

## **O DESCANSO NA FUGA PARA O EGITO DE ADRIAEN ISENBRANDT DA FUNDAÇÃO EVA KLABIN: NOTAS SOBRE SUA ATRIBUIÇÃO E ICONOGRAFIA**

Maria Berbara

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

O pintor flamengo Adriaen Isenbrandt (1480-80 ca. - 1551) pintou diversas versões da *Fuga ao Egito*, uma das quais se encontra atualmente conservada na Fundação Eva Klabin. Há poucos registros documentais que possam esclarecer a biografia de Isenbrandt (também grafado Isenbrant, Ysebaert, Ysenbrandt ou Hysebrant). Não são conhecidos o local e data exatos de seu nascimento, mas sabe-se que, a partir de 1510, vivia em Bruges, então um dos maiores centros comerciais e artísticos da Europa. É nessa cidade que Isenbrandt estabelece seu ateliê, o qual se especializa, provavelmente, na produção de pinturas religiosas de pequeno porte destinadas à devoção privada.

De acordo com fontes contemporâneas, Isenbrandt foi, em seu tempo, um pintor de grande renome e bem-estabelecido<sup>1</sup>. Sanderus, em seu *Flandria illustrata*, afirma que era discípulo de Gerard David<sup>2</sup>; a semelhança formal entre diversas obras atribuídas aos dois artistas, de fato, atesta, se não necessariamente a existência de um vínculo do tipo mestre-discípulo, a forte influência de David sobre a produção artística de Isenbrandt.

A partir de 1516, segundo os registros cíveis, o pintor ocupou diversas posições na guilda de pintores de Bruges. Faleceu em julho de 1551, e, em

---

<sup>1</sup> VAN PASSEL, V., Entrada **Isenbrandt** em *The Dictionary of Art* editado por Jane Turner (Nova York: Macmillan, 1996, vol. 16, pp. 69-71). As fontes relativas a Isenbrandt foram reunidas por James Weale em *Le Belfroi*, vol. 2, pp. 320 e seg. (*apud* FRIEDLÄNDER, M., *Early Netherlandisch Painting* (tradução inglesa do original alemão publicado em Berlim (vols. I-XI) e Leiden (XII-XIV) entre 1924 e 1937). Leiden: Sijthoff, 1974, vol. XI, p. 53, nota 1).

<sup>2</sup> SANDERUS, A., *Flandria illustrata*. Haia: 1732, vol. 2, p. 154 (*apud* Van Passel, p. 69, e Friedländer, p. 53).

sua certidão de óbito, consta como *meester* – título outorgado somente aos mais destacados pintores<sup>3</sup>.

Isenbrandt pertence à corrente que, ao longo de século XX, ficou conhecida como "pintura primitiva flamenga". O termo faz referência ao trabalho pictórico de artistas ativos nos Países Baixos - sobretudo em seus grandes centros urbanos, isto é, Bruges, Gante, Bruxelas e Tournai - no século XV e primeira metade do século XVI. O termo "primitivo", nesse âmbito, não alude a uma falta de sofisticação ou rudimentariedade, mas à ideia - fortemente elaborada, entre outros, por Erwin Panofsky - de que artistas como Van Eyck ou Campin estiveram na origem de uma nova forma de expressão artística.

No início do século XX, de fato, começa a formular-se a tese da existência de um renascimento nórdico não subserviente ou derivativo, mas autônomo e concorrente do italiano. Um dos pontos de partida desta discussão parece ter sido a megaexposição realizada em Bruges, em 1902, sobre os assim chamados primitivos flamengos. A exposição gerou inúmeras resenhas – entre as quais as de Max Friedländer, Hugo von Tschudi, Roger Fry e Adolfo Venturi – e catapultou definitivamente a arte flamenga dos séculos XV e XVI a uma posição de centralidade nos estudos de história da arte globais<sup>4</sup>.

Em meados do século XX, quando o Isenbrandt da FEK (Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro) é adquirido, a assim chamada arte primitiva flamenga encontrava-se firmemente estabelecida como um dos pontos altos do Renascimento europeu. A tela representa o momento em que a virgem, São José e o menino fogem para o Egito depois de saber, por intermédio da mensagem de um anjo aparecido em sonho a José, que Herodes pretendia assassinar Jesus. De acordo com Mateus (2:16), Herodes, percebendo que havia sido enganado, ficou tão furioso que

---

<sup>3</sup> Friedländer, *op. cit.*, p. 53.

<sup>4</sup> Cf. HAYUM, A., "The 1902 exhibition, *Les Primitifs flamands*: scholarly fallout and art historical reflections". *Journal of Art Historiography*, v. 11, 2014, pp. 1-20.

ordenou a morte de todos os meninos com menos de dois anos que vivessem em Belém e nas proximidades.

O episódio da fuga para o Egito é representado inúmeras vezes na iconografia. Tradicionalmente, a virgem aparece, com o filho ao colo, montando um burro conduzido ou acompanhado por São José. Quase sempre, esse momento forma parte de um ciclo pictórico figurando a vida de Cristo e/ou da Virgem – como, por exemplo, no caso da Capela Scrovegni, em Pádua.

Nos Países Baixos do século XV, porém, surge uma forma alternativa, não-bíblica, de referir-se ao episódio: a representação da sagrada família descansando durante a fuga. Nessas imagens, a virgem costuma aparecer em primeiro plano, amamentando o menino ou tendo-o em seu colo, em um cenário rural, enquanto ao fundo são figurados outros momentos da narrativa<sup>5</sup>. Nos séculos XVI e XVII, esta variante pastoral da história populariza-se também na Península Itálica.

O célebre pintor flamengo Gerard David pinta diversas vezes essa versão da fuga para o Egito – ou, mais apropriadamente talvez, do descanso durante a fuga para o Egito. A tela atualmente conservada no Metropolitan Museum de Nova York [Fig. 1], por exemplo, exhibe, ao fundo esquerdo, a vista de uma cidade flamenga contemporânea ao pintor, e, ao direito, a conhecida cena da virgem com o menino montando um burro acompanhada por São José caminhante. Ao lado da virgem vê-se um ramo de macieira. Sua presença, assim como a de outras frutas, como a romã ou cerejas, alude, em imagens da virgem com o menino, ao futuro sacrifício de Cristo, mas também, provavelmente, à passagem do Evangelho de Pseudo-Mateus (20) segundo a qual, no terceiro dia da viagem, a Virgem descansou sob uma palmeira, e o menino miraculosamente fez com que a árvore se curvasse para oferecer-lhe seus frutos.

---

<sup>5</sup> Esses outros momentos derivam de fontes apócrifas, como, por exemplo, o Evangelho de Pseudo-Mateus e a Legenda Áurea.



Figura 1

**Gerard David**

*Descanso na Fuga para o Egito*, ca. 1512-1515

Óleo sobre madeira, 50,8x43,2 cm.

Nova York: Metropolitan Museum

Uma versão muito semelhante a essa, igualmente atribuída a David e conservada no Museu do Prado [Fig. 2], substitui, curiosamente, o ramo de

maças por um cesto de frutas, e uma terceira versão, pertencente à Washington Gallery [Fig. 3], inclui o cesto – deslocando-o, porém, para o chão – e insere, nas mãos do menino, um ramo de uvas. As uvas constituem um símbolo ainda mais direto do sacrifício de Cristo e sua renovação eucarística. Na tela estadunidense, ademais, David pinta José, em segundo plano, aparentemente colhendo nozes – uma provável variante do milagre da palmeira referido pelo Pseudo-Mateus<sup>6</sup>.



Figura 2  
**Gerard David**  
*Descanso na Fuga para o Egito*, ca. 1515  
Óleo sobre madeira, 60 x 39 cm.  
Madri, Museu do Prado



Figura 3  
**Gerard David**  
*Descanso na Fuga para o Egito*, ca. 1510  
Óleo sobre madeira, 42 x 42 cm.  
Washington: National Gallery

O Museum voor Schone Kunsten, de Antuérpia [Fig. 4], possui uma versão da fuga para o Egito atribuída a Isenbrandt muito próxima às de David – sobretudo a do Museu do Prado<sup>7</sup>. Como dito anteriormente, Isenbrandt é

---

<sup>6</sup> Cf. HAND, J.O., e WOLFF, M., *Early Netherlandish Painting. The Collections of the National Gallery* (catálogo). Washington: National Gallery of Art, 1986, pp. 63-68.

<sup>7</sup> A obra da Antuérpia é atribuída a Isenbrandt por Friedländer, *opus cit.*, fig. 182.

com frequência associado a David; além de Sanderus, de fato, outras fontes – entre as quais Dionysius Hardwijn – mencionam-no como discípulo do mestre<sup>8</sup>. Por ocasião da supracitada exposição de 1902, em Bruges, o historiador da arte Georges Hulin de Loo identificou Isenbrandt com o assim chamado Mestre das Sete Dores da Virgem, atribuindo-lhe diversas obras até então consideradas de David e Jan Mostaert<sup>9</sup>. Em seu monumental *Die altniederländische Malerei*, Max Friedländer, na trilha de Hulin de Loo, atribuiu um vasto *corpus* de pinturas a Isenbrandt, destacando, contudo, a dificuldade em diferenciar obras da mão do mestre daquelas realizadas em seu ateliê<sup>10</sup>.



Figura 4  
**Isenbrandt?**  
*Descanso na Fuga para o Egito*  
Óleo sobre madeira, 81 x 99 cm.  
Antuérpia, Museum voor Schone Kunsten

<sup>8</sup> Para a citação latina de Hardwijn (Harduinus), contida na de Sanderus, cf. Friedländer, *op. cit.*, p. 53.

<sup>9</sup> DE LOO, H., Bruges 1902: Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles, catalogue critique. Gante: 1902, pp. lxiii-lxvii, nrs. 177-85.

<sup>10</sup> Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. XI, pp. 47-52.

Há controvérsia, entre os estudiosos, relativamente à atribuição de quaisquer obras a Isenbrandt. Nenhuma pintura é documentalmente vinculada a ele de modo firme; sua datação, igualmente, é incerta e pode ser apenas inferida. O fato de que algumas dessas obras façam referência tão evidente a outras, de grandes mestres, não é, em absoluto, extraordinário; nos Países Baixos, como em outras partes da Europa, o conceito de emulação, longe de desmerecer o artista, atestava sua erudição e a solidez de sua formação<sup>11</sup>. Além do empréstimo bastante evidente do grupo central, figurando a virgem e o menino, Isenbrandt revela a influência de outros célebres mestres flamengos - notadamente, na criação da paisagem, de Joachim Patinir, que pertencia à geração anterior.

Isenbrandt, como quer que seja, tem sido identificado individualmente pela crítica – sobretudo a partir da exposição brugense de 1902 – e diversas obras têm sido atribuídas a ele ou a seu ateliê. Entre estas contam-se, ao menos, cinco representações da fuga ao Egito: trata-se, além da supracitada pintura conservada no Prado, de obras pertencentes à Alte Pinakothek de Munique [Fig. 5]; Museum voor Schone Kunsten de Gante [Fig. 6] Kunsthistorisches Museum de Viena e National Gallery da Irlanda, em Dublin.

As obras dividem-se, do ponto de vista da representação da virgem, em dois tipos: ora figuram-na tendo ao colo o menino com gesto bendizente (Munique), ora amamentando-o (Gante, Antuérpia). A sua estrutura formal, muito semelhante, representa o grupo em forma piramidal, ao centro da composição, tendo ao fundo uma paisagem *alla fiamminga*.

---

<sup>11</sup> É famosíssima a passagem de Cennino Cennini, em seu *Libro dell'Arte* (publicado pela primeira vez em 1400), na qual o pintor encoraja jovens artistas a copiar os grandes mestres uma e outra vez, até conseguir replicar fielmente suas criações (cf. KLEINER, F., *Gardener's Art Through the Ages: The Western Perspective*, vol. 2, 13a edição. Boston: Wadsworth, 2010 (primeira edição: 2005), p. 431).



Figura 5  
**Adriaen Isenbrandt**  
*Descanso na Fuga para o Egito*, 1520-1530 ca.  
 Óleo sobre madeira, 49,5 x 34 cm  
 Munique, Alte Pinakothek



Figura 6  
**Adriaen Isenbrandt**  
*Descanso na Fuga para o Egito*, s/d  
 Óleo sobre madeira, 38,1 x 28,5 cm.  
 Gante, Museum voor Schone Kunsten

Os dois modelos remontam a tradições distintas, bizantinas na origem, da representação da virgem com o menino: de um lado a assim chamada *virgo lactans* (isso é, amamentando), e, de outro, a madona *hodegetria* ("aquela que aponta o caminho"). Nesse último tipo de imagens, a virgem, quase sempre sentada ou em meia-figura, segura o menino em seu colo, apoiando-o com a mão; este, com frequência, realiza um gesto de bênção, enquanto a mãe fita o observador e aponta em direção ao filho. Com a ocidentalização deste tipo, durante o Renascimento, o formato e gestos tradicionais da madona *hodegetria* flexibilizam-se: surgem variações no recorte da composição, nos gestos e mesmo no contexto

narrativo. Guido da Siena, por exemplo, insere uma típica madona *hodegetria* em uma representação da fuga para o Egito [Fig. 7]<sup>12</sup>.



Figura 7

**Guido da Siena**

*Descanso na Fuga para o Egito*

Têmpera sobre madeira, 13,4 x 46 cm.

Altenburg: Lindenau-Museum

A *Fuga ao Egito* atualmente conservada na Fundação Eva Klabin [Fig. 8], atribuída a Isenbrandt, encontra-se perfeitamente inserida na representação deste tema nos Países Baixos entre os séculos XV e XVI. No óleo da FEK a virgem aparece, sentada, tendo ao colo o filho, que realiza um gesto de bênção. Com a mão direita ela segura um cacho de

---

<sup>12</sup> Originalmente concebida para o altar da catedral de Siena, a obra se encontra presentemente no Lindenau-Museum de Altenburg.

uvas - símbolo da paixão de Cristo e alusivo à Eucaristia<sup>13</sup>. Aos seus pés, à esquerda, vê-se o cesto de frutas, o qual aparecera igualmente, por exemplo, nos supracitados óleos de David. Ao fundo, à nossa direita, vislumbra-se a virgem, que, com o menino, monta um burro conduzido por São José. A dupla narrativa, como dito anteriormente, não era infrequente; sobretudo em composições deste tipo, a inserção de outras cenas relativas ao episódio da fuga para o Egito – fosse o grupo da virgem montando o burro ou episódios apócrifos, como, por exemplo, a colheita milagrosa dos frutos – apareceria quase sempre.



Figura 8

**Adriaen Isenbrandt**

*Descanso na Fuga para o Egito*, 1530 ca.

Óleo sobre madeira. 106 x 75 cm.

Rio de Janeiro, Fundação Eva Klabin

<sup>13</sup> Em diversas outras representações da virgem com o menino, de Isenbrandt, aparece o motivo do cacho de uvas; cf., por exemplo, Friedländer, *op. cit.*, figs. 183 (*Virgem com o Menino* da National Gallery da Irlanda, em Dublin); 183a (Nova York, coleção R. Lehman); 183b (Moscou, Museu Nacional Pushkin).

O manto da virgem faz jus à alta qualidade do colorido de Isenbrandt. Mesmo Friedländer, para quem os méritos do mestre mal transcendiam os de um hábil imitador, concede-lhe a palma na execução original das cores. O artista, de resto, caracteriza-se por uma paleta particularmente cálida, com abundância de tons vermelhos e marrons. Como era comum em obras de muitos de seus conterrâneos, a paisagem ao fundo aparece povoada por edifícios contemporâneos a ele. Embora a composição geral do óleo, como dito anteriormente, revele indubitavelmente a influência de David, Isenbrandt distancia-se deste último ao representar a virgem ligeiramente *dí sotto in sù*, elevando a linha do horizonte e, conseqüentemente, aumentando e aprofundando o espaço destinado à paisagem e seus acidentes – montanhas, rochas, estradas, etc. O quadro da FEK, nesse sentido, aproxima-se aos óleos de Munique e Gante.

Do ponto de vista da iconografia, um elemento chama particularmente a atenção: o pequeno macaco que aparece em segundo plano, à direita da Virgem. Embora o animal pudesse parecer apropriado em uma representação do Egito - ou do caminho para o Egito – tudo na pintura parece querer figurar os Países Baixos dos séculos XV/XVI, prescindindo completamente de quaisquer intentos reconstitutivos de uma arqueologia antiga ou paisagem exótica. O que poderia, portanto, explicar a presença do macaco na imagem de Isenbrandt? Trata-se de um exemplo isolado? Teria algum significado simbólico?

Durante a primeira época moderna, animais, com frequência, podiam oferecer um sistema de convenções válido para a descrição de qualidades ou defeitos humanos; podiam, similarmente, simbolizar vícios ou virtudes<sup>14</sup>. Dificilmente, porém, eles se conectavam a um só símbolo, mesmo em uma coordenada histórica comum. Embora o macaco fosse um animal

---

<sup>14</sup> Para a zoologia e suas interseções com teologia, política, filologia e ciência durante a primeira época moderna cf. ENENKEL, K. E., e SMITH, P. J., *Zoology in Early Modern Culture. Intersections of Science, Theology, Philology, and Political and Religious Education*. Leiden: Brill, 2014.

conhecido, na Europa, desde a Antiguidade<sup>15</sup>, o fortalecimento de rotas comerciais entre portos europeus, asiáticos, africanos e, a partir do século XVI, americanos que se observa na primeira época moderna propiciou uma presença ainda maior do animal na Europa. Nas grandes cidades, macacos de diversas espécies passam a ser vendidos nos portos e adquiridos, como animais de estimação, por membros de aristocracias locais<sup>16</sup>. Sua potência simbólica é particularmente abrangente<sup>17</sup>; entre manifestações demoníacas ou vinculadas a pecados e vícios, alusões ao poder imitativo da arte (*ars simia natura*), ou símbolos de ostentação e riqueza, a enciclopédia de símbolos animais de S. e L. Dittrich lista não menos que dez possíveis interpretações simbólicas do macaco detectáveis na primeira época moderna<sup>18</sup>. Essa variedade interpretativa vinculava-se certamente, como mencionado anteriormente, ao fato de macacos terem se tornado animais muito frequentes na esfera doméstica naquele período; além disso, porém, sua semelhança a seres humanos, assim como sua ontologia incerta, permitiam interpretá-lo fosse como a regeneração ou degeneração da humanidade<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> Há somente uma espécie de primata que se pode encontrar em liberdade na Europa: o assim chamado “macaco-de-gibraltar” (*Macaca sylvanus*), que, como o próprio nome diz, vive no extremo sul da Península Ibérica.

<sup>16</sup> Entrada **Affe** em DITTRICH, S. e L., *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. – 17. Jahrhunderts*. Petersberg: Michael Imhof, 2004, p. 23.

<sup>17</sup> JANSON, H.W., *Apes & Ape Lore in the Middle Ages and Renaissance*. Londres: The Warburg Institute, 1952, p. 13, pp. 287-300. O macaco não apenas era frequente no ambiente doméstico europeu da primeira época moderna, como, também, na maioria das vezes podia locomover-se livremente, sem estar preso a grilhões ou coleiras. Já antes da chegada de europeus ao Novo Mundo era possível encontrar macacos em ambientes domésticos – Petrarca, por exemplo, em *seu De Remediis* l.61: 180, queixa-se dos macacos, os quais considera animais horríveis e bagunceiros – mas as grandes navegações e o fortalecimento de rotas comerciais entre portos europeus e não-europeus durante a primeira época moderna incrementa notavelmente e o seu comércio. Janson analisa diversos aspectos do simbolismo quase sempre desfavorável do macaco. O animal, com frequência, simboliza o pecado e a pecamenosidade. Devido a sua semelhança com o homem, ainda, podia ser considerado uma degeneração.

<sup>18</sup> Dittrich, *op. cit.*, pp. 22-37.

<sup>19</sup> KNOWLES, J., “*Can ye not tell a man from a marmoset?*”: Apes and others on the early modern stage”. In FUDGE, E., *Renaissance Beasts: Of Animals, Humans, and other wonderful Creatures*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2004, p. 139.

O macaco, significativamente, surge em outras imagens representando a Virgem, Cristo ou santos. Em uma pintura realizada em Bruges por Hans Memling em 1485 -90 ca. – isso é, entre duas e três décadas antes da *Fuga ao Egito* de Isenbrandt – São Jerônimo aparece em primeiro plano, ajoelhado diante de um crucifixo e em ato de penitência [Fig. 9]. Ao seu lado, um pouco atrás, vê-se o leão, atributo do santo, e, ao fundo, um cenário rochoso e uma caverna – morada do eremita. Sobre as rochas, camuflado e sorrateiro, discerne-se, não sem certa dificuldade, a silhueta de um macaco<sup>20</sup>.



Figura 9  
**Hans Memling**  
*São Jerônimo*, 1485-90  
Óleo sobre madeira, 87,8 x 59,2 cm.  
Basileia: Öffentliche Kunstsammlung

---

<sup>20</sup> O macaco aparece em outras representações de São Jerônimo penitente, como, por exemplo, na pintura de Jacopo Bellini no Museo di Castelvecchio, Verona; Marco Zoppo na Walters Art Gallery de Baltimore (na qual é figurado três vezes) e Giovanni Mansueti em Bergamo, Accademia Carrara. Para a simbologia animal em representações de São Jerônimo cf. FRIEDMANN, H., *A Bestiary for Saint Jerome. Animal Symbolism in European Religious Art*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1980. Para representações do macaco cf. especialmente pp. 270-71.

O mesmo artista pintou, nesses anos, um tríptico representando, ao centro, o descanso durante a fuga ao Egito [Fig. 10]. Como em outras imagens figurando o tema, a virgem aparece – nesse caso, de pé – em primeiro plano, enquanto, ao fundo, São José colhe os frutos da palmeira. Sobre a montanha rochosa que surge à esquerda, de modo semelhante ao *São Jerônimo*, vislumbram-se dois macacos – um sentado, o outro escalando a rocha – ainda melhor camuflados do que no óleo representando o santo eremita.



Figura 10

**Hans Memling**

*Descanso na Fuga para o Egito, São João Batista e Maria Madalena*, 1475-80

Óleo sobre tela, 47 x 26 cm (painel central)

Paris, Museu do Louvre



Figuras 9 e 10, detalhes

Em Memling, o cavalo aparece com um claro significado pejorativo em sua *Alegoria com dois Cavalos e um Macaco*, no Museu Boijmans van Beuningen (Roterdã). A pintura, muito provavelmente, tinha como *pendant* a *Jovem com Cravo* no Metropolitan Museum de Nova York, constituindo ambas um díptico de temática nupcial [Fig. 11]. Segundo Panofsky<sup>21</sup>, tanto o macaco - personificando, segundo ele, o temperamento sanguíneo - quanto o cavalo branco em que está montado representam a esfera mais básica e primitiva da natureza humana – por oposição ao cavalo alazão, que ergue o olhar fiel para a jovem noiva segurando o cravo – símbolo da fidelidade e compromisso nupcial.

Do ponto de vista formal e iconográfico, portanto, o Isenbrandt da FEK está em consonância com outras obras realizadas no mesmo período nos Países Baixos. O macaco, apesar de menos frequente, comparece diversas vezes na iconografia contemporânea, vinculando-se, em telas de temática religiosa, a significados negativos – o mal, o diabo, a luxúria, etc. A tela em exame, seguramente, foi realizada, como outras tantas de Isenbrandt e/ou seu ateliê, tendo em vista a devoção privada. O tipo da virgem, o cacho de uvas, a composição geral da tela, entre outros elementos formais e iconográficos, correspondem à tradição de representação do descanso durante a fuga ao Egito, a qual era comum na

---

<sup>21</sup> PANOFSKY, E., *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. Cambridge: Harvard University Press, 1953, pp. 506-507, n.7.

Bruges contemporânea ao mestre. Assim como em outras obras pertencentes a essa tradição, Isenbrandt transforma o episódio em uma delicada e serena pastoral pontuada pelo expressivo cruzamento de gestos e símbolos vinculados à divindade e sacrifício de Cristo – as uvas, a *benedictio* – e pela inserção *sotto voce* do macaco, elegante alusão ao mal que o desafia.



Figura 11

**Hans Memling**

*Díptico com alegoria do amor*, 1485-90 ca.

Óleo sobre madeira, 43 x 18 cm (por painel)

Metropolitan Museum of Art, Nova York, e Museum Boijmans van Beuningen, Roterdã