

TRES PAISAJES FLAMENCOS DEL SIGLO XVII EN COLECCIONES MADRILEÑAS. J DE MOMPER, JAN BRUEGHEL I Y JAN WILDENS

MATÍAS DÍAZ PADRÓN

Resumen:

Tres paisajes de gran tamaño y calidad se incorporan a los estudios monográficos de Joos de Momper y Jan Wildens, de K. Ertz y S. Adler, con argumentos estéticos y técnicos de factible comprobación. El paisaje de Joos de Momper, con la colaboración de Jan Brueghel el Viejo, es una de las obras más ambiciosas en calidad y dimensiones de su producción. Procede de las antiguas colecciones del siglo XVII en España, donde el pintor tuvo una solvente clientela vinculada a la Corona. Los dos lienzos de Jan Wildens, uno con la *Predicación de San Juan Bautista*, colaborando con Hans Jordaens, repite la misma fórmula compositiva en lo substancial del esquema, de otro conservado en el Museo del Prado; el segundo es réplica muy fiel al que conserva el Palazzo Bianco, parte de una serie con los Meses del año, del que existe dibujo preparatorio y grabado, con referencia al mes de Junio, lo que permite reconocer su contenido iconográfico.

Abstract:

Three big and good quality landscapes can be added to Mr. Hertz and Mr. Adler monographic work about Joos de Momper's and Jan Wildens' oeuvre. The landscape by Joos de Momper, made in collaboration with Jan Brueghel the Elder, is one of his most ambitious works, in terms of quality and dimensions. Its provenance leads us to the Seventeenth Century collections in Spain, where the painter had wealthy clients connected with the Crown. *St. John the Baptist predication*, by Jan Willdens in collaboration with Han Jordaens, shows similarities in terms of composition scheme with the canvas preserved at the Prado, and the Landscape, by Jan Wildens alone, it's a faithful replica of the Genoa canvas. It makes part of a series with the Months of the year, and its iconographical meaning is proved by a preparatory drawing and an engraving referring to June that are fortunately preserved.

Tuve ocasión de tratar hace unos años un bloque de tres paisajes, de tres extraños pintores del siglo de Rubens y atípicos en el realismo barroco¹. Eran tres maestros reacios al gusto de los coleccionistas españoles del siglo XVII, más comprometidos con los artistas próximos a la Corte de Bruselas y Amberes. Estos otros -que son objetivo de nuestra atención ahora- corresponden, por el contrario, a los adictos a la Corona y la nobleza de España. Los tres están vinculados a Rubens hasta el grado de colaborar habitualmente con el maestro. Es el caso de Jan Brueghel de Velours y Jan Wildens. Este último lo hizo en paisajes de fondo de historias sagradas y profanas, y el primero, en guirnaldas y exquisitos gabinetes de interior.

Restituimos a Joos de Momper el *Paisaje con segadores* en los quehaceres variopintos de la labranza bajo la luz cálida del verano, que primeramente reconocí en una pequeña reproducción fotográfica de los Fondos de la Junta de Recuperación de la guerra española, con su número de registro². Más tarde, lo catalogué en mi tesis doctoral al conocerlo directamente en colección privada de Madrid³. Esto me dio la posibilidad de reconocer en esta pintura una de las obras más ambiciosas del maestro en tamaño y calidad. La gran panorámica abrazaba los confines del horizonte con sus gentes en el asiduo trabajo de la siega. Es una estampa de la tierra generosa de Flandes, de espaldas a los esquemas de tantos prestigiosos contemporáneos suyos como Paul Brill, Coninxloo o Roland Savery, más adictos al sentimiento decorativo de la naturaleza, romántica y surreal, que tuvimos ocasión de tratar en el artículo citado (*Vid. not. 1*). El paisaje registra un espacio de las tierras bajas y fértiles de Amberes con límites que se funden en un horizonte de ocres y azules, con grises y dorados celajes. Presagia aquella perspectiva aérea que tuvo el siglo XIX por suya. De hecho, la fuente de inspiración de Joos de Momper fue Pedro Brueghel el Viejo, en grabados ajenos a las fantasías alpinas que nos transmitió con igual fortuna. Joos de Momper compartió el paisaje con los campesinos que sudan y trabajan los huertos y circulan por caminos y veredas.

A juzgar por las características del paisaje, Joos de Momper adoptó la fórmula más realista y frecuente de su colega y colaborador Jan Brueghel de Velours en sus paisajes con figuras de técnica minuciosa. Jan Brueghel debió reconocer la mayor capacidad de su colega para proyectar paisajes con las desmesuradas dimensiones del que nos ocupa, que rebasa sus posibilidades técnicas. Así redujo su intervención a las figuras, como en otras muchas ocasiones donde trabajaron al unísono. La colaboración de Jan Brueghel en este extraordinario paisaje contribuye a su valoración. Esta colaboración nos da pie para fechar la pintura en la producción madura de ambos, no después de 1625, cuando Jan Brueghel de Velours fallece.

Es sabida la evolución de Joos de Momper en pos de esquemas desplegados en anchura con planos paralelos, frente a las diagonales efectistas y escasas hacia 1616. En los últimos paisajes atemperó los tres tonos . Aquí presagia el colorido conjunto que Rubens practicaba en aquellos años. Las franjas azules, violáceas, rojizas y amarillas se funden sin perder su sustancia cromática. Los tonos cálidos y fríos se funden y contrastan con las tintas

¹ Díaz Padrón, M., “Cuatro pinturas de tres extraños pintores del siglo de Rubens en colecciones españolas”, *Archivo Español de Arte*, 1982, Varias obras del maestro de las Nieves, Keuninck, Y Savery. Pintores de escasa producción y obra de peculiar personalidad, p. 375.

² Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Archivo fotográfico n. 1682, fotografía 2, depósito Museo del Prado).

³ Díaz Padrón, M., *La Pintura Flamenca del Siglo XVII en España*, MS 1976, tomo VI, p. 2.161.

lisas y trazos cargados de materia de los primeros planos. Las ramas y hojas de los árboles en zigzag son típicas de la caligrafía de Joos de Momper y lo distingue de sus colegas más próximos. Uno de los atractivos de sus paisajes está en este juego de pinceladas vigorosas en comunión con las sutiles transparencias tonales del atardecer. La luz baña los campos de trigo con presagio de tormenta. Los labriegos marchan lentamente hacia las colinas lejanas bajo una luz que preña de vida la inmensa panorámica, distanciándose de sus colegas meridionales. Insistimos en el tamaño excepcional del lienzo en la pintura de su tiempo. Es uno de los tres con tales dimensiones, y añadiendo la colaboración de Jan Brueghel de Velours.

La lenta marcha de los carromatos y los campesinos de Jan Brueghel anima el espacio en perfecta integración con la tierra. Los carros y las mulas avanzan hacia el espectador; unos grupos conversan en el camino, otros recogen frutas en cestos o meriendan animados por el descanso. Toda una exaltación edificante de la tierra madre: asunto escaso en nuestra pintura del siglo XVII. Este paisaje reúne dos géneros de la pintura del siglo: la visión de la naturaleza y la vida cotidiana, algo que se tuvo por conquista de la pintura social del siglo XIX. El paisaje rebasa su valor estético para ser testimonio de los Países Bajos, a través del tiempo, bajo el dominio de los Austrias españoles. Los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia fueron los artífices de prosperidad y paz en estas tierras conmocionadas por la política centrista de Felipe IV. Pinturas de similar contenido envió poco antes la Archiduquesa al Alcázar de Madrid con intención de propagar su política pacifista⁴. Estas pinturas están en el Museo del Prado, pero ninguna alcanza las dimensiones y calidad que Jan Brueghel y Joos de Momper lograron en este lienzo.

Esta modalidad de paisajes con la siega como tema central fue estudiada por K. Ertz en capítulo aparte. Algunos de los que cataloga repiten esquemas similares, con árboles en el eje de la composición. Algunas coincidencias encontramos en el paisaje de la colección Weber, con carros y campesinos en el lado derecho y un palacete que sustituye la iglesia. Más próximos son los de invierno de colecciones privadas de Zurich y Galería Boer. También encontramos el árbol izquierdo que acusa la profundidad repetido en la antigua Galería de Roiy (1904), Oslo (N. 1349), colección Patrick Drury-Lowe (N. 108) y Koller (Zurich).

De similar inspiración y tamaño es la versión de otro tema campestre del Museo del Prado (N. 1440), atribuido en su totalidad a Jan Brueghel de Velours y restituido el fondo del paisaje a Joos de Momper por quien esto escribe⁵. Aquí se revive el regreso de la siega de Pedro Brueghel El Viejo del Museo de Praga.

En fin, el paisaje está vinculado estrechamente al coleccionismo español. Difícilmente una obra de tal calidad pudo adquirirse en otro momento que no fuera aquel Siglo de Oro español donde Joos de Momper y Jan Brueghel de Velours tuvieron aquí la clientela

⁴ Ch. Terlinden. "Le mécénat de l'archiduchesse Infante Isabelle Claire Eugénie dans les Pays Bas", *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, IV, 1934, p. 217. M. Díaz Padrón, "El Siglo de Rubens en el Museo del Prado" 1995, p. 248.

⁵ Díaz Padrón, M. – Recchiuto, A., "Application of X-rays to the study of some paintings in the Prado Museum", *Medicamundi*, 1973, p. 103; Díaz Padrón, "Dos lienzos de Joos de Momper atribuidos a Jan Brueghel en el Museo del Prado", *Archivo Español de Arte*, 1975, p. 270; Ertz, K., *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625), die Gemälde mit Kritischem Oeuvrekatalog*, Colonia 1979, p. 488.

más fiel y poderosa de su tiempo. La colección Adanero, de donde procede este lienzo, se formó con obras procedentes de la nobleza del siglo XVII, como Leganés, Carpio y otros, en competencia con Felipe IV.

Hecho importante de la alta estima que esta pintura tuvo en los momentos dramáticos de la Guerra Civil española fue su protección temporal y requisada por la Junta de Incautación y Recuperación de los bienes culturales del Patrimonio español, pasando a los sótanos del Museo del Prado durante la contienda. Allí fueron instaladas las pinturas de mayor prestigio del coleccionismo privado madrileño. Es sabido, frente a la opinión más generalizada que justifica el traslado de las obras más importantes del Museo del Prado fuera de España, la mayor seguridad que garantizaban los sótanos del Museo y del Banco de España para la salvación de los tesoros artísticos de Madrid⁶. Sánchez Cantón, subdirector entonces del Museo del Prado, fue sin duda responsable de la protección de esta pintura, que como tantas otras en aquellas circunstancias han llegado a nosotros en excelente conservación.

También en colección privada de Madrid, sin autoría y sin asunto, conozco el paisaje con figuras de la *Predicación de San Juan Bautista con una multitud en primer plano* y a lo largo del escenario (Fig. 2). Son gentes de clases sociales diferentes y distintas actitudes con constantes realistas, gracia y espontaneidad, típicas en la pintura de género de los maestros del norte, donde incluimos este lienzo que comparte la naturaleza con motivos costumbristas.

Conociendo el estilo de Jan Wildens, habitual colaborador de Rubens en importantes obras como la *Serie de María de Médicis y Sansón y el León*, entre otras muchas, pienso que aquí se asocia con Hans Jordaens en la escena bíblica.

Este otro pintor poco conocido, frecuentemente confundido con Frans Francken II, acusa mejor la influencia de Sebastian Vranckx en los jinetes. Los gestos y actitudes de la multitud devota están en consonancia con la predicación del Santo, en penumbra bajo los árboles (San Marcos Cap. I,1-8; San Mateo Cap. II,1-12). Distraídos están dos caballeros, uno volviendo la cabeza hacia un aldeano que camina con un perro en dirección opuesta, y otro con montura en corveta vuelto de tres cuartos al espectador. Es curioso ver la fórmula de tres caballeros en monturas de tres maneras distintas, típicas en retratos ecuestres de Rubens, Van Dyck y Gaspar de Crayer. Llamamos la atención del joven que sube al tronco del árbol central para visualizar mejor la predicación del Santo. Los grupos del fondo, distribuidos en tres planos, se identifican mejor con la perspectiva lineal. La foresta contrasta a contraluz en el lado izquierdo con la luminosidad del cielo.

Este cielo azul con nubes blancas es típico de Jan Wildens, y más el dibujo de los árboles retorcidos del lado derecho. Lo vemos repetido en la *Cacería* de Munich, el *Acto de devoción de Rodolfo de Habsburgo* del Museo del Prado (n.1645), *Mercurio y Herse* del mismo museo (n. 2733), de la marquesa de Bute (Escocia) y colección Stejan Schminche (Frankfurt). Pero es más evidente la similitud con el diseño y distribución de los árboles del paisaje con figuras del Museo del Prado (N. 1897) (Fig. 3)⁷. Varía ligeramente el desplazamiento de los árboles en el espacio más horizontal del lienzo que estudiamos. Los

⁶ Pío Moa, *Los Mitos de la Guerra Civil*, 2, edición, p. 451.

⁷ Díaz Padrón, *Op. Cit.* 1976, p. 1584.

troncos de los árboles centrales son los mismos en el dibujo de la colección E. Perman (Estocolmo) y el caballo en corveta en estampas del gabinete de Ámsterdam.

Otro segundo lienzo de Jan Wildens he podido restituir en otra colección privada de Madrid (Fig. 4). Es un paisaje sereno con un riachuelo que lo cruza en diagonal, con típicas construcciones aldeanas con tejados en pendiente acusada, habitual en la producción del pintor. Los tonos verdes y azulados del horizonte recuerdan formulas arcaicas que no faltan en su producción. Afortunadamente la restitución que hago a Jan Wildens se avala no sólo por el análisis técnico expuesto, sino por la existencia de una replica prácticamente idéntica, que conserva la Galería de Palazzo Bianco de Génova (Fig. 5). Las medidas del lienzo de Madrid son ligeramente mayores⁸. El lienzo citado en el Palacio de Génova es una representación alegórica del mes de Julio formando parte de una serie de los meses del año que estudió el profesor W. Adler. Esto nos permite reconocer un contenido insospechado en este paisaje con escenas del mes de julio cuyo ambiente estival confirma el carro cargado de heno, imagen típica de la abundancia que El Bosco utiliza con carga trascendental en el tríptico con este tema en el Museo del Prado⁹. Refuerza nuestra identificación al autor y tema más aún, la localización de un grabado de Hendrick Hondius el Viejo (Fig. 6)¹⁰, según un dibujo de Jan Wildens (Fig. 7) conservado en el Gabinete de Estampas de Munich, donde se lee la inscripción del mes de junio¹¹.

Los modelos de las casas se asemejan en dibujos de David Vickboons del Museo Berlín-Dahlem. La fuente de inspiración pudo ser el verano de Rubens en la colección del Windsor Castle Royal Collection, con una prodigiosa carga emocional y una profundidad expresiva que está lejos de lograr su discípulo.

⁸ (118 cm por 208 cm y la versión del Palacio de Génova 123 cm por 191 cm, Inventario n. 281-P.R).

W. Adler; Jan Wildens. *Der Landschaftsmitarbeiter des Rubens*, 1980, p.97, G 17.

⁹ Isabel Mateos, *El Bosco en España*, 1965, p. 23.

¹⁰ F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, Ámsterdam, 1949, p. 93, W. Adler, *Op. Cit.* 1980, p. 117 S.T. 7.

¹¹ W. Wegner, *Niederländische Handzeichnungen*, p. 48, n. 1072. W. Adler, *Op. Cit.* 1980, p. 120, z.10.

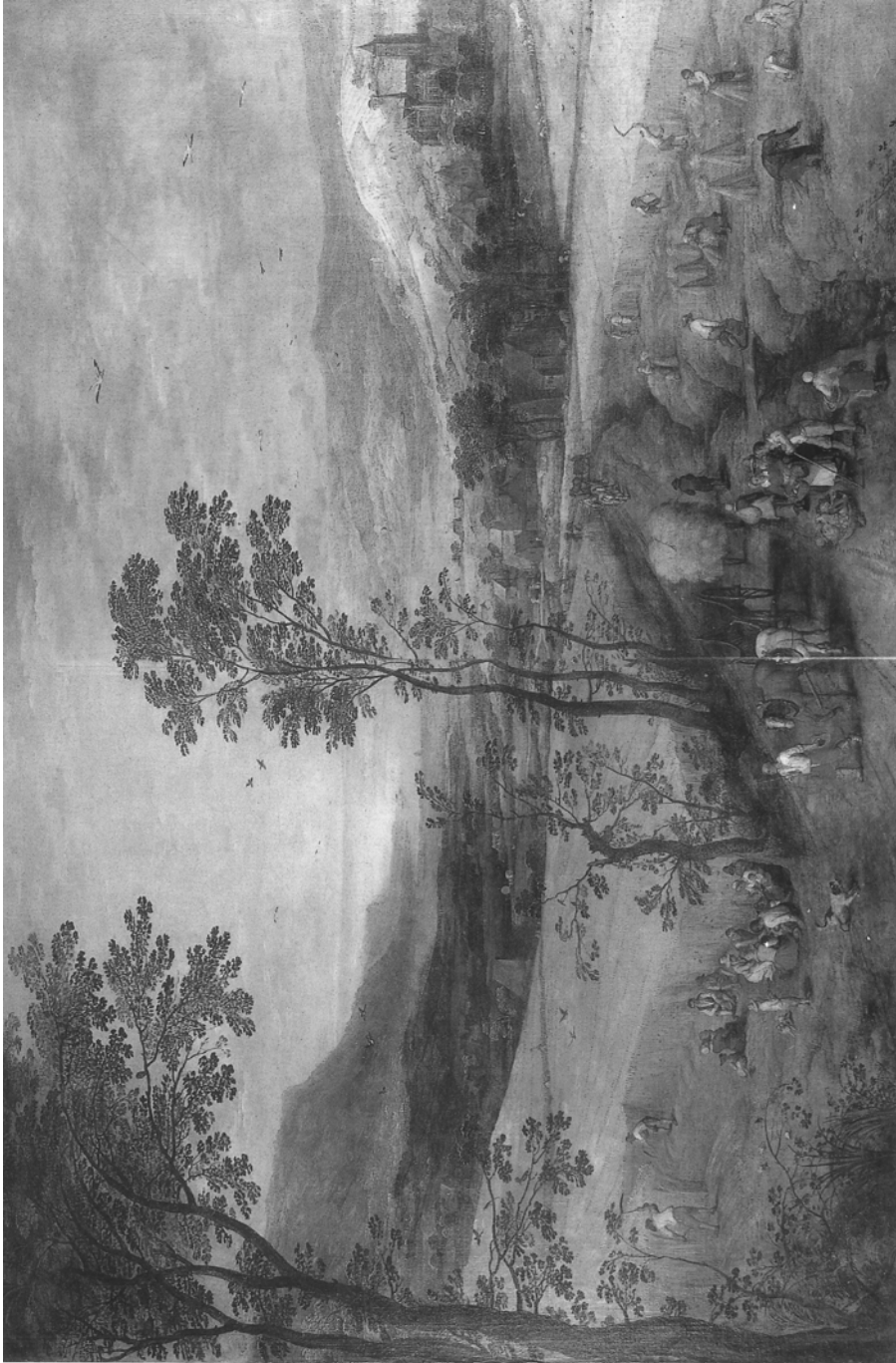


Figura 1. J. de Momper, Paisaje. Colección privada. Madrid



Figura 2. J. Wildems. Paisaje. Colección privada. Madrid



Figura 3. J. Wildems. Paisaje. Museo del Prado. Madrid



Figura 4. J. Wildems. Paisaje. Museo del Prado. Madrid



Figura 5. J. Wildems. Paisaje. Galería de Palazzo Bianco. Genova



Figura 6. H. Hondius, según J. Wildems. Julio. Grabado



Figura 7. J. Wildems. Dibujo. Gabinete de estampas. Munich