

Diciembre 2014

**Lo macabro en
la obra de Hans
Baldung Grien**
Mariela Bargueño

p 3



**Rousseau y
Fontainebleau,
más allá de
los pinceles**
Águeda B.
Esteban Gallego

p 7



**Camille Pissarro:
*Rue Saint-Honoré
por la tarde.
Efecto de lluvia,*
1897**

Paula Luengo

p 11



**Nuevas fuentes para el estudio
de *Una abuela***

Clara Marcellán

p 15

ventanas 6

En los artículos de esta nueva entrega de Ventanas nos adentramos en el lado más oscuro de la obra de Hans Baldung Grien y su tratamiento de la muerte y descubrimos la defensa de Rousseau del bosque de Fontainebleau, así como su controvertida explotación como motivo artístico y turístico. También destacamos el significado de *Rue Saint-Honoré por la tarde. Efecto de lluvia* en la trayectoria de Pissarro. Y por último, presentamos nueva información sobre *Una abuela*, la obra de George Bellows.

Lo macabro en la obra de Hans Baldung Grien

Mariela Bargeño



Fig. 1
Detalle del monograma en la parte inferior izquierda de *La caída del hombre*, 1511
Grabado, 311 × 251 mm
Rijksprentenkabinet, Ámsterdam



Fig. 2
Hans Baldung Grien
La Coronación de la Virgen, 1512-1516
Óleo sobre tabla, 280 × 239 cm
Catedral de Friburgo

Hans Baldung Grien nació en la ciudad de Schwäbisch Gmünd, al suroeste de Alemania, a finales de 1484 o principios de 1485. Poco se sabe sobre su familia, pero se tiene certeza de que no eran artesanos. Se conocen varios nombres con el apellido Baldung: un abogado al servicio de la Corte Episcopal de Estrasburgo y un doctor en medicina, médico honorario del emperador Maximiliano I, Hieronimus Baldung¹. Lo seguro es que su hermano Caspar fue profesor de la Universidad de Friburgo y más tarde juez en las Cortes Imperiales.

Alrededor del año 1500, comenzó su carrera, probablemente, en Estrasburgo como aprendiz de un seguidor del gran pintor y grabador de Colmar (Alsacia) Martin Schongauer (c. 1430-1491), recibiendo así pues su primera formación en la región del Alto Rin. Tres años más tarde, Alberto Durero aceptaría a Baldung como aprendiz en su taller de Núremberg.

Respecto a su apodo "Grien" hay varias opiniones en relación a la fecha en que lo adopta y a los motivos que le llevaron a hacerlo. Se dice que lo recibió en sus primeros años en el taller de Estrasburgo, o más tarde, ya en el taller de Durero. Pudo deberse a su preferente uso del color verde en sus años de juventud, a su gusto por atuendos de este mismo color, o a la hoja que solía aparecer en sus monogramas² [fig. 1] y para diferenciarse de otros aprendices de Durero, también llamados Hans. En cualquier caso, a partir de 1510 su monograma pasará a ser "HBG"³.

En 1505 Durero parte por segunda vez a Italia dejando a Baldung a cargo de su taller, lo que pone de manifiesto la estrecha amistad que mantuvieron maestro y aprendiz, que se prolongó durante más de dos décadas.

En 1507 Baldung es llamado a la ciudad de Halle, donde realiza el retablo del *Martirio de san Sebastián*, ahora en el Germanisches Museum de Núremberg. Dos años más tarde regresará a Estrasburgo y conseguirá la ciudadanía. En 1510 contrae matrimonio con Margarethe Herlin, hija de un mercader de clase media, y abrirá su propio taller.

Entre los años 1509 y 1512 el artista vivirá obsesionado con la hechicería, la brujería y con el tema de la muerte; de estos años son: *Tres Brujas*, un dibujo de 1514, en el Musée du Louvre de París y *Las tres edades de la mujer y la Muerte*, de hacia 1510-1511, en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Estos asuntos serán temas recurrentes a lo largo de toda su carrera.

Entre 1512 y 1517 pintó el ambicioso retablo para el altar mayor de la catedral de Friburgo, once pinturas entre las que se encuentra *La Coronación de la Virgen* [fig. 2], obra catalogada como expresivamente manierista y algo excéntrica: "La Virgen parece algo cohibida, Dios Padre no llega a un suficiente grado de 'Divinidad' y Cristo parece débil y afeminado", además de carecer de la "monumentalidad" que Durero otorgó a su producción de la misma temática⁴.

Tras la muerte de Durero en 1528, a Baldung le fue enviado un mechón de pelo de su maestro, muestra una vez más de su



Fig. 3
Lucas Cranach el Viejo
Venus y Cupido, 1509
Óleo sobre lienzo,
213 x 102 cm
Museo del Hermitage,
San Petersburgo



Fig. 4
Hans Baldung Grien
Eva, 1525
Óleo sobre tabla,
208 x 83,5 cm
Szépművészeti Múzeum,
Budapest

estrecha amistad. Sin duda fue Baldung el más destacado discípulo de Alberto Durero, del cual tomó su destreza y conocimientos aunque desarrolló un estilo único y personal, independiente del de su maestro, caracterizado por ser impetuoso y enérgico, y en ocasiones informal y juguetón⁵. Además de la influencia de Durero, nuestro artista estuvo fuertemente marcado por el estilo de Matthias Grünewald (1475/1480-1528), Jan Gossaert (1478-1532) y Lucas Cranach El Viejo (1472-1553)⁶. Hans Baldung Grien murió en 1545.

Breves notas sobre el tema de la muerte y su representación

Hans Baldung Grien fue un artista profundamente obsesionado con el pecado, la brujería y la muerte a lo largo de su vida. No en vano, muchas de sus obras se inspiran en las Danzas de la Muerte.

La Danza de la Muerte fue una forma de reflexión cristiana sobre la muerte que tuvo su origen y desarrollo entre los siglos XIV y XVI como respuesta a la Peste Negra y otras pandemias, a las hambrunas, guerras y sequías de este periodo. En un primer momento encontramos referencias al asunto en poemas latinos del siglo XIII conocidos como *Vado Mori* o en el tema conocido como el *Encuentro entre los tres vivos y los tres muertos* (posiblemente de origen oriental y ampliamente versionado en la Europa de finales del XIII) donde tres personajes se encontrarán a la vuelta de una cacería con tres cadáveres, o esqueletos, que les recordarán la fugacidad de la vida⁷.

Existen asimismo referencias en textos en latín entre principios y mediados del siglo XV donde se ofrecía consejo sobre cómo llegar a una "buena muerte" o "muerte correcta" de acuerdo con la religión cristiana, los *Ars Moriendi*.

Ya en el siglo XV, las Danzas de la Muerte se escenificaban en toda la Europa bajomedieval. Consistían probablemente en que veinticuatro figuras humanas en representación de cada uno de los estamentos y condiciones de la sociedad (reyes, obispos, campesinos...) eran sacadas a bailar por un personaje que representaba su muerte. Poco se conoce acerca del desarrollo de las mismas pero se sabe que su objetivo era el de exaltar la vida y recordar lo efímero de la misma, pues pronto sería llevada por la Muerte, que en este sentido era vista como un elemento igualador entre todas las clases.

Son destacables las representaciones que aparecen en los libros ilustrados con xilografías y los grabados realizados por el pintor y grabador de Núremberg Michael Wolgemut (1434-1519)⁸ [fig. 5] o los de la serie de la Danza de la Muerte (Totentanz) de Hans Holbein el Joven (1497-1543)⁹ [fig. 6]. Por lo general, todos los especialistas consideran que el tema aparece en la producción de Baldung Grien especialmente alrededor de los años 1509 y 1520, sin embargo, la datación de las obras es bastante imprecisa.



Fig. 5
Michael Wolgemut
La Danza de la Muerte, en *Les Simulacres & histoires faces de la mort*, *La Danza Macabra*, 1538
Grabado
British Museum, Londres



Fig. 6
Hans Holbein el Joven
La nueva esposa, en *Les Simulacres & histoires faces de la mort*, *La Danza Macabra*, 1538
Grabado
British Museum, Londres



Fig. 7
Hans Baldung Grien
La caída del hombre, 1511
Grabado. 371 × 251 mm
Rijksprentenkabinet,
Ámsterdam



Fig. 8
Hans Baldung Grien
La Muerte y la doncella, 1515
Dibujo
Kupferstichkabinett,
Staatliche Museen
zu Berlin SPK, Berlín

Lo macabro en la obra de Hans Baldung Grien

Las obras de Baldung se enmarcan dentro del estilo expresionista en la Alemania de comienzos del siglo XVI. Son obras de gran impacto psicológico, de estilo impetuoso, y en ocasiones intencionalmente informal y descarado.

Además de la gran importancia que las fantasías demoniacas tuvieron en su pintura, la presencia del mal y del pecado, mezclado con una marcada sensualidad, fueron muchas veces el *leitmotiv* de su obra. En el grabado de *La caída del hombre* [fig. 7] de 1511 se aprecia a una Eva seductora que mira al espectador con Adán a su espalda, acariciándole un pecho y observando la manzana que Eva sostiene en su mano izquierda. Se podría decir que el artista hace aquí una analogía entre la fruta prohibida y el pecho de Eva¹⁰. Es una escena altamente influida por la obra análoga de Alberto Durero, que no posee, sin embargo, ese juego sensual.

Más adelante, alrededor de 1515, encontramos de nuevo la figura de Eva en la tabla al óleo *Eva, la serpiente y la muerte* [fig. 9]. En este caso, el artista ha sacado a Adán de la escena, colocando en su lugar a la Muerte, remplaceándolo por la misma¹¹; es una clara alusión a las pulsiones de la vida y la muerte representadas mediante Eros y Tánatos. Obsérvese aquí que la Muerte agarra el brazo de Eva, y a su vez, la serpiente muerde la muñeca de la Muerte¹².

Es una obra cargada de simbolismo: la Muerte puede ser vista como la representación de Adán como un cadáver¹³ que recrimina a Eva el acto que acaba de cometer. Podría interpretarse por tanto como una explicación del mito cristiano sobre el origen de la muerte. Esta relación tan interesante que Baldung establece entre Adán y la muerte no es un hecho aislado en su obra. De nuevo en 1531, aparecen Adán y Eva en el lienzo del Museo Thyssen [fig. 10]¹⁴.

Adán, detrás de Eva, posa su mano izquierda suavemente sobre las caderas de ésta y acaricia su pecho con la derecha en actitud marcadamente provocativa. Los dos miran al espectador e interactúan así con él, haciéndole a la vez participe y cómplice de Adán¹⁵ —incluso creando cierta rivalidad entre Adán y el espectador—, quien nos presenta la belleza de Eva. La mujer se cubre tan sólo con una tela muy fina, que más que desempeñar la función de ocultar, acentúa sus genitales. La presencia de esta escasa vestimenta era algo frecuente en los desnudos femeninos de la época, y era tratado como un elemento erótico, como se puede apreciar en la *Venus* de Lucas Cranach el Viejo de 1532.

En conclusión, Hans Baldung Grien fue un artista muy preocupado con el pecado, la muerte y la sensualidad que supo representar con una destreza semejante a la de su maestro, Alberto Durero, y que acompañó a la mayoría de sus obras de una marcada actitud moralista y espiritual.



Fig. 9
Hans Baldung Grien
Eva, la serpiente y la Muerte,
c. 1515
Óleo sobre tabla.
64 × 32,5 cm
National Gallery of Canada,
Ottawa



Fig. 10
Hans Baldung Grien
Adán y Eva, 1531
Óleo sobre tabla.
147,5 × 6,3 cm
Museo Thyssen-Bornemisza,
Madrid
[\[+ info\]](#)

Notas



Fig. 11
Hans Baldung Grien
Adán (detalle), c. 1524
Óleo sobre tabla. 208 × 83,5 cm
Szépművészeti Múzeum, Budapest

- 1 En el catálogo de la exposición *Hans Baldung Grien, Prints and Drawings* (James H. Marrow y Alan Shestack: *Hans Baldung Grien: Prints and Drawings*. [Cat. exp. Washington, National Gallery of Art, 25 de enero-5 de abril de 1981; New Haven, Yale University Art Gallery, 23 de abril-14 de junio de 1981]. New Haven, Yale University Press, 1981), en la p. 4, se identifica al padre con Johann Baldung y se apunta que Hieronymus Baldung era su tío. No obstante, en el catálogo *Witches' Lust and the Fall of Man* (Bodo Brinkmann: *Witches' Lust and the Fall of Man. The Strange Phantasies of Hans Baldung Grien*. [Cat. exp. Frankfurt, Städel Museum, 24 de febrero-13 de mayo de 2007]. Petersberg, Imhof, 2007), en la p. 19, se dice que el padre de Hans Baldung Grien es un personaje anónimo.
- 2 Véase Brinkmann 2007, *op. cit.* nota 1, p. 163.
- 3 Respecto a sus inicios como artista, el taller al que estuvo adscrito y el origen de su apodo "Grien" hay multitud de opiniones además de controversia a la hora de fechar sus obras. Véanse los catálogos antes mencionados y Robert A. Koch: *Eve, the Serpent and Death*. Ottawa, National Gallery of Canada, 1974, p. 10.
- 4 Marrow/Shestack 1981, *op. cit.* nota 1, p.12.
- 5 La herencia estilística de Durero es notable en el grabado en *chiaroscuro* de *La caída del hombre* (1511) de Baldung, donde se observa la similitud en comparación con la obra con el mismo título de su maestro (1504) a la hora de tratar el cuerpo femenino, algo que Baldung desarrollará más tarde por su cuenta.
- 6 Para el ojo inexperto, los desnudos femeninos de Hans Baldung Grien pueden llegar a confundirse con los de Lucas Cranach por su parecido estilístico: véanse figs. 3 y 4.
- 7 Véanse Juan Barja: *La Danza de la Muerte. Seguido de un texto de John Ruskin y del Códice Del Escorial. Hans Holbein*. Madrid, Abada, 2008, p. 8 y *Del Amor y la Muerte. Dibujos y grabados de la Biblioteca Nacional*. [Cat. exp. Madrid, Biblioteca Nacional, julio-octubre de 2001]. Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, p. 188.
- 8 Es interesante señalar que Michael Wolgemut fue asimismo maestro de Alberto Durero.
- 9 En relación a las representaciones de la Danza de la Muerte, destaca también el grabador parisino Guy Marchant, que copió en 1485 las pinturas hoy perdidas del cementerio de los Inocentes de París que representaban la Danza de la Muerte; o los frescos (también desaparecidos) del monje John Lydgate, realizados en la basílica gótica de San Pablo de Londres, destruida en el gran incendio de 1666; y los de la Marienkirche de Lübeck, de mediados del XV, también destruidos. Actualmente se representa la Danza de la Muerte en Verges (Girona) cada Jueves Santo. Es un espectáculo único por su pervivencia a lo largo de los siglos.
- 10 Véase Brinkmann 2007, *op. cit.* nota 1, pp. 162-163.
- 11 *Ibid.*, p. 176; véase asimismo James H. Marrow y Alan Shestack: *Hans Baldung Grien, Prints and Drawings* [Cat. exp. Washington, National Gallery of Art, 25 de enero-5 de abril de 1981]. New Haven, Yale University Press, p. 243.
- 12 La Muerte sale de detrás del Árbol de la Sabiduría, haciendo referencia al principio cristiano de que el conocimiento es pecado y de que el deseo humano por el mismo sólo puede traer la muerte (Koch 1974, *op. cit.* nota 3, p. 24).
- 13 Marrow/Shestack 1981, *op. cit.* nota 1, p. 37.
- 14 En el texto de L. Luther: *El diablo: una máscara sin rostro*. Madrid, Síntesis, 2002, p. 178 el autor relaciona la figura de Adán en la obra del Museo Thyssen- Bornemisza con el Diablo, una teoría que se ve reforzada por los rizos del cabello de Adán, que se asemejan a unos cuernos. Este mismo aspecto se aprecia también en el óleo titulado *Adán* de 1524 [fig. 11].
- 15 Brinkmann 2007, *op. cit.* nota 1, p. 209.

Rousseau y Fontainebleau, más allá de los pinceles

Águeda B. Esteban Gallego



Fig. 1
Théodore Rousseau
La choza de los carboneros en el bosque de Fontainebleau, c. 1855
Óleo sobre lienzo, 34,2 × 42,1 cm
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)



Fig. 2
Étienne Carjat
Fotografía de Théodore Rousseau, c. 1865
Musée d'Orsay, París

La choza de los carboneros en el bosque de Fontainebleau, pintada por Théodore Rousseau (1812-1867) hacia el año 1855, fue adquirida por el barón Thyssen-Bornemisza en 1999. Hoy forma parte de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza.

En esta obra Rousseau nos muestra una pequeña cabaña rodeada de árboles junto a un sotillo. Representa la calma tras la tormenta, que deja su huella en forma de charco en primer plano¹.

Sensier, amigo y biógrafo del artista, describe sus obras y narra cómo Rousseau pinta sobre una preparación gris en la que dispone una gran masa de árboles a base de pintura esparcida con espátula dando pequeños y casi imperceptibles toques².

Se trata de un ejemplo de las numerosas obras que Rousseau dedicaría a Fontainebleau, un lugar que marcaría su vida y su pintura. Tanto es así que Rousseau se convertiría en el gran ecologista del siglo XIX en defensa de la naturaleza.

Frédéric Henriot dijo en 1876 que “El bosque de Fontainebleau es la verdadera escuela de paisaje contemporáneo”³, pero Fontainebleau, a unos 55 kilómetros de París, no fue tan solo un motivo artístico. En pleno siglo XIX, cuando las preocupaciones actuales sobre el cambio climático y la capa de ozono quedaban aún muy lejanas, artistas como Rousseau defendieron la naturaleza real, sin artificios, la belleza de un desierto o un bosque repletos de diferentes tipos de árboles, plantas, flores y especies animales.

El artista se instala en Barbizon en 1847, desde donde describe con entusiasmo las vistas desde su taller. Alaba la elegancia de los álamos, la majestuosidad de los robles, se maravilla con cada detalle de la naturaleza y lamenta que sean pocos los que disfrutan de ella. Sensier cita a Rousseau para explicarnos de primera mano el sentimiento profundo que tenía por ella: “Yo oía también la voz de los árboles, [...] las sorpresas de sus movimientos, la variedad de sus formas y hasta la singularidad con que se ven atraídos por la luz me reveló de repente el lenguaje de los bosques, de toda la flora, [...] cuyas pasiones descubría”⁴.

Rousseau y los demás pintores de la Escuela de Barbizon se comprometerán especialmente con la causa de Fontainebleau. La primera vez que se da la voz de alarma por el deterioro del bosque es cuando, entre 1830 y 1847, una de las explanadas del bosque es repoblada con 15 millones de pinos por orden de Luis Felipe y M. de Bois d'Hyver, inspector de bosques de la época. Se trata de la mayor repoblación de árboles nunca antes realizada, 6.000 hectáreas, lo que suponía más de 20 veces lo replantado en las tres décadas anteriores y más de un cuarto del área total del bosque de Fontainebleau⁵. Aunque a primera vista pueda parecer una buena estrategia ecológica, esta repoblación no tenía otra finalidad que ser arrasada



Fig. 3
Nicolas de Fer
Planche 78: Plan général de la forêt de Fontainebleau en 1705
Château de Versailles



Fig. 4
Alfred Sisley
El pintor Claude Monet en el bosque de Fontainebleau, c. 1865. Óleo sobre lienzo, 36 × 55 cm
Saarland Museum, Saarbrücken



Fig. 5
Augustin Entfanten
Un artista pintando en el bosque de Fontainebleau, c. 1825. Óleo sobre papel montado en lienzo, 26,7 × 34,3 cm
Colección privada



Fig. 6
Théodore Rousseau
La masacre de los Inocentes, 1847
Óleo sobre lienzo, 94 × 147 cm
The Mesdag Collection, La Haya



Fig. 7
Claude Monet
Almuerzo en la hierba, 1865
Óleo sobre lienzo, 130 × 181 cm
The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscú



Fig. 8
Cartel de
Fontainebleau,
su castillo
y su bosque
Château de
Fontainebleau



Fig. 9
Anónimo
Vista desde la Roche qui Pleure, en el álbum
Souvenirs de Fontainebleau
Litografía, 34,6 × 55 cm

por los comerciantes de madera de la zona. Fontainebleau había pasado de ser un bosque “salvaje” para convertirse en un bosque “cultivado”⁶. Rousseau y sus compañeros no toleraban aquella manipulación de la naturaleza, que se convertía ahora en una simple fábrica vegetal artificiosa. Así queda plasmado en palabras del pintor cuando dice “El hombre se remueve en su ignorancia, invierte el orden de la naturaleza y rompe los equilibrios perturbando las compensaciones”⁷; en el mismo sentido George Gassies pone de manifiesto el descontento de todos los artistas al ver cómo en aquella repoblación se optaba por la plantación de pinos, árboles de crecimiento rápido, frente al majestuoso roble autóctono: “En aquel tiempo, toda la zona vecina a Barbizon estaba limpia de estas atroces plantaciones de pinos que son, en realidad, tan sólo productivas para la administración”⁸.

Ya en 1785 se habían intentado introducir en Francia las plantaciones de pinos marítimos pero tuvieron un éxito mediocre. Sin embargo, es en años posteriores cuando triunfa la replantación de pinos escoceses traídos desde Suecia⁹. Al ser un árbol de crecimiento rápido, como decíamos, tenía éxito en el mercado de la madera, puesto que además no necesitaba de unas condiciones climatológicas muy específicas.

Para Rousseau la tala de árboles no tenía otro nombre más que “masacre” y así lo puso de manifiesto en su obra de 1847, hoy en el museo Mesdag de La Haya y titulada *La masacre de los Inocentes*, donde representaba una de esas habituales talas desmesuradas. El artista nunca llegó a concluir esta obra, en la que trabajó durante toda su vida, manteniéndola en su estudio como recuerdo de aquel drama.

Rousseau persistirá en su lucha por mantener la naturaleza original de Fontainebleau durante toda su vida. Primero se dirigió a las autoridades alegando que “[La administración] tala indiscriminadamente árboles sanos, la fama y la belleza artística deberían respetarse”¹⁰. La administración ignoró su petición, pero esto no frenó al artista. Decidió apelar entonces a Denecourt, superintendente de Fontainebleau, centrado desde 1832 de manera casi obsesiva en hacer de Fontainebleau un gran destino turístico. Denecourt contestó a Rousseau, aun sin mencionar su nombre, mediante un folleto titulado “La Guerra declarada a mis senderos”¹¹ donde decía: “‘Pero’, dicen ciertos artistas, ‘no nos gustan los senderos de Ud. precisamente porque éstos han servido para civilizar el bosque demasiado y producen demasiados visitantes indeseados, de tal manera que ya no podemos pintar un paisaje o siquiera el más simple estudio sin distraernos...’ En realidad, estos artistas estarían más cómodos si nuestros lugares fueran vetados a los 80.000 ó 100.000 turistas y caminantes que visitan los hermosos parajes de Fontainebleau cada año; pero en general son demasiado



Fig. 10
G. La Fosse
El estanque de Belle-Croix, ilustración en "Train de plaisir à Fontainebleau", en *Le Journal Amusant*, n. 994, 18 de septiembre de 1875

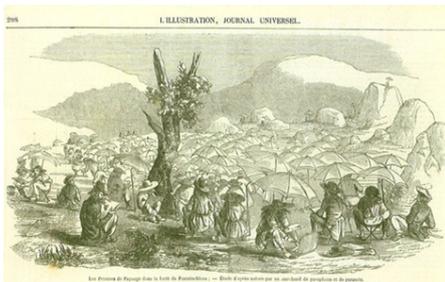


Fig. 11
Anónimo
Paisaje de pintores en el bosque de Fontainebleau: Estudio de la naturaleza por un comerciante de paraguas y sombrillas, caricatura en *L'Illustration*, vol. XIV, n. 352, 24 de noviembre de 1849



Fig. 12
Cham
Excursiones a Fontainebleau, caricatura en *Le Journal Amusant*, n. 461, 29 de octubre de 1864

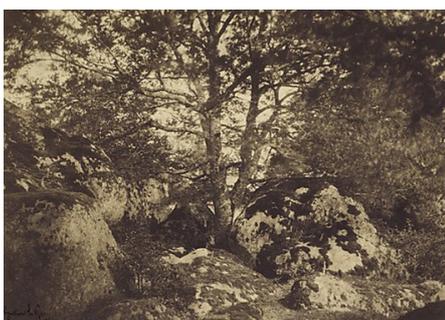


Fig. 13
Gustave Le Gray
Roble y rocas, bosque de Fontainebleau, 1849-1852
Fotografía, 25,2 x 35,7 cm
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

justos como para querer guardarse para sí mismos el disfrute de nuestros pintorescos montes e igualmente demasiado inteligentes como para criticar a quien, repito, les ha facilitado tantos temas, tantos tesoros que explorar con sus pinceles¹².

Pero Rousseau no se dio por vencido. En 1852, junto a Sensier y en nombre de los demás artistas de la Escuela de Barbizon, reivindicó la causa frente al propio emperador Napoleón III a través del duque de Morny¹³. Solicitaron la preservación de determinadas zonas, que las privaran de turismo y repoblaciones, y se dedicaran exclusivamente a la naturaleza pura y a la práctica artística: "Pido protección, Señor, para estos viejos árboles que son para los artistas fuente de inspiración y su futuro sustento, y para todos los visitantes son venerables recuerdos de épocas pasadas"¹⁴. Finalmente Rousseau triunfó. El 14 de abril de 1861 el emperador firmó un decreto mediante el cual quedaban protegidas de cultivo más de 1.600 hectáreas y más de 1.000 se dedicaban en exclusividad a la práctica artística. El decreto contempló la protección de una zona más amplia que la solicitada por el pintor, que se convertía en un referente para sus compañeros de la Escuela de Barbizon.

Esta victoria hizo de Fontainebleau la primera área natural reservada hasta entonces¹⁵. En 1872 se creó el comité para la preservación artística del bosque de Fontainebleau. Desde aquel momento otros artistas y humanistas de la época, como Millet, Daubigny, Corot, e incluso Víctor Hugo, se unieron para seguir luchando por conservar el bosque y en 1874 realizan una nueva petición para preservar otras 1.000 hectáreas más y para nombrar el bosque de Fontainebleau Monumento Histórico Nacional. Víctor Hugo declaró: "Un árbol es un edificio, un bosque una ciudad, y entre todos los bosques, el bosque de Fontainebleau es un monumento"¹⁶. En aquella ocasión se consiguió la ampliación de zona reservada, aunque no el título oficial de Monumento Histórico Nacional.

A partir de entonces Fontainebleau se convirtió en el destino obligatorio de cualquier artista que cultivara el género del paisaje del momento.

A diferencia de los impresionistas, que plasmaban sus sensaciones ante la naturaleza, sus predecesores como Rousseau pintaban directamente sus sentimientos hacia ella. Una obra no es solo una pintura, es una historia, parte de la biografía del autor, una porción de sí mismo. Nos despedimos volviendo la vista a la obra que nos trajo aquí: *La choza de los carboneros en el bosque de Fontainebleau*, la choza desde donde hemos contemplado el origen, los primeros brotes, de la naciente ciencia de la ecología. Una choza rodeada de agua de lluvia, elemento habitual en la obra de Rousseau que, como bien explica Greg Thomas, fluye dando vida al paisaje al igual que la sangre fluye para dar vida a nuestro cuerpo¹⁷.

Notas

- 1 Michel Schulman: *Théodore Rousseau, 1812-1867. Catalogue raisonnée de l'œuvre peint*. Paris, Éditions de l'Amateur, 1999.
- 2 Alfred Sensier,: *Souvenirs sur Théodore Rousseau*. Paris, Léon Techner, 1872, p. 199.
- 3 F. Henriot: *Le Paysagiste aux champs*. Paris, 1876. p. 9. Citado en Vincent Pomarède y Gérard Wallens (eds.): "Songe à Barbizon, cette histoire est sublime". En *L'École de Barbizon. Peintre en plein air avant l'impressionnisme*. [Cat. exp. Musée des Beaux Arts de Lyon, 2002]. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002, p. 30: "La forêt de Fontainebleau, c'est la véritable école du paysage contemporain".
- 4 Sensier 1872, *op. cit.* nota 2, p. 52: "J'entendais la voix des arbres, les surprises de leurs mouvements, leurs variétés de formes et jusqu'à leur singularité d'attraction vers la lumière m'avaient tout d'un coup révélé le langage des forêts, tout ce monde de flore [...] dont je découvrais les passions".
- 5 Kimberly Jones: "Landscapes, Legends, Souvenirs, Fantasies. The Forest of Fontainebleau in the Nineteenth Century". En *In the Forest of Fontainebleau. Painters and Photographers from Corot to Monet*. [Cat. exp. Washington, National Gallery of Art]. New Haven, Yale University Press, 2008, pp. 20-21.
- 6 G. Tendron: *La Forêt de Fontainebleau. De l'écologie à la sylviculture*. Fontainebleau, Office nationale des forêts, 1983, p. 9.
- 7 *Ibid.*, pp.14-15: «L'homme s'agite dans son ignorance, intervertit l'ordre dans la nature et rompt les équilibres en troublant les compensations».
- 8 G. Gassies: *Le Vieux Barbizon. Souvenirs de jeunesse d'un paysagiste, 1852-1875*. Paris, 1907. Citado en Vincent Pomarède: "Songe à Barbizon, cette histoire est sublime". En Pomarède y Wallens 2002, *op. cit.* nota 3, p. 27: "Dans ce temps-là, tout ce qui a voisine immédiatement Barbizon était vierge de ces atroces plantations de pins qui sont, il est vrai, productives pour l'administration".
- 9 Jones 2008, *op. cit.* nota 5, p. 21.
- 10 *Ibid.*, p. 20.
- 11 "La guerre déclarée à mes sentiers!".
- 12 Claude-François Denecourt: "La guerre déclarée à mes sentiers". En *L'indicateur de Fontainebleau. Itinéraire descriptif du palais, de la forêt et des environs*. Fontainebleau, 1856, p. 261.
- 13 Carta reproducida en Greg M. Thomas: *Art and Ecology in Nineteenth-Century France. The Landscapes of Théodore Rousseau*. Princeton, Princeton University Press, 2000, pp. 214-217.
- 14 Jones 2008, *op. cit.* nota 5, pp. 22-23.
- 15 Ch. Geogel: "Un heritage pour la forêt d'aujourd'hui, et de demain". En *La Forêt de Fontainebleau un atelier grandeur nature*. Paris, Musée d'Orsay, 2007. p. 175.
- 16 Jones 2008, *op. cit.* nota 5, p. 23.
- 17 Thomas 2000, *op. cit.* nota 13, p. 27.

Camille Pissarro: *Rue Saint-Honoré por la tarde. Efecto de lluvia, 1897*

Paula Luengo



Fig. 1
La Place du Havre, París, 1893
 Óleo sobre lienzo. 60,1 × 73,5 cm
 The Art Institute of Chicago, Potter
 Palmer Collection [PDR 986]

Pissarro fue el único artista impresionista que representó sistemáticamente el paisaje rural francés. A lo largo de su extensa carrera pintó los pueblos en los que residió, entre otros Louveciennes, Pontoise y Éragny, campos y pequeños huertos, hasta el punto de que sus detractores le llamaban el pintor de coles (*le peintre de choux*). Sin embargo, en la última década de su vida, entre 1893 y 1903, su actividad se centró en el paisaje urbano, realizando más de trescientos lienzos de París, Ruán, Dieppe o El Havre¹. Otros impresionistas antes que él, como Renoir, Monet o Caillebotte, plasmaron vistas de París pero ninguno de ellos lo hizo de manera tan consistente y numerosa. El cuadro de la colección del Museo Thyssen-Bornemisza *Rue Saint-Honoré por la tarde. Efecto de lluvia* [fig. 10], de 1897, es un magnífico ejemplo de ello, por lo que le dedicamos este artículo dentro de la publicación online *Ventanas*.

Las series

A principios de 1891 Camille Pissarro criticaba a Monet por sus repetitivas series de almiares y sin embargo acaba el año reconociendo las enormes posibilidades del trabajo serial². Su recelo inicial por el éxito comercial de Monet —tal vez teñido de envidia— se convierte gradualmente en un interés creciente por la investigación de la exploración de un mismo motivo bajo los cambios de estación, de tiempo, de luz, con diferentes ángulos de visión y formatos variados. A finales de mayo de 1895 Pissarro visitará la exposición de las *Catedrales* de Monet en la galería Durand-Ruel y quedará fascinado, escribiendo a su hijo mayor Lucien para convencerle de que acudiese desde Londres a París y no se la perdiera puesto que constituía la única oportunidad de ver toda la serie junta antes de que se dispersase:

“[...] y es todas juntas como hay que verlas. [...] Estoy muy impresionado por tan extraordinaria maestría. Cézanne, al que me encontré ayer en Durand, opina como yo que es la obra de un hombre de gran voluntad y ponderación, que persigue los imperceptibles matices de unos efectos que no veo captados por ningún otro artista”³.

Dos años antes de esta cita, en 1893, Pissarro comienza su primera serie urbana de París, en el barrio de Saint-Lazare. Esa primavera se ve obligado a permanecer en la capital para recibir curas diarias en el absceso que tiene en un ojo. Siguiendo las recomendaciones de su médico, el doctor Parenteau, que le aconseja no exponerlo al viento y al polvo de las calles, el pintor alquila una habitación en el Hôtel-Restaurant de Rome. Desde la ventana del estudio, estratégicamente situado, pinta cuatro vistas de la rue Saint-Lazare, la place du Havre [fig. 1],

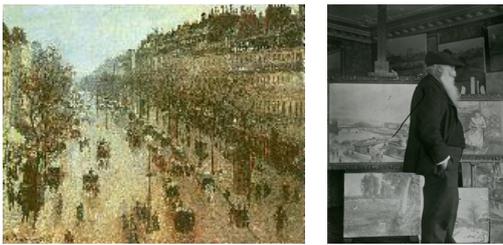


Fig. 2
El Boulevard Montmartre, mañana de invierno, 1897
Óleo sobre lienzo. 64,8 × 81,3 cm
Metropolitan Museum of Art, donación de Katrin S. Vietor, en recuerdo de Ernest G. Vietor, 1960 (60.174) [PDR 1160]

Fig. 3
El pintor en el apartamento de la Rue de Rivoli, c. 1900.
Musée Pissarro Archives, Pontoise



Fig. 4
El Louvre por la tarde, bajo la lluvia, 1900
Óleo sobre lienzo.
66,5 × 81,5 cm
Corcoran Gallery of Art, Washington D.C., Edward C. and Mary Walker Collection [PDR 1346]



Fig. 5
El Jardín de las Tullerías, 1900
Óleo sobre lienzo.
73,6 × 92,3 cm
Préstamo de Glasgow Life (Glasgow Museums) en nombre del Glasgow City Council. Donación de Sir John Richmond, 1948 [PDR 1310]



Fig. 6
El Pont-Neuf, 1902
Óleo sobre lienzo.
55 × 46,5 cm
Szépművészeti Múzeum, Budapest [PDR 1415]



Fig. 7
Autorretrato, 1903
Óleo sobre lienzo. 41 × 33 cm
Tate: donación de Lucien Pissarro, hijo del artista, 1931 [PDR 1528]

la rue d'Amsterdam y la estación de tren de Saint-Lazare (a la que llega cuando viaja desde Éragny).

Inicia así una pauta de trabajo serial que se resume en once campañas: Ruán (1896, 1898), Dieppe (1901, 1902), El Havre (1903) y sobre todo París (1892-1893, 1897, 1898, 1899, 1900-1903) alentado tanto por su marchante Durand-Ruel, que por primera vez le compra las vistas en bloque, como por Lucien:

“Qué buena idea has tenido al instalarte en París, esto va a aumentar tu éxito entre los parisienses, que solo aman su ciudad sobre todas las cosas, sin contar el placer que te proporcionará esta serie tan nueva”⁴.

En enero de 1897 vuelve al mismo hotel de Saint-Lazare. A continuación, entre el 8 febrero y el 25 de abril, vive en el boulevard Montmartre, en el Grand Hôtel de Russie, con vistas también al boulevard des Italiens, desde donde pinta 16 lienzos [fig. 2]. A finales de 1897 y comienzos de 1898, realizará la serie de la place du Théâtre-Français que comentaremos en detalle más adelante.

Entre principios de 1899 y el verano de 1900, se centra en el jardín de las Tullerías y el Louvre, pintando un total de 21 obras [figs. 4 y 5] desde el apartamento de la rue de Rivoli [fig. 3], donde vive con su mujer Julie y sus hijos pequeños Cocotte y Paul-Émile en el otoño y el invierno. Durante las temporadas de verano se trasladan a Éragny.

Para su larga campaña en la place Dauphine, que se extiende de 1900 a 1903, alquila un apartamento al lado del Pont-Neuf con vistas a ambas orillas del Sena. Pinta en total 60 obras [fig. 6] divididas en tres series y una cuarta serie y última desde un hotel del quai Voltaire en mayo de 1903.

Desafortunadamente, en septiembre de 1903, cuando Pissarro y su familia se están preparando para trasladarse a un nuevo apartamento en el boulevard Morland en el que el artista iba a comenzar una nueva serie, cae enfermo y muere poco tiempo después. Y es precisamente en la place Dauphine donde se autorretrata por última vez, a la edad de 73 años, con el edificio de la Samaritaine al fondo.

Rue Saint-Honoré por la tarde. Efecto de lluvia, 1897

Pero volvamos a 1897, un año en extremo difícil para el artista. Su hijo Lucien sufre una apoplejía y Pissarro se instala en Londres entre mayo y julio para estar a su lado mientras se recupera. En el otoño una nueva desgracia se abate sobre la familia cuando su quinto hijo Félix (Titi) [fig. 8] muere el 15 noviembre a causa de una tuberculosis, con tan solo 23 años. El pintor no puede viajar de nuevo a Inglaterra, al sanatorio de Blenheim House en Kew, donde estaba ingresado Félix, pero en su lugar se desplaza Julie.



Fig. 8
De izquierda a derecha: Camille y sus hijos Ludovic-Rodolphe, Lucien y Félix en Knokke, 1894. Musée Pissarro Archives, Pontoise



Fig. 9
La Avenue de l'Opéra, París



Fig. 10
Rue Saint-Honoré por la tarde. Efecto de lluvia, 1897
Óleo sobre lienzo. 81 × 65 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid [PDR 1196]

[\[+ info\]](#)

En diciembre de este año Pissarro pinta *Rue Saint-Honoré por la tarde. Efecto de lluvia* [fig. 10], apenas un mes después de la muerte de Félix. Entre el 4 y el 22 de diciembre viaja a París, alojándose en el Hôtel Garnier. Busca nuevas localizaciones para su pintura y encuentra una habitación en el Grand Hôtel du Louvre [fig. 9]:

“He encontrado una habitación en el Grand Hôtel du Louvre, con una vista soberbia de la avenue de l’Opéra desde la esquina de la place du Palais Royal. ¡Muy buena para pintarla! Tal vez no sea del todo estética, pero me encanta poder intentar pintar las calles de París que se suelen considerar feas, pero que son tan plateadas, luminosas y llenas de vida... Son totalmente distintas a los bulevares... ¡Son la plena modernidad!”⁵.

Se pone a trabajar a conciencia, posiblemente para escapar del dolor que le causa la muerte de Titi, tal y como refleja la siguiente carta del miércoles 15 de diciembre de 1897 a su hijo:

“Mi querido Lucien: He recibido tu carta y la de Esther. No sabría decirte cuánto me alivia saber que has podido afrontar la terrible noticia de la muerte de nuestro pobre Titi, a quién tanto amábamos. [...] En fin, mi querido Lucien, trabajemos para curar las heridas. Espero que seas fuerte y que te escudes, por así decirlo, en el arte...”⁶.

Justo antes de regresar a Éragny para pasar unas tristes navidades con su familia, Pissarro pinta dos lienzos desde el nuevo estudio: *La Place du Théâtre-Français, niebla*, del Dallas Museum of Art y *Rue Saint-Honoré por la tarde. Efecto de lluvia, 1897*, del Museo Thyssen-Bornemisza, que representa la intersección de la rue Saint-Honoré con la place du Théâtre-Français. En primer plano a la izquierda aparece la rue de Rohan, que desemboca en la rue de Rivoli y llega al Museo del Louvre. Los caminos rurales tan abundantes en sus composiciones campestres se convierten en las modernas calles, bulevares y avenidas de la metrópoli.

El 5 de enero de 1898 se instala en el Grand Hôtel du Louvre. Permanecerá cuatro meses en el 172 de la rue de Rivoli trabajando en un total de 15 vistas. En mayo, Durand-Ruel le compra 12 lienzos de la serie que describe como “muy lograda”⁷; se trata de composiciones abiertas y espaciales que muestran variaciones de nieve, sol, lluvia, bruma, vegetación, en invierno o primavera. Un mes después, su marchante las expone en su galería y le anima a seguir pintando más paisajes urbanos a vista de pájaro puesto que se venden con facilidad. El artista, por fin, alcanza el éxito comercial que tanto había deseado y podrá continuar manteniendo a toda su familia, pagar sus deudas y vivir con mayor comodidad.



Fig. 11
Camille Pissarro en Ruán, delante del Hôtel d'Angleterre, con un brazalete de luto posiblemente por la muerte de Félix, 1898. Musée Pissarro Archives, Pontoise

En este periodo final de su carrera artística, a partir de los 68 años de edad, y a pesar de sus problemas con la vista que le obligan a frecuentar a su médico en París, Pissarro parece rejuvenecer y posee la energía necesaria para trabajar con gran intensidad, pintando obras tales como *La Place du Théâtre-Français, niebla en un solo día*. Signac describe así una visita a su estudio el 11 de febrero de 1898:

“Esperaba verle más abatido por la muerte de Félix y la enfermedad de Lucien. Tiene una filosofía admirable y una serena resignación. Tiene más energía que nunca, trabaja con entusiasmo y habla ardientemente del caso Zola. Cuando uno compara la avanzada edad de este artista, que es todo actividad y trabajo, con el ocaso triste y senil de los viejos rentistas y pensionistas, ¡qué recompensa guarda el arte para nosotros!”⁸.

Tras haber trabajado en la campaña francesa y haber vivido en sus tranquilos y tradicionales pueblos durante la mayor parte de su vida, Pissarro “humilde y colosal”, como lo describió Cézanne, siente una creciente atracción y fascinación por las ciudades y el incipiente desarrollo industrial: el humo, el movimiento y la actividad. Esta adaptación a la modernidad se refleja tanto en la elección de sus temas como en el método serial con el que pinta, un método que se ajusta a la perfección a sus necesidades ya que las variaciones de atmósfera y de efectos que se pueden encontrar en un mismo motivo o localización son prácticamente interminables:

“Sabes que los motivos son secundarios para mí: lo que considero primero es la atmósfera y los efectos”⁹.

Notas

- 1 Richard R. Brettell: “Camille Pissarro and Urban View Painting: An Introduction”. En Richard R. Brettell y Joachim Pissarro: *The Impressionist and the City. Pissarro's Series Paintings*. [Cat. exp]. New Haven-Londres, Yale University Press, 1992, p. XV.
- 2 Tal y como puntualiza Joachim Pissarro: “Monet / Pissarro en la década de 1890: la carrera por las series”. En *Pissarro*. [Cat. exp]. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2013, p. 45.
- 3 Janine Bailly-Herzberg (ed.): *Correspondance de Camille Pissarro*. 5 vols. Saint-Ouen l'Aumône, Valhermeil, 1991, vol. 4, p. 75, n. 1138, 26 de mayo de 1895.
- 4 Anne Thorold (ed.): *The Letters of Lucien to Camille Pissarro (1883-1903)*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 529.
- 5 *Correspondance*, op. cit. nota 3, vol. 4, n. 1489, 15 de diciembre de 1897.
- 6 Camille Pissarro y Lucien Pissarro: *Camille y Lucien Pissarro. Cartas 1883-1903*. Madrid, Lamicro, 2013, p. 100.
- 7 «très réussie». *Correspondance*, op. cit. nota 3, vol. 4, n. 1528.
- 8 John Rewald, John: “Extraits du journal inédit de Paul Signac, II (1897-98)”. En *Gazette des Beaux-Arts*, abril de 1952, pp. 275-276.
- 9 Carta a su hijo Rodolphe, El Havre, 6 de julio de 1903. En *Correspondance*, op. cit. nota 3, vol. 5, p. 352.

Nuevas fuentes para el estudio de *Una abuela*

Clara Marcellán



Fig. 1
George Bellows
Una abuela, 1914
Óleo sobre tabla, 94 × 74,5 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)



Fig. 2
Vistas de la primera sala de la exposición *Hopper*, celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza durante el verano de 2012

Una abuela, de George Wesley Bellows [fig. 1], es una de esas pinturas estadounidenses que en Europa son una rareza y que han llegado hasta nosotros gracias al interés del barón Thyssen por el arte norteamericano de los siglos XIX y XX. Este interés lo diferencia de otros coleccionistas contemporáneos, y hace de la colección del Museo un reducto excepcional a este lado del Atlántico. Pero, ¿por qué hablar de George Bellows ahora?

La actualización constante de la documentación de la colección nos depara sorpresas de vez en cuando. Y eso ha ocurrido con *Una abuela*, cuya última revisión se ha traducido en la incorporación del reciente catálogo razonado y el libro de registro del artista a la bibliografía de la obra, con nueva información que matiza y amplía considerablemente la que ya teníamos. A medida que iba procesando estos nuevos datos, ha sido inevitable sumergirse en la fortuna crítica de Bellows y en su percepción actual. En las líneas que siguen resumo lo encontrado.

Bellows y Hopper

Bellows, que cuando murió con tan solo 42 años gozaba de mayor popularidad y reconocimiento que su colega Edward Hopper, pasó rápidamente a un segundo plano y en Europa ha sido siempre prácticamente desconocido¹. Una de las pocas ocasiones en las que *Una abuela* ha sido expuesta desde que el Museo Thyssen-Bornemisza se abrió al público fue precisamente durante la exitosa exposición *Edward Hopper* en el verano de 2012. El visitante se encontraba con ella en la primera sala [fig. 2], dedicada a los años de formación de Hopper, durante los que junto a Bellows estudió bajo la tutela de Robert Henri².

Reaparición de Bellows

Casi al mismo tiempo que *Una abuela* reaparecía en la muestra de Edward Hopper de Madrid, la National Gallery de Washington inauguraba una ambiciosa retrospectiva de Bellows, que luego viajaría al Metropolitan Museum de Nueva York y a la Royal Academy de Londres³. La tesis de la muestra, comisariada por Charles Brock, otorgaba a Bellows un lugar fundamental en la modernidad de los Estados Unidos a la vez que lo entroncaba en la tradición artística europea.

Un año después, en febrero de 2014, la National Gallery de Londres anunció la adquisición, por 25,5 millones de dólares, de una obra maestra norteamericana, pinturas hasta entonces ausentes de las colecciones del museo. Se trataba de *Hombres de los muelles* de George Bellows [fig. 3], pintada en 1912⁴. El director de esta institución,



Fig. 3
George Bellows
Hombres de los muelles, 1912
Óleo sobre lienzo, 114,3 × 161,3 cm
The National Gallery, Londres

Nicholas Penny, explicaba así el efecto que causa en la producción de Bellows este nuevo escenario europeo:

“Bellows ha sido casi siempre visto en el contexto de la pintura americana, pero la manera en que pintaba debía mucho a Manet, y su representación de la violencia y las víctimas de Nueva York provenía de Goya y el arte español anterior”⁵.

Nuevas fuentes

Las exposiciones de la obra de Bellows y su revalorización en el mercado han ido acompañadas de simposios y publicaciones que han sacado a la luz nuevas fuentes para el estudio de su obra. H. V. Allison and Co., que desde 1941 gestiona el legado del artista, publicó *online* en 2011 su catálogo razonado⁶. Ese mismo año la Ohio State University, en la que el propio Bellows estudió entre 1901 y 1904, y el Columbus Museum of Art adquirieron los cuadernos en los que el artista registró su producción artística y han iniciado un proyecto de digitalización que los hará accesibles a cualquiera que se interese por ellos⁷. Así hemos podido incorporar a nuestro archivo de la obra nueva documentación que matiza información que ya conocíamos y amplía considerablemente su historial de exposiciones, que hasta ahora arrancaba en 1978.

Los primeros años de existencia de *Una abuela* —Bellows específica que fue pintada en agosto de 1914— fueron especialmente intensos: sus notas [fig. 4] recogen trece exposiciones entre 1914 y 1916, en ciudades como Los Ángeles, Detroit o Nueva York [fig. 5]. El catálogo razonado suma a esta lista las muestras de 1923 en el Milwaukee Art Institute y el Carnegie Institute. Y tras estas hay que esperar hasta 1965 para encontrar una nueva exposición en la que la obra participe.

Las anotaciones en los registros de Bellows, que tras su muerte en 1925 serían continuadas por su familia y por el Bellows Trust, también nos proporcionan información sobre los propietarios de la obra, e incluso sobre los precios de venta. Sabemos que *Una abuela* estaba valorada en 1.500 dólares, según anotó el propio Bellows, y que el 24 de octubre de 1977 fue vendida a las Kennedy Galleries por 20.000 dólares. Algunas de las anotaciones han sido tachadas, como por ejemplo la mención a una exposición de 1917 y, lo que resulta más curioso, una de las palabras del título, “Wells”. Así, del posible título original que identificaba a la modelo, “Grandmother Wells”, se pasó a añadir un artículo indefinido fuera del margen de la cuartilla que la devolvía al anonimato. Sin embargo no hemos podido comprobar de quien se trata. Los estudiosos de esta obra apuntan que probablemente sea una de las habitantes de Monhegan, en la costa de Maine, donde el artista pasó el verano de 1914.

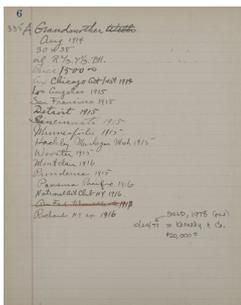


Fig. 4
A Grandmother, 1914,
George Bellows Record Books. The Ohio State University Libraries and The Columbus Museum of Art, Ohio, vol. B, p. 6

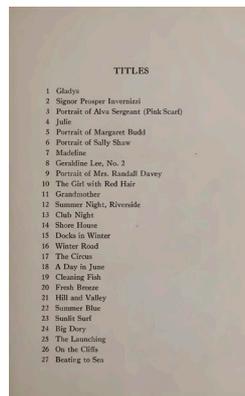
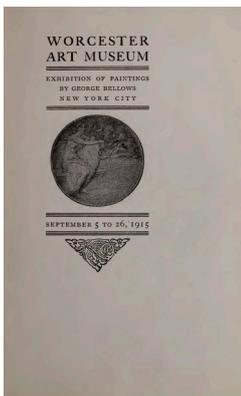


Fig. 5
Exhibition of Paintings by George Bellows, Worcester Art Museum, 1915. *Una abuela* es el número 11 de la lista de obras



Fig. 6
George Bellows
Mantón español, 1914
Óleo sobre lienzo,
96,5 × 76,2 cm
Colección privada



Fig. 7
George Bellows
El pañuelo rosa, 1914
Óleo sobre tabla,
96,5 × 76,2 cm
Mr. & Mrs. J. Kermit Birchfield,
Gloucester, Massachusetts

Gracias al catálogo razonado podemos acceder al conjunto de obras presentadas en cada exposición e imaginar la experiencia del público, su percepción del trabajo de Bellows: en Chicago, y en el resto de ciudades en las que sus obras se expusieron en 1914 y 1915, los retratos suponían casi la mitad de la muestra. El resto eran paisajes de la costa de Nueva York y su famosa escena de boxeo *Stag at Sharkey's* (1909)⁸.

La galería de retratos delata una composición reiterada: se trata en su mayoría de mujeres, pintadas entre julio y agosto de 1914, sentadas, en un plano de tres cuartos, fondos neutros o bicolors, con cortinas, que repiten la austeridad de nuestro cuadro. Bellows incluye en muchos de ellos un accesorio, que incluso termina dando el título a la obra: *Mantón español* [fig. 6] o *El pañuelo rosa* [fig. 7], ambas de 1914. A finales de 1915, una reseña del *New York Times* sobre la exposición en la Whitney Richards Gallery describía así la pintura que hoy conservamos en el Museo Thyssen:

“un número [de pinturas y dibujos] no expuestos hasta ahora, y al menos uno, *Una abuela*, en el que alcanza su nivel más alto. Un tema que incita a cada artista que lo trata a caer en sentimentalismos es tratado por él con la cautela y dignidad que el personaje necesita. [...] Un pincel calmado y una paleta sencilla, una disposición serena de la figura en el lienzo, y la atmósfera evocada es lo que el tema requiere”⁹.

Bellows en el Thyssen

Tras estos intensos primeros meses de existencia *Una abuela* permaneció en la colección de Bellows y sus sucesores hasta 1977. El barón Thyssen la adquirió en 1980 y desde 1992 está en Madrid. Quizá la incorporación de *Hombres de los muelles* a la National Gallery de Londres atraiga más miradas sobre el pintor a este lado del océano. Y quizá también nos invite, como sugería el ya citado director de la National Gallery de Londres, Nicholas Penny, a ver nuestra pintura de otra manera, en diálogo con la pintura europea de nuestras propias colecciones. Aquí les dejo una propuesta:

Fig. 8
Anton van Dyck
Retrato de Jacques Le Roy, 1631
Óleo sobre lienzo, 117,8 × 100,6 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

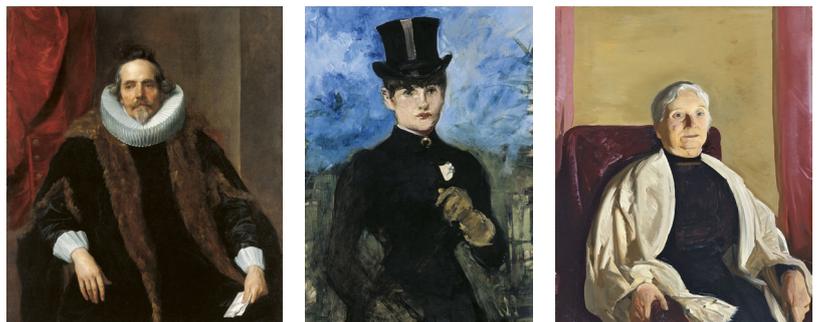
[\[+ info\]](#)

Fig. 9
Édouard Manet
Amazona de frente, c. 1882
Óleo sobre lienzo, 73 × 52 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)

Fig. 10
George Bellows
Una abuela, 1914
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)



Notas

- 1 Véase <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/mar/12/royal-academy-retrospective-george-bellows>.
- 2 En este periodo Bellows y Hopper se empaparon del realismo social que más tarde abanderó la Escuela de Ashcan, con la que habitualmente se vincula a Bellows.
- 3 *George Bellows*, National Gallery of Art, Washington, 10 de junio-8 de octubre de 2012; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 15 de noviembre de 2012-18 de febrero de 2013; Royal Academy of Arts, Londres, 16 de marzo-9 de junio de 2013.
- 4 Este es el segundo precio más alto que se ha pagado hasta ahora por una obra de Bellows. El récord está en los 27,7 millones de dólares que *Polo Crowd* alcanzó en 1999, y que lo sitúa por encima del máximo logrado por una obra de Hopper, 26,8 millones de dólares por *Hotel Window* en una subasta de 2006. Véase <http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702303807404577434393637443940>.
- 5 Véase <http://www.nationalgallery.org.uk/content/conWebDoc/3262>.
- 6 Véase <http://www.hvallison.com/Default.aspx>.
- 7 Gracias a Lisa Daugherty Iacobellis, ayudante de conservación de la biblioteca de la Ohio State University, por facilitarnos la copia de la página del cuaderno de Bellows en la que registra los datos de *Una abuela*.
- 8 El título de esta obra, de difícil traducción al español, hace referencia a Sharkey's, un club privado para actividades deportivas cuyos miembros eran los participantes en los concursos. Los "stags" eran participantes ocasionales que no eran miembros del club.
- 9 "Art Notes. George Bellows' Paintings in the Whitney-Richards Gallery". En *The New York Times*, 25 de diciembre de 1915.