuida al maestro español gracias a la sigla "X. 28" como una de las obras registradas de esa manera en el inventario realizado en 1812 con motivo de la muerte de Josefina Bayeu, esposa del pintor. *Escena de guerra* y *Fiesta popular* presentan relaciones de tamaño y de tratamiento plástico con *Incendio de un hospital*. *Escena de disciplinantes*, si bien es una obra más pequeña, parece haber tenido el mismo origen que las antes mencionadas. Todas fueron adquiridas en Madrid por Miguel Cané en 1886. Sobre este tema, véase María Florencia Galesio y María Cristina Serventi, *Pintura española (siglos XVI al XVII) en el Museo Nacional de Bellas Artes (siglos XVI al XX)*. Catálogo, *op. cit.*, pp. 88-89.

²² Para ampliar, véase María Cristina Serventi, "Francisco de Goya y Lucientes, *Incendio de un hospital*", en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, *op. cit.*, pp. 306-309.

²³ Tsvetan Todorov, *Goya. A la sombra de las Luces*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, p. 133.

EL RENACIMIENTO EN EL NORTE DE EUROPA



Durante el siglo xv, al igual que Italia y el resto de Europa, Alemania atravesó las transformaciones culturales que implicó el movimiento renacentista. Por entonces, surgió un grupo de artistas cuyas obras mostraron el proceso de transición vinculado con la tradición expresionista medieval y el avance de nuevas ideas provenientes de Italia.

Entre estos autores, se destacan Alberto Durero (1471-1528), Lucas Cranach el Viejo (ca. 1472-1553) y Albrecht Altdorfer (ca. 1480-1538), quienes realizaron pinturas religiosas, retratos y paisajes en los que aplicaron las pautas artísticas de la época, como el recurso técnico de la perspectiva. Estos métodos compositivos los ubicaron a la par de sus colegas italianos. Con la creación de la imprenta, surgieron nuevas técnicas de reproducción como la xilografía, utilizada para crear series de grabados que alcanzaron gran difusión e influyeron sobre los artistas contemporáneos.

Con Maximiliano II y luego con Rodolfo II, su sucesor, Praga se convirtió en un importante centro de las artes y las letras, donde convivieron pensadores, científicos y artistas que generaron un intenso movimiento cultural. Las colecciones reales incluían obras de alemanes y holandeses, entre ellos, Durero, Hans von Aachen (1552-1615) y Bartholomeus Spranger (1546-1611), y de italianos de renombre como Giuseppe Arcimboldo (1526-1593).

Lucas Cranach el Viejo y taller

[KRONACH, CA. 1472 – WEIMAR, 1553]

Cristo y la Virgen intercediendo por la humanidad

ante Dios Padre, ca. 1516-1518

Óleo sobre tabla de tilo

74,5 x 56 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 128

[CAT. I]

Procedencia

Donación de Arnold Ipolyi, 1872, quien lo adquirió en la subasta de la colección Böhm en Viena, en 1865.

Bibliografía

Pigler 1967, pp. 166-167; Friedländer y Rosenberg 1979, n. 134 D; Urbach 1994, pp. 214-215, n. 49; Ember y Takács 2003, pp. 32-33; Brinkmann 2007, pp. 234-237, n. 58; Ekserdjian 2010, p. 234, n. 32.

En la parte superior, Dios Padre, que está rodeado de ángeles, coloca en su arco tres flechas: una simboliza la peste, otra la hambruna y la tercera la guerra. Las flechas apuntan a numerosos personajes que se apretujan abajo y que representan todos los estamentos sociales: un obispo, un cardenal, el papa, un príncipe, plebeyos de ambos sexos. Todos ellos buscan refugio bajo el manto de la Virgen, la cual ampara con un gesto protector a quienes piden su intercesión frente a esas tres calamidades. El tipo iconográfico que utiliza Cranach, la Virgen con su manto protector (la Virgen del Amparo), era popular desde el último cuarto del siglo XIII. Junto a ella vemos a Cristo: lleva la corona de espinas, se arrodilla sobre una cruz tau y levanta las manos llagadas orando al Dios Padre, recordándole su sacrificio por la humanidad.

Fue el abad Ernardo de Chartres († 1156) quien expresó por primera vez la idea de la llamada "doble intercesión", la intercesión conjunta de la Virgen y Cristo, aunque después la invención se atribuyó a su contemporáneo Bernardo de Claraval (1090-1153). Aparecería de forma recurrente en los sermones y meditaciones de los siglos posteriores gracias a la difusión que le proporcionó, en forma tanto escrita como gráfica, una obra teológica ricamente ilustrada de principios del siglo XIV, el *Speculum Humanae Salvationis*.

En la pintura de Cranach, en cambio, la Virgen no se dirige hacia su hijo, sino que mira directamente al enojado Dios Padre. Esta disposición de las dos figuras procede solo

en parte de la iconografía de la doble intercesión, pues tiene su origen concreto en las imágenes protectoras contra la peste, derivadas de aquella. En las xilografías (*Pestblatt*) que se difunden a partir de la segunda mitad del siglo XV, vemos a Cristo arrodillado sobre la cruz; señala la llaga que tiene en el costado y ruega la misericordia de Dios Padre, que está dispuesto a derribar con flechas o dardos a la humanidad pecaminosa; a menudo los acompañan otros personajes conocidos por su protección contra la peste (entre otros, la propia Virgen, San Sebastián y San Roque). La desolación que producían las epidemias de peste y la indefensión ante ellas hicieron que se pensara que eran un castigo de Dios, el cual, junto a otras plagas, solo podía evitarse mediante la intercesión de Cristo, de la Virgen que lo engendró o de los santos. Las imágenes que protegían de la peste eran un consuelo para el hombre preocupado por su salvación.

Si bien existen ejemplos escultóricos anteriores (Michel Erhart, ca. 1490-1495; Rotemburgo, Diözesanmuseum), es posible que la solución que ofrece este cuadro fuera invención de Cranach, quien tenía predilección por tomar prestados temas de otros géneros. Por su gran calidad, podemos considerarla obra auténtica de Cranach, aunque con la contribución del taller en la zona del cielo.

[E. F.]



Lucas Cranach el Viejo

[KRONACH, CA. 1472 – WEIMAR, 1553]

Pareja amorosa desigual: hombre viejo y mujer joven, 1522

Óleo sobre tabla de haya

84,5 x 63,6 cm

(con añadidos posteriores a los lados izquierdo y derecho)

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 130

[CAT. 2]

Procedencia

Ambas tablas fueron trasladadas de la residencia del Secretario de Tesorería, Castillo de Buda, 1848.

Bibliografía

Pigler 1967, pp. 161-164; Stewart 1978, pp. 144-145; Friedländer y Rosenberg 1979, p. 102; Brinkmann 2007, pp. 310-311; Messling 2010, p. 218; Heydenreich, Görres y Wismer 2017, p. 247.

Lucas Cranach el Viejo, nacido en Kronach, fue pintor en la corte de los príncipes electorales de Sajonia –Federico III (el Sabio), Juan el Constante y Juan Federico el Magnánimo– desde 1505 hasta su muerte. Los encargos de la corte de Wittenberg consistían no solamente en pinturas y grabados, sino en el diseño y realización del decorado del interior de edificios y también de fiestas, por lo cual trabajaba con la colaboración de un taller numeroso. También se dedicaba a la publicación e impresión de libros, dirigía una farmacia, y desempeñaba un rol importante en la vida política de la ciudad como asesor y alcalde. Más allá de su trabajo para la corte, recibía encargos de círculos eclesiásticos y laicos.

El viejo que se vuelve loco por una mujer joven era objeto de burlas ya en la época de Plautus, en la Antigüedad, pero a lo largo de los siglos volvieron a surgir temas caricaturizando y mofándose de las parejas con diferencia de edad en la literatura y en el teatro popular, muchas veces con fines didácticos.

A caballo entre el siglo xv y xvi, Sebastian Brandt en *La Nave de los Necios* (Basel, 1494) y Erasmo de Rotterdam en su *Elogio de la locura* (1509) desempolvaron la tradición de la literatura satírica, y a partir de la segunda mitad del siglo xv ganaron cada vez más popularidad las láminas que representaban el tema, a veces acompañadas de moralejas en las inscripciones.

Conocemos representaciones de parejas desiguales desde finales del siglo XIII. Las estampas más antiguas que tratan el tema son dos grabados del Maestro del Libro de Casa (Meister des Hausbuches). En el grabado que presenta a un viejo con una muchacha joven, es bastante elocuente el juego de las manos, pues expresa el deseo del hombre y la actitud ambigua de la mujer: por un lado, ella quiere apartarse del abrazo de su galán, pero al mismo tiempo mantenerse a la distancia necesaria como para que sus dedos finos puedan alcanzar el bolso lleno de monedas. En el grabado que representa a una anciana con un



muchacho joven, se perfila una relación diferente: el joven de rasgos finos tiene una mirada fría y calculadora, sus manos están ansiosas de acariciar el saco de monedas en vez de tocar a la vieja, quien se aferra al saco aun sabiendo que solo recibirá abrazos a cambio de dinero.

La primera interpretación pictórica del tema conocida es el lienzo compuesto en 1503 por Jacopo de' Barbari que muestra a un viejo barbado con una muchacha. Esta obra decoraba el dormitorio del príncipe Juan, hermano de Federico el Sabio. Lucas Cranach, quien siguió a De' Barbari en su puesto de pintor de cámara, debe haber conocido la obra del maestro veneciano, que puede ser interpretada como representación mitológica, mientras que en el cuadro de Cranach predominan el erotismo y la sátira. El traje cortesano decorado y la postura calculadora de la mujer en la tabla de Budapest, el toque de la mano áspera del hombre y la manera astuta de la muchacha en saquear a su galán nos recuerdan el grabado de Hans Baldung Grien

(1507): en ambas obras ganan el encanto y la astucia femenina. La pareja de la anciana y el joven tiene otro significado en la interpretación de Cranach: la mujer vieja, vestida de brocado pero de cara deformada y sin dientes, semejante a una caricatura, entrega las monedas deliberadamente en manos del apuesto joven, que finge estar emocionado, gesto con el cual transmite el mensaje de que el amor se puede comprar. Ambos tipos iconográficos reflejan el juicio condenatorio de la sociedad, según el cual la pasión de los viejos enamorados es ridículo.

Cranach trabajó este tema a partir de los años 1520, representando el contenido moral siempre de forma irónica y de manera muy directa. El elevado número de variantes encontradas en su taller, que fueron más de cuarenta, dejan suponer que este tipo de representación y su mensaje gozaba de gran popularidad también entre los ciudadanos acomodados.

[E. F. – G. S. Cs.]

Lucas Cranach el Viejo

Pareja amorosa desigual: hombre joven y mujer vieja,

ca. 1520-1522

Óleo sobre tabla de haya

37 x 31 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 137

[CAT. 3]



Albrecht Altdorfer

[RATISBONA, CA. 1480 – 1538]

La Virgen con el Niño, ca. 1516-1518

Óleo sobre tabla de tilo

49,4 × 35,5 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 5119

[CAT. 4]

Procedencia

Compra del marchante J. Böhler, Múnich, 1917.

Bibliografía

Pigler 1967, p. 38; Ember y Takács 2003, p. 23; Noll 2004, pp. 244-245; Anon 1886, pp. 154-156; Baldass 1923, pp. 186-188; Urbach 1994, p. 216, n. 51.



Albrecht Altdorfer es una de las figuras clave de la Escuela del Danubio, cuyo virtuosismo se transluce, no solamente por el uso de medios y técnicas variados, sino también por el acercamiento a sus temas, y, en particular, por elevar la pintura de paisajes a un género propio.

Como muchos otros pintores de su época, Altdorfer se inspiró en la obra de Alberto Durero; en este caso retomó la composición del grabado *La Virgen con el Niño sobre la luna creciente con cetro y una corona de estrellas*, de Durero, realizado en 1516. Esto se ve demostrado por el hecho de que ambos artistas representan a una joven y hermosa María con una corona, sosteniendo al niño Jesús, cuya cabeza se apoya suavemente sobre el hombro de la Virgen.

Altdorfer modificó la composición a un formato de medio cuerpo, con lo que crea un enfoque más íntimo de la Madre y el Niño. Otra alteración importante que llevó a cabo es la omisión del cetro; mientras que en el grabado de Durero, María tiene uno en la mano, en esta pintura el espectador se encuentra con la posición un tanto extraña de la mano derecha de la Virgen, que obviamente carece de la insignia. Es interesante que el dibujo subyacente, revelado por fotografías infrarrojas, tampoco dé muestras de la

presencia del cetro. Lo que sí puede comprobarse es que, además de la parte superior de la tabla, la pintura fue recortada en todos sus otros bordes. Sin embargo, las dimensiones del cuadro no han podido ser mucho más grandes y es claro que se diseñó expresamente para la devoción privada, como también lo indica la oración inscripta arriba de la Virgen y el Niño.

Este tipo de imágenes religiosas fueron muy populares en el siglo XVI, muchas de ellas dedicadas a la Virgen María, la madre de Jesucristo y una de las figuras centrales en el proceso de la salvación y redención en la Iglesia Católica. La ciudad natal de Altdorfer, Ratisbona, también tenía un culto dedicado a la Virgen María, centrado en torno a un ícono del siglo XIII, el *Schöne Maria* de Ratisbona, del que se decía que lo había pintado el mismo San Lucas y le atribuían capacidades mágicas. Altdorfer lo copió, y ejecutó grabados que llegaron a ser ampliamente populares y se extendieron por toda la región. Estos grabados y recuerdos se convirtieron en objetos de la devoción, hecho interesante de observar en el contexto de la Reforma impulsada por Lutero.

[A. K.]

Bartholomeus Spranger

[AMBERES, 1546 – PRAGA, 1611]

Diana (Luna), ca. 1600

Óleo sobre tela

69,2 × 52 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 73.12

[CAT. 5]

Procedencia

Adquisición de BÁV, Budapest, 1973, n. 229.

Bibliografía

DaCosta Kaufmann 1985, p. 308; DaCosta Kaufmann 1988, pp. 272-273, n. 20.72; Fučíková 1997, p. 407, n. I. 92; Fučíková 1998, p. 180; Gosztola 2006; Urbach 2003, p. 127; Gosztola 2008, n. 47; Paukner 2013, p. 276, n. 92; Metzler 2014, n. 75.

Diana, o Artemisa en griego, la diosa de la caza, de los bosques y de los animales, aparece en este cuadro como una visión erótica, mística y armada con todos sus atributos. Decora la cabeza una media luna –por lo que muchas veces se la ha identificado con la diosa Luna–, lleva una flecha en la mano izquierda y, con la derecha, acaricia a su perro de caza. En la espalda se entrevé una aljaba ricamente decorada, y bajo una capa medio desabrochada se perfilan los bien formados senos. Aunque entre sus funciones divinas estaba también la protección de la virginidad y de la moral, en este cuadro se nos presenta como una mujer sensual y seductora.

Tanto en el Flandes natal de Spranger como en Italia, adonde realizó un viaje de formación como era habitual en la época, el desnudo femenino tenía una notable tradición. Además de las tendencias pictóricas italianas, en ese viaje Spranger pudo conocer las ideas de los teóricos del arte más importantes del Cinquecento (Giovanni Battista Armenini, Giovanni Paolo Lomazzo, Carel van Mander) acerca de la preeminencia de la imaginación y la invención frente a la descripción servil de la realidad. Así, al representar la belleza ideal seguía la tendencia entonces dominante, pero además respondía a las expectativas de su protector, el emperador Rodolfo II. Uno de los mayores mecenas y coleccionistas de todos los tiempos, Rodolfo, se ganó un mérito imperecedero como entendido promotor de la vida cultural, de la astrología y de la alquimia; es conocida también su afición por la belleza física femenina y por los temas eróticos.

Por su corte de Praga, donde se reunía un círculo internacional de artistas –sus contemporáneos lo llamaban el Parnaso de las Artes–, desfilaron cultivadores de casi todas las disciplinas artísticas. Al igual que sus colegas Hans von Aachen y Joseph Heintz, Spranger se especializó en alegorías y escenas mitológicas con desnudos de belleza idealizada, y llegó a ser uno de los artistas favoritos y más empleados de la corte imperial.

Esta Diana es una obra extraordinaria tanto por su tratamiento del tema como por sus valores estilísticos, y característica no solo de su arte, sino también de la corriente pictórica más vigente en la época, el manierismo. La figura surge misteriosamente del fondo oscuro y homogéneo, con el que se funden de manera suave los contornos del cuerpo. Es gallarda y elegante, y la postura de la mano y del cuerpo en general es de un artificio amaneramiento. Tiene una mirada soñadora, y las mejillas sonrosadas y los labios gruesos y entreabiertos intensifican su sensualidad. El colorido es diáfano, característico del manierismo: el verde de la capa, el púrpura de los paños que ondean decorativamente y el dorado brillante de los accesorios.

Siendo una alegoría astrológica, este cuadro podría formar parte de una serie dedicada a diosas o planetas. En el Museo Brukenthal de Sibiu hay un lienzo semejante cuyo autor, Matthias Gundelach, probablemente trabajó como ayudante en el taller de Spranger en Praga.

[A. G.]



Jan Gossaert (Mabuse)

[MAUBEUGE, CA. 1487 – AMBERES (?), 1532]

El escarnio de Cristo, 1527

Óleo sobre tabla de roble

50,8 × 40,4 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 4326

[CAT. 6]

Procedencia

Legado del conde János Pálffy, 1912, castillo de Bazin (hoy Pezinok).

Bibliografía

Winkler 1921, vol. 14, p. 412; Térey 1924;
Mayer-Meintschel 1966, pp. 35-36; Pigler
1967, vol. 1, pp. 274-275; Rudloff-Hille 1967;
Urbach 1994, pp. 168-169, 219-220, n. 61;
Urbach 2000, p. 74; Mensger 2002, pp. 149,
151, fig. 81; Ainsworth 2010, pp. 207-210, n. 70;
Urbach 2015, pp. 199-204, n. 16.

Obra de impresionante ejecución, destinada en su día a la devoción privada, se ha atribuido durante décadas al círculo de Jan Gossaert, a pesar de que por su calidad se destaca siempre entre las demás versiones del mismo asunto. Fue Ainsworth quien demostró, una vez restaurada para la exposición monográfica de 2010 en Nueva York, que es, sin lugar a dudas, obra de mano del propio Jan Gossaert y que sirvió de prototipo para más de veinte copias.

Escena basada en los Evangelios (Mateo 27:27-30 y Marcos 15:16-18) y en las tradiciones textuales medievales, representa las decisivas horas anteriores a la Crucifixión, es decir, el escarnio de Cristo, y es singular en su iconografía. Jesúis, transfigurado y mirando hacia la fuente de la luz, está sentado en una piedra de esquinas rotas que, a su vez, se apoya en un podio de mayor tamaño. Lleva la corona de espinas, cuyas ramas y púas se funden con el cabello denso y ondulado; el cuerpo, sin embargo, no muestra señales de tortura. El único elemento que alude a la flagelación es la columna de pórfido que se ve detrás de su figura. Tras la columna, desde las sombras, un hombre barbado mira hacia el espectador y, con la mano izquierda, señala a Cristo. A la izquierda, hay un grupo de cuatro personajes, judíos y verdugos, que se mofan de él; el que viste de un deslumbrante azul ultramar, con las mangas acuchilladas, le tiende una caña.

Se unen aquí dos tradiciones iconográficas: la figura de Cristo, sentada en la piedra, abatida y despojada de sus ropas, es un tipo habitual de la imagen devocional conocida

como el Cristo sobre la piedra fría; por otra parte, la humillación y el entorno ilustran un pasaje de la Pasión. Encontramos esta misma combinación en el grabado de portada de la *Pasión grande*, de Alberto Durero, publicado en 1511 en Núremberg, que presumiblemente fue el antecedente de la composición de Gossaert. La columna y el escenario pueden estar inspirados asimismo en otro aguafuerte de Durero, que suele considerarse el primero de la serie de la *Pasión*. No puede descartarse la posibilidad de que el atlético cuerpo de Cristo, que evoca a Sansón y a Hércules, proceda también de Durero, aunque Mensger sostiene que la tabla de Budapest, junto a otra del propio Gossaert que se custodia en Valencia, el *Cristo varón de dolores*, se derivan del *Torso Belvedere*.

El maestro flamenco, conocido como Mabuse, fue uno de los primeros en viajar a Italia, en 1508, para estudiar edificios y esculturas antiguas, referencias de las que, al volver a casa, se valió tanto en sus obras de tema bíblico como en las de tema mitológico. En el meticuloso modelado de este cuerpo marmóreo y en los detalles arquitectónicos del fondo, se comprueba la afinidad de Gossaert con la Antigüedad clásica. En cambio, en la fisonomía de los personajes que se mofan de Cristo, con sus reminiscencias de Leonardo, vuelve a aparecer el manierismo del primer Renacimiento, en una obra solemne y meditativa que estaba dirigida a la experiencia mística de la devoción privada.

[G. S. Cs.]



Lucas Cranach el Viejo

[KRONACH, 1472 – WEIMAR, 1553]

San Jorge, ca. 1505

Pluma, pincel y tinta china con toques de albayalde sobre papel preparado en gris

212 x 100 mm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 70

[CAT. 7]

Procedencia

Colección Praun; colección Esterházy, 1871.

Bibliografía

Fenyő 1954, p. 44, fig. 24; Achilles-Syndram 1994a, p. 149, n. 30.; Gerszi 1999, p. 112, n. 48.



El bávaro Lucas Cranach el Viejo fue el miembro más sobresaliente de una dinastía de pintores. A principios de los años 1500 trabajó en Viena por un tiempo, luego se convirtió en pintor de la corte de Federico el Sabio, príncipe elector de Wittenberg en 1505. Los años posteriores dieron la etapa más fecunda de su actividad gráfica.

Esta obra, que representa a san Jorge delante de un fondo gris oscuro, con postura elegante y con el cadáver del dragón que se parece a un cuero desollado, servía de modelo para la xilografía realizada por Cranach en 1506 sobre el mismo tema. En el grabado la figura del santo aparece invertida y situada delante de un paisaje, rodeado por dos querubinos, con el cadáver del dragón a sus pies. El artista obtuvo un efecto sofisticado y decorativo por medio de la modelación diferenciada de la armadura brillante de los matadragones y la bestia ya inofensiva, además de con el dibujo caligráfico de la tinta china y las líneas blancas en contraste con el fondo oscuro. El modelo directo de la figura de san Jorge se encuentra en las alas laterales del altar Paumgartner (actualmente en la Alte Pinakothek de Múnich) de la Katharinenkirche de Núremberg, pintadas por Alberto Durero (1471–1528) en 1498. De la composición del ala izquierda, Cranach rescató el tipo del dragón, en papel de atributo insignificante por su tamaño reducido; del ala derecha

tomó como modelo –invertido– la postura en *contrapposto* de san Eustaquio. Estas similitudes comprueban que Cranach, después de su estancia en Viena entre 1502 y 1504, pasó por Núremberg y vio el altar de Durero durante su trayecto de retorno a Wittenberg.

La creciente popularidad y culto del santo matadragones brindó buen motivo para representar a san Jorge en armadura. El emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, Federico III fundó la orden de caballeros de San Jorge en 1469 por la creciente amenaza del ejército turco; más tarde su hijo Maximiliano I fundó la Hermandad de San Jorge y la Compañía de San Jorge para reforzar el culto del santo. Al igual que su padre, Maximiliano consideró a san Jorge su santo patrón y mandó pintar su retrato como caballero de la orden. El dibujo de Cranach de Budapest procede de la colección Praun de Núremberg, formada en el siglo XVI, donde fue inventariada –junto a otros cuatro dibujos más– como obra de Cranach, pero es el único cuya atribución sigue vigente hasta hoy. Fue Nikolaus Esterházy (1765–1833) quien compró los dibujos de la colección Praun en 1804 y de cuyo patrimonio llegaron estas obras al Museo de Bellas Artes.

[Sz. B.]

Hans Baldung Grien

[SCHWÄBISCH GMÜND, 1484/1485 – ESTRASBURGO, 1545]

Cabeza femenina, 1536

Tiza negra

258 × 157 mm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 1898-II8

[CAT. 8]

Procedencia

Compra, colección Landsinger, 1898.

Bibliografía

Koch 1941, n. 139; Söll-Tauchert 2010, p. 64,
cuadro 45.

Hans Baldung Grien, el talentoso pintor, ilustrador, grabador y diseñador de vidrieras, nació en Schwäbisch Gmünd, en el seno de una familia culta. Posiblemente, empezó sus estudios de arte en Estrasburgo; luego entró en 1503 en el taller de Alberto Durero (1471-1528) en Núremberg. Durante los años que pasó allí, realizaba, de manera principal, vidrieras y xilografías, y es posible que fuera él quien estuvo a cargo del taller cuando Durero viajó a Italia entre 1505 y 1507. La amistad entre los dos artistas perduró durante toda su vida. Baldung regresó a Estrasburgo en 1509, y fuera de una larga estadía en Freiburg im Breisgau entre 1512 y 1517, estuvo activo en esta ciudad hasta su muerte. Además de sus obras religiosas, se interesaba por temas extraordinarios como el mundo místico de las brujas o la temporalidad.

La *Cabeza femenina*, de mirada vivaz, y con mechones que rodean su rostro, dibujada con tiza negra, fue probablemente realizada por Hans Baldung Grien en la misma sintonía que una de sus numerosas pinturas que representan a la Virgen; sin embargo, no puede comprobarse relación directa con ninguna de ellas. Algunos investigadores subrayan la similitud de la forma de la cara con la de la *Virgen con el Niño* y *papagayos* de Núremberg (Germanisches Nationalmuseum).

Los ojos asimétricos de la joven que miran directamente al espectador y sus labios irregulares hacen que la expresión de su cara sea más natural. La fecha 1536 escrita con dígitos grandes, ubicada como parte de la composición, intensifica aún más el efecto decorativo. Dos de los estudios de cabezas femeninas similares de Baldung, dibujadas con tiza negra y roja, se custodian en el Kunstmuseum Basel (Koch 1941, nos. 41 y 43). Los investigadores sitúan la realización de estas obras sin fecha dos décadas antes; sin embargo la estructura rítmica de las ondas del cabello, el modelado suave gracias a la tiza, y el juego delicado de tonos son características comunes en los tres dibujos. En la composición de Budapest, los contornos de la cabeza y de la cara, y las ondas de los mechones están grabados fuertemente, y la totalidad de la superficie del reverso de la hoja había sido sombreada con tiza negra, que ya se ha desgastado en parte. Esto parece indicar que en algún momento se produjo una copia grabando los contornos. Las líneas rígidas posteriormente grabadas distorsionan un poco el dibujo original y lo hacen más esquemático.

[Sz. B.]



Albrecht Altdorfer

[RATISBONA (?), CA. 1480 – RATISBONA, 1538]

Santa Bárbara, 1517

Pluma, pincel y tinta china con toques de albayalde sobre papel preparado en verde

161 x 123 mm

Firmado abajo en el centro: "AA 1517"

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 23

[CAT. 9]

Procedencia

Colección Praun; colección Esterházy, 1871.

Bibliografía

Winzinger 1952, p. 82, n. 62; Achilles-Syndram 1994a, pp. 155-156, n. 34.

El pintor, arquitecto y dibujante Albrecht Altdorfer era miembro del consejo municipal y desempeñó un importante papel político en su ciudad natal, Ratisbona. A principios del siglo XVI, era uno de los maestros que trabajaban junto a las orillas bávaras y austriacas del Danubio, así como en las regiones de Salzburgo e Innsbruck, y que dedicaron la mayor parte de sus obras al paisaje. En sus dibujos –como en el que nos ocupa–, Altdorfer solía utilizar papeles de colores oscuros (pardo, siena, verde o azul) y servirse del efecto dramático de luces y sombras que le permitían la tinta china y el albayalde.

En el siglo III, el padre de santa Bárbara, Dióscoro de Heliópolis, mandó encerrar a su hija en una torre para protegerla del asedio de sus pretendientes. Cuando Bárbara se convirtió al cristianismo, su padre trató de disuadirla, pero fue en vano. Finalmente, Dióscoro decapitó a su hija en persona por su fe cristiana. Altdorfer representa a la santa andando por un paraje estilizado. El cáliz con la hostia alude a la leyenda según la cual santa Bárbara protege a los fieles frente a la muerte repentina causada por un accidente o un rayo, de modo que los así fallecidos no abandonen su vida en la tierra sin recibir la extremaunción.

La crítica sugirió que este dibujo podría ser un apunte preparatorio para el retablo que Altdorfer pintó para la abadía

de San Florián en 1518. Sin embargo, es más probable que no guarde relación con ese retablo, sino con otros once dibujos de su mano que hoy se conservan en el monasterio austriaco de Seitenstetten. Cada uno de esos dibujos, datados en 1517, representa a un apóstol en un paisaje estilizado semejante al de nuestra obra. Santa Bárbara se acerca a ese apostolado no solo por la fecha y por el carácter escultórico de la figura aislada en el espacio, sino también por el empleo del albayalde sobre un fondo oscuro, con el que el artista consigue un fuerte efecto de luces y sombras. Asimismo, cabe comparar la ejecución de los pliegues de la ancha capa de la santa con la de los paños de los apóstoles. Pero el minucioso acabado, el carácter decorativo derivado del claroscuro, la fecha y la firma de nuestro dibujo sugieren, más bien, que el artista lo realizó como una obra independiente; es plausible que para formar parte de una serie de santos semejante al apostolado de Seitenstetten. Una copia fiel, probablemente realizada en el taller de Altdorfer (antes en la colección de Berna de L. Rosenthal, luego en Seattle, en la colección de Leroy M. Backus, y hoy de paradero desconocido), pone de manifiesto la popularidad que alcanzó este dibujo.

[Sz. B.]



Wolf Huber

[FELDKIRCH, CA. 1485 – PASSAU, 1553]

Paisaje con sauces, 1514

Pluma y tinta parda sobre papel

153 x 206 mm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 190

[CAT. 10]

Procedencia

Colección Praun; colección Esterházy, 1871.

Bibliografía

Winzinger 1979, vol. 1, p. 83, n. 24; Achilles-Syndram 1994a, p. 167, n. 44; Messling 2014.



Wolf Huber trabajó como pintor, dibujante y arquitecto tanto en Feldkirch, su ciudad natal, como al servicio del arzobispo de Passau. Junto a Altdorfer es el representante más emblemático de la llamada escuela del Danubio, cuyos miembros, activos a principios del siglo XVI en el tramo del río que va desde Ratisbona hasta Viena, pintaban paisajes mediante la observación directa de la naturaleza, por lo que muchas veces poseen gran precisión topográfica. Las obras de Huber y Altdorfer pueden considerarse un hito en la creación del paisaje como género independiente.

Esta composición, de una virtuosa espontaneidad, podría formar parte, junto con otra del mismo tema, también en Budapest, *Paisaje con sauces y molino* (inv. 191), y con otros dibujos de paisajes (algunos solo conservados en copias), de un libro de apuntes que el artista realizó en 1514, durante un viaje a la región prealpina. Aunque la colocación de los sauces desnudos en la orilla parece arbitraria, la composición está cuidadosamente organizada. El punto de vista bajo y el ritmo diagonal de los árboles, más grandes

en el primer plano e inclinados detrás, sugiere un espacio amplio. Domina el conjunto el caligráfico dibujo de las ramas sin hojas que crecen hacia el cielo desde los nudosos troncos. Las dos figuras en la barca, el entorno modificado por el hombre y los edificios que se alzan en la orilla del arroyo casi se confunden con el paisaje natural. El artista logró un notable efecto decorativo con las diferentes estructuras lineales: hay una tensión entre la representación generosa de las sugestivas ramas de los sauces y el detallismo de los trazos cortos y curvos del accidentado suelo y los nudosos troncos. La extraordinaria visión de la naturaleza de Wolf Huber, que irradiia un gran dinamismo, fue muy apreciada por sus contemporáneos, como demuestran las numerosas copias de sus paisajes que se hicieron en el siglo XVI. En la colección de Paulus II Praun (1548-1616), en Núremberg, en la que estuvo este dibujo, había también varias copias de ese tipo.

[Sz. B.]



EL RENACIMIENTO ITALIANO

Un clima de efervescencia cultural tuvo lugar durante el siglo XV italiano, que se manifestó a través de profundos cambios en las artes, en la filosofía y en la ciencia. Esta corriente intelectual, conocida hoy como humanismo renacentista, se desplegó en el marco de un nuevo orden social donde el individuo adquirió protagonismo. La principal referencia de esta transformación fue la Antigüedad clásica, a través de la recuperación de sus formas y proporciones, a la medida del hombre. En ese contexto, se desarrolló la técnica de la perspectiva, con la que se buscó generar una representación realista y la ilusión de profundidad espacial.

Florencia y Roma fueron los centros de esta revolución intelectual, y Leonardo da Vinci (1452-1519), Miguel Ángel (1475-1564) y Rafael (1483-1520), sus artistas destacados. La figura humana y el espacio fueron los temas principales del período, como se observa en las obras de Jacopo del Sellaio (1442-1493), Bernardino Luini (1481/1482-1532) y Lorenzo Lotto (ca. 1480-1556).

A principios del siglo XVI, el manierismo se impuso como una reacción al ideal clásico de belleza. Los personajes en las obras asumieron movimientos ondulantes, en espacios que habían perdido la armonía y la proporción racional del mundo renacentista ordenado por la perspectiva. A través de la línea serpentinata, se distorsionaron las proporciones de la figura humana, se alargaron sus miembros y se empequeñecieron las cabezas. En sus ropajes se aplicaron colores poco saturados, pálidos y tenues. Las sombras y reflejos de los personajes se alteraron provocando cambios de luz y color, un efecto conocido como cangiamento. Este movimiento se expandió a Francia, Flandes y Alemania, y en cada país alcanzó diferentes formas.

El artista y teórico Giorgio Vasari (1511-1574) acuñó el término “manierismo”, y fue un claro exponente de esta tendencia. Desde Italia y luego en España, las obras del Greco (1541-1614) también permiten apreciar estas novedosas formas expresivas.

Jacopo del Sellaio

[FLORENCIA, 1442 – 1493]

San Juan Bautista, ca. 1485

Temple sobre tela

157 x 79,5 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 5957

[CAT. II]

Procedencia

Por compra en Viena, 1924.

Bibliografía

Berenson 1932, p. 525; Pigler 1967, pp. 89-90;
Boskovits 1978, pp. 42-43; Tárai 1991, p. 109;
Pons 1996, pp. 294-295; Pons 2003, pp. 144-147;
Pons 2009, p. 140, n. 11.

En Florencia fue especialmente intenso el culto al último profeta, el precursor de Jesucristo. La ciudad-Estado toscana lo consideraba su santo patrón, por lo que las representaciones florentinas del Bautista suelen tener, junto con el contenido puramente religioso, cierto matiz de patriotismo. Es posible que esta pintura se utilizara como bandera en las procesiones de una hermandad religiosa, y por eso está acentuado ese "carácter florentino". Más allá del tamaño y el formato, se piensa que tenía esa función en su tiempo por el hecho, poco frecuente en la pintura florentina de esta época, de que el soporte sea lienzo y no tabla. Y también abona esa hipótesis que el santo aparezca solo y no en compañía de la Virgen o de otros santos. "Juan iba vestido de piel de camello, con una correa de cuero a la cintura", se lee en el Evangelio según san Marcos (1:6). El manto rojo es una adición derivada del culto, un homenaje al santo, su elevación del rango de predicador al de orador. Sus atributos constantes son el cabello desarreglado, la larga cruz de caña y el cuenco para bautizar. De las altas rocas que tiene a su espalda, brota un manantial, y a la derecha una hiedra trepa por un árbol seco; el primero de estos dos motivos es un símbolo del bautismo y el segundo, de la vida eterna que este proporciona. En el rollo que tiene en la mano, figura la inscripción *Ecce agnus Dei*, pues Juan, al ver a Jesús, dijo: "Este es el cordero de Dios, que quita el pecado del mundo" (Juan 1:29). Es raro que, como aquí, la lúgubre profecía del Bautista se represente iconográficamente: "Ya toca el hacha la raíz de los árboles,

y todo árbol que no dé buen fruto será talado y echado al fuego" (Mateo 3:10). El símil del hacha nos trae a la memoria al dominico Girolamo Savonarola, quien predicaba contra la decadencia moral e invitaba al arrepentimiento, y quien se enfrentó hasta con Lorenzo de Médicis. No obstante, el Bautista de Jacopo del Sellaio no es un profeta que juzgue o declare la ley, sino más bien un joven de mirada pesarosa que, atormentado por el presentimiento de un futuro nefasto, profesa el amor compasivo: el humanismo de Lorenzo de Médicis triunfa sobre el fanatismo de Savonarola. Es probable que Sellaio tomara el motivo del hacha de una pintura de Fra Filippo Lippi, la *Adoración del Niño en el bosque* (Berlín, Gemäldegalerie), que se pintó hacia 1459 para la capilla del Palazzo Medici, la misma que estaba decorada con frescos de Benozzo Gozzoli. Esta relación se explica por el hecho de que Sellaio empezó su carrera como aprendiz de Lippi. Más tarde, en el taller de Fra Filippo conoció a Sandro Botticelli, cuyo estilo lo influyó decisivamente. Esta imagen de san Juan es también inimaginable sin los prototipos de Botticelli; incluso sigue con exactitud al Bautista que aparece junto a la Virgen sentada en el trono en su *Pala de san Bernabé* (Florencia, Uffizi, ca. 1485). Pero la figura de Botticelli, inspirada en las ideas neoplatónicas, está más "transfigurada" que la de Sellaio, con más entusiasmo místico y con una intensa inquietud que lleva hasta la agitación.

[V. T.]



Bernardino Luini

[DUMENZA (?), CA. 1481/1482 – MILÁN, 1532]

La Virgen con el Niño, santa Isabel y san Juanito, ca. 1520-1525

Óleo sobre tabla transferido a tela y de nuevo a tabla

89 × 66 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 51

[CAT. 12]

Procedencia

Colección Esterházy, 1871.

Bibliografía

Pigler 1967, p. 399; Berenson 1968, p. 225;
Tátrai 1989, pp. 170-171; Tátrai 1994, p. 50;
Villata 2015, pp. 42-45; Tátrai 2016,
pp. 90-91, n. 51.

Bernardino Luini fue uno de los pintores más brillantes y prolíficos de la Lombardía del primer tercio del siglo XVI. Aunque su estilo hunde sus raíces en la tradición local de líneas precisas del Quattrocento, el artista que más influyó en su producción fue Leonardo, cuyas obras estudió y copió. En sus pinturas adoptó con frecuencia personajes, soluciones y esquemas compositivos del maestro, si bien nunca asimiló los conceptos y las bases científicas de sus creaciones. En sus obras hay pocos signos del trasfondo filosófico o del estudio minucioso de la naturaleza tan característicos de Leonardo.

El asunto de esta tabla también remite a Leonardo: la historia apócrifa según la cual Jesús y san Juan Bautista se conocieron siendo niños, en compañía de sus respectivas madres, María e Isabel, llegó a ser muy popular en la pintura gracias a Leonardo y Rafael. El origen de esta composición es un dibujo del primero que, según el tratado *Idea del tempio della pittura*, de Gian Paolo Lomazzo (Milán, 1590), era propiedad de Bernardino Luini y después lo fue de su hijo Aurelio. Se trata del llamado *Cartón de Burlington House* (Londres, National Gallery, ca. 1499-1500), del que Luini pintó una copia (Milán, Pinacoteca Ambrosiana), completando el grupo de figuras con la de san José.

Aquí, Luini utiliza la misma composición del *Cartón de Burlington House* pero invertida. Además, los gestos de las figuras son más distendidos, y el entorno recuerda al de la

Virgen de las rocas, de Leonardo, por los estratos rocosos en el suelo, las flores que nacen entre las piedras, el abundante follaje –poco característico de Luini– o el cierre de la composición con un fondo paisajístico.

Luini trabaja las figuras con luces y sombras, al igual que Leonardo, y trata de recrear el mismo clima y los mismos esquemas compositivos. Dota a sus modelos de gran plasticidad y volumen, aunque la profundidad del maestro se sustituye en este caso por una composición paralela al plano del cuadro. Según S. J. Freedberg, Luini transcribe el arte leonardesco de una forma simplificada, sin llegar a su exquisita sutileza, aunque valora sus Vírgenes de la década de 1520, con las que vincula parcialmente el cuadro de Budapest. Para el autor, estas obras revelan un sentimiento más profundo, un modelado más refinado y una delicada elegancia.

Un elemento iconográfico singular es la mariposa de gran tamaño que está detrás de María, en el tronco del árbol, por la que el cuadro se conoce también como *Madonna della farfalla* (Virgen de la mariposa). Este motivo, poco frecuente, comenzó a formar parte de la iconografía cristiana como símbolo del alma que abandona el cuerpo; en las representaciones de Jesús y de san Juan Bautista, alude a la Pasión y a la resurrección.

[N. K.]



Lorenzo Lotto

[VENECIA, CA. 1480 – LORETO, 1556]

La Virgen con el Niño y san Francisco de Asís, ca. 1540-1545

Óleo sobre tela

67,5 x 66 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 79

[CAT. 13]

Procedencia

Donación de Zsigmond Ormos, antes de 1868.

Bibliografía

Gronau 1924, p. 306; Venturi 1929, pp. 44, 114;
Berenson 1956, pp. 124, 462; Pigler 1967, p. 395;
Mariani Canova 1975, n. 347; Tátrai 2002, p. 54;
Tátrai 2005, pp. 38, 62, n. 15.

La autoría de esta obra tardía de Lorenzo Lotto ha planteado ciertas dudas que todavía hoy persisten, a pesar de que autoridades como Georg Gronau, Adolfo Venturi, Bernard Berenson o Andor Pigler defendieron su autenticidad. Algunos historiadores descartaron que fuera del pintor, y vieron en ella la mano de algún artista de su círculo o escuela, algo altamente improbable. El maestro veneciano desarrolló su actividad en varios lugares: fuera de su ciudad natal, pasó temporadas en Treviso, Recanati, Roma, Iesi, Bérgamo, Trescore, Ancona y Loreto. A pesar de que trabajó a veces con ayudantes –a diferencia de Tiziano, Tintoretto, Jacopo Bassano o Veronés–, no tenía aprendices ni seguidores, por lo que no puede hablarse de taller ni de escuela.

Con su dramatismo y con unos personajes que revelan sus emociones a través de los gestos, este cuadro encaja perfectamente en un capítulo aparte dentro de la pintura del Cinquecento; en cuanto a su calidad artística, tampoco tiene nada que se le pueda reprochar como para que se cuestione su autoría. Es verdad que, frente a otras obras del maestro, en esta se observa cierta simplificación en el movimiento y, en especial, en los pliegues de los ropajes, pero ello no deja de tener precedentes en la obra de Lotto. En cambio, la composición y las expresiones muestran elementos característicos del artista. Entre estos, se destaca el enfoque profundamente personal y empático, así como la falta de convencionalismos en un tema tan tradicional. Los contornos de las figuras de la Virgen y san Francisco forman una especie de arco, mientras que el Niño corresponde

a la mirada de admiración del fraile fundador de la orden franciscana con un amoroso gesto infantil. Las manos estigmatizadas del santo armonizan con los brazos abiertos del Niño; la experiencia mística que se refleja en sus miradas enlazadas alude a la piedad del alma. No puede imaginarse a un imitador de Lotto tan dotado como para haber expresado con semejante intensidad la fuerza de la fe de san Francisco, personalizado de manera tan marcada la fisonomía del fraile y presentado las figuras de la Virgen y el Niño con una intimidad tan llena de afecto. Es probable que, para la representación de la relación entre el Niño y el santo, Lotto tuviera en mente una de las obras más conocidas de la pintura renacentista veneciana: la *Madonna de la familia Pesaro*, de Tiziano (Venecia, Santa María dei Frari, 1526), que contiene un precioso diálogo entre ambos. La obra de Tiziano, como muchas de las suyas, está impregnada de un elevado patetismo, mientras que este pequeño lienzo de Lotto expresa sentimientos espontáneos propios de la devoción privada.

La restauración del cuadro en 2001 reveló partes desgastadas y faltas menores. El motivo original del fondo, una cortina verde, estaba oculto bajo unos repintes, probablemente del siglo xvii, que representaban un paisaje con colinas y árboles y que fueron eliminados durante el proceso de restauración. Después de quitarlos y limpiar la superficie, se recuperaron los tonos cálidos de la pintura.

[V. T.]



Garofalo (Benvenuto Tisi)

[FERRARA, 1481 – 1559]

Cristo y la adúltera, ca. 1540

Óleo sobre tabla

55 × 44 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 165

[CAT. 14]

Procedencia

Colección de Lodovico Trottì, Ferrara; colección de Tommaso Ruffo, principios del siglo XVIII, Ferrara; colección Esterházy, 1871.

Bibliografía

Baruffaldi 1844, pp. 352-354; Pigler 1967, p. 124; Mezzetti y Mattaliano 1981, p. 159; Tátrai 1987; Fioravanti Baraldi 1993, p. 266; Danieli 2008, pp. 176-177; Tátrai 2008, pp. 68-69.

Leemos en el Evangelio según san Juan (8:1-11) que, en cierta ocasión en que Jesús estaba enseñando a sus discípulos en el templo, aparecieron unos escribas y fariseos que le llevaban a una mujer adúltera, diciendo: "Maestro, esta mujer ha sido sorprendida en flagrante adulterio. La ley de Moisés nos manda apedrear a las adúlteras; tú, ¿qué dices?". Cristo, para apaciguar, contestó: "El que esté sin pecado, que le tire la primera piedra". Una vez idos los acusadores, Jesús se volvió hacia la mujer: "Tampoco yo te condeno. Anda, y en adelante no peques más".

En la Italia del siglo XVI fueron los pintores venecianos los que con mayor frecuencia abordaron el tema de Cristo y la adúltera, mientras que, al norte de los Alpes, fue en el taller de Lucas Cranach el Viejo donde más se representó este asunto. En estas últimas versiones, los personajes visten a la manera contemporánea, lo que hace pensar que entrañan un contenido moralizante. Garofalo, sin embargo, no pretende dotar a la suya de ningún otro significado, ni conmover al espectador por medio del drama moral. Acorde con el manierismo de su última época, se inclina por crear formas preciosas, minuciosamente elaboradas, y decorativas combinaciones de colores.

A Garofalo se lo calificaba a menudo de "el Rafael de Ferrara", y es porque su principal modelo, sobre todo en este período tardío, fue Rafael. Su pintura decorativa de pequeño

formato es la versión en miniatura de aquella *grandezza* de Roma que puede descubrirse en los frescos de las estancias vaticanas. La escenografía arquitectónica y la composición de *Cristo y la adúltera* siguen la estructura de la *Escuela de Atenas*: en el eje central del cuadro, se hallan el entorno arquitectónico y la figura principal, Cristo, representado en una posición frontal, resaltada también a través de los personajes que la rodean en semicírculo. Otras dos figuras evocan igualmente los frescos de las estancias: el fariseo de espaldas se inspira en un personaje de la *Disputa*, mientras que el hombre agarrado a la columna procede de una figura de la *Expulsión de Heliodoro*. El simétrico grupo de los protagonistas se cierra a la derecha con la elegante figura de la adúltera: su postura, su delicado gesto y su vestido de ricos pliegues recuerdan a la *Santa Catalina de Alejandría*, de Rafael (Londres, National Gallery).

Los personajes, la composición y las posturas, que proceden del manierismo académico en su versión más sofisticada, están al servicio del decorativismo y de la precisa definición de las formas. Todo ello concuerda con el origen de la obra: un encargo de un coleccionista privado, el noble ferrareño Lodovico Trottì.

[N. K.]



Tiziano Vecellio

[PIEVE DI CADORE, CA. 1488 – VENECIA, 1576]

La Virgen con el Niño y San Pablo, ca. 1540

Óleo sobre tela

108 x 96,5 cm

Banco Nacional de Hungría, depósito en el Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. L.3.745

[CAT. 15]

Procedencia

Depósito del Banco Nacional de Hungría, 2015.

Bibliografía

Tátrai 2006; Ton 2017.



No cabe ninguna duda de que la descripción del siglo xvii, que puede leerse en la biografía de Tiziano, escrita por Carlo Ridolfi, se refiera a la Virgen de Tiziano de Budapest: "Il Signor Francesco di Modona ha un'effigie della Vergine col bambino in braccio con San Paolo, che seco favella". La pintura se menciona en el inventario de la colección del príncipe de Módena realizado en el siglo xviii, que detalla una pintura de Tiziano, con la altura de cuatro palmos y tres cuartos y cuatro palmos de anchura, en la que la Virgen María le enseña a su Hijo a san Pablo, apoyado sobre una espada.

Las variantes y copias de la imagen de Budapest muestran lo popular que era esta composición. Las versiones más importantes se encuentran en el Museo del Hermitage de San Petersburgo (*María con el Niño y María Magdalena*, inv. 118), en el Museo Uffizi de Florencia (*María con el Niño y Santa Catarina*, inv. 949) y en una colección privada en Nueva York (*María con el Niño y María Magdalena*).

El grupo de figuras de la obra de Tiziano perteneciente a la colección de Budapest aparece en un espacio arquitectónicamente cerrado, con una ventana abierta al cielo azul nublado. La María joven y silenciosa, de belleza

suave, sostiene a su hijo distraída, mientras que su mirada se posa en el libro en manos de la figura masculina. El Niño está de pie, mira hacia afuera del cuadro, y sostiene una manzana en la mano, símbolo del pecado original y de la salvación. Tiene un collar de coral en el cuello, que tradicionalmente protegía a los niños de las enfermedades y el mal de ojo. Tiziano no representa a san Pablo en su habitual vestimenta apostólica, sino en traje militar romano, en túnica, con una armadura de cuero y capa roja. Son sus atributos, el libro y la espada, los que lo hacen reconocible. Esta especial iconografía habrá sido determinada por los deseos de un cliente –hasta ahora desconocido ante nosotros–, cuyas facciones se inmortalizaron en el rostro de san Pablo. La caracterización minuciosa de la cara parece indicar que se trata de un retrato oculto, un llamado *portrait historiae*. La representación en vestimenta romana se ha realizado en una fase más avanzada de la elaboración de la pintura: en las fotos de rayos X, no se ve la túnica romana, sino una vestimenta tipo camisa remangada.

[N. K.]

Giorgio Vasari

[AREZZO, 1511 – FLORENCIA, 1574]

Las bodas de Caná, 1566

Óleo sobre tabla

40 × 28 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 172

[CAT. 16]

Procedencia

Colección Esterházy, 1871.

Bibliografía:

Pigler 1967, pp. 98–99; Tátrai 1991, p. 16 (con bibliografía anterior); Cecchi 1999, pp. 153–155; Tátrai 1999; Cox-Rearick 2009, pp. 384–385, n. 118.

Puede leerse en la correspondencia de Giorgio Vasari que el pintor y escritor de arte llegó a Perugia el 4 de abril de 1566 para controlar las obras de instalación de tres de sus pinturas de gran tamaño, realizadas para la Abadía de San Pietro. Las obras ejecutadas por el encargo del abad Jacopo Dei, destinadas al refectorio, se relacionaban tradicionalmente con la temática de las comidas y representaban episodios del Antiguo y Nuevo Testamento y de la Leyenda Dorada. La primera pintura representa cómo el profeta Eliseo convierte en comestible la comida envenenada servida a sus discípulos echándole harina (2 Reyes 4,38-41); la segunda representa aquel episodio cuando Jesucristo, en las bodas de Caná, transforma el agua en vino (Juan 2,1-12); y en la tercera, se ven a san Benito y a otros monjes que, durante una hambruna terrible, encuentran doscientas fanegas de trigo delante de la puerta del monasterio (descripción de la Leyenda Dorada). Existen dos versiones en formato más reducido de dos de estas pinturas, hasta hoy custodiadas en el mismo conjunto de edificios en Perugia. Las obras de pequeñas dimensiones, también autógrafas de Vasari, podrían haber sido realizadas a partir de las pinturas originales, de 3,5 × 2,5 metros, como piezas independientes y para uso privado. Una de estas es la tabla del Museo de Bellas Artes, Budapest, *Las bodas de Caná*.

Las tres figuras centrales de *Las bodas de Caná* son Jesucristo, María y san Pedro –santo patrón de la abadía–

sentados a la mesa; su grupo está rodeado por una multitud de figuras amontonadas en el espacio angosto y escalonado. La composición simétrica abunda en detalles ornamentales bien elaborados, cuyo trazado complicado y colores rebuscados de brillo esmaltado dan un perfecto ejemplo del estilo manierista académico de Vasari. Así, el efecto de conjunto de la pintura no se define por el contenido sentimental de la trama, sino más bien por el decorativismo y la reservada elegancia de la composición.

La tabla de Budapest tuvo una historia llena de aventuras en el siglo pasado. Había sido adquirida por el Estado húngaro en 1871 a la Colección Esterházy, y luego fue custodiada en el predecesor jurídico del Museo de Bellas Artes de Budapest. Desapareció durante la Segunda Guerra Mundial cuando había sido prestada, y volvió a aparecer en el Montreal Museum of Fine Arts como nueva adquisición en 1963. A partir de 1964, el Estado húngaro y el Museo de Bellas Artes de Budapest hicieron varios intentos diplomáticos para recuperarla, hasta que en 1999, durante la visita del primer ministro húngaro en Canadá, el primer ministro canadiense ofreció la pintura al Estado húngaro. Fue así como la obra pudo retornar a las colecciones del Museo de Bellas Artes, Budapest.

[N. K.]



Giovanni Battista Moroni

[ALBINO, CA. 1520/1525 – BÉRGAMO, 1578]

Retrato de Jacopo Foscarini (?), 1570-1578

Óleo sobre tela

105 x 83,5 cm

Firmado y fechado abajo a la derecha:

“Jo:Bap:Moronus. p. mdlxx [...]” (la última cifra, ilegible)

Inscripción posterior arriba a la derecha:

“Jacobus Contareno Pottestas Padue/ [...] etatis sue 53”

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 53.501

[CAT. 17]

Procedencia

Legado del conde Jenő Zichy, 1906.

Bibliografía

Vecellio 1598, fols. 85v-86r; Gregori 1979, n. 81; Garas 1981, n. 34; Tátrai 1995, n. 47; Szépe 2001; Vécsey 2010, n. 36; Vécsey 2014, pp. 138-139 (con bibliografía anterior).

Las obras de Giovanni Battista Moroni, activo en Bérgamo y alrededores, se subdividen en dos grandes grupos: los retratos y las obras religiosas. Este segundo grupo comprende cuadros más convencionales que siguen el austero estilo del maestro del pintor, Moretto da Brescia; sin embargo, sus retratos, fieles y poco idealizados, hacen de él un artista de interés. Con sus variadas composiciones y vestimentas, Moroni logra crear una atmósfera depurada y natural, y establece una comunicación sincera y directa entre el modelo y el espectador. Los personajes retratados son unas veces silenciosos y distantes, otras vivaces, pero siempre revelan un enfoque intelectual y una observación precisa de la fisonomía.

Este retrato es de los de tono reservado y tranquilo. La relajada postura del modelo, de mediana edad y en tres cuartos, se equilibra eficazmente con la cálida paleta, así como con el atuendo de diario. En su análisis de la historia de la moda (1598), Cesare Vecellio menciona esta forma de vestir como característica de los nobles de Venecia en sus quehaceres domésticos. El libro, con sello de plomo y borla, es un típico *dogale* veneciano, en el que, con iluminación de miniaturas, se recogían las obligaciones de los altos funcionarios de la República y los reglamentos oficiales respectivos. La presencia de este volumen, que se entregaba a los funcionarios más destacados de Venecia

cuando eran nombrados, sugiere que el retrato se pintó con motivo de un acontecimiento de ese tipo.

Aun así, no tenemos certeza sobre la identidad del modelo. La inscripción que figura arriba a la derecha afirma que se trata de Jacopo Contarini, gobernador de Padua, pero es posterior y errónea. Padua nunca tuvo un gobernador con ese nombre, y al mecenas Jacopo Contarini (1536-1595) nunca se lo conoció con ese título. Además, según la inscripción, el modelo tenía 53 años, edad que si fuera la de Contarini no encajaría con el período en el que se pintó el retrato, 1570-1578. Aunque es posible que el nombre sea correcto y errónea la información adicional: Klára Garas y Mina Gregori han identificado provisionalmente el cuadro con uno que aparece en el inventario de la casa veneciana de Paolo Contarini, fechado el 29 de septiembre de 1680: “un Ritratto con Nobile in habit rosso”, pintado por un tal “Moron”. En ese inventario figura también un retrato de Jacopo Contarini, pero no se menciona a su autor. Si atendemos al título de “gobernador de Padua”, cuando se pintó la obra ese cargo lo ocupaba el almirante Jacopo Foscarini, cuya fecha de nacimiento –y por tanto su edad cuando se pintó el cuadro– se desconoce. Tampoco facilita la identificación la comparación con retratos auténticos de Contarini y Foscarini, pues tienen fisonomías muy similares.

[N. K.]



Rafael

[URBINO, 1483 – ROMA, 1520]

Proyecto de decoración efímera, ca. 1508-1509

Pluma y tinta parda sobre papel

200 x 153 mm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 1935

Procedencia

Colección Esterházy, 1871.

Bibliografía

Joannides 1983, p. 215; Zentai 1998, p. 7;
Seres 2013, pp. 80-91.

[CAT. 18]

En el otoño de 1508, el pintor nacido en Urbino –casi desconocido por aquel entonces– había sido reclutado para decorar los muros de la sala recién instalada del Palacio del Vaticano, la Estancia del Sello. Pero pocos años después, se había convertido en uno de los exponentes más destacados de la vida artística de Roma. El rápido ascenso profesional de Rafael se vinculaba con su rol de artista al servicio del papa Julio II y de su sucesor, León X. Luego, recibió el encargo de pintar las demás salas de los apartamentos papales y las Logias, y de diseñar una extraordinaria serie de tapicería para los muros de la Capilla Sixtina, mientras trabajaba para Agostino Chigi, rico banquero sienés, y para el confidente más cercano del papa, el cardenal Bernardo Bibbiena. También ocupaba importantes puestos oficiales: secretario papal, arquitecto de la reconstrucción de la Basílica de San Pedro e inspector de antigüedades romanas. Al mismo tiempo, disponía de un taller bien organizado y con numerosos miembros que lo ayudaban en la ejecución de los pedidos, cada vez más cuantiosos.

En el dibujo de Budapest, las posturas de la figura central y del amorcillo ubicado a la izquierda fueron inspiradas por el Apolo de Belvedere. La famosa estatua antigua, expuesta en el patio del Palacio del Vaticano, podía ser estudiada por los

artistas que visitaban Roma, y también alcanzó una amplia difusión mediante dibujos, estatuillas y grabados. Los artistas del Renacimiento se sintieron cautivados por la anatomía de su figura alta y esbelta, y el movimiento armónico del cuerpo, que reprodujeron en obras de temas variados, tanto profanos como religiosos. Rafael concibió la postura de la estatua más ligera y abierta en el dibujo de Budapest, y añadió armas y trofeos delante de los pies del modelo antiguo.

El Apolo de Belvedere se representa en esta pieza probablemente como Marte, dios romano de la guerra, cuya aparición podría sugerir que se trata de una decoración triunfal. El amorcillo con la antorcha invertida alude más bien a una celebración fúnebre. El plasticismo del dibujo y su tema hicieron suponer que Rafael podría haberlo ejecutado como un estudio para una estatua; sin embargo, no se conoce ningún encargo de este tipo relacionado con su nombre. Tampoco se sabe demasiado acerca de sus decoraciones efímeras, y no se conoce ninguna fuente que pueda emparentarse con esta obra. No obstante, es probable que el pintor bosquejara en esta hoja sus ideas iniciales para una posible decoración festiva.

[Z. K.]



Perino del Vaga (Piero Buonaccorsi)

[FLORENCIA, 1501 – ROMA, 1547]

San Jorge y el dragón, ca. 1535

Pluma y tinta parda sobre papel

214 × 259 mm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 1794

[CAT. 19]

Procedencia

Colección Esterházy, 1871.

Bibliografía

Davidson 1966, p. 37; Zentai 1998, n. 32;
Parma 2001, p. 69.



Perino del Vaga llegó a Roma a los dieciséis años, ya formado como pintor. Allí, comenzó a trabajar en el taller de Rafael y participó en la decoración de las Logias Vaticanas, bajo la dirección de Giovanni da Udine. Más adelante, recibió el encargo de realizar numerosas escenas bíblicas según los esbozos de Rafael. Por otro lado, se lo consideraba especialista de las pinturas monocromas que imitan el efecto de los relieves de bronce: los fragmentos de pared ubicados bajo las ventanas en las Logias y las áreas de basamento del Juicio Final, de Miguel Ángel, son algunos de sus trabajos. Tras la muerte de Rafael y la disolución de su taller, Del Vaga se convirtió en uno de los pintores más solicitados de Roma. Después del saqueo de la ciudad, en 1527, viajó a Génova invitado por el mecenas de las artes, el aristócrata Andrea Doria, donde trabajó principalmente en la decoración del palacio de su patrocinador hasta 1536, cuando volvió a Roma. Durante sus últimos años, cumplió con numerosos encargos de alto rango para la Casa Pontificia.

Aunque la influencia de Rafael es evidente en el dibujo de Budapest, Del Vaga no llegó a conocer el original del famoso cuadro del maestro que representa a San Jorge, pintado en 1505 en Florencia para el príncipe de Urbino y obsequiado el año siguiente al rey inglés (Washington, National

Gallery of Art). Es probable que, aparte de los esbozos de Rafael, su mayor fuente de inspiración fuese la pintura mural de Fra Bartolommeo realizada en la escalera de la casa de Francesco del Pugliese, un adinerado comerciante, pero que no fue concluida y se destruyó tiempo después. Rafael y Fra Bartolommeo pueden haber conocido la obra de uno y del otro, mientras que, con seguridad, se inspiraron en las representaciones ecuestres de Leonardo da Vinci, principalmente en los caballos del fondo de la escena en la tabla incompleta de la *Adoración de los Magos* (Firenze, Uffizi) y en la pintura al fresco en homenaje a la batalla de Anghiari sobre uno de los muros de la sala grande del Palacio de la Señoría (Palazzo Vecchio), posteriormente destruida. Perino debe haber observado la pintura arriba mencionada de Fra Bartolommeo en varias ocasiones, la última vez en 1522, cuando huyó de la plaga en la ciudad. La madurez del estilo supone que el dibujo fue realizado una década más tarde en Génova, de memoria o sobre la base de esbozos anteriores del artista, lo que podría justificarse también por los estudios de desnudo en el reverso del dibujo, destinados posiblemente a las pinturas murales del Palacio Doria.

[Z. K.]

Atribuido a Leonardo da Vinci

[VINCI, 1452 – AMBOISE, 1519]

Guerrero a caballo, 1500-1550

Bronce con pátina verde artificial

28 × 24 × 15 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 5362

[CAT. 20]

Procedencia

Compra de la colección Ferenczy, 1914.

Bibliografía

Meller 1916; Aggházy 1989; Sturman, May y Luchs 2015.

Frente a las numerosas esculturas que durante algún tiempo fueron consideradas obras auténticas de Leonardo, esta pequeña estatuilla de bronce lleva todo un siglo dando trabajo a los expertos en lo que se refiere a su autoría. Han pasado casi cien años desde que se publicó el primer estudio que identificó la escultura –antes considerada obra de la Antigüedad, y que acababa de ingresar en el Museo procedente de la colección del escultor neoclásico István Ferenczy (1792-1856)– como un modelo del maestro renacentista para el monumento funerario de Gian Giacomo Trivulzio. Aunque sabemos que Leonardo realizó varios encargos escultóricos tanto por los numerosos testimonios de la época como por los abundantes dibujos y apuntes del maestro, no ha subsistido ninguna estatua que sea posible atribuirle con toda seguridad.

Al no contar con ninguna otra obra escultórica de Leonardo, resulta difícil pronunciarse concretamente sobre su autenticidad, por lo que se han propuesto las hipótesis más variadas. Se la ha relacionado tanto con las dos grandiosas empresas escultóricas (los monumentos de Sforza y Trivulzio) que quedaron a medio hacer como con las perdidas pinturas murales del Salón de los Quinientos del Palazzo Vecchio de Florencia, que representaban la batalla de Anghiari, pero también con una supuesta estatua ecuestre de Francisco I de Francia. Entre los posibles autores aparece asimismo el escultor florentino Rustici, estrechamente vinculado con Leonardo.

El argumento principal de los partidarios de la atribución a Leonardo, que el caballo en corveta es una composición

muy recurrente en el maestro, tampoco resuelve el problema. Si bien Leonardo era célebre por sus representaciones de caballos, para decidir en cada caso la postura del animal recurría a un repertorio de modelos reducido. Más que el estudio del natural, esas posturas ideales eran la corveta o el paso adelante, en lo que seguía a los maestros antiguos y renacentistas, como Pollaiuolo, Donatello, Bertoldo di Giovanni y Verrocchio, entre otros. Además, el caballo en corveta –con o sin jinete– acompaña con ligeras variaciones a Leonardo a lo largo de toda su obra, de modo que podemos encontrar antecedentes de nuestra estatuilla en el fondo de la *Adoración de los Magos* (obra inacabada), en sus estudios para los monumentos de Sforza y Trivulzio, y en sus dibujos preparatorios para la *Batalla de Anghiari*.

También ha generado dudas la datación de la pieza. Para muchos investigadores, es posterior a la época de Leonardo. Sin embargo, según los recientes exámenes técnicos, nada parece indicar que se trate de una fundición moderna; de hecho parece corresponder a las primeras décadas del siglo XVI, poco después de la muerte del artista. Como sus contemporáneos, Leonardo utilizaba pequeños modelos de arcilla o de cera para componer las escenas más complejas, de muchos personajes, y es posible que nuestro bronce procediera de un modelo de ese tipo. Sea como fuere, para fundirlo se eligió una técnica que permitía conservar el original, por lo que es probable que este se tuviera en alta estima.

[Z. K.]



El Greco (Doménikos Theotokópoulos)

[CANDÍA, 1541 – TOLEDO, 1614]

La Anunciación, ca. 1600

Óleo sobre tela

91 x 66,5 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 3537

[CAT. 21]

Procedencia

Adquirido del anticuario Franz Kleinberger,
París, 1907.

Bibliografía

WetHEY 1962, p. 169; Pigler 1967, pp. 285-286;
Manzini-Frati 1969, n. 126b; BarkóczI 1991,
pp. 22, 70, 77, n. 1; Nyerges 1996, n. 9.

El tema de la Anunciación es uno de los predilectos del arte cristiano desde sus inicios. En los retablos suele ocupar un lugar destacado, y es parte de los ciclos del nacimiento de Jesús y de la vida de la Virgen. Fue el apóstol Lucas quien relató en su evangelio (1:26-38) la historia de la Encarnación del Verbo, cuando el ángel Gabriel apareció ante la Virgen para anunciarle que concebiría en su vientre a un niño varón por obra del Espíritu Santo, que ascendería de los Cielos en forma de una paloma.

La primera presentación de la *Anunciación* conocida del Greco, realizada hacia 1569, es un ala del llamado tríptico de Módena. El maestro volvió a pintar este tema en numerosas ocasiones hasta el final de su vida, tanto en formatos más grandes por encargo de la Iglesia como en versiones más reducidas destinadas al culto privado. La evolución del estilo del pintor griego –convertido en español– puede rastrearse perfectamente en estas obras: las tablas realizadas en Venecia y Roma presentan aún reminiscencias bizantinas, pero al mismo tiempo muestran la influencia de los maestros italianos, sobre todo de Tiziano y Tintoretto, pero también de Miguel Ángel, en el colorido, los efectos de luz y el esquema compositivo. Las doctrinas de la Contrarreforma ejercieron un impacto fuerte sobre el maestro profundamente piadoso tras su llegada a España, y a consecuencia el estilo de las *Anunciaciones* se transformó.

A partir de entonces, el énfasis deja de estar en el entorno arquitectónico y en la narración, y se acentúa la exaltación mística de los personajes. La finalidad de las obras era, por un lado, suscitar un intenso fervor religioso, pero también invitar a la meditación. En sus *Anunciaciones* pintadas a caballo entre los siglos XVI y XVII –grupo al que pertenece también el lienzo de Budapest–, la composición se vuelve plana, el entorno se minimaliza, y el carácter visionario de la escena se intensifica gracias a los efectos de luz sobrenaturales, los colores vivos y el movimiento ascendente. La vestimenta de los personajes cobra una rigidez ajena a la realidad, mientras que las proporciones se distorsionan de manera arbitraria. La pincelada suelta y ágil del maestro, y el color pardo rojizo de la imprimación que se vislumbra localmente destacan los colores limpios y relucientes de la obra.

El elevado número de réplicas muestra la popularidad de las *Anunciaciones* del Greco en España. La composición de Budapest tiene como mínimo siete réplicas, que son casi idénticas en cuanto a sus dimensiones y a sus detalles, pero en calidad son inferiores –lo cual deja suponer que fueron elaboradas con la participación del taller-. Según el formato reducido de las obras, puede suponerse que fueron destinadas al culto privado.

[A. L.]





EL BARROCO ITALIANO

Durante el siglo xvii, Roma transitó intensas transformaciones en los campos político, religioso e intelectual. En este contexto, comenzó a gestarse el estilo Barroco, que se caracterizó por el tratamiento de luces y colores que crean fuertes contrastes, en ámbitos teatrales de composiciones dinámicas que parecen incluir al espectador. Con estas fórmulas, los artistas de la época buscaban conmover al fiel, un recurso asociado a las propuestas de la Contrarreforma.

En las pinturas de Guido Reni (1575-1642), Bernardo Strozzi (1581-1644) y Sebastiano Ricci (1659-1734), quienes trabajaron temas religiosos y mitológicos como parte del género histórico, pueden apreciarse estas características.

Por otro lado, Giovanni Paolo Pannini (1692-1765/1768), el veneciano Giovanni Antonio Canal (1697-1768) –conocido como Canaletto–, Michele Giovanni Marieschi (1710-1743) y Apollonio Domenichini (1715-ca. 1770) se dedicaron al género del paisaje centrado en las ciudades, obras que se denominan *vedute*.

Otro de los géneros imperantes en este período fue la naturaleza muerta, tema que representó el napolitano Giuseppe Ruoppolo (1631?-1710) a lo largo de su vida.

Sebastiano Ricci

[BELLUNO, 1659 – VENECIA, 1734]

Venus y Sátiro, 1716-1720

Óleo sobre tela

102 x 125,5 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 58.43

[CAT. 22]

Procedencia

Colección Esterházy hasta 1867; adquirido por el Museo de Bellas Artes, Budapest en 1958.

Bibliografía

Pigler 1962, pp. 71-73, 112-113; Pigler 1967, p. 579; Daniels 1976a, p. 344; Daniels 1976b, pp. 21-22; Tátrai 1991, p. 102; Scarpa Sonino 2006, pp. 168-169, n. 69.

La composición mitológica, llevada a cabo con maestría técnica y con una pincelada generosa, representa un tema tradicional en las artes visuales desde hace siglos. Venus duerme, desnuda, en un espacio enmarcado por vistosas cortinas y el follaje de un árbol, y en su estado inconsciente la acecha con cautela el viejo Sátiro, que se inclina hacia ella mientras mantiene media rodilla apoyada en el suelo. El pequeño Cupido rollizo, apenas más grande que su aljaba y su arco, duerme dulcemente al lado de su madre, con un brazo debajo de la cabeza.

Maestro emblemático del Barroco tardío veneciano, Sebastiano Ricci alcanzó el éxito en toda Europa, y era capaz de transmitir fielmente el contenido antagonístico y sus alusiones eróticas, creando tensión entre el estado de sueño y vigilia, entre el suave desnudo femenino y el cuerpo musculoso y áspero del hombre. Los colores cálidos, heredados de los maestros del Cinquecento veneciano, sobre todo de Verónés, intensifican aún más la de por sí desbordante sensualidad de la escena. Entre los matices del blanco, el pardo y el gris, brilla con pasión el rojo carmín de la capa que roza el cuerpo de Venus, que luego se refleja más modestamente, con tonos rojizos, sobre las armas de Cupido y sobre la cinta que se desata del cabello de la diosa. Pintado con tres matices diferentes del color de la piel, el cuerpo da la noción de ser físicamente real, gracias a las delicadas pinceladas del artista.

Además de los valores artísticos arriba mencionados, Ricci actualizó de manera consciente la tradición pictórica del Cinquecento veneciano en cuanto al ideal de mujer. La Venus del lienzo de Budapest, que emana lujuria de todo su

cuerpo, tiene sus antecedentes en los desnudos recostados de Giorgione y Tiziano –quienes, a la vez, retoman modelos de la Antigüedad–, pero a pesar de ser posterior, comparte con ellos la misma fuerza expresiva. Esta obra evoca, en primer lugar, a la *Venus del Pardo*, de Tiziano (Louvre, París); sin embargo, no solo alude a modelos del Renacimiento veneciano. La proporción de las figuras en su entorno y la postura en diagonal de Venus se parecen a la solución del año 1582 del boloñés Annibale Carracci, mientras que el brazo alzado y la cabeza de Venus inclinada hacia atrás podrían haberse inspirado en el grabado al aguafuerte de Rembrandt *Júpiter y Antíope*, realizado en 1659.

Pigler clasificó la pintura entre las obras tardías de Ricci y la identificó con aquella que aparecía en el inventario de su herencia del 19-20 de mayo de 1734, con la siguiente descripción: "Un quadro con una Venere con un satiro che la guarda, senza soaza". Puesto que el artista representó el tema más de una vez (por ejemplo, Stuttgart, Staatsgalerie; obra subastada en Londres, Galería Christie's, el 28 de junio de 1974), no es seguro que la pintura de Budapest sea aquella de la que no quiso deshacerse hasta su muerte. Las nuevas investigaciones datan la obra entre 1716 y 1720, es decir, durante la etapa que siguió a la estancia del maestro en Londres, donde trabajó con su sobrino, Marco Ricci. Como la postura de Venus es la misma que la de la protagonista de la obra *Diana y Endimión*, pintada para Lord Burlington en 1713, también existe la posibilidad de que Ricci haya compuesto *Venus y Sátiro* en Inglaterra, algunos años antes.

[Zs. D.]



Giuseppe Ruoppolo

[NÁPOLES, 1631? – 1710]

Bodegón con frutas y verduras

Óleo sobre tela

81 x 102,5 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 799

[CAT. 23]

Procedencia

Colección Esterházy, 1871.

Bibliografía

Meller 1915, p. 248; Hoogewerff 1924;
Nyerges 1984; Nyerges 1999, n. 107;
Spinoza 1989, vol. II, p. 923.

Cuando fue adquirida, en 1845, la pintura figuraba como obra del sevillano Alonso Vázquez, lo que parece justificarse por sus tonalidades ocre y marrón, la iluminación tenebrista y la manera de pintar pastosa, características técnicas propias de los maestros de Sevilla. El primero en cambiar su atribución tradicional fue Hoogewerff, quien relacionó la pieza con la escuela italiana. Desde la crítica de estilo, este bodegón –que exhibe una mesa servida, pintado con gran ligereza y de forma decorativa– puede vincularse con la escuela napolitana por su colorido, las frutas y verduras representadas, y por su forma de composición.

Giuseppe Ruoppolo fue un pintor de bodegones napolitano poco conocido, sobrino de Giovanni Battista Ruoppolo (1629-1693), asimismo autor de este tipo de obras artísticas. Junto con su tío, el también napolitano Giuseppe Recco (1634-1695) ejerció una notable influencia sobre la pintura de Giuseppe Ruoppolo en cuanto a la estructura de las composiciones y el uso de los colores.

En el óleo de Budapest, a la derecha, en la esquina de la mesa, se ven frutas en una cesta de mimbre, quizás higos; en primer plano, tres limones y, al lado, manojos de espárragos cruzados y alcachofas. Estos encubren, casi en su totalidad, el recipiente de cobre, en el que se encuentran, a la izquierda, dos naranjas y judías, y encima, en un plato de metal inclinado, framboesas. Del centro del plato sobresale un clavel rojo. En el fondo, delante de la pared de tonos marrones, se observa una mancha oscura de hojas lobuladas.

Giuseppe Ruoppolo representaba con predilección limones, espárragos y alcachofas. El manejo de luces es

más suave que el de su tío, y su modo de pintar es pastoso. Con su afán por imitar la realidad, la tela de Budapest se aproxima al bodegón del Museo Duca di Martina de Nápoles, en el que Giuseppe Ruoppolo compone de manera semejante el limón en primer plano, colocándolo delante del espectador. El motivo del limón medio pelado y de cáscara enroscada demuestra la influencia de la pintura de los Países Bajos, pero el modo similar de representación de la fruta en ambas obras sugiere la autoría de un mismo artista. Giuseppe Ruoppolo posee dos trabajos que pueden relacionarse con esta pieza en la colección boloñesa Molinari-Pradelli: el cuadro *Cítricos con cubo de cobre*, por el manejo de las luces, la representación detallista y naturalista de las frutas; y el *Bodegón con cedro limón, naranjas y flores*, por el motivo del ramo de flores colocado entre las frutas, demuestran que su autor es el mismo que el maestro de la pintura de Budapest.

Prácticamente, es imposible establecer una cronología en la producción de nuestro artista, puesto que pocas de sus pinturas están fechadas. El cuadro de Budapest es de estructura complicada, los motivos están agrupados con brillantez y ordenados decorativamente. Puede datarse hacia los años de madurez de Giuseppe Ruoppolo, posteriores a 1680, dados los colores en armonía con la base marrón rojiza, los matices sutiles, la mezcla de siluetas esquemáticas y las formas esbozadas, y los detalles de las frutas y las verduras realizados con maestría.

[É. Ny.]



Bernardo Strozzi

[GÉNOVA, 1581 – VENECIA, 1644]

La Anunciación, ca. 1640

Óleo sobre tela

145 × 120 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 596

[CAT. 24]

Procedencia

Colección Esterházy, 1871.

Bibliografía

Fiocco 1921, p. 15, xxiii; Lasareff 1929; Mortari 1966, pp. 71, 73, 95-96; Pigler 1967, p. 672; Pallucchini 1981, pp. 161, 164; Mortari 1995, pp. 68, 205, n. 547; Barkóczí 1995, pp. 100-101, n. 13; Barkóczí 1999, p. 314, n. 110; Garas 1999, pp. 124, 167, n. 36; Tátrai 2007, p. 104, n. 11; Tátrai 2011, pp. 124-129, n. 14.

Aunque Verónés, el modelo renacentista veneciano de Bernardo Strozzi, solía situar este tema en una arquitectura grandiosa y teatral, ese elemento está ausente de todas las versiones de la Anunciación que conocemos de nuestro pintor. En este caso, solo el reclinatorio con el libro nos recuerda al espacio en el que se desarrolla la acción: un cielo con nubes ocupa todo el fondo. Las dos figuras están muy cerca una de otra, y también del espectador. El grueso libro, que parece a punto de caerse, y la azucena recién cortada están al alcance de nuestra mano, y el ángel que está llegando arrodillado en una nube podría tocar a María. Ambos son figuras sólidas y llenas de vida, pero a la vez etéreamente delicadas, con un carácter sublime y celestial. Tan completa es así la ilusión de presencia como la de trascendencia. Bañado en luz, el ángel trae la buena nueva con un gesto amplio, señalando hacia lo alto, y María la recibe con humildad. Inclina la cabeza y se coloca la mano sobre el corazón conforme al texto evangélico: "He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra" (Lucas 1:38). En el rostro y también en otras partes de su figura hay intensas sombras, lo que quizás no solamente se explique por la intención del pintor de establecer un contraste que haga que la luz brille de manera aún más triunfante. Es posible que esas acentuadas sombras tengan también un significado iconográfico. De hecho, el arcángel Gabriel le anuncia la concepción divina con estas palabras: "El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la fuerza del Altísimo te cubrirá con su sombra" (Lucas 1:35). La metáfora de la sombra se encuentra

ya en la Vulgata: "Spiritus sanctus superveniet in te et virtus Altissimi adumbrabit tibi", y no se descarta que Strozzi, el "Prete genovese", que tenía conocimientos de teología, quisiera expresarla en términos visuales.

Cuando Strozzi deja ver su estilo más personal, con una improvisación segura y una pincelada ágil, crea un equivalente barroco de la tradición pictórica del Cinquecento veneciano. Las carnaciones son planas, pero los paños son muy dinámicos. En varias zonas, como la túnica de la Virgen o las ropas del ángel, la pincelada es a veces intermitente, a veces serpenteante, como si se tratara de un rápido boceto. La oposición de las expresiones y posturas corporales responde a un método compositivo del Renacimiento pleno. No obstante, si lo comparamos con Rafael, Tiziano y Verónés, la novedad barroca está en que el ritmo se acelera: un campo magnético, una armonía flotante sustituyen la composición claramente bipartita. Hasta los más pequeños detalles contribuyen a una sugerente interpretación de lo humano: el mechón suelto en la sien de María, las hojas arrugadas y envejecidas del libro, y los capullos junto a las flores ya abiertas de la azucena.

Pintado probablemente hacia 1640, este cuadro ofrece una síntesis admirable de naturalismo y estilización, de patetismo teatral y sentimentalismo extremo, de monumentalidad y elegancia, todo lo cual es característico de la mayor parte de la obra de Strozzi.

[V.T.]



Guido Reni y taller

[BOLONIA, 1575 – 1642]

David y Abigail, ca. 1616

Óleo sobre tela

153 x 161 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 490

[CAT. 25]

Procedencia

Colección Esterházy, 1871.

Bibliografía

Mündler 1869; Zimmer XIII, n. 22; Pigler 1967, pp. 573-574; Pepper 1984, p. 264; Mazza 1988, p. 92, n. 38; Ebert-Schifferer 1988, pp. 137-138, n. A 8; Szigethi 1993, p. 115, n. 37; Achilles-Syndram 1994a, pp. 38, 42; Achilles-Syndram 1994b, pp. 217-218, n. 180; Loire 1999, pp. 232-233, n. 63; Tátrai 2015, pp. 385-387.

En 1808, época dominada por el clasicismo, cuando la obra de la colección Praun de Núremberg fue adquirida y pasó a integrar la colección Esterházy, solo Rafael contaba con más prestigio que Guido Reni. Como el marchante alemán Paulus Praun creó su colección en Bolonia y conocía en persona a Reni, es probable que él mismo encargara al artista la realización del cuadro.

Según el testimonio de una inscripción en latín hallada en una copia de grabado de 1738, en el siglo XVIII se definió erróneamente el tema de la composición. De hecho, la frase citada en el grabado se refiere al primer encuentro de David y Abigail, cuando la esposa de Nabal ofrecio regalos en desagravio a David, quien deseaba vengarse de Nabal por sus ofensas. No obstante, en la pintura no vemos ni rastro de los regalos, y la cabeza de Abigail se decora con una corona de novia. Por consiguiente, la pintura representa el segundo encuentro, posterior a la muerte del marido (I. Samuel, 25,42): "Abigail se levantó apresuradamente, montó en un asno, y con sus cinco doncellas que la atendían siguió a los mensajeros de David, y fue su mujer".

Reni convierte el texto bíblico en pintura apelando a un ingenio elegante. Abigail expresa su obediencia matrimonial con un gesto de humilde reverencia, sujetando la capa contra su pecho, mientras David, de cara adolescente, recibe la veneración de su futura esposa con manos

en las caderas, en una postura recta, con el orgullo de la toma de posesión. Este orgullo se mezcla también con admiración que, fruto de la maestría dramática de Reni, aparece con total evidencia en la cara del paje del sombrero de plumas. El contenido narrativo de la escena se enriquece por la impersonalidad del poder y la fuerza de los dos perfiles de soldados casi idénticos –parecidos a imágenes de monedas–, el fervor sentimental de la sirvienta que lleva un pañuelo semejante a un turbante y la puesta en contacto de su compañera con el espectador. El diálogo-pantomima de David y Abigail determina nuestra impresión; la posición sentada de la protagonista, también gracias a la bata azul claro solemnemente plegada, es tan majestuosa, que solo después de un tiempo notamos que su "asiento" es el asno. La composición está dominada por la presencia de estos personajes, y la escena se ubica en un espacio bastante estrecho. Ya en el Renacimiento y el manierismo, encontramos ejemplos para este modo de concentrar la trama, representar figuras de medio cuerpo o en una vista de tres cuartos y, no menos importante, para la influencia de los relieves antiguos. En esta representación de primer plano, Reni hace valer la claridad de la composición y la narrativa sublime pero moderada.

[V. T.]



Giovanni Antonio Pellegrini

[VENECIA, 1675 – 1741]

La curación del paralítico, ca. 1730-1731

Óleo sobre tela

95 × 50 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 654

[CAT. 26]

Procedencia

Colección Esterházy, 1871.

Bibliografía

Pigler 1967, vol. 1, p. 534; Tárai 1991, p. 95; Dobos 1990, pp. 48-49, n. 14; Barkóczí 1995, pp. 102-104, n. 14; Knox 1995, pp. 200, 228, n. P.31, fig. 166; Pallucchini 1995-1996, vol. 1, p. 94, fig. 118; Gálos 2007, pp. 120-121, n. 25; Craievich 2013, pp. 386-387, n. 123.

Esta obra es un boceto, realizado con extraordinario virtuosismo, para el monumental lienzo del retablo de la primera capilla de la izquierda de la iglesia de San Carlos Borromeo (Karlskirche) en Viena, pintado hacia 1730-1731. Fue Carlos VI, titular del Sacro Imperio Romano Germánico, quien mandó construir la iglesia para conmemorar la superación de la epidemia de peste de 1713 y encargó la decoración pictórica a Giovanni Antonio Pellegrini, junto a Johann Michael Rottmayr, Daniel Gran, Jacob van Schuppen, Martino Altomonte y Sebastiano Ricci. En ese momento, Pellegrini ya llevaba unos cinco años relacionado con la corte de los Habsburgo, y a pesar del éxito de sus obras vienesas (la cúpula y dos retablos de la iglesia de las Salesianas y las bóvedas –luego destruidas– de la iglesia de los Benedictinos de Montserrat o Schwarzenbergkirche), es probable que fuera su influyente amigo y colega Daniele Antonio Bertoli quien intercedió para que se le concediera un encargo de tal envergadura. Se conocen numerosas réplicas de este boceto aún más elaboradas (como Viena, Kunsthistorisches Museum; Opoczno, colección Coloredo & Mannsfield; Viena, colección Fischel, vendida en subasta, Dorotheum, 21 de febrero de 1910, n. 44).

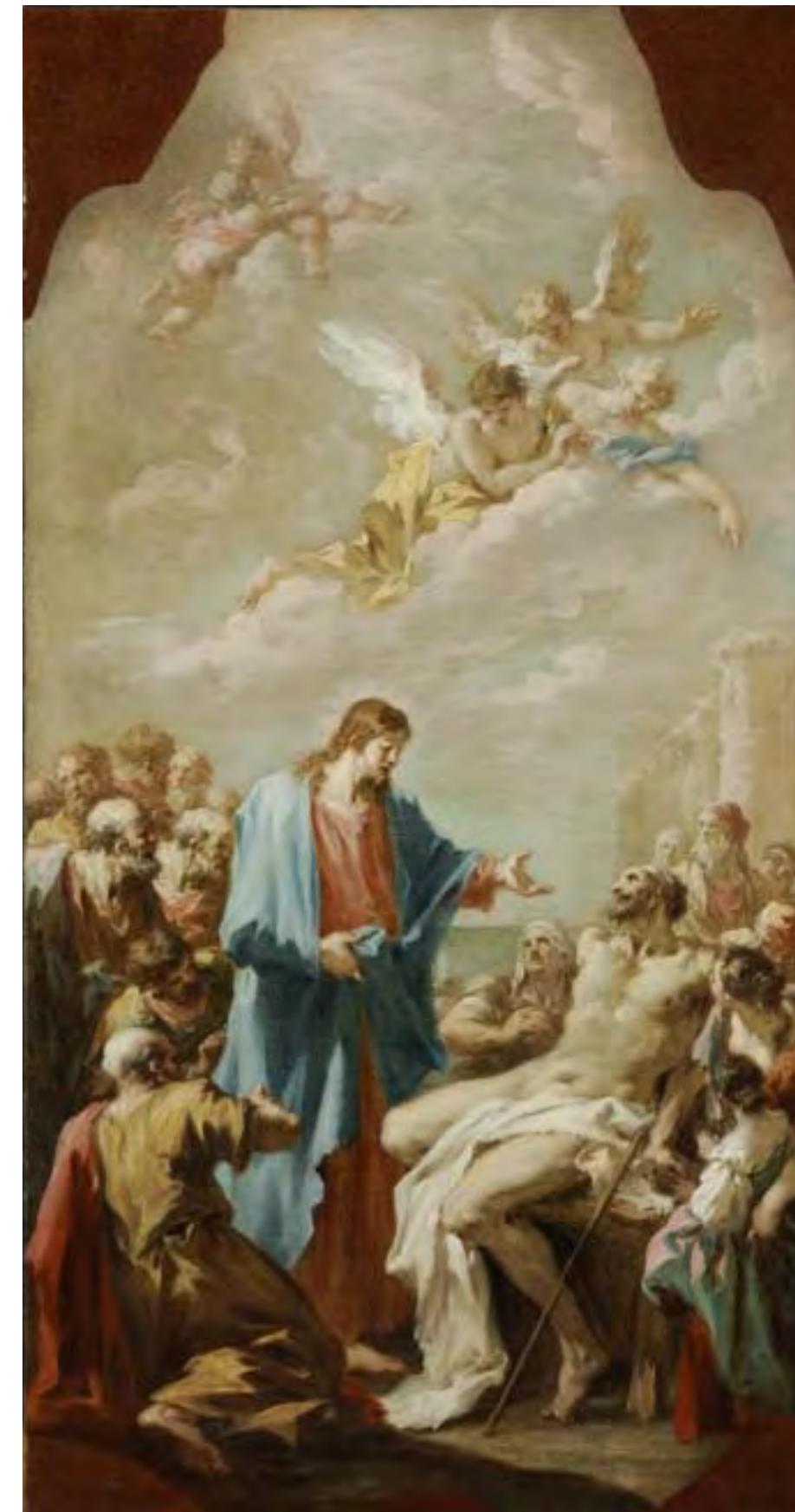
Cuando integraba la colección Esterházy, el cuadro, originalmente rematado por un arco trilobulado, se amplió para que formara una serie con los otros tres bocetos de los demás retablos de la iglesia: *Santa Isabel de Portugal repartiendo limosna*, de Daniel Gran, la *Asunción de la Virgen*, de Sebastiano Ricci, y *Cristo resucita al hijo de la viuda de Naín*, de Martino Altomonte.

A pesar de sus pequeñas dimensiones y de estar realizado para ser contemplado de cerca, el boceto de Pellegrini es tan fresco y ligero que la pintura del retablo, cuya escala es más de treinta veces mayor, parece casi una réplica en comparación con él. La esbelta y aérea figura de Cristo emerge del centro de la escena con un gesto sosegado que, a la vez, demuestra autoridad; el efecto de su gesto y

sus palabras ("Ponte en pie, toma tu camilla y vete a tu casa", Mateo 9:6) ya es visible en la mirada agradecida del paralítico que está levantándose. Desde el cielo, como una efímera visión, bajan unos ángeles para presenciar el milagro. La finura del acabado y la paleta pálida y plateada –con efectos tan brillantes como los zigzagueantes reflejos rosas en el vestido verde de la niña de la derecha– demuestran que Pellegrini, junto a su cuñada Rosalba Carriera, era el representante más auténtico del rococó en Venecia. La estructura de la composición y la colocación de las dos figuras principales revelan una llamativa semejanza con un dibujo del mismo tema atribuido a Carlo Maratta, lo que confirma el profundo interés de Pellegrini no solo por la inagotable herencia del Cinquecento veneciano, sino también por la pintura tardobarroca.

[Zs. D.]

Atribuido a Carlo Maratta
La curación del paralítico,
ca. 1650-1700
Pluma, tinta y tiza negra
sobre papel,
313 × 229 mm
Rhode Island School
of Design Museum,
inv. 58.156



Giambattista Pittoni

[VENECIA, 1687 – 1767]

Santa Isabel de Hungría repartiendo limosna, 1734

Óleo sobre tela

72 × 42,5 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 6155

[CAT. 27]

Procedencia

Compra de colección privada de Pécs, 1927.

Bibliografía

Pigler 1967, p. 550; Zava Boccazz 1979, p. 177, n. 37; Dobos 1990, pp. 46-47, n. 15; Tátrai 1991, p. 97; Barkócz 1995, pp. 128-131, n. 24; Werner Grohn 1991, p. 204, n. 58.

Obra de gran virtuosismo y con una paleta de ricos matices, es un boceto del retablo del lado derecho de la capilla del castillo de la Orden Teutónica situado en Bad Mergentheim (Baden-Württemberg). El retablo, de gran tamaño y aún hoy ubicado en ese lugar, fue encargado por Clemente Augusto, príncipe elector y arzobispo de Colonia, como leemos en una carta suya del 10 de febrero de 1734. La remodelación y decoración pictórica de la iglesia-castillo fue motivada por el nombramiento de Clemente Augusto como gran maestre de la orden en 1732, y la elección del tema, por el quinto centenario de la canonización, en 1734, de santa Isabel de Hungría (1207-1231), patrona de la orden. Aunque por la correspondencia conservada sabemos que la obra se pagó antes del 31 de enero de 1735, el retablo no se levantó hasta 1736. Es la primera de las obras realizadas por Giambattista Pittoni en Alemania, pues le siguieron otros encargos en las siguientes décadas. Del boceto se conocen otras dos versiones autógrafas (Salzburgo, Barockmuseum, y Bremen, Kunsthalle), y nada menos que catorce variaciones y copias, principalmente de artistas alemanes y austriacos, lo que demuestra no solo la popularidad de que gozaban tanto el atractivo estilo de Pittoni como las obras de caridad de la Orden Teutónica, sino también cómo el boceto para un retablo se transformó en una pintura de devoción privada.

El asunto es uno de los episodios más representados de la vida de santa Isabel de Hungría según la *Leyenda dorada*, de Jacobo de la Vorágine: "aprovechando la ausencia de su esposo el landgrave [Luis de Turingia], que había ido a Cremona

a visitar al emperador Federico [...], mandó recoger todas las provisiones almacenadas en granjas que a ella pertenecían [...]"; una vez que los alimentos estuvieron congregados en aquel sitio, la santa personalmente comenzó a distribuirlos entre los muchísimos pobres que diariamente llegaban de todas partes en demanda de socorro" (Vorágine 1982).

Pittoni formula el tema como un idilio rococó, trasponiendo a los personajes desde la realidad hasta el mundo de los cuentos de hadas, suavizando discretamente el contraste entre la suntuosidad real y la miseria de los hambrientos, para lograr en el conjunto un efecto de gran amenidad. Ocupan el eje de la composición varias figuras, ordenadas en forma de V invertida y situadas en un podio escalonado ante una arquitectura de estilo clásico que se pierde entre las nubes. La santa viste con suntuosidad: el manto abierto, en brillantes tonos salmón, plateado y dorado, indica no solo su rango, sino también –mediante la referencia iconográfica a la Virgen de los Desamparados– su función protectora. Su figura, grácil y elegante, recuerda a las representaciones de santa Isabel del gran modelo de Pittoni, Sebastiano Ricci (Parma, colección Palazzo Marchi), aunque responde asimismo a los prototipos del Cinquecento, especialmente a las mujeres de Verónés. El juego de las luces, ora cálidas, ora nacardadas, el atractivo de las figuras a pesar de su artificiosidad y el dinamismo de una pincelada rápida sitúan a esta obra entre las más seductoras de su autor.

[Zs. D.]



Giambattista Tiepolo

[VENEZIA, 1696 – MADRID, 1770]

La Virgen exhortando a santa Teresa a que nombre

a san José protector de la Orden Carmelita, 1749-1750

Óleo sobre tela

72,8 × 56 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 651

[CAT. 28]

Procedencia

Donación del arzobispo János László Pyrker, 1836.

Bibliografía

Pigler 1967, p. 688; Pallucchini 1968, n. 229; Rizzi 1971a, n. 62; Garas 1977, n. 14; Tátrai 1991, p. 116; Dobos 1990, pp. 88-70, n. 21; Barkócz 1995, pp. 135-137, n. 26; Gemin y Pedrocco 1996, p. 404; Moreno Cuadro 2009.

De extraordinario efecto a pesar de su pequeño tamaño y pintado con una seguridad admirable, este cuadro corresponde, según la mayoría de los investigadores, a la madurez de Giambattista Tiepolo, justo antes de que realizara, por encargo del príncipe arzobispo Carl Philipp von Greiffenclau, una de sus obras mayores, la decoración al fresco de la Residenz de Wurzburgo (1750-1753).

Aunque no está documentado el comitente, por su asunto, relacionado con la historia y las doctrinas de la Orden Carmelita, fundada en el siglo XII y reformada en el XVI, cabe suponer que este cuadro pertenece al grupo de obras que Tiepolo pintó por encargo de la orden (como, en Venecia, la bóveda de Santa María de Nazaret o Scalzi, el techo de la Scuola Grande dei Carmini, etc.). La iconografía, muy compleja y basada en fuentes escritas y pictóricas, pone de manifiesto que Tiepolo no solo encarnaba la *sprezzatura*, es decir, la soltura técnica por excelencia, sino que además, y por exigencia del cliente, era capaz de responder a importantes desafíos intelectuales.

Tiepolo combina aquí una de las visiones de santa Teresa de Jesús, descripta en su autobiografía, con algunos elementos de los temas de la Inmaculada y la Virgen del Amparo, y se inspira también en la serie de grabados que representa la vida de la gran mística española (como, por ejemplo, la *Vita effigiata*, de Arnold van Westerhout, 1715). La Virgen, vestida de blanco con un manto azul celeste, surge ante santa Teresa como una aparición divina, solemne y a la

vez benigna, y la anima a que designe a san José santo protector de la orden. Otros santos carmelitas comparten la experiencia de la visión: en primer plano, aparecen san Simón Stock, con un escapulario ricamente decorado, y san Pedro de Alcántara, con un libro y una calavera; en el espacio central, están el reformador de la orden, san Juan de la Cruz, y san Luis rey de Francia, quien en el siglo XIII contribuyó en gran medida a la difusión de los carmelitas en Europa occidental. En la visión barroca de Tiepolo, la nube que llega hasta la tierra y la doble columna, símbolo de la perseverancia y la fortaleza de ánimo, conectan la esfera celestial con la terrenal.

Tiepolo es uno de los representantes más destacados de la pintura del Settecento veneciano y de toda la pintura europea de ese siglo; combina las formas, las luces y los colores con una elegancia y excelencia que le son características: son muestras de ello el manto ondeante, las variadas direcciones de los gestos y las miradas, y la forma de S tumbada que enlaza a las figuras e impregna de movimiento la ordenada composición piramidal. Más allá de la transmisión veraz del contenido religioso, Tiepolo intentaba conseguir conjuntos decorativos, efecto que lograba mediante la idealización de las figuras, unas pinceladas que parecen no tener peso, unos espacios aéreos y una armónica paleta de colores claros impregnados de luz, como el azul celeste, el blanco roto, el vainilla y el amarillo.

[Zs. D.]



Michele Marieschi

[VENECIA, 1710 – 1743]

La Piazzetta dei Leoncini en Venecia, ca. 1735

Óleo sobre tela

55,5 × 83,5 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 628

[CAT. 29]

Procedencia

Colección Esterházy, 1871.

Bibliografía

Fogolari 1912, p. 56; Pigler 1967, p. 414;
Toledano 1988, pp. 72-73, V. 6.1; Succi 1989,
p. 120, n. 24; Szigethi 1991, p. 72; Dobos 1990,
pp. 54-56, n. 17; Manzelli 1991, p. 51, n. M.6.1;
Barkócz 1994, p. 467, n. 161; Montecuccoli
degli Erri y Pedrocco 1999, p. 252; Tárai 2011,
pp. 1118-123, n. 13.

Con un punto de vista ligeramente elevado, esta obra presenta un panorama del lado occidental de la Piazzetta di San Bassio, denominada también Piazzetta dei Leoncini, que se extiende al norte de la basílica de San Marcos. En el centro de la pequeña plaza, se encuentra un brocal (*vera da pozzo*) renacentista, delante del cual se reconoce una de las dos estatuas de leones –por los que la plaza recibió su denominación– elevadas en 1822 por Giovanni Bonazza. La fachada lateral porticada domina el lado izquierdo de la composición y, detrás de esta, se observa el chapitel soleado del Campanile, entre otras torres. A la derecha, entre las casas en hilera, se sitúa enclavada la fachada lateral rectangular de la iglesia San Basso, decorada de pilares, diseñada por Baldassare Longhena. Un poco más arriba, en pronunciado escorzo, aparece la Torre dell’Orologio; luego, delimitando el sector norte de la Piazza San Marco, el Procuratie Vecchie. El fondo se cierra por la unidad de tres edificios en el lado este de la plaza, que incluye unas alas del Procuratie Vecchie y del Procuratie Nuove enfrente del espectador, unidas por la iglesia San Gimignano, diseñada por Jacopo Sansovino. Al igual que la iglesia San Basso, fue víctima de la desamortización de bienes impulsada por Napoleón: la primera se cerró, y esta última fue destruida para que se construyera la nueva ala de las Procuradurías, en 1807.

El lienzo figuraba como obra de Canaletto en el catálogo de la colección Esterházy, pero en 1912 Fogolari lo atribuyó a Michele Marieschi, pintor de carrera artística breve, pero que –junto a la tríada de Canaletto, Bernardo Bellotto y Francesco Guardi– obtuvo éxitos considerables

en el género de las vedute. Al igual que la mayoría de los representantes de este género, Marieschi comenzó su trayectoria artística como escenógrafo, influencia que se percibe tanto en sus pinturas de arquitectura como en sus vistas urbanas. Gracias a la perspectiva distorsionada de modo intencional, la imagen de la Piazzetta di San Bassio también se parece a un escenario. Los coloridos grupos mayores o menores de personas que conversan y miran convierten este espacio en el escenario cotidiano de la vida, cuyos bastidores son los edificios que limitan la Piazzetta. El artista encontró su forma personal de representación, ya en su época valorada por la aristocracia inglesa y alemana –entre otros, por su principal mecenas, el mariscal Johann Matthias von der Schulenburg–, en la factura de las paredes elaboradas con manchas de colores, en los tonos vivos, en el carácter deliberadamente no heroico de las vistas nobles y en su sensibilidad por los episodios pintorescos, como la casa con azotea a la derecha, con postigos abiertos, que representan el estilo de vida mediterráneo.

De mano del pintor, se conocen otras dos otras versiones de la composición de Budapest (Múnich, Alte Pinakothek; colección privada). En 1741, con unos pequeños cambios en cuanto a los detalles arquitectónicos y las figuras, Marieschi incluyó su invención en la serie de grabados al aguafuerte titulada *Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus*.

[Zs. D.]



Francesco Guardi

[VENECIA, 1712 – 1793]

El campo San Zanipolo en Venecia, antes de 1765

Pluma, tinta y aguada marrón sobre papel

350 × 580 mm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 2814

[CAT. 30]

Procedencia

Colección Esterházy, 1871.

Bibliografía

Byam Shaw 1949, n. 14; Morassi 1975, n. 390;
Czére 1990, n. 57.



Aunque ya en la pintura italiana de los siglos xv y xvi aparecen vistas urbanas panorámicas por influencia flamenca, el género basado en la fidelidad topográfica, la llamada *veduta*, florece en la Venecia del xviii. El *grand tour*, o viaje de estudios a Italia, que desempeñaba un papel decisivo en la educación de los nobles ingleses, dio lugar a un rentable mercado para los editores de grabados y pintores locales. Esa nueva y fuerte demanda de cuadros que inmortalizaran las vistas pintorescas de las mayores ciudades –Roma, Florencia, Nápoles y Venecia– dio trabajo por toda Italia a familias enteras de pintores especializados en este género. Los paisajes urbanos del veneciano Antonio Canaletto (1697-1768), máximo representante del vedutismo, gozaron de gran popularidad en Europa, pues reflejaban la nueva concepción ilustrada de la naturaleza y se pintaban a veces con la ayuda de la cámara oscura, antecedente de la cámara fotográfica.

Aunque Francesco Guardi –algo más joven que Canaletto y, como él, cabeza de un nutrido taller– es considerado hoy uno de los mejores vedutistas de su época, hasta el siglo xix apenas se mencionaba su nombre. Ello se debe en parte a la situación política italiana, cada vez más complicada, que dificultaba los viajes y, por consiguiente, reducía la demanda de *vedute*, y en parte a su estilo, esencialmente

distinto del de Canaletto. Mientras este opta por el dibujo preciso de las arquitecturas urbanas, Guardi se acerca a sus temas con más expresividad, diluyendo los contornos de los edificios en contrastes de luces y sombras.

Al igual que varios de sus contemporáneos, Guardi adapta en este dibujo a pluma de buenas dimensiones una estampa de la popular serie de grabados de Antonio Visentini (1688-1782), basados a su vez en pinturas de Canaletto. Aunque su modelo fue una composición de Canaletto, en su dibujo y en la pintura que realizó a partir de él capta los efectos atmosféricos y, con un modo de ver eminentemente pictórico, sugiere espontaneidad y soltura. Conforme a la tradición vedutista, representa numerosas atracciones de Venecia: en el centro vemos la segunda iglesia más grande de la ciudad, la basílica de San Juan y San Pablo, y a su derecha la famosa estatua ecuestre renacentista de Bartolomeo Colleoni, obra de Andrea Verrocchio (1435-1488), mientras que a la izquierda se halla el conjunto de la Scuola Grande de San Marcos, construido en un estilo típicamente veneciano en el que se funden elementos renacentistas y bizantinos.

[Z. K.]

Corrado Giaquinto

[MOLFETTA, 1703 – NÁPOLES, 1766]

Alegoría de la Pintura, ca. 1750

Óleo sobre tela

98 × 74 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 58.50

[CAT. 31]

Procedencia

Comprado en la segunda subasta de BÁV,
Budapest, n. 79, 1958.

Bibliografía

Ripa 1630, pp. 574-575; Pigler 1967, p. 477;
Nyerges 1979; Dania 1984; Rosenberg
y Brejon de Lavargnée 1985; Tátrai 2002,
p. 76, n. 41; Sestieri 1994, vol. 1, p. 84.

Dentro de la rica colección de pintura napolitana que posee el Museo de Budapest, que va desde José de Ribera hasta Francesco de Mura, se destacan dos obras importantes de Corrado Giaquinto, la que aquí comentamos y el *Arcángel Gabriel*.

Nacido en Puglia, Giaquinto se trasladó siendo joven a Nápoles, donde se formó con Francesco Solimena. Allí residió entre 1719 y 1723, lo que le permitió conocer a los grandes maestros del Seicento napolitano. En 1723, marchó a Roma, donde recibió nuevas y enriquecedoras influencias, sobre todo la de Pietro da Cortona. Viajó después a diversas cortes –Nápoles, Turín y Madrid, donde estuvo de 1753 a 1762– y finalmente volvió a trabajar en Nápoles, ciudad en la que murió.

Casi en el eje central del cuadro, vemos a una bella joven, en tres cuartos y de medio perfil, de espaldas, que está pintando y dirige la mirada al espectador. Se encuentra en un amplio taller, y apoya el brazo izquierdo, en el que tiene la paleta, en una mesa. La diagonal que forma el cuerpo se cruza, en perfecta armonía, con la que establecen los brazos. Viste una prenda blanca, que recuerda a la Antigüedad clásica, con una cadena de oro de la que cuelga una máscara, y está pintando como si fuera una diosa que persigue una visión lejana. En el caballete hay un lienzo ovalado en el que observamos, bajo un árbol, a un joven en fuerte escorzo que duerme; tiene una vara en la mano, y detrás una vaca

contempla la escena. La figura femenina protagonista, monumental e inspirada en la escultura clásica, de finos rasgos y la mirada perdida en la lejanía, sugiere que se trata de una alegoría. Apoya esa hipótesis el asunto representado, una escena de las *Metamorfosis*, de Ovidio, en la que Mercurio duerme a Argos con la música de su flauta y libera a Io, antes convertida en una vaca. Giaquinto trató este asunto en otro cuadro de mayor formato (de 82 × 186 cm) que tiene por protagonista a una pastora (París, colección privada). Algunos detalles de esta pintura provienen de la *Iconología*, de Cesare Ripa, como la cadena de oro con la máscara.

Otra obra compositivamente similar de Giaquinto es la *Alegoría*, también llamada *Circe o La maga* (Montefortino, Pinacoteca Fortunato Duranti), donde la figura está en primer plano, casi al alcance de la mano del espectador. En la Sala de Conversación (hoy Comedor de Gala) del palacio de Aranjuez, Giaquinto pintó un par de alegorías de grandes dimensiones. En 1760-1761, compuso la *Profecía* y la *Providencia*, y la figura central de la primera es la misma que la de la *Alegoría* de Budapest.

Esta *Alegoría de la Pintura* es una de las mejores piezas de la época romana de Giaquinto. Pigler la catalogó como obra napolitana, aunque señalaba que Ágnes Czobor la atribuía a Corrado Giaquinto.

[É. Ny.]



Apollonio Domenichini/Facchinetti

(MAESTRO DE LA FUNDACIÓN LANGMATT)

[VENEZIA, 1715 – CA. 1770]

Vista de la Piazza della Rotonda con el Panteón

de Agripa en Roma, ca. 1750

Óleo sobre tela

71 x 118 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 659

[CAT. 32]

Desde un punto de vista ligeramente elevado, del lado norte de la Piazza della Rotonda, en esta pintura se observa el Panteón, uno de los monumentos más famosos de la Antigua Roma, construido en los años 27-25 a. C. por mandato de Marco Vipsanio Agripa, en honor a los dioses olímpicos. A lo largo de los siglos, el templo sufrió severos daños, aunque se mantuvo a salvo, y en el año 609 el papa Bonifacio IV lo convirtió en iglesia cristiana con el nombre de Sancta Maria ad Martyres. Durante una reconstrucción posterior, se colocaron en la fachada los campanarios llamados "orejas de asno", diseñados, según la leyenda, por Giovanni Lorenzo Bernini, que fueron demolidos en 1903.

A partir de las trece vedute fechadas hacia 1744 y conservadas en el museo Stiftung Langmatt Sidney und Jenny Brown, recientemente Davide Dotti reconoció en el maestro de la pintura –antes atribuida a los círculos de Bernardo Bellotto, luego a Antonio Joli– al pintor de vedute llamado con el nombre convencional "maestro de la Fundación Langmatt", al que, en 2003, Dario Succi identificó con Apollonio Domenichini o, con otro nombre, Apollonio Facchinetti.

Uno de los representantes destacados de la generación de vedutistas posterior a Canaletto, Domenichini dejó una obra extensa, en la que se encuentran vistas topográficamente exactas que representan lugares conocidos de Venecia, capriccios arquitectónicos y vistas urbanas romanas. Como las fuentes no confirman que Domenichini haya estado en Roma, Dotti supuso que, para pintar la vista del

Procedencia

Donación del arzobispo János László Pyrker, 1836.

Bibliografía

Pigler 1967, p. 57; Kozakiewitz 1972, n. Z331; Camesasca 1974, n. 330A; Szigethi 1991, p. 8; Dotti 2013-2014, pp. 418-419, n. 138.



Panteón –al igual que en el caso de las otras vedute de temática romana– utilizó alguno de los prototipos de Canaletto.

Sin embargo, esta información contradice el hecho de que la pintura, fechada hacia 1750, representa la plaza de una manera arcaizante, en una etapa previa a 1711. Fue ese año cuando renovaron el pozo construido por Giacomo della Porta y erigieron el obelisco egipcio, trasladado de la Piazza di San Macuto. Los grabados de Giuseppe Vasi y de Giovanni Battista Piranesi –datados en 1747 y 1751, respectivamente– representan este estado de la plaza, tras su renovación durante el pontificado de Clemente XI. El modelo de Domenichini debió ser una representación anterior, esto es, el grabado en cobre de Giovanni Battista Falda del año 1665. En la pintura, cuatro veces más grande que el grabado, Domenichini modificó de forma significativa las proporciones del Panteón, los detalles del pórtico y la rotunda, y los edificios de los alrededores, pero rescató sin alterar algunos elementos, como el edificio con su sombra a la izquierda, que cierra la composición, el puente pequeño o el toldo que sobresale de la hilera de las casas. Recreó las figuras que llenan de vida la plaza, las calles vecinas y las tiendas que, con sus ropas rococó venecianas, dan un toque anacrónico a la vista que fija la Piazza della Rotonda del siglo XVII.

Domenichini pintó varias versiones (Bigli Art Broker, 89 x 148 cm; de paradero desconocido, 69,5 x 108,4 cm) que representan la plaza con figuras diferentes y con pequeñas modificaciones en los detalles arquitectónicos.

[Zs. D.]

Giandomenico Tiepolo

[VENEZIA, 1727 – 1804]

El descanso en la huida a Egipto, 1752-1753

Óleo sobre tela

47,7 x 65 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 6536

[CAT. 33]

Procedencia

Donación de József Konstantin Beer, 1932.

Bibliografía

Pigler 1967, pp. 689-690; Mariuz 1971, pp. 115, 146; Rizzi 1971a, p. 173, n. 79; Rizzi 1971b, p. 184, n. 79; Knox 1979; Barkóczi 1995, pp. 112-113, 215-216, n. 18; Syre 1996; Czére 2004, pp. 19-21; Schneider 2008; Tátrai 2013, pp. 392-393, n. 126.

Una carta del pintor, hijo de Giambattista Tiepolo, escrita en 1754 y un inventario realizado en 1803 son las dos fuentes que permiten fechar este cuadro entre 1752 y 1753, cuando estaba en Wurzburgo ayudando a su padre y a su hermano Lorenzo en los frescos de la Residenz. Por otros documentos, sabemos asimismo que el comitente –o más probablemente el destinatario de un obsequio– fue Cristoph Balbus, abad de Münsterschwarzach.

Con pequeñas diferencias, puede encontrarse la misma composición en la página trece de la serie de aguafuertes de Giandomenico Tiepolo titulada *Idee pittoresche sopra la Fuga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe*, y publicada en 1753 en Wurzburgo. Dedicada al arzobispo primado, Carl Philipp von Greiffenklau, es sin duda una de las obras más importantes del grabado del siglo XVIII: enormes alas que producen un sonido sordo, luces que se pasean por el espacio, enigmáticas sombras, velos que revolotean, árboles inclinados que ofrecen protección, rostros angélicos de etérea belleza, miradas transfiguradas, sencillos movimientos revestidos de una nobleza festiva, coloridas multitudes que contemplan sorprendidas a la Sagrada Familia, trazos que se van engrosando o adelgazando según la dinámica de la ejecución, pausas en el espacio, inesperadas asimetrías, ritmos unas veces tensos y otras relajados, todo ello eleva estas estampas a niveles mágicos, uniendo lo humano con el más allá mediante una empatía llena de amor.

Como la escena pintada aparece invertida en el grabado, parecería lógico suponer que el lienzo es anterior.

Pero incluso el biógrafo del pintor, Adriano Mariuz, dejaba abierta la cuestión y dudaba de cuál debía ser el criterio para su datación: la relación entre la pintura y el aguafuerte, o los elementos estilísticos, que insinúan una fecha algo posterior.

La composición del cuadro es más concentrada y madura que la del grabado, de lo que parece deducirse que es una versión posterior y mejorada. Sin embargo, las fuentes indican que se realizó durante el período de Wurzburgo. El grupo de ángeles y la Sagrada Familia están más cerca, lo cual refuerza el papel de san José como eje estructural de la obra. Se destaca la dinámica pictoresca de las hojas de las palmeras y de las alas; los colores de los paños de la Virgen y san José compensan vistosamente la sensación de volumen de los ángeles. De todas formas, el boceto que publicó George Knox (subasta Christie's, 6 de julio de 1977, n. 90) es anterior a ambas versiones, puesto que todavía no figuran en él los ángeles que adoran al Niño.

Observando la obra de Giandomenico en su conjunto, puede apreciarse su grado de independencia artística (relativa) con respecto a su padre. Con su suave patetismo, este lienzo juvenil pone de manifiesto que, si bien llegó a dominar con gran virtuosismo el lenguaje pictórico de su progenitor, empezó a formar también su propio dialecto por medio de colores más pálidos y un énfasis gráfico más marcado.

[V. T.]





EL BARROCO EN LOS PAÍSES BAJOS

Los Países Bajos se mantuvieron como centro de las artes pese a la guerra por la independencia que disputaron con el Reino de España. Allí tuvo lugar una rica producción artística e, inclusive, en algunas regiones se observan con claridad las influencias del arte italiano y se compusieron obras manieristas de gran calidad, como sucedió en Amberes y Haarlem. Pero fue el paisaje el tema donde se destacó la actividad de los artistas, que crearon nuevas fórmulas para convertirlo en un género independiente.

A partir de las experiencias flamencas de Joachim Patinir (ca. 1475-1524), Herri met de Bles (1510-1550/1560?) y Pieter Brueghel el Viejo (1525-1569), seguidores como Jacob Grimmer (ca. 1525-después de 1590) y su hijo Abel (ca. 1570-ca. 1620) plantearon un nuevo esquema compositivo, dominante en el siglo xvii en la pintura de las provincias del norte, que, una vez independizadas, tomaron el nombre de Holanda.

Además de estas contribuciones al perfeccionamiento del paisaje, los holandeses sobresalieron en el género de la naturaleza muerta. Existieron diversos tipos desarrollados por diferentes artistas: desde las sencillas composiciones de Pieter Claesz. (1596/1597-1660) hasta las sumptuosas ornamentaciones conocidas como *pronkstilleven* presentes en las obras de Abraham van Beijeren (1620/1621-1690), plenas de frutas exóticas y deliciosos bocados.

La creciente burguesía de la región promovió el género del retrato. Uno de sus exponentes más importantes fue Anton van Dyck (1599-1641), cuya producción se caracterizó por la descripción psicológica del modelo. Su trabajo excedió las fronteras natales: también estuvo activo en Italia e Inglaterra. La pervivencia de fórmulas generadas en los Países Bajos puede verse en un retrato francés incluido en esta exposición: el de Paul Randon de Boisset (1708-1776), que muestra al conocido coleccionista pintado por Jean-Baptiste Greuze (1725-1805).

Jacob Grimmer

[AMBERES, CA. 1525 – DESPUÉS DE 1590]

El invierno, 1577

Óleo sobre tabla de roble

36,5 × 59,5 cm

Firmado y fechado abajo a la izquierda:

“GRIMMER FECIT 1577”

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 558

[CAT. 34]

La primavera, 1577

Óleo sobre tabla de roble

35,5 × 60 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 555

[CAT. 35]

En el siglo XVI, comenzaron a pintarse las estaciones del año en forma de paisajes independientes a partir de las representaciones de los meses que contenían los calendarios flamencos del XV. Pequeñas figuras secundarias se dedican a las actividades características de cada estación, en un paisaje cada vez más importante. La serie que pintó en 1565 Pieter Brueghel el Viejo, destacado maestro flamenco del Renacimiento, y que consta de seis cuadros monumentales, cada uno de ellos con dos meses, determinó durante mucho tiempo la suerte de este subgénero (Schütz 2003, pp. 253-257). También forma parte de esa tradición Jacob Grimmer, paisajista de Amberes contemporáneo de Brueghel.



Pieter Brueghel el Viejo
Paisaje nevado con patinadores y trampa para pájaros, 1565
Óleo sobre tabla, 37 × 55,5 cm
Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas, inv. 8724

Procedencia

Donación del arzobispo János László Pyrker al Museo Nacional de Hungría, Pest, 1836; cedido al Museo de Bellas Artes, 1906.

Bibliografía

Franz 1969, pp. 244-246; Gerszi 1970, ns. 32-35; Sutton 1987, p. 19, figs. 1-21; Bertier de Sauvigny 1991, pp. 23-24, ns. xix, 62-63; Ember 1992, pp. 186-187; Wied 2003, pp. 264-267.



Frente al goce del invierno, *La primavera* se caracteriza por el duro trabajo. En el huerto que acaba de despertar, se desarrolla un sinfín de tareas: hay que podar los árboles, cavar, rastrillar la tierra. La perspectiva a vista de pájaro y la composición ortogonal permiten incluir otros huertos y espacios más lejanos.

En *El verano*, Grimmer muestra un paisaje colindante con un bosque de grandes y bien poblados árboles y una casa de mediano tamaño construida en ladrillo; seguramente es una posada junto al camino, pues ante ella se observan un carro y un hombre que recibe una jarra de una mujer que acaba de salir de la casa. Esta vez, la composición se basa en diagonales; los árboles de la izquierda hacen las veces de bambalinas, y la paleta está dominada por los colores pardos-verdes azules de los paisajes flamencos.

El otoño es una vista más directa, con una composición similar a la de *El invierno*, pero aquí el pintor recrea el ambiente de la estación mediante varios tonos pardos que reflejan las diferentes capas de la tierra. Talar árboles, recoger leña y conducir las vacas al establo son labores de finales de otoño, y según las tradiciones de los calendarios pertenecen al mes de noviembre. Como ha señalado Alexander Wied, en las representaciones de las cuatro estaciones, el otoño suele destacarse más bien por la vendimia y la primavera, por la abundancia de flores. Por ello sugiere la posibilidad de que, originalmente, estas cuatro tablas formaran parte de una serie dedicada a los doce meses, en la que las figuras fueran de mano de Lucas van Valckenborch.

[I. E.]



El verano, 1577
Óleo sobre tabla de roble
35,8 × 59,8 cm
Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 556

[CAT. 36]

El otoño, 1577
Óleo sobre tabla de roble
36 × 60 cm
Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 557

[CAT. 37]



Peter Paul Rubens

[SIEGEN (NASSAU), 1577 – AMBERES, 1640]

Estudio de cabeza masculina, ca. 1617

Óleo sobre tabla de roble

55 × 42 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 3835

[CAT. 38]

Procedencia

Compra del marchante J. Goudstikker,
Ámsterdam, 1908.

Bibliografía

Gosztola 2000, p. 142; Tieze 2007, p. 12;
Ekserdjian 2010, n. 128; Devisscher y Vlieghe
2014, 2 vols., p. 141, nota 65; Gosztola 2016, n. 1;
Rikken 2016, pp. 14-15, n. 4.

La pintura, un estudio de cabeza masculina, se realizó originalmente para una composición de varias figuras destinada a la Iglesia de San Juan de Malinas en Mechelen, con el fin de representar al rey Gaspar en el retablo de la Adoración de los Reyes Magos. Podemos ver a un hombre maduro de perfil, quien, a pesar de su sencillez, tiene un efecto cautivador sobre el espectador. De hecho, Peter Paul Rubens, uno de los mayores exponentes de la historia de la pintura, fue capaz de formar un carácter bíblico, una personalidad apostólica de cualquier figura sobria y cotidiana. El rostro del representado es de mirada un poco fatigada y ausente, pero su ser, envuelto en un ambiente contemplativo, irradiia una tranquilidad profunda y sabiduría. Aquí también prevalece la fuerza vehemente y la plasticidad escultórica, características tan propias de las obras del maestro flamenco. Cada uno de los detalles de este óleo refleja la brillante capacidad de crear modelos y la magistral virtud de transformar la figura de un hombre modesto y puritano en un carácter eterno.

Rubens adquirió sus bases de pintura en Amberes, en el centro neurálgico del arte flamenco, y luego, perfeccionó entre 1600 y 1608 sus extraordinarios conocimientos técnicos, de los que ya había dado señas a una edad muy temprana, con el estudio de los maestros renacentistas italianos y de la obra de Caravaggio. La tabla de Budapest es una prueba significativa de cómo manejó los elementos

tomados de Caravaggio para adaptarlos a sus propios fines pictóricos. La fuerte luz resalta sin piedad el rostro del modelo, de mejillas hundidas y facciones acusadas. Alrededor de él, todo se hunde en la oscuridad, la luz apenas alcanza sus mechones y su barba abundante. Tanto las formas masivas, los contrastes extremos de luz y sombra, como la posición de la cabeza y la composición de primer plano enfocado en lo esencial sirven para hacer patentes las características internas y externas del personaje. Aunque Rubens desarrolló gran destreza en casi todos los géneros de la pintura, mostró especial afinidad por captar los destinos, hechos y caracteres humanos. Sus cuadros abarcan desde la representación de la más cruda brutalidad hasta la más refinada del espíritu humano. El modelo de este estudio vivía probablemente en su vecindad, ya que volvió a retratarlo en varias ocasiones, en obras individuales o en composiciones de varias figuras. Entre las numerosas versiones, vale la pena destacar una variante de mano propia de la obra de Budapest que se encuentra en el Museo Fitzwilliam en Cambridge (inv. PD.13 1980) y otro dibujo a pluma en la Colección Devonshire en Chatsworth, considerado a veces obra de Anton van Dyck, a veces de Rubens, que representa al mismo modelo, pero desde diferentes puntos de vista.

[A. G.]



Pieter Claesz.

[BERCHEM, 1596/1597 – HAARLEM, 1660]

y Roelof Koets

[HAARLEM, 1592 – 1655]

Bodegón con frutas y copa Römer, 1644

Óleo sobre tela

104,5 x 146 cm

Firmado y fechado por ambos artistas:

“pc 1644”, “Koets anno 1644”

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 53.478

[CAT. 39]

Procedencia

Colección de Ödön (Edmund) Zichy (1811-1894), Viena; colección de Jenő Zichy (1837-1906), Budapest; donación de Jenő Zichy a la ciudad de Budapest, 1906; trasladado de la Galería Municipal de Budapest (Fővárosi Képtár), 1953.

Bibliografía

Ember 1984; Ember 1989, pp. 54-55, n. 7; Brunner-Bulst 2004a, pp. 180, 283, n. 136; Brunner-Bulst 2004b, pp. 57-58, 126, n. 40; Ember 2011, vol. 2, pp. 54-57, n. 8; Meijer 2014, pp. 232-233, n. 40.

En Haarlem, nació una modalidad bastante peculiar del bodegón holandés, los llamados *Monochrome banketje* (banquetes monocromos), con Pieter Claesz. como representante más destacado. Fue el propio Claesz. quien definió este nuevo tipo en la segunda mitad de la década de 1620: se trata de composiciones realistas, con pocos objetos de uso cotidiano y una paleta restringida, a base, sobre todo, de verde oliva y cálidos pardos.

A partir de 1640, sin embargo, sus cuadros cobran más colorido, la pincelada es más suelta y el efecto íntimo se sustituye por cierto decorativismo. Este óleo de formato medio, pintado en colaboración con Roelof Koets, es una muestra significativa de esa época. En especial, se destaca el hecho de que lleve la firma de los dos artistas, lo que ha permitido a los investigadores identificar también en otras obras los detalles correspondientes a cada uno de ellos. Este tipo de colaboración fue muy poco frecuente entre los pintores holandeses de bodegones. El plato de peltre en el mantel blanco refinadamente arrugado, con el pan partido, otro plato con aceitunas, la enorme copa Römer y la copa Berkemeijer son de mano de Claesz. (sus iniciales y la fecha figuran en el plato), mientras que el colorido y rico grupo de frutas corrió a cargo de Koets (firmado en una hoja de vid).

El principal atractivo del cuadro es la verosimilitud, casi tangible, de la corporeidad de los objetos. Pieter Claesz.

plasmó las formas con finas capas de veladura y dio profundidad al espacio mediante un sensible empleo de las luces. La verdosa copa Römer, llena de vino hasta la mitad y con múltiples reflejos de la ventana en su superficie, las brillantes y jugosas aceitunas, la dorada y crujiente corteza y la blanda miga del panecillo partido, las profundas arrugas del damasco de brillo sedoso: todo demuestra una técnica excelente y un alto grado de sublimación artística. Con una contrastada iluminación, Roelof Koets realzó entre los nutridos racimos de jugosas uvas rojas y blancas –enmarcados con pámpanos y hojas que se extienden libremente– el grupo de las manzanas amarillas y rojas, brillantes y de piel cerosa. La luz de este detalle procede de otra fuente, pese a lo cual la composición es homogénea gracias a las cálidas tonalidades verdes-pardas del fondo.

Una obra de semejante envergadura, que con toda seguridad fue pintada para un cliente acomodado, supone una tarea conjunta bien planificada. Es muy probable que la relación de los dos artistas se remontase a fechas anteriores, ya que a un bodegón con frutas de Koets, realizado en 1634, Claesz. añadió después una copa Römer (véanse Brunner-Bulst 2004b, n. 40, y Meijer 2014, p. 563, nota 40/2). Nuestro cuadro es fruto de una premeditada “división del trabajo”.

[I. E.]



Abraham van Beijeren

[LA HAYA, 1620/1621 – OVERSCHIE, 1690]

Bodegón con frutas, mariscos y recipientes preciosos, 1654

Óleo sobre tela

102 x 100 cm

Firmado y fechado abajo, a la derecha: "AVB f. / ANo 1654"
(las letras AVB están ligadas)

Banco Nacional de Hungría, depósito en el Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. L. 3.787

[CAT. 40]

Procedencia

Adquirido en 2016 por el Banco Nacional de Hungría de una colección privada europea; depósito en el Museo de Bellas Artes de Budapest, 2016.

Bibliografía

Németh 2012, p. 41, y n. 11. en p. 43; Meijer 2014, pp. 278-79, n. 62 (con la entera procedencia).

El género del bodegón llegó a su auge durante el siglo XVII en Holanda, donde numerosos pintores de primera línea se especializaron en este género y, de los diversos objetos representados, formaron diferentes tipos de naturalezas muertas. Uno de los subgéneros, quizás el más espectacular, se compone de una mesa ricamente dispuesta con alimentos costosos y frutas exóticas, decorada con lujosas vajillas de oro y plata. Desde los principios de la década de 1640, en Antwerpen, Jan Davidsz. de Heem desarrolló el subgénero del llamado bodegón "de aparato", compuesto por objetos de lujo, cuyo modelo empezaron a seguir muchos de los artistas flamencos y holandeses.

Esta clase de obras, elegantes y deleitosas, forman parte significativa de la producción de Abraham van Beijeren. El sabor único de sus cuadros es resultado de su modo de representación. Trabajaba con pinceladas dinámicas y anchas, creaba las formas con pinturas diluidas, con lo que obtenía efectos de pintura de alto nivel. Las características de su obra consisten en el modelado generoso, en la composición equilibrada y el magistral manejo de luces, lo cual puede observarse también en esta tela. Aunque no se pierde en la elaboración minuciosa de los detalles, capta con brillantez la suavidad de las telas colgadas de la mesa, el brillo metálico de la jarra de plata, la frescura de las frutas jugosas, la delicada belleza del cáliz de vidrio. El uso de colores está también muy bien pensado. La impresión cálida del conjunto se logra por medio del fondo marrón

oscuro, del cual, a la izquierda, entra un rayo de luz que realza los objetos de plata y oro. Modeló con un delicado rosado y amarillo los melocotones, el jamón ya empezado y el bogavante pequeño a la izquierda y el cangrejo grande a la derecha. Estos dos colores se unen en el centro, en la factura de las rosas y la cáscara enroscada del limón, todo esto dentro del marco verde amarillo del racimo de uvas, enmarcado por hojas arrugadas de verde más oscuro. El color violeta del mantel de brillo sedoso, con flecos dorados y de pliegues abundantes, armoniza con el matiz de la pared marmórea del fondo a la izquierda; mientras tanto, el color rojo anaranjado de la cortina delante de la hornacina se repite en las cerezas. El principal énfasis se concentra en la servilleta blanca sofisticadamente arrugada, en la que la cinta azul claro del reloj responde a los grises de los objetos de plata.

Van Beijeren utilizaba motivos constantes en sus pinturas que representan banquetes sumptuosos y los variaba con libertad, pero sin repetir exactamente lo mismo. Trabajaba obviamente a partir de dibujos de estudio. El jarrón de plata, el plato de frutas, el reloj y también el limón pelado se reiteran –a veces con unas cuantas modificaciones– en otras composiciones del pintor, lo cual ayudaba a la rápida realización de los cuadros. La obra de Budapest, de 1654, es fruto de la mejor época del maestro.

[I. E.]



Anton van Dyck

[AMBERES, 1599 – LONDRES, 1641]

Retrato de hombre, ca. 1618

Óleo sobre tabla de roble

66 × 51 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 1136

[CAT. 41]

Procedencia

Compra de Alois Hauser, Múnich, 1894.

Bibliografía

Larsen 1988, n. 17, fig. 16; Gosztola 2000, p. 53;
Poorter 2004, p. 18.

En el catálogo de 1924 del Museo de Bellas Artes de Budapest, este retrato figuraba como obra de Peter Paul Rubens. Sin embargo, ya a fines del siglo xix, se consideraba la posibilidad de que su autor fuera Anton van Dyck. Durante los años que este artista pasó en el taller de Rubens –primero como aprendiz, luego como ayudante y compañero–, asimiló el estilo de su maestro, a tal punto que es muy difícil diferenciar las pinturas que realizaron a lo largo de este período. En esta obra, precisamente, la postura del modelo, el fondo reducido, el plasticismo de la cara y de la gorguera son características del estilo de ambos pintores, pero la postura reservada y elegante, y la representación refinada del carácter apuntan más bien a la factura de Van Dyck.

Tras una breve estadía en Inglaterra, en 1621 el maestro flamenco viajó a Italia y fijó su residencia en Génova. Allí se dedicó a cumplir con los encargos de retratos de la aristocracia. Fue en esa ciudad donde el artista tomó cabal conciencia de su vocación por este tipo de obras. Regresó a su país en 1627 y, al año siguiente, se asentó en Amberes. Creó un taller en el que reunió a numerosos pintores y grabadores, y realizó la *Iconographia*, su famosa serie de retratos. En 1630, la infanta Isabel lo designó pintor de la corte, y luego se incorporó a la corte de Federico Enrique de Orange en

La Haya. En 1632, volvió a Londres, donde Carlos I lo nombró caballero. Más allá de algunos viajes cortos a Flandes y a París, vivió en la capital inglesa, donde era reconocido como célebre pintor de las élites. Uno de los mejores retratistas del Barroco, ejerció una influencia perdurable sobre los representantes del género. En sus obras de temas religiosos y mitológicos, se perpetúan las huellas de Rubens, mientras que, en los retratos, su estilo alcanza un tono cada vez más auténtico.

Aunque todavía existan dudas en cuanto a la autoría de la pintura de Budapest, es indudable que se trata de una obra maestra. El carácter del modelo resalta del fondo oscuro homogéneo: el hombre barbado de mediana edad tiene una mirada hipnótica, inteligente y escrutinadora que, de modo inevitable, llama la atención del espectador. El rostro está minuciosamente elaborado; en cambio, la vestimenta está realizada con pinceladas esquemáticas y ligeras, que apenas insinúan la suavidad de la gorguera, el material y el diseño de su ropa. El Museo Herzog Anton Ulrich en Braunschweig (inv. GG86) y el Museo de Dresden (inv. 960) custodian dos retratos de Van Dyck pintados en un estilo similar.

[A. G.]



Adriaen van Utrecht

[AMBERES, 1599 – 1652]

Bodegón con hortalizas, ca. 1645-1650

Óleo sobre tela

74,4 x 118 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 60.6

[CAT. 42]

El bodegón barroco flamenco alcanzó su máximo esplendor durante el segundo cuarto del siglo xvii. Los artistas de Amberes pintaron numerosas escenas monumentales de mercados y cocinas, con mesas ricamente dispuestas –los llamados *pronkstilleven* o bodegones “de aparato”–, decorativas guirnaldas de frutas y flores y trofeos de caza. El género se ajustaba al gusto de los coleccionistas aristócratas y pertenecientes a la burguesía acomodada, y la variedad de temas estaba acompañada de una representación naturalista de los objetos. La actividad de Adriaen van Utrecht, quien perteneció a la segunda generación de pintores de bodegones, se desarrolló en esta época. Su éxito es comparable al de su antecesor Frans Snyders y al de Jan Fyt, algo más joven que él.

Adriaen van Utrecht pasó los años de aprendiz en su ciudad natal, con el comerciante de arte y coleccionista Herman de Ryt, y después de un viaje de formación a Italia, en 1625, fue aceptado como maestro en el gremio de San Lucas de Amberes. Al igual que muchos artistas, pintó puestos de verduras, frutas y pescado, así como grandes lienzos



que representaban los preparativos de banquetes, para los cuales delegaba la ejecución de las figuras a alguno de sus colegas, como Jacob Jordaens, David Teniers el Joven y Theodoor Rombouts. Pintó obras para la corona española que lo ayudaron a consolidar su fama: una de las más espectaculares es *Una despensa*. En el lienzo de Budapest, el artista reúne las verduras, que vemos colocadas en varios grupos, en el primer plano. En una cesta, aparecen una coliflor, espárragos, una col, pepinos, rábanos, cebollas, alcachofas; y delante, en la mesa, apio, calabaza y melón.

A pesar de la sencillez del tema, el impacto visual es fuerte: la imponente “presencia” de esa gran variedad de hortalizas atrae la mirada del espectador. Sobre el fondo oscuro, casi negro, los vegetales azulados y verdes cobran vida gracias a la fuerte iluminación que reciben. El desorden del grupo de verduras, tomado del natural, se equilibra suavemente por medio de las gradaciones de la luz, que adquiere tonalidades claras, amarillentas o rojizas, en las formas más sólidas. Es muy probable que Van Utrecht aprendiera esta manera de modelar con la luz y el claroscuro –que emplea también en sus grandes bodegones– durante su estancia en Italia, donde la utilizaban bodegonistas influidos por Caravaggio como Tommaso Salini o Pietro Paolo Bonzi.

Se aprecia una notable analogía estilística entre esta obra y la titulada *Bodegón con langosta, hortalizas, frutas y caza* (Oxford, Ashmolean Museum, 1645), lo cual nos permite fecharla hacia la segunda mitad de la década de 1640.

[I. E.]

Adriaen van Utrecht
Una despensa, 1642
Óleo sobre tela, 221 x 307 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid,
inv. P01852

Procedencia

Adquirido de una colección privada de Budapest, 1960.

Bibliografía

Czobor 1963; Ember 1989, pp. 102-103;
Meijer 2003, p. 302, nota 5; Ember 2011,
pp. 242-244.



Gerbrandt van den Eeckhout

[ÁMSTERDAM, 1621 - 1674]

El encuentro de Abraham y Melquisedec

Óleo sobre tela

58 × 91,5 cm

Firmado y fechado abajo, a la derecha:

"G.V. Eeckhout fe. A. 1664"

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 69.44

[CAT. 43]

Procedencia

Compra de una colección privada, Budapest, 1969.

Bibliografía

Roy 1972, pp. 76, 211, n. 2; Ember 1973, pp. 63-65; Sumowski 1983-1994, II, pp. 763, 808, n. 445; Ember en Köln-Utrecht 1987, n. 15; Amsterdam 1991, fig. 25.

Hijo de un orfebre, Gerbrandt van den Eeckhout no solo fue discípulo de Rembrandt, sino también su amigo. En su taller, junto a las obras del maestro, los trabajos de Pieter Lastman (1583-1633), a quien puede considerarse el "padre" de la pintura histórica, tuvieron gran influencia sobre su arte. Lastman no fue el único en demostrar interés por las escenas del Antiguo Testamento, apenas representadas antes de fines del siglo xvi: se volvieron muy populares en los Países Bajos, tanto en las regiones católicas meridionales como en las protestantes septentrionales. Como ejemplo, puede mencionarse la historia del Libro de Génesis, en la que Melquisedec, rey de Salem, luego de la victoria de la batalla del valle de Sidim, bendijo y obsequió a Abraham pan y vino, y este, en recompensa, le dio la décima parte del botín.

Van den Eeckhout pintó el mismo tema varias veces. Hacia el final de su vida, retomó una de las composiciones de gran influencia de Peter Paul Rubens, realizada medio siglo antes. No obstante, las tres pinturas anteriores se vinculan más bien a las tradiciones de la escuela de Rembrandt. En la obra de Budapest, esto se comprueba en las tonalidades primarias amarillentas y amarronadas, y también en el contraste de las partes vislumbrantes y fuertemente iluminadas en la escena de la puesta de sol. El espacio se construye a través de diferentes planos, entre los que el pintor crea una transición continua con las figuras cada vez más grandes de la marcha que ondula desde lejos hacia el primer plano. En

la compañía de Abraham, se distinguen soldados montando a caballo, a camello o marchando a pie, prisioneros de guerra con las manos atadas y sirvientes cargando el botín. A la derecha del primer plano, se observa a Abraham ya entrado en edad y de barba canosa, orgulloso, llevando armadura, con una rodilla en el suelo y apoyando el pie en una alfombra oriental. En el centro de esta escena compuesta simétricamente, se sitúan recipientes de diferentes metales nobles amontonados en la alfombra. El modo de la representación del bodegón de recipientes ornamentados recuerda al delicado estilo pictórico de Gerrit Dou (1613-1675), también discípulo de Rembrandt. A la izquierda del primer plano, se ubica Melquisedec, en turbante, manteniendo majestuosamente el pan entre sus manos, y, junto a él, su joven acompañante, con el vino en un recipiente hueco. Para proteger al prelado de la luz solar directa que llega desde la izquierda, un sirviente de piel negra levanta una sombrilla ancha por encima de su cabeza. De esta manera, la luz reluce solo sobre la capa larga y de color claro del prelado. Dos niños levantan los extremos de esta prenda, con lo cual la pesada tela se deja caer por la espalda de Melquisedec. La marcha también fluye en curvas en el paisaje árido. Así, el dinamismo y el momento sagrado e inmóvil de la bendición están, a la vez, presentes en la pintura.

[J. T.]





LA PINTURA ESPAÑOLA EL BARROCO FRANCISCO DE GOYA

El estilo Barroco, que dominó el arte de la Europa católica del siglo xvii, atravesó en España un período de florecimiento de la mano de artistas como el Greco (1541-1614), Diego Velázquez (1599-1660), Francisco de Zurbarán (1598-1664), Alonso Cano (1601-1667), Bartolomé Murillo (1618-1682) y Mateo Cerezo (1637-1666), entre otros.

La influencia del rey Felipe iv como coleccionista y mecenas fue un factor determinante para el desarrollo de las artes. En la corte madrileña, Velázquez alcanzó el cargo de pintor de cámara del rey y, en sus salones, se dieron cita artistas extranjeros, como el flamenco Peter Paul Rubens (1577-1640) y el italiano Luca Giordano (1634-1705), quienes dejaron una fecunda impronta.

La inclinación de los autores locales hacia una expresión de carácter realista los volvió permeables a los efectos lumínicos trabajados por los pintores venecianos como los hermanos Bassano y al naturalismo impulsado por Caravaggio (1571-1610), que interpretaron con una mirada particular. En el contexto de la Contrarreforma, predominaba un tipo de pintura religiosa: la proximidad de los protagonistas, las descripciones minuciosas y la iluminación teatral apelaban a persuadir y conmover a los fieles, en escenas donde lo milagroso se mezclaba con lo cotidiano. La claridad y la verosimilitud de las representaciones constituían la clave sensible para la interpretación de las imágenes.

La pintura del siglo xvii español supo tamizar y elaborar diversas influencias, como las de Tiziano (ca. 1488-1576), Caravaggio y la escuela veneciana. Así se gestó la tradición de la pintura moderna española, que continuaron Francisco de Goya, en el siglo xix, y Pablo Picasso, en el siglo xx.

Francisco de Zurbarán

[FUENTE DE CANTOS, 1598 – MADRID, 1664]

La Inmaculada Concepción, 1661

Óleo sobre tela

136,5 x 102,5 cm

Firmado y fechado en una cartela en el ángulo inferior izquierdo: "Fran^{co} dezur baran/facie 1661"

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 800

[CAT. 44]

La Virgen María ha sido venerada desde los primeros tiempos del cristianismo como la Purísima, concebida sin pecado original, sin deseo carnal, ya desde el vientre de su madre, santa Ana, pues fue elegida para cobijar al Dios encarnado. Este dogma fue objeto durante siglos de ardientes discusiones entre las órdenes monásticas. Aunque en España fue siempre un culto muy popular, se reforzó tras el concilio de Trento, que dio un importante impulso para la creación de nuevas imágenes. Así, la Inmaculada Concepción se convirtió, en el siglo xvii, en uno de los tipos iconográficos más utilizados, gracias también a un decreto de Gregorio xv en 1622 y a una bula de Alejandro vii en 1661, con los que el papado se pronunciaba a favor del dogma y su culto.

Este tipo iconográfico, característico de España, tenía dos antecedentes: por un lado, la *Virgen tota pulchra*, en la que María aparece rodeada de símbolos tomados del Cantar de los Cantares e invocaciones de las Letanías; por otro, la *Mulier amicta sole* del Apocalipsis (12:1), que es "una



Francisco de Zurbarán
La Inmaculada Concepción,
1661
Óleo sobre tela
140 x 103 cm
Ayuntamiento
de Langon, Francia

Procedencia

Colección Esterházy, 1871.

Bibliografía

Tormo 1914, pp. 198-199; Gállego y Gudiol 1976, n. 523; Stratton 1994, p. 84; Nyerges 1996, pp. 125-127, n. 29; Delenda 2009, pp. 762-763, n. 284; Delenda 2015, pp. 72-79, n. 9.



mujer vestida de sol, y la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza". La fórmula aceptada en Sevilla unifica estos dos tipos. Fue Francisco Pacheco quien, en su *Arte de la pintura* (1638), estableció la fórmula definitiva para representar a la Virgen: "Hase de pintar [...] en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísimas y rosadas mexillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro, en fin cuanto fuese posible al humano pincel".

A pesar de ser uno de los temas predilectos de todos los maestros sevillanos, puede considerarse que fue el extremeño Francisco de Zurbarán –junto con Bartolomé Esteban Murillo– el pintor de *Inmaculadas* por excelencia. A partir de 1628-1630 y hasta su muerte, pintó al menos trece versiones, en las cuales puede seguirse perfectamente la evolución de su estilo. El lienzo de Budapest es una sensible y lírica obra de madurez, realizada en 1661. Ese año compuso la *Inmaculada* que se encuentra hoy en la iglesia parisina de Saint-Gervais-Saint-Protais.

Siguiendo las pautas de Pacheco, Zurbarán fue uno de los pintores que mejor supo plasmar el ideal de la Inmaculada Concepción. La joven radiante de fe, sumisa y pura, apenas entrando en la pubertad, que con sus manos extendidas en gesto de plegaria y conciliación está lista para aceptar la gracia divina. Su cuerpo está rodeado de luz y, alrededor de su cabeza, hay una corona de doce estrellas que evoca tanto el Viejo como el Nuevo Testamento: los doce patriarcas y las doce tribus de Israel, y también los doce apóstoles. Viste un manto azul sobre una túnica blanca, tal como se le había aparecido a santa Beatriz de Silva a finales del siglo xv. Bajo sus pies se confunden con un paisaje imaginario los símbolos marianos y las invocaciones de las Letanías: la torre de David, la ciudad de Dios, el templo del Espíritu Santo, el espejo de justicia, el cedro del Líbano, la palmera exaltada, la fuente sellada, el pozo de aguas vivas y la carabela (socorro de navegantes).

[A. L.]

Alonso Cano

[GRANADA, 1601 – 1667]

Noli me tangere, después de 1640

Óleo sobre tela

141,5 x 109,5 cm

Firmado con un monograma sobre la pala: "Al.o C.ano F"

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 787

[CAT. 45]

El cuadro procede de la Casita del Príncipe del Escorial, donde Antonio Conca lo menciona en su descripción en 1793. Durante las guerras napoleónicas llegó a manos del embajador Edmund Bourke, quien lo trasladó a Londres, donde en 1819 fue adquirido por Pál Esterházy para la colección de su padre; se trata de una de las primeras piezas españolas del conjunto.

El tema de *Noli me tangere*, la aparición de Cristo resucitado a Magdalena (Marcos 16:9; Juan 20:14-17), no era muy habitual en la pintura española. En esta obra se aprecia claramente la influencia de Antonio Allegri da Correggio, cuyo cuadro de idéntico asunto (Madrid, Museo del Prado) llegó a Madrid hacia 1640 como obsequio de Niccolo Ludovisi a Felipe IV. La versión de Correggio, mencionada ya por el padre De los Santos en la sacristía del Escorial en 1657, puede



Procedencia

Colección Esterházy, 1871.

Bibliografía

Conca 1793, p. 165; WetHEY 1983, pp. 55, 60, 62-63, 120, n. 25; Nyerges 1996, n. 20; Nyerges 2001, pp. 262-263; Nyerges 2003; Nyerges 2008, p. 116.



haber sido apreciada por Alonso Cano cuando trabajó en la corte de Madrid.

El *Noli me tangere* de Cano sigue a grandes rasgos la obra del maestro italiano, aunque el español modificó la composición al situar a los personajes en primer plano. También hay diferencias en los gestos. WetHEY consideró un raro detalle iconográfico el hecho de que Cristo toque con la mano la frente de Magdalena, el mismo gesto que figura en la xilografía de Alberto Durero de la *Pasión pequeña*, donde ella también posa la mano sobre el pomo de ungüento. Cano era coleccionista de grabados, y es posible que conociera las obras de Durero, así como las de artistas italianos. De este modo, la postura de la pierna de Cristo y la pala que lleva en la mano izquierda aparecen en las versiones de Giulio Romano y Gianfrancesco Penni, quizás tomadas de un grabado de Giovanni Battista de Cavalieri.

En el cuadro de Cano, predominan el sosiego y la devoción. Los pausados movimientos y el manto de Magdalena, derivado de la obra de Correggio y dotado de una plasticidad casi escultórica, evocan la pintura del Renacimiento. Se aprecia asimismo la influencia de los maestros venecianos –estudiados por el artista en las colecciones reales– en el empleo de suaves tonos violetas y rosados, y en los múltiples matices de verdes. Invenciones propias de Cano son las plantas del primer término, pintadas en detalle y con una pincelada muy suelta, además del profundo horizonte con el cielo abierto, bañado de un resplandor plateado.

Esta gran obra es una muestra excepcional del arte de Alonso Cano, quien asimiló magistralmente las distintas influencias que recibió.

[É. Ny.]

Alberto Durero
Noli me tangere, grabado de la Pasión pequeña, 1512
Xilográfia
Museo de Bellas Artes, Budapest

Bartolomé Esteban Murillo

[SEVILLA, 1618 – 1682]

La Sagrada Familia con san Juanito, ca. 1665-1670

Óleo sobre tela

156 x 126 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 779

[CAT. 46]

Procedencia

Colección Esterházy, 1871.

Bibliografía

Curtis 1883, pp. 168, 178; Pigler 1967, pp. 470-472;
Gaya Nuño 1978, n. 96; Angulo Íñiguez 1981,
I. p. 419, II. p. 179, n. 196; Nyerges 1996, n. 39;
Valdивieso 2010, pp. 105, 428, fig. 237.

La fama de Esteban Bartolomé Murillo, el célebre pintor de la tercera generación sevillana, se debía a un estilo basado en la delicadeza de las modulaciones cromáticas y en la proximidad y dulzura de los personajes representados en sus obras. En sus años de madurez, ya había dejado atrás el estilo tenebrista, con el acentuado contraste de luces y sombras, y había reemplazado los trazos gruesos y sólidos por formas más ligeras y luminosas, pintadas en un estilo vaporoso, en el que las figuras pierden la nitidez de los contornos. Su estilo suave, inspirado por la pintura flamenca y veneciana, cautivó no solo a sus contemporáneos españoles: sus trabajos fueron bastante populares a lo largo de Europa durante casi dos siglos.

En sus pinturas de tema religioso, la Virgen aparece como una madre de carne y hueso, protectora y cariñosa, mientras que los santos se presentan como hijos del pueblo. También fue el pincel de Murillo el que logró captar con mayor sensibilidad y ternura al niño Jesús, cuyo culto se había reforzado notablemente durante el siglo XVII. En numerosas ocasiones, el maestro sevillano pintó al Niño como símbolo de piedad, amor e inocencia pueril, ejemplo por seguir para todos los feligreses. Las obras que muestran escenas de la vida de la Sagrada Familia están impregnadas de ternura, y muestran un ambiente protector, pero que, al mismo tiempo, advierte el futuro del Niño como redentor.

También en el lienzo de Budapest, podemos presenciar la humilde pero idílica cotidianidad de la Sagrada Familia: en

su hogar de Nazaret, José trabaja con los instrumentos de carpintería, rodeado de virutas de madera. El fondo de la escena, semejante a una decoración teatral, se compone de dos partes: hacia la izquierda, hay una chimenea, y hacia la derecha, se extiende un paisaje montañoso. La Virgen está bordando, pero detiene su labor por un instante para observar a los dos niños, san Juanito y Jesús, que juegan entretenidamente sentados en el suelo. Su mirada, aunque cariñosa, está llena de tristeza. A primera vista, la escena parece un simple cuadro de género, pero que cobra un carácter sagrado gracias a los dos palos con los que los niños forman una cruz, ayudados por una cuerda. Delante de sus pies, una filacteria preconiza el futuro: "Ecce Agnus Dei". Aunque parezca un juguete de niños, la cruz posee asimismo una función recordatoria: Cristo morirá crucificado.

En su tratado artístico publicado en 1649, *Arte de la pintura*, Francisco Pacheco especificó la forma correcta para representar a María y José en las obras que ilustran la vida de la Sagrada Familia. De acuerdo con esta disposición, Murillo pintó a María como una joven adolescente, mientras que José –según lo establecido en el Concilio de Trento– ya no es el anciano que se representaba con anterioridad, sino un hombre maduro y firme, que domina completamente sus fuerzas.

[A. L.]



Mateo Cerezo

[BURGOS, 1637 – MADRID, 1666]

Ecce Homo, ca. 1661

Óleo sobre tela

98 × 75 cm

Firmado abajo a la izquierda, en ocre:

“Matheo Cerezo F. 166.”

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 769

[CAT. 47]

Procedencia

Adquisición de Pál Esterházy, en Londres, de la colección de Edmund Bourke, 1819; colección Esterházy, 1871.

Bibliografía

Ponz (1947) 1988, vol. 3, pp. 560-561, 21; Palomino 1986, p. 239; Ceán Bermúdez 2001, vol. 1, p. 311; Buendía y Gutiérrez 1986, pp. 48, 72, 75, 143-144, 160, 164-165, ns. 76, 178, 207; Nyerges 1996, n. 27; Pérez Sánchez 1995, pp. 90-91, n. 26; Nyerges 2006, n. 75; Nyerges 2008, n. 65; Nyerges 2011, n. 20.

Mateo Cerezo se trasladó en su juventud a Madrid, donde fueron sus maestros Antonio de Pereda y Juan Carreño de Miranda. Como señalaron Palomino y Ceán Bermúdez, lo influyó el conocimiento de las colecciones reales, sobre todo de los maestros italianos, como Tiziano, y flamencos, como Anton Van Dyck y Peter Paul Rubens. Esta influencia se aprecia en este cuadro, obra de madurez que sigue el Evangelio de san Juan (19:4-6). Cristo lleva la corona de espinas y el manto color púrpura, las manos están atadas con una cuerda y abajo, con la izquierda, sostiene una caña rota en alusión a su reino.

Seguramente, Cerezo conoció la obra del mismo asunto de Tiziano, ya registrada en 1600 en la colección real madrileña (inv. 437) y hoy en el Museo del Prado. Difiere de ella en la postura más inclinada de Cristo, signo de su pasión, pero se asemeja en la posición de las manos y la luz alrededor de la cabeza, que es más delicada. La iluminación y la fluida técnica, de breves y finas pinceladas, ponen de manifiesto la deuda directa de Cerezo con Tiziano. También la paleta, dominada por los tonos amarillentos y pardos, recuerda a los maestros venecianos.

Es posible que el cuadro perteneciera originalmente a una capilla privada. En la catedral de Burgos existe un Cristo crucificado cuyo rostro guarda una evidente semejanza con el de este lienzo. Pérez Sánchez fechó esa obra hacia 1662-1663, datación que es próxima a la de nuestro cuadro. Es interesante que Ponz mencionara allí, en la catedral burgalesa, un *Ecce Homo* de Cerezo que no identificaron Buendía y Gutiérrez Pastor, autores de la monografía sobre el pintor: “en ella un bellísimo Crucifijo, pintura de Mateo Cerezo, y también hay allí otro buen cuadro de Jesucristo difunto acompañando de las Marias, y enfrente un Ecce Homo, figura de bastante mérito”. Es posible que el embajador danés Edmund Bourke, quien compró obras en ciudades no muy alejadas de Madrid, adquiriera allí nuestro *Ecce Homo*. De su colección proviene también una *Magdalena penitente* de Cerezo (Ámsterdam, Rijksmuseum, inv. C.1347, 103,2 × 83 cm), que por la posición de la figura podría ser pareja de nuestra pintura, ambas adecuadas para la devoción privada.

[É. Ny.]



Francisco de Goya y Lucientes

[FUENDETODOS (ZARAGOZA), 1746 – BURDEOS, 1828]

Escena de guerra, posterior a 1808

Óleo sobre tela

69 × 107,5 cm

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 4121

[CAT. 48]

Procedencia

Adquirida en la subasta de la colección Weber organizada por Lepke, Berlín, 1912.

Bibliografía

Woermann 1907, 159; Gassier y Wilson 1970, n. 948; Gudiol 1970, n. 611; De Angelis 1974, n. 529; Haraszti Takács 1984, p. 48; Nyerges 1996, n. 47.

Esta obra sin firmar es una de las más enigmáticas de las colecciones del Museo de Budapest. Fue pintada con gran destreza técnica, y representa una escena dramática y brutal. Un grupo tumultuoso de personas sin rostro, movidas por ademanes teatrales, advierte sobre los aspectos más inhumanos y dolorosos de las guerras: en el primer plano, una mujer arrodillada aprieta con desesperación la mano de su galán enmascarado, y suplica al hombre de camisa blanca que quiere arrebatarlo a la fuerza. A su izquierda, un niño se aferra a una mujer vestida de blanco y de manos alzadas, a quienes parece apuntar con su fusil la figura masculina situada en el centro de la escena. A la derecha, un hombre está cargando su fusil, mientras que por los alrededores yacen cuerpos sin vida de personas asesinadas. Dos grupos de hombres se disparan frente a frente desde una distancia alarmantemente corta. La tempestad que oscurecía la escena se disipa en el fondo, donde una figura de espaldas al espectador y con las manos alzadas –como si fuera un lejano eco de la mujer del primer plano, iluminada por un rayo de luz– se vuelve hacia el cielo que se abre. Sin lugar a duda, la escena posee un contenido alegórico, con la intención de denunciar el sinsentido de las guerras, cuyas mayores víctimas son siempre los hijos del pueblo: las mujeres, que pierden a sus parejas, las madres que defienden con su vida a sus hijos, y los niños que quedan huérfanos. Los combatientes –que llevan gorros y sombreros de diferentes tipos, y trajes simples, pero de los más variados, en los que ciertos accesorios, como el pañuelo rojo y las polainas, evocan la vestimenta típica de los guerrilleros zaragozanos–

sin reconocer la cara, la identidad de su adversario, se vuelven uno en contra del otro en un violento enfrentamiento, del que probablemente todos saldrán malheridos.

Desde su aparición en la colección Weber de Hamburgo, esta obra había sido analizada como una lucha entre bandoleros, o de bandidos atacados por fuerzas armadas, pero también como una batalla o escena de la guerra de la independencia. Algunos especialistas también cuestionaron su autoría, y atribuyeron la pintura a Eugenio Lucas, seguidor y copista del gran maestro zaragozano Francisco de Goya. Sin embargo, el distanciamiento de la escena, su ambientación en un paisaje yermo pero significativo, el ritmo cíclico con el que se conduce nuestra mirada desde la figura de manos alzadas hasta la del fondo, para volverla a su punto de partida, muestran el virtuosismo del pintor de esta composición. La pinçelada fluida, los toques mínimos de color y el dominio de los tonos oscuros, así como el motivo de la tormenta, evocan las pinturas de Goya en la Quinta del Sordo, mientras que otros elementos, como el personaje de las manos alzadas y los hombres armados con sus fusiles, recuerdan la pieza *El 3 de mayo en Madrid* y el estilo de sus pinturas realizadas después de la guerra, utilizando pincel y espátula.

La presente exposición, una excelente oportunidad para examinar de cerca las dos variantes –la que se encuentra en Buenos Aires, que, según Gudiol, es la versión original, y la réplica de Budapest–, brinda nuevas pistas para comprender estas magníficas obras.

[A. L.]





DEL SIGLO XVIII AL ROMANTICISMO EN LA PINTURA HÚNGARA

A lo largo del siglo xviii, la principal demanda de obras de arte de Hungría provenía de los círculos de la corte y la nobleza, donde se encargaban retratos, escenas mitológicas y de caza. Sin embargo, el cambio de siglo incorporó novedades en cuanto a la clientela y a los temas de las piezas artísticas.

Hacia 1830, Hungría comenzó a modernizarse y a dar importancia a los valores nacionales y a la tradición local, en el contexto de las luchas contra la dominación austriaca sobre el territorio. El aspecto cultural fue clave para esta renovación: se crearon nuevos espacios académicos y se fomentaron las artes plásticas. Los artistas buscaron una formación en prestigiosas escuelas de bellas artes de Europa, y así viajaron a Viena, Múnich o París para aprender las reglas del arte clásico, con un marcado interés por la pintura de historia. Además, se fundó el Círculo de Bellas Artes de Pest, donde se organizaron exposiciones anuales, que dieron la posibilidad a los pintores y escultores húngaros de presentarse al público.

Al igual que en el resto de Europa, el Romanticismo surgió como contracara del orden de la razón reflejado en el equilibrio de las formas neoclásicas. La imaginación como signo de emociones y pasiones subjetivas se plasmó en la representación de paisajes dominados por una naturaleza imponente y escenas situadas en sitios remotos como el Lejano Oriente. Una nueva clientela (escritores, actores, artistas y políticos) comenzó a encargar retratos y bodegones, pintura de género popular y modernos paisajes, en algunos casos con un lenguaje realista. Para los aristócratas y la nueva burguesía de Hungría, adquirir arte local se convirtió en una especie de obligación nacional.

Ján Kupecký

[PEZINOK, 1666 – NÜREMBERG, 1740]

Homenaje a Rákóczi (Soldado kuruc), ca. 1710-1715

Óleo sobre tela

94 × 75 cm

Inscripción del siglo XIX en el reverso:

“Franz Princeps Rakotzi”

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 54.18

Procedencia

Legado del conde Jenő Zichy, 1906.

Bibliografía

Pigler 1967, p. 364; Šafařík 2001, n. 38;
Garas 2003, p. 74; Gosztola 2004, n. 80;
Vécsey 2014, pp. 13-14; Gosztola 2014,
p. 106, n. 33.

[CAT. 49]

Por la leyenda de un grabado de Peter Paul Westermayer (1756-1825) basado en este cuadro, “Franciscus Ragoczy Transilvaniae Dux”, se consideró durante mucho tiempo un retrato del príncipe de Transilvania Francisco Rákóczi I (1641-1681) o de su hijo, Francisco Rákóczi II (1676-1735), que fue una figura legendaria de la historia de Hungría. Aunque esa identificación parece hoy errónea tras su comparación con otros retratos de ambos, no cabe duda de que, a través de este personaje, el pintor rinde homenaje a la guerra de liberación contra los Habsburgo, liderada por Rákóczi, y a sus héroes, los soldados kuruc. En el catálogo de la colección Zichy (1923), se le da el acertado título de *Héroe de la época de Rákóczi*.

Ján Kupecký nació de padres checos cerca de Bratislava, en Pezinok (en húngaro, Bazin; hoy en Eslovaquia), en el territorio de la Hungría histórica, y es probable que fuera partidario de los insurgentes y del movimiento de independencia no solo por su origen, sino también por su espíritu burgués y su fe protestante. Pintó este cuadro en los primeros tiempos de su estancia en Viena, inmediatamente después de acabada la guerra, con la derrota del movimiento húngaro de liberación, y de la emigración de Rákóczi en 1711. Si bien antes de establecerse en Núremberg en 1723 Kupecký trabajó en la capital imperial para la aristocracia católica partidaria de los Habsburgo, mediante la figura de este capitán desconocido expresa su resistencia y sus verdaderas convicciones políticas. Sobre la armadura que le protege el torso, lleva una capa de piel (*kacagány*) típica de

los nobles húngaros de la época. Su carácter se define a través de sus facciones y manos, iluminadas por una fuerte luz. La penetrante mirada, el ceño fruncido y el gesto decidido reflejan una inagotable energía y una radical determinación.

Cuando realizó este cuadro, Kupecký debía de tener presentes los recuerdos de su estancia de dos décadas en Italia, ya que tanto la composición como la postura del modelo evocan una pintura de idéntico tema y casi igual formato de Pietro della Vecchia (Milán, colección privada, 1603-1678). Sin embargo, los acentuados contrastes de luces y sombras, los colores saturados y la angulosa pincelada son recursos característicos del período vienes de Kupecký.

Gracias al apasionado interés de los coleccionistas del siglo XIX por las piezas relacionadas con la identidad húngara –atribuible en gran parte al conde Edmund Zichy–, hoy el mayor número de obras de Kupecký, unas treinta y cinco pinturas, se halla en Hungría. La que aquí se expone no solo es una muestra atractiva y emblemática de su obra pictórica, sino una de las composiciones más populares del maestro. Existen numerosas versiones y copias en colecciones tanto públicas como privadas (véanse Šafařík 2001, p. 122; Garas 2003, p. 74; Bonhams Londres, subasta 11.456, 9 de noviembre de 2004, n. 206). Además, en 1943-1944, inspiró la escenografía de las representaciones patrióticas de títulos de István Árpád Rév (1898-1977).

[A. G.]



Jakab Bogdány

[EPPERES, ANTES DE 1660 – LONDRES, 1724]

Dos guacamayos, cacatúa y arrendajo con frutas, 1710

Óleo sobre tela

102 x 124,5 cm

Firmado abajo a la derecha, en la piedra: "J. Bogdani"

Galería Nacional de Hungría, inv. 3821

[CAT. 50]

Procedencia

Regalo de Franz Kleinberger, marchante parisano, 1908.

Bibliografía

Pigler 1941, p. 31, tabla XLV; Rajnai 1989, n. 20.



Al igual que Ádám Mányoki, Jakab Bogdány pertenecía al grupo de pintores barrocos que abandonaron Hungría siendo jóvenes y que desarrollaron su trayectoria artística en el extranjero. Bogdány nació en una familia luterana y dejó su ciudad natal, Eperjes –situada en el noreste de la Hungría real (hoy Prešov, Eslovaquia)–, probablemente durante la persecución de protestantes en la década de 1670. Primero residió en Viena, y luego se trasladó a Ámsterdam, donde trabajó como pintor de bodegones. No sabemos nada de su formación, pero adquirió una gran destreza técnica que le sirvió como base para sus futuros éxitos.

En 1688, se estableció en Inglaterra, donde, por sus bodegones elegantes de estilo holandés y sus cuadros de pájaros en la estela de Melchior de Hondecoeter (1636-1695), llegó a ser un pintor apreciado y frecuentemente solicitado en los círculos de la familia real y la aristocracia local. En 1694, por encargo de la reina María II, pintó bodegones de flores para la Sala de Espejos de la Water Gallery, en Hampton Court. Es buena muestra de lo que se lo valoraba que, en 1700, se le concediera la ciudadanía inglesa. Incluso compró tierras en aquel país.

Hasta la década de 1700, pintó sobre todo bodegones de frutas y flores; luego, comenzó a realizar cuadros de animales, en los que representaba pájaros exóticos de colori-

do plumaje y desordenados grupos de frutas. Estas composiciones de frutas y aves suelen tener un lejano fondo de paisaje, así como algún elemento arquitectónico clásico, completo o un fragmento. Pintaba las aves exóticas del natural gracias a la colección que tenía en Windsor uno de sus principales clientes, el almirante George Churchill. Creó algunos prototipos o "modelos" de determinados pájaros o grupos de ellos que después repetía, a veces sin ninguna modificación, en otras obras.

En esta pintura, de la que se conocen tres versiones casi idénticas, se ven dos guacamayos impresionantes y una cacatúa blanca, esta vez también en el parque elegante de un palacio. Los diferentes tipos de aves parecen personajes más o menos ilustres de una pintura de género. A este segundo grupo pertenece la chova piquiroja de la izquierda, cuya figura se distingue tanto de los loros de plumaje colrado ubicados enfrente, que durante una intervención anterior había sido eliminada de la obra y reemplazada por una fuente. Su figura volvió a aparecer en la última restauración.

La mayor parte de las obras de Bogdány se encuentra aún hoy en Inglaterra, y muchas de ellas en su lugar original, como parte de la decoración de castillos y palacios.

[Zs. B.]

Ádám Mányoki

[SzOKOLYA, 1673 – DRESDE, 1757]

El barón Gustav Adolf von Gotter, 1731-1732

Óleo sobre tela

69 × 56 cm

Galería Nacional de Hungría, inv. 85.1 M

[CAT. 51]

Procedencia

Colección de Gustav Hoschek, Praga, hasta 1909; colección privada de Hungría; adquirida en el mercado de arte, 1985.

Bibliografía

Martin 1907, n. 71; Šafařík 1928, p. 127, n. 314; Buzási 1988, pp. 50-52, n. 19; Jacoby 1989, p. 173; Zick 1992, p. 105; Rusina 1998, p. 70; Buzási 2003a, p. 111, n. 87; Buzási 2003b, pp. 336-337, n. B. 261; Husslein-Arco y Lechner 2014, p. 116.

Gustav Adolf von Gotter (1692-1762), diplomático, ministro de la corte de Prusia, barón en 1724 y conde imperial en 1740, estudió Derecho en las universidades de Jena y Halle. Tras ingresar en la carrera diplomática, entre 1720 y 1736 vivió principalmente en Viena, como delegado de las cortes de Gotha, Berlín y más tarde Wurtemberg. Fue coleccionista de arte y musicólogo, y a partir de 1743, intendente de la ópera de Berlín. En 1734, compró el castillo de Molsdorf, cerca de Gotha, donde formó una pinacoteca y una biblioteca notables. Fue una figura popular de la vida social y también miembro de la *Ordre des Heremites de Bonne Humeur*, orden secular fundada en la corte de Gotha. Disfrutaba de la buena vida, y le gustaba ser retratado con un aire costumbrista, como cazador o con el traje de peregrino de aquellos "ermitaños de buen humor".

Esta obra ingresó al Museo como *Retrato de hombre*, y tan solo cuando se publicó, en 1988, se identificó al modelo como Von Gotter y al autor como Ádám Mányoki. De procedencia húngara, este artista empezó su carrera en Hamburgo y comenzó, en 1703, a trabajar en Berlín para el príncipe elector Federico Guillermo. Cuando regresó a Hungría, en 1707, fue retratista de la corte del príncipe Francisco Rákóczi II, quien lo envió a Holanda y a Berlín en 1709. A partir de 1713 Augusto II, rey de Polonia y elector de Sajonia, lo empleó en Varsovia y en Dresde, donde lo nombró retratista de la corte en 1717. Aunque

sus contemporáneos lo conocían por este cargo, pintó sus mejores obras de los años siguientes para los ciudadanos y círculos intelectuales de Leipzig. Después de un breve período en Viena y en Praga, en 1724 volvió a Hungría, pero en 1731, a falta de encargos, se estableció definitivamente en Dresde. Fue allí donde conoció al entonces barón Von Gotter, al que representó por primera vez en un retrato de tres cuartos y en compañía de su perro de caza (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum). En este cuadro, aparece con armadura y turbante, como un capitán oriental. Se conocen muchas versiones de la época de este retrato historicista realizado al estilo de la pintura holandesa del siglo XVII (Bratislava, Gotha, castillo de Červeny Kameň, comercio de arte austriaco), ninguna de ellas de mano de Mányoki.

El óleo se publicó por primera vez, cuando pertenecía a la colección Hoschek, como retrato de un desconocido obra de Jan Kupezky. Más tarde, en su monografía sobre ese artista, Eduard Šafařík supuso que el modelo era el rey polaco Jan Sobieski. Recientemente, Gisela Zick ha sugerido que se trata de una pieza de Martin van Meytens, retratista de la corte de María Teresa, hipótesis descartada de inmediato por Georg Lechner, especialista en Meytens, quien mantiene la autoría de Mányoki.

[E. B.]



János Donát

[KLOSTER-NEUZELL, 1744 – PEST, 1830]

Orfeo ruega a Hades y Perséfone que dejen ir a Eurídice, 1819

Óleo sobre tela

134 × 151,5 cm

Firmado abajo, a la derecha: "Donát pinxit 1819"

Galería Nacional de Hungría, inv 92.12 T

[CAT. 52]

Procedencia

Galería Barkfrieder hasta 1824; adquirida en 1992 en una subasta.

Bibliografía

Kunits 1824, p. 271; Szendrei y Szentiványi 1915, p. 385; Kopp 1943, p. 9, fig. 3; Bakó 2012, p. 16.



La producción de János Donát, nacido en Alemania y establecido en Hungría, se considera en transición entre el estilo barroco y el clasicista. De 1770 a 1812, vivió y trabajó en Viena como pintor de retratos por encargo, donde representó a María Teresa I de Austria y a José II. Allí conoció a Ferenc Kazinczy, figura principal de la Ilustración húngara, y bajo su patrocinio, se trasladó a Budapest. La actividad de Donát en Hungría coincidió con los inicios de la formación de una burguesía nacional, por tanto, su obra pasó a ser fundamental en la pintura clasicista del país.

Donát trabajó principalmente de retratista, y las pocas obras de temática mitológica que realizó las hizo por encargo, como copias de composiciones extranjeras famosas. Entre estas piezas, son conocidas *Hebe*, *Venus*, *Ossian* y *Orfeo ruega a Hades y Perséfone que dejen ir a Eurídice*.

El colorido y la posición de las figuras de esta última pintura muestran la influencia de prototipos clasicistas extranjeros. Mientras la composición nos recuerda a la pieza titulada *Ossian*, de François Gérard, el colorido y los efectos de luz invocan las obras de tema mitológico de Heinrich Füger.

El amor trágico de Orfeo y Eurídice sirvió de base para obras de artes plásticas y óperas. En esta tela, Donát repre-

senta el momento del mito griego en que, tras la muerte de su querida, Orfeo desciende al Inframundo y allí, con su canción maravillosa, ablanda los corazones de Hades y Perséfone. En el primer plano, Orfeo toca su lira y, frente a él, están sentados el rey del Inframundo y su esposa. En el fondo, las tres Furias, las diosas de la venganza, dejan de bailar al escuchar la música. En el primer plano, Caronte, el barquero del Inframundo, apoya su cabeza sobre el remo, donde se posa una mariposa, símbolo del renacimiento y del alma.

La composición de estilo conciso clasicista y la representación rígida de los cuerpos se mezclan con la vivacidad inquietante de los pliegues y de las luces del Barroco, lo que nos hace sentir que el Inframundo se detiene, se calma por un instante. Los dioses permiten a Orfeo que Eurídice regrese a la vida a su lado, pero con una condición: los enamorados no pueden mirarse hasta que no vean la luz del sol. Sin embargo, Orfeo no confía en la promesa de los dioses, por lo que, a medio camino, gira hacia atrás para mirar a su amor. En ese momento, el Inframundo vuelve a encerrar a Eurídice, esta vez para siempre.

[P. V.]

Miklós Barabás

[MÁRKUSFALVA, 1810 – BUDAPEST, 1898]

La paloma mensajera, 1843

Óleo sobre tela

106,5 × 84,5 cm

Firmado arriba, a la izquierda: "Barabás 1843"

Galería Nacional de Hungría, inv. F.K. 155

[CAT. 53]

Procedencia

Compra, 1922.

Bibliografía

Hoffmann 1950, p. 36.; B. Supka 1974, [n. p.]

fig. 2.; Szvoboda 1980, p. 296.; Szvoboda

Dománszky 1983, pp. 30-41.

Miklós Barabás nació en Transilvania y, luego de finalizar sus estudios en la Academia de Viena, se formó en Venecia. Allí se familiarizó con la tendencia más atractiva del *Biedermeier* italiano: adoptó los colores claros, la gracia natural y la naturalidad en sus obras. Desde 1836, vivió en Pest, donde se convirtió en líder de la vida artística y en uno de los personajes más destacados de su época. Fue el primer artista húngaro que pudo ganarse la vida gracias al arte; incluso llegó a alcanzar un bienestar burgués respetable. Esto fue posible ya que, desde los años 1830, fue un reconocido pintor de retratos, y las figuras más eminentes de su generación –escritores, actores, artistas y políticos– le encargaron pintar sus retratos. Empezó a realizar pinturas de género a partir de 1840: expuso la primera versión de su *Paloma mensajera* en 1840, en la primera muestra del Círculo de Bellas Artes de Pest, en el recientemente creado salón de Pest; y en 1845, presentó su pintura quizá más conocida, *Familia rumana partiendo a la feria*. Gracias a esta última obra, fue considerado en las décadas posteriores el creador de la pintura de género popular húngara. Más tarde, fue miembro importante de la dirección del Círculo de Bellas Artes de Pest y la autoridad principal de su jurado profesional. En 1859, fomentó la creación de la Compañía de Artes Plásticas, de la que fue director desde 1862 hasta su muerte.

Entre las pinturas de género de Barabás, se destaca su composición idealizada, la *Paloma mensajera*, que fue todo

un éxito en la época: el artista volvió a realizarla varias veces, y también se hizo popular en forma de copias en grabados. La formación de los rasgos de la cara es académica, pero el entorno, el vestido y los objetos alrededor de la mujer son realistas. La separación de la pintura de género de los géneros académicos fue paulatina; en los años 1840, nacieron obras transitorias particulares, retratos o pinturas de género que guardaban aún contenidos alegóricos escondidos. La *Paloma mensajera* es una pintura de género que también puede tener una interpretación simbólica. La gracia y el donaire que transmiten el rostro y la postura reflejan el ideal característico del siglo anterior: la obra simboliza la inocencia y la vulnerabilidad de la mujer. La paloma es el símbolo de la inocencia y, desde fines del siglo XVIII, es el atributo de las muchachas que guardan celosamente su virginidad. Al mismo tiempo, el ala abierta en forma de abanico de la paloma puede sugerir que los sentimientos secretos tal vez emprendan su vuelo pronto para dejar su jaula, la habitación decorada en estilo *Biedermeier*. El éxito de la *Paloma mensajera*, más allá de la virtuosa técnica pictórica aplicada en la representación de las materias, se debe a la brillantez del pintor en mezclar el significado simbólico tradicional de la "inocencia" de la muchacha que abraza la paloma con un tema más moderno de la pintura de género, el de la paloma mensajera.

[R. K.]



József Borsos

[VESZPRÉM, 1821 – BUDAPEST, 1883]

El emir del Líbano, 1843

Óleo sobre tela

154 × 119 cm

Firmado abajo, a la izquierda: "Borsos József 1843"

Galería Nacional de Hungría, inv. 2003.3T

[CAT. 54]

Procedencia

Compra, 2002.

Bibliografía

Melly 1843, p. 476; Schindler 1843, pp. 251-252;
Szabó 1985, p. 147; Grabner 2003, p. 63;
Farkas 2005, pp. 7-24, Veszprémi y Szűcs
2009, pp. 87-88.

József Borsos, quien había llegado a ser un artista bastante solicitado en Viena, fue uno de los representantes más destacados de la pintura del *Biedermeier* húngaro; sus bodegones, pinturas de género y retratos se mencionan entre las mejores obras de la época. Terminó sus estudios en Viena, donde pronto consiguió sus primeros éxitos con los retratos que representaban a sus contemporáneos de renombre y con pinturas de género bien elaboradas sobre temas burgueses, que a menudo se inclinaban hacia el Rococó. Borsos realizó la mayor parte de su producción en Viena, para lo cual fue determinante la influencia de las obras y la enseñanza de maestros austriacos. Su técnica pictórica se asemeja a la de Friedrich von Amerling con respecto a la forma de visualizar la tapicería, la suavidad de la piel, y en cuanto a la sutileza que caracteriza todo el cuadro.

Aunque vivió en Viena, no perdió el contacto con el mundo cultural de Hungría: expuso con regularidad su obra en Pest y trabajó para clientes locales, especialmente para miembros de la aristocracia y la burguesía. *El emir del Líbano* es un retrato del conde Edmund Zichy (1811-1890) disfrazado, quien en 1842 viajó al Oriente con sus amigos Artúr Batthyány e Iván Forray. En una recepción al aire libre en Egipto, en casa de Solimán Bajá, Zichy apareció en un impresionante traje turco decorado, queriendo expresar así que una rama de su familia había estado en contacto hasta con la dinastía del sultán. Al regresar a casa, el joven artista húngaro lo retrató en este traje, y obtuvo su primer gran éxito

en Viena gracias a esta pintura elaborada con un excepcional virtuosismo técnico. Diversos críticos mencionaron esta obra y alabaron con entusiasmo su expresiva técnica pictórica y la representación casi palpable de las telas.

En el siglo xix estaban de moda los retratos con disfraz semejantes a *El emir del Líbano*, en los que el modelo se veía en un papel diferente al cotidiano. Por ejemplo, gracias al traje turco, Edmund Zichy aparece como un joven de gustos refinados que se inclina por lo exótico. Al mismo tiempo, en la Hungría de la época, se aceptaba de forma general tanto la teoría del origen oriental de los húngaros como la de la relación de parentesco con los turcos. A los húngaros que viajaban al Oriente, además de buscar nuevas aventuras, los animaba encontrar las tierras de origen de los magiares.

Edmund Zichy también tenía interés por investigar la historia y su genealogía familiar. El título de la pintura podría aludir a la casa los Zichy por medio de la simbología ancestral del cedrus libani. El conde, culto y adinerado, fue muy activo como mecenas de las artes plásticas húngaras. Su hijo, Jenő Zichy, prosiguió su trabajo y se fijó el objetivo de encontrar las tierras de origen de los húngaros. Por eso, organizó y dirigió por su propia cuenta varias expediciones científicas a Rusia y Asia. Más tarde, legó su colección artística impar, la herencia de su padre, a la capital.

[R. K.]



Mihály Kovács

[ABÁDSZALÓK, 1818 – BUDAPEST, 1892]

Niño durmiendo, 1850

Óleo sobre tela

50 × 60 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho: "fest: Kovács M: 1850"

Galería Nacional de Hungría, inv. 92.9 T

[CAT. 55]

El talento para el dibujo del niño Mihály Kovács no pasó desapercibido por sus maestros. Gracias al patrocinio de la familia Orczy, ingresó a la Academia de Viena en 1837 para estudiar pintura histórica. El verdadero impulso que influyó su obra tiempo después fue un viaje a Italia que emprendió en 1842, durante el cual entró en contacto con el círculo de Károly Markó el Viejo en Florencia. Allí profundizó sus conocimientos artísticos, y copió las obras de Tiziano, Jordán, Rubens y Rembrandt, además de las de su maestro. Al enterarse de la revolución húngara, regresó a su patria en 1848, pero a causa de su enfermedad no pudo incorporarse al ejército. Las experiencias de la revolución y del fracaso de la guerra de independencia lo acompañaron durante toda su vida: el sentimiento revolucionario se manifiesta en muchas de sus obras de manera explícita o implícita.

En esta tela, se ve a un niño recostado en el bosque, medio envuelto en una túnica roja. Tiene una mano por debajo de su cabeza, y su otra mano descansa sobre su blusa blanca. El uso llamativo del tricolor nacional húngaro –rojo, blanco y verde– fue un mensaje político evidente para los espectadores de aquel entonces. La pareja de la obra –*Niño muerto*– es propiedad del Museo Dobó István del Castillo



Procedencia

Compra en un comercio de objetos de arte, 1992.

Bibliografía

Ludányi 1987; Petercsák 1992; H. Szilasi 1997, pp. 659-696; Szűcs 1997.



de Eger. En *Niño durmiendo*, la tormenta en retirada y el arcoíris transmiten esperanza, mientras que en la otra obra el cielo oscuro y sombrío sugiere un ambiente pesimista. Una de las dos piezas se expuso en 1851, en Pest, en la muestra organizada por el Círculo de Bellas Artes (Müegylet), con el título *Niño muerto*. Es una pregunta intrigante si se trata del tema niño durmiente o de la verdadera representación del niño muerto. Kovács proporcionó doble significado a la pintura, pero estos sentidos están estrechamente vinculados: por un lado, la obra es ejemplo tardío de las representaciones tipo *dormitio virginis*, la dormición de la Virgen, que anticipan e insinúan la Resurrección de Cristo. Por otro lado, en la mitología griega, los dioses de la Noche (Nix), del Sueño (Hipnos) y de la Muerte (Tánatos) eran hermanos, muchas veces representados como figuras aladas. La tradición poética del siglo XIX utilizaba la mariposa como personificación del sueño. Las amapolas también confirman esto, pues en la época sacaban de ellas un aceite sedante, la "miel del sueño". En la versión de Eger se ve una azucena rota, pero el lirio del valle, en parte por la similitud de sus nombres en latín, podría aparecer como sinónimo de la flor blanca, símbolo de la inocencia.

La pintura, que puede interpretarse como alegoría de la revolución húngara sofocada, es una importante obra temprana de Mihály Kovács. El artista pasó largas temporadas en Pest/Budapest, Eger, Viena y París, y viajó a Portugal y a España en 1864. Allí conoció a la pintora española Petra de Castro y Blanco, con quien contrajo matrimonio. Después de su muerte, ocurrida en 1892, su viuda donó numerosas obras de su autoría al Museo Nacional de Hungría.

[Gy. Sz.]

Mihály Kovács

Niño muerto, 1850

Óleo sobre tela, 40 × 50 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho "Kovács M 1850"

Dobó István Vármúzeum, Eger, inv. 84-57

Károly Brocky

[TEMESVÁR/TIMIȘOARA, 1807 – LONDRES, 1855]

Amor y Psique, 1850

Óleo sobre tela

141 x 166 cm

Galería Nacional de Hungría, inv. 2781

[CAT. 56]

Procedencia

Donación del artista, 1857.

Bibliografía

Wilkinson 1870, p. 29; Nyári 1910, pp. 70, 102, 108, 131, 134, 141; Lajta 1984, pp. 58-59.

Károly Brocky fue uno de los maestros más destacados de la pintura *Biedermeier* húngara. Realizó la mayor parte de su obra en Londres, ciudad donde vivió a partir de 1837. Despues de culminar sus estudios en la Academia de Viena y atravesar unas temporadas de escasez, el joven de humildes condiciones, oriundo de Temesvár, se trasladó a Inglaterra por invitación de su mecenas escocés adinerado. Allí, en poco tiempo, llegó a ser un reconocido pintor de retratos en los círculos más altos de la sociedad. Ya en 1839, expuso su obra en la Royal Academy. En 1841, fueron sus modelos la reina Victoria y el príncipe Alberto; los dibujos hechos a lápiz y coloreados con pastel actualmente se encuentran en la colección de la Royal Library en Windsor. Sin embargo, sus maneras bruscas ofendieron a la reina, y así fue perdiendo a sus clientes más adinerados. Se cree que sus desnudos, muy frecuentes en la década de 1850, tampoco llegaron a agradarle a la reina Victoria.

La inspiración principal de la pintura de Brocky está en aquel estilo de la pintura inglesa que parte de la obra de Van Dyck y se desarrolla luego a través del arte de Gainsborough, en el que la esmerada representación de la naturaleza, casi realista, y el afán por la mimesis se mezclan con un pintoresquismo dinámico, casi barroco. Los contrastes naturales de luz y sombra, que hacen sentir el calor y la plasticidad del cuerpo vivo en las pinturas de Brocky, intensifican la dicha dinámica barroca.

Según la historia mitológica, la belleza de Psique volvió tan celosa a Venus que ordenó a su hijo, Amor, que despertara la llama del amor en Psique hacia el hombre más feo del

mundo. No obstante, Amor se hirió con la flecha y se enamoró de Psique. Comenzó a frequentarla por las noches, pero no podía revelarle su identidad. Pero en cierta ocasión, Psique encendió la luz y reconoció el rostro del dios del amor. Entonces, Amor abandonó a su querida, que intentó impedírselo, aunque todo fue en vano. Apuleyo relató la historia de los enamorados en el siglo II, en su obra *El asno de oro*.

El cuadro de Brocky representa el momento cuando Amor se aparta del abrazo de Psique y está a punto de emprender su vuelo. En la figura tendida de la aturdida Psique aún se nota la embriaguez del amor. Su cuerpo está en un estado pasivo; mientras tanto, la figura de Amor refleja una vitalidad especial, fuera de lo natural. Esta postura extraña del cuerpo, volteado y encorvado hacia atrás, sugiere a la vez el alejamiento de la figura femenina tendida y la atracción hacia la mujer. El contraste entre lo pasivo de Psique y lo activo de Amor, el cuerpo inactivo y el cuerpo en movimiento, la figura dormida y el cuerpo despierto representa muy bien la esencia de la relación de esta pareja, el amor conflictivo entre seres celestiales y terrenales.

El legado de Károly Brocky o Charles Brocky fue subastado en Londres tras su muerte. Según el testamento del artista, cinco de sus cuadros se trasladaron a Budapest, al Museo Nacional de Hungría. La pintura *Amor y Psique* es una de las obras que, de acuerdo con su voluntad, llegaron a tierras húngaras.

[G. B.]



Károly Markó el Viejo

[LŐCSE/LEVÓCA – VILLA APPEGGI, 1860]

Pescadores, 1851

Óleo sobre tela

110 x 164,5 cm

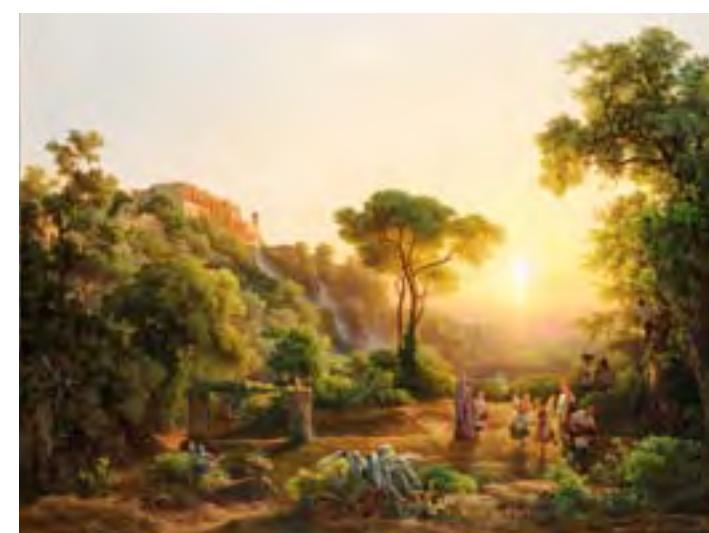
Firmado abajo en el centro: "C. Markó p. App. 1851"

Galería Nacional de Hungría, inv. F.K. 1588

[CAT. 57]

Károly Markó el Viejo, renovador de la pintura de paisajes húngara, vivió en Italia desde 1834. En su taller, recibía discípulos; varios de los maestros de la pintura de paisaje moderna italiana del siglo XIX fueron alumnos de Markó. En Hungría, Italia e, incluso, en los Estados Unidos, se generó una intensa demanda de sus cuadros. Desde 1854, Markó expuso también en México y, a partir de 1855, la Academia Nacional de San Carlos de la capital azteca le encargó obras. Unas quince de sus pinturas llegaron a México, de las cuales varias se encuentran hasta hoy en diferentes colecciones públicas. Markó fue el primer pintor húngaro cuyas obras fueron expuestas en el Museo Nacional de Hungría a partir de los años 1860, en una sala exclusivamente dedicada a sus trabajos.

En la pintura de Markó, junto a los paisajes bíblicos y mitológicos, tienen una gran importancia los paisajes de inspiración italiana. Ya durante sus años de estudio en Viena, pintó paisajes idealizados que recordaban el mundo mediterráneo. Luego de trasladarse a Roma, en 1834, la evocación de Italia –tanto en sentido topográfico como en



Károly Markó el Viejo
Paisaje cerca de Tívoli con cosechadores, 1846
Óleo sobre tela, 116 x 153,5 cm
Galería Nacional de Hungría, inv. 76.32

Procedencia

Legado del conde Jenő Zichy, 1907.

Bibliografía

Szana 1898, p. 157; Budapest 1923, n. 79;
Bodnár 1982, p. 50; Szvoboda Dománszky
2004, p. 11; Bellák, Dragon y Hessky 2011,
pp. 198-199.



sentido ambiental– se transformaría en motivo y temática fundamentales de su obra. En el fondo de sus composiciones bíblicas o mitológicas, también se ven los motivos típicos del paisaje de Toscana y Campania. Asimismo, pintaba paisajes independientes que representaban dichos lugares. Los personajes recurrentes de las escenas italianas de Markó son campesinos, vestidos con trajes tradicionales, segando, cosechando, conversando al lado de un pozo, pastoreando su rebaño o pescando. Este mundo bucólico, donde el ser humano vive en feliz armonía con la naturaleza, era ya desde la Antigüedad parte inherente de las representaciones artísticas y literarias del idilio.

La pintura *Pescadores* es una de las obras de mayor formato de la época madura del pintor. Markó realizó sus paisajes de grandes dimensiones principalmente por encargo. Entre sus clientes, se encontraban numerosos aristócratas húngaros; incluso, en aquella época, cuando las obras húngaras apenas formaban parte de las galerías de la nobleza local, muchos de sus miembros consideraban que el coleccionismo de obras de Markó era una obligación nacional. Uno de los clientes distinguidos del artista fue el conde István Károlyi. El lienzo que representa un *Paisaje cerca de Tívoli con cosechadores*, de 1846, también decoraba su palacio. Esta obra se asemeja en su concepción a *Pescadores*, que es un magnífico paisaje crepuscular. *Pescadores* fue realizada por encargo del conde Edmund Zichy, quien residía en Viena y cuya colección atesorada en esa ciudad, tras la muerte de su hijo, el conde Jenő Zichy, fue trasladada a Budapest en 1907.

[G. B.]

LA PINTURA FRANCESAS
EL ROCOCÓ
JEAN-BAPTISTE GREUZE

Jean-Baptiste Greuze

[TOURNUS, 1725 – PARÍS, 1805]

Retrato de Pierre Paul Louis Randon de Boisset, 1770-1780

Óleo sobre tela

73 × 58 cm

Antes firmado y fechado encima del hombro izquierdo:
“M^r Randon / de Boisset / peint par J. / Greuze 177(?)”

Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 1345

[CAT. 58]

Procedencia

Compra a los hermanos Bourgeois,
Colonia, 1894.

Bibliografía

Diderot 1963; Pigler 1967, vol. 1, p. 290;
Chaussinand-Nogaret 1970, p. 279, fig. 7;
Freyberger 1980; Leclair 2007, 146.

Destacado pintor de la segunda mitad del siglo XVIII, Jean-Baptiste Greuze tuvo éxito no tanto por sus retratos cuantitativo por sus cuadros de género de contenido moralizante. Entre sus mejores amigos, estaba el filósofo Denis Diderot (1713-1784), uno de los padres intelectuales de la Ilustración, quien muy probablemente presentó al artista, que había llegado a la cumbre de su reconocimiento, a su futuro modelo, famoso coleccionista y mecenas de la época.

Pierre Paul Louis Randon de Boisset (1708-1776) invirtió su fortuna, conseguida como recaudador general de impuestos en la ciudad de Lyon, en la compra de libros, muebles, porcelanas orientales y pinturas. Se había enriquecido gracias a su profesión, pero como se guiaba por una estricta moral protestante, consideraba que los ingresos obtenidos por medio de su trabajo fiscal no eran honestos, sino una especie de “hurto”, por lo que decidió destinarlos al apoyo de las ciencias y las artes. El coleccionismo era, para él, un estímulo intelectual, y compartía gusto con la gente de su círculo el disfrute de las piezas que adquiría. Para Diderot, Randon de Boisset era la encarnación del rigor y la medida moral, más inclinado a la actividad intelectual que a las vanidades del mundo, más a la política que a los lujos y la vida social.

Si las palabras de Diderot nos dan una pista sobre el carácter de Randon de Boisset, fue Jean-Baptiste Greuze quien inmortalizó su fisonomía. Desde su debut en los Salones, el Diderot crítico de arte vio plasmadas sus ideas

filosóficas sobre la imitación de la naturaleza y los estados del ánimo humano en el arte pictórico de Greuze. Del retrato emana el rigor, la probidad y la rectitud que profesaba; su mirada franca, dirigida a los ojos del pintor, revela su carácter. Greuze representa al respetado coleccionista en un elegante traje que evoca los retratos masculinos de uno de sus pintores favoritos, Anton van Dyck, con lo que rinde homenaje al gran maestro flamenco. El contraste entre la seda negra y el blanco encaje, y el reflejo de la luz en su superficie acentúan la sobriedad y el lujo de los textiles, a la vez que aluden al temperamento del modelo.

En la almoneda de la colección de Randon de Boisset, celebrada en 1777, un año después de su muerte, junto a pinturas de Rembrandt, Peter Paul Rubens y Van Dyck, y a esculturas de Giovanni Lorenzo Bernini y Duquesnoy, figuraban obras de artistas franceses contemporáneos como François Boucher, Hubert Robert y también Greuze. Este retrato no se incluía, sin embargo, entre las piezas subastadas, por lo que, en opinión de Freyberger, solo podemos especular si fue el propio modelo quien encargó el retrato o si fue uno de sus sobrinos, que heredó su cargo de recaudador, quien encomendó la obra en honor a su tío. La antigua inscripción contenía la fecha de realización, pero lamentablemente hoy se encuentra tan desvaída que no permite confirmar ninguna de las dos hipótesis.

[O. R.]



Selección bibliográfica

A

Achilles-Syndram 1994a

Katrin Achilles-Syndram et al.: *Kunst des Sammelns. Das Praunsche Kabinett. Meisterwerke von Dürer bis Carracci*. [Cat. exp. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum]. Nürnberg 1994.

Achilles-Syndram 1994b

Katrin Achilles-Syndram: *Die Kunstsammlung des Paulus Praun. Die Inventare von 1616 und 1719*. Nürnberg, 1994.

Aggházy 1989

Mária Aggházy: *Leonardo's Equestrian Statuette*. Budapest, 1989.

Ainsworth 2010

Maryan W. Ainsworth (ed.): *Man Myth and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance; The Complete Works*. [Cat. exp. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art – Londres, The National Gallery, 2010–2011]. Nueva York, 2010.

Amsterdam 1991

Christian Tümpel et al.: *Het Oude Testament in de Schilderkunst van de Gouden Eeuw* [Cat. exp. Joods Historisch Museum, Amsterdam 1991]. Zwolle – Amsterdam, 1991.

Angulo Íñiguez 1981

Diego Angulo Íñiguez: *Murillo*. 3 vols. Madrid, 1981.

Anon 1886

Albrecht Altdorfers Farbenholzschnitt "Die Madonna von Regensburg". En *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, vol. 7, 1886, pp. 154–156.

B

Bakó 2012

Zsuzsanna Bakó: *Donát János magyarországi német festő munkássága 1744–1830*. Budapest, 2012.

Baldass 1923

Ludwig Baldass, "A Madonna Painted by Albrecht Altdorfer in 1531". En *The Burlington Magazine*, vol. 42, no. 241 (1923), pp. 186–188.

Barkóczi 1991

István Barkóczi (ed.): *Hommage à El Greco: 37 Contemporary Hungarian Works of Art Made in Honour of the 450th Anniversary of the Painter's Birth and Essays on El Greco*. [Cat. exp. Museo de Bellas Artes, 3 vols. Londres – Nueva York, 1991]. Budapest, 1991.

Barkóczi 1994

István Barkóczi en Jane Martineau y Andrew Robinson (eds.): *The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century* [Cat. exp. London, Royal Academy of Arts – Washington, National Gallery of Art, 1994–1995]. Londres, 1994.

Barkóczi 1995

István Barkóczi en George S. Keyes, István Barkóczi y Jane Satkowski (eds.): *Treasures of Venice: Paintings from the Museum of Fine Arts*, Budapest. [Cat. exp. Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts-Atlanta, High Museum of Art – Seattle, Art Museum]. Minneapolis, 1995.

Barkóczi 1999

István Barkóczi (ed.): *Von Raffael bis Tiepolo. Italienische Kunst aus der Sammlung des Fürstenhauses Esterházy* [Cat. exp. Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle - Museo de Bellas Artes, Budapest]. Múnich, 1999.

Baruffaldi 1844

Gerolamo Baruffaldi: *Vite de' pittori e scultori ferraresi 1697–1722*. Ferrara, 1844.

Bellák, Dragon y Hessky 2011

Gábor Bellák, Zoltán Dragon y Orsolya Hessky (eds.): *Mítosztól a képig. Markó Károly és köre*. [Cat. exp. Budapest, Galería Nacional de Hungría]. Budapest, 2011.

Berenson 1932

Bernard Berenson: *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places*. Oxford, 1932.

Berenson 1956

Bernard Berenson: *Lorenzo Lotto*. Londres, 1956.

Berenson 1968

Bernard Berenson: *Italian Pictures of the Renaissance: a List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places. Central Italian and North Italian Schools*, 3 vols. Londres – Nueva York, 1968.

Bertier de Sauvigny 1991

Reine de Bertier de Sauvigny: *Jacob et Abel Grimmer, Catalogue raisonné*. Bruselas, 1991.

Bodnár 1982

Éva Bodnár: *Id. Markó Károly*. Budapest, 1982.

Boskovits 1978

Miklós Boskovits: *Toskanische Frührenaissance-Tafelbilder*. Budapest, 1978.

Brinkmann 2007

Bodo Brinkmann (ed.): *Cranach der Ältere*. [Cat. exp. Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut-Londres]. Ostfildern, 2007.

Brunner-Bulst 2004a

Martina Brunner-Bulst: *Pieter Claesz. der Hauptmeister des Haarlemer Stillebens im 17. Jahrhundert. Kritisches Œuvrekatalog*. Lingen, 2004.

Brunner-Bulst 2004b

Martina Brunner-Bulst en Pieter Claesz. *Master of Haarlem Still Life*. [Cat. exp. Haarlem, Frans Halsmuseum - Zurich, Kunsthaus - Washington D. C., National Gallery of Art]. Haarlem - Washington D.C., 2004.

B. Supka 1974

Magdolna B. Supka: *Életképek a Magyar Nemzeti Galériában*, Budapest, Corvina, 1974, [n. p.] fig. 2.

Budapest 1923

Budapest Székesfőváros Gróf Zichy Jenő múzeumának katalógusa. Budapest, 1923.

Buendía y Gutiérrez 1986

Rogelio Buendía y Ismael Gutierrez Pastor: *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637–1666)*. Burgos, 1986.

Buzás 1988

Enikő Buzás: *Régi magyar arcképek - Alte ungarische Bildnisse*. Budapest, 1988.

Buzás 2003a

Enikő Buzás en *In Europe's Princely Courts: Ádám Mányoki. Actors and Venues of a Portraitist's Career*. [Cat. exp. Budapest, Galeria Nacional de Hungría]. Budapest, 2003.

Buzás 2003b

Enikő Buzás: *Ádám Mányoki (1673–1757). Monographie und Œuvrekatolog*. Budapest, 2003.

Byam Shaw 1949

James Byam Shaw: *The Drawings of Francesco Guardi*. Londres, 1949.

C

Camesasca 1974

Ettore Camesasca: *L'opera completa del Bellotto*, Milan, 1974.

Ceán Bermúdez 2001

Juan Agustín Ceán Bermúdez: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 vols., ed. facsimil. Prologo de Miguel Moran Turina. Madrid, 2001.

Cecchi 1999

Alessandro Cecchi en István Barkóczi (ed.): *Von Raffael bis Tiepolo. Italienische Kunst aus der Sammlung des Fürstenhauses Esterházy* [Cat. exp. Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle - Museo de Bellas Artes, Budapest]. Múnich, 1999.

Chaussinand-Nogaret 1970

Guy Chaussinand-Nogaret: *Les Financiers de Languedoc au XVIIe siècle*. París, 1970.

Conca 1793

Antonio Conca: *Descrizione odesporica della Spagna*, vol. 2. Parma, 1793.

Czére 1990

Andrea Czére: *Italienische Barockzeichnungen*. Budapest – Hanau, 1990.

Czére 2004

Andrea Czére en Andrea Czére y Judit Sebő (eds.): *Giandomenico Tiepolo. Capriccio tárben és időben*. [Cat. exp. Museo de Bellas Artes, Budapest]. Budapest, 2004.

Czobor 1963

Ágnes Czobor: "Recherches faites dans les fonds hollandais et flamands de la Galerie des Maitres Anciens". En *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, n. 23, 1963, pp. 53–77.

Delenda 2009

Odile Delenda: *Francisco de Zurbarán, 1598–1664. Catálogo razonado y crítico*, vol. 1. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009.

Delenda 2015

Odile Delenda en Beat Wismer, Odile Delenda y Mar Borobia (eds.): *Zurbarán. [Cat. exp. Düsseldorf, Museum Kunstpalast]*. Múnich, 2015.

D

DaCosta Kaufmann 1985

Thomas DaCosta Kaufmann: *L'École de Prague. La peinture à la court de Rodolphe II*. París, 1985.

DaCosta Kaufmann 1988

Thomas DaCosta Kaufmann: *The School of Prague. Painting of the Court of Rudolph II*. Chicago – Londres, 1988.

Daniels 1976a

Jeffery Daniels: *Sebastiano Ricci*. Hove, 1976.

Daniels 1976b

Jeffery Daniels: *L'opera completa di Sebastiano Ricci*. Milan, 1976.

Dania 1984

Lucia Dania: "Nuove aggiunte a Corrado Giaquinto". En *Scritti di storia dell'arte in onore Federico Zeri*, 2 vols. Milan, 1984, vol. 2, pp. 820–823.

Danieli 2008

Michele Danieli en Tatiana Kustodieva, Maruro Lucco y Michele Danieli (eds.): *Garofalo. Pittore della Ferrara Estense* [Cat. exp. Ferrara, Castello Estense]. Ferrara, 2008.

Davidson 1966

Bernice Davidson (ed.): *Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia*. [Cat. exp. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi]. Firenze, 1966.

De Angelis 1974

Rita De Angelis: *L'opera pittorica completa di Goya*. Milano, 1974.

Delenda 2009

Odile Delenda: *Francisco de Zurbarán, 1598–1664. Catálogo razonado y crítico*, vol. 1. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009.

Delenda 2015

Odile Delenda en Beat Wismer, Odile Delenda y Mar Borobia (eds.): *Zurbarán. [Cat. exp. Düsseldorf, Museum Kunstpalast]*. Múnich, 2015.

- Devischer y Vlieghe 2014**
Hans Devisscher y Hans Vlieghe: *The Life of Christ before the Passion: The Youth of Christ Corpus Rubenianum Ludwig Burchard V(1)*. Turnhout, 2014.
- Diderot 1963**
Denis Diderot: *Salons*, vol. 3. J. Seznec y J. Adhemar (eds.). Oxford, 1963.
- Dobos 1990**
Zsuzsanna Dobos en Mauro Natale (ed.): *Itinerario veneto: Dipinti e disegni del '600 e '700 veneziano del Museo di Belle Arti di Budapest*. [Cat. exp. Milan, Istituto Finanziario per l'Arte, Milano, 1990–1991]. Milan, 1990.
- Dobos 2013–2014**
Zsuzsanna Dobos en Zsuzsanna Dobos, Dóra Sallay y Ágota Varga (eds.): *Caravaggio to Canaletto. The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting*. [Cat. exp. Museo de Bellas Artes, Budapest, 2013–2014]. Budapest, 2013.
- Dotti 2013–2014**
Davide Dotti en Zsuzsanna Dobos, Dóra Sallay y Ágota Varga (eds.): *Caravaggio to Canaletto. The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting*. [Cat. exp. Museo de Bellas Artes, Budapest, 2013–2014]. Budapest, 2013, pp. 418–419, n. 138.
- E**
- Ebert-Schifferer 1988**
Sybille Ebert-Schifferer en Sybille Ebert-Schifferer, Andrea Emiliani y Erich Schleier (eds.): *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm*. [Cat. exp. Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1988–1989], Frankfurt am Main, 1988.
- Ekserdjian 2010**
David Ekserdjian en David Ekserdjian (ed.): *Treasures from Budapest. European Masterpieces from Leonardo to Schiele*. [Cat. exp. Londres, Royal Academy of Arts]. Londres, 2010.
- Ember 1973**
Ildikó Ember: [Gerbrandt van den Eeckhout, Abraham et Melchisédech] "Nouvelles acquisitions (1967–1972)". En *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 41, 1973, pp. 64–65.
- Ember 1984**
Ildikó Ember: "Haarlem 'Monochrome Banquets' in Budapest". En *Tableau. Fine Arts Magazine*, n. 6, 1984, pp. 46–51, figs. 1–2.
- Ember 1987**
Ildikó Ember en Ildikó Ember, Ekkehard Mai y Jos de Meyere: *Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus Budapest*. [cat. exp. Wallraf-Richartz-Museum, Köln – Centraal Museum, Utrecht, 1987]. Köln, 1987.
- Ember 1989**
Ildikó Ember: *Delights for the Senses: Dutch and Flemish Still-Life Paintings from Budapest*. [Cat. exp. Museo de Bellas Artes, Budapest – Wausau, Leigh Yawkey Woodson Art Museum]. Washington, 1989.
- Ember 1992**
Ildikó Ember en Ildikó Ember y Mitsuhiro Kuroe (eds.): *European Landscapes from Raphael to Pissarro. Museum of Fine Arts, Budapest, Hungarian National Gallery*. [Cat. exp. Shinjuku, Tokio, Mitsukoshi Museum of Art-Kurume, Ishibashi Museum of Art, 1992–1993] Tokio, 1992.
- Ember 2011**
Ildikó Ember: *Dutch and Flemish Still Lifes 1600–1800. Old Masters' Gallery Catalogues*, Szépművészeti Múzeum Budapest, 2 vols. Leiden, 2011.
- Ember y Takács 2003**
Ildikó Ember y Imre Takács (eds.): *Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. Summary Catalogue*, vol. 3: *German, Austrian, Bohemian and British Paintings*. Budapest, 2003.
- F**
- Farkas 2005**
Zsuzsanna Farkas: Die Rezeption des Malers und Fotografen József Borsos (1821–1883) einst und heute. En *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve* 2002–2004. n. 24/9. Budapest, 2005, pp. 7–24.
- Fenyő 1954**
Iván Fenyő: "Un dessin et quelques tableaux de Cranach au Musée des Beaux-Arts". En *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, n. 5, 1954, pp. 44–53.
- Fiocco 1921**
Giuseppe Fiocco: *Bernardo Strozzi*. Roma, 1921.
- Fioravanti Baraldi 1993**
Anna Maria Fioravanti Baraldi: *Il Garofalo. Benvenuto Tisi pittore*. Rimini, 1993.
- Fogolari 1912**
Gino Fogolari: "Ricordi nella pittura veneziana del vecchio campanile di S. Marco". En *Rassegna d'Arte* XII (1912), pp. 49–57.
- Franz 1969**
Heinrich Gerhard Franz: *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*. Graz, 1969.
- Freyberger 1980**
Ronald Freyberger: "The Randon de Boisset Sale, 1777: Decorative Arts". En *Apollo*, vol. 111, n. 218, abril de 1980, pp. 298–303.
- Friedländer y Rosenberg 1979**
Max J. Friedländer y Jakob Rosenberg: *Die Gemälde von Lucas Cranach*. Garry Schwartz (ed.). Basilea – Boston – Stuttgart, 1979.
- Fučíkova 1997**
Eliška Fučíkova (ed.): *Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas*. [Cat. exp. Praga, Wallenstein Palais]. Praga – Londres – Milan, 1997.
- Fučíkova 1998**
Eliška Fučíkova: "Einige Bemerkungen zur Rudolphinischen Ausstellung in Prag". En Lubomir Konečny (ed.): *Rudolph II. Prague and the World*. Praga, 1998.
- G**
- Gállego y Gudiol 1976**
Julian Gállego y Jose Gudiol: *Zurbaran, 1598–1664*. Barcelona, 1976.
- Gálos 2007**
Miklós Gálos en Emmanuel Starcky y Marie Lionnet (eds.): *Nicolas II Esterházy: 1765–1833. Un prince hongrois collectionneur*. [Cat. exp. Musée national du château de Compiègne, 2007–2008]. París, 2007.
- Garas 1977**
Klára Garas: *Eighteenth Century Venetian Paintings*, 3. ed. Budapest, 1977.
- Garas 1981**
Klára Garas: *Olasz reneszánsz portrék*. Budapest, 1981.
- Garas 1999**
Klára Garas: "Die Geschichte der Gemaldegalerie Esterházy". En Gerda Mráz y Géza Galavics (eds.): *Von Bildern und andere Schätzen. Die Sammlung der Fürsten Esterházy*. Viena – Colonia – Weimar, 1999, pp. 101–174.
- Garas 2003**
Klára Garas en Ildikó Ember y Imre Takács (eds.): *Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. Summary Catalogue*, vol. 3: *German, Austrian, Bohemian and British Paintings*. Budapest, 2003.
- Gassier y Wilson 1970**
Pierre Gassier y Juliet Wilson: *Vie et œuvre de Francisco de Goya, comprenant l'œuvre complete illustré*. Freiburg, 1970.
- Gaya Nuño 1978**
Juan Antonio Goya Nuño, *La obra pictórica completa de Murillo*. Barcelona, 1978.
- G**
- Gemin y Pedrocco 1996**
Massimo Gemin y Filippo Pedrocco: *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*. Venecia, 1996.
- Gerszi 1970**
Teréz Gerszi: *Bruegel und seine Zeit*. Budapest, 1970.
- Gerszi 1999**
Teréz Gerszi en Teréz Gerszi (ed.): *Dürer to Dalí: Master Drawings in the Budapest Museum of Fine Arts*. Budapest, 1999.
- Gosztola 2000**
Annamária Gosztola en Ildikó Ember y Zsuzsa Urbach (eds.): *Old Masters' Gallery. Museum of Fine Arts, Budapest. Summary Catalogue*, vol. 2: *Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings*. Budapest, 2000.
- Gosztola 2004**
Annamária Gosztola en Vilmos Tátrai (ed.): *Da Raffaello a Goya. Ritratti dal Museo di Belle Arti di Budapest*. [Cat. exp. Turín, Palazzo Bricherasio, 2004–2005]. Milan, 2004.
- Gosztola 2006**
Annamária Gosztola en Andrea Czére (ed.): *Museum of Fine Arts, Budapest. 100 Years. Masterpieces from the Collection*. Budapest, 2006.
- Gosztola 2008**
Annamária Gosztola en Vilmos Tátrai (ed.): *Sturz die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa*. [Cat. exp. Hamburgo, Bucerius Kunst Forum, 2008–2009]. Múnich, 2008.
- Gosztola 2014**
Annamária Gosztola en Balázs Bánya, Annamária Gosztola y Eleonóra Kovács (eds.): *Németalföldtől Rómáig. Válogatás a Zichy-gyűjtemény legszebb festményeiből és szobraiból* [Cat. exp. Székesfehérvár, Csók István Képtár]. Székesfehérvár, 2014.
- Hoffmann 1950**
Edit Hoffmann: *Barabás Miklós*, Budapest, 1950. p. 36.
- Hoogewerff 1924**
Godefridus Johannes Hoogewerff: "Nature morte italiane del Seicento e del Settecento. I". En *Daedalo* n. 3. 1924, pp. 599–624.

H. Szilasi Ágota 1997 Ágota H. Szilasi: "Költő és festő – irodalom és festészet. Tárkányi Béla és Kovács Mihály barátsságáról". En <i>Agria</i> (Az Egri Múzeum Évkönyve / Annales Musei Agriensis), n. 33. 1997, pp. 659–696.	Kunits 1824 Michael Kunits: <i>Topographische Beschreibung des Königreiches Ungarn I.</i> Pest, 1824.	Mariuz 1971 Adriano Mariuz: <i>Giandomenico Tiepolo.</i> Venecia, 1971.	Messling 2010 Guido Messling (ed.): <i>Die Welt des Lucas Cranach (1472–1553). Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys.</i> [Cat. exp. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts]. Tielit, 2010.	Mündler 1869 Otto Mündler: Schätzungsliste über die Bestände der Esterházy Galerie, 1869. En <i>Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum állandó kiállítása</i> , parte I. Budapest, 1909.	Nyerges 2001 Éva Nyerges en Alonso Cano. IV Centenario. Espiritualidad y modernidad artística. [Cat. exp. Granada, Hospital Real, 2001–2002]. Sevilla, 2001.
Husslein-Arco y Lechner 2014 Agnes Husslein-Arco y Georg Lechner: <i>Martin van Meytens der Jüngere.</i> Viena, 2014.	Lajta 1984 Edit Lajta: <i>Brocky Károly.</i> Budapest, 1984.	Martin 1907 Wilhelm Martin: <i>Galerie Gustav Ritter Hoschek von Mühlheim in Prag.</i> Beschreibendes Verzeichniß der alten Gemälde. Praga, 1907.	Messling 2014 Guido Messling: "Wolf Huber: Kopfwieden am Bach". En Stefan Roller y Jochen Sander (eds.): <i>Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500.</i> [Cat. exp. Frankfurt am Main, Stadelsches Kunstinstitut – Viena, Kunsthistorisches Museum]. Frankfurt am Main, 2014, p. 140, n. 70.	N	Nyerges 2003 Éva Nyerges: "La colección de pinturas de Alonso Cano en Budapest. Nuevas aportaciones al maestro." En Miguel Cabanas Bravo (ed.): <i>El arte español fuera de España</i> [Actas de las XI Jornadas de Arte, Madrid, 18–22 de noviembre de 2002]. Madrid, 2003, pp. 227–243.
J	Larsen 1988 Erik Larsen: <i>The Paintings of Anthony Van Dyck</i> , 2 vols. Freren, 1988.	Mayer-Meintschel 1966 Annelise Mayer-Meintschel: <i>Niederländische Malerei, 15. und 16. Jahrhundert.</i> Dresde, 1966.	Mazza 1988 Angelo Mazza en Susan Lyons Caroselli (ed.): <i>Guido Reni 1575–1642.</i> [Cat. exp. Pinacoteca Pinacoteca Nazionale of Bologna, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, 1988–1989]. Bologna, 1988.	Metzler 2014 Sally Metzler en Sally Metzler (ed.): <i>Bartolomeus Spranger. Splendor and Eroticism in Imperial Prague. The Complete Works.</i> [Cat. exp. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art]. Nueva York, 2014.	Noll 2004 Thomas Noll: "Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500". En <i>Kunstwissenschaftliche Studien</i> , n. 115, Múnich – Berlín, 2004.
Jacoby 1989 Joachim Jacoby: <i>Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts, sowie die englischen und skandinavischen Werke, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.</i> Braunschweig, 1989.	Lasareff 1929 Victor Lasareff: "Beiträge zu Bernardo Strozzi". En <i>Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst</i> , vol. 4, Múnich, 1929, p. 27.	Leclair 2007 Anne Leclair: "Une vente secrète en 1765: la correspondance inédite entre Pierre Paul Louis Randon de Boisset (1709–1776) et le marquis de Voyer d'Argenson (1722–1782)". En <i>Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français - Année 2006</i> , París, 2007, pp. 151–175.	Meijer 2003 Fred G. Meijer: <i>The Collection of Dutch and Flemish Still-Life Paintings Bequeathed by Daisy Linda Ward. The Ashmolean Museum Oxford.</i> Zwolle, 2003.	Mezzetti y Mattaliano 1981 Amalia Mezzetti y Emanuele Mattaliano: <i>Indice ragionato delle 'Vite de' pittori e scultori ferraresi</i> di Gerolamo Baruffaldi. <i>Artisti, opere, luoghi</i> , vol. 2. Bergamo, 1981.	Nyári 1910 Sándor Nyári: <i>Brocky Károly festőművész élete és művei.</i> Budapest, 1910.
K	Loire 1999 Stéphane Loire en István Barkóczi (ed.): <i>Von Raffael bis Tiepolo. Italienische Kunst aus der Sammlung des Fürstenhauses Esterházy</i> [Cat. exp. Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle - Museo de Bellas Artes, Budapest]. Múnich, 1999.	Meijer 2014 Fred G. Meijer en Rembrandt and the Dutch Golden Age [Cat. exp. Museo de Bellas Artes, Budapest]. Budapest, 2014.	Montecuccoli degli Erri y Pedroc 1999 Federico Montecuccoli degli Erri y Filippo Pedroc: <i>Michele Marieschi. La vita, l'ambiente, l'opera.</i> Milan 1999.	Nyerges 1979 Éva Nyerges: "Une œuvre récemment attribuée à Corrado Giaquinto". En <i>Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts</i> , n. 53, 1979, pp. 199–208.	Nyerges 2006 Éva Nyerges en Éva Nyerges, Matthias Weniger y István Barkóczi (eds.): <i>El Greco, Velázquez, Goya. Ót évszázad spanyol festészettel remekművei.</i> [Cat. exp. Museo de Bellas Artes, Budapest]. Budapest, 2006.
Knox 1979 George Knox: "Primi Pensieri" by Domenico Tiepolo, and a New Painting". En <i>Master Drawings</i> , vol. 17, n. 1, primavera de 1979, p. 30.	Ludányi 1987 Gabriella Ludányi: Kovács Mihály. Budapest, 1987.	Meller 1916 Simon Meller: "Die Reiterdarstellungen Leonardo da Vinci und die Budapester Bronzestatuetten". En <i>Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen</i> , n. 37, 1916, pp. 213–250.	Melly 1843 Eduard Melly: Die Kunstausstellung im Jahre 1843. En <i>Kunstblatt (Beilage zu den Sonntagsblättern)</i> , 14 mayo 1843.	Morassi 1975 Antonio Morassi: <i>Guardi. Tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi.</i> Venecia, 1975.	Nyerges 2008 Éva Nyerges: <i>Spanish Paintings. The Collections of the Museum of Fine Arts, Budapest.</i> Budapest, 2008.
Knox 1995 George Knox: <i>Antonio Pellegrini, 1675–1741. Clarendon Studies in the History of Art</i> , n. 14. Oxford, 1995.	M	Mensger 2002 Ariane Mensger: <i>Jan Gossaert: Die niederländische Kunst zur Beginn der Neuzeit.</i> Berlín, 2002.	Moreno Cuadro 2009 Fernando Moreno Cuadro: "En torno a las fuentes iconográficas de Tiepolo para la 'Vision Teresiana' del Museo de Bellas Artes de Budapest". En <i>Archivio Español de Arte</i> , vol. 82, n. 327, julio–septiembre de 2009, pp. 243–258.	P	Nyerges 2011 Éva Nyerges en Vilmos Tátrai, Marc Restellini y Orsolya Radványi (eds.): <i>La Naissance du Musée. Les Esterházy princes collectionneurs</i> [Cat. exp. París, Pinacothèque de París]. París, 2011, n. 20.
Koch 1941 Carl Koch: <i>Die Zeichnungen Hans Baldung Grien</i> . Berlin, 1941.	Manzelli 1991 Mario Manzelli: <i>Michele Marieschi e il suo alter-ego Francesco Albotto.</i> Venecia, 1991.	Manzini y Frati 1969 Gianna Manzini y Tizian Frati: <i>L'opera completa del Greco.</i> Milán, 1969.	Mortari 1966 Luisa Mortari: <i>Bernardo Strozzi.</i> Roma, 1966.	Pallucchini 1968 Rodolfo Pallucchini: <i>L'opera completa di Giambattista Tiepolo.</i> Milán, 1968.	Pallucchini 1981 Rodolfo Pallucchini: <i>La pittura veneziana del Seicento.</i> Venecia, 1981.
Kopp 1943 Jenő Kopp: <i>Magyar biedermeier festészete.</i> Budapest, 1943.	Mariani Canova 1975 Giordana Mariani Canova: <i>L'opera completa del Lotto.</i> Milán, 1975.	Mensger 2002 Ariane Mensger: <i>Jan Gossaert: Die niederländische Kunst zur Beginn der Neuzeit.</i> Berlín, 2002.	Mortari 1995 Luisa Mortari: <i>Bernardo Strozzi.</i> Roma, 1995.	Nyerges 1999 Éva Nyerges en István Barkóczi (ed.): <i>Von Raffael bis Tiepolo. Italienische Kunst aus der Sammlung des Fürstenhauses Esterházy</i> [Cat. exp. Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle - Museo de Bellas Artes, Budapest]. Múnich, 1999.	Pallucchini 1995–1996 Rodolfo Pallucchini: <i>La pittura nel Veneto. Il Settecento.</i> 2 vols. Milán, 1995–1996.
Kozakiewitz 1972 Stefan Kozakiewitz: <i>Bernardo Bellotto.</i> 2 vols. Milán, 1972. (Ed. alemana: <i>Bernardo Bellotto genannt Canaletto</i> , 2 vols. Recklinghausen, 1972).	Mariani Canova 1975 Giordana Mariani Canova: <i>L'opera completa del Lotto.</i> Milán, 1975.			Palomino 1986 Antonio A. Palomino: <i>Vidas. Nina Ayala Mallory</i> (ed.). Madrid, 1986.	

- Parma 2001**
Elena Parma (ed.): *Perino del Vaga: Tra Raffaello e Michelangelo*. [Cat. exp. Mantova, Palazzo del Te]. Milan, 2001.
- Paukner 2013**
Helia Paukner en Diederik Bakhs (ed.): *L'Automne de la Renaissance d'Arcimboldo à Caravaggio*. [Cat. exp. Nancy, Musée des Beaux-Arts]. París, 2013.
- Pepper 1984**
D. Stephen Pepper: *Guido Reni. A Complete Catalogue of His Works with an Introductory Text*. Oxford, 1984.
- Pérez Sánchez 1995**
Alfonso E. Pérez Sánchez en Tesoros de la Catedral de Burgos. *El arte al servicio del culto* [Cat. exp. Madrid, Salas BBV]. Madrid, 1995.
- Petercsák 1992**
Tivadar Petercsák (ed.), Kovács Mihály önéletírása. En *Studia Agriesia* 12, Eger, 1992.
- Pigler 1962**
Andor Pigler: "Un tableau provenant de la succession de Sebastiano Ricci", En *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 20 (1962), pp. 71-73.
- Pigler 1967**
Andor Pigler: *Museum der Bildenden Künste. Katalog der Galerie Alter Meister*. 2 vols. Budapest, 1967.
- Pons 1996**
Nicoletta Pons: "Jacopo del Sellaio e le confraternite". En *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico: politica, economia, cultura, arte. Convegno di studi promosso dalle Università di Firenze, Pisa e Siena*. 3 vols. Pisa, 1996, pp. 287-296.
- Pons 2003**
Nicoletta Pons en Fabrizio Moretti (ed.): *Moretti. Da Ambrogio Lorenzetti a Sandro Botticelli*. Florencia, 2003.
- Pons 2009**
Nicoletta Pons en Dóra Sallay y Axel Vécsey (eds.): *Botticelli to Titian: Two Centuries of Italian Masterpieces*. [Cat. exp. Museo de Bellas Artes, Budapest]. Budapest, 2009.
- Ponz (1947) 1988**
Antonio Ponz: *Viaje de España, seguido de los dos tomos del Viaje fuera de España*. 20 vols. Casto María del Rivero (ed.). Madrid, 1947, reimpr. en 1988.
- Poorter 2004**
Nora de Poorter: "Van Dyck in Antwerp and London". En: Susan J. Barnes, Nora de Poorter, Oliver Millar y Horst Vey: *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*. New Haven-Londres, 2004.
- R
- Rajnai 1989**
Miklós Rajnai: *Jacob Bogdani c. 1660-1724*. [Cat. exp. Londres, Richard Green Gallery]. Londres, 1989.
- Rikken 2016**
Marrigje Rikken en Ildikó Ember, Marrigje Rikken y Júlia Tátrai (eds.): *Dutch Old Masters from Budapest. Highlights from the Szépművészeti Múzeum*. [Cat. exp. Frans Hals Museum, Haarlem]. Rotterdam, 2016.
- Ripa 1630**
Cesare Ripa: *Della novissima Iconologia*. Primera parte. Padua, 1630.
- Rizzi 1971a**
Aldo Rizzi (ed.): *Mostra del Tiepolo. Dipinti* [Cat. exp. Udine, Villa Manin di Passariano]. Milan, 1971.
- Rizzi 1971b**
Aldo Rizzi (ed.): *The Etchings of the Tiepolos. Complete Edition*. Londres, 1971.
- Rosenberg y Brejon de Lavergnée 1985**
Pierre Rosenberg y Arnaud Brejon de Lavergnée: "Corrado Giaquinto et la France". En Pietro Amato (ed.): *Corrado Giaquinto (1703-1766)*. [Actas del II Congreso Internacional, Molfetta, 19-20 diciembre 1981]. Biblioteca Melphictensis, n. II. Molfetta, 1985, pp. 72-73, 87, n. 10.
- Roy 1972**
Rainer Roy: *Studien zu Gerbrandt van den Eeckhout*. (PhD diss., Universität Wien). Wien, 1972.
- Röttgen 1973**
Herwarth Röttgen: *Il Cavalier d'Arpino* [Cat. exp. Roma, Palazzo Venezia]. Roma, 1973.
- Röttgen 2002**
Herwarth Röttgen: *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'inconstanza della fortuna*. Roma, 2002.
- Rudloff-Hille 1967**
Gertrud Rudloff-Hille: "Das Bild des leidenden Heilands nach Jan van Gossaert gen. Mabuse im Nationalmuseum Krakow". En *Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie*, n. 9, 1967, pp. 113-126.
- Rusina 1998**
Ivan Rusina et al.: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*. Bratislava, 1998.
- S
- Šafařík 1928**
Eduard A. Šafařík: *Johannes Kupezky 1666-1740*. Praga, 1928.
- Šafařík 2001**
Eduard A. Šafařík en Eduard A. Šafařík (ed.): *Johann Kupezky 1666-1740. Ein Meister des Barockporträts*. [Cat. exp. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen - National Museum, Prague 2001-2002]. Roma 2001, n. 38.
- Schindler 1843**
Franz Vinzenz Schindler: *Diesjähriger Kunstsalon*. En *Österreichisches Morgenblatt*, mayo 27, 1843.
- Schneider 2008**
Erich Schneider: "Tiepolo und die Altarbilder von Munsterschwarzach". En E. Schneider, J. Mahr: *Tiepolo und die Altargemälde für Munsterschwarzach*. Regensburg, 2008, pp. 52-54.
- Seres 2013**
Eszter Seres en Zoltán Kárpáti y Eszter Seres: *Raphael: Drawings in Budapest*. Budapest, 2013, pp. 80-91.
- Sestieri 1994**
Giancarlo Sestieri: *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e de Settecento*, 3 vols. Turin, 1994.
- Söll-Tauchert 2010**
Sabine Söll-Tauchert: *Hans Baldung Grien (1484/85-1545). Selbstbildnis und Selbstinszenierung*. Köln-Weimar-Wien, 2010.
- Scarpa Sonino 2006**
Annalisa Scarpa Sonino: *Sebastiano Ricci*. Milano, 2006.
- Spinosa 1989**
Nicola Spinosa: "La natura morta a Napoli". En Federico Zeri y Francesco Porzio (eds.): *La natura morta italiana*. Milano, 1989, pp. 852-963.
- Stewart 1978**
Alison G. Stewart: *Unequal Lovers. A Study of Unequal Couples in Northern art*. Nueva York, 1978.
- Stratton 1994**
Suzanne L. Stratton: *The Immaculate Conception in Spanish Art*. Cambridge-Nueva York, 1994.
- Sturman, May y Luchs 2015**
Shelley Sturman, Katherine May y Alison Luchs: "The Budapest Horse. Beyond the Leonardo da Vinci Question". En Kelley Helmstutler Di Dio (ed.): *Making and Moving Sculpture in Early Modern Italy*. Aldershot, 2015, pp. 22-46.
- Succi 1989**
Dario Succi et al.: *Marieschi tra Canaletto e Guardi*. [Cat. exp. Castello di Gorizia]. Turin, 1989.
- Sumowski 1983-1994**
Werner Sumowski: *Gemälde der Rembrandtschüler*. Vols. I-VI. Landau-Pfalz, 1983-1994.
- Sutton 1987**
Peter C. Sutton en Peter C. Sutton (ed.): *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting*. [Cat. exp. Amsterdam, Rijksmuseum-Boston, Museum of Fine Arts-Filadelfia, Philadelphia Museum of Art]. Boston, 1987.
- Syre 1996**
Cornelia Syre: "'Wahrhaft Kopie' des Vaters? Giovanni Domenico Tiepolo und seine Gemälde der Wurzburger Zeit". En P. O. Kruckmann (ed.): *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg*, vol. 2. [Cat. exp. Múnich, Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlosser, Garten und Seen in der Residenz Wurzburg]. Múnich - Nueva York, 1996, pp. 85-87.
- Szvoboda Dománszky 1983**
Gabriella Szvoboda Dománszky: *Barabás Miklós 1810-1898*. Budapest, 1983.
- Szvoboda Dománszky 2004**
Gabriella Szvoboda Dománszky: *Markó*. Budapest, 2004.
- T
- Tátrai 1987**
Vilmos Tátrai: "Une peinture peu connue de Garofalo". En *Bulletin de Musée Hongrois des Beaux-Arts*, ns. 68-69. Budapest, 1987, pp. 91-102.
- Tátrai 1989**
Vilmos Tátrai en Zsuzsa Urbach (ed.): *Remekművek a Szépművészeti Múzeumból*. Budapest, 1989.
- Tátrai 1991**
Vilmos Tátrai (ed.): *Old Masters' Gallery. Museum of Fine Arts, Budapest. Summary Catalogue*, vol. 1: *Italian, French, Spanish and Greek Paintings*. Londres - Budapest, 1991.
- Szigethi 1991**
Ágnes Szigethi en Vilmos Tátrai (ed.): *Old Masters' Gallery. Museum of Fine Arts, Budapest. Summary Catalogue*, vol. 1: *Italian, French, Spanish and Greek Paintings*. Londres - Budapest, 1991.
- Szigethi 1993**
Ágnes Szigethi en Alessandro Marabottini (ed.): *L'Europa della pittura nel XVII secolo. Capolavori dai musei ungheresi*. [Cat. exp. Milan, Palazzo della Permanente]. Milan, 1993.
- Szücs 1997**
György Szücs: "Az 'álarcozott halál' képei". En *Ars Hungarica*, 1997. nos. 1-2. pp. 391-408.
- Szvoboda 1980**
Gabriella Szvoboda: "A Pesti Műegylet megalakulása és első kiállítása 1840-ben", *Ars Hungarica*, 1980/2. pp. 281-321.

Tátrai 1994
Vilmos Tátrai en Zsuzsa Urbach (ed.): *Renaissance Paintings from the Budapest Museum of Fine Arts.* [Cat. exp. Tokio, Tobu Museum of Art]. Tokio, 1994.

Tátrai 1995
Vilmos Tátrai en George S. Keyes, István Barkóczi y Jane Satkowski (eds.): *Treasures of Venice: Paintings from the Museum of Fine Arts, Budapest.* [Cat. exp. Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts - Atlanta, High Museum of Art - Seattle, Art Museum]. Minneapolis, 1995.

Tátrai 1999
Vilmos Tátrai: "Visszatért Budapestre a Vasari-kép. A kánai menyegző". En *Élet és Tudomány* n. 48, 1999, pp. 1519-1521.

Tátrai 2002
Vilmos Tátrai: *Italian Old Masters from Raphael to Tiepolo. The Collection of the Budapest Museum of Fine Arts.* [Cat. exp. Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts]. En Francine Lavoie (ed.): *Connaissance des Arts*, numero especial n. 176, Montreal, 2002.

Tátrai 2005
Vilmos Tátrai: *Titian and the Venetian Madonna (Geniuses and Masterpieces).* [Cat. exp. Museo de Bellas Artes, Budapest]. Budapest, 2005.

Tátrai 2006
Vilmos Tátrai: "Una novità tizianesca in Ungheria". En *Arte Christiana* 2006, pp. 33-39.

Tátrai 2007
Vilmos Tátrai en Emmanuel Starcky y Marie Lionnet (eds.): *Nicolas II Esterházy: 1765-1833. Un prince hongrois collectionneur.* [Cat. exp. Musée national du château de Compiègne, 2007-2008]. París, 2007.

Tátrai 2008
Vilmos Tátrai en Michael Philipp, Vilmos Tátrai y Ortrud Westheider (eds.): *Sturz in die Welt: Die Kunst des Manierismus in Europa.* [Cat. exp. Hamburgo, Bucerius Kunst Forum]. Hamburgo, 2008.

Tátrai 2011
Vilmos Tátrai en M. Restellini y O. Radványi (eds.): *La Naissance du Musée. Les Esterházy princes collectionneurs* [Cat. exp. Pinacothèque de Paris]. París, 2011.

Tátrai 2013
Vilmos Tátrai en Zsuzsanna Dobos, Dóra Sallay y Ágota Varga (eds.): *Caravaggio to Canaletto. The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting.* [Cat. exp. Museo de Bellas Artes, Budapest]. Budapest, 2013.

Tátrai 2015
Vilmos Tátrai: "Sei dipinti con invenzioni di Guido Reni nel Museo di Belle Arti di Budapest". En *Arte Cristiana* n. 890, 2015, pp. 385-392.

Tátrai 2016
Vilmos Tátrai en *Chefs-d'œuvre de Budapest. Dürer, Greco, Tiepolo, Manet, Rippl-Rónai.* [Cat. exp. París, Musée de Luxembourg]. París, 2016.

Térey 1924
Gábor Térey: "Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának katalógusa". En *Catalogue of the Old Masters' Gallery in the Szépművészeti Múzeum*, 5a ed. Budapest, 1924, pp. 59-60.

Tieze 2007
Agnes Tieze: *Fokus auf Peter Paul Rubens und Jan Boeckhorst: König David spielt die Harfe.* [Cat. exp. Städel Museum, Frankfurt am Main]. Frankfurt am Main, 2007.

Toledano 1988
Ralph Toledano: *Michele Marieschi. L'opera completa.* Milan, 1988.

Ton 2017
Dennis Ton: "Per la fortuna di un modello tizianesco". En Irina Artemieva y Denis Ton (eds.): *Tiziano. La Madonna Barbarigo dell'Ermitage* [Cat. exp. Palazzo Fulcis, Belluno]. Verona, 2017, pp. 19-30.

Tátrai 2008
Vilmos Tátrai en Michael Philipp, Vilmos Tátrai y Ortrud Westheider (eds.): *Sturz in die Welt: Die Kunst des Manierismus in Europa.* [Cat. exp. Hamburgo, Bucerius Kunst Forum]. Hamburgo, 2008.

Tormo 1914
Elias Tormo: "La Inmaculada y el arte español". En *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones*, vol. 22, tercer trimestre, Madrid, 1 de septiembre de 1914.

U

Urbach 1994
Zsuzsa Urbach en Zsuzsa Urbach (ed.): *Renaissance Paintings from the Budapest Museum of Fine Arts.* [Cat. exp. Tokio, Tobu Museum of Art]. Tokio, 1994.

Urbach 2000
Zsuzsa Urbach en Ildikó Ember y Zsuzsa Urbach (eds.): *Old Masters' Gallery. Museum of Fine Arts, Budapest. Summary Catalogue*, vol. 2: *Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings.* Budapest, 2000.

Urbach 2003
Zsuzsa Urbach en Ildikó Ember y Imre Takács (eds.): *Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. Summary Catalogue*, vol. 3: *German, Austrian, Bohemian and British Paintings.* Budapest, 2003.

Urbach 2015
Zsuzsa Urbach: *Early Netherlandish Paintings. Old Masters' Gallery. Museum of Fine Arts, Budapest*, vol. 1. Londres, 2015.

V

Valdívieso 2010
Enrique Valdívieso González: *Murillo. Catálogo razonado de pinturas.* Madrid, 2010.

Vecellio 1598
Cesare Vecellio: *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo.* Venecia, 1598.

Vécsey 2010
Axel Vécsey en Ildikó Ember (ed.): *Raffaelótól Goyág [Cat. exp. Moscú, Museo Pushkin].* Moscú, 2010.

Vécsey 2014
Axel Vécsey en Balázs Bánya, Annamária Gosztola y Eleonóra Kovács (eds.): *Németalföldtől Rómáig. Válogatás a Zichy-gyűjtemény legszebb festményeiből és szobraiból* [Cat. exp. Székesfehérvár, Csók István Képtár]. Székesfehérvár, 2014.

Venturi 1929
Adolfo Venturi: *Storia dell'arte italiana*, vol. IX, parte 4, Milan, 1929.

Veszprémi y Szücs 2009
Nóra Veszprémi y György Szücs (eds.): *Borsos József festő és fotográfus (1821-1883)*, [Cat. exp. Budapest, Galería Nacional de Hungría]. Budapest, 2009.

Villata 2015
Edoardo Villata en *Da Raffaello a Schiele. Capolavori dal Museo di Belle Arti di Budapest.* [Cat. exp. Milan, Palazzo Reale]. Milan, 2015.

W

Werner Grohn 1991
Hans Werner Grohn en Meinolf Trudzinski y Bernd Schalicke (eds.): *Venedigs Ruhm im Norden.* [Cat. exp. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum-Dusseldorf, Kunstmuseum Dusseldorf, 1991-1992]. Hannover, 1991.

Wethey 1983
Harold E. Wethey: *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto.* Madrid, 1983.

Wied 2003
Alexander Wied en Klaus Ertz, Alexander Wied y Karl Schutz et al. (eds.): *Die flämische Landschaft 1520-1700.* [Cat. exp. Essen, Kulturstiftung Ruhr, Villa Hugel-Viena, Kunsthistorisches Museum, 2003-2004]. Lingen, 2003.

Wilkinson 1870
Norman Wilkinson: *Sketch of the Life of Charles Brocky the Artist.* London, 1870.

Winkler 1921
Friedrich Winkler: "Gossaert (Gossart), Jan, gen. Mabuse", 1921. En Ulrich Thieme y Felix Becker (eds.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur gegenwart*, 37 vols. Leipzig, 1907-1950.

Winzinger 1952
Franz Winzinger: *Albrecht Altdorfer.* Múnich, 1952.

Winzinger 1979
Franz Winzinger: *Wolf Huber: Das Gesamtwerk*, 2 vols. Múnich, 1979.

Woermann 1907
Karl Woermann: *Wissenschaftl. Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg von Dr. Karl Woermann Direktor der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.* Dresden, 1907.

Z

Zava Boccazz 1979
Franca Zava Boccazz: *Pittoni. Venecia, 1799.*

Zentai 1998
Loránd Zentai: *Sixteenth-Century Central Italian Drawings: An Exhibition from the Museum's Collection* [Cat. exp. Museo de Bellas Artes, Budapest]. Budapest, 1998.

Zick 1992
Gisela Zick: "Leben und sich freuen. Bildnisse und Kunst im Umkreis des Grafen Gotter". En *Jahrbuch der Coburger Landesstiftung*, n. 37, 1992, pp. 91-126.

Obras exhibidas

Lucas Cranach el Viejo y taller <i>Cristo y la Virgen intercediendo por la humanidad ante Dios Padre</i> , ca. 1516-1518 Óleo sobre tabla de tilo, 74,5 x 56 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 128	Wolf Huber <i>Paisaje con sauces</i> , 1514 Pluma y tinta parda sobre papel, 153 x 206 mm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 190	Atribuido a Leonardo da Vinci <i>Guerrero a caballo</i> , 1500-1550 Bronce con pátina verde artificial, 28 x 24 x 15 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 5362	Francesco Guardi <i>El campo San Zanipolo en Venecia</i> , antes de 1765 Pluma, tinta y aguada marrón sobre papel, 350 x 580 mm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 2814	Abraham van Beijeren <i>Bodegón con frutas, mariscos y recipientes preciosos</i> , 1654 Óleo sobre tela, 102 x 100 cm Banco Nacional de Hungría, depósito en el Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. L. 3.787	Ján Kupecký <i>Homenaje a Rákóczi (Soldado kuruc)</i> , ca. 1710-1715 Óleo sobre tela, 94 x 75 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 54.18
Lucas Cranach el Viejo <i>Pareja amorosa desigual: hombre viejo y mujer joven</i> , 1522 Óleo sobre tabla de haya, 84,5 x 63,6 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 130	Jacopo del Sellaio <i>San Juan Bautista</i> , ca. 1485 Temple sobre tela, 157 x 79,5 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 5957	El Greco (Doménikos Theotokópoulos) <i>La Anunciación</i> , ca. 1600 Óleo sobre tela, 91 x 66,5 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 3537	Corrado Giaquinto <i>Alegoría de la Pintura</i> , ca. 1750 Óleo sobre tela, 98 x 74 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 58.50	Anton van Dyck <i>Retrato de hombre</i> , ca. 1618 Óleo sobre tabla de roble, 66 x 51 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 1136	Jakab Bogdány <i>Dos guacamayos, cacatúa y arrendajo con frutas</i> , 1710 Óleo sobre tela, 102 x 124,5 cm Galería Nacional de Hungría, inv. 3821
Lucas Cranach el Viejo <i>Pareja amorosa desigual: hombre joven y mujer vieja</i> , ca. 1520-1522 Óleo sobre tabla de haya, 37 x 31 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 137	Bernardino Luini <i>La Virgen con el Niño, santa Isabel y san Juanito</i> , ca. 1520-1525 Óleo sobre tabla transferido a tela y de nuevo a tabla, 89 x 66 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 51	Sebastiano Ricci <i>Venus y Sátiro</i> , 1716-1720 Óleo sobre tela, 102 x 125,5 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 58.43	Apollonio Domenichini/Facchinetti (Maestro de la Fundación Langmatt) <i>Vista de la Piazza della Rotonda con el Panteón de Agripa en Roma</i> , ca. 1750 Óleo sobre tela, 71 x 118 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 659	Adriaen van Utrecht <i>Bodegón con hortalizas</i> , ca. 1645-1650 Óleo sobre tela, 74,4 x 118 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 60.6	Ádám Mányoki <i>El barón Gustav Adolf von Gotter</i> , 1731-1732 Óleo sobre tela, 69 x 56 cm Galería Nacional de Hungría, inv. 85.1 M
Albrecht Altdorfer <i>La Virgen con el Niño</i> , ca. 1516-1518 Óleo sobre tabla de tilo, 49,4 x 35,5 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 5119	Lorenzo Lotto <i>La Virgen con el Niño y san Francisco de Asís</i> , ca. 1540-1545 Óleo sobre tela, 67,5 x 66 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 79	Giuseppe Ruoppolo <i>Bodegón con frutas y verduras</i> Óleo sobre tela, 81 x 102,5 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 799	Giandomenico Tiepolo <i>El descanso en la huida a Egipto</i> , 1752-1753 Óleo sobre tela, 47,7 x 65 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 6536	Gerbrandt van den Eeckhout <i>El encuentro de Abraham y Melquisedec</i> Óleo sobre tela, 58 x 91,5 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 69.44	János Donát <i>Orfeo ruega a Hades y Perséfone que dejen ir a Eurídice</i> , 1819 Óleo sobre tela, 134 x 151,5 cm Galería Nacional de Hungría, inv. 92.12 T
Bartholomeus Spranger <i>Diana (Luna)</i> , ca. 1600 Óleo sobre tela, 69,2 x 52 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 73.12	Garofalo (Benvenuto Tisi) <i>Cristo y la adúltera</i> , ca. 1540 Óleo sobre tabla, 55 x 44 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 165	Guido Reni y taller <i>David y Abigail</i> , ca. 1616 Óleo sobre tela, 153 x 161 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 490	Jacob Grimmer <i>El invierno</i> , 1577 Óleo sobre tabla de roble, 36,5 x 59,5 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 558	Francisco de Zurbarán <i>La Inmaculada Concepción</i> , 1661 Óleo sobre tela, 136,5 x 102,5 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 800	Miklós Barabás <i>La paloma mensajera</i> , 1843 Óleo sobre tela, 106,5 x 84,5 cm Galería Nacional de Hungría, inv. F.K. 155
Jan Gossaert (Mabuse) <i>El escarnio de Cristo</i> , 1527 Óleo sobre tabla de roble, 50,8 x 40,4 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 4326	Tiziano Vecellio <i>La Virgen con el Niño y San Pablo</i> , ca. 1540 Óleo sobre tela, 108 x 96,5 cm Banco Nacional de Hungría, depósito en el Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. L.3.745	Giovanni Antonio Pellegrini <i>La curación del paralítico</i> , ca. 1730-1731 Óleo sobre tela, 95 x 50 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 654	Jacob Grimmer <i>La primavera</i> , 1577 Óleo sobre tabla de roble, 35,5 x 60 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 555	Alonso Cano <i>Noli me tangere</i> , después de 1640 Óleo sobre tela, 141,5 x 109,5 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 787	József Borsos <i>El emir del Líbano</i> , 1843 Óleo sobre tela, 154 x 119 cm Galería Nacional de Hungría, inv. 2003.3T
Lucas Cranach el Viejo <i>San Jorge</i> , ca. 1505 Pluma, pincel y tinta china con toques de albayalde sobre papel preparado en gris, 212 x 100 mm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 70	Giorgio Vasari <i>Las bodas de Caná</i> , 1566 Óleo sobre tabla, 40 x 28 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 172	Giambattista Pittoni <i>Santa Isabel de Hungría repartiendo limosna</i> , 1734 Óleo sobre tela, 72 x 42,5 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 6155	Jacob Grimmer <i>El verano</i> , 1577 Óleo sobre tabla de roble, 35,8 x 59,8 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 556	Bartolomé Esteban Murillo <i>La Sagrada Familia con san Juanito</i> , ca. 1665-1670 Óleo sobre tela, 156 x 126 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 779	Mihály Kovács <i>Niño durmiendo</i> , 1850 Óleo sobre tela, 50 x 60 cm Galería Nacional de Hungría, inv. 92.9 T
Hans Baldung Grien <i>Cabeza femenina</i> , 1536 Tiza negra, 258 x 157 mm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 1898-118	Giovanni Battista Moroni <i>Retrato de Jacopo Foscarini</i> (?), 1570-1578 Óleo sobre tela, 105 x 83,5 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 53.501	Giambattista Tiepolo <i>La Virgen exhortando a santa Teresa a que nombre a san José protector de la Orden Carmelita</i> , 1749-1750 Óleo sobre tela, 72,8 x 56 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 651	Jacob Grimmer <i>El otoño</i> , 1577 Óleo sobre tabla de roble, 36 x 60 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 557	Mateo Cerezo <i>Ecce Homo</i> , ca. 1661 Óleo sobre tela, 98 x 75 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 769	Károly Brocky <i>Amor y Psique</i> , 1850 Óleo sobre tela, 141 x 166 cm Galería Nacional de Hungría, inv. 2781
Albrecht Altdorfer <i>Santa Bárbara</i> , 1517 Pluma, pincel y tinta china con toques de albayalde sobre papel preparado en verde, 161 x 123 mm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 23	Rafael <i>Proyecto de decoración efímera</i> , ca. 1508-1509 Pluma y tinta parda sobre papel, 200 x 153 mm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 1935	Michele Marieschi <i>La Piazzetta dei Leoncini en Venecia</i> , ca. 1735 Óleo sobre tela, 55,5 x 83,5 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 628	Peter Paul Rubens <i>Estudio de cabeza masculina</i> , ca. 1617 Óleo sobre tabla de roble, 55 x 42 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 3835	Francisco de Goya y Lucientes <i>Escena de guerra</i> , posterior a 1808 Óleo sobre tela, 69 x 107,5 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 4121	Károly Markó el Viejo <i>Pescadores</i> , 1851 Óleo sobre tela, 110 x 164,5 cm Galería Nacional de Hungría, inv. F.K. 1588
Perino del Vaga (Piero Buonaccorsi) <i>San Jorge y el dragón</i> , ca. 1535 Pluma y tinta parda sobre papel, 214 x 259 mm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 1794		Pieter Claesz. y Roelof Koets <i>Bodegón con frutas y copa Römer</i> , 1644 Óleo sobre tela, 104,5 x 146 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 53.478	Francisco de Goya y Lucientes <i>Escena de guerra</i> , ca. 1808-1812 Óleo sobre tabla, 72 x 99,5 cm Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina, inv. 6985	Jean-Baptiste Greuze <i>Retrato de Pierre Paul Louis Randon de Boisset</i> , 1770-1780 Óleo sobre tela, 73 x 58 cm Museo de Bellas Artes, Budapest, inv. 1345	

English Translation

Hungary is one of the oldest and most venerated nations in Europe. A long millennium of historical alternatives, oscillating between tragedy and redemption as is the case for all nations, have contributed to forging a singular cultural continuity which is reflected in the magnificent artistic treasures preserved in its archives.

The Museum of Fine Arts, Budapest and the Hungarian National Gallery are home to fundamental works from the patrimony of the nation and also that of universal art history. On this occasion – a milestone in the history of the cultural ties between our two countries – Argentina's Museo Nacional de Bellas Artes receives with the highest of honors this exhibition of works by old masters from the Renaissance and Baroque periods from these two European institutions.

Many of art's key founding moments from these periods of history are being made available to the local public today, granting them the opportunity to contemplate unfamiliar works by artists of such importance as Peter Paul Rubens, Lucas Cranach the Elder, Giorgio Vasari, El Greco, Giambattista Tiepolo, Guido Reni, Raphael and Francisco Goya, along with the great master Leonardo da Vinci, whose work will be on exhibit for the first time in this country. At the same time, renowned works can be appreciated by Hungarian artists such as Mihály Kovács, Károly Markó, Jakab Bogdány, János Donát and József Borsos, who comprise a highly relevant visual panorama of early modernity. The Renaissance and baroque periods unfold splendidly in this exhibition, allowing us a glimpse of one of the most impressive apogees ever attained by universal art.

This exhibition is possible thanks to Hungarian authorities' decision to allow part of their archive to be presented in other museums throughout the world during the time required for the renovation and expansion of the Museum of Fine Arts, Budapest, scheduled to reopen in late October 2018. Accordingly, different selections from their collection have been exhibited in London (Royal Academy of Arts, Paris (Luxembourg Museum) and Madrid (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza). Buenos Aires is the only city on the American continent that will host this initiative, and it is the last stop on its itinerary before the works will return to their home country to rejoin the narrative of the permanent collection at the Museum of Fine Arts, Budapest.

In this regard, I extend my very special thanks to the authorities involved and to the teams working at both Museums, to Director László Baán, Judith Tóth, Tamás Végvári, and to Argentina's Ministry of Culture.

It is an enormous source of pride for the Museo Nacional de Bellas Artes to be able to offer this exhibition to its visitors, which, in the hands of curator Ángel Navarro, marks a veritable apex in the history of our institution.

Andrés Duprat

Director

Museo Nacional de Bellas Artes

Argentina

1896 was an extremely important year both for your esteemed institution and for ours: the year when your museum first opened its doors to the public. At the same time, people in Hungary were commemorating one thousand years since the birth of the nation. As part of the celebrations, a law was passed to establish the Museum of Fine Arts in Budapest. Both then and now, our museums talked about the past, but spoke to the future. What past do we mean? The great works of universal and home-grown art. Tiepolo, Manet, Gauguin, Rodin, Goya, El Greco – the same artists were revered and collected both here and in Budapest. Our museums even own different versions of the same composition by El Greco: *Christ on the Mount of Olives*. El Greco belongs to us – we can both say that in all honesty – indeed El Greco belongs to everybody! Generations of people in Argentina and in Hungary have grown up looking at the masterpieces of universal art in our museums. What they see enriches our own cultures and societies. The artworks held by our museums are ours, not only in a material sense, but we can also feel it deep down, in a spiritual and emotional sense.

And yet, even a museum that remembers the past must remain, first and foremost, an institution for the Future. Whatever it collects and displays will form part of the community's image of itself. Not only an image of what we are like today, but also an image of how we would like to be in years to come. Ideals and objectives are expressed in the exhibitions of great national collections, both at home and abroad. Recently, when an exhibition of our masterpieces opened at the Thyssen-Bornemisza Museum in Madrid, we felt a sense of pride because of the Hungarian roots of the museum's namesake. And when the director of your museum, Andrés Duprat visited Madrid, our exhibition did not escape his notice. In good company it is easy to make good friends. From the very start, the only question concerning our next meeting was when it would take place – and now here we are, in the distinguished surroundings of your institution.

We are separated by thousands of miles of ocean, yet every meeting between our nations and our national institutions reduces this distance. One of the largest Hungarian communities in Latin America can be found here in Argentina. They are good citizens of their homeland, but they are also members of the broader community of Hungarians. Perhaps it is because of their presence that being here feels to us like coming home. I am sure that in the next few months, the museum will be visited by more Hungarians and people of Hungarian origin than usual.

Every meeting – whether between individuals, nations or cultures – not only deepens our knowledge of others, but also our knowledge of ourselves. This exhibition has travelled so far to be here, and it is my sincere wish that it will touch the hearts and minds of every visitor who sees it, so that the experience will linger long in their memory.

László Baán

General Director

Museum of Fine Arts – Hungarian National Gallery

Museum of Fine Arts – Hungarian National Gallery: Past and Present

Gábor Bellák

Based on previous texts by Anna Jávor and Andrea Czére

The Museum of Fine Arts–Hungarian National Gallery is the country's largest museum. Its collection spans the entire range of Hungarian and foreign fine arts, from ancient Egyptian to contemporary art. Its Hungarian collection is the largest and most complete ensemble of national artistic production. As is the case for all of the country's national museums, its history begins with the foundation of the Hungarian National Museum.

The first Hungarian public collection, the Széchényi Library and National Museum, had been established by Count Ferenc Széchényi (1754–1820) in 1802, and its development commenced during the Parliamentary sessions of the Reform period between 1832 and 1836. The institution, which was founded for the collection of literary and historical relics of the Hungarian past, possessed few works of art at the outset – mainly portraits – but the gallery and collection of drawings and prints soon grew through bequests and gifts. In 1836, with the aid of the Palatine Joseph (1776–1847), the collection of the lawyer and scholar Miklós Jankovich (1772–1846) came through purchase. Jankovich had begun to collect in the 1790s, mainly jewellery and archival and library material, but several Hungarian and foreign paintings and sculptures also belonged to his collection. Almost simultaneously with Jankovich's collection, the National Museum obtained 192 paintings from the estate of the Archbishop of Eger, János László Pyrker (1772–1847), rich chiefly in Italian works of art, since Pyrker was Patriarch of Venice. This collection of paintings of outstanding quality comprised, for example, Giambattista Tiepolo's *The Virgin Urging Saint Teresa to Name Saint Joseph as Protector of the Order of the Carmelites*. However, Pyrker also laid emphasis on collecting Hungarian works.

The history of a museum, however, does not consist of its institutional history alone, but also of the history of its collection. It was at the beginning of the 17th century that the Esterházy family initiated their art patronage and collecting activities. Count Nikolaus Esterházy (1582–1645) advanced from his line of lesser nobility to the Palatinate of Hungary by election, and later built Schloss Esterházy in Forchtenstein (Austria). According to the evidence of his last will and testament (1641), he already had at his disposal significant riches. His son Paul Esterházy (1635–1713) was likewise elected Palatine, and in 1687 received the title of Prince of the Holy Roman Empire; he was soon to become the lord of vast lands as a reward for his loyalty to the Habsburg rulers. He was a poet, composer and painter, the builder of Schloss Eisenstadt (Austria), and at the same time a passionate collector.

Nevertheless, the true expansion of the family collection was carried out by Prince Nikolaus II Esterházy (1765–1833). Nikolaus purchased more than one thousand pictures and assembled a magnificent collection of drawings and prints in the first three decades of the 19th century. He remodelled his primary residence, Schloss Eisenstadt, in the classical style. A legion of art connoisseurs and specialists from home and abroad assisted

his passionate collecting – including the Prefect of the Royal Museum in Naples, Mattia Zarullo. Among the artists entrusted with administering the collection, the Viennese engraver Joseph Fischer (1769–1822) was the most significant, aiding in classification and acquisition. Fischer became the Prince's gallery inspector from 1804, and from 1811 director of the collection of paintings and prints.

In 1814 Prince Nikolaus II purchased the summer palace of Prince Kaunitz in Mariahilf, Vienna – in conjunction with many of his paintings – and brought all his collections together there. Comprising major works from many previously well-known galleries and drawing collections – among them the Borghese, the Doria-Pamphilj, the Barberini, and the Bourke Collections, as well as the Parisian Poggi drawing collection, the Prague Nowohratzky-Kollowrath collection of drawings and prints, and the Praun Collection of Nuremberg – this was one of the most celebrated groups of treasures in Vienna for half a century. From 27 April 1815, the gallery was open to visitors twice a week. Following the death of Prince Nikolaus II in 1833, financial constraints prevented significant further growth of the collection.

With the rise of nationalist movements during the era of reform, as early as 1836, an ambition to bring home to Hungary the renowned Esterházy Gallery emerged. In line with the demands of public opinion seeking to shift cultural development to Hungary, Prince Paul Anton III (1786–1866) transported his family collection from Vienna to Pest in 1865, where its contents were shown from 12 December on the second- and third-floor rooms of the palace recently built for the Hungarian Academy of Sciences.

The name of Nikolaus III Esterházy (1817–1894), son of Paul, is linked with the sale of the gallery to the Hungarian state, which was motivated by the financial difficulties of the majorat. The administrator of the princely property offered the collection to the President of the Hungarian Academy of Sciences, the Minister of Culture, József Eötvös, and the purchase agreement was signed in December 1870. Accordingly, the gallery of 637 paintings was purchased for 1.1 million forints (which in relation to property values at the time would be equivalent to some 195 million US dollars today), and the collection of 3,535 drawings, 51,301 prints and 305 volumes of illustrated books for an additional 200,000 forints. Although there were more advantageous offers, Prince Nikolaus was happy to sell the collection to the Hungarian state, and in 1871 donated to the nation a further six paintings from his palace in Vienna. It is this collection that still represents the core of the Museum of Fine Arts, with outstanding works such as Raphael's *Esterházy Madonna*, Jan Brueghel the Elder's *Entry of the Animals into the Ark*, Jusepe de Ribera's *Martyrdom of St Andrew*, Goya's *Water-carrier*, Anthony van Dyck's *Married Couple*, Claude Lorrain's *Villa in the Roman Campagna* and Salomon van Ruysdael's *'After the Rain'*. With the purchase of the Esterházy Gallery the most valuable Hungarian art collection was placed in public hands and functioned under the name National Picture Gallery (Országos Képtár) for 34 years within the Academy of Sciences.

In 1875 and 1877, on the recommendation of the National Museum's director Ferenc Pulszky (1814–1897), a man with a far-sighted, European outlook, exchanges of Old Masters and modern paintings took place between the National Museum

and the National Picture Gallery. With this clarification of their respective remits, the basis for the two fundamentally important departments of the later Museum of Fine Arts – the Old Master Paintings and the Department of Art after 1800 – began to take form. Thus, in the newly available rooms of the Academy of Sciences 726 paintings could be displayed in a hang enriched by the works of the Jankovich and Pyrker Galleries, now amalgamated into the National Picture Gallery.

The 1850s was also a decisive period of collecting and exhibiting Hungarian art in museums. The General Director of the Hungarian National Museum, Ágoston Kubinyi (1799–1873) fomented collecting self-portraits by and portraits of national artists. The first possibility for a representative exhibition of Hungarian art to be held in a museum occurred in 1851. It was in that year that the Palatine Joseph National Gallery was inaugurated within the National Museum, comprising fifty-two paintings by twenty-nine Hungarian painters. One of the National Museum's primary objectives was collecting and exhibiting the works of Hungarian artists. As such, special attention was given to the œuvre of great masters known and recognized throughout Europe, such as Károly Markó the Elder (1793–1860), among others. When King Ferdinand V of Hungary abdicated the throne in 1848, he donated Markó's two representative works to the National Museum. It is curious that as early as in that first show in 1851, the directions of collecting and exhibiting works were already being delineated: pictures of the nation's history, Hungarian landscapes and genre pictures, allegories, and two portrait galleries: one for famous Hungarians and the other for members of the House of Habsburg.

The art historian Károly Pulszky (1853–1899) worked as a museum guard from 1880 at the National Picture Gallery, and then from 1884 as director of the institution. Having had the pictures restored, he swiftly addressed the issue of their scientific cataloguing and proposed many new attributions, as well as making attempts to popularise them. By the last years of the 19th century the gallery was becoming overcrowded, and since this hindered further growth, the idea arose of establishing a new, independent institution, the Museum of Fine Arts. This museum, whose setting was entrusted to Pulszky, would merge the country's collections of Hungarian and international art. In fact the government had already transferred 400,000 forints in 1894 for the expansion of the collections. With purchases from abroad in 1894–95, the director of the National Picture Gallery played a prominent role in this, and also established two new categories within the collection, namely Old Sculpture and Frescoes.

In 1896 the country celebrated the Millennium of Hungarian statehood. The Seventh Legal Statute of Parliament in 1896 – the Millennium Law – provided for the institution of the Museum of Fine Arts. The state appropriated 3.2 million forints for the new museum, and of this, 1.2 million forints were allotted to its construction. The foundation of the Museum of Fine Arts set as its aim both the collection and the presentation of works of art, providing visitors with a chronological overview of the developments in Hungarian and European painting, sculpture and graphic art, with an emphasis on supporting Hungarian art.

In 1898, at the design competition for the new museum building, judged by an international jury, Albert Schickedanz and

Fülöp Herzog won second prize. Nevertheless, the practicality of their plan in masterfully fulfilling the requirements of a museum and in assimilating the building so harmoniously within its surroundings meant that they were commissioned to carry out the project. Construction took place between 1900 and 1906.

The Museum of Fine Arts opened on 1 December, 1906 in the presence of the Emperor Franz Joseph. In the fashion of the age, its monumental building amalgamated the features of various historical styles and was designed in accordance with foreign models of museums. The Hungarian and foreign works of art of the Old Masters Gallery and Modern Gallery were placed on the upper floor. A gallery specially suited to both the exhibition and storage of the collection of prints and drawings was constructed in the North Wing, on the ground-floor level. Large galleries were also made ready on the ground floor for plaster casts, representing the universal development of sculpture, but this section was to open two years later, in 1908. The new museum, which aspired to present both Hungarian and international works of art, received the collections of sculpture, painting and graphic works preserved in the National Museum and the National Picture Gallery, and the plaster copies held in the Department of Antiquities of the National Museum.

By intensive acquisition of Hungarian art and presentation of its development in magnificent exhibitions, the museum's second director, Elek Petrovics (1873–1945), made Hungarian art accessible on a wider scale. In the first half of the 20th century, the museum's staff took great steps in mapping the art of Hungary, and this resulted in extensive works published in mid-century that are considered the foundation stones of Hungarian art history.

The structure of the museum, first conceived by the director of the National Picture Gallery, Károly Pulszky, and followed by the first scientific director of the Museum of Fine Arts, Gábor Térey, has undergone numerous changes since its foundation.

The social role and state subsidy of the institution have also changed a great deal over the past century. Signs of a reduction in the strong state support that had characterised the decades around the museum's foundation appear in the years following the First World War, when, due to the financial difficulties of the truncated country defeated in the war, collections could not be increased by purchases in foreign art markets. During this period, the management of the museum concentrated on the acquisition and presentation of Hungarian art. In the history of the museum, the period surrounding the Second World War was the nadir, when the majority of the collections were evacuated, but fortunately survived without greater losses.

By 1913 the Museum of Fine Arts was already treating Hungarian modern art as a separate category. The director Elek Petrovics expanded the Hungarian contemporary collection significantly as well as aiming to rediscover the vestiges of Hungarian old masters. The New Hungarian Gallery established in 1928 was a permanent exhibition staged in the Old Palace of Arts on Andrásy Avenue until 1934 (today the Academy of Fine Arts).

After 1945, under the postwar Soviet occupation, the cultural education of the general public came to the fore in the museum world, and a politically oriented perspective took hold. In the course of nationalisation, museum art collections expanded

further. In 1953 the Budapest Municipal Gallery was annexed to the Museum of Fine Arts, which had been the official institution in Budapest for the acquisition of fine art since 1933, and these additions were displayed at the Károlyi Palace (today the Petőfi Literary Museum).

The idea of an independent National Gallery had already surfaced by this time and came to fruition in the spring of 1957. Hungarian and European art were divided, and the Hungarian National Gallery was established. It was precisely the fortunate growth of the collections that had made this decision necessary, since the building of the Museum of Fine Arts was no longer able to accommodate the quantity of works of art that it had accumulated over the previous half century. From this time on, the activities of the Museum of Fine Arts were concentrated on the collection, presentation and cataloguing of European artworks, from ancient times until the present day, while the acquisition and exhibition of national art remained the responsibility of the new Hungarian National Gallery.

The former Supreme Court, an eclectic building constructed by Alajos Hauszmann in Kossuth Square in 1891–96, was chosen to house it (today it is home to the Ethnographic Museum). The collection of the new gallery came from the modern Hungarian collection of the Museum of Fine Arts, following the example set by the Nationalgalerie, Berlin, Leningrad's Russian Museum and the State Tretyakov Gallery in Moscow, as well as the newly restructured Österreichische Galerie (Belvedere) in Vienna.

In the spirit of the prevailing sentiment of the time, which focused on 'progressive traditions', the Hungarian National Gallery presented only a century and a half of Hungarian art. The paintings and sculptures were displayed chronologically from 1800 in an enduring classical arrangement in the elegant galleries of the imposing building, with a separate room for paintings by Mihály Munkácsy. In addition to permanent displays, lively temporary exhibitions and activities took place in the building. The gallery was also the official location for the preparation of touring exhibitions around the country, accompanied by modest catalogues and brochures for the cultural education of the public. The former National Gallery was also the centre of important academic work, as a result of which the institution remains the base for research into Hungary's fine arts in the 19th century to this day.

A new location for the gallery in the building of the former Royal Palace in Buda's castle district – at the time in need of reconstruction – was made possible through a government act in 1959. During the early Middle Ages a fortress had stood at the edge of Castle Hill in Buda above the Danube.

The palace suffered tremendous damage during the Second World War. Reconstruction began in 1949 and continued for several decades. The building complex, based on plans by István Janáky (1901–1966), was reconstructed and completely modernised for the purpose of a museum complex. The Budapest History Museum was the first to open its doors in the south wing of the building and has on display archaeological findings and building remnants from the Middle Ages and the Renaissance that were unearthed in the course of digging through the rubble. The National Gallery was able to move into three adjoining blocks facing the Danube in 1974.

The Gallery's relocation into the palace occurred at the same time as the expansion of the collection. It was at this time that the Museum of Fine Arts transferred to the National Gallery its Collection of Hungarian Old Masters. Hungarian Works from the Middle Ages and the Baroque period that had been created within the territory of historic Hungary, as well as known works by Hungarian 17th and 18th century artists, even those living abroad. In 1974 the Contemporary Collection was established with the aim of creating a comprehensive foundation for a permanent collection that would present post-1945 Hungarian art. With the addition of these two categories the Hungarian National Gallery's collection extends from the country's establishment as a nation in the 11th century to the present, and numbers over 100,000 works of art.

The new Hungarian National Gallery opened its doors in the Buda Palace on 12 October 1975. The first exhibition emphasised art from the past, and with it a visually stimulating introduction of an expanded historical concept, although this latter display was soon restructured. Installing air-conditioning became a necessity, while restoration and the reassembling of the medieval winged altars took on tremendous momentum. Thanks to the successful acquisitions policy of the Collection of Hungarian Old Masters, and the increased number of Baroque artworks, a separate workshop was established for their restoration. The permanent exhibition of medieval tableaux and wooden sculptures opened in 1979 on the ground floor and the permanent Baroque display above it on the first floor. The unique collection of winged altars from the late Gothic period has been on view since 1982 in the former Throne Room.

The Hungarian National Gallery was expanded in 2005 when it took possession of the vacated north wing as a result of the move of the Contemporary Museum-Ludwig Museum to the newly constructed Palace of Arts on the banks of the Danube. In addition to offices, storerooms and a restaurant it also acquired two large areas of exhibition space: the rooms on the first floor serve as locations for highly prized temporary exhibitions.

Due to their international relations, the Museum of Fine Arts and the Hungarian National Gallery have presented temporary exhibitions with great success, both at home and abroad. During the 2010s, a new institutional structure was planned in which the largest national art collections would not separate foreign and Hungarian art, but would focus on internal artistic relationships. One of the objectives of the reunification of the two institutions in 2012 was that works by international and Hungarian old masters would be grouped together in the newly renovated building of the Museum of Fine Arts. The 19th and 20th century Hungarian and international collections will be located in a future building of the New National Gallery, whose construction is about to begin.

The renovation work of the Museum of Fine Arts will be completed in 2018, and as a result, the presentation of master works from its collection here in Buenos Aires will be the last event in the exhibition series. From Argentina's capital, the works will return to take their place in the new permanent exhibition of the Museum of Fine Arts, Budapest.

**From the Danube to the Río de la Plata:
Coincidences and Points of Contact**
Florencia Galesio and Ángel Navarro

The arrival of an important group of works from the Museum of Fine Arts, Budapest at Argentina's Museo Nacional de Bellas Artes presents a wonderful opportunity to examine certain pieces from our collection and, to the extent that it is feasible, delineate relationships between works from both institutions, where similarities, points of contact or coincidences exist.

Celebrations marking the millennium of the Hungarian State gave rise to the creation of the Museum of Fine Arts in 1896, Budapest by joining two outstanding public institutions together, each possessing an impressive wealth of art in their archives as the result of years of highly qualified collecting: the National Museum and the Hungarian National Gallery. Within this immense ensemble, works from the 15th to the 19th century are particularly outstanding, in addition to pieces from the classical and romantic periods that preceded the collections brought together by Venetian patriarch János Pávorka, Mihály Jankovich and the Esterházy family. That same year, 1896, would also see the opening of our Museum in Argentina. In contrast to the Hungarian institution, whose patrimony consists of over one hundred thousand pieces, in our case the collection contained just 164 works when it was founded, donated by collectors and other individuals with some acquisitions carried out by the State. In accordance with the idea presented by a group of citizens – guided to a certain degree by artist Eduardo Schiaffino – the new institution's main objective was to organize a collection intended to instruct and captivate the local public, with the additional mission of serving as a model for art students. The country lacked any solid, consistent artistic tradition and artists were scarce; there were no means of either theoretical or practical art education available and art history was neither taught nor studied; there were no collectors and no real art market.¹ As a result, contemporary works in particular were brought together, to be joined gradually by some pieces from the past. In the Museum's catalog (*Catálogo de las Obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*), compiled and written by founding Director Schiaffino,² references are made to works by Guido Reni, Giovanni Lanfranco, a portrait by Giovanni Battista Moroni, two Italianesque landscapes by Pieter van Laer, one by David Teniers, two by Philipp Peter Roos and another by Mateo Cerezo, in addition to numerous anonymous copies of works by celebrated artists. Over time, works from the 17th century and a few from the 16th century entered the collection, joining works produced by certain foreign artists who traveled throughout the country during the 19th century and those made by the few local artists in activity, some of whom were self-taught and others, recently educated in Europe by way of State-sponsored scholarships. Local collecting still in its fledgling stages would acquire works in Spain and France, primarily from well-established galleries, or, on occasion, directly from artists during visits to their studios. Preference was shown for academic contemporary art, where works that had received recognition in the form of prizes at official competitions were chosen whenever

possible. Purchases of works dated prior to the 19th century were rare, in that they would generally require knowledge of art history and its leading figures and the development of a certain degree of art appreciation, an aspect that was extremely scarce in an environment where – as stated earlier – artists, art schools and art institutions were practically non-existent.

In this way, our Museum's collection came into being made up of essentially academic-style 19th century works, which were gradually joined by impressionist paintings and some post-impressionist pieces. Other works by Spanish artists from the late 19th and early 20th centuries were added, many of whom had been contacted by Argentines who arrived in Europe by way of Spain; collectors' visits to their studios often resulted in portraits. Here we should also mention the works that some artists from the peninsula brought with them upon their arrival in Argentina, in addition to pieces produced in this country at that time and subsequently, as a consequence of the Spanish Civil War. Over the course of the 20th century, paintings from the Dutch and Flemish schools entered, as did others from the Italian and Spanish schools prior to the 19th century, comprising a very interesting group of pieces that is currently considered to be among the most outstanding of its kind in South America.

In addition to showing one part of its rich, extensive patrimony, the works from the Museum of Fine Arts, Budapest enable our Museum's repertoire³ to be amplified with a temporary complement to the collection that offers a fascinating itinerary through a significant period of art history in the West.

Renaissance Themes

The selection offered by the Museum of Fine Arts, Budapest begins with works from the late 15th century, the timeframe in which the cultural movement known as the Renaissance took place. Italy played a leading role, and attention was focused on a renewed interest in the human figure and the forms of nature, in addition to literary and artistic productions from the classical sphere. Art forms were linked to these underlying ideas, to which we should also add the development and use of linear perspective,⁴ a representational technique that would serve to accentuate the notion of reality and to create notable scenarios. From initial solutions based on its use, representations of space were then perfected, evolving until reaching a point in the 17th century where architecture was "prolonged", opening into the heavens as shown in the world of the baroque, especially in frescos that adorned the era's churches and palaces.

Two very singular works present in this exhibition, *Horse and Rider*, attributed to Leonardo da Vinci, and *Design for a Temporary Decoration*, by Raphael, produced in the late 15th and early 16th century respectively, demonstrate the artists' interest in the characteristics mentioned and how they put them into play. Pieces such as *Saint John the Baptist*, by Jacopo del Sellaio (1441-1493), and *Madonna and Child with St. Francis of Assisi*, by Lorenzo Lotto (1480-1556), quite effectively show the inclination toward the human figure, now observed and represented with an elevated degree of realism, as can also be

seen in *Virgin and Child with the Infant Saint John the Baptist*, by Giuliano Bugiardini (1475-1554) from the Museo Nacional de Bellas Artes collection.

In other cases, the representation of space appears enriched in compositions where different figures are seen moving through an architectural framework dominated by classical forms. For example, in one of the pieces from Budapest, *Christ and the Adulteress*, by Garofalo (or Benvenuto Tisi, 1481-1559), the scene unfolds in front of a facade punctuated by Ionic columns, allowing a view of a gallery with a coffered, barrel vaulted ceiling represented through the meticulous use of linear perspective. We can find something similar in the *Holy Conversation* by Niccolò Pisano (1470-1538) from our Museum, where the action takes place in a scene delimited by classical architecture, opening onto a landscape in this case that serves as the background in the painting. In the center, emphasized by the fluted shaft of a column, the Virgin is seen seated on a throne holding the baby Jesus, with the infant St. John at her feet. To either side, various saints are symmetrically distributed. The central axis of the composition culminates with three angels singing on high above the figure of the Virgin and in front of a column, reinforcing the work's central focal axis.

The search for different pictorial solutions and experimentation in plastic terms – in color as well as compositions – by artists like Raphael and Michelangelo marked the beginning of an important renewal in plastic language which led to the gestation of forms of expression that would dominate the century from 1520 onward. Notable alterations in how the human figure was represented can be observed: limbs are elongated and presented in different proportions, with smaller heads and undulating poses. Similarly, figures are dressed in garments of soft, pale, muted colors that are often altered in shadows and highlights, provoking changes in light and color in a technique known as *cangiante*. They frequently move in spaces that have lost the calm rationality that Renaissance linear perspective had imposed on the world. Paintings, sculpture and illustrations as emblems and allegories are brought to completion with advanced levels of erudition. During this exquisite era, individuals with both a solid intellectual formation and skills in interpersonal relations were required to meet with the demands of court life. The products of this era correspond to a period denominated Mannerism in art history. Initiated during the first decades of the 16th century, it would be the predominant tendency, developed first in Italy's diverse art centers, but later expanding from these to France, Flanders and Germany among other countries, with distinctly different characteristics in each location.

This can be observed in visiting works by Titian and Moroni, and we can also mention *Mystic Marriage of Saint Catherine* by Pietro Negroni (1503-1565), an artist from southern Italy with the nickname Zingarello. The provenance of this piece constitutes an example of how mannerist forms penetrated throughout the peninsula and also extended, as mentioned, to other European centers, primarily in France and Flanders. By the 15th century, Italy had become European artists' most important point of reference, and they would travel there to study ancient classical works as well as to search out novelties in the art field. In our collection, *Moses Raises the Brazen Serpent* clearly

demonstrates this dynamic: the artist, Hans Speckaert (ca. 1540-1577), absorbed the mannerist experience in Florence and Rome, where he died in 1577.

The selection from Budapest includes *Marriage at Cana*, by Giorgio Vasari (1511-1574), who figures among the most important representatives of the mannerist movement. In addition to being a biographer of artists, he was a theoretician of the era, credited with giving the period its name. He was also the founder of Florence's San Lucas Academy in 1564, an institution dedicated to teaching art practice and to resolving questions of a professional nature. From this same author, our Museum possesses *Three Angels Appear to the Family of Abraham*, a preparatory drawing for a composition he painted toward the end of his life. This was a procession banner commissioned by the Brotherhood of the Holy Trinity in Arezzo, which was to include a scene from the story of Abraham on one side and a representation of the Holy Trinity on the other. The sheet at the Museo Nacional de Bellas Artes – from the John Witcomb Bayley collection, the institution's main source of old drawings – is a piece that results to be of great interest, given that it contains studies of both scenes: on the front we see Abraham and his family receiving the three angels, while on the back the artist made studies of two versions of the Trinity theme. Abraham, along with the other figures in this story – Sarah, Hagar, Ishmael, the three angels and several servants – appear crowded together, occupying most of the scene, which takes place in a small space that barely contains them, as is the case with the work from Budapest. This forced or capricious handling of space is another of the most frequent characteristics in art produced at the time. Many works from the period deal with accounts that present a certain degree of difficulty to decipher, and strange illuminations or rarified skies also appear, producing an extraordinary atmosphere. This can be observed in *Scene of War*, by Giovanni Andrea Donducci, also known as Mastelletta (1575-1655), which pertains to our Museum's collection. It is difficult to comprehend the action being carried out by the main characters in the scene and even more so the scenario itself, which shows a phantasmagoric city in the painting's background.

Two Masters of the Spanish Baroque

Following a period of Flemish predominance, by 1570 Italian painting had a significant influence on Spain's cultural environment. During the first half of the 16th century, artists from this country began to look to Italian painters as their models, and monarchs such as Charles V (1500-1558) became their great patrons.

A Spanish artist born on the island of Crete,⁵ El Greco arrived in Madrid in 1576, bearing a complex mix of different traditions that combined a Byzantine base with the mannerist presence of Jacopo Bassano, Titian, Tintoretto and Michelangelo's late work. Working independently in isolation, he would find himself in Toledo one year later, where he organized his workshop and carried out his production until his death.

Religious orders and lay clergy comprised his principal clients, for whom he produced paintings and designed altarpieces. He also responded to individual requests for works of a devotional nature, in addition to portraits ordered by the local aristocracy.⁶

In 1580, he undertook medium format pieces for clients in Toledo depicting themes related to counter-reformation spiritual practice. An episode from the Passion of Christ prior to the Arrest and the Crucifixion according to the Gospel,⁷ Jesus in the Garden of Olives (1600-1607), was one of the motifs requested by the faithful of his day.

El Greco developed this topic in different formats, horizontal in the beginning and then vertical in the versions after 1600, as is the case of the oil painting pertaining to the Buenos Aires collection.⁸

According to specialists, the theme responds to Italian sources from the 16th century. It is likely that El Greco may have been familiar with a copy of Titian's *Christ Praying in the Garden of Olives*, destined for El Escorial (Prado Museum), and a print on the same topic thanks to Giulio Bonasone. El Greco was a singular artist and he reformulated the theme in an original manner, recurring to the use of light to give the scene a greater sense of drama and presenting a particular type of angel.⁹

He painted various examples of this theme: he worked the narrative into a vertical format like the one in the work pertaining to the Museum in Buenos Aires. At least six other versions with this layout are known; the one at the Church of Santa María in Andújar (Jaén) and that pertaining to the Museum of Fine Arts, Budapest are particularly outstanding, both directly related to the piece in the Museo Nacional de Bellas Artes in Argentina.¹⁰

Specialist August Mayer incorporated the version found in Buenos Aires in his meticulous work on the artist from 1931,¹¹ as did Harold Wethey some time later – additionally making note of possible intervention on the part of El Greco's workshop – in a 1962 catalog.¹²

The Buenos Aires example presents the artist's signature with his complete name in Greek letters: "Doménikos Theotokópoulos". Mayer confirmed as much in 1928, as did Juan Corradini, in charge of restoring the work in 1957, although today only some of the incomplete characters remain visible.¹³

This composition is divided into two sections, where the painter distributed disciples John, James the Elder and Peter asleep and in the dark in the lower portion; the upper portion contains the image of a humanized Christ situated on a rock outcrop on his knees, praying in front of an angel who carries the chalice. Both figures are emphasized by light irradiating from above. This fragmented organization is further accentuated by the darker garden area's separation from the rest, indicated by a diagonal that delineates depth. Along this angle, El Greco sketched the soldiers related to the Arrest, bathed in moonlight and being led by Judas Iscariot before the walls of Jerusalem.

Using a very personal language, he resolved the stylized figures of Christ and the angel, who emerges rising weightlessly in a timeless atmosphere among turbulent, menacing clouds where arbitrary lighting prevails. This handling contrasts with that of the disciples in the lower section of the work. In forced positions and covered by exaggerated drapery, their bodies occupy a diminished space and the gloom lends the scene a powerful sense of drama. Among them, the figure of Peter acquires importance due to his role in the events that follow after the Passion.¹⁴

Light serves as the vehicle for symbolic value, and, indicated by swathes of white brushstrokes, it unifies the planes – earthly and celestial – on which the narrative unfolds.

On the other hand, monks and saints were typical motifs in Francisco de Zurbarán's production. The painter from Spain's Extremadura region described monastic life in his paintings by way of a simple, forthright realism. With great attention to detail, he portrayed monks during moments of contemplation in compositions with a pious sensibility. He was also outstanding in his paintings of little virgins, immaculate young women, boys of the thorn and adolescent saints, in addition to representing the figure of Saint Francis of Assisi, which he undertook on several occasions.

While pertaining to an early period of his production, the image that concerns us here, *Saint Francis in Meditation*, was reiterated throughout his lifetime. According to specialists, his manner of working with this subject reveals a connection with El Greco's *Saint Francis and Brother Leo Meditating on Death*, which Zurbarán may have become familiar with in Seville or by way of prints.¹⁵ Being an early work, its relationship to the work of the master from Crete becomes more evident.

In this case, the painter presents the saint kneeling in front of a dark, empty background, highlighted by the illumination. The handling of light contributes to focusing the viewer's gaze on the figure of Saint Francis – dressed in a Capuchin monk habit tied at the waist with the triple-knotted cord that refers to the Franciscan vows of poverty, obedience and chastity – and the skull. The representation of his figure in the foreground, accentuated with highlights, remits to the fleeting nature of life and the proximity of death, typical themes in baroque religious painting. In this same sense, the book resting on the rocks projects toward the viewer. The Saint's meditative attitude encourages the devout to engage in this practice, one particular to the Counter-reformation.

The reduced palette, dominated by earth tones in contrast with the dramatic lighting, indicates the sobriety that is characteristic of Zurbarán's work. It is possible that his handling of light and the attention to objects come from Caravaggio's painting, to whom Antonio Palomino believed that Zurbarán was indebted.¹⁶ This work therefore manifests the presence of a Caravaggio-esque naturalism, which dominated Spanish painting during the first half of the 17th century.

The date of this piece indicates that it must have been painted in Seville, to which the artist had moved in 1629. There, in addition to dedicating himself to fulfilling commissions for schools and convents, he carried out other, smaller works, destined for chapels and domestic prayer rooms. Given the characteristics of this piece, the possibility that it may have been a commission from an individual can be considered.

Two years after having finished this oil painting, the artist traveled to Madrid to work on the decoration for the Hall of Realms at Philip IV of Spain's new Buen Retiro Palace, where he painted the ten Labors of Hercules above the windows and two large canvases with battle scenes. These works put him in contact with Italian and Bolognese painting, and the experience led him to moderate his tendency toward tenebrism and to develop a more saturated palette and colorist painting.

The Presence of the Italian Baroque

During the first quarter of the 17th century, the baroque movement began to gestate in Rome: artists like Caravaggio, Annibale Carracci and Gian Lorenzo Bernini marked a route that would continue its course – with logical variations – until well into the 18th century. Toward the end of the 1620s, clearly defined characteristics appeared, and it expanded from Rome – the most important city on the peninsula at the time – to different places not only in Italy, but also throughout Europe. These works combine light and color in a way that often creates great contrast, in dynamic compositions that accentuate the dramatic nature of the scenes portrayed in an attempt to produce an impact on viewers' feelings. By way of illusionistic approaches to space, formalized through the use of perspective, viewers often come to feel as though they are part of the scene. This can be appreciated in two pieces that visit the Museum on this occasion: *David and Abigail*, by Guido Reni (1575-1642) and his workshop, impressive due to its composition and color, and *The Annunciation*, by Bernardo Strozzi (1581-1644). The same is true in works from the Buenos Aires collection such as *Guardian Angel*, by Bartolomeo Cavarozi (1590-1625), dedicated to a new subject of devotion promoted at that time, or *Presentation of Jacob to Isaac*, by Luca Giordano (1632-1705), for which our institution acquired a preparatory drawing in January, 2017.

In the same sense, *The Vanity of Life* can also be mentioned, which Alejo Lo Russo attributed recently to Giovanni Domenico Cerrini, also called "il Cavalier Perugino" (1609-1681).¹⁷ In addition to the vanitas by this little-known artist who was in contact with Reni in Rome and influenced by important creators of his day such as Domenichino and Lanfranco, another 17th century piece can be mentioned: *Venus and Satyr*, by Sebastiano Ricci (1659-1734), from the Budapest collection, and *Aurora and Tithonus* by the same artist, from our Museum. In these works, mythology and the religious story serve as vehicles to present one of the great issues in artists' discourse at the time, as is also the case in *Hebrews Gathering Manna in the Desert* and *The Sacrifice of Melchizedek*, by Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), and by the same author, *The Virgin Urging Saint Teresa to Name Saint Joseph as Protector of the Order of the Carmelites*, presented here by the Hungarian institution.

From a thematic viewpoint, the works mentioned above can be thought of as historical paintings – general, religious or mythological – which allows us to unite them in one category, group or "genre" that enjoyed a high level of consideration in the context of an artist's production from the 17th century onward. Other genres, like portraiture, landscape, still-life and costumbrist painting all constitute the remaining categories, occasionally used to qualify artists' production.

The landscape genre included views of cities, or vedute, a category established by artists such as Giovanni Paolo Panini (1692-1765/68) and Venetian Canaletto (Giovanni Antonio Canal, 1697-1768). The latter was an influence on his fellow countrymen, including Michele Giovanni Marieschi (1696-ca. 1743), whose piece *The Piazzetta dei Leoncini in Venice* is presented here by the Museum of Fine Arts, Budapest, along with *The Piazza della Rotonda with the Pantheon in Rome*, by the less renowned Apollonio Domenichini (1715-ca. 1770). These

works figure within an important tradition that includes names like Francesco Guardi (1712-1793) and the widely recognized Giovanni Battista Piranesi (1720-1778).

On the other hand, with his *Still Life with Fruit and Vegetables*, Neapolitan Giuseppe Ruoppolo (1631-1710) offers an important example of a genre that has scant presence in our Museum, as mentioned earlier. Another instance is *Two Macaws, Cockatoo and Jay with Fruits* by Jakab Bogdán.

Echoes of the Renaissance in Northern Europe: From Portraits to Still-life

In continuation of the Renaissance tradition, it is interesting to examine works from northern Europe, given that neither the region nor the era are amply represented in our Museum (this is also the case for other institutions founded at a relatively late date, that is, during the second half of the 19th century or toward the end of the century). The pieces included in the selection from the Museum of Fine Arts, Budapest, *The Double Intercession: the Virgin of Mercy and the Man of Sorrows Interceding for Mankind (The Three Plagues)* and two instances of *The Ill-Matched Couple*, by Lucas Cranach the Elder (1472-1553), along with *Madonna and Child* by Altdorfer (ca. 1480-1538) and several drawings by these artists, such as *Head of a Woman* by Hans Baldung Grien (1484-1545), provide an opportunity to broaden the historical, iconographic and figurative panorama that in the case of our collection can only be observed in works such as *Crucifixion of Christ* – which Francisco Corti has attributed to Lucas Cranach the Elder – *The Birth of the Virgin*, by Jacob Cornelisz. van Oostsanen (ca. 1470-1533) – who introduces a perspective scheme that Dürer used in a print of the same motif – and *Saints and Donors*, the wings of a triptych by Adriaen Isenbrant (died 1551), which all come from the Hirsch collection.

Still-life and Landscape in the Netherlands

Pertaining to the Dutch school, the series on *The Four Seasons* by Jacob Grimmer (ca. 1525- after 1590) perfectly complements two singular works in our Museum related to the emergence of landscape painting in Flanders at the outset of the 16th century and its subsequent development. One of these is *Landscape with the Flight into Egypt*, by Joachim Patinir, which shows the first instance of a solution where the genre achieves an independent entity; the perspective is from an elevated point of view so that an ample panorama unfolds before the viewer, in which different activities take place. In this case, the Holy Family can be seen resting in the foreground and at the same time, a landscape extends until becoming lost in the distance, where the sea and the sky merge in a band of white, preceded by windmills, streams, bridges and a field sowed with wheat being harvested, all populated by peasants, workers and Herod's soldiers, looking for the baby Jesus. This account, told in the apocryphal Gospels, allows for the development of a landscape animated by human activity and forms of nature. This new mode of contemplating landscape was employed by Herri met de Bles in his *Last Appearance of Christ to His Apostles*, further enriched by a

still-life of shells on the beach between the rocks that appears in the foreground. At the same time, certain medieval formulas that were still being applied in northern Europe during the first decades of the 16th century continue to persist in the work. In this case, two successive events from the gospel story (John 21: 1-14) appear represented: on the beach in the foreground, Christ appears resurrected, naked and bearing the standard as Peter jumps out to go meet him, while in the middle ground, on the ledge of a large rock that closes the landscape in, Christ is seen together with the apostles, all around a fire where a fish caught from the fishing done some time earlier is being cooked. It is here that we should place Jacob Grimmer – by way of Pieter Brueghel the Elder, of whom he was a disciple and follower – with his notable group of works dedicated to the four seasons.

In this series of four works, the horizon – which had occupied the top third of the pieces by Patinir and met de Bles – has begun to descend, brought down to the half-way point of the painted surface, allowing the planes closest to the viewer to be observed with greater interest. Jacob Grimmer, and above all, his son, Abel, were taking fundamental steps in the development of landscape painting in Flanders, by applying a formula that would be changed to adapt to different needs for expression, as was the case with artists such as Jan Brueghel the Elder (1568-1625) and Hendrick van Balen (1575-1632), with their piece *Nymphs Bathing*, or Jasper van der Lanen (1585-after 1624) with *Diana and Her Hunting Nymphs*.

These manipulations of the vantage point and horizon were made use of by artists whose interest was focused on the representation of light, Dutch artists' challenge of preference throughout the century. In landscape pieces from this era, the horizon had been moved to the lower third of the composition, giving greater importance to the sky, now populated by clouds of different form, type and color. These clouds create an extraordinary atmosphere, reflecting diverse types of light that enrich and animate the landscape. In some cases, for example as occurs with our *Landscape with the Ruins of Rijnsburg Abbey*, by Aelbert Cuyp (1620-1691), the scene shimmers with the golden light typical of the Mediterranean. Although Cuyp had never been in Italy, this work reflects the influence that the many northern European artists that had indeed received the impact of visiting the country had on him.

As regards Dutch art, we should make special mention of the presence of three exemplary still-lives that visit us on this occasion, a genre that holds great importance for that region and lacks representation in the Buenos Aires collection. Pieter Claesz. (1597/98-1661), Roelof Koets (1592-1655), Abraham van Beijeren (1620-1690) and Adriaen van Utrecht (1599-1653) each display specialties of their own in their conception and execution of works in a genre as significant as still-life was for the Dutch 17th century universe. Such a degree of specialization had been reached that we find artists who were dedicated to only one or two specifically developed types. Van Beijeren shows a table with a luxurious spread in which oysters, fruit and other costly delicacies abound, accompanied by beverages and magnificent tableware in a *Pronkstilleven*, or ornate still-life, of a type that contrasts with work by Claesz., where the composition and its elements – a

(Roemer) glass of wine and various fruits – are of great simplicity, or the textures so masterfully represented by van Utrecht. In our collection, *Garland of Flowers*, by Jan Philip van Thielen (1618-1667), constitutes a clear example of his compositions, where flowers are the protagonists. The artist was a specialist in this subject matter, dedicating himself primarily to this type of work.

Here we cannot neglect to make note of a relationship between *Study of a Man's Head*, by Peter Paul Rubens (1577-1640), and the drawing by the same artist titled *Helene Fourment with Her Son Frans*, a delicate portrait of his second wife and possibly a study for the oil painting now at the Louvre Museum in Paris, which the painter kept during his entire lifetime. We should also connect it with our *Portrait of Margherita Gonzaga*, by Frans Pourbus the Younger (1569-1622), given that Rubens was also working at Court in Mantua. Pourbus painted the portrait of the princess at practically the same time that Rubens himself painted her along with her entire family on a large canvas destined for the Jesuit church in Antwerp, though the piece was later dismembered into fragments.

On the other hand, *Portrait of a Man*, by Anthony van Dyck (1599-1641), can be perfectly associated with *Portrait of a Man with Ruff Collar*, by Jan Antonisz. van Ravesteyn (1572-1657), dated in 1631, or with *Portrait of a Gentleman*, painted by a follower of Frans Hals, or *Portrait of a Young Woman*, by Rembrandt (1606-1669) and an assistant who we believe very likely to have been Govaert Flinck (1615-1660). By the latter artist, our Museum has *Portrait of a Young Man with Feathered Cap*, in which the pose, forms and color differ widely from those seen in the aforementioned work by Rembrandt. Produced some twenty years later, it testifies to changes that had taken place in Dutch society during the mid-17th century. In the field of fashion, they were the result of influences from the south, specifically from centers like Antwerp; more colorful clothing began to be used at that time, along with rich types of cloth like silk and chiffon, in addition to new hairstyles, such as that worn by our sitter. During the 17th century, fashion was imposed in large part by France, where an important Court functioned in establishing norms, rules and protocol that the art of the time reflected in a singular way. This can be seen in *Portrait of Marguerite-Elisabeth Forest de Largillière and Her Son Nicolas*, by Nicolas de Largillière (1656-1746), in the Museo Nacional de Bellas Artes' patrimony, as well as in the portrait authored by Jean Baptiste Greuze (1725-1805), of one of the greatest collectors of his time in *Portrait of Pierre Paul Louis Randon de Boisset* (1708-1776), which reaches Argentina from Budapest.

A Special Case: Francisco de Goya

The work by the enlightened artist Francisco de Goya y Lucientes, a grand protagonist of Spanish art in the late 18th and early 19th centuries, traces a historic art itinerary that links the production of El Greco and Diego Velázquez and, by way of Édouard Manet, projects toward the great renovation in pictorial language that would take place in the mid-19th century. The Museo Nacional de Bellas Artes collection in Argentina has an interesting group of five oil paintings that began to come together in the early 20th century. One of these is a sketch from the late 1700s;¹⁸ the

other four had been produced between 1808 and 1812.¹⁹ In addition to these pieces, there are etchings from the series *Los Caprichos* and intaglio prints from *The Disasters of War*, where the technique of reproduction allowed Goya to enunciate and distribute a critique of society during that era.

In 1792, coinciding with the moment when an illness left him deaf, Goya developed a new stylistic phase in his work: he depicts figures and popular customs from a different point of view. He worked with a freer form of expression, materialized in the aquatints that make up the album of *Los Caprichos*, among other works. Several of his most outstanding portraits and the oil paintings for the altar at the Church of San Fernando de Torrero in Zaragoza also pertain to this period, and our Museum conserves one of the sketches for the latter, *Apparition of Saint Isidore to Saint Ferdinand, King, before the walls of Seville*.

The first series of cabinet works corresponds to this phase of increased artistic rebellion, oil paintings done on tin plate where, removed from the demands of any client, he was able to express himself with complete autonomy. Goya sent these works to the Academy with a letter explaining their particularities, due to his illness: "To occupy my imagination, mortified in consideration of my ills, and to recuperate in part the great expenses that they have caused, I devoted myself to a set of cabinet paintings, in which I have realized observations that are usually not permitted by commissioned works, and in which caprice and invention know no limits".²⁰

A group of these oil paintings present popular themes such as bullfighting and scenes featuring local figures found in dramatic situations. Many of these issues and the plastic devices used to portray them maintain certain continuity throughout the master's production. Bullfighting rings, fires, scenes inside hospitals and assaults are resolved through masses of color that dominate form's contours with lighting that acquires an increasingly dramatic tone.

This group is of particular interest to us because the oil paintings in the Argentinean museum's collection, *War Scene*, *Fire in a Hospital*, *Popular Feast under a Bridge*, and *Scene of Flagellants*²¹ are strikingly similar to one another. Dated from 1808 to 1812, they pertain to the painter's mature period, when the French occupation and then, the war between Spain and France created deep-seated conflict in Spanish society. At that moment, Goya suffered a profound crisis that led him to an inner duel between liberal and progressive ideas that would enable Spain to emerge from its underdevelopment, and the contemporary tragedy of the war. Drawing and painting were the means by which Goya was able to give material form to the most sordid aspects of the reality that surrounded him, with a critical view and great ethical commitment.

In *War Scene* and *Fire in a Hospital*,²² Goya approached dramatic situations through foreground compositions, as if he were dealing with a markedly horizontal frieze. He presented the characters immersed in tragedy, using loose, sketchy strokes and making the most of the contrast between whites, grays and blacks with touches of red, yellow and blue in the backgrounds that provide a framework for the scenes while also generating tension. In both cases, although rapid execution dominates, he retouched the figures by applying material with a spatula. In these oil paintings, he captured the immediacy of the tragedy and

represented anonymous victims' panic as they escape from the flames or confront the gunfire of an enemy platoon.

The eloquence of the highly expressive gestures in *War Scene* emphasizes the raw, harsh nature of the events. The armed men and the woman with open arms recall the famous painting *The Third of May* (1814), found in the Museo del Prado, Madrid, in reference to the day that the French executed citizens of Madrid by firing squad following the popular uprising the night before, a key moment in Napoleon's invasion. However, as opposed to that piece, in the Buenos Aires painting both of the principal groups are firing at once. A strong diagonal from the near foreground where the woman pleads for clemency directs the eye to the background, where an indistinct figure with arms raised moves away from the site.²³

X-ray analyses of *War Scene* confirm that the work was done rapidly, sketched with a generously loaded brush. The painter from Zaragoza made these oil paintings at a key point in his career, when his increasingly expressive and brazen language was also brought to bear in his approach to popular motifs. Underlying this stylistic change was a backdrop of profound personal crisis, problems with his health and absolute disillusion, provoked by the end of the Old Regime, the cruelty of the war and the return to the totalitarian rule of Ferdinand VII. The great expressive transformations that the Spanish master achieved during this period of artistic maturity are condensed in the works in Argentina's Museo Nacional de Bellas Artes, and they foreshadow the themes and plastic handling to come in the years of his black paintings, perhaps the most original and dramatic pieces he executed.

In this review of works that were on occasion produced in similar environments and conserved in locations distant from one another, we have attempted to link the works present in the collections of the Hungarian and Argentinean museums in an ideal manner, with the aim of delineating a panorama of the themes and problems that Western art faced between the 15th and 19th centuries. Our analysis – which purports neither to cover these manifestations in their entirety, nor to mention all of the protagonists involved – proposes to organize some concepts and to complete developments that are the result of lines of study that continue today.

Notes

¹Regarding the situation of the arts in this country, we refer readers to studies by Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires del Virreinato al Centenario*, Buenos Aires, author's edition, 2011; María José Herrera, "El Museo Nacional de Bellas Artes. Historia, gestiones y curaduría", in Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, pp. 18-36; Ángel M. Navarro and Teresa Tedín Uriburu, *Lucrecia de Oliveira Cézar de García Arias y el coleccionismo de arte en la Argentina*, Buenos Aires, Federación Argentina de Amigos de Museos (FADAM), 2007; María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006; Rodrigo Gutiérrez Viñuales,

Síntesis histórica del arte en la Argentina (1776-1930), Granada, 2003 and Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

² See Ángel Navarro, "Eduardo Schiaffino y el Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes (1896)", in *120 años de Bellas Artes* [exh. cat.], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2016, pp. 34-51.

³ Details of the works can be seen in Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010; and also on the institution's website, www.bellasartes.gob.ar

⁴ Linear perspective emerges as a new representational code that is gradually perfected thanks to theory and practice on the basis of experiments by Filippo Brunelleschi, Leone Battista Alberti and Leonardo da Vinci. Its use becomes widespread until the advent of theoreticians in the 16th century, when treatises specializing on the topic appear, such as *Le due regole della prospettiva pratica*, by Jacopo Barozzi da Vignola, written in 1583, and also distributed beyond Italy's borders. In northern Europe, the treatise by Johannes Vredeman de Vries, *Perspective*, published in 1604, was of great importance.

⁵ José Álvarez Lopera, "La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco", in José Álvarez Lopera (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, February-May 1999, pp. 25-55. AMCS.

See also, María Florencia Galesio, "El Greco, ayer y hoy. Estado de la cuestión", in *El Greco y la pintura de lo imposible. 400 años después* [exh. cat.], Museo Nacional de Bellas Artes, October 2014- March 2015. It can be consulted at: https://issuu.com/museonacionaldebellasartes/docs/el_greco_con_isbn

⁶ Ibid., pp. 58 and 63.

⁷ Matthew 26: 36-46; Mark 14: 32-42; Luke 22: 39-46.

⁸ Harold Wethey, *El Greco and His School*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1962, vol. 1, fig. 148; vol. 2, nº 35, p. 31. AMCS.

⁹ See José Álvarez Lopera (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, February-May 1999, p. 412, AMCS; Leticia Ruiz Gómez, "El uso de las estampas en la pintura del Greco", in Javier Docampo and José Riello (Eds.), *La biblioteca del Greco*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 99 and 102.

¹⁰ See José Álvarez Lopera, op. cit., p. 412; José Manuel Pita Andrade, "El Greco en España", in José Álvarez Lopera, op. cit., p. 144.

¹¹ August L. Mayer, *El Greco*, Berlín, Klinkhardt & Biermann, 1931, p. 120, ill. 98.

¹² Harold Wethey, op. cit. We would also point out that Carmen Garrido, a specialist in the work of El Greco from the Museo del Prado, saw the painting in Buenos Aires in 1999, and in 2002, on the basis of observation of x-rays, indicated a series of flaws in the internal structure of some of the figures, which could lend support to Wethey's hypothesis. Regarding this point, see María Cristina Serventi, "El Greco, Doménikos Theotokóopoulos. 'Jesús en el huerto de los Olivos'", in María Isabel Baldasarre (Coord.) and Roberto Amigo (Dir.), op. cit., p. 136; and *Pintura*

española (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes, op. cit., pp. 67 and 69.

¹³ See record 2569, from the Museo Nacional de Bellas Artes Documentation and Registry Department; Juan Corradini, "La 'Oración en el Huerto' del Museo Nacional de Bellas Artes", in *Ars Revista de Arte*, Year XVI, nº 74 [dedicated to El Greco], 1956, s/p.; María Cristina Serventi, *Pintura española (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, op. cit., footnote 41, p. 69.

¹⁴ The theme of Peter's repentance was a habitual one in El Greco's painting and a recurring theme, along with that of other penitent saints, in Counter-reformation iconography. See José Álvarez Lopera, op. cit., p. 374.

¹⁵ For further information, see María Cristina Serventi, "Francisco de Zurbarán, San Francisco en meditación", in Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, pp. 205-207.

¹⁶ Ibid., p. 206.

¹⁷ We thank Alejo Lo Russo for the authorization to include this previously unpublished attribution in this volume.

¹⁸ Aparición de San Isidoro al Rey Fernando el Santo ante los muros de Sevilla. For further information, see María Cristina Serventi, "Francisco de Goya y Lucientes, Aparición de San Isidoro al Rey Fernando el Santo ante los muros de Sevilla", in Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, op. cit., pp. 302-305.

¹⁹ *Fiesta popular bajo un puente, Escena de guerra, Incendio de un hospital y Procesión sorprendida por la lluvia*. See María Florencia Galesio and María Cristina Serventi, *Pintura española (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes (siglos XVI al XX)*. Catálogo, op. cit., pp. 87-95; and María Florencia Galesio, "Francisco de Goya. Pinturas del desencanto. Óleos de Goya en el Museo Nacional de Bellas Artes", in Goya. *El sueño de un genio*, Buenos Aires, Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2016.

²⁰ Manuela B. Mena Marqués, *Goya hacia el romanticismo. El arte de la era romántica*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2012, p. 134.

²¹ *Incendio de un hospital* has been identified and attributed to the Spanish master thanks to the initials "X. 28", as one of the works registered in this way in the inventory carried out in 1812 on the occasion of the death of Josefa Bayeu, the painter's wife. *Escena de guerra* and *Fiesta popular* are related to *Incendio de un hospital* in terms of size and plastic handling. Although it is a smaller work, *Escena de disciplinantes* seems to be of the same origin as the pieces previously mentioned. They were all acquired by Miguel Cané in Madrid in 1886. Regarding this topic, see María Florencia Galesio and María Cristina Serventi, *Pintura española (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes (siglos XVI al XX)*. Catálogo, op. cit., pp. 88-89.

²² For further information, see María Cristina Serventi, "Francisco de Goya y Lucientes, *Incendio de un hospital*", in Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, op. cit., pp. 306-309.

²³ Tzvetan Todorov, Goya. *A la sombra de las Luces*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, p. 133.

The Renaissance in Northern Europe

During the 15th century, the Renaissance movement set cultural transformations into motion in Germany in much the same way as took place in Italy and the rest of Europe. This transition process is evident in the works by a group of artists that emerged at that time, associated with the medieval expressionist tradition and the advance of new ideas arriving from Italy.

Particularly outstanding artists from this group are Albrecht Dürer (1471-1528), Lucas Cranach the Elder (1472-1553) and Albrecht Altdorfer (ca. 1480-1538), who produced religious paintings, portraits and landscapes that responded to the artistic parameters of their time, such as the technical device of linear perspective. Their compositional methods put them on a par with their Italian colleagues, and their use of woodcut printmaking resulted in a widely distributed series of works that had significant influence on their contemporaries.

Under the rule of Maximilian II, followed by that of his successor, Rudolf II, Prague became an important center for the arts and letters, where thinkers, scientists and artists co-existed side by side, generating intense cultural activity. Royal collections included works by German and Dutch artists, including Dürer, Hans von Aachen (1552-1615) and Bartholomeus Spranger (1546-1611), and renowned Italians such as Giuseppe Arcimboldo (1526-1593).

Lucas Cranach the Elder and Workshop

[Kronach, circa 1472 – Weimar, 1553]

The Double Intercession: the Virgin of Mercy and the Man of Sorrows Interceding for Mankind (The Three Plagues), circa 1516-1518

Oil on limewood panel

74.5 × 56 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 128

[Cat. 1]

Provenance

Donation from Arnold Ipolyi, 1872, who acquired it at the auction of the Böhm collection in Vienna, 1865.

Bibliography

Pigler 1967, pp. 166-167; Friedländer and Rosenberg 1979, n. 134 D; Urbach 1994, pp. 214-215, n. 49; Ember and Takács 2003, pp. 32-33; Brinkmann 2007, pp. 234-237, n. 58; Ekserdjian 2010, p. 234, n. 32.

In the upper register of the composition God the Father, surrounded by angels, places three arrows on his bow – those of plague, famine and war. The arrows are pointed at a multitude of people who embody all layers of society: a bishop, a cardinal, the Pope, a duke, commoners – both men and women – huddled close together. They all seek shelter under the mantle of the Virgin Mary, who embraces them with a gesture of protection to turn away the perils awaiting them through her intercession. The iconographic type of the Virgin of Mercy (*Madonna della Misericordia*) gained popularity in the last quarter of the 1200s and Cranach chose this type of the interceding Virgin in his

composition. Next to Mary, kneeling on a Tau cross, is Christ wearing the crown of thorns, raising his hands with the stigma towards the Father in an orant posture, reminding Him of his sacrifice for the salvation of humanity.

The idea of the double intercession of the Virgin Mary and Christ (Mary praying for the mercy of his Son alluding to her breasts which had nursed him, and Christ praying to the Father, adducing his death by showing his wound) was first formulated by Abbot Ernaldus (Arnold) of Chartres (1116), although it was later attributed to his contemporary, Saint Bernard of Clairvaux (1090-1153). For centuries to come, the theme was frequently the subject of sermons and contemplations. Its dissemination was also promoted by the *Speculum Humanae Salvationis* (Mirror of Human Salvation), a richly illustrated popular theological work published in the early 14th century, not only through its texts but its depictions as well.

In Cranach's painting, Mary does not turn towards her Son but looks directly at a furious God. The rendering of the two interceding figures derives only partially from the iconography of the double intercession and is rather inspired by the plague sheets (*Pestblatt*) which developed from it. These widespread woodcuts from the second half of the 15th century typically showed Christ kneeling on the Cross and pointing at the wound in his side, invoking the mercy of God, who is about to send his arrows or spears at sinful mankind, but such scenes often featured other auxiliary saints (among others the Virgin Mary, Saint Sebastian and Saint Roch), revered as the patron saints of plague patients. The devastation brought on by the Black Death and people's defencelessness against it gave birth to the belief that the plague was God's punishment and – similarly to other disasters – it could only be averted through the intercession of Christ, the Virgin Mary, and the saints. The plague sheets served as a source of consolation for people fearing for their salvation.

While we know of earlier examples of the subject in the genre of sculpture (Michel Erhart, circa 1490-1495, Bode Museum, Berlin), in painting the composition of Cranach – who is known to have drawn inspiration from other genres – might still have been an innovation. This panel is the only existing example of the subject in the œuvre of the master. It can be regarded as his autograph work on account of its high quality, except for the heavenly sphere which may have been painted in cooperation with his workshop.

[E. F.]

Lucas Cranach the Elder

[Kronach, circa 1472 – Weimar, 1553]

The Ill-Matched Couple: Old Man and Young Woman, 1522

Oil on beechwood panel

84.5 × 63.6 cm (with later additions on the left and right sides)

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 130

[Cat. 2]

Lucas Cranach the Elder

[Kronach, circa 1472 – Weimar, 1553]

The Ill-Matched Couple: Young Man and Old Woman, circa 1520-1522

Oil on beechwood panel
37 × 31 cm
Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 137
[Cat. 3]

Provenance

Both panels were transferred from the Residence of the President of the Treasury, Buda Castle, 1848.

Bibliography

Pigler 1967, pp. 161–164; Stewart 1978, pp. 144–145; Friedländer and Rosenberg 1979, p. 102; Brinkmann 2007, pp. 310–311; Messling 2010, p. 218; Heydenreich, Görres and Wismer 2017, p. 247.

Lucas Cranach the Elder, born in Kronach, was the court painter for the electors of Saxony – Frederick III (the Wise), Johann the Steadfast, and Johann Frederick the Magnanimous – from 1505 until his death. His commissions in the Wittenberg Court included not only paintings and prints but even the design and implementation of interiors and the decorations of festivals, which required Cranach to run a large workshop. Furthermore, he dealt with book publishing and ran a printing office, owned a pharmacy, and as a councillor and mayor took on a political role in Wittenberg. Besides his tasks at the royal court, he received ecclesiastic and secular commissions as well.

The figure of an elderly man enamoured with a young maiden had been already a subject of ridicule in antiquity, in Plautus's comedies, and in later centuries it frequently emerged in literature and folk plays mocking – oft with a didactic purpose – spouses and lovers with a significant age difference. At the turn of the 15th and 16th centuries, this satirical literary tradition was revisited e.g., in Sebastian Brant's *Ship of Fools* (*Narrenschiff*, Basel, 1494) and in Erasmus's *The Praise of Folly* (1509), and depictions of the theme on prints, at times supplemented with moralising captions, became widespread and popular from the second half of the 15th century.

Known depictions of ill-matched couples date back to the 13th century, while the earliest example of the subject in the genre of prints are two sheets by the Master of the Housebook. The composition showing an elderly man and a young girl reveals a lot through the play of the hands: the man lustng after the girl and the girl having ambivalent feelings towards him, trying to free herself from her suitor's embrace but only so that she could lay her slender fingers on his bulging purse. The other sheet, featuring an elderly woman with a younger man presents an entirely different relationship: it is cold calculation that can be detected on the young man's delicate face, his hands desire not to touch the haggard woman but rather her purse, which the woman protectively holds on to even though she is well aware that she can only get an embrace in return for money.

The earliest extant depiction of the theme in painting is considered to be Jacopo de' Barbari's canvas featuring an elderly bearded man and a young girl (1503), which decorated the bed chamber of Prince John, the brother of Frederick the Wise. Lucas Cranach, who succeeded de' Barbari as court painter, was in all likelihood familiar with this work of the Venetian master, but in his picture it is rather eroticism and satire that dominate (whereas

de' Barbari's melancholic depiction has a possible mythological interpretation). In the Budapest panel representing the same couple, the young woman dressed in fine court apparel, her posture suggests self-confidence and calculation, while the man's touch is rendered as crude but the young maiden cleverly robs her suitor; these details are reminiscent of Hans Baldung Grien's print (1507): the power of female seduction and cunning prevail in both sheets. Cranach's rendering of the elderly woman and the young man, on the other hand, conveys a different meaning: the brocaded but toothless, caricature-like crone with her face distorted by lust presses the coins into the hands of the handsome young man, who feigns romantic emotions – the whole scene implicating that love can be bought with money. Both types reflect the judgement of society holding in contempt and ridicule the elderly lustng after the young.

Cranach made many renditions of the theme from the 1520s onwards, presenting the moral lessons succinctly and ironically in each work. The large number of variants – more than forty – that survived from his workshop suggest that the depiction of the theme and its message were popular with the wealthy urban middle-classes as well.

[E. F.] – [G. S. Cs.]

Albrecht Altdorfer

[Regensburg, circa 1480 – Regensburg, 1538]
Madonna and Child, circa 1516–1518

Oil on limewood panel
49.4 × 35.5 cm
Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 5119
[Cat. 4]

Provenance

Purchased from dealer J. Böhler, Múnich, 1917.

Bibliography

Pigler 1967, p. 38; Ember and Takács 2003, p. 23; Noll 2004, pp. 244–245; Anon 1886, pp. 154–156; Baldass 1923, pp. 186–188; Urbach 1994, p. 216, n. 51.

Albrecht Altdorfer is one of the key figures of the Danube school, whose virtuosity not only shines through in his use of various mediums and techniques, but also in his approach to his subject matter, most notably elevating the art of landscape to its own genre.

Like many others of his time Altdorfer was also inspired by the art of Albrecht Dürer, and in this case the composition was taken from Dürer's 1516 engraving *The Virgin and Child on a Crescent with a Sceptre and a Starry Crown*. This is clear with both artists depicting a young and beautiful crowned Mary, holding the infant Christ, with his head gently resting on her shoulder.

Altdorfer modified the composition to a half-length format, which creates a closer, more intimate peak at mother and son. The other significant alteration he made was the absence of the sceptre; while on Dürer's etching Mary is holding one, in this painting the viewer is left with the somewhat awkward positioning of the Virgin's right hand, clearly missing the crown jewel. Interestingly, the delicate underdrawing revealed by infrared photography

also does not show a sceptre. What is visible is that apart from the top of the panel, it was cut on all the other sides. Still the object could not have been much larger and clearly intended for private devotional purposes, which is also indicated by the prayer inscribed above the Virgin and Child.

Such private religious images were popular in the 16th century, a large number of them dedicated to the Virgin Mary, as the Mother of the Savior and one of the most important figures in the process of salvation and redemption in the Catholic Church. Altdorfer's home town, Regensburg also had a cult dedicated to the Virgin Mary, centred around a 13th century icon, the *Schöne Maria of Regensburg*, said to have been painted by St. Luke himself and to possess magical powers. Altdorfer himself copied it and produced engravings that were vastly popular and wide spread in the region. These prints and memorabilia became devotional objects themselves, which is interesting to contemplate with Luther and the Reformation in the background.

[A. K.]

Bartholomeus Spranger

[Antwerp, 1546 – Prague, 1611]
Diana (Luna), circa 1600
Oil on canvas
69.2 × 52 cm
Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 73.12
[Cat. 5]

Provenance

Acquisition by BÁV, Budapest, 1973, n. 229.

Bibliography

DaCosta Kaufmann 1985, p. 308; DaCosta Kaufmann 1988, pp. 272–273, n. 20.72; Fučíková 1997, p. 407, n. I. 92; Fučíková 1998, p. 180; Gosztola 2006; Urbach 2003, p. 127; Gosztola 2008, n. 47; Paukner 2013, p. 276, n. 92; Metzler 2014, n. 75.

Diana, equated with the Greek Artemis, the goddess of hunting, woods and wild animals, is depicted here as an erotic and mysterious vision, featuring the complete array of her attributes. A crescent adorns her head (she was often identified with Luna, the goddess of the Moon), she daintily holds an arrow in her left hand and strokes her hound with her right. Her exquisitely fashioned quiver can be seen on her side, and her shapely bosoms show from under her robe loosely held together. While her roles as a goddess include the protection of virginity and morals, in this painting she is shown as a sensuous temptress.

The depiction of the naked female body had great tradition both in Flanders, where Bartholomeus Spranger hailed from, and in Italy, where, following contemporary training practices, he travelled on a study trip. In addition to the traditions he was familiar with, Spranger must have also known the theories of the notable theoreticians and art writers of the cinquecento (Giovanni Battista Armenini, Gian Paolo Lomazzo, Carel van Mander), who declared the superiority of artistic imagination and invention over the mechanic copying of what meets the eye. By presenting the ideal of beauty in his painting, Spranger not only emulated

the trend of his time but also fulfilled the expectations of his patron, Rudolph II, Holy Roman Emperor and King of Bohemia and Hungary. The Emperor, one of the greatest patrons and art collectors of all time, earned himself imprescriptible merits as an erudite patron of cultural life, astrology and alchemy; he was also well known for being a keen admirer of beautiful female bodies and erotic themes. His Prague court, referred to by his contemporaries as the "Parnassus of the Arts", where he gathered together an international company of artists, was frequented by representatives of virtually all branches of the arts. Spranger – similarly to his fellow artists Hans von Aachen and Joseph Heintz – specialised in allegories and mythological scenes inhabited by nudes of ideal beauty, and thus he was prized by Rudolph II as one of his favourite, sought-after court painters.

In regard to both its theme and style, the Budapest painting of Diana is an excellent and typical example not only of Spranger's art but also of international mannerism, the artistic trend that prevailed at the time. The goddess mysteriously emerges from the dark background, the contours of her body softly melding together with the homogenous environment. Her figure is full of grace, her appearance is elegant, while the way she holds her hands and her posture are unnaturally sophisticated. Diana's dreamy countenance, her flushed cheeks, and full, slightly open lips enhance her sensuality. The picture has a characteristically translucent mannerist palette: an apple-green robe and a madder lake, decoratively waving drapery with yellow accessories of a golden shimmer.

This painting must have formed part of a series depicting goddesses, or planets in an astrological allegory. A similar picture can be found in the Brukenthal Museum in Sibiu by Matthias Gundelach, who presumably worked in Spranger's Prague workshop as an assistant.

[A. G.]

Jan Gossaert (Mabuse)

[Maubeuge, circa 1487 – Antwerp (?), 1532]
The Mocking of Christ, 1527
Oil on oak panel
50.8 × 40.4 cm
Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 4326
[Cat. 6]

Provenance

Bequest from Count János Pálffy, Bazin Castle (today: Pezinok), 1912.

Bibliography

Winkler 1921, vol. 14, p. 412; Térey 1924; Mayer-Meintschel 1966, pp. 35–36; Pigler 1967, vol. 1, pp. 274–275; Rudloff-Hille 1967; Urbach 1994, pp. 168–169, 219–220, n. 61; Urbach 2000, p. 74; Mensger 2002, pp. 149, 151, fig. 81; Ainsworth 2010, pp. 207–210, n. 70; Urbach 2015, pp. 199–204, n. 16.

This exquisitely accomplished depiction once used for devotional purposes had been attributed to Jan Gossaert's circle for decades, despite its high quality by which it stood out from

the copies. The painting, which was cleaned and restored for the 2010 monographic exhibition in New York, was finally unarguably proven by Ainsworth to have been executed by Jan Gossaert himself and used as a prototype for more than twenty copies.

Drawing on the gospels (Mt 27:27-30 and Mk 15: 16-18) and various medieval textual traditions, one of the key scenes – the mocking of Christ that took place in the hours preceding the Crucifixion – is shown with unconventional iconography. In an air of ecstasy, raising his eyes towards the source of light, Jesus is sitting on a stone block with cracked corners placed on a large podium. He is wearing the crown of thorns that blends into his thick wavy hair but no trace of torture is visible on his body – only the porphyry column behind him alludes to his flagellation. Behind the pillar, hiding in the shadows is a bearded man looking at the viewer and pointing at Christ with his left hand. A group of four – Jews and henchmen mocking Jesus – can be seen on the other side; the man clad in a brilliant ultramarine-blue slit gown holds a cane towards Christ.

The depiction combines two iconographic traditions: the disrobed Christ sitting on the stone, full of sorrows, evokes the highly popular *Andachtsbild* type, the so-called *Christ on a Cold Stone* depiction, while the scene of mockery and the setting refer to the Passion.

A similar blending of pictorial tradition is to be found in the print on the cover of Albrecht Dürer's *Large Passion Series* (1511) published in Nürnberg, which presumably was the prototype for Gossaert's composition. The location and the column might have also been inspired by another Dürer print, known in literature as the first etching executed for the *Passion Series*. It cannot be excluded that Christ's athletic physique reminiscent of Samson and Heracles was also borrowed from Dürer, although Mensger traces back Gossaert's Budapest picture, along with his *Man of Sorrow* (the latter preserved in Valencia), to the *Belvedere Torso*. The Netherlandish master, also known as Mabuse, was among the first artists to travel to Italy in 1508 to study antique buildings and sculptures, which, upon returning home, he used for his pictures representing biblical and mythological themes. The meticulous modelling of the marble-like body of the Budapest Christ and the architectural detail in the background attest Gossaert's susceptibility to classical antiquity, while the physiognomy of the mockers reminiscent of Leonardo's character heads shows the inspiration of late Renaissance and mannerist painting, applied to a panel whose festive and meditative ambiance was well-suited to the emotionally charged, mystical experience of private devotion.

[G. S. Cs.]

Lucas Cranach the Elder

[Kronach, 1472 – Weimar, 1553]

Saint George, circa 1505

Pen, brush and black ink heightened with lead white on paper prepared in grey

212 × 100 mm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 70

[Cat. 7]

Provenance

Praun collection; Esterházy collection, 1871.

Bibliography

Fenyő 1954, p. 44, fig. 24; Achilles-Syndram 1994a, p. 149, n. 30; Gerszi 1999, p. 112, n. 48.

Lucas Cranach the Elder, born in Bavaria, was the most outstanding member of an extensive family of painters. At the beginning of the 1500s he lived for some years in Vienna and then in 1505 became court painter in Wittenberg to Frederick the Wise, Elector of Saxony. The years that followed formed the most productive period of his activities as a graphic artist.

This work by Cranach depicts Saint George standing in an elegant pose before a dark grey background and holding a dead creature reminiscent of the skin flayed from the vanquished dragon. It served as the model for the master's woodcut with an identical theme, dated to 1506, which shows the saint in a mirror image before a landscape background, surrounded by two putti, and this time with the body of the dragon lying at his feet. In the Budapest sheet the artist achieved a subtle, decorative effect through the sensitive, differentiated modelling of the shiny armour of the dragon-slayer and the defeated beast, as well as through the calligraphic drawing of white lines contrasting with the black ink and dark background. The direct models for the figure of Saint George were the two side-wings of the *Paumgartner Altar*, painted by Albrecht Dürer (1471-1528) for the Katharinenkirche in Nürnberg in 1498 (now Alte Pinakothek, München): Cranach borrowed the dragon type, shown as insignificant through its small size and primarily functioning as an attribute, from the left panel depicting Saint George, while he adopted the contrapposto posture of Saint Eustace, in a mirror image, from the right wing. These similarities indicate that after his sojourn in Vienna between 1502 and 1504 Cranach probably stopped in Nürnberg on his way to Wittenberg, where he may have seen Dürer's altarpiece.

The depiction of Saint George in his knightly armour was revived by the growing cult of the dragon-slayer at the time. Because of the increasing threat of the Turkish hordes, Holy Roman Emperor Frederick III founded the Knights' Order of Saint George in 1469, and then his son Emperor Maximilian I created the Brotherhood of Saint George in 1493 and the Saint George Society in 1503, thus elevating the reverence for the saint. Similarly to his father, Maximilian I regarded Saint George as his patron saint and had himself depicted as a knight of the order. Cranach's Budapest drawing, together with an additional four drawings, was preserved in the 16th century Praun collection in Nürnberg as the work of the master, and now is the only one of the five sheets whose attribution is still valid. The drawings of the Praun collection were purchased by Nikolaus Esterházy (1765-1833) around 1804 and found their way to the Museum of Fine Arts, Budapest as part of his collection.

[Sz. B.]

Hans Baldung Grien

[Schwäbisch Gmünd, 1484/85 – Strasbourg, 1545]

Head of a Woman, 1536

Black chalk

258 × 157 mm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 1898-118

[Cat. 8]

Provenance

Purchase, Landsinger collection, 1898.

Bibliography

Koch 1941, n. 139; Söll-Tauchert 2010, p. 64, fig. 45.

Hans Baldung Grien, successful painter, graphic artist and designer of stained glass windows, was born into an erudite, scholarly family in Schwäbisch Gmünd. He probably began his art studies in Strasbourg, and then, in 1503, joined the Nürnberg workshop of Albrecht Dürer (1471-1528), where he primarily designed stained glass windows and made woodcuts, and it is highly likely that he directed the work in Dürer's workshop when the master was away in Italy from 1505 to 1507. The friendship between the two artists lasted throughout their lives. Baldung returned to Strasbourg in 1509 and was active there all his life apart from a sojourn in Freiburg im Breisgau between 1512 and 1517. In addition to religious works his imagination was captured by unusual themes, including the mystical world of witches and transience.

The Budapest *Head of a Woman*, drawn in black chalk, with a lively countenance and locks decoratively wreathing her face, was presumably executed in connection with one of Hans Baldung Grien's numerous Madonna paintings, although no direct link can be proven with any of these pictures. Several scholars underline the kinship between the facial type of the Budapest composition and the artist's *Madonna with the Parrots* in the Germanisches Nationalmuseum in Nürnberg. The naturalness of the woman's countenance is enhanced by the asymmetrical pair of eyes directed at the viewer and the irregular lips. The piece's decorativity is also underscored by the date 1536 indicated in large numbers and integrated into the composition. Two of Baldung's similar studies of women's heads – one drawn in black and the other in red chalk – are in the collection of the Kunstmuseum Basel (Koch 1941, nos 41 and 43). These undated works are estimated to have been made two decades earlier than the Budapest drawing, but the rhythmic line structure of the wavy hair, the softness of the chalk modelling, and the refined tonality link the three head studies. The contours of the head and the face in the Budapest composition and most of the curves of the locks were subsequently deepened with thin, clearly visible lines and it can also be seen that the entire surface of the verso was once covered with black chalk, which is now partly worn away. This suggests that a copy must have been made of the head by incising the contours. The subsequently applied rigid lines somewhat distort the original drawing and lend it a more schematic character.

[Sz. B.]

Albrecht Altdorfer

[Regensburg (?), circa 1480 – Regensburg, 1538]

Saint Barbara, 1517

Pen, brush and black ink heightened with lead white on paper prepared in green, 161 × 123 mm

Signed below center: "AA 1517"

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 23

[Cat. 9]

Provenance

Praun collection; Esterházy collection, 1871.

Bibliography

Winzinger 1952, p. 82, n. 62; Achilles-Syndram 1994a, pp. 155-156, n. 34.

Active as a painter, architect and draughtsman, Albrecht Altdorfer took on a significant political role as a member of the town council of his home town, Regensburg. He was a master of the "Danube School", a term denoting masters who worked in the region between the Bavarian and Austrian banks of the Danube and in the Salzburg and Innsbruck area at the beginning of the 16th century and whose landscape portraits were mostly based on the direct observation of nature. Altdorfer made many of his drawings, like this *Saint Barbara*, on dark prepared paper (brown, reddish brown, green or blue) with pen in black ink, heightened with white creating dramatic chiaroscuro effects.

The female saint shown here lived in the 3rd century. In order to discourage her suitors, she was shut in a tower by her father, Dioscurus of Heliopolis. When she converted to Christianity, Dioscurus made every effort to persuade his daughter to leave her new faith. After refusing to comply him, Barbara was decapitated by her own father. In this composition Altdorfer depicted her in a stylised landscape, stepping forward with one of her attributes in her hand, the chalice surmounted by a wafer of the host as she was commonly invoked against sudden death by storm or lightning and thus against the danger of dying without the benefit of the last sacrament.

It has been suggested that the Budapest Saint Barbara was made as a preparatory study for Altdorfer's altarpiece for St Florian Abbey, Austria, completed by 1518, but it is more likely that it is connected with the master's eleven drawings in the monastery of Seitenstetten, Austria, similarly dated to 1517, each of which features an apostle set in a stylised landscape. *Saint Barbara* can be linked to the apostle-series not only by its date of execution and the sculptural quality of a single figure but also by the heightening with white on a dark background that creates a powerful light-and-shade effect. Other similarities include the representation of the ample folds on the robe, the female saint and the apostles. The meticulous details of the Budapest drawing, its decorative quality achieved by the chiaroscuro technique as well as its dating and signature suggest that the master intended it as an autonomous work, presumably for a series of saints. The popularity of the composition is confirmed by a true copy probably executed in Altdorfer's workshop (earlier in L. Rosenthal's Bern collection, and then in the collection of Leroy M. Backus in Seattle; its current location is unknown).

[Sz. B.]

Wolf Huber

[Feldkirch, circa 1485 – Passau, 1553]

Landscape with Willows, 1514

Pen and brown ink on paper

153 × 206 mm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 190

[Cat. 10]

Provenance

Praun collection; Esterházy collection, 1871.

Bibliography

Winzinger 1979, vol. 1, p. 83, n. 24; Achilles-Syndram 1994a, p. 167, n. 44; Messling 2014.

Native to Feldkirch in Vorarlberg, later court painter to the Bishop of Passau, Wolf Huber was active as a painter, draughtsman, woodcut designer and architect. Together with Albrecht Altdorfer he is regarded by art historians as the most influential artist of the "Danube School" – painters and draughtsmen who worked in the Danube region between Regensburg and Vienna at the beginning of the 16th century – whose topographically often accurate landscape portraits were based on the direct observation of nature. Indeed, the works of Huber and Altdorfer can be regarded as milestones in the creation of the autonomous landscape genre.

This virtuoso drawing together with its counterpart *Landscape with Willows and a Mill*, also preserved in Budapest, and some landscape drawings that only survived in copies once probably belonged to a sketchbook which Huber used on his travels in the Lower Alps in 1514. Despite the seemingly incidental and irregular arrangement of the leafless willows, the composition is carefully constructed. The low vantage point and the rhythm of the diagonally grouped trees that appear large in the foreground and are foreshortened in the background suggest an open space dominated by the strong calligraphic character created by the bare branches reaching towards the sky from the knobby tree trunks. The two figures in the boat and the man-made environment with buildings by the riverside merge into the landscape. Huber was able to create a decorative effect through the varied structures of the lines and through the sharp contrast between the boldly and expressively depicted willow branches and the meticulous, short curved lines used in the uneven ground of the foreground and the tree trunks.

The many surviving 16th century copies made after Huber's landscape drawings prove the contemporary artists' respect for his approach to nature that exudes a dynamic force. A good number of such copies formed part of the Nürnberg collection of Paulus II Praun (1548–1616), where *Landscape with Willows* was also preserved.

[Sz. B.]

The Italian Renaissance Period

In 15th century Italy, there was an effervescent cultural atmosphere, manifested in the profound changes taking place in philosophy, science and the arts. Today we know this intellectual trend as Renaissance Humanism, and it unfolded within the framework of a new social order where the individual and the world surrounding each person acquired central importance. Italy managed to become the cultural focal point of an era once again by turning back to recover the glory of classical antiquity. The ancient Roman Republic, cradle of great literary authors and classical artists, was the primary point of reference for this transformation. The vocabulary, forms, proportions and the measure of man from that era were once again put into practice. Linear perspective, a novel technique of representation that sought to accentuate a sense of reality within a painting by generating an illusion of spatial depth, was developed in this context.

The city of Florence was the epicenter of this intellectual revolution, followed by Rome, where the Papacy became the principal source of commissions for the period's greatest works. Leonardo da Vinci (1452–1519), Michelangelo (1475–1564) and Raphael (1483–1520) were the most notable artists; the human figure and space were the most important themes, as can be observed in works by Jacopo del Sellaio (1441–1493), Bernardino Luini (1480/1482–1532) and Lorenzo Lotto (ca. 1480–1556/1557), whose activity took place in different parts of the peninsula.

At the outset of the 16th century, scientific discoveries—in fields like geography, astronomy and human anatomy itself—and aesthetic explorations—into the handling of space, *serpentinate* line for figures and *cangiamento* effects in light and color—led to new forms of artistic expression that prevailed as a reaction to classical ideals of beauty.

In formal terms, the proportions of the human figure were distorted; heads became smaller and limbs were elongated. Clothing worn by the characters in paintings was of pale, soft, muted colors that altered in the highlights and shadows, provoking changes in light and hue. Figures are seen in undulating movement in spaces that have lost the calm rationality that the Renaissance world imposed through the order of linear perspective. This new style, called Mannerism, was developed in Italy but also expanded to France, Flanders and Germany, among other countries, where it achieved distinctly different forms in each place.

The characteristics mentioned above can be seen in works by Giorgio Vasari (1511–1574). An artist and theoretician, he coined the term that gave the era its name. On the other hand, works by El Greco (1541–1614) in Italy and later, in Spain, allow for a full appreciation of these new forms of expression.

Jacopo del Sellaio

[Florence, 1442 – 1493]

Saint John the Baptist, circa 1485

Tempera on canvas

157 × 79.5 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 5957

[Cat. 11]

Provenance

Purchased in Vienna, 1924.

Bibliography

Berenson 1932, p. 525; Pigler 1967, pp. 89–90; Boskovits 1978, pp. 42–43; Tátrai 1991, p. 109; Pons 1996, pp. 294–295; Pons 2003, pp. 144–147; Pons 2009, p. 140, n. 11.

The cult of John the Baptist, the last prophet and Christ's forerunner, was pursued in Florence more zealously than ever. The city-state regarded him as its patron saint and thus Florentine depictions were accorded a patriotic as well as a religious tone. Jacopo del Sellaio's painting was originally probably used as the processional flag of a religious brotherhood; thus its 'Florentineness' was even more pronounced. This purpose can be concluded not only on the basis of its size and format but also because it was painted on canvas, unlike the overwhelming majority of contemporary Florentine paintings that were painted on panel, and because the saint appears alone and not in the company of the Madonna and other saints. "John was clothed with camel's hair and wore a leather belt", says the Gospel of Mark (1:6). The addition of a red veil must have cultic significance: it is a tribute to the prophet and elevates the preacher to the rank of an orator. John the Baptist's permanent attributes are his dishevelled hair, a reed cross with a long slender stem, and a bowl for baptising. A spring gushes from a high cliff, while ivy creeps up a dry tree on the right side; the former is a symbol of baptism and the latter that of eternal life gained through it. The banderol bears the inscription *Ecce Agnus Dei* since upon seeing Christ John said: "Look, the Lamb of God, who takes away the sin of the world." (John 1:29). The pictorial representation of the profound prophesy – "And now also the axe is laid unto the root of the trees: therefore every tree which bringeth not forth good fruit is hewn down, and cast into the fire." (Matthew 3:10) – as it can be seen here, in Sellaio's work, is rare indeed. The axe metaphor brings to mind the thunderous preaching of the Dominican monk Girolamo Savonarola in which he scourged out moral decay, even turning against the Duke of Florence, Lorenzo Medici, calling for repentance. Jacopo del Sellaio's Baptist is nevertheless not the harsh prophet declaring the law but rather a plaintive youth who, tortured by his baleful premonitions, declares his religion of compassionate love. Hence, Lorenzo Medici's humanism triumphs over Savonarola's fanaticism. Sellaio probably adopted the motif of the axe from Fra Filippo Lippi's *Adoration of the Infant Jesus*, which was painted around 1457 for the Medici Palace decorated with Benozzo Gozzoli's frescos (today Gemäldegalerie, Berlin). This connection with Lippi can also be confirmed by the fact that Sellaio was his student at the beginning of his career. He later met Sandro Botticelli in the studio of Fra Filippo, with the style of the former having a decisive influence on his art. This *Saint John* is also inconceivable without Botticelli prefigurations; indeed, it precisely follows the *Saint John* which appears by the enthroned Madonna in the *Saint Barnabas Altarpiece*, painted around 1485 (now in the Uffizi, Florence). Inspired by the spirit of Neoplatonism, Botticelli painted his Baptist as a more otherworldly figure than Sellaio, infusing him with more mystical rapture and elation intensified to the point of exaltation. [V. T.]

Bernardino Luini

[Dumenza (?), circa 1481/1482 – Milan, 1532]

Madonna and Child with Saint Elisabeth and the Infant Saint John, circa 1520–1525

Oil on panel; transferred from panel to canvas and back to panel again; 89 × 66 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 51

[Cat. 12]

Provenance

Esterházy collection, 1871.

Bibliography

Pigler 1967, p. 399; Berenson 1968, p. 225; Tátrai 1989, pp. 170–171; Tátrai 1994, p. 50; Villata 2015, pp. 42–45; Tátrai 2016, pp. 90–91, n. 51.

Bernardino Luini was one of the most significant and prolific painters of Lombardy in the first third of the 16th century. His style is rooted in the solid forms of the local quattrocento tradition, however, the greatest influence exerted on him was that of Leonardo, whose works he copied and studied. He borrowed many of Leonardo's types, solutions and compositions in his own works but did not master the intellectual depth of his model's art, nor the scientific foundations of his thought. Indeed, profound philosophical meaning and signs of the dedicated observation of nature are not to be found in Luini's works.

The subject of the Budapest panel also stems from the art of the well-known master: the apocryphal story according to which Christ and John the Baptist meet as children accompanied by their mothers Mary and Elizabeth had been made popular in painting by Leonardo and Raphael. The present composition is based on a Leonardo drawing with a similar theme, which was once the property of Bernardino Luini and then of his son, Aurelio, as can be read in Gian Paolo Lomazzo's treatise *Idea del tempio della pittura*, published in Milan in 1590. This particular work is the *Saint Anne cartoon*, now in The National Gallery, London. Luini painted an accurate replica of this work, although he added the figure of Saint Joseph to the original group (now in the collection of the Pinacoteca Ambrosiana, Milan).

In the Budapest panel Luini reverses the composition of the *Saint Anna cartoon*, provides a looser variation of the gestures and the figures' relation to one another, while placing the protagonists into an environment reminiscent of Leonardo's *Virgin of the Rocks*. Similarities to the latter include the layered cliff, the flowers peeping out from the stones, the sparse foliage, untypical of Luini, as well as the motifs of closing off the background with natural elements.

Luini works with Leonardo's types and chiaroscuro in order to recreate the setting as well as the atmospheric and pictorial unity of the above-mentioned models. He endows his figures with sculptural qualities, but replaces the spatial integration of Leonardo's compositions by an arrangement parallel with the picture plane. S. J. Freedberg points out that Luini adopts Leonardo's art using a simplified form of expression and lacking its unique subtleties. However, he praises Luini's Madonnas of the 1520s, to which the Budapest picture can also be partly

related. According to Freedberg, these works display more profound emotions, polished forms and soft elegance. A special iconographic element in the Budapest panel is the large moth on the trunk of the tree behind Mary, thanks to which the painting is also referred to in literature as the *Madonna della farfalle* (Madonna of the Butterfly). This rarely used motif entered Christian art as the Antique symbol of the soul alighting from the body and alludes to the Passion and the Resurrection in depictions of Christ and John the Baptist.

[N. K.]

Lorenzo Lotto

[Venice, circa 1480 – Loreto, 1556]

Madonna and Child with St. Francis of Assisi, circa 1540–1545

Oil on canvas

67.5 × 66 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 79

[Cat. 13]

Provenance

Donation from Zsigmond Ormos, before 1868.

Bibliography

Gronau 1924, p. 306; Venturi 1929, pp. 44, 114; Berenson 1956, pp. 124, 462; Pigler 1967, p. 395; Mariani Canova 1975, n. 347; Tátrai 2002, p. 54; Tátrai 2005, pp. 38, 62, n. 15.

To this day a certain degree of uncertainty can be perceived with regard to the reception of this late work by Lorenzo Lotto, despite such authorities arguing for its authenticity as Georg Gronau, Adolfo Venturi, Bernard Berenson and Andor Pigler. Some claim that it is not the painter's autograph work but was made by a master of 'Lotto's school'; this, however, is utterly impossible. The Venetian painter's activities were spread over numerous locations: in addition to his native town, the stations of his life included Treviso, Recanati, Rome, Jesi, Bergamo, Trescore, Ancona and Loreto. He occasionally worked with assistants, but – like Titian, Tintoretto, Jacopo Bassano or Veronese – had no students or followers, so there is no 'Lotto school' to talk of. With its passionate, direct style and types this painting perfectly fits in with Lotto's œuvre, which forms a separate chapter of Cinquecento painting; moreover, the work's artistic quality leaves nothing to be criticised that would serve as basis for refuting Lotto's authorship. It is true that a certain simplicity in the movements and especially in the folds can be discerned in this painting when compared with a significant number of works by Lotto but this is not at all without example in his œuvre. The three characters melded together both in their composition and expression unarguably bear the most characteristic traits of the master, of which the most prominent are his deeply personal tone, intuitive approach and avoidance of convention despite the traditional theme. The figures of Mary and Saint Francis dynamically arch towards each other, and in response to the monk's devout admiration Christ shows child-like love. The stigmatized hands of the saint and Christ's outstretched arms cleverly rhyme, and their eyes fixed on each other convey the mystical event like the human soul's state of grace. It is not conceivable that there was a talented

copier capable of expressing the strength of Saint Francis' faith with similar intensity, or who could have lent such a distinctly individual character to the monk's physiognomy and imbued the figures of Mary and Christ with this much love-filled intimacy. It is likely that the depiction of the relationship between the Infant Christ and Saint Francis was partly inspired by one of the most notable compositions of Venetian Renaissance painting, Titian's altarpiece *Madonna of the Pesaro Family*, executed for the Friar Basilica. One of the splendid details of the composition, made in 1526, is the dialogue between the saint and the Infant Christ. In Titian's altarpiece this detail, similarly to all the others, is infused with a heightened sense of pathos, which is replaced in Lotto's small composition by a spontaneity of expression suited to private devotion.

During the picture's restoration in 2001 minor losses and worn sections were revealed, but the extent of these did not endanger an authentic reconstruction. The original motif of the background, the green curtain, was overpainted probably in the 17th century with a landscape of hills and trees. After this was removed and the picture was cleaned, the composition regained its warm colour palette.

[V. T.]

Garofalo (Benvenuto Tisi)

[Ferrara, 1481 – 1559]

Christ and the Adulteress, circa 1540

Oil on panel

55 × 44 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 165

[Cat. 14]

Provenance

Lodovico Trott collection, Ferrara; Tommaso Ruffo collection, early 18th century, Ferrara; Esterházy collection, 1871.

Bibliography

Baruffaldi 1844, pp. 352–354; Pigler 1967, p. 124; Mezzetti and Mattaliano 1981, p. 159; Tátrai 1987; Fioravanti Baraldi 1993, p. 266; Danieli 2008, pp. 176–177; Tátrai 2008, pp. 68–69.

In the Gospel of John (8:1–11) we can read that once as Jesus was teaching his followers in the temple, the scribes and Pharisees brought an adulteress before him, saying: "Teacher, this woman has been caught in the act of adultery. In the Law Moses commanded us to stone such women. So what do you say?" Christ answered in a conciliatory tone: "Let him who is without sin among you be the first to throw a stone at her!" When all her accusers slipped away, Christ turned to the woman: "Go and sin no more."

In 16th century Italy the story of Christ and the adulteress (John 8:1–11) was most frequently depicted by Venetian painters, while north of the Alps it was the workshop of Lucas Cranach the Elder that made interpretations of this episode simultaneously. The latter representations usually show the characters in contemporary attire, thereby conveying an actualised moralizing content. In his classicising painting Garofalo did not wish to express such additional meaning, or present a touching moral drama. In accordance with his late,

mannerist period, his aim was rather to create meticulously fashioned forms and effective colour compositions, which are pleasing to the eye. As references to him as "the Raphael of Ferrara" also indicate, Garofalo's main model, especially in his late period, was Raphael. This small, decorative painting is a miniaturised version of the Roman *grandezza* that we can see in Raphael's frescoes in the rooms of the Vatican. The composition and the architectural setting of *Christ and the Adulteress* follows the structure of Raphael's *School of Athens*: the central axis of the picture is occupied by the main character of Christ, also constituting the thematic centre of the painting; he is shown in frontal position and further emphasised by the group arranged around him in a semi-circle. There are two further figures inspired by the frescos of the Vatican: the Pharisee standing with his back to us, and the man holding onto the pillar, the former derived from the *Disputa* and the latter from *The Expulsion of Heliodorus*. The symmetrical group of the protagonists is closed on the right by the elegant figure of the adulteress, whose posture, subtle hand movements and densely folded clothes are reminiscent of Raphael's *Saint Catherine of Alexandria* (National Gallery, London).

The character types, postures and gestures that Garofalo borrowed from the canon of high art in the spirit of academic mannerism all serve the purpose of decorativity and completeness of form, all of which corresponds to the fact that the painting was executed on commission from a private art collector, a nobleman from Ferrara called Lodovico Trott.

[N. K.]

Titian (Tiziano Vecellio)

[Pieve di Cadore, circa 1488 – Venice, 1576]

Madonna and Child with Saint Paul, circa 1540

Oil on canvas

108 × 96.5 cm

Hungarian National Bank, deposit to the Museum of Fine Arts, Budapest, inv. L.3.745

[Cat. 15]

Provenance

Deposit of the Hungarian National Bank, 2015

Bibliography

Tátrai 2006; Ton 2017.

In all probability, the following 17th century description, published in Carlo Ridolfi's biography of Titian, refers to the master's Budapest Madonna: "Il Signor Francesco di Modona ha un'effigie della Vergine col bambino in braccio con San Paolo, che seco favella." (My Lord Duke Francesco of Modena owns an image of the Virgin with Her child in Her arms accompanied by Saint Paul, who is conversing with Her.) The painting is also mentioned in an early 18th century inventory as part of the Duke of Modena's collection: it describes a 4 ¾-inch-high and 4-inch-wide Titian painting, depicting the Virgin Mary presenting her child to Saint Paul, who is leaning upon a broadsword. The variations and copies of the Budapest picture indicate that the composition was immensely popular. The main versions can now be found

in the Hermitage in Saint Petersburg (*Madonna and Child with Mary Magdalene*, inv. 118), the Uffizi in Florence (*Madonna and Child with Saint Catherine*, inv. 949) and in a New York private collection (*Madonna and Child with Mary Magdalene*).

The painted group of Titian's Budapest Madonna appear in an architecturally confined space with a window opening to a blue, cloudy sky. The young and serene figure of Mary, rendered as a gentle beauty, is immersed in her thoughts, holding her child and resting her gaze upon the book in the man's hand. The child, standing and looking out of the picture, holds an apple in his hand, a reference to the Fall and to Redemption. He is wearing a coral necklace, which gives protection against sickness and wicked intrigue according to the pagan tradition. Rather unconventionally, Titian does not depict Saint Paul in common apostolic attire, but in the uniform of a Roman soldier: a tunic, leather armour and a red cloak. His attributes, the book and the sword, make the saint recognisable. This unusual iconography must have been determined by the commissioner, who remains unknown to us but whose portrait the painter immortalised in the figure of Saint Paul: the highly individualised face allows us to conclude that we see a kind of hidden portrait, a so-called *portrait historiae*. The alteration of figure's costume to military attire must have happened in a later phase of execution: the painting's X-ray photographs do not show the Roman garment but a shirt-like apparel with rolled-up sleeves.

[N. K.]

Giorgio Vasari

[Arezzo, 1511 – Florence, 1574]

Marriage at Cana, 1566

Oil on panel

40 × 28 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 172

[Cat. 16]

Provenance

Esterházy collection, 1871.

Bibliography:

Pigler 1967, pp. 98–99; Tátrai 1991, p. 16 (with preceding bibliography); Cecchi 1999, pp. 153–155; Tátrai 1999; Cox-Rearick 2009, pp. 384–385, n. 118.

According to Giorgio Vasari's correspondence, on 4 April 1566 the famous painter and art history writer arrived in Perugia in order to supervise the installation of three of his large-sized paintings executed for the San Pietro monastery. Complying with traditional subjects, the works commissioned by Abbot Jacopo Dei and intended for the refectory presented scenes of meals, depicting episodes from the Old and New Testaments as well as from the *Legenda Aurea*. The first piece showed the Prophet Elisha adding flour to the poisonous food served to his disciples to make it edible (Kings 2, 4:38–41), the second scene depicted Jesus turning water into wine at the wedding at Cana (John 2:1–12), while the third pictured Saint Benedict and his fellow monks finding two hundred bushels of flour before the gates of the monastery in the time of the greatest famine (as described by the

Legenda Aurea). Two of these works, still held by the monastery's building complex in Perugia, have small-size versions, surviving to this day. These similarly autograph paintings were probably executed later than the great Perugian paintings of 3.5 × 2.5 metres, intended as autonomous works for private use. One of these is the *Wedding at Cana*, the panel belonging to the collection of the Museum of Fine Arts, Budapest.

The scene's three main figures, shown seated at the table, are Christ, Mary and Saint Peter, the latter being the monastery's patron saint. Their group is surrounded by figures congested into a narrow, stepped space. The symmetrical composition holds an abundance of meticulously fashioned decorative details, whose complicated lines, enamel-like brilliance and mannered colours provide a splendid example of Vasari's academic mannerist style. The overall impression that the painting makes on the viewer is determined by the composition's decorative nature and measured elegance rather than the episode's emotional content. The Budapest painting's history was adventurous in the last century. Purchased by the Hungarian state in 1871 as a piece from the Esterházy collection, the panel was placed into the care of the legal predecessor of the Museum of Fine Arts, Budapest. It disappeared during the Second World War while on loan, only to re-emerge in 1963 in the Montreal Museum of Fine Arts as a new acquisition. From 1964 the Hungarian state and the Museum of Fine Arts, Budapest made numerous diplomatic attempts to retrieve the painting until, on the occasion of the Hungarian prime minister's visit in Canada in 1999, Canadian Prime Minister Jean Chrétien offered to return the artwork to the Hungarian state. Thus, the painting blissfully found its way back into the collection of the Museum of Fine Arts, Budapest.

[N. K.]

Giovanni Battista Moroni

[Albino, circa 1520/1525 – Bergamo, 1578]
Portrait of Jacopo Foscarini (?), 1570–1578

Oil on canvas
105 × 83.5 cm
Signed and dated lower right: "Jo:Bap:Moronus. p. mdlxx [...]"
(the last digit is illegible)

On the back, inscription upper right: "Jacobus Contareno
Pottestas Padue/ [...] etatis sue 53"

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 53.501
[Cat. 17]

Provenance

Bequest from Count Jenő Zichy, 1906.

Bibliography

Vecellio 1598, fols. 85v–86r. Gregori 1979, n. 81; Garas 1981, n. 34; Tátrai 1995, n. 47; Szépe 2001; Vécsey 2010, n. 36; Vécsey 2014, pp. 138–139 (with preceding bibliography).

The œuvre of Giovanni Battista Moroni, active in Bergamo and its vicinity, can be divided into two large groups: portraits and religious works. Among the latter we find more conventional works that repeat the dry style of Moroni's master, Moretto da

Brescia; his realistic, little idealized portraits, however, make him an outstanding and inventive portraitist. Using a variety of postures, attires and props, he masterly creates an air of clarity and informality, as well as a sense of genuine immediacy between the model and the viewer. Some of the sitters appear quiet and distant, while others are alert with lively gestures; still, all figures are characterized by the painter's intellectual approach, the keen observation of facial features and an atmosphere of solemnity. This portrait of a man belongs to Moroni's compositions imbued with a serene, calm tone. The distance kept by the middle-aged model depicted in three-quarter length is effectively balanced by warm colour tones as well as the figure's relaxed posture and everyday-like, casual attire. The costume was described by Cesare Vecellio in his treatise on the history of fashion in 1598 as the home wear of Venetian nobles. The book with tassels and a leaden seal placed on the table, the so-called *dogale*, was a special Venetian book richly embellished with miniatures, which served as a letter of appointment, enlisting the most important duties of the republic's highest officials and the pertinent rules and regulations. The presence of a *dogale*, which was handed over to the highest-ranking Venetian officials at their appointment ceremony, allows us to assume that the commissioner had the portrait painted for such a notable event.

For the time being, the identity of the model cannot be determined with certainty. The inscription in the upper right corner, according to which the portrait depicts Jacopo Contarini, the governor of Padua was incorrect and was added subsequently: Padua never had a governor called Jacopo Contarini and the actual Jacopo Contarini (1536–1595), who was a patron of the arts, never bore this title. Furthermore, the painting's inscription cites the man's age as 53, which in Contarini's case does not coincide with the time of the picture's execution, i.e., between 1570 and 1578. We may suppose that the name is correct and only the supplementary information is wrong: Klára Garas and Mina Gregori conditionally identified the picture with a work described in the inventory of Paolo Contarini's legacy, drawn up in the nobleman's house in Venice on 29 September 1680, as "un Ritratto con Nobile in habito rosso" and naming its painter as "Moron". At the same time, the inventory also mentions an image of Jacopo Contarini, without indicating the artist. If we rely on the title of the governor of Padua, the man who bore it at the time of the picture's making was the admiral Jacopo Foscarini, whose year of birth – and therefore his age at the time the portrait was painted – remains unknown to this day. A comparison of authenticated portraits of Contarini and Foscarini, who resembled each other, does not take us closer to identifying the sitter of the Budapest portrait.

[N. K.]

Raphael

[Urbino, 1483 – Rome, 1520]
Design for a Temporary Decoration, circa 1508–1509
Pen and brown ink on paper
200 × 153 mm
Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 1935
[Cat. 18]

Provenance

Esterházy collection, 1871.

Bibliography

Joannides 1983, p. 215; Zentai 1998, p. 7; Seres 2013, pp. 80–91.

In autumn 1508, Raphael, a young painter from Urbino almost completely unknown at the time, was only one of the many artists recruited to paint the frescos for the Stanza della Segnatura, a newly renovated room of the Vatican Palace. Only a few years later, however, he achieved absolute artistic hegemony in Rome. An important role in the sudden surge of his career was also played by the fact that he was regarded by Pope Julius II and his successor, Leo X, as their number one artist. It was not before long that Raphael received commissions to paint further rooms of the papal apartment and the Loggias, as well as to design a large-scale tapestry series intended for the walls of the Sistine Chapel. In the meantime, he worked for the wealthy Sienese banker, Agostino Chigi, and the pope's closest confidante, Cardinal Bernardo Bibbiena. He also held important offices: he was the pope's secretary, chief architect of Saint Peter's Cathedral, undergoing renovation at the time, and the superintendent of Rome's Antique monuments. He was helped in the implementation of the increasing number of commissions by his well-organized, large workshop with many assistants. Raphael borrowed the pose of the figure of the main protagonist of the Budapest pen-and-ink drawing and its putto sketched on the left from the *Belvedere Apollo*. The famous Antique sculpture standing in the courtyard of the Vatican Palace could be studied by all the artists who visited Rome, but it was also widespread through the drawings, prints and small bronzes copied after it. Renaissance artists were primarily captivated by the anatomy and harmonious movement of the tall and slender figure of Apollo, which they frequently used for their secular and religious works composed to the most varied themes. In the Budapest drawing Raphael opened up the pose of the Antique model, rendering it more gracefully, and reinterpreted it by the addition of weapons and trophies placed at her feet. The *Belvedere Apollo* of the Budapest sheet is generally identified as Mars and suggests a decoration for a victory celebration, but the putto with the inverted torch is a common funeral symbol. Based on the theme and the plasticity of the representation, it was previously proposed that Raphael expressly intended this drawing for a sculptural ensemble, although no sculptural commissions linked to him are known. There is little information about his temporary decorations and no surviving documents can be directly related to the Budapest drawing, but it is more plausible that the composition represents an initial phase of the preparatory work for a festive decoration.

[Z. K.]

Perino del Vaga (Piero Buonaccorsi)

[Florence, 1501 – Rome, 1547]
Saint George and the Dragon, circa 1535
Pen and brown ink on paper, 214 × 259 mm
Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 1794
[Cat. 19]

Provenance

Esterházy collection, 1871.

Bibliography

Davidson 1966, p. 37; Zentai 1998, n. 32; Parma 2001, p. 69.

Perino del Vaga arrived in Rome at the age of sixteen, already a trained painter. Here he soon joined Raphael's workshop, where he initially participated in the preparation of the stucco decoration of the Loggias under Giovanni da Udine, and shortly afterwards he was entrusted to paint several biblical scenes after Raphael's designs. He was also esteemed as a specialist in monochrome paintings creating the effect of bronze reliefs: he not only painted the wall surfaces under the windows of the Loggias, but some decades later, the pedestal sections of Raphael's Stanze and Michelangelo's *Last Judgement*. After Raphael died and his workshop disbanded, Perino became one of the most employed painters in Rome. After the Sack of Rome in 1527 he travelled to Genoa upon the invitation of Andrea Doria, an aristocrat and patron of the arts, and until his return to Rome in 1536 he primarily worked on implementing decorations for his patron's palace. In his last years, he executed several prestigious commissions for the papal court.

While Raphael's inspiration in Perino's pen-and-ink drawing in Budapest is certain, the latter artist cannot have seen the original of the master's famous *Saint George* (National Gallery of Art, Washington DC), painted in Florence for the Duke of Urbino in 1505 and given as a gift to the king of England in the following year. It is more likely that, besides Raphael's sketches, Perino was directly influenced by Fra Bartolomeo's eponymous, by now destroyed fresco, which he began painting for the stairwell of the wealthy merchant, Francesco del Pugliese's house but soon after finished incomplete. Raphael and Fra Bartolomeo must have been familiar with each other's works, but the model for their composition was served by Leonardo da Vinci's drawings of horses, primarily the riders in the background of his unfinished panel *The Adoration of the Magi* (Uffizi, Florence) and his ill-fated fresco that he painted for the Sala del Gran Consiglio (Hall of the Grand Council) of the Palazzo della Signoria (Palazzo Vecchio) in Florence to commemorate the victory of the Florentine troops over Milanese at Anghiari in 1440. Perino, who hailed from Florence, must have seen Fra Bartolomeo's famous painting on several occasions, for the last time in 1522, when he fled to the city at the outbreak of the plague of Rome. Based on his mature style, however, it is likely that he drew the Budapest sketch not at that time but more than a decade later in Genoa, either from memory or based on his earlier drawings. This is also supported by the fact that the nude studies for the frescos of the Palazzo Doria that can be seen on the verso of the sheet.

[Z. K.]

Attributed to Leonardo da Vinci

[Vinci, 1452 – Amboise, 1519]
Horse and Rider, 1500–1550
Bronze with artificial green patina
28 × 24 × 15 cm
Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 5362
[Cat. 20]

Provenance

Purchased from the Ferenczy collection, 1914.

Bibliography

Meller 1916; Aggházy 1989; Sturman, May and Luchs 2015.

As opposed to many short-lived attributions of sculptural works to Leonardo da Vinci, the small bronze representing a horse and his rider in the Museum of Fine Arts, Budapest has puzzled Leonardo scholars for a century. It was more than one hundred years ago that the first study was published proposing that a new acquisition that – which entered the museum from the collection of the 19th century Hungarian sculptor István Ferenczy (1792–1856) and had previously been thought to be an antique statuette – preserves the original model Leonardo made for the *Trivulzio Monument*. Although contemporary accounts and many of the Renaissance master's drawings and notes are testimony that he was commissioned several sculptural projects, no sculpture survived that can be unreservedly attributed to him. The authorship of the Budapest *Horse and Rider*, however, continues to attract art historians and it remains an open question whether it was produced by Leonardo himself or by one of his followers who was inspired by the great master's drawings and designs for his never realized equestrian monuments.

Although the lack of Leonardo's sculptural œuvre makes the definite attribution of the small bronze difficult, the most varied ideas have been proposed. The Budapest *Horse and Rider* was linked to Leonardo's two planned yet never finished colossal monuments, one to Francesco Sforza and another to Gian Giacomo Trivulzio, as well as to his now perished wall paintings of *The Battle of Anghiari*, once in the Sala del Gran Consiglio (Hall of the Grand Council) of the Palazzo della Signoria (Palazzo Vecchio) in Florence, and to a supposed equestrian statue of Francis I, King of France. Included among possible candidates was Giovanni Francesco Rustici, whose works are today considered to be the best echo of Leonardo's lost sculpting activity.

The main argument supporting the Leonardo attribution of the Budapest *Horse and Rider* is that its rearing horse represents one of the master's most frequently used compositions; however, this does not take us closer to the truth. Leonardo was famous for his drawings of horses, but curiously he used a quite limited range of postures. These mainly reflect the ideal poses of the striding or rearing horse, rather than Leonardo's studies made after nature, and primarily emulate the models of Antique and Renaissance masters, such as Antonio Pollaiuolo, Donatello, Bertoldo di Giovanni and Andrea del Verrocchio. Furthermore, the rearing horse, with or without a rider, can be found throughout Leonardo's entire career, with only minor alterations: prefigurations of the Budapest statuette can be found in the background of his unfinished *Adoration of the Magi*, his designs for the *Sforza Monument*, as well as in his preparatory drawings for *The Battle of Anghiari* and the studies he made for the *Trivulzio Monument*.

Doubts recently raised about the dating of the Budapest small bronze, and some scholars have suggested that it was a cast produced several centuries after the age of Leonardo. No evidence, however, gained from recent technical examinations

suggests that the statuette is a modern cast, and it seems that it was made in the early decades of the 16th century, not long after Leonardo's death. Similarly to his contemporaries, Leonardo frequently used small clay or wax models to clarify the details of complex, multiple compositions, and it seems to be plausible that the Budapest small bronze was made after such a model. In any case, the Budapest *Horse and Rider* was cast with a method that allowed the preservation of the model, suggesting that it must have been treasured.

[Z. K.]

El Greco (Domenikos Theotopoulos)

[Candia, 1541 – Toledo, 1614]

The Annunciation, circa 1600

Oil on canvas

91 × 66.5 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 3537

[Cat. 21]

Provenance

Acquired from dealer Franz Kleinberger, Paris, 1907.

Bibliography

WetHEY 1962, p. 169; PIGLER 1967, pp. 285–286; MANZINI-FRATI 1969, n. 126b; BARKÓCZI 1991, pp. 22, 70, 77, n. 1; NYERGES 1996, n. 9.

The *Annunciation* had been a favourite theme in Christian art from the very early periods. It occupies a prominent place on altars and forms part of pictorial cycles depicting the nativity and the life of the Virgin Mary. The Apostle Luke tells the story in the Gospel (1:26–38) of the incarnation of God's Word, how the Archangel Gabriel appeared before Mary and gave her the news that she would conceive a male child through the Holy Ghost alighting in the form of a dove.

El Greco's first known *Annunciation* is one of the wing panels of the Modena Triptych, dated 1569 and the master continued to paint them until the end of his life. He not only produced large-scale altarpieces commissioned by the Church; he immortalised the scene in many smaller-scale pictures suitable for private devotion. The progress of the Greek-born Spanish El Greco's style is wonderfully demonstrated through these works: the characteristics of the late Byzantine style can still be seen in the pictures painted in Venice and Rome, while the influence of Italian masters, mainly Titian, Tintoretto and Michelangelo, can already be discerned in his treatment of colour, handling of light and compositional design. Following his return to Spain, the deeply religious master was influenced by the doctrines of the Counter Reformation. It was then that the rendering and style of his *Annunciations* changed: the emphasis shifted from the narrative and the architectural surroundings to the mystical rendering of the figures. The purpose of the paintings was to arouse religious devotion and inspire contemplation. In his pictures painted at the turn of the 15th–16th centuries, such as the Budapest painting, the composition becomes two-dimensional and the setting is minimised, while the otherworldly light effects, dazzling colours and upward movement accentuate a vision-like quality. The clothing of the figures take up shapes alien to the natural quality of

the fabrics, the proportions are arbitrarily distorted. The master's dynamic, fluid brushstrokes, the reddish-brown priming visible in some areas accentuate the pure, virtually unmixed tones. The popularity of El Greco's *Annunciation* in Spain is demonstrated by the existence of numerous replicas. At least seven versions of the Budapest composition are known, almost identical in size and details although differing in quality thus suggesting the assistance of a workshop. The format of the works indicates that they were presumably not made on ecclesiastic commissions but rather served the purpose of private devotion.

[A. L.]

The Italian Baroque Period

During the 17th century, Rome went through intense transformations in the political, religious and intellectual fields. In this context, the Baroque style began to take shape; its typical characteristics were powerful contrasts that resulted from the handling of light and shadow and theatrical settings in dynamic compositions that gave the impression of including the viewer. Through the use of these devices, the artists of that era sought to move the faithful emotively, an aim associated with Counter-Reformation propositions.

These characteristics can be appreciated in paintings by Guido Reni (1575–1642), Bernardo Strozzi (1581–1644) and Sebastiano Ricci (1659–1734), who worked with religious and mythological themes as part of the historical genre.

Artists Giovanni Paolo Pannini (1692–1765/68), Venetian Giovanni Antonio Canal (1697–1768)—known as Canaletto—, Michele Giovanni Marieschi (1696–ca. 1743) and Apollonio Domenichini (1715–ca. 1770) were dedicated to the landscape genre with a focus on cities, creating works known as *vedute*.

Still-life is another genre that was important during this period, and Neapolitan Giuseppe Ruoppolo (1631?–1710) depicted the theme throughout his lifetime.

Sebastiano Ricci

[Belluno, 1659 – Venice, 1734]

Venus and Satyr, 1716–1720

Oil on canvas

102 × 125.5 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 58.43

[Cat. 22]

Provenance

Esterházy collection until 1867; acquired by the Museum of Fine Arts, Budapest, 1958.

Bibliography

PIGLER 1962, pp. 71–73, 112–113; PIGLER 1967, p. 579; DANIELS 1976a, p. 344; DANIELS 1976b, pp. 21–22; TÁTRAI 1991, p. 102; SCARPA SONINO 2006, pp. 168–169, n. 69.

The mythological composition rendered boldly and with superior craftsmanship treats a pictorial subject-matter with more than

one thousand years of tradition. In a space framed by a curtain and the foliage of a tree lies a sleeping, naked Venus, whose unconscious self-revelation in sleep is cautiously spied upon by a half-kneeling, bearded old satyr. The little, plump Cupid – scarcely bigger than his quiver and bow – slumbers beside his mother, his head resting on his arms.

Ricci, the leading figure of Venetian late Baroque art and a successful master all over Europe, conveys the erotic content inherent in the contrast between dream and consciousness, the soft female nude and the muscle-bound male in the most authentic way possible. The red-hot sensuality of the scene is further intensified by the deep fiery colours inherited from the Venetian cinquecento masters and principally from Veronese. The crimson of the bed cover touching Venus' body gleams passionately between the white, brown and grey colours only to reappear, now more softly, in the ribbon slipping out from Venus's hair and Cupid's weapons. Thanks to the artist's soft brushstrokes the three bodies painted with three different flesh tones virtually appear in their physical reality.

Besides the aforementioned painterly values, Ricci consciously revived the traditions of Venetian cinquecento painting in his female ideal, too. His Venus exuding sensuality from every pore is a late descendant of Giorgione's and Titian's reclining nudes inspired by Antique prototypes, matching their powerful artistic expressivity. The depiction primarily evokes Titian's *Pardo Venus* (Louvre, Paris) but at the same time does not only hark back to Venetian Renaissance examples. The proportion between the figures and the setting, and the diagonal positioning of Venus are akin to a 1582 etching by Annibale Carracci of Bologna, while the pose of Venus's thrown-back head and her raised right arm might have been inspired by Rembrandt's etching of *Jupiter and Antiope* from 1659.

Pigler published this painting as one of Ricci's late works and identified it with the following item from the inventory taken of the master's estate on 19–20 May 1734: "*Un quadro con una Venere con un satiro che la guarda, senza soaza*". As Ricci made several renditions of the theme (e.g., Staatsgalerie, Stuttgart; auctioned off at Christie's, London on 28 June 1974), it is not certain that the Budapest picture is indeed the one that he kept in his possession until his death. On grounds of style, recent research dates the painting to around 1716–1720, directly after the time when the master worked in London together with his nephew, Marco Ricci. Venus's pose is almost the same as the position of the male protagonist in his *Diana and Endymion* (Chiswick House), painted around 1713 for Lord Burlington, thus the possibility arises that the picture might have been executed a few years earlier, during Ricci's sojourn in England.

[Zs. D.]

Giuseppe Ruoppolo

[Naples 1631? – 1710]

Still Life with Fruits and Vegetables, after 1680

Oil on canvas

81 × 102.5 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 799

[Cat. 23]

Provenance

Esterházy collection, 1871.

Bibliography

Meller 1915, p. 248; Hoogewerff 1924; Nyerges 1984;
Nyerges 1999, n. 107; Spinosa 1989, vol. II, p. 923.

When the painting was purchased in 1845, it was understandably believed to be a work by Alonso Vázquez of Sevilla due to its dark ochre-brown palette, tenebroso handling of light and impasto painting style akin to that of Seville masters. The work's traditional attribution was first changed by Hoogewerff, who reassigned it to the Italian School. On grounds of style, palette, compositional arrangement, and the depicted fruits and vegetables, this highly decorative and delicately executed table still-life can be linked to the Neapolitan School.

Giuseppe Ruoppolo, the nephew of the notable still-life painter Giovanni Battista Ruoppolo (1629-1693), is among the lesser known Neapolitan masters specialized in still lifes. Besides Giuseppe Recco (1634-1695), also from Naples, Giovanni Battista's painting exerted a major influence upon his nephew's art. In the Budapest painting, fruits – perhaps figs – can be seen on the left, in a woven basket on the corner of the table; in front, there are three lemons, and, next to them, bundles of asparagus laid across one another, and an artichoke. They almost completely conceal the large copper vessel in which there are two oranges on the left, beans, and, above them, placed aslant, a metal bowl with raspberries and a red carnation stuck in its middle. In the background, a dark patch of serrated leaves can be discerned before the wall rendered in brown tones.

Giuseppe Ruoppolo had a predilection for painting lemons, asparagus and artichokes. His handling of light was softer than Giovanni Battista Ruoppolo's and he used an impasto painting style. With its realistic style, the Budapest work shows affinity with a still-life in the Museo Duca di Martina in Naples, in which Giuseppe Ruoppolo depicted the lemon, placed in parallel with the viewer, in a similar way. While the motif of lemons with coiling peels indicates the influence of Netherlandish painting, the similarities in the way the fruit is rendered point to the brush of the same artist. The Molinari-Pradelli collection in Bologna has two comparable works by Giuseppe Ruoppolo. The handling of light and the richly detailed, naturalistic rendering of the fruits in the *Tropical Fruits with a Copper Bucket* and the motif of flowers placed among the fruits in the *Still-life with Lemon, Oranges and Flowers* prove that these works are by the same painter as the Budapest composition.

It is virtually impossible to establish the chronology of Giuseppe Ruoppolo's œuvre since he has few signed and dated works. The Budapest painting has a complex structure; the motifs are skilfully grouped and decoratively arranged. Elements indicating a date during the master's mature period, in the years after 1680, include the palette harmonising with the reddish-brown ground, the exquisitely subtle shades, the combination of sketchy silhouettes with generously rendered forms, and the masterful depiction of details.

[É. Ny.]

Bernardo Strozzi

[Genoa, 1581 – Venice, 1644]

The Annunciation, circa 1640

Oil on canvas

145 × 120 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 596

[Cat. 24]

Provenance

Esterházy collection, 1871.

Bibliography

Fiocco 1921, p. 15, XXIII; Lasareff 1929; Mortari 1966, pp. 71, 73, 95-96; Pigler 1967, p. 672; Pallucchini 1981, pp. 161, 164; Mortari 1995, pp. 68, 205, n. 547; Barkócz 1995, pp. 100-101, n. 13; Barkócz 1999, p. 314, n. 110; Garas 1999, pp. 124, 167, n. 36; Tátrai 2007, p. 104, n. 11; Tátrai 2011, pp. 124-129, n. 14.

Although Paolo Veronese, Bernardo Strozzi's Renaissance role model, frequently places the theme of the Annunciation in a grandiose, theatrical architectural environment, the latter is missing from all of Strozzi's known *Annunciations*. In the present painting, for example, only one element, a prayer stand supporting a book, alludes to the location of the depicted scene, and the entire background is filled by the cloudy sky. A physical closeness is established between the two protagonists, as well as between them and the viewer. The thick tome about to slip off and the freshly cut lily are within arm's reach of us, and the approaching angel kneeling on a cloud could even touch Mary. Both figures are robust, fully imbued with vigour, yet they are also ethereal and sublime. The illusion of presence and the transcendental are equally complete. The messenger sent from the sky is bathed in light, bringing the Good Tidings with a broad gesture directed upwards, which Mary received with profound humility. The bow of her head and her hand put on her heart accompany these words: "I am the Lord's servant. May your word to me be fulfilled." (Luke 1:38) The shadows gather more densely on her profile and other parts of her figure, which might not only be explained by the painter's intent to enhance the triumphant radiance of the light in contrast. The marked presence of shadows might also have an iconographic meaning, since Archangel Gabriel brings the news of the Immaculate Conception to Mary thus: "The Holy Spirit will come on you, and the power of the Most High will overshadow you." (Luke 1:35). The "shadow" metaphor is used in the Latin text of the Bible, the Vulgata, too: "Spiritus sanctus superveniet in te et virtus Altissimi adumbrabit tibi", and it is perhaps not an absurd assumption that "Il Prete Genovese" (The Genoese priest), well-versed in theology, translated the metaphoric language into an image.

Strozzi creates a Baroque spectacle out of a cinquecento painting tradition when he allows his signature his confident improvisation and vigorous brushwork to be seen. The flesh colour is applied to the canvas as a smooth layer of paint but the drapery is rendered quite dynamically. In some places, for example in Mary's veil or on the angel's garb, the brushstrokes are at times broken and at other are meandering as if they were used for a quick sketch. Strozzi reaches back to the compositional method of the High

Renaissance when choosing the contrapposto of the postures. As a Baroque innovation, however, the rhythm is faster than in the works of Raphael, Titian and Veronese, and the clearly articulated pictorial structure is replaced by a magnetic field, a sustained floating harmony. Even seemingly minute details contribute to heighten the expressive interpretation of the humanity of the scene, such as the locks on Mary's temple that had come undone, the sheets of the book turned wavy by age or the blossoms by the blooming flower of the lily.

This *Annunciation*, presumably executed around 1640, creates the supreme synthesis of naturalism and stylising, theatrical pathos and emotional elevation, monumentality and elegance that characterises the best of Strozzi's œuvre.

[V. T.]

Guido Reni and workshop

[Bologna, 1575 – Bologna, 1642]

David and Abigail, circa 1616

Oil on canvas

153 × 161 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 490

[Cat. 25]

Provenance

Esterházy collection, 1871.

Bibliography

Mündler 1869, Zimmer XIII, n. 22; Pigler 1967, pp. 573-574; Pepper 1984, p. 264; Mazza 1988, p. 92, n. 38; Ebert-Schifferer 1988, pp. 137-138, n. A 8; Szigethi 1993, p. 115, n. 37; Achilles-Syndram 1994a, pp. 38, 42; Achilles-Syndram 1994b, pp. 217-218, n. 180; Loire 1999, pp. 232-233, n. 63; Tátrai 2015, pp. 385-387.

When the present work entered the Esterházy collection through a purchase from the Nürnberg Praun collection in 1808, i.e. at the time of the virtually absolute hegemony of classicist taste, only Raphael was revered more than Guido Reni. Since the art dealer Paulus Praun built his collection in Bologna and personally knew Guido Reni, it is plausible that he commissioned the painting directly from him.

As attested to by the Latin inscription of an engraved copy from 1738, the theme of the composition was incorrectly interpreted in the 18th century. Namely that the inscription refers to the first meeting of David and Abigail, when Nabal's wife gives gifts in an attempt to console David, who threatens to avenge Nabal, who has deeply insulted him. However, there is no sign of gifts in the picture, and Abigail's head is adorned by a bride's wreath. Hence, the painting can only illustrate their second meeting, after the death of Abigail's husband: "Abigail quickly got on a donkey and, attended by her five female servants, went with David's messengers and became his wife" (I Samuel 25:42).

Renì transforms the biblical text into a picture with elegance and creativity. Abigail expresses her obedience as a wife with a humble bow of her head and by drawing her robe before her bosom, while the fresh-faced David receives his betrothed's gesture of respect standing upright, his hands on his hips,

with pride felt over taking possession of her. The young man's pride, however, is mingled with admiration, which – by virtue of Renì's dramaturgical tour de force – is captured by the look on the face of the page-boy in a feathery hat. The narrative content of the scene is enriched by the impersonality of power and authority conveyed by the two, virtually identical soldier profiles, reminiscent of coins, as well as by the sentimental devotion of the servant girl in a turban-like shawl and by her fellow-servant's gaze engaging with the viewer. David and Abigail's pantomime dialogue dominates our overall perception of the painting so much, and the female protagonist's sitting posture is so majestic due to her ceremoniously folded light blue robe that only after some time do we notice, with surprise, that Abigail's actual 'seat' is a donkey. The composition virtually only comprises the protagonists; the scene is set in a rather narrow space. Many examples of similarly concentrated plots, narration in half- and three-quarter-length, and, not least, the influence of Antique reliefs are known from Renaissance and Mannerist works. Even in this close-up depiction Guido Reni manages to perfectly realise the clarity of form, the transparency of the composition and the elated distance of the narrative.

[V. T.]

Giovanni Antonio Pellegrini

[Venice, 1675 – 1741]

Christ Healing the Paralytic, circa 1730-1731

Oil on canvas

95 × 50 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 654

[Cat. 26]

Provenance

Esterházy collection, 1871.

Bibliography

Pigler 1967, vol. 1, p. 534; Tátrai 1991, p. 95; Dobos 1990, pp. 48-49, n. 14; Barkócz 1995, pp. 102-104, n. 14; Knox 1995, pp. 200, 228, n. P.31, fig. 166; Pallucchini 1995-1996, vol. 1, p. 94, fig. 118; Gálos 2007, pp. 120-121, n. 25; Craievich 2013, pp. 386-387, n. 123.

This elegant painting executed with unparalleled virtuosity is the bozzetto for the monumental altarpiece made around 1730-1731 for the first left-hand-side chapel of the Karlskirche in Vienna. The votive church dedicated to Saint Charles Borromeo was built by Holy Roman Emperor Charles VI as an act of thanksgiving for the end of the plague of 1713. The painters commissioned with its decoration besides Pellegrini were Johann Michael Rottmayr, Daniel Gran, Jacob van Schuppen, Martino Altomonte and Sebastiano Ricci. By that time Pellegrini had been associated with the Habsburg Court for about five years, but in addition to his successful Viennese projects (the dome and two altarpieces for the Salesianerinnenkirche; the eventually destroyed ceiling picture of the Schwarzenbergkirche), it was probably also thanks to the intercession of his influential artist friend Daniele Antonio Bertoli that he obtained this prestigious commission. Numerous versions of the oil-sketch presenting more careful execution are

also known (e.g. Kunsthistorisches Museum, Vienna; Coloredo & Mansfield collection, Opocno; Fischel collection, Vienna, auctioned off at the Dorotheum on 21 February 1910, no. 44). The composition originally had a trefoil top but additions were subsequently made to it (in the Esterházy collection) in order to fit it in a series of sketches for other three altarpieces of the church – Daniel Gran's *Saint Elizabeth of Portugal Distributing Alms*, Sebastiano Ricci's *Assumption* and Martino Altomonte's *Christ Resurrects the Son of the Widow of Nain*.

Pellegrini executed the barely half-square-metre canvas, composed for a close-up view, with such freshness and effortlessness that the finished altarpiece, with a dimension of more than thirty times that of the sketch, virtually creates the impression of a replica. Christ's elongated, airily rendered figure emerges from the central plane of the scene gently yet commanding respect. The effect made by his gesture and words of healing "Rise, pick up your bed and go home" (Mt. 9:6) is evident in the grateful look of the paralytic slowly rising from the ground. The angels descending from the sky to witness the miracle are like ephemeral apparitions. The freshness of the execution, the pale, silvery, pastel-like hues and the intricate colour effects like the pink reflexes flickering on the green dress of the little girl standing on the right suggest that Pellegrini – besides his sister-in-law, Rosalba Carriera – was among the most authentic representatives of the Rococo in Venice. The composition's structure and the posture of the two protagonists show conspicuous affinity with a drawing with a similar theme, attributed to Carlo Maratta (Rhode Island School of Design) confirming that Pellegrini had a predilection to study not only the inexhaustible legacy of the Venetian cinquecento but also the late baroque painting of Rome.

[Zs. D.]

Giambattista Pittoni

[Venice, 1687 – 1767]

Saint Elizabeth of Hungary Distributing Alms, 1734

Oil on canvas

72 × 42.5 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 6155

[Cat. 27]

Provenance

Purchased from a private collection in Pécs, 1927.

Bibliography

Pigler 1967, p. 550; Zava Boccazz 1979, p. 177, n. 37; Dobos 1990, pp. 46–47, n. 15; Tátrai 1991, p. 97; Barkócz 1995, pp. 128–131, n. 24; Werner Grohn 1991, p. 204, n. 58.

The present picture, painted with an array of hues with great virtuosity, is an oil sketch for the right side-altarpiece in the Schlosskirche of the Teutonic Order of Bad Mergentheim (Württemberg). The monumental altarpiece, which can still be seen *in situ* today, was commissioned by Clemens August of Bavaria, Archbishop-Elector of Cologne, in his letter dated 10 February 1734. The reconstruction of the Schlosskirche and its decoration with pictures were occasioned by Clemens

August's appointment as grandmaster in 1732, while the subject was chosen to celebrate in 1734 the 500th anniversary of the canonisation of Saint Elizabeth of Hungary (1207–1231), venerated as the Teutonic Order's patron saint. Although we know from surviving correspondence that the work was paid for before 31 January 1735, the altarpiece was not erected until 1736.

The painting, the overture of Giovanni Battista Pittoni's works produced in Germany, was followed by more commissions in the following years. Two more autograph versions of the *bozzetto* are known (Barockmuseum, Salzburg; Kunsthalle Bremen) together with no less than twelve variations and replicas, mainly by German and Austrian masters, which not only attests to the popularity of Pittoni's attractive style and the charitable activity of the Teutonic Order but also clearly demonstrates the new function of the oil sketch: one used for private devotion.

The composition depicts one of the most frequently featured episodes from the legend of Saint Elizabeth, which Jacopo da Voragine described in the *Legenda Aurea*: "When her husband [Louis IV, Landgrave of Thuringia] departed from the province for the court of Emperor Frederick, which at the time was in Cremona, she ordered that all the grain be gathered together from the barns and distributed every day to the assembled destitute according to their needs."

Pittoni, one of the most successful and prolific masters of the Venetian settecento, composed the theme as a Rococo idyll with protagonists transported from reality into a fairy-tale world. In order to achieve a serene overall effect, he tactfully smoothed over the contrast between the regal pomp and the misery of the hungry people. Standing on a stepped platform in the axis of the multifigural composition arranged in a reversed "V" shape is the royal princess in decorative attire set before a classicizing architectural ensemble vanishing into the clouds. Her wide-open mantle resplendent with salmon, silver and golden tones indicates not only her rank but also her protective role: an iconographic reference to the Virgin of Mercy. Her slender, elegant figure evokes the painting of *Saint Elizabeth of Hungary* by Sebastian Ricci (Collezione Palazzo Marchi, Parma), Pittoni's much revered role model, although ultimately it originates from cinquecento prototypes, principally Veronese's female figures. The play of light, sometimes warm and at other times mother-of-pearl, the mannered yet likeable figures and the rapid brushstrokes elevate this picture to one of Pittoni's most captivating works.

[Zs. D.]

Giovanni Battista Tiepolo

[Venice, 1696 – Madrid, 1770]

The Virgin Urging Saint Teresa to Name Saint Joseph as Protector of the Order of the Carmelites, 1749–1750

Oil on canvas

72.8 × 56 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 651

[Cat. 28]

Provenance

Donation from János László Pyrker, 1836.

Bibliography

Pigler 1967, p. 688; Pallucchini 1968, n. 229; Rizzi 1971a, n. 62; Garas 1977, n. 14; Tátrai 1991, p. 116; Dobos 1990, pp. 88–70, n. 21; Barkócz 1995, pp. 135–137, n. 26; Gemin and Pedrocco 1996, p. 404; Moreno Cuadro 2009.

According to most scholars, this picture, which despite its small-size was painted powerfully and with impressive confidence, was made in Tiepolo's mature period, directly before the artist produced one of his monumental chefs d'œuvre, the fresco decoration for the Residenz in Würzburg on commission for Prince-primate Karl Philipp Greiffenclau.

Although we do not know the commissioner of the Budapest painting, based on the theme linked to the history and doctrines of the Carmelite monastic order, founded in the 12th and reformed in the 16th century, it can be surmised that it belongs to those works that Tiepolo painted on the commission of the order (e.g., the ceiling picture for the Church of the Scalzi, frescos for the Scuola Grande dei Carmini, Venice, etc.). The extraordinarily complicated iconography of the painting, drawing upon written and pictorial sources, testifies that Tiepolo, in addition to being the *par excellence* exemplification of *sprezzatura* in painting, i.e., a nonchalance of rendering, was also able to meet the serious intellectual challenges posed by his commissioners' wishes.

The rendition combines one of the visions of Saint Teresa of Ávila's vision, described in her *Autobiography*, with some elements of the themes of the Immaculate Virgin and the Virgin of Mercy, for which Tiepolo drew inspiration from a series of prints representing the life of the great Spanish mystic (e.g., Arnold van Westerhout: *Vita Effigiata*, 1715). Wearing a white dress and light blue veil and radiating both sublimeness and humbleness, Mary appears before Saint Teresa and exhorts her to make Saint Joseph the patron saint of the order. The vision is witnessed by the saints of the order: in the foreground is Simon Stock, wearing a richly adorned scapular, together with Saint Peter of Alcantara, depicted with a book and a skull. In the middle-ground is the reformer of the order, John of the Cross, and Saint Louis of France, who lived in the 13th century and significantly contributed to making the Carmelites popular in Western Europe. In his Baroque vision Tiepolo establishes a link between the spheres of heaven and Earth by the clouds reaching down to the ground and by the double column symbolizing steadfastness and spiritual strength. Tiepolo, the greatest representative of the Venetian settecento and the whole of 18th century European painting, creates the triad of form, light and colour with his signature elegance and supreme skill. The fluttering of the draperies, the varied directions of the gestures and glances, and the undulation of the reverse "S" shape linking the figures together fill the regular pyramidal composition with movement. In addition to authentically conveying religious meaning, Tiepolo's chief aspiration was the creation of a decorative overall effect, which he achieved with the idealisation of the figures, the seemingly weightless brushstrokes, the airy composition and the harmonious allying of light colours saturated with light, including celestial blue, off-white, vanilla and yellow.

[Zs. D.]

Michele Marieschi

[Venice, 1710 – Venice, 1743]

The Piazzetta dei Leoncini in Venice, circa 1735

Oil on canvas

55.5 × 83.5 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 628

[Cat. 29]

Provenance

Esterházy collection, 1871.

Bibliography

Fogolari 1912, p. 56; Pigler 1967, p. 414; Toledano 1988, pp. 72–73, V. 6.1; Succi 1989, p. 120, n. 24; Szigethi 1991, p. 72; Dobos 1990, pp. 54–56, n. 17; Manzelli 1991, p. 51, n. M.6.1; Barkócz 1994, p. 467, n. 161; Montecuccoli degli Erri and Pedrocco 1999, p. 252; Tátrai 2011, pp. 1118–123, n. 13.

This view depicts the Piazzetta di San Basso – also known as Piazzetta dei Leoncini, located by the north side of the Basilica di San Marco – from a slightly elevated vantage point. A Renaissance wellhead (*vera da pozzo*) stands in the middle of the little square, in front of which one of Giovanni Bonazza's two red marble lions – the namesakes of the square – can be recognised. The left side of the composition is dominated by the arcaded lateral façade of the basilica, behind which the sun-kissed Campanile tower shows between the turrets. The square-shaped, pillared side facade of the Church of San Basso, designed by Baldassare Longhena, is hemmed into the row of houses on the right. Visible a little higher up, already boldly foreshortened, are the Torre dell' Orologio and the Procuratie Vecchie, marking the north side of the Piazza San Marco, after it. The background is sealed by an ensemble of three buildings on the east side of the square: the wing of the Procuratie Vecchie and the Procuratie Nuove opposite it, as well as the Church of San Gimignano, designed by Jacop Sansovino, connecting the former two. Just like the Church of San Basso, the Church of San Gimignano fell victim to Napoleon's attempts at secularisation: the former was closed down, while the latter was demolished in 1807, when a new wing was built for the Procuratie. When forming part of the Esterházy collection, the present painting was held to be a work by Canaletto. Then, in 1912, Fogolari added it to the œuvre of Michele Marieschi, a veduta-painter who had significant achievements alongside the Canaletto-Bellotto-Guardi triad in the course of his extremely brief artistic career. Like the majority of veduta painters, Marieschi first worked as a stage designer, the influence of which is manifest in both his architectural pictures and city views. Due to the deliberately distorted perspective, the view of the Piazzetta di San Basso unfolds like a stage design. The square is turned into the stage of everyday life filled with sketchily rendered, variously sized groups of conversing figures and amblers; the coulisse of which is provided by the buildings bounding the Piazzetta di San Basso. Marieschi's art was held in high esteem already during his lifetime by the British and German aristocrats visiting Venice, including one of the artist's chief patrons, Marshal Johann Matthias von der Schulenburg. Indeed, he found his own artistic voice in the facture of the walls of

houses he created with blotches of colour, his vibrant colouring, his flickering brushwork as well as in his proclivity to picturesque episodes such as the house on the right with open shutters and a roof terrace, exemplifying the Mediterranean life style. In addition to the Budapest picture, another two autograph versions of the composition are known (Alte Pinakothek, Múnich; private collection). Marieschi also included this invention with some minor alterations in his series of prints titled *Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus*, published in 1741.

[Zs. D.]

Francesco Guardi

[Venice, 1712 – 1793]

Campo San Zanipolo in Venice, before 1765

Pen, ink and brown wash on paper

350 × 580 mm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 2814

[Cat. 30]

Provenance

Esterházy collection, 1871.

Bibliography

Byam Shaw 1949, n. 14; Morassi 1975, n. 390; Czére 1990, n. 57.

While city views emerged in 15th-16th century Italian painting, mainly upon Netherlandish influence, their topographically accurate version, the veduta, flourished later, in 18th century Venice. The Grand Tour, an extended study trip that played a central role in the education of English aristocrats, created a lucrative market for local painters and print publishers. The burgeoning demand for paintings depicting large cities like Rome, Florence, Naples and Venice gave employment for entire artist families specialised in this genre across Italy. Great popularity was enjoyed all over Europe by the city views painted by the most successful representative of veduta painting, the Venetian Antonio Canaletto (1697–1768), after images made with the *camera obscura*, the predecessor of modern-day cameras that developed in the wake of the Enlightenment's new approach to nature.

Even though today he is counted among the era's best veduta painters, Canaletto's younger contemporary, Francesco Guardi, who also ran a rather large workshop with many assistants, had been rarely mentioned up until the late-19th century. This partly resulted from the increasingly unsettling political situation of the period that made trips to Italy difficult and contributed to the decreasing demand for vedutas, and partly from the fact that Guardi's style was significantly different from Canaletto's. While his famous predecessor placed emphasis on the greatest possible precision in his city views, Guardi's depictions are dominated by a more expressive approach with the contours of the buildings dissolved in light-and-shadow contrasts.

Guardi, like many of his contemporaries, based his large and impressive Budapest pen-and-ink drawing on Antonio Visentini's (1688–1782) popular print series made after Canaletto's paintings. Although his model was a Canaletto composition, his drawing and the painting executed after it are dominated by

a looser painting style that expressively captures atmospheric phenomena and creates the effect of spontaneity and effortlessness. Following the tradition of vedutas, the drawing depicts several sights of Venice: in the centre is the city's second largest church, the Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, while to its right is Andrea Verrocchio's (1435–1488) famous Renaissance equestrian statue to condottiere Bartolomeo Colleoni, and to its left the Scuola di San Marco, built in a characteristically Venetian style combining Renaissance and Byzantine elements.

[Z. K.]

Corrado Giaquinto

[Molfetta, 1703 – Naples, 1766]

Allegory of Painting, circa 1750

Oil on canvas

98 × 74 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 58.50

[Cat. 31]

Provenance

Purchased at the second auction of the BÁV Commission

Trading House and

Pawn Credit Co., Budapest, n. 79, 1958.

Bibliography

Ripa 1630, pp. 574–575; Pigler 1967, p. 477; Nyerges 1979; Dania 1984; Rosenberg and Brejon de Lavagnée 1985; Tárai 2002, p. 76, n. 41; Sestieri 1994, vol. 1, p. 84.

In the extensive Neapolitan painting collection at the Museum of Fine Arts, Budapest, which ranges from José de Ribera to Francesco de Mura, two important works by Corrado Giaquinto stand out: the piece discussed here and the *Archangel Gabriel*. Born in Puglia, Giaquinto moved to Naples at a young age, where he received his education from Francesco Solimena. He lived there from 1719 to 1723, during which time he became familiar with the great masters of the Neapolitan seicento. In 1723 he went to Rome, where he was exposed to new and enriching influences, above all that of Pietro da Cortona. He later travelled to different courts—Naples, Turin and Madrid, where he stayed from 1753 to 1762—to finally return to Naples, where he died. Depicted almost along the central axis of this work we see a beautiful young woman, in three-quarters view from the back and half-profile, but with her gaze directed at the viewer while in the act of painting. She is sitting in a spacious atelier, and she is holding a palette in her left hand, with her left arm resting on a table. The body forms a diagonal that intersects in perfect harmony with another one established by her arms. She is wearing a white garment reminiscent of classical antiquity, with a mask that hangs from a gold chain, and she is painting as if she were a goddess pursuing a far-off vision. On the easel there is an oval shaped canvas in which we see a sleeping young man depicted in strong foreshortening under a tree. He has a rod in his hand and a cow contemplates the scene behind him. The principal female figure is monumental and has fine features, inspired by classical sculpture, and her gaze is lost in the distance, suggesting that the subject is an allegory. Further supporting this

hypothesis is the fact that the scene she is painting is from Ovid's *Metamorphoses*, where Mercury lulls Argos into sleep with the music of his flute, and frees Io, who had previously been turned into a cow. Giaquinto treated this topic in another painting of a somewhat larger format (82 × 186 cm), in which a shepherdess is the main character (Paris, private collection). Some details in this painting come from Cesare Ripa's *Iconologia*, like the gold chain with the mask.

Another work by Giaquinto with a similar composition is the *Allegory*, also called *Circe* or *La maga* (Montefortino, Pinacoteca Fortunato Duranti), where the figure is in the foreground, almost within the viewer's reach. Giaquinto painted a pair of large scale allegories in the Debate Chamber (today the Formal Dining Room) of the Royal Palace of Aranjuez. In 1760–1761 he created *Prophecy* and *Providence* – the central figure in the former is the same as the one that appears in the Budapest *Allegory*.

This *Allegory of Painting* is one of the best works from Giaquinto's Roman period. Pigler catalogued it as a Neapolitan work, although he pointed out that Ágnes Czobor had attributed it to Corrado Giaquinto.

[É. Ny.]

Apollonio Domenichini/Facchinetti

(Maestro de la Fundación Langmatt)

[Venice, 1715 – Venice, circa 1770]

The Piazza della Rotonda with the Pantheon in Rome, circa 1750

Oil on canvas, 71 × 118 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 659

[Cat. 32]

Provenance

Donation from Archbishop János László Pyrker, 1836.

Bibliography

Pigler 1967, p. 57; Kozakiewitz 1972, n. Z331; Camesasca 1974, n. 330A; Szigethi 1991, p. 8; Dotti 2013–2014, pp. 418–419, n. 138.

The painting depicts the Pantheon – one of the most famous monuments of ancient Rome erected by Marcus Vipsanius Agrippa in 27–25 BC to honour the Olympian gods – from a slightly elevated vantage point, from the north side of the Piazza della Rotonda. The temple that had been severely damaged several times over the centuries but miraculously survived, was converted into a Christian church called Sancta Maria ad Martyres in 609 on the commission of Pope Boniface IV. The bell towers, designed – as tradition has it – by Giovanni Lorenzo Bernini and referred to by the nickname 'donkey's ears', were added to the façade during a subsequent reconstruction but were eventually removed in 1903.

The present painting was earlier associated with the circle of Bernardo Bellotto and then placed in Antonio Joli's œuvre. It was Davide Dotti who has recently recognized its master in the veduta painter named, on the basis of thirteen vedutas, dated to around 1744, in the Stiftung Langmatt Sidney und Jenny Brown in Baden, the "Master of the Langmatt Foundation". The master was identified in 2003 by Dario Succi as Apollonio Domenichini, also known as Apollonio Facchinetti.

Domenichini was an outstanding representative of the generation of veduta painters after Canaletto. He left behind a considerable œuvre including topographically accurate views of well-known locations of Venice, architectural capriccios as well as vedutas of Rome. Since surviving documents do not provide evidence that he visited Rome, Dotti proposed that he might have used one of Canaletto's inventions to paint the view of the Pantheon, similarly to his other vedutas of Rome.

However, this theory is contradicted by the fact that the painting, dated to around 1750, depicts the square in an archaizing manner in an older form, prior to 1711. It was in that year that the fountain constructed by Giacomo della Porta was rebuilt and was surmounted by an Egyptian obelisk transported here from the Piazza di San Macuto. The square is represented in this renewed form, completed under Pope Clement XI, in other compositions as well, such as Giuseppe Vasi's print from 1747 and Giovanni Battista Piranesi's etching from 1751. Hence, Domenichini must have modelled his Budapest work on an earlier depiction, namely on Giovanni Battista Falda's engraving from 1665. In his painting, with a dimension four times that of the print, Domenichini significantly altered the proportions of the Pantheon, details of the portico and the rotunda as well as the surrounding buildings, while he retained elements such as the building concluding the left of the composition and the shadow it casts, the small bridge, as well as the canopy jutting out of the row of houses on the right. He also recreated the figures filling the square, the surrounding streets and shops with bustling liveliness, who, with their Venetian Rococo clothing, add a somewhat anachronistic touch to the 17th century depiction of the Piazza della Rotonda. Domenichini painted several versions of the composition (Bigli Art Broker, 89 × 148 cm; location unknown, 69.5 × 108.4 cm) in which the square is represented with different staffage and minor alterations in the architectural details.

[Zs. D.]

Giovanni Domenico Tiepolo

[Venice, 1727 – 1804]

Rest on the Flight into Egypt, 1752–1753

Oil on canvas

47.7 × 65 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 6536

[Cat. 33]

Provenance

Donation from József Konstantin Beer, 1932.

Bibliography

Pigler 1967, pp. 689–690; Mariuz 1971, pp. 115, 146; Rizzi 1971a, p. 173, n. 79; Rizzi 1971b, p. 184, n. 79; Knox 1979; Barkóczi 1995, pp. 112–113, 215–216, n. 18; Syre 1996; Czére 2004, pp. 19–21; Schneider 2008; Tárai 2013, pp. 392–393, n. 126.

It is possible to conclude from two sources, namely a letter written in February 1754 by Domenico Tiepolo and an inventory made in 1803, that the present picture was painted by the son of Giambattista Tiepolo in 1752 or 1753 in Würzburg, where together with his brother, Lorenzo, he assisted his father in completing the prince-primate's residence with fresco decorations. It

also transpires from the sources that the commissioner of the painting, or more likely its bequeathed owner, was the abbot of Münsterschwarzach, Christopher Balbus.

With some minor differences, the same composition can be found on sheet 13 dated 1750 in Domenico Tiepolo's series of etchings titled *Idee Pittoresche Sopra la Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe* (Picturesque Ideas on the Flight into Egypt of Jesus, Mary and Joseph). The series published in 1753 in Würzburg and dedicated to the Archbishop Carl Philip von Greiffenklau is indisputably one of the most significant works of the 18th century; the huge swishing wings, the sweeping light, the mysterious shadows, the fluttering veils, the leaning trees offering shelter, the ethereal beauty of the angels' faces, the transfigured gazes, the simple yet ennobled movements, the medley crowd looking in awe at the Holy Family, as well as the increasingly dense or thinning lines applied to implement all of this, the interrupted spaces, the unexpected asymmetries and the rhythm picking up pace or abating elevate all the variations of the theme into the realm of magic, uniting the human condition with a loving embrace of the transcendent.

Since the scene appears in reverse on the etching, it is logical to assume that the painting preceded the print. Even the painter's monographer, Mariuz, leaves the question open whether the painting's relation to the print or the aspect of stylistic criticism suggesting a later date of execution for the painting should be accepted as the stronger chronological argument.

The painting shows a more concentrated, more mature composition than the print, thus it could easily be a later, further developed version of it but, taking the testimony of the source into account, still belonging to the Würzburg period. The two groups – the angels and the Holy Family – are closer to each other in the painting, which consolidates Joseph's figure as the structural axis of the composition. The palm trees and wings create an ethereal painterly dynamism, while the colours of Mary and Joseph's clothes spectacularly counterbalance the mass effect of the angels. In any case, the print and the painting were chronologically both preceded by a sketch published by George Knox and auctioned as lot number 90 at Christie's on 6 July 1977 in which the angels rendering homage are not included.

Considering Domenico's entire œuvre, his (by all means relative) artistic individuality compared to his father can be clearly established. Observing this early painting imbued with gentle pathos, we can see that while the son mastered his father's language of form at the highest level of virtuosity, with his paler palette and greater graphic emphasis he set off on the path of developing his own dialect.

[V.T.]

The Baroque in the Netherlands

In spite of the war of independence against Spain, The Netherlands maintained its status as an important center for the arts. A wealth of artistic production took place there, and there were even some regions where Italian influences could be

clearly observed in the production of mannerist works of great quality, as was the case in Antwerp and Haarlem. Artists' most outstanding activity, however, may have been that related to the landscape theme, where they created new formulas that converted it into a genre entirely of its own. Beginning with Flemish experiences at the hands of Joachim Patinir (ca. 1475–1524), Herri met de Bles (1510–1550/1560?) and Pieter Brueghel the Elder (1525–1569), followers such as Jacob Grimmer (ca. 1525–after 1590) and his son Abel (ca. 1570–ca. 1620) established a new compositional scheme that dominated 17th century painting in the northern provinces which would go on to take the name of Holland once gaining their independence. In addition to these contributions toward perfecting landscape as a genre, the Dutch were outstanding in still-life painting. Diverse types existed, developed by different artists: these ranged from simple compositions by Pieter Claesz. (1597/98–1661) to the sumptuously ornamented spreads known as *pronkstilleven*, as seen in works by Abraham van Beijeren (1620/21–1690), full of exotic fruits and rich delicacies.

The region's growing middle class also stimulated activity in the portrait genre. One of its most highly recognized representatives was Anton van Dyck (1599–1641), and a typical characteristic of his production was the psychological description he achieved of his models. His work was not confined within the borders of his native country, but also extended to include Italy and England. The persistence of formulas that originated in The Netherlands can be noted in a French portrait included in this exhibition: *Paul Randon de Boisset* is a portrait of the well-known collector (1708–1776), painted by Jean-Baptiste Greuze (1725–1805).

Jacob Grimmer

[Antwerp, circa 1525 – after 1590]

Winter, 1577

Oil on oak panel, 36.5 × 59.5 cm

Signed and dated lower left: "GRIMMER FECIT 1577"

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 558

[Cat. 34]

Spring, 1577

Oil on oak panel, 35.5 × 60 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 555

[Cat. 35]

Summer, 1577

Oil on oak panel, 35.8 × 59.8 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 556

[Cat. 36]

Autumn, 1577

Oil on oak panel, 36 × 60 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 557

[Cat. 37]

Provenance

Donation from Archbishop János László Pürker to the Hungarian National Museum, 1836; ceded to the Museum of Fine Arts, 1906.

Bibliography

Franz 1969, pp. 244–246; Gerszi 1970, ns. 32–35; Sutton 1987, p. 19, figs. 1–21; Bertier de Sauvigny 1991, pp. 23–24, ns. xix, 62–63; Ember 1992, pp. 186–187; Wied 2003, pp. 264–267.

Following the example of 15th century Flemish calendar illustrations of the months of the year, painters in the 16th century began to produce autonomous depictions of the seasons. They used staffage figures to evoke the activities typical of the given season and over time the landscape element assumed an increasingly dominant role. For a significant period the development of this genre was determined by the 1565 series of the outstanding master of Netherlandish Renaissance art, Pieter Bruegel the Elder, comprising six monumental panels with two months represented in each (see Karl Schütz in Essen – Wien, 2003–2004, pp. 253–257).

Jacob Grimmer, who was Bruegel's contemporary in Antwerp and specialised in painting landscapes, also joined this tradition. The four small Budapest panels present the changing of the seasons in the same vein as Bruegel's larger works, only on a smaller scale. Grimmer placed his signature and the date of execution – 1577 – on *Winter*, based on the composition of which it can be unreservedly established that it was inspired by Bruegel's *Winter Landscape with Skaters and Bird Trap* (1565, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels). The winding, frozen-over canal shown from an indefinite, high vantage point widens towards the foreground and occupies the larger part of the picture plane. Carefree winter fun on ice. The scene is concluded in the background with snow-covered rooftops and is framed by bare trees reaching up to the sky on both sides. The greenish-blue, smooth surface of the ice with a myriad of reflections converses with the winter sky coated with pinkish clouds and the silhouettes of the town's towers in the distance. Contrasted to the winter frolicking, the painter evokes *Spring* through hard work and diligence. So many tasks in the awakening gardens: trees to be pruned, digging and raking to be done. The bird's-eye view and the orthographic construction of space are applied more perceptibly in this picture, thus affording an overview of many allotments and more distant spaces.

Grimmer chose to depict a landscape showing the edge of a forest for *Summer*. The scene's large, leafy trees and a largish brick house suggest that the location is an inn by the road; this is confirmed by the travel wagon and the man taking a jug from the woman stepping out of the building. This time the composition is built on diagonals. The trees form a coulisse at left and the picture is characterised by the brown-green-blue palette of Flemish landscapes.

A more intimate atmosphere recurs in *Autumn*, composed much like *Winter* although here the ambience of the season is made perceptible with the variety of brown tones applied to the earth surfaces. Woodcutting, gathering firewood and cattle herding the kettle home are late autumn tasks and according to calendar traditions they belong to November. Alexander Wied noted

that in depictions of the four seasons autumn is more typically characterised by harvesting fruit, and spring by a multitude of flowers. Taking this line of reasoning further, he proposed that the four Budapest pictures might have originally been made for a larger series depicting the twelve months, in which the staffage figures were contributed by Lucas van Valckenborch.

[I. E.]

Peter Paul Rubens

[Siegen (Nassau), 1577 – Antwerp, 1640]

Study of a Man's Head, circa 1617

Oil on oak panel

55 × 42 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 3835

[Cat. 38]

Provenance

Purchased from dealer J. Goudstikker, Amsterdam, 1908.

Bibliography

Gosztola 2000, p. 142; Tieze 2007, p. 12; Ekserdjian 2010, n. 128; Devisscher and Vlieghe 2014, 2 vols., p. 141, note 65; Gosztola 2016, n. 1; Rikken 2016, pp. 14–15, n. 4.

This painting is the study of a man's head originally made for King Gaspar of the multifigural composition *The Adoration of the Magi* in Saint John's church in Mechelen (Malines). We see the profile of an ageing man, which, despite its pure simplicity, captivates the viewer. One of the supreme masters in the history of painting, Peter Paul Rubens, had the ability to transform ordinary figures into apostolic figures and biblical characters. The man's countenance is somewhat weary and somnolent, but his overall being exudes profound serenity and wisdom, a kind of meditative air. The vehemence and sculptural plasticity that characterise all the works by the Flemish master are manifest in this picture too. Every detail of the painting reflects the master's propensity for creating types and his genius as a painter, the way in which he moulds a puritan, humble man into a lasting character. To quote the words of one of his interpreters: "he strives to depict the contemplative character of the peasant-apostolic-biblical type". Rubens mastered the rudiments of painting in Antwerp, the 17th century centre of Flemish art, and honed his extraordinary craftsmanship, which was evident early on in his career, in Italy between 1600 and 1608, by studying the works of the great Italian Renaissance masters and Caravaggio. His Budapest work is unquestionable proof of the bravura with which Rubens used the Caravaggesque elements for his own painterly invention. The strong lighting reveals the sunken, lined face of his sitter in its uncorrupted reality. Everything around him is enveloped in darkness, the light barely reaching his strands of hair and bushy beard. The massive forms and the emphatic chiaroscuro are placed in the service of highlighting the model's external and internal qualities just like the position of the man's head and the narrow pictorial space reduced to show only what is necessary. While Rubens was an excellent master in virtually all genres of painting, he was primarily predisposed to capture the lives, actions and characters of people. His depictions cover a vast

expanse ranging from raw brutality to the most subtle insight into the soul. The sitter captured in this picture probably lived in Rubens' vicinity, since his figure recurs alone or in multifigural compositions several times. Of the many variations, an autograph work of the Budapest painting should be mentioned (Fitzwilliam Museum, Cambridge, inv. PD13-1980), and a pen-and-ink sheet, in some places attributed to Van Dyck and in others to Rubens, in the Devonshire collection at Chatsworth, which depict this same sitter from various angles.

[A. G.]

Pieter Claesz.

[Berchem, 1596/1597 – Haarlem, 1660]
and Roelof Koets [Haarlem, 1592 – 1655]

Still Life with Fruit and Roemer, 1644

Oil on canvas

104.5 × 146 cm

Signed and dated by both artists: "pc 1644", "Koets anno 1644"

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 53.478

[Cat. 39]

Provenance

Ödön (Edmund) Zichy collection (1811-1894), Vienna; Jenő Zichy collection (1837-1906), Budapest; donation from Jenő Zichy to the city of Budapest, 1906; moved from the Budapest Municipal Gallery, 1953.

Bibliography

Ember 1984; Ember 1989, pp. 54-55, n. 7; Brunner-Bulst 2004a, pp. 180, 283, n. 136;
Brunner-Bulst 2004b, pp. 57-58, 126, n. 40; Ember 2011, vol. 2, pp. 54-57, n. 8; Meijer 2014, pp. 232-233, n. 40.

The accomplishment of a special kind of Dutch still-life painting, the so-called Haarlem *monochrome banetje*, is linked to Pieter Claesz. He began to develop this new style of still-life of food from the second half of the 1620s: he built clear compositions from a few objects of everyday use, reduced the palette to the warm olive green and brown tones, and thus created a new school. From 1640, however, his pictures became more colourful again, his brushwork looser, and the intimacy of his earlier pieces was replaced by a certain decorativity. This large canvas, painted in collaboration with Roelof Koets, is a powerful example of this period. It is made especially unique by the fact that it was signed by both masters, and based on it scholars identified parts in other compositions too that could be similarly distinguished. Indeed, such cooperation rarely took place among Dutch still-life painters. The tin plate with a piece of bread placed on the white tablecloth with intricate folds, the other plate with olives, the large Römer and the tipped-over Berkemeijer were painted by Pieter Claesz. (his initials and the year of execution are indicated on the plate), while the colourful, lush heap of fruits are Koets' addition (signed on a grape leaf).

The main appeal of the picture is the virtually tangible realism of the objects. Pieter Claesz. painted the forms using thin layers of transparent colour, and lent depth to the space by the

exquisite use of light effects. The greenish Römer half-filled with wine, bearing multiple reflections of the window, the bright-succulent olives, the broken roll's crunchy golden crust and soft inside, and the deep folds of the silky damask are all testimony to the master's craftsmanship and a high degree of artistic sublimation. Roelof Koets highlighted the ensemble of shiny, waxy-skinned yellow and red apples by strongly illuminating it against the longish, juicy red and white bunches of grapes framed by loosely spread, leafy grapevines. This detail is also lit from another direction, and the composition is unified by the warm, greenish-brown tone of the background.

A work of such magnitude, painted in all likelihood for a wealthy commissioner, must have been realised through planned collaboration. The relationship between the two artists predates the execution of the Budapest canvas – Claesz. added a Römer to a still-life of fruits made by Koets in 1634 (see Brunner-Bulst 2004, cat. no. 40 and Meijer in: Budapest 2014, p. 563, note 40/2) – but the 'joint project' in the case of the Budapest picture was undoubtedly thought through in advance.

[I. E.]

Abraham van Beijeren

[The Hague, 1620/21 – Overschie, 1690]

Still Life with Fruit, Seafood and Precious Tableware, 1654

Oil on canvas

102 × 100 cm

Signed and dated lower right: AVB f. / ANo 1654 (the letters AVB are interconnected)

Hungarian National Bank, deposit to the Museum of Fine Arts, Budapest, inv. L. 3.787

[Cat. 40]

Provenance

Acquired in 2016 by the Hungarian National Bank from a private European collection; deposit at the Museum of Fine Arts, Budapest, 2016.

Bibliography

Németh 2012, p. 41, and n. 11. on p. 43; Meijer 2014, pp. 278–79, n. 62 (with the entire provenance)

The still-life enjoyed one of its golden ages in 17th century Holland, where numerous outstanding painters specialised in this genre and developed different types of it from a wide range of depicted objects. Perhaps one of the most spectacular subtypes – still-lifes of tables generously laden with expensive foods and exotic fruits, enriched with opulent golden and silver dishes – was the *pronkstilleven*, composed of sumptuous objects. It was developed by Jan Davidsz. de Heem in Antwerp in the early 1640s and many Flemish and Dutch artists emulated it. These elegant works pleasing to the eye form a significant part of the œuvre of Abraham van Beijeren, who lent an individual quality to his pictures through his painting technique. He achieved an exquisite painterly effect with vigorous, broad brushstrokes and thinly applied paint. In addition to the bold modelling, his style is distinguished by a balanced composition and a masterful handling of light, all this manifest in the Budapest painting too. He

is not lost in the meticulous elaboration of details: the softness of the flowing drapery, the metallic sparkle of the silver jug, the freshness of the succulent fruit and the fragile beauty of the glass goblet are rendered with bravura. His use of colours is also carefully considered. The warm overall effect is achieved by the dark brown background, in which the rays of light coming in from the left accentuate the silver and golden objects. The peaches, the already started-on ham and the little lobster on the left, and the large crab on the right are rendered in delicate pink and yellow. These two colours are also allied in the middle, in the ensemble of roses and the lemon with a coiling peel, all of this embedded in the yellowish-green of the bunch of grapes and framed by crumpled-up sombre green leaves. The silk shine of the gold-laced, densely folded lilac table cloth at the bottom harmonises with the tone of the marble-patterned wall detail in the top left of the background, while the orange-red of the curtain drawn away from the alcove is repeated in the cherries in the bottom right of the composition. The main emphasis is created by the intricately folded white tablecloth, and the pale blue ribbon of the gold pocket watch placed on it converses with the cool greys of the silver objects.

In his depictions of lavish feasts, Van Beijeren used the same collection of motifs, which however he freely varied without ever exactly repeating himself. He obviously used studies for his paintings. The silver jug, the fruit bowl, the watch and even the peeled lemon recur in his other compositions, sometimes with minor changes; this facilitated a fast execution. The Budapest work, painted in 1654, is the fruit of the master's best period.

[I. E.]

Anthony van Dyck

[Antwerp, 1599 – London, 1641]

Portrait of a Man, circa 1618

Oil on oak panel

66 × 51 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 1136

[Cat. 41]

Provenance

Purchased from Alois Hauser, Múnich, 1894.

Bibliography

Larsen 1988, n. 17, fig.16; Gosztola 2000, p. 53; Poorter 2004, p. 18.

Although in the 1924 catalogue of the Museum of Fine Arts Budapest the present work was attributed to Peter Paul Rubens, the possibility of Anthonis van Dyck's authorship had already been proposed at the end of the 19th century. During the years he spent in Rubens' studio as a student, assistant and then colleague, Van Dyck mastered the painting technique of his mentor so brilliantly that it is often difficult to tell apart their works produced in this period. The present portrait, dated to circa 1618, is one of such works, however, the narrow background, the three-quarter posture of the sitter, the plasticity of the face and collar are characteristic of both masters, but the elegant restraint and the power of the subtle rendering of character make it more likely to be by Van Dyck. After a brief sojourn in England, Van Dyck travelled to Italy in

1621, where he mostly lived in Genoa and delivered portrait commissions for the aristocracy. It was here that he realised his vocation for portrait painting. In 1627 he returned to his homeland and settled in Antwerp in the following year. He organised a workshop with many painters and etchers and published his famous collection of portraits titled *Iconographia*. In 1630 Infanta Isabella appointed him her court painter, and he later entered the service of Frederick Henry in The Hague. In 1632 he travelled again to London, where he was knighted by Charles I. Following this – with the exception of some brief trips to Flanders and Paris – he spent the rest of his life in London, where he was a celebrated painter of the aristocracy. He was one of the most magnificent portraitists of the Baroque, exerting a definitive and lasting impact upon the representatives of the genre. The influence of Rubens can be unambiguously discerned in his pictures with religious and mythological themes throughout his career, but he struck an increasingly individual tone in his portraits. Although in the case of the Budapest painting doubts regarding authorship have not been completely dissolved, there are none concerning the portrait's quality. The character of the model is well emphasised against the homogeneous dark background: the middle-aged, bearded man looks at us with an almost hypnotic power and his shrewd, inquiring gaze inescapably draws us to him. In contrast to the precise elaboration of the face, the clothes are painted with sketchily, lightly applied brushstrokes, rendering the material and pattern of the clothes and the softness of the ruff with exquisite subtlety. Male portraits by Van Dyck executed with a similar technique can be found in the Herzog Anton Ulrich Museum in Braunschweig (inv. GG86) and the Gemäldegalerie Alter Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (inv. 960). [A. G.]

Adriaen van Utrecht

[Antwerp, 1599 – 1652]

Still Life with Vegetables, circa 1645-1650

Oil on canvas

74.4 × 118 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 60.6

[Cat. 42]

Provenance

Acquired from a private collection in Budapest, 1960.

Bibliography

Czobor 1963; Ember 1989, pp. 102-103; Meijer 2003, p. 302, note 5; Ember 2011, pp. 242-244.

Flemish baroque still-life painting had flourished in its full splendour by the second quarter of the 17th century. The Antwerp masters produced numerous series of vast-scale market and kitchen scenes, bountifully laden tables, the so-called *pronkstillevens*, decorative garlands of fruit and flowers, and hunting trophies. By virtue of its diversity of themes coupled with the supreme quality of naturalistic depiction, the genre accorded with the taste of aristocratic and rich middle-class collectors. It was in this period that Adriaen van Utrecht, who belonged to the second generation of still-life painters, was active. His success

was on a par with that of his predecessor Frans Snyders and Jan Fyt, who was somewhat his junior. Adriaen van Utrecht spent his student years in his hometown under Herman de Ryt, a collector and art dealer, and after a study tour to Italy he was initiated as a master into the guild of Saint Luke in Antwerp in 1625. He also painted monumental vegetable, fruit and fish stands as well as canvases depicting the kitchen preparations for feasts, the figural part of which he entrusted to his colleagues, Jacob Jordaens, David Teniers the Younger and Theodor Rombouts. His reputation was enhanced by commissions from the king of Spain: one of his most spectacular works is the *Kitchen Still Life with Game, Fruit and Vegetables* (1642), now in the Prado, Madrid. It appears as if the master had gathered together the vegetables in the foreground of the Prado composition and arranged them into ensembles for his Budapest picture. Attractive cauliflowers, bunches of asparagus, cabbage, cucumbers, radishes, onions and artichokes are in a wicker basket and arranged in front of it on the table are stalked celery, pumpkin and melons. Despite the simple theme, a powerful painterly effect is created and the striking 'presence' of the various vegetables virtually draws the gaze of the viewer. The plants set before an almost black background and bound within a uniform, bluish green tone are brought to life by the strong illumination. The natural disarray of the pile of vegetables is subtly balanced by the lighter yellowish and reddish patches of colour of more compact forms. Van Utrecht mastered the technique of modelling with light, which he also applied in this large-scale *pronkstilleven*s, during his Italian study tour from caravagist still-life painters, such as Tommaso Salini or Pietro Paolo Bonzi.

A close stylistic affinity can be established with Adriaen van Utrecht's *Still Life with a Lobster, Vegetables, Fruit and Game* from 1645, in the Oxford Ashmolean Museum, and based on this the Budapest vegetable still-life can be dated to the second half of the 1640s.

[I. E.]

Gerbrandt van den Eeckhout
 [Amsterdam, 1621 – Amsterdam, 1674]
Abraham Meeting Melchizedek, 1664
 Oil on canvas
 58 × 91.5 cm
 Signed and dated lower right: "G.V. Eeckhout fe. A. 1664"
 Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 69.44
 [Cat. 43]

Provenance
 Purchased from a private collection, Budapest, 1969.
Bibliography
 Roy 1972, pp. 76, 211, n. 2; Ember 1973, pp. 63–65; Sumowski 1983–1994, II, pp. 763, 808, n. 445; Ember en Köln–Utrecht 1987, n. 15; Amsterdam 1991, fig. 25.

Gerbrandt van den Eeckhout, whose father was a goldsmith, was not only a student of Rembrandt but also his good friend. In addition to the works in his master's studio the paintings

of the 'father' of Dutch history painting, Pieter Lastman (1583–1633) also had a great influence on him. It was not only Lastman who revived rarely depicted Old Testament scenes in the late 16th century: they became extremely popular all over the Netherlands, both in the Catholic south and the Protestant north. A good example of this is a story in the Book of Genesis, according to which upon returning triumphantly from the battle of the vale of Siddim, Abraham is offered bread and wine during the blessing by the king of Salem, Melchizedek, and in return Abraham gives him a tenth of the war booty. Van den Eeckhout painted this theme several times. At the end of his life he drew inspiration from a well-known composition Rubens had created half a century before, while his earlier three paintings are inspired by the traditions of the Rembrandt School. In the Budapest picture this is attested to by the yellow and brown tones of the colour palette and the stark contrast between the glimmering and the strongly lit details of the sunset. The space is constructed of several picture-planes, where the transitions are illustrated by the winding procession approaching the foreground from a distance with the figures becoming increasingly larger as they advance. Abraham's company is made up of soldiers on horses, camels and on foot, prisoners of war with their hands bound and servants carrying plunder. On the right side of the foreground the old, grey-bearded Abraham is proudly kneeling in shining armour, resting his boot-clad foot on an Oriental carpet spread out on the ground. The centre of the symmetrically composed scene is occupied by vessels made out of various precious metals piled up on the carpet. The depiction of this still-life motif with the ornate vessels evokes the "fine style" of Rembrandt's other student, Gerrit Dou (1613–1675). Standing on the left side of the foreground is Melchizedek in a turban, majestically holding the bread, while next to him his young companion holds the wine in a bulging vessel. A black servant holds a wide parasol over the high priest to protect him from the beaming light. Thus the light only shimmers on the long, lightly coloured cloak of the high priest. The two ends of the cloak are raised by two children so the heavy material of the attire cascades down from Melchizedek's back in a curve. The line of the procession also follows a similar curve in the barren landscape, and as a result the picture is dynamic, while the still, sanctified moment of the blessing is simultaneously present.

[J. T.]

Spanish Painting
The Baroque
Francisco de Goya

The baroque style—which dominated art in 17th century Catholic Europe—blossomed in Spain during this period in the hands of artists like El Greco (1541–1614), Diego Velázquez (1599–1660), Francisco de Zurbarán (1598–1664), Alonso Cano (1601–1667), Bartolomé Murillo (1617–1682) and Mateo Cerezo (1637–1666), among others. King Philip IV of Spain's influence as a collector and patron was a determining factor in the development of the arts. Velázquez

attained the position of Court Painter and Assistant to the Privy Chamber at court in Madrid, and its halls were the meeting place for foreign artists such as Flemish painter Peter Paul Rubens (1577–1640) and Italian Luca Giordano (1634–1705), who made fertile contributions.

Local artists' inclination toward expressions of a realistic nature made them more permeable to the effects of light elaborated by Venetian painters like the Bassano brothers and the naturalism practiced by Caravaggio (1571–1610), whom they interpreted by way of their own particular vision.

In the context of the Counter-Reformation, one type of religious painting prevailed: in scenes where the miraculous intertwined with the everyday, its main characters were represented in close proximity, with meticulous descriptions and theatrical lighting in a persuasive appeal to move the faithful on an emotional level. The clarity and realistic appearance of these images constituted a sensitive key to their interpretation.

In 17th century Spanish painting, diverse influences, including that of Titian (ca. 1490–1576), Caravaggio and the Venetian school were sifted through and further elaborated. The gestation of the modern Spanish painting tradition was thus underway, to be carried forward by Francisco de Goya during the 19th century and Pablo Picasso during the 20th.

Francisco de Zurbarán

[Fuente de Cantos, 1598 – Madrid, 1664]
The Immaculate Conception, 1661
 Oil on canvas
 136.5 × 102.5 cm
 Signed and dated on a cartellino in the lower left corner: "Franco de zurbaran/facie 1661"
 Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 800
 [Cat. 44]

Provenance

Esterházy collection, 1871.

Bibliography

Tormo 1914, pp. 198–199; Gállego y Gudiol 1976, n. 523; Stratton 1994, p. 84; Nyerges 1996, pp. 125–127, n. 29; Delenda 2009, pp. 762–763, n. 284; Delenda 2015, pp. 72–79, n. 9.

From the period of early Christianity, the faithful revered Mary as the one who was conceived in Saint Anne's womb immaculately, without any sensuality, i.e. without original sin, since she was the chosen one, who became the vessel for Christ's incarnation. This mystery, however, was also at the centre of heated debates between the monastic orders from the 13th century onwards. While in Spain the reverence for Mary remained important throughout, the cult gained momentum after the Council of Trent and led to an increase in pictorial representations of the theme. Hence, The Immaculate Conception became one of the most frequent picture types of the 17th century, which was also due to the fact that this article of faith was confirmed in an edict by Pope Gregory XV in 1622 and by Pope Alexander VII in 1661. The development of this characteristically Spanish iconographic type has two antecedents: the *Tota Pulchra* depictions, in which

the Virgin is ringed by the symbols of Mary taken from the Song of Songs and litanies, and the *Mulier amicta sole* figure of the Book of Revelation: "a woman clothed with the sun, with the moon under her feet and a crown of twelve stars on her head". (12:1). The formula adopted in Sevillian painting combined these two prefigurations in a fortunate way; the painting of the figure of the Virgin was eventually finalised by Francisco Pacheco in his *Arte de la Pintura* (1638): "Hase de pintar [...] en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísimas y rosadas mexillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro, en fin quanto fuese posible al humano pincel."

While the theme was extremely popular among the Sevillian masters, Zurbarán can be regarded as the most prominent painter of *Inmaculadas* besides Murillo. The changes in his painting style can be witnessed through the thirteen *Inmaculadas* he executed from 1628–30 to his death. His Budapest picture distinguished by a sensitive and lyrical tone originates from his mature period. He painted it in 1661, in the same year with another *Inmaculada*, which is now in the Église de Saint Gervais et Saint Protas in Lagon.

Following Pacheco's instructions, Zurbarán was one of the painters who was able to purely express the ideal of the Purísima, the Immaculate Virgin. The girl who must have just entered puberty exudes chastity, faith and otherworldly humility; she extends her arms in a gesture of acceptance and submission, ready to receive divine grace. Her body is surrounded by light, her head is wreathed by twelve stars, a simultaneous allusion to the Old and New testaments: to the twelve patriarchs and the twelve tribes of Israel, as well as the twelve apostles. Over her white tunic is a blue mantel, just like she appeared in before Saint Beatriz de Silva at the end of the 15th century. In the lower part of the picture, at the feet of the Virgin, the symbols of Mary and the invocations of litanies – the City of God, the Tower of David, God's shrine, the ivory tower, the caravel, the mirror, the cedar of Lebanon, the palm tree of Engedi, the sealed spring and the well – vanish into the imaginary landscape enveloped by cloud and mist.

[A. L.]

Alonso Cano

[Granada, 1601 – 1667]
Noli me tangere, after 1640
 Oil on canvas
 141.5 × 109.5 cm
 Signed bottom right on the spade: "Al.o Cano F"
 Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 787
 [Cat. 45]

Provenance

Esterházy collection, 1871.

Bibliography

Conca 1793, p. 165; Wethey 1983, pp. 55, 60, 62–63, 120, n. 25; Nyerges 1996, n. 20; Nyerges 2001, pp. 262–263; Nyerges 2003; Nyerges 2008, p. 116.

This painting comes from the Casita del Príncipe in El Escorial, where Antonio Conca mentions it in his description from 1793. During the Napoleonic wars, it came into the hands of

Ambassador Edmund Bourke, who took it to London, where it was acquired by Pál Esterházy in 1819 for his father's collection, as one of the first Spanish works it contained.

The subject of the *Noli me tangere* [Do not touch to me], where the resurrected Christ appears to Mary Magdalene (Mark 16:9; John 20:14-17), was not frequent in Spanish painting. In this work, the influence of Correggio can clearly be noted, whose painting of the same subject (Madrid, Museo del Prado) came to Madrid in 1640 as a gift from Niccolò Ludovisi to Philip IV of Spain. Correggio's version, mentioned by Father Francisco de los Santos in 1657 in the sacristy of El Escorial, could have been known to Cano, who was working at the royal court in Madrid during this period.

Cano's *Noli me tangere* follows along more or less the same lines as the work by the Italian master, although Cano modified the composition, placing the figures in the foreground. There are also differences in their gestures. We they considered the fact that Christ touches Mary Magdalene on the forehead to be a rare iconographic detail. The same gesture appears in Dürer's woodcut from *The Small Passion* series, where the detail of Mary Magdalene laying her hand on the vessel of ointment also appears. Cano was a print collector and he was familiar both with Dürer's and Italian artists' works. Indeed, the position of Christ's leg and the spade he carries in his left hand appear in versions of the subject by Giulio Romano and Gianfrancesco Penni, perhaps intermediated through a print by Giovanni Battista de' Cavalieri.

In Cano's painting, tranquillity and devotion predominate. Mary Magdalene's halted gesture and her cloak, derived from Correggio's work and rendered with almost sculptural plasticity, evoke Renaissance painting. The influence of Venetian masters, whom Cano studied in the royal collections, can similarly be felt in the use of soft tones of violet and pink, and in the multiple shades of green. Cano's own inventions include the plants in the foreground, painted in detail with very loose brushstrokes, as well as the distant horizon and open sky, bathed in a silvery glow. This masterpiece is an outstanding example of Alonso Cano's work, demonstrating his masterful assimilation of the different influences he received.

[É. Ny.]

Bartolomé Esteban Murillo

[Seville, 1618 – Seville, 1682]

The Holy Family with the Infant Saint John the Baptist,

circa 1665–1670

Oil on canvas

156 × 126 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 779

[Cat. 46]

Provenance

Esterházy collection, 1871.

Bibliography

Curtis 1883, pp. 168, 178; Pigler 1967, pp. 470–472; Gaya Nuño 1978, n. 96; Angulo Íñiguez 1981, I. p. 419, II. p. 179, n. 196; Nyerges 1996, n. 39; Valdivieso 2010, pp. 105, 428, fig. 237.

The outstanding master of the third generation of the Sevillian school of painting, Murillo enjoyed great popularity by virtue of his painting style of soft, subtle transitions and the delicate and personal depiction of his subject matter. By the end of his life, he parted with tenebroso painting emphasising contrasts and replaced the heavy forms with ethereally light ones and blurry contours. His somewhat sentimental style earned him great popularity not only in Spain but also across Europe for almost two centuries. In his religious works the caring and gentle figure of the Virgin Mary is depicted as a real mother, and the saints appear as ordinary people. Nobody painted the infant Christ, who had an especially flourishing cult in the 17th century, quite as charmingly as Murillo. The master frequently depicted the Christ Child symbolizing piety, love and childlike innocence and one who sets an example for the faithful with his kindness. Murillo's paintings of the Holy Family have a strong sense of parental care, tenderness and the responsibility to protect the future Saviour. The Budapest painting gives a glimpse into the idyllic everyday life of the Holy Family in their home in Nazareth: Joseph works with his carpentry tools in his hands, surrounded by wood shavings and various objects on the ground. The background resembling a stage set is characterised by unusual ambiguity: a fireplace on the left and a mountainous landscape on the right. Mary does her embroidery but at the same time looks at the infant Christ and John playing on the ground with love and sadness. The sacred tone of this composition, reminiscent of genre painting, is provided by the simple sticks the children hold in their hands, tied together with a string to make a cross, with a banner by their feet that reads: "Ecce Agnus Dei". While it might appear that the two little ones are merely engaged in play, the cross and the inscription are unambiguous references to Christ's death on the cross.

Francisco Pacheco gave detailed instructions in his treatise on painting *Arte de la pintura* (1649) on the correct iconography when depicting Mary and Joseph in compositions illustrating the life of the Holy Family. In this painting – similarly to *The Flight into Egypt*, traditionally regarded as its pendant – Murillo depicts Mary as a young girl, and – as prescribed by the Council of Trent – he shows Joseph as a middle-aged man already past his youth but still in his prime.

[A. L.]

Mateo Cerezo

[Burgos, 1637 – Madrid, 1666]

Ecce Homo, circa 1661

Oil on canvas

98 × 75 cm

Signed bottom left, in ochre: "Matheo Cerezo F. 166."

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 769

[Cat. 47]

Provenance

Esterházy collection, 1871.

Bibliography

Ponz (1947) 1988, vol. 3, pp. 560–561, 21; Palomino 1986, p. 239; Buendía and Gutiérrez 1986, pp. 48, 72, 75, 143–144, 160, 164–165,

ns. 76, 178, 207; Pérez Sánchez 1995, pp. 90–91, n. 26; Nyerges 1996, n. 27; Ceán Bermúdez 2001, vol. 1, p. 311; Nyerges 2006, n. 75; Nyerges 2008a, n. 65; Nyerges 2011, n. 20.

Mateo Cerezo moved to Madrid in his youth, where he trained with Antonio de Pereda and Juan Carreño de Miranda. As

Palomino and Ceán Bermúdez have pointed out, his familiarity with the royal collections – especially with the Italian masters, like Titian, and the Flemish masters, like Van Dyck and Rubens – exerted a lasting effect on his development. Their influence can be appreciated in this painting, a mature work depicting a subject from the Gospel according to John (19:4–6). Christ wears the crown of thorns and a wine-coloured robe; his hands are lowered and tied with a cord, and he holds a broken cane rod in his left hand, in allusion to his kingdom.

Cerezo was surely familiar with Titian's work of the same subject, registered in the royal collection in Madrid (inv. 437) already in 1600 and today found at the Prado Museum. This work differs in that Christ's position is more inclined as a sign of his passion, but the placement of the hands is similar, as is the light surrounding his head, which is more delicate. The use of light and the fluid technique based on short and fine brushstrokes manifests Cerezo's direct indebtedness to Titian. A similar debt is revealed by the palette, in which yellowish and brown tones dominate, recalling the Venetian masters.

It is possible that the painting originally belonged to a private chapel. In the Cathedral [of the Virgin Mary] of Burgos there is a *Crucifixion* in which the face bears a clear resemblance to the one in this canvas. Pérez Sánchez dated the Burgos work around 1662–1663, a timeframe close to that of our painting. It is interesting that Ponz should also mention an *Ecce Homo* by Cerezo there, in the cathedral in Burgos, that was not identified by Buendía and Gutiérrez Pastor, the authors of a monograph on the painter: "en ella un bellísimo Crucifijo, pintura de Mateo Cerezo, y también hay allí otro buen cuadro de Jesucristo difunto acompañando de las Marías, y enfrente un Ecce Homo, figura de bastante mérito" ("in it a very beautiful Crucifixion, a painting by Mateo Cerezo, and there is also another good painting of a dead Christ with the two Marys and, facing it, an *Ecce Homo*, a figure of considerable merit"). It is possible that the Danish Ambassador, Edmund Bourke, who purchased works in cities not very distant from Madrid, may have acquired our *Ecce Homo* there. Cerezo's *The Penitent Mary Magdalene* (Amsterdam, Rijksmuseum, inv. C.1347, 103.2 × 83 cm) also comes from his collection and, given the position of the figure, it could be considered the pendant of our painting, both of which are well-suited for private devotion.

[É. Ny.]

Francisco Goya

[Fuendetodos (Zaragoza), 1746 – Bordeaux, 1828]

A Scene from the Spanish War of Independence, after 1808

Oil on canvas

69 × 107.5 cm

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 4121

[Cat. 48]

Provenance

Acquired at the Weber collection auction organized by Lepke, Berlin, 1912.

Bibliography

Woermann 1907, 159; Gassier and Wilson 1970, n. 948; Gudiol 1970, n. 611; De Angelis 1974, n. 529; Haraszt Takács 1984, p. 48; Nyerges 1996, n. 47.

This unsigned picture is among the most enigmatic works in the collection of the Museum of Fine Arts Budapest. A theatrically dramatic scene plays out in this painting executed with a bravura of technique. The three distinct groups of faceless figures seem to invite us to regard the most painful aspect of war: the woman kneeling in the foreground anxiously holds the hand of a masked man, most likely her suitor, and implores the man in a white shirt standing behind her love and about to forcefully drag him away to desist. A child desperately holds on to its mother in a white dress with raised arms on the left, and it appears as if the armed man in the centre of the picture is shooting at them. On the right, a soldier loads his rifle with dead bodies strewn all around, and two groups of men fire at each other from a terrifying closeness. The storm cloud enveloping them in ominous darkness seems to lift up in the picture field at the back; in the distance a man turns towards the clearing sky, as if his figure with extended, raised arms were a distant echo of the woman in the foreground clad in white and illuminated by an unrelenting beam of light. The eerie and tragic scene is lent an allegorical content. The message is obvious: those who suffer the consequences of war are the common people. The woman from whom her love is pried away, the mother who without a second thought risks her own life to protect her child, the child who is orphaned. The combatants – who wear the most varied hats and simple clothes, often with easily discernible accessories of the guerrilla fighters of Zaragoza, such as red scarves and shin protectors – are compatriots, yet now they are adversaries.

Ever since it emerged in the Weber collection in Hamburg, many interpretations of this scene have been proposed: some art historians (Pigler and Haraszt Takács) suggest a skirmish between brigands or an ambush of miscreants by soldiers, while others believe the events depicted here evoke the battles of the Spanish war of independence. Goya's authorship was even questioned by scholars (Gue du Trapier and Lafuente Ferrari), who attributed it to Eugenio Lucas, the most excellent follower and copier of the master of Zaragoza. Nevertheless, the distance exuded by the scene, the barren but suggestive setting, the cyclical movement leading the eye of the beholder from the figure with raised arms in the foreground to the similar figure in the background and then drawing it back to the starting point demonstrate the virtuosity of the composition's painter. The loose brushstrokes, the restrained palette and the emphatic role of dark tones, together with the motif of a storm are reminiscent of Goya's pictures in the Quinta del Sordo, while other elements, including the armed figures and those with their arms raised, evoke the master's painting *3 May 1808* and the compositions executed after the war. The present exhibition provides an excellent opportunity for

visitors to study two versions of the work – the one from Buenos Aires, which is regarded by Gudiol as the original, and the Budapest one, he considers to be its replica – and thus take us closer to understanding these remarkable masterpieces.

[A. L.]

From the 18th Century to Romanticism in Hungarian Painting

Throughout the 18th century, the main source of demand for Hungarian works of art came from Court circles and nobles, who commissioned portraits, mythological and hunting scenes. At the turn of the century, however, changes took place in terms of artists' clientele and the themes depicted in their works. In 1830, Hungary had initiated a process of modernization, with increased importance given to national values and local tradition in a context of struggle against Austrian domination of its territory. The situation's cultural aspect was a key to this renovation: new academic spaces were created and the visual arts were fomented. Artists sought to obtain their educational formation in prestigious fine arts schools in Europe, and so traveled to Vienna, Múnich or Paris to learn the rules of classical art, with a marked interest in history painting. In addition, the Circle of Fine Arts was founded in Pest, where annual exhibitions were held, giving Hungarian painters and sculptors the opportunity to present their works publicly. A new clientele (writers, actors, artists and politicians) began to commission portraits, still-life paintings, popular scenes and modern landscapes, in some cases involving realist language. The acquisition of local art became a national obligation of sorts for Hungary's aristocrats and new middle-class.

Ján Kupecký

[Pezinok, 1666 – Núremberg, 1740]

Homage to Rákóczi (Kuruc Soldier), circa 1710-1715

Oil on canvas, 94 × 75 cm

19th century inscription on reverse: "Franz Princeps Rakotzi"

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 54.18

[Cat. 49]

Provenance

Bequest of Count Jenő Zichy, 1906.

Bibliography

Pigler 1967, p. 364; Šafárik 2001, n. 38; Garas 2003, p. 74 (with previous bibliography); Gosztola 2004, n. 80; Vécsey 2014, pp. 13-14; Gosztola 2014, p. 106, n. 33.

Based on the inscription (*Franciscus Ragoczy Transilvaniae Dux*) in Peter Paul Westermayer's (1756–1825) print after the present picture, the sitter was for a long time held to be Ferenc Rákóczi I (1641–1681), ruling prince of Transylvania, or his son, a legendary figure of Hungarian history, Ferenc Rákóczi II (1676–1735). Comparisons with surviving authenticated portraits proved this assumption to be incorrect; however, there can be no doubt that in this composition the painter paid tribute to the kurutz, the heroes of the War of Independence led by Rákóczi against the Habsburgs. Indeed, in the 1923 catalogue of the Zichy collection the painting is correctly identified as a "valiant warrior of the Rákóczi era".

Kupecký, who as the child of Czech parents was born in the territory of historical Hungary, in Bazin (Pezinok, now Slovakia) by Pozsony (Bratislava), may well have sympathised with the rebels and the independence movement not only because of his origins but also because of his middle-class sentiments and Protestant faith. He produced this picture in the 1710s, at the beginning of his sojourn in Vienna, immediately after the suppression of the Hungarian War of Independence and Rákóczi's emigration in 1711. Although Kupecký served the pan-Habsburg Catholic aristocracy of Vienna before settling in Núremberg in 1723, the unknown military leader he depicted in the present work suggests his resistance and true political convictions. The figure's upper body is protected by armour, over which a leopard's skin is flung. The strong light illuminating his face and hand accentuates his character. His piercing gaze, eyebrows pulled together, and gesture expressing his readiness reflect his boundless energy and unwillingness to brook any compromise.

When the picture was painted, Kupecký's memories of his Italian sojourn of two decades must have been fresh in his mind since the composition and the posture of the model can be traced back to a painting by Pietro della Vecchia with an identical theme and almost the same dimensions (private collection, Milan). However, the pronounced chiaroscuro effects, the robust colours and the furrowed brushstrokes are means of expression typical of Kupecký's Viennese period.

As a result of the 19th century passion for collecting mementos related to Hungarian culture and history, the most complete Kupecký collection, comprising approximately 35 works, is now owned by Hungary, largely owing to the efforts of Count Edmund Zichy. The present picture is not only one of the most emblematic pieces of Kupecký's œuvre but also one of the Czech master's most popular compositions. Numerous variations and replicas are preserved in public and private collections, moreover, it served as a source of inspiration for the decorations for puppet shows with patriotic sentiments, for example the works of István Árpád Rév (1890–1977) in 1943 and 1944.

[A. G.]

Jakab Bogdány

[Eperjes / Prešov before 1660 – London, 1724]

Two Macaws, Cockatoo and Jay with Fruits, 1710s

Oil on canvas

102 × 124.5 cm

Signed lower right on the stone: "J. Bogdani"

Hungarian National Gallery, inv. 3821

[Cat. 50]

Provenance

Gift from Parisian dealer Franz Kleinberger, 1908.

Bibliography

Pigler 1941, p. 31, plate XLV; Rajnai 1989, n. 20.

Bogdány Jakab – similarly to Ádám Mányoki – was among those Hungarian baroque painters who left the country at a young age and their artistic career reached its fruition abroad.

Bogdány was born into a Lutheran family and probably left his

home town, Eperjes (today Prešov, Slovakia), located in the northeast of the Kingdom of Hungary, during the persecutions of the Protestants in the 1670s. He first lived in Vienna and then travelled on to Amsterdam, where he was active as a still-life painter. No data survived about his studies in painting but he definitely mastered a high level technical knowledge, which served as a foundation for his successes to come.

In 1688 he moved to England, where his elegant and attractive Dutch-style still lifes as well as his bird depictions inspired by Melchior de Hondecoeter (1636–1695) quickly earned him a considerable reputation and frequent commissions from the royal family and the aristocracy. He received a commission from Queen Mary II for flower compositions for the Water Gallery of Hampton Court, which he completed in 1694, and as a token of his artistic and social standing he was naturalised in England in 1700 and bought an estate near London.

Bogdány had mainly painted fruit and flower still lifes until the years around 1700, when he switched to animal depictions, which were dominated by exotic birds with colourful plumage and fruits heaped on top of each other. He set his fruit and bird compositions in landscapes reaching into the distance and frequently included elements or fragments of classical architecture. He painted his exotic birds after nature, after studying the Windsor aviary of one of his most prominent patrons, Admiral George Churchill. He made studies ("models") of individual birds or groups of birds which he then used for many compositions without alteration.

This painting – of which an additional three only slightly different versions are known – features two pompous aras and a white cockatoo, set, as often in an elegant castle park. The birds are presented as if they were aristocratic or less aristocratic characters engaged in conversation in a genre scene. Included among the latter is a red-billed chough on the left, which is so obviously at variance with the elegant, colourful parrots opposite it that it was actually removed during an earlier correction (and replaced with a fountain); it only reappeared during the most recent restoration of the painting.

Most of Bogdány's pictures are still found in England, often in their original locations, built into the wall coverings of castles.

[Zs. B.]

Ádám Mányoki

[Szokolya, 1673 – Dresden, 1757]

Baron Gustav Adolf von Gotter, 1731-1732

Oil on canvas, 69 × 56 cm

Hungarian National Gallery, inv. 85.1 M

[Cat. 51]

Provenance

Gustav Hoschek collection, Prague, until 1909; private collection in Hungary; acquired in the art market, 1985.

Bibliography

Martin 1907, n. 71; Šafárik 1928, p. 127, n. 314; Buzási 1988, pp. 50-52, n. 19; Jacoby 1989, p. 173; Zick 1992, p. 105; Rusina 1998, p. 70; Buzási 2003a, p. 111, n. 87; Buzási 2003b, pp. 336-337, n. B. 261; Husslein-Arco y Lechner 2014, p. 116.

Gustav Adolf von Gotter (1692-1762) – diplomat, minister of the Prussian court, baron from 1724, and imperial count from 1740 – studied law at Jena and Halle universities. Entering into the diplomatic service he was the envoy to Vienna of the duchy of Gotha and the duchy of Württemberg, then of the Berlin court, and mainly lived in Vienna between 1720 and 1736. He was an art collector and musical expert, and from 1743 the intendant of the Berlin Opera. In 1734 he purchased the castle of Molsdorf, near Gotha, where he accumulated a picture collection and built a library. He was a popular figure in society and a member of the Ordre des Heremites de bonne humeur, a secular order founded in the court of Gotha. He was a true artist of life who in the portraits made of him happily had himself depicted in genre settings, as a hunter or in the pilgrims' apparel of the "Happy hermits".

This picture came into the museum's possession as an unknown portrait and the depiction was identified as that of Gotter, and the work was attributed to Ádám Mányoki when it was published in the 1988s. Mányoki, a painter of Hungarian origin, began his career in Hamburg and then worked for the prince-elector Frederick William in Berlin from 1703. When he returned to Hungary in 1707 he became the portrait painter of Ferenc Rákóczi II, who in 1709 dispatched him to Holland and Berlin. From 1713 Augustus II, King of Poland and Elector of Saxony, employed him in Warsaw and Dresden, where he was appointed court portrait painter in 1717. His contemporaries identified Mányoki with this position, although in the years that followed he painted his best works for the middle-class and intellectual circles of Leipzig. After a brief period of being active in Vienna and Prague, he returned to Hungary in 1724 but lacking commissions finally left for Dresden in 1731. It was then that he met Baron Gotter of whom he painted his first composition, a three-quarter length portrait, accompanied by his hunting dog (Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig). In the Budapest bust portrait Gotter is depicted in armour and a turban as an Oriental warlord. Several contemporaneous copies are also known of the historicizing portrait painted in the 17th century Dutch-style (Bratislava, Gotha, Muzeum Červený Kameň, Austrian art trade circuit), which do not originate from Mányoki's hand.

The painting was first attributed to Jan Kupecký as a portrait of an unknown man when published in the Hoschek collection. In his Kupecký's monography Eduard Šafárik later identified the work as a depiction of the Polish king, Jan Sobieski. More recently, upon the suggestion of Gisela Zick, the court portrait painter for Maria Theresa, Martin van Meytens' name came up, but this was firmly rejected by Georg Lechner, Meytens' monographer, who maintains Mányoki's authorship.

[E. B.]

János Donát

[Kloster Neuzell, 1744 – Pest, 1830]

Orpheus Asking Hades and Persephone to let Eurydice Go, 1819

Oil on canvas

134 × 151.5 cm

Signed lower right: "Donát pinxit 1819"

Hungarian National Gallery, inv. 92.12 T

[Cat. 52]

Provenance

Barkfrieder Gallery until 1824; acquired at an auction, 1992.

Bibliography

Kunits 1824, p. 271; Szendrei and Szentiványi 1915, p. 385; Kopp 1943, p. 9, fig. 3; Bakó 2012, p. 16.

The art of János Donát, born in Germany and then settling in Hungary, formed the transition between baroque and Classicist styles. Living in Vienna from 1770 to 1812 as a sought-after portraitist, he painted the portraits of Maria Theresa and Joseph II. It was here that he met the leading figure of the Hungarian enlightenment and embourgeoisement, Ferenc Kazinczy, under whose patronage he moved to Budapest. Donát's work in Hungary coincided with the beginnings of burgeoning Hungarian middle-class art and thus it became a defining influence on the country's Classicist painting. Donát principally worked as a portrait painter and his few works with a mythological theme were mainly copies of popular foreign compositions that he made on commission, of which the ones we know of are *Hebe*, *Venus*, *Ossian*, and *Orpheus Asking Hades to Let Eurydice Go*.

The colours and positioning of the figures in the latter confirm the influence of foreign Classicist works. While its composition is reminiscent of François Gerard's *Ossian*, its palette and light effects evoke Heinrich Füger's works with a mythological theme. The tragic love of Orpheus and Eurydice has served as the basis for numerous works of fine art and opera, the moral of which are the virtues of trust and patience. In his painting Donát depicts the scene of the Greek myth when after the death of his love Orpheus descends into the Underworld, where he softens the hearts of Hades and Persephone with his beautiful music. Orpheus plays a lyre in the foreground, while the king of the Underworld and his wife sit on a throne before him. In the background the Furies, the female chthonic deities of vengeance, cease their maddening dance upon hearing the music. In the foreground, Charon, the ferryman of the Underworld, bows his head over the blade of his oar, upon which lands a butterfly, the symbol of rebirth and the soul. The tight Classicist composition and stiff depiction of the bodies are melded with the hectic baroque depiction of the folds and lights, which allows us to sense how the Underworld comes to a halt and silence reigns if but for a brief moment. The gods allow the young girl to be returned to life on one condition: the lovers may not look at each other until they have entered into the daylight and emerged from the Underworld. Not believing the promise of the gods, Orpheus impatiently looks back at his love while only halfway out and as a result Eurydice is drawn back into the Underworld.

[P.V.]

Miklós Barabás

[Márcusa, 1810 – Budapest, 1898]

Pigeon Post, 1843

Oil on canvas

106.5 × 84.5 cm

Signed above left: "Barabás 1843"

Hungarian National Gallery, inv. F.K. 155

[Cat. 53]

Provenance

Purchase, 1922.

Bibliography

Hoffmann 1950, p. 36; B. Supka 1974, [n. p.] fig. 2; Szvoboda 1980, p. 296; Szvoboda Dománszky 1983, pp. 30–41.

Following his studies at the Academy of Vienna, Miklós Barabás, born in Transylvania, studied in Venice. It was then that he mastered the most attractive features of the Italian Biedermeier distinguished by light colours, natural charm and spontaneity. From 1836 he lived in Pest, where he became the leading figure of the blossoming art scene and one of the most outstanding and individual artists of the period. Barabás was the first Hungarian artist able to make a living from art in his homeland and indeed managed to maintain a prosperous, middle-class lifestyle. This was chiefly facilitated by his becoming a recognised portrait painter by the 1830s and by the greats of his generation – writers, actors, artists and politicians – almost all having him paint their portraits. However, he only started painting genre scenes from 1840: he displayed his first version of *Pigeon Post* in 1840 in the newly decorated Pest "Salon", the exhibition of the Pest Art Society, and the *Romanian Family Heading for the Fair*, perhaps his most well-known picture, in 1845 at the same venue, thanks to which he was regarded in later decades as the founder of Hungarian folk genre painting. He later became a long-time member of the board of the Pest Art Society and a leading authority of the jury. In 1859 his efforts led to the founding of the Society of Fine Arts, for which he was the director and president from 1862 until his death.

Prominent among Barabás' genre paintings is his ideal picture titled *Pigeon Post*, which became a truly successful piece of the period: the artist repainted it several times and prints of it were widely popular too. The form of the female figure's features follow the academic style, yet the environment, the clothes and objects surrounding her are realistic. Genre painting broke away from academic genres in phases; transitional works of a peculiar style were made in the 1840s: portraits and genre paintings that still preserved hidden allegorical content. *Pigeon Post* is a genre paintings that also has a symbolic reading. The charm and grace exuded by the face and bearing of the figure convey an ideal that was characteristic of the 19th century: the female symbol of innocence and vulnerability. The dove is the symbol of innocence and from the end of the 18th century it has been the attribute of girls carefully guarding their virginity. At the same time, one of the dove's wings spread out like a fan may suggest that secret emotions might soon take flight from the bird-cage of the little Biedermeier room. Beyond the virtuoso technique of rendering the fabrics, the success of the *Pigeon Post* was due to the bravura with which the painter melded the symbolic meaning of innocence traditionally attributed to a girl embracing a dove with the more modern genre element of the pigeon post.

[R.K.]

József Borsos

[Veszprém, 1821 – Budapest, 1883]

The Emir from Lebanon, 1843

Oil on canvas

154 × 119 cm

Signed lower left: "Borsos József 1843"

Hungarian national gallery, inv. 2003.3T

[Cat. 54]

Provenance

Purchase, 2002.

Bibliography

Melly 1843, p. 476; Schindler 1843, pp. 251–252; Szabó 1985, p. 147; Grabner 2003, p. 63; Farkas 2005, pp. 7–24; Veszprémi y Szűcs 2009, pp. 87–88.

József Borsos, who became a sought-after artist in Vienna, was one of the most significant representatives of Hungarian Biedermeier painting, with his still-lifes, genre paintings and portraits being regarded as the best works of the period both at home and abroad. He completed his studies in Vienna achieving early success with his portraits of notable contemporaries and carefully executed genre pictures of the middle-class, which often inclined towards a Rococo piquancy. Borsos produced almost his entire œuvre in Vienna with the most defining influences coming from his Austrian masters and their teaching. His painting technique was akin to that of Friedrich von Amerling in respect to his treatment of drapery, the smoothness of the skin and the overall softness of the picture.

Although he lived in Vienna, Borsos never lost contact with the Hungarian cultural scene: he regularly exhibited in Pest and executed many works for Hungarian commissions from members of the aristocracy and the wealthy bourgeoisie. *The Emir from Lebanon* is a costume portrait of Count Edmund Zichy (1811–1890), who travelled to the Orient with his friends Artúr Batthyány and Imre Forray. Zichy made an appearance dressed in a splendidly decorated Turkish costume at a garden party in Cairo organised by Soliman Pasha in order to intimate that one of the branches of his family had ties with the Sultan's house. On his return home he had himself painted in this attire by the young Hungarian artist, Borsos, who achieved his first major success in Vienna with the wonderfully rendered virtuoso technique of this picture and the almost tangible depiction of the material.

In the 19th century costume portraits similar to *The Emir of Lebanon*, in which the subject could be seen in a role different to their everyday one, were fashionable. For example, dressed in the Turkish attire, Edmund Zichy is shown as a well-travelled young man with exquisite taste and a penchant for the exotic. At the same time, in contemporaneous Hungary the theory of the country's Oriental roots, and thus a Hungarian-Turkish kinship, was quite prevalent. Beyond a lust for adventure, Hungarians travelling to the Orient were also motivated by the scholarly pursuit of their ancient homeland.

Edmund Zichy put much work into researching history and that of his own family. The title of the painting might allude to the Zichy family's genus through the ancient symbolism of the Lebanese cedar. The erudite and wealthy count was also an active supporter of the Hungarian fine arts. His life's work was carried on by his son, Jenő Zichy (1837–1906), who made it his aim to research the origin and ancient homeland of the Magyars, and therefore organised

and led several expeditions to Russia and Asia funded at his own expense. He later left the splendid art collection he had inherited from his father to the Hungarian capital.

[R.K.]

Mihály Kovács

[Abádszalók, 1818 – Budapest, 1892]

Sleeping Child, 1850

Oil on canvas

50 × 60 cm

Signed lower right corner: "fest: Kovács M: 1850"

Hungarian national gallery, inv. 92.9 T

[Cat. 55]

Provenance

Purchased at the 88th BÁV auction, Budapest, n. 116, September 1992.

Bibliography

Ludányi 1987; Petercsák 1992; H. Szilasi 1997, pp. 659–696; Szűcs 1997.

Mihály Kovács's drawing skills were noticed by his teachers when he was still a child. Thanks to the patronage of Baron Orczy's family, he was able to study historical painting at the Viennese Academy of Fine Arts from 1837. The greatest influence on his work was exerted by his sojourn in Italy from 1842 during which time he became associated with Károly Markó the Elder's circle. It was here that he continued to hone his knowledge of painting, copying pictures by his master as well as works by Rubens, Jordaens, Titian and Rembrandt. Upon learning about the Hungarian revolution of 1848 he returned home but he was rejected by the army because of his illness. However, his experience of the oppressed revolution and struggle for freedom accompanied him for the rest of his life: his sentiments of independence, either openly expressed or latent, were manifest in a great many of his pictures.

This painting shows a little boy lying in a forest half covered with a red mantle, with one hand held under his head and the other resting on his white shirt. For contemporary audiences the prominent use of the Hungarian tricolour of red, white and green was understood as a clear political message. The picture's contemporaneous companion piece, *Dead Children*, is owned by the István Dobó Museum in Eger. In *Sleeping Child* the retreating storm suggests hope, while in the other composition the dark, overcast sky creates a pessimistic atmosphere. One of the two paintings was displayed in 1851 in Budapest at the Art Association with the title *Deceased Child*. An exciting question arises here: whether the theme treated here is of a sleeping or a dead child? Kovács assigned two closely connected meanings to his work: on the one hand, it reverts back to the Christian iconographic representation of the *dormitio virginis*, the Dormition of the Virgin, advancing and alluding to the Resurrection; on the other hand, it is linked to the depiction of the divine brothers Hypnos (Dream) and Thanatos (Death), the sons of the Greek goddess of the night, Nyx, as winged figures. In the poetic tradition of the 19th century butterflies were

used as the personification of the human soul and sleep, this meaning being made unambiguous by the poppy-heads, from which a kind of oil for inducing sleep – the so-called dream honey – was made at the time. A broken lily can be seen in the Eger version of Kovács's picture but the lily-of-the-valley in *Sleeping Child* may well be a synonym for the lily symbolising innocence, partly on account of the similarity of the two names. This picture, which can also be interpreted as an allegory of the suppressed revolution, was one of Mihály Kovács's important early works. The artist spent a great deal of time in Budapest, Eger, Vienna and Paris, and then in 1864 travelled to Portugal and Spain. It was here that he met the Spanish lady painter Petra de Castro y Blanco, whom he married. After his death in 1892 his widow donated numerous compositions to the Hungarian National Museum.

[Gy. Sz.]

Károly Brocky

[Temesvár / Timișoara, 1807 – London, 1855]

Amor and Psyche, 1850

Oil on canvas

141 × 166 cm

Hungarian national gallery, inv. 2781

[Cat. 56]

Provenance

Donation from the artist, 1857.

Bibliography

Wilkinson 1870, p. 29; Nyári 1910, pp. 70, 102, 108, 131, 134, 141;

Lajta 1984, pp. 58–59.

Károly Brocky was one of the outstanding masters of Hungarian Biedermeier painting. He produced most of his œuvre and his most beautiful paintings in London, the same city that became his home from 1837. After completing his studies at the Viennese Academy and much deprivation the poor boy from Temesvár went to England upon the invitation of a wealthy Scottish patron and soon became a portraitist esteemed in the highest social circles. In 1839 Brocky exhibited his works at the Royal Academy. In 1841 Queen Victoria and Prince Albert sat for Brocky; the drawings of the royal couple coloured in pastel can be found in the collection of the Royal Library in Windsor. It is recorded that on one occasion the painter offended the queen with his somewhat brusque manner and after this soon lost his wealthy clients too. It is also assumed that his nudes, characteristic compositions of his art in the 1850s, did not win the approval of Queen Victoria either.

The main inspiration for Brocky's painting was the style of English painting that started from Van Dyck and was manifest in the art of Gainsborough, in which the thorough, almost realistic depiction of nature and accurate pictorial rendering are combined with a vigorous painterly quality. This baroque dynamism is enhanced in Brocky's pictures by the natural light and shadow contrasts that underline the plasticity of the living body and the warmth it exudes. According to the myth, Psyche's beauty made Venus so jealous that she ordered her son Cupid to use one of his arrows of

desire so that Psyche would fall in love with the most hideous man on earth. However, Cupid accidentally wounded himself with his arrow and thus it was he who fell in love with Psyche. Cupid visited Psyche every night and his presence remained undiscovered until one night she lit a lamp and recognised the face of the god of love. Cupid then left his love, who tried to hold him back, but to no avail. The story of the lovers was recited by the Roman writer Apuleius in the 2nd century AD in a work titled *The Golden Ass*.

Brocky's picture immortalises the moment when Cupid is about to wrest himself from Psyche's arms and fly away. The intoxication of love is perceptible in the figure of Psyche lying down and almost dazed. Her body is in a passive, spent state, contrasted to which is the figure of Cupid, shown with a strange, unnatural vitality. His body turned and bent around is at once able to render perceptible the figure's departure from the prostrate Psyche and the attraction of his love for her. The contrast between the passive Psyche and the active Cupid, the resting and moving bodies, and indeed between the sleeping and alert figures beautifully expresses the essence of Cupid and Psyche's relationship, the conflicted love between celestial and earthly beings.

The estate of Károly Brocky, or Charles Brocky, was auctioned off in London after his death. The artist's will stipulated that five works were to be given to the Hungarian National Museum. In accordance with the artist's wishes, *Cupid and Psyche* was one of those that were returned to Hungary.

[G. B.]

Károly Markó the Elder

[Lőcse / Levoča – Villa Medici de Lappeggi, 1860]

Fishermen, 1851

Oil on canvas, 110 × 164.5 cm

Signed below at center: "C. Markó p. App. 1851"

Hungarian national gallery, inv. F.K. 1588

[Cat. 57]

Provenance

Bequest from Count Jenő Zichy, 1907.

Bibliography

Szana 1898, p. 157; Budapest 1923, n. 79; Bodnár 1982, p. 50; Sztoboda Dománszky 2004, p. 11; Bellák, Dragon and Hessky 2011, pp. 198–199.

Markó Károly the Elder, the reformer of Hungarian landscape painting, lived in Italy from 1834. He admitted students to his studio, many of whom can be encountered among the masters of 19th century modern Italian landscape painting. There was huge demand for Markó's paintings in Hungary and Italy and even in America. He also had exhibitions in Mexico from 1855 onwards; some of his works were displayed at the Academia Nacional de San Carlos in Ciudad de Mexico. Some 15 of his pictures ended up in Mexico and several of these can now be found in museum collections there. Markó was the first Hungarian artist to whose works a separate hall was devoted in the 1860s in the Hungarian National Museum.

Alongside biblical and mythological landscapes, a prominent

place is occupied in Markó's painting by works inspired by Italy. He had actually painted idyllic landscapes evoking the Italian Mediterranean world during his studies in Vienna but after moving to Rome in 1834 all the defining motifs and themes of his works evoked Italy, whether in a topographical sense or merely in terms of their characteristic ambiance. The motifs typical of the countryside of Campagna and Tuscany appear in the background of his biblical and mythological compositions, and these locations are also immortalised in some of his autonomous landscape paintings. Peasants dressed in national costume working on the harvesting, grape picking, engaged in conversation by a well, grazing flocks or fishing were permanent features of Markó's Italian landscapes. Indeed, this bucolic world has been an inextricable part of the depiction of idyll, man living in sweet harmony with nature, in literature and the fine arts since antiquity.

Fishermen is one of the largest works from the mature period of Markó, who usually painted such big landscapes to commission. Numerous Hungarian aristocrats can be found among his clients, and indeed collecting Markó's pictures was regarded by many as a national duty at a time when Hungarian art barely featured in the collections of the Hungarian aristocracy. One of Markó's chief clients was Count István Károlyi, whose castle was adorned with the painting *Landscape by Tivoli with a Scene of a Grape Harvest* (1846), which, composed with a similar concept to *Fishermen*, is a splendid landscape set in twilight (fig.). *Fishermen* was commissioned by Count Edmund Zichy, whose Viennese collection was moved to Budapest in 1907, after the death of his son, Count Jenő Zichy.

[G. B.]

French Painting

Rococo

Jean-Baptiste Greuze

Jean-Baptiste Greuze

[Tournus, 1725 – Paris, 1805]

Portrait of Pierre Paul Louis Randon de Boisset, 1770–1780

Oil on canvas

73 × 58 cm

Previously signed and dated above the left shoulder:

"Mr Randon / de Boisset / peint par J. / Greuze 177(?)"

Museum of Fine Arts, Budapest, inv. 1345

[Cat. 58]

Provenance

Purchased from the Bourgeois brothers, Cologne, 1894.

Bibliography

Diderot 1963; Pigler 1967, vol. 1, p. 290; Chaussinand-Nogaret 1970, p. 279, fig. 7; Freyberger 1980; Leclair 2007, 146.

Jean-Baptiste Greuze, a renowned painter in the second half of the 18th century, enjoyed more success with his moralizing genre paintings than he did with his portraits. Philosopher Denis Diderot (1713–1784), one of the intellectual fathers of the Enlightenment,

was among his closest friends and also a tutor to the children of Randon de Boisset's uncle between 1739 and 1742. He may well have been the person who introduced the painter, then at the peak of his career, to his future model, a famous collector and patron of that era.

Pierre Paul Louis Randon de Boisset (1708–1776) invested the fortune he amassed as a general tax collector in the city of Lyon in purchasing books, furniture, oriental porcelains and paintings. Guided by strict Protestant morals, he nevertheless considered the profits obtained by way of his fiscal work not to be honest, but rather a sort of "theft", and so he dedicated the funds to supporting the arts and sciences. To him, collecting represented an intellectual stimulus and he was happy to share the enjoyment of his pieces he would acquire with the members of his circle. For Diderot, Randon de Boisset was an incarnation of moral moderation and rigor, more inclined to intellectual activity than to worldly vanities, more to politics than to social life and luxury. While Diderot's words offer insight into Randon de Boisset's character, it was Greuze who immortalized his physiognomy. Ever since the painter's debut at Salons, Diderot the art critic had seen his philosophical ideas regarding the imitation of nature and human states of emotion materialized in Jean-Baptiste Greuze's pictorial art. The portrait emanates the rigor, probity and rectitude that he professed; the frank gaze, aimed straight at the painter's eyes, reveals his character. Greuze represents the respected collector in an elegant attire that evokes the male portraits of one of his favourite painters, Van Dyck, at once rendering homage to the great Flemish master and characterizing his sitter. The contrast between the black silk and the white lace and the reflection of the light on their surfaces accentuate the expressivity inherent in the simplicity of the fabrics.

At the auction of the Randon de Boisset collection, held in 1777, one year after his death, works by French contemporary artists such as François Boucher, Hubert Robert and also Greuze figured, along with paintings by Rembrandt, Rubens and Van Dyck and sculptures by Bernini and Duquesnoy. This portrait was not included among the pieces auctioned off, however, and as a result we can only speculate as to whether it was the model himself who commissioned the portrait, or, as suggested by Freyberger, if it was one of his nephews who inherited the post as tax collector and had it painted in his uncle's honour. The date on the painting is unfortunately so faded today that it does not serve to confirm either of these hypotheses.

[O. R.]

Ministro de Cultura de la Nación
Pablo Avelluto

Secretario de Patrimonio Cultural
Marcelo Panizzo

Museo Nacional de Bellas Artes

Director Ejecutivo
Andrés Duprat

Dirección Artística
Mariana Marchesi

Delegación Administrativa y Jurídica
Mariano D'Andrea

Coordinación Ejecutiva
Jorge Pizarro, Ricardo Visentini
Fernando Farina, Ezequiel Grimson

Administrador Gubernamental
Daniel Campione

Asuntos Contables
Gustavo Gramis

Investigación
María Florencia Galesio
Ángel M. Navarro, Pablo De Monte,
Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani,
Ana Giese, Verónica Tell, Eleonora
Waldmann, Natalia Pineau, Lucía Acosta,
Jorge Manzoni, Lucía Buchar, Alfonsina
Leranoz, Guillermo Willis

Gestión de Colecciones
Mercedes de las Carreras
Antonio Facchini, Jimena Velasco,
Natalia Novaro, Fernando Franco,
Bibiana D'Osvaldo, Carolina Bordón,
Catalina Leichner

Museografía
Silvina Echave
Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez,
Ramón Álvarez, Francisco Amatriain,
Gastón Arismendi, Fabián Belmonte,
Cristina Mazza, Lucio O'Donnell,
Pedro Osorio, Franco Pullol,
Leonardo Teruggi

Documentación y Registro
Paula Casajús
María Rosa Espinoza, Victoria Gaeta,
Cecilia García Gásquez, Silvia Rivara,
Florence Vallarino, Dora Isabel Brucas,
Laura González, Ana Inés Vivarés

Fotografía
Matías Iesari, Gustavo Cantoni,
Valeria Carabajal Manzi

Asesoría museológica
María Inés Stefanolo

Publicaciones
Susana Prieto, Alejandro de llzarbe,
María Verna, Federico Sanders

Comunicación
Natalia Bellotto
Esteban Benhabib

Prensa y redes sociales
Ana Quiroga
Bettina Barbieri, Diego Jara

Relaciones Institucionales
Soledad Obeid, Ana Ruvira

Educación
Mabel Mayol
Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo Hofman,
Alejandro Benard, Roxana Pruzan,
Marcela Reich, Cecilia Arthagnan,
María Inés Alvarado, Ana Lobeto,
Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra,
Germán Warszatska, Alicia Gabrielli

Biblioteca
Alejandra Grinberg
Agustina Grinberg, Marcelino Medina,
Carolina Moreno, Mónica Alem, Víctor Pérez,
Adriana Peters, Pablo Pizzamiglio, Sara
Espinosa

Producción
Samira Raed,
Mariano Hernández Ballester

Asistencia de Dirección Ejecutiva
Maru Venanzi
Eugenio Bignone, Mónica Gali,
Augusto Macchi

Asistencia de Dirección Artística
Alejandra Hunter, Carolina Jozami, Trinidad
Massone

Asistencia de Delegación
Administrativa y Jurídica
María Blaiñ
Caterina Heredia, Gabriela Raña, Carlos
Valenzuela

Departamento administrativo
y recursos humanos
María Florencia Martínez D' Agostino
Elena Sanchez, Mariana Folchi, Horacio
Eizayaga, Elizabeth Fleitas, Daniel Oscasio

Gestión y estudio de visitantes
Natalia Chagra

Ciclo de Cine Bellas Artes
Leonardo D'Espósito

Sistemas
Ernesto Sequeira
David Moroz, Jorge Nocera,
Walter D. Pirola

Infraestructura
Daniel Larrea
Augusto Monroy
Matías Román

Intendencia
Julio Martín Herrera
Diego Herrera, Samuel Leiva,
Daniel Galán, Jonatan Imperi

Supervisión de salas
Omar Guateck
Karina Mansilla
Rita Díaz

Asistentes de sala
Mónica Cortes, Lucas Cortez,
María Rosa Egaña Curutchet,
Fernando Fernández, Ana María García,
Úrsula Gómez, Julia Jancso,
William Linares Arias,
Humberto Rodríguez, Santa Vargas

Informes y guardarropas
Lorena Gorosito
Mabel Benítez, Carlos Cortez, Irma Echagüe,
Marina Gorosito, Patricia Maidana, Oscar Oviedo,
Carlos Pérez, Oscar Ramírez, Martín Vergara

Amigos del Bellas Artes

Presidenta Honoraria
Sra. Nelly Arrieta de Blaquier

Presidente
Dr. Julio César Crivelli

Vicepresidente 1ro.
Lic. Eduardo C. Grüneisen
Vicepresidente 2do.
Dr. Juan Ernesto Cambiaso

Tesorero
Dr. Ángel Schindel

Protesorera
Sra. Sofía Weil de Speroni

Secretaria
Sra. María Irene Herrero

Secretaría de Relaciones Institucionales e
Internacionales
Lic. Josefina María Carlés de Blaquier

Prosecretaria
Sra. Ximena de Elizalde de Lechère

Vocales
Sra. Susana María T. de Bary Pereda
Dra. Adriana Batan de Rocca
Sra. Claudia Caraballo de Quentín
Lic. Eduardo José Escasany
Lic. Magdalena Grüneisen

Sra. María Inés Justo
Sra. Nuria Kehayoglu
Sr. Carlos José Miguens
Dr. Santiago María Juan Antonio Nicholson
Dra. Cecilia Remiro Valcarcel
Sr. Alfredo Pablo Roemmers
Sra. Verónica Zoáñez de Nutting

Revisores de Cuentas
Cdora. Valeria Bueno
Cdr. Fabián Pablo Graña
Dr. Jorge Daniel Ortiz

Dirección
Directora Ejecutiva
Fiona Christophersen White

Educación
Directora de la Carrera Corta de Historia del
Arte y Cursos
Susana Smulevici

Coordinador Operativo de Educación y
Extensión Cultural
Mariano Gilmore

Literatura
Mariana Sandez

Niños
Sol Abango

Auditorio
Daniel Caccia
Juan José Peralta

Socios
Elena Bruchez

Socios y RR.PP.
Teodelina Basavilbaso

Comunicación Institucional y digital
Fantasy Comunicación

Prensa
Carmen María Ramos

Diseño Gráfico y digital
Pablo H. Barbieri

Administración
Jorge Mastromarino

Administración y RR. HH.
Nadia Kettmayer

Asistente de Administración
Itatí Puidengolas

Pago a Proveedores
Carolina Mastromarino

Recepción e informes
Jesica Edith Henri, Laura Mastromarino y
Noelia Rondina

Librería
Adrián Sánchez y Gustavo Merino

Tienda
Marcelo Arzamendia y Florencia Olguin

Mantenimiento
Ramón Álvarez
Héctor Monzón
Oscar Rindel

Museo de Bellas Artes – Galería Nacional de Hungría

Director General
László Baán

Conservadores
Szilvia Bodnár, Mariann Gergely, Manga Pattantyús,
Miriam Szőcs, Júlia Tátrai

Coordinador de exposición
Judit Tóth

Jefe de Relaciones Internacionales
Tamás Végvári

Registro
Judit Kata Virág

Departamento legal
Boglárka Borbényi, Henrietta Galambos,
Adrienn Gippert, Balázs Sámuel

Departamento financiero
Enikő Cser

Comunicación
Zoltán Lévay, Dávid Szabó

Restauradores
Éva Berta, Fruzsina Csanda, László Gippert, András
Fáy, Kata Kontur, László Molnár, Imre Nemcsics,
Károly Plesznivy, Judit Pócs, Márton Sztojanovics,
Mariann Szabó Takács

Reproducciones
Dávid Derzenyi, Éva Kovács, Virág Laczkovich

Exposición

Obras maestras del Renacimiento
al Romanticismo
Colección Museo de Bellas Artes
Galería Nacional de Hungría
Marzo a julio de 2018

Curaduría
Ángel Navarro
Florencia Galesio

Gábor Bellák [G. B.]
Zsuzsanna Boda [Zs. B.]
Szilvia Bodnár [Sz. B.]
Enikő Buzási [E. B.]
Georgina Salamon Csető [G. S. Cs.]
Zsuzsa Dobos [Zs. D.]
Ildikó Ember [I. E.]
Eszter Fábry [E. F.]
Annamária Gosztola [A. G.]
Zoltán Kárpáti [Z. K.]
Nikoletta Koruhelyi [N. K.]
Anna Köves [A. K.]
Réka Krasznai [R. K.]
Adriána Lantos [A. L.]
Éva Nyerges [É. Ny.]
Orsolya Radványi [O. R.]
György Szűcs [Gy. Sz.]
Júlia Tátrai [J. T.]
Vilmos Tátrai [V. T.]
Petra Varga [P. V.]

Agradecimientos

Sheila Cremaschi
Embajada de Hungría en Argentina
Embajador Dr. Csaba Gelényi
Jefe adjunta de misión (asuntos políticos y
culturales), Klára Nagy-Géry
Fundación PROA

Catálogo

Edición
Museo Nacional de Bellas Artes
de la Argentina

Textos
Andrés Duprat
László Baán
Gábor Bellák
Florencia Galesio y Ángel Navarro

Gábor Bellák [G. B.]
Zsuzsanna Boda [Zs. B.]
Szilvia Bodnár [Sz. B.]
Enikő Buzási [E. B.]
Georgina Salamon Csető [G. S. Cs.]
Zsuzsa Dobos [Zs. D.]
Ildikó Ember [I. E.]
Eszter Fábry [E. F.]
Annamária Gosztola [A. G.]
Zoltán Kárpáti [Z. K.]
Nikoletta Koruhelyi [N. K.]
Anna Köves [A. K.]
Réka Krasznai [R. K.]
Adriána Lantos [A. L.]
Éva Nyerges [É. Ny.]
Orsolya Radványi [O. R.]
György Szűcs [Gy. Sz.]
Júlia Tátrai [J. T.]
Vilmos Tátrai [V. T.]
Petra Varga [P. V.]

Edición de los textos en húngaro e inglés
Eszter Kardos

Traducciones húngaro-español
Ágnes Baranyi
Mercédesz Kutasy
Noémi Lujza Vágó
Gabriella Zombory

Traducciones húngaro-inglés
Adrian Hart
Krisztina Sarkady-Hart

Traducciones español-inglés
Tamara Stuby

Revisión de las traducciones en español
Adriána Lantos

Coordinación Editorial
Ezequiel Grimson

Diseño Gráfico
Susana Prieto

Corrección
María Verna

Créditos

© de la edición: Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina, y Museo de Bellas Artes, Budapest, 2018

© de los textos: sus autores

© de las fotografías: Museo de Bellas Artes, Budapest: Gellért Áment, Dénes Józsa y Csanád Szesztyay.

Página 112

© Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel / foto: J. Geleyns - Art Photography - of KMSKB, Brussel / foto: J. Geleyns - Art Photography

© Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique , Bruxelles / photo : J. Geleyns - Art Photography - ou MRBAB, Bruxelles / photo : J. Geleyns - Art Photography

© Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels / photo: J. Geleyns - Ro scan - or RMFAB, Brussels / photo: J. Geleyns - Art Photography

OBRAS MAESTRAS DEL RENACIMIENTO AL ROMANTICISMO : COLECCIÓN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES. GALERÍA NACIONAL DE HUNGRÍA / ANDRÉS DUPRAT ... [ET AL.]. - 1A ED . - CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES : MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. MINISTERIO DE CULTURA DE LA NACIÓN, 2018.

224 P. ; 30 X 23 CM.

ISBN 978-950-9864-06-1

1. HISTORIA DEL ARTE. 2. HUNGRÍA. 3. RENACIMIENTO. I. DUPRAT, ANDRÉS
CDD 709