

Octubre 2010



**Thyssen y Ketterer:
Dos amigos y una colección**

Marta Ruiz del Árbol

p 3

**Bronzino y Cosme I de Médicis.
El poder de una imagen**

María Eugenia Alonso

p 8

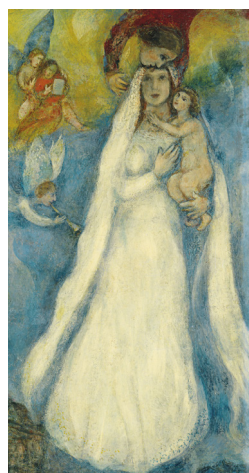


Corot:

La Soledad

Juan Ángel López-
Manzanares

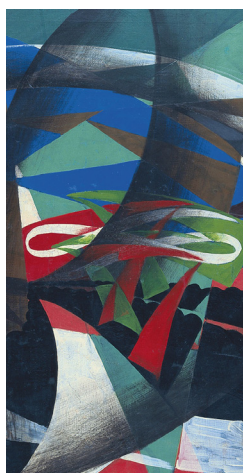
p 13



***La Virgen
de la aldea.*
La II Guerra
Mundial y el
rescate de las
obras de Chagall**

Clara Marcellán

p 20



“El arte sale al encuentro de la vida”

Blanca Uría Prado

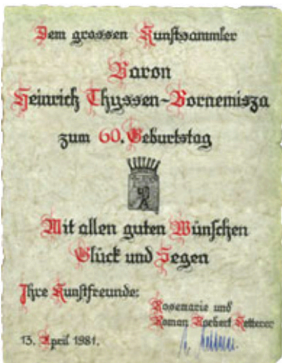
p 26

ventanas 2

En esta segunda entrega de *Ventanas* continuamos con nuestro objetivo de formular nuevas reflexiones sobre las obras de la colección. Un minucioso relato sobre la relación del barón Thyssen-Bornemisza con el marchante Roman Norbert Ketterer desvela numerosos detalles sobre el coleccionismo de obras maestras del expresionismo alemán, muchos de ellos hasta ahora inéditos. Los pormenorizados estudios dedicados al retrato de Cosme I de Medicis de Bronzino y a *La Soledad. Recuerdo de Vigen, Lemosín*, de Camille Corot, perteneciente a la colección Carmen Thyssen-Bornemisza, abren nuevas perspectivas interpretativas sobre estas pinturas. Como cierre, una apasionante narración del accidentado periplo a través de España y Portugal que recorrió la pintura *La virgen de la aldea*, junto a su autor Marc Chagall, huyendo de la creciente amenaza nazi y un sugestivo artículo sobre cómo las vinculaciones del futurismo italiano con los agitados acontecimientos políticos prebélicos desencadenaron el enorme impulso liberador que supuso este movimiento artístico.

Thyssen y Ketterer: Dos amigos y una colección

Marta Ruiz del Árbol



Felicitación de Ketterer y su esposa al barón por su cumpleaños

El 13 de abril de 1981 el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza celebró su sexagésimo aniversario. Con este motivo recibió una felicitación muy especial de su viejo amigo, Roman Norbert Ketterer¹. En letras góticas y papel imitando pergamino el marchante de arte y su esposa le hacían llegar sus mejores deseos.

Casi un mes antes, el 10 de febrero de ese mismo año, Ketterer recibía la Cruz Federal del Mérito con motivo de su setenta cumpleaños. Con esta condecoración el gobierno federal, encabezado por Helmut Schmidt, reconocía su contribución a la reparación del arte expresionista alemán durante la postguerra y su importante papel en su difusión a nivel internacional². Este reconocimiento venía a poner de relieve un recorrido que había comenzado en la temprana fecha del 3 de mayo de 1945³, cuando Ketterer formó parte del consejo provisional que, por mandato de las tropas norteamericanas, sustituyó al anterior ayuntamiento nacionalsocialista en la población de Eslingen⁴. Por aquel entonces Ketterer dirigía la empresa de aceites especiales Südöl de esta localidad cercana a Stuttgart, y nada hacía presagiar que poco después, en 1946, abriría junto a su hermano Wolfgang el Stuttgarter Kunstkabinett, la casa de subastas que pronto se convertiría en referencia para la recuperación del expresionismo alemán durante los años siguientes.

Los herederos de Ketterer narran cómo tras el fin de la Segunda Guerra Mundial el patriarca familiar desconocía el arte alemán anterior al Tercer Reich, que había sido declarado “degenerado”. Poco tiempo después de ver las primeras obras expresionistas, comprendió que su papel debía consistir en atraer la atención de coleccionistas y directores de museos a través de sus subastas⁵. En 1947 el Stuttgarter Kunstkabinett celebró la primera de ellas, dedicada a la obra gráfica de Max Slevogt. Frente a lo que cabría esperar en la devastada Alemania de la postguerra, donde durante más de veinte años este tipo de arte había estado vetado, el evento fue un auténtico éxito que animó a los hermanos Ketterer a continuar. A partir de entonces su actividad se centró en las obras de los miembros del grupo expresionista Die Brücke [El Puente] y en especial de Ernst Ludwig Kirchner⁶. A partir de 1953 Roman y Wolfgang continuaron sus caminos por separado.

Según Zwirner “el comercio de la Modernidad Clásica [en Alemania] fue dominado por la exitosa casa de subastas de Roman Norbert Ketterer de Stuttgart”⁷. Durante aquellos años de posguerra, ésta fue el barómetro para conocer los valores cambiantes de unas obras en constante revalorización. Sus subastas se convirtieron en acontecimientos sociales en los que se daban cita, no sólo personalidades del mundo del arte y los museos, sino algunos de los principales coleccionistas del momento.

De forma paralela Ketterer creó su propia colección de arte, que a finales de los años cincuenta estaba formada por algunas de las



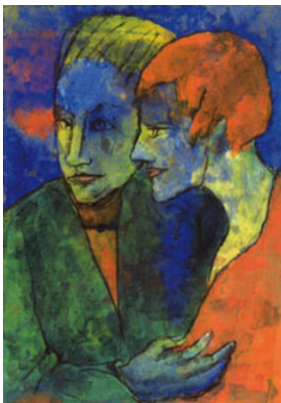
Barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza
Foto Evelyn Hofer



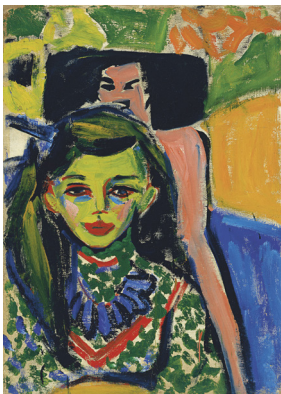
Roman Norbert Ketterer,
1973



Portada del catálogo de la exposición *Meisterwerke des deutschen Expressionismus* de 1960-1961



Emile Nolde
Una joven pareja,
1931-1935
Thyssen-Bornemisza
Collections



Ernst Ludwig Kirchner
Fränzi ante una silla tallada, 1910
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
[\[+ info\]](#)

principales obras maestras de Die Brücke. Entre marzo de 1960 y junio de 1961, en el momento más álgido de su carrera como marchante, prestó de forma anónima una selección de obras de su colección para una exposición. *Meisterwerke des deutschen Expressionismus* [Obras maestras del expresionismo alemán], que viajó por Bremen, Hannover, La Haya, Colonia y Zúrich⁹, en la actualidad es considerada una de las muestras claves para la rehabilitación del expresionismo en Centroeuropa. Parece, además, haber sido el punto de arranque de la estrecha relación, que algunos años más tarde, uniría a Ketterer con el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza⁹.

“Gradualmente comencé a pensar —afirmaba el barón— que todos los esfuerzos artísticos hechos en la primera mitad de este siglo, en una época en la que se han conseguido los mayores logros en la mayor parte de las áreas, no podían estar desprovistos de interés”¹⁰. Así, a principios de mayo de 1961, animado por David Rockefeller y Stavros Niarchos, el barón asistió a una de las famosas subastas del Stuttgarter Kunstkabinett. En su decisión pudo también haber influido la repercusión que la muestra de la colección expresionista de Ketterer había tenido en los medios. Puede incluso que la hubiese visitado y eso le incitase a conocer de primera mano al hombre que había reunido aquellas obras. Sea como fuere, el barón conservaba un ejemplar del catálogo de aquella exposición en su biblioteca particular¹¹.

Durante aquella primera subasta de arte moderno, el barón marcó un hito en su historia como coleccionista. Hasta entonces las adquisiciones de Heini, como era conocido por sus seres más cercanos, se habían suscrito al ámbito de la pintura antigua. Sin embargo, según sus propias palabras, la fascinación que sintió ante los “colores atrevidos y la atmósfera tan especial que emanaba”¹² de *Una joven pareja* de Emil Nolde, le hicieron entrar en una tensa puja en la que se alcanzó el valor más alto hasta entonces ofrecido por una obra sobre papel de este artista¹³. Con la adquisición de esta acuarela de Nolde rompía con la tradición instaurada por su padre que consideraba las creaciones artísticas del siglo XX poco interesantes.

Desde aquel momento Ketterer “se convertiría —decía el barón— en un buen amigo que guiaría mis primeros pasos en arte del siglo XX, un terreno por aquel entonces desconocido para mí”¹⁴. Tras Nolde toda una serie de obras maestras expresionistas entraron a formar parte de su colección a través del marchante alemán. Sólo durante aquel año de 1961, adquirió *La casa en Dangast (La casa blanca)* de Erich Heckel, *Feria de caballos* y *Verano en Nidden* de Max Pechstein, *Sol sobre un pinar* de Karl Schmidt-Rottluff y *Doris con cuello alto* y *Fränzi ante una silla tallada* de Ernst Ludwig Kirchner. Cabe señalar que todas ellas, con la excepción de *Verano en Nidden*, habían formado parte de la citada *Meisterwerke des deutschen Expressionismus*.



Lyonel Feininger
La dama de malva, 1922
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)

De esta forma el barón, al igual que Ketterer algunos años antes, iniciaba su inmersión en el arte del siglo XX a través de los artistas de Die Brücke. Para él, un ferviente antinazi, el factor político parece haber jugado un decisivo papel en este interés. Como él mismo señaló en repetidas ocasiones, el hecho de que estas obras hubiesen sido declaradas como “arte degenerado” por el Tercer Reich sirvió de aliciente para que se interesase por ellas y deseara coleccionarlas. Si bien el proceso de rehabilitación de los artistas denostados por el régimen nazi se había iniciado poco después de finalizar la guerra, éste aún estaba activo a comienzos de los sesenta y el deseo de perpetuar la memoria de unos artistas que habían sido perseguidos debió de influir en su ánimo¹⁵. Esta conexión con el expresionismo, que sintieron muchas mentes liberales de la Europa del momento, que excedía el terreno de lo artístico, fue un punto de arranque que le llevó a modificar el curso de la tradición familiar y alargar su mirada hasta comienzos del siglo XX y mucho más allá. De hecho el mismo año de la compra de la acuarela de Nolde también entró en su colección una pintura de Nicolas de Staël y poco más tarde, en 1963, otra de Jackson Pollock.

Casualidades del destino: tan sólo un año después, en 1962, Roman Norbert Ketterer trasladó su residencia a Campione d’Italia. Esta pequeña localidad italiana se encontraba a pocos kilómetros de Villa Favorita, la residencia familiar de la familia Thyssen, situada en el cantón suizo de Lugano. Por aquel entonces Ketterer, que se había separado de su primera mujer, buscaba un nuevo emplazamiento para su negocio en donde poder disfrutar de menor presión fiscal y extender sus contactos.

“Vivíamos tan cerca que podríamos habernos gritado de un lado al otro del lago” recordaba Ketterer en sus memorias¹⁶. Durante los años que siguieron la relación entre ambos se hizo muy cordial y cercana. El nuevo vecino del barón recordaba, por ejemplo, cómo la mudanza le había sumido en dificultades económicas que le abocaron en algunas ocasiones a “llamar a Villa Favorita y anunciar mi deseo de vender algo de mi colección particular” y como cada una de las veces, el barón elegía “lo mejor de mi colección, cada vez, una pintura que yo era reacio a vender”¹⁷. Las frecuentes visitas que se dedicaban el uno al otro han quedado también reflejadas en el libro de visitas de la galería de Ketterer: “El expresionismo es una droga, aquí estoy otra vez”¹⁸ escribía en tono amistoso y divertido el barón un 14 de septiembre de 1964 durante el que se decidió la compra de *La dama de malva* de Lyonel Feininger.

La admiración recíproca era la nota dominante en su amistad. Por un lado, el barón demostró su absoluta confianza en Ketterer en numerosas ocasiones. El galerista no sólo se convirtió en su principal contacto cuando se trataba de adquirir obras de expresionistas¹⁹,



Pablo Picasso
La comida frugal, 1904
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)



Ernst Ludwig Kirchner
La cala, c. 1914
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)

sino que intervino en varias ocasiones como asesor del barón en otros asuntos. Durante 1973 asistió, por encargo del barón, a una subasta de Eberhard W. Kornfeld en Berna. Ketterer viajó a la capital suiza con el encargo de adquirir para el barón una serie de litografías de Toulouse-Lautrec. La calidad y rareza de las obras que saldrían a la venta y los numerosos compradores interesados hicieron que el marchante recibiera carta blanca para poder hacerse con ellas. Ketterer recordaba en una conversación con Simon de Pury, también presente aquel 21 de junio en Berna, la tensión que sufrió ante la responsabilidad del encargo²⁰. Durante aquella subasta además Ketterer adquirió *La comida frugal*, una litografía de Picasso que llamó poderosamente su atención al estar dedicada por el propio artista.

Ketterer, por su parte, destacó en varias ocasiones el buen ojo de su amigo para distinguir cuándo se encontraba ante una obra de arte excelente. Preguntado por Ketterer por esta destreza y por su definición de calidad, el barón afirmaba que era aquello que “ligaba el ojo y el corazón”²¹. De igual forma Ketterer admiraba el interés del barón por promover la actividad expositiva en Villa Favorita y destacaba especialmente una muestra celebrada en 1983. En aquella ocasión, gracias a las labores diplomáticas del barón, pudieron verse de forma excepcional obras de Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse y Picasso procedentes de museos de la Unión Soviética.

Al mismo tiempo, la Colección Thyssen-Bornemisza había comenzado a viajar y a poder ser vista en museos y colecciones. Tras realizar varias exposiciones de Maestros Antiguos en los principales museos del mundo, el barón decidió enseñar también las nuevas adquisiciones de pintores del siglo XX. Para ello volvió a dirigirse a Ketterer y le pidió ayuda con la que fue su primera exposición de Maestros Modernos en la Kunsthalle de Bremen. Por deseo expreso del barón, Ketterer realizó la selección de obras y diseñó el catálogo. Celebrada entre febrero y marzo de 1975, en ella pudo comprobarse la intensa actividad coleccionista del barón. Entre las pinturas expuestas se encontraban, además de las de sus queridos pintores expresionistas, las de surrealistas como Miró, Dalí, Tanguy o Max Ernst e incluso artistas ligados a las corrientes informalistas de la segunda mitad del siglo como Vieira da Silva.

En 1987 entró en la colección la última obra vendida por Ketterer al barón. Se trataba de *La cala* de Ernst Ludwig Kirchner, un pintor por el que ambos sentían pasión. A partir de entonces los esfuerzos del barón se centraron en encontrar un hogar permanente para su colección, mientras que Ketterer promovió lo mismo para el ingente legado de Kirchner. Gracias al empeño de estos dos grandes apasionados del arte hoy podemos disfrutar del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid y del Museum Kirchner de Davos.

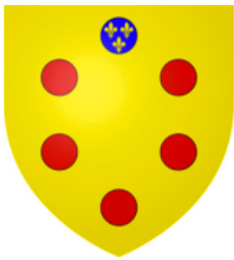
Notas

- 1 Nos gustaría agradecer a Jérôme Faller de la Galerie Henze & Ketterer de Wichtrach/Berna su colaboración en la información relativa a la vida de Roman Norbert Ketterer.
- 2 Una copia del documento en el que se anuncia la concesión de la Cruz del Mérito se encuentra en los archivos del Museo Thyssen-Bornemisza. Fue enviada por Ketterer al barón con una carta de acompañamiento fechada en Campione d'Italia el 2 de abril de 1981.
- 3 Alemania capituló cuatro días más tarde, el 7 de mayo de 1945.
- 4 En Paloma Alarcó: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Moderna*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009, p. 20.
- 5 Ingeborg Henze-Ketterer ... [et al.]: "In memoriam Roman Norbert Ketterer". En *Ernst Ludwig Kirchner. Der Frühe Holzschnitt 1904 bis 1908*. Wichtrach - Berna, Galerie Henze & Ketterer, 2003, p. 5.
- 6 Tras la muerte del artista, su legado permaneció en la casa de Frauenkirch que compartía con Erna Schilling. Cuando en 1945 Schilling falleció, todo fue trasladado al Kunstmuseum de Basilea, donde su director Georg Schmidt, se encargó de realizar su inventario. El sello de la sucesión data de esa época. Cuando en 1954 murió Walter Kirchner, sobrino del artista, los herederos nombraron a Ketterer el administrador de la Sucesión.
- 7 Rudolf Zwirner: "Die Entwicklung des Kunsthandels nach 1945. Teil 1. Der Europäisch-Amerikanische Dialog. 9 de junio de 2006. En <http://www.artnet.de/magazine/die-entwicklung-des-kunsthandels-nach-1945-teil-1/>
- 8 La muestra estuvo expuesta, siguiendo el orden cronológico, en: Kunsthalle Bremen, Kunstverein de Hannover, Gemeentemuseum de La Haya, Wallraf-Richartz Museum de Colonia y Kunsthaus Zürich. Estaba compuesta por 160 obras de Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein y Otto Müller.
- 9 Javier Arnaldo afirma que "el conocimiento de la colección de Roman Norbert Ketterer [...] fue determinante para el barón" en "Recomponiendo la experiencia artística de Brücke". En Aya Soika (ed.): *Expresionismo Brücke*. [Actas symposium, 31 marzo-2 abril de 2005]. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2005, p. 15.
- 10 Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza: "German Expressionism. A Personal Choice". En *Apollo*. Vol. CXVIII, n. 257, julio 1983, p. 76.
- 11 Dicha biblioteca se encuentra hoy depositada en la Biblioteca del Museo Thyssen-Bornemisza.
- 12 Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, *op. cit.*, p. 76.
- 13 Descrito en Peter Vergo: *Twentieth-century German painting. The Thyssen-Bornemisza Collection*. Londres, Sotheby's Publications, 1992, p. 316.
- 14 Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, *op. cit.*, p. 76.
- 15 Así lo ha señalado Paloma Alarcó, *op. cit.*, p. 21.
- 16 Roman Norbert Ketterer: *Legenden am Auktionspult. Die Wiederentdeckung des deutschen Expressionismus*. Gerd Presler (ed.). Múnich, Ketterer Kunst Verlag, 1999, p. 244.
- 17 Roman Norbert Ketterer: *Dialoge*. Stuttgart - Zürich, Belsler, 1988, vol. 1, p. 176.
- 18 Roman Norbert Ketterer 1988, *op. cit.*, vol. 1, p. 191.
- 19 Casi la mitad de las obras expresionistas que hoy se exhiben en las salas del Museo Thyssen, fueron adquiridas a través de Ketterer.
- 20 Roman Norbert Ketterer 1988, *op. cit.*, vol. 1, pp. 192-198.
- 21 Palabras del barón en Roman Norbert Ketterer 1988, *op. cit.*, vol. 1, p. 180.

Bronzino y Cosme I de Médicis.

El poder de una imagen

María Eugenia Alonso



Escudo de armas de la familia Médicis

“Pero que los Médicis descansen en paz en sus tumbas de mármol y de pórfido, porque ellos hicieron más para la gloria del mundo que lo que nunca había hecho nadie, y que nunca hicieron después ni príncipes, ni reyes, ni emperadores”.

Alejandro Dumas, *Los Médicis*

Cosme I de Médicis, el primer Gran Duque de Toscana, nació en Florencia el 12 de junio de 1519. Su padre, Giovanni dalle Bande Nere, había sido un valiente comandante y su madre Maria Salviati, se había encargado de su educación. Se crió en Mugello, una localidad al norte de Florencia, y perteneciendo a una rama secundaria de la familia Médicis, nada hacía pensar que se convertiría en una de las figuras más importantes de la historia de Florencia. Sin embargo, estaba destinado a restaurar la dinastía de los Médicis que gobernaría la ciudad hasta principios del siglo XVIII.

Los eventos previos a su nombramiento como duque de Florencia se sucedieron con celeridad. Alejandro de Médicis, entonces en el poder, fue asesinado por orden de Lorenzino de Médicis, primo lejano de éste, con el fin de hacerse con el gobierno en Florencia. Mientras tanto, Cosme I de Médicis, apoyado por unos pocos seguidores, entró en la ciudad procedente de Mugello y se hizo con ella con tan sólo diecisiete años, asumiendo pronto la autoridad absoluta, hasta 1564, año en el que abdicó a favor de uno de sus hijos, Francisco I de Médicis.

Cosme I fue nombrado duque de Florencia por el emperador Carlos V tras su primera victoria militar en la batalla de Montemurlo en la que se enfrentó a una sección de los Strozzi quienes, en alianza con los franceses, habían entrado en la Toscana con el fin de arrebatárle el poder. A lo largo de su mandato realizó numerosas empresas político-militares y consiguió cada vez mayor independencia del Imperio.

El primer Gran Duque de la Toscana desarrolló, paralelamente a su actividad política, una importantísima labor de mecenazgo de las artes. Su interés artístico contribuyó a enriquecer en gran medida la ciudad de Florencia. Creó el conjunto degli Uffizi con la intención primera de dotar al gobierno de una sede que, con el paso del tiempo, se convertiría en un destacado museo. Tras vivir sucesivamente en el Palazzo Medici Riccardi y en el Palazzo Vecchio, trasladó su residencia al Palazzo Pitti y propició la creación de los hermosos jardines de Boboli. Su nueva residencia quedó comunicada con el Palazzo Vecchio mediante la creación de un pasadizo conocido como el Corredor de Vasari.

Su mecenazgo no se limitó sólo a la arquitectura sino que también protegió a algunos de los más destacados pintores de la época. A finales de la década de 1530, Bronzino fue llamado por Cosme I de Médicis para que entrara a su servicio como pintor oficial. El Gran



Fig. 1
Bronzino
Retrato de Leonor de Toledo con su hijo Giovanni, c. 1545-1546
Galleria degli Uffizi, Florencia
Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino

Duque de Florencia tenía en mente encargarle los retratos de la familia. Bronzino se había formado con Pontormo, que también había sido pintor oficial de los Médicis, y con él colaboró en varios encargos artísticos de envergadura. Realizó pinturas de carácter religioso y mitológico pero principalmente se reveló como un gran retratista. Dentro de la corriente manierista imperante, sus retratos son contenidos y distantes y muestran una especial atención a la descripción de los objetos que acompañan a los modelos, destacando la calidad en el tratamiento de las telas, los metales y los brocados. Pintó a numerosos personajes de la élite florentina, pero sus mayores logros responden a los retratos oficiales de la familia en el poder: Cosme I, su mujer y sus hijos.

Cosme I contrajo matrimonio en 1539 con Leonor de Toledo, descendiente de una de las familias de más espléndido linaje de España, lo que reforzaba su poder dentro del ámbito político europeo.

Bronzino retrató a Leonor en numerosas ocasiones, tanto sola como acompañada de alguno de sus once hijos. Su retrato más destacado se conserva en la Galleria degli Uffizi de Florencia (fig. 1) y es considerado una obra maestra por su calidad pictórica y por su exquisitez estética.

Como muchos de los políticos de su época, Cosme I aprovechó la habilidad retratística de Bronzino como una eficaz vía de propaganda personal. Los numerosos retratos que se han conservado son una inefable muestra de este interés por presentarse ante los florentinos y ante el resto de las demás potencias europeas como un dignatario solemne y de ineludible poder. Cosme fue pintado por Bronzino en distintos momentos de su vida política, pudiendo agruparse estos retratos en torno a dos modelos oficiales: el primero, fechado hacia 1545, donde se muestra vestido con armadura y joven; y el segundo, ya en la década de los sesenta, sin armadura y en edad más madura. Esta serie de pinturas, obra de Bronzino o de su taller, responden a la necesidad de crear una imagen oficial solicitada por el propio Cosme I. Sin embargo, el primer retrato que el artista realizó del duque de Florencia nada más tomar el poder es extraordinariamente llamativo por su concepción. Se trata del *Retrato de Cosme I de Médicis como Orfeo*, conservado en el Philadelphia Museum of Art (fig. 2). En este aparece retratado como Orfeo, personaje de la mitología griega con grandes dotes para la música y poesía. Se le representa desnudo y mirando al espectador, en el momento en que ha calmado a Cerbero, el guardián del Hades con apariencia de perro. Este tipo de retrato de carácter alegórico no volverá a repetirse en los años posteriores y posiblemente fue un encargo de Cosme para uso privado. El tema elegido corresponde a su gusto por la cultura clásica como muestra, por un lado, su pasión por el arte grecolatino, del que llegó a ser un gran coleccionista, y por otro, su defensa de la literatura y de la cultura a través de la Accademia Fiorentina de la que Bronzino, como poeta, también era miembro. Probablemente este retrato fue realizado con



Fig. 2
Bronzino
Retrato de Cosme I de Médicis como Orfeo, c. 1537-1539
Philadelphia Museum of Art, Filadelfia
Donación de Mrs. John Wintersteen, 1950

Fig. 3
Torso Belvedere, mediados del siglo I a.C.
Museos Vaticanos, Ciudad del Vaticano



Fig. 4
Bronzino
*Cosme I de Médicis
con armadura*, c. 1545
Museo Thyssen-
Bornemisza, Madrid
[\[+ info\]](#)



Fig. 5
Bronzino
Cosme I con armadura,
c. 1545
Galleria degli Uffizi,
Firencia
Soprintendenza
Speciale per il Polo
Museale Fiorentino



Fig. 6
Bronzino
*Cosme I de Médicis
con armadura*, c. 1545
Art Gallery of New
South Wales Foundation
Purchase 1996
Fotografía © AGNSW

motivo de los esponsales con Leonor de Toledo, aunque no se conserva documentación sobre el tema¹. Por otra parte, muchos estudiosos coinciden en que Bronzino, amante también del arte clásico, se inspiró para el dibujo del cuerpo de Cosme en el *Torso Belvedere*, conservado en los Museos Vaticanos (fig. 3).

Fue en torno a 1543, momento en el que Cosme había ya reforzado su autoridad en Florencia, cuando surgió la necesidad de crear una imagen oficial del duque, motivo éste por el que Bronzino realizó un primer retrato con armadura que serviría de propaganda política tanto dentro de sus dominios como fuera, y del que se realizaron posteriormente numerosas versiones. Esta diversidad de retratos ha dado lugar a un gran debate entre los especialistas para identificar, por una parte, cual fue la primera obra que se pintó y sirvió de patrón o modelo para el resto, y por otra, para discernir entre las réplicas realizadas por el propio Bronzino y las de su taller. En la mayoría de estos retratos, Cosme I aparece pintado de tres cuartos o de medio cuerpo y en todos ellos se repite el mismo esquema compositivo con el cuerpo girado hacia la derecha y la cabeza hacia la izquierda, con una mirada que se pierde en esta dirección sobre un fondo de cortinaje y que marca la distancia que existe entre el personaje y el espectador, con el cual no se establece ningún tipo de comunicación.

Estas obras están en consonancia con el arte del retrato que se desarrolla en estos momentos en Florencia. Los Médicis cultivaron una corte refinada donde se intentaba implantar una visión elegante y poderosa de su representante. Como corresponde también a la corriente manierista que predomina en esos años, los retratados posan en una actitud poco natural y con una puesta en escena muy estudiada. Tanto la expresión del rostro como la pose y el propio escenario denotan una búsqueda de sofisticación.

El retrato que se encuentra en el Museo Thyssen-Bornemisza (fig. 4) corresponde a una versión de la misma pintura conservada en la Galleria degli Uffizi (fig. 5), considerada por muchos especialistas como la obra original o primera de la que surgieron el resto de las copias o réplicas, ya sean obras autógrafas o procedentes de su taller. La versión del Museo Thyssen, anteriormente en la colección Gonzaga, ha sido considerada por Mina Gregori una réplica de la mano de Bronzino².

El retrato de Cosme I de la Galleria degli Uffizi, identificado por Gamba como la primera obra de esta serie de retratos oficiales, fue pintado con toda probabilidad en la villa de Poggio a Caiano hacia 1545 y se cree que fue la que describió Vasari:

“Il signor duca, veduta in queste ed altre opere l'eccellenza di questo pittore, e particolarmente che era suo proprio ritrarre dal naturale quanto con più diligenza si può imaginare, fece ritrarre sè, che allora era giovane, armato tutto d'arme bianche e con una mano sopra l'elmo”.³



Fig. 7
Taller de Bronzino
Cosme I de Médicis
The Metropolitan
Museum of Art,
Nueva York

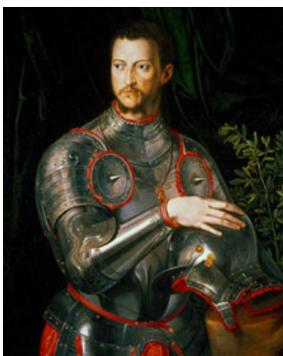


Fig. 8
Bronzino
Cosme I de Médicis,
c. 1546
Toledo Museum
of Art, Ohio
Donación de Edward
Drummond Libbey



Fig. 9
Benvenuto Cellini
Busto de Cosme I
de Médicis, 1545-1548
Museo Nazionale
del Bargello, Florencia
Soprintendenza
Speciale per il Polo
Museale Fiorentino

Idéntica en composición pero esta vez sobre un fondo con cortinas que ha cambiado las tonalidades hay que destacar la pintura conservada en la Art Gallery of New South Wales de Sidney (fig. 6). Cosme es retratado con su armadura y apoya la mano sobre el yelmo que descansa sobre un cilindro en el que aparece la inscripción “COSMVS MEDICES. DVX FLOR”

Como se puede observar, las distintas versiones que se conservan del retrato muestran al modelo ataviado siempre con la misma armadura y en la misma posición. Sin embargo, se han introducido distintos elementos decorativos que las diferencian unas de otras. En el retrato que se conserva en el Metropolitan Museum of Art (fig. 7), el duque apoya el yelmo sobre un paño y el fondo, creado a partir de las telas, ha cambiado el modelo de cortinaje, ahora con flecos. Sin embargo, en los retratos procedentes del Toledo Museum of Art en Ohio (fig. 8) y de la Staatliche Kunstsammlungen de Kassel, aparece representada en segundo plano a la derecha una rama de olivo, el *broncone*, símbolo de la familia Médicis.

En Italia, los líderes políticos gustaban de retratarse a la manera de los grandes héroes y guerreros de la historia clásica. Intentaban enaltecer su poder tanto con sus hazañas militares, como con sus empresas políticas y con su propia imagen. La armadura se convirtió por ello en el accesorio más propicio para glorificar su figura de gobernante poderoso. Bronzino retrata a Cosme I ataviado con una armadura y apoyando una de sus estilizadas manos sobre el yelmo que ha retirado de su cabeza, quizá con el afán de demostrar que puede gobernar también de forma pacífica. La armadura porta unas rodeletas⁴ sobre el peto un poco por debajo de la gola⁵, lo que podría indicar que se trata de una armadura de combate a pie y no de las utilizadas para luchar a caballo. La representación de la armadura permite a Bronzino trabajar con minuciosidad todos sus adornos, así como el brillo del metal a través de una superficie pulida que contrasta con la textura de las telas. Esta tipología de retrato *all'antica* es patente también en una serie de esculturas de busto que el propio Cosme encargó a los más destacados escultores del momento, siendo uno de los ejemplos más bellos la obra de Benvenuto Cellini que se conserva en el Museo del Bargello (fig. 9).

Hacia 1546, Cosme I de Médicis recibió la insignia de la orden del Toisón de Oro que había sido fundada con carácter caballeresco por el duque de Borgoña, Felipe el Bueno, en 1430. Bajo el amparo de la Virgen y de san Andrés apóstol, esta hermandad luchaba por la defensa de la religión y a favor de la fraternidad en la caballería. Se consideraba un símbolo importantísimo de poder y los pocos privilegiados que lo poseían estaban vinculados a la corona de España. Una vez que Cosme I recibió el Toisón de Oro lo incorporó a su imagen oficial y a sus retratos, portándolo como collar completo sobre su

El poder de una imagen

armadura, tal y como aparece en las versiones del Toledo Museum of Art (fig. 8), de la Staatliche Kunstsammlungen de Kassel y del Palazzo Pitti en Florencia.

A pesar de las pocas licencias que estas pinturas oficiales permitían, Bronzino consiguió alejarse de la rigidez que suponían estos encargos y desarrollar un lenguaje propio que, junto a la gran calidad técnica de su pintura, lo convirtió en uno de los mejores retratistas del momento. Sus retratados tienen una fuerte presencia corpórea, casi escultórica, gracias al excelente juego de la luz y a su personal paleta de colores. Las poses son arrogantes y algo altivas, y a pesar de la frialdad que destilan sus rostros casi marmóreos, hay un intento por mostrar una actitud psicológica. Sin duda, estas obras influyeron en el retrato de corte en toda Europa y es innegable que transmiten con veracidad la erudición y el gusto del Gran Duque de Toscana aunque por encima de todo son una manifestación de su poder.

Notas

- 1 Véase Cropper, Elizabeth: Pontormo, Bronzino, and The Medici. *The Transformation of the Renaissance Portrait in Florence*. [Cat. exp. 2004-2005]. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 2004.
- 2 Según carta fechada el 11 de enero de 1976 conservada en el archivo documental del Museo Thyssen-Bornemisza, Área de Pintura Antigua.
- 3 Vasari-Milanesi. *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Florencia, 1881, vol. VII, pp. 597-98.
- 4 Las rodeletas eran piezas circulares de cuyo centro sobresalía una especie de pincho y que iban colocadas sobre la armadura a ambos lados del pecho.
- 5 La gola era una pieza de la armadura que protegía la zona de la garganta.

Corot: *La Soledad*

Juan Ángel López-Manzanares



Fig. 1
Camille Corot
La Soledad. Recuerdo de Vigen, Lemosín, 1866
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito
en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
[\[+ info\]](#)

El cuadro de Camille Corot, *La Soledad. Recuerdo de Vigen, Lemosín* (fig. 1), adquirido por la Baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza en 1999, es conocido por haber figurado en el Salon parisien de 1866¹ y, sobre todo, porque Napoleón III lo adquirió para la colección de la emperatriz Eugenia de Montijo por la cuantiosa suma de 18.000 francos. No es mucho más lo que se sabe de él. Su simbología velada y el hecho de que hasta 1999 permaneciese oculto en diversas colecciones privadas, han contribuido a su carácter enigmático. En el presente artículo intentaremos desvelar algunas de sus claves basándonos en testimonios del propio artista, de sus biógrafos y en las críticas del Salon.

El Lemosín pintoresco

A lo largo de su vida Corot recorrió gran parte de la geografía francesa con el fin de realizar estudios al aire libre que le sirviesen de base para sus paisajes. Por lo que respecta a la región del Lemosín, situada en el centro-oeste de Francia, Corot la visitó por vez primera hacia 1849 y luego repitió la estancia en otras cuatro ocasiones; la última en 1864. El pintor tuvo noticia del Lemosín a través de su amigo Auguste Faute du Puyparlier, quien cada dos o tres años pasaba varios meses al final del verano en las proximidades de Limoges, en la granja de su primo el industrial Jules Lacroix. El propio Jules Lacroix contaría a Alfred Robaut en 1888: “Las primeras veces, se limitaba a elegir motivos para sus estudios en mi propiedad y en los alrededores: más tarde, sus excursiones se extendieron hasta los ríos Vienne y Glane. Yo le acompañaba muy a menudo; partíamos hacia las cinco de la mañana; volvíamos cada día con un rico botín. El pincel no había estado en reposo un solo instante; habíamos charlado, cantado y fumado en cachimba; después acelerábamos el paso, al encuentro de la sabrosa sopa de coles que nos habíamos ganado con creces”.²

Corot apreciaba el carácter pintoresco y la naturaleza casi virgen del Lemosín, y a sus parajes frondosos y a sus abundantes lagos y cursos fluviales dedicó un notable conjunto de obras. Por lo que respecta a las exposiciones oficiales, tenemos noticia de que en 1849 envió al Salon un cuadro titulado *Paraje de Lemosín* (n.º 440 del catálogo), y en 1859 un *Recuerdo de Lemosín* (n.º 692); ambos en paradero desconocido. Por otra parte, en el catálogo razonado del artista, Robaut alude a varias obras más: *Interior rústico en Mas-Bilier, cerca de Limoges*, c. 1850-1860,³ reproduce la cocina de la finca de Jules Lacroix y, según el testimonio de éste, fue pintada en un día de lluvia copiosa; más característico del artista es *Mas-Bilier, cerca de Limoges. Un camino en el claro de un bosque*, c. 1850,⁴ que representaba a una campesina cuidando a una vaca



Fig. 2
Camille Corot
Claro de un bosque en Lemosín, 1845-1850
Subastado en Sotheby's, Nueva York,
el 10 de noviembre de 1998, lote 31

Fig. 3
Camille Corot
*La Soledad. Estudio del natural realizado
en Vigen (Alto Vienne)*, 1851
Localización desconocida

al borde de un bosque de castaños. Parecido a este último es también un estudio al aire libre titulado *Claro de un bosque en Lemosín*, c. 1845-1850 (fig. 2), recientemente subastado en Sotheby's Nueva York, en el que Corot destaca la espesura del bosque frente al trabajo anónimo de un leñador y su mujer, que recoge la leña, ambos de espaldas al espectador.

Por lo que respecta a los ríos y lagos de la región del Lemosín, Robaut incluye en el catálogo razonado del artista un dibujo de un pueblo al borde de un curso fluvial⁵ y la obra titulada *La Soledad. Estudio del natural libre realizado en Vigen (Alto Vienne)*⁶ (fig. 3). En el pie de foto de esta última se puede leer: "Es el estudio que sirvió para el cuadro del Salon de 1866". Pese a que Robaut habla de "estudio al aire libre" hay varios rasgos que hacen dudar de que se trate en realidad de una obra pintada al natural: así el formato ovalado, la composición muy cuidada con el árbol en medio y, sobre todo, la inclusión de la figura femenina al borde del lago, en actitud reflexiva. Parece más bien una versión muy próxima al cuadro de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, aunque anterior; traspasada luego a un formato mayor y más acabado, propio del Salon.⁷

La memoria como fundamento del paisaje neoclásico

Corot no pretendió, en cualquier caso, hacer de *La Soledad* una transcripción literal del Lemosín francés. Así lo entendió el superintendente de Bellas Artes, Charles Blanc, quien señaló a propósito de los lienzos expuestos por Corot en el Salon de 1866: "*La tarde, La soledad*, no son paisajes rigurosamente copiados de tal o cual sitio. Son recuerdos vagos, pero sublimes; evocaciones. El poeta, como si hubiese vivido miles de años, recuerda las tierras antiguas que antaño recorriera, de las que no ha conservado más que sus grandes líneas, sus tintas amplias y su carácter solemne o melancólico, risueño o grave. Vio esos paisajes en Tracia o en Tesalia, a orillas del Peneo..., ¡qué sé yo!, pero hace tanto tiempo de ello, que no conserva ningún detalle en el fondo de su memoria. Nos dice solamente su impresión, y lo que hay de admirable nos lo comunica todo entero, sin que echemos en falta las hojas de las que carecen sus árboles, los accidentes de los que carecen sus campos, las asperezas o las fisuras de las que carecen sus rocas".⁸

Obras como *La Soledad* constituyen una versión poetizada de la realidad, conocida en su época como "paisaje heroico". Pese a que Corot fue uno de los máximos exponentes de la pintura al aire libre, sus estudios del natural se limitan a obras de pequeño formato que, salvo contadas excepciones, nunca vieron la luz pública. Desde mediados de los años treinta, envió al Salon composiciones que, si bien tienen por escenario paisajes naturalistas, ilustran un acontecimiento sagrado



Fig. 4
Camille Corot
Recuerdo de los alrededores del lago Nemi, 1865
The Art Institute of Chicago, Chicago

o literario dentro de la tradición del paisaje heroico. Sus repetidos fracasos en el Salon, sin embargo, le llevaron a emprender desde fines de los años cuarenta una pintura más poética en su tratamiento de la luz y de la pincelada, de vagas referencias literarias. En ella, la fidelidad orográfica deja paso a la captación de las emociones experimentadas ante el paisaje; aspecto este que acerca a Corot a los pintores de la Escuela de Barbizon.⁹

En este proceso de poetización del paisaje la memoria ocupa un lugar central. Ésta ya había sido ensalzada por teóricos como Pierre-Henri de Valenciennes, quien en su ensayo *Éléments de perspective pratique* (1800) recomendaba al joven paisajista hacer estudios de *resouvenir* para no depender exclusivamente de la contemplación directa de la naturaleza. En Corot, el papel central otorgado a la memoria determinará que en muchos de sus más conocidos paisajes de los años sesenta y setenta, se fundan presente y pasado, los umbríos bosques franceses y los serenos lagos de Italia. Uno de los ejemplos más claros al respecto es el lienzo titulado *Recuerdo de los alrededores del lago Nemi*, presentado en el Salon (fig. 4). A propósito de él, Henri Dumesnil nos ofrece el siguiente testimonio indispensable para comprender la obra de Corot en su conjunto: “Originariamente se trataba de un motivo de Ville-d’Avray, donde, una tarde, cuando se encontraba en el salón de su casa, el maestro se llevó una impresión muy viva, que trasladó al lienzo al día siguiente. Algún tiempo después, la tela fue enrollada, llevada a París y finalmente olvidada durante cinco años. Cuando la volvió a encontrar, creyó que el efecto se adaptaría mejor a un recuerdo de Italia que le vino en aquel momento, e hizo de ella lo que hemos visto [en el Salón de 1865]: una pintura sólida, que guarda relación con su tema y de una ejecución análoga a la que solía realizar en aquel país”.¹⁰ A Corot, tal como decían sus contemporáneos, Italia se le aparecía a través de las nieblas de los alrededores de París; y también *La Soledad* tiene algo de evocación italiana, más allá del traje de campesina romana que lleva la figura central.

Corot y la fotografía

Corot dio preferencia en su obra tardía a las armonías tonales frente a los contrastes de color. Para el artista francés la forma y los valores eran lo esencial. El dibujo debía ser fijado con exactitud y la relación de los valores escrupulosamente observada. Sus últimos cuadros se restringen, por lo general, a una gama reducida de colores. Priman, los valores de luz y sombra. De hecho, una vez establecido el dibujo, Corot dedicaba su mayor empeño a fijar los tonos; comenzaba por los más oscuros y continuaba ordenadamente hasta los más claros, en una progresión que a veces implicaba hasta veinte grados. El color



Fig. 5
Camille Corot
Una mañana, la danza de las ninfas, 1850
Musée d'Orsay, París



Fig. 6
Adalbert Cuvelier (?)
Fotografía tomada en los alrededores de Arras (?), 1852



Fig. 7
Camille Corot
El soñador bajo los grandes árboles, 1874
Bibliothèque Nationale de France, París

y la ejecución restaban en último lugar. Como señalaría el propio artista hacia 1870: “Lo que hay que ver en la pintura o, más bien, lo que yo busco, es la forma, el conjunto, la intensidad de los tonos. [...] Por eso para mí el color viene después, porque me gusta ante todo el conjunto, la armonía de los tonos, mientras que el color produce cierta estridencia que no me gusta”.¹¹

Esta manera de trabajar, a base de tonos o valores, se relaciona también con la incursión de Corot en el campo de la fotografía de la mano del pintor y fotógrafo Constant Dutilleux. Dutilleux, discípulo de Delacroix, se había interesado por Corot con ocasión del Salon de 1847. Desde entonces ambos artistas mantuvieron una estrecha amistad. Corot visitó a Dutilleux en Arras todos los años a partir de 1851 y junto a él experimentó nuevos procedimientos fotográficos.

Corot llegó a coleccionar más de trescientas fotografías, doscientas de las cuales eran de distintos temas *d'après nature*; pero su interés por el nuevo medio se sitúa más allá del coleccionismo. Los historiadores han relacionado el paso de su obra de un estilo arquitectónico y colorista en los años treinta y cuarenta a otro más vaporoso y monocromo en los cincuenta, con la influencia de la fotografía contemporánea. En concreto, muchos de sus paisajes maduros comparten con los calotipos de la época determinados rasgos característicos, como los tonos marrones, grises o verdosos, la forma desdibujada de las hojas contra el cielo —fruto, en la fotografía, de las largas exposiciones—, y el halo de luz alrededor de determinadas formas —fenómeno fotográfico conocido como “halación”— (figs. 5 y 6).¹² Pero además, junto a Constant Dutilleux, Adalbert Cuvelier y Adolphe Grandguillaume, Corot realizó a partir de 1853 *clichés-verre*; en castellano, “clichés de vidrio” (fig. 7). Gracias a esta nueva técnica fotográfica¹³ Corot pudo experimentar con los valores tonales y con la cualidad gráfica del trazo, tal como se observa en muchas de sus composiciones tardías, estructuradas a base de pantallas de ramas y hojas a contraluz; algo que también encontramos en el cuadro de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

La Soledad como imagen de la Melancolía

Varios acontecimientos en la vida de Corot podrían explicar el tema representado en *La Soledad*: en concreto, la muerte repentina de Constant Dutilleux el 15 de octubre de 1865. Como hemos visto más arriba, Corot mantuvo una relación casi fraternal con Dutilleux entre los años 1847 y 1865, y el duelo por su muerte bien podría haber estado en el origen del cuadro de *La Soledad*, pintado tan sólo unos meses después. Así parece desprenderse del testimonio del biógrafo de Corot, Moreau-Nélaton, para quien la ejecución de *La Soledad* vino a sacar a Corot de la tristeza causada por la pérdida de su mejor amigo,



Fig. 8
Jean-Paul Flandrin
La Soledad, s.f.
Musée du Louvre, París

como si de un proceso catártico se tratara.¹⁴ Asimismo, Germain Bazin, en su ya clásica monografía sobre el artista francés, reincidió en que la presentación de *La Soledad* en el Salon de 1866 escondía una alusión velada a la muerte de Dutilleux.¹⁵

Pero no sólo el cuadro de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza parece estar vinculado con la muerte de una persona próxima al artista. La primera versión de *La Soledad* —pintada en 1851 si nos atenemos a la datación de Robaut—, coincide con la muerte de la madre del artista, Marie-Françoise Oberson, a comienzos de aquel año. Corot, quien permaneció soltero toda su vida, había residido hasta 1851 en la casa familiar junto a su madre y su muerte supuso para el otro durísimo golpe.¹⁶

Más allá de la coincidencia cronológica de las dos versiones de *La Soledad* con la pérdida de Corot de algunos de sus seres más queridos, el propio cuadro posee un tono elegíaco que no pasó desapercibido a sus comentaristas. A él se refirió expresamente el marqués de Villemer en su crónica del Salon de 1866 publicada en *Le Figaro*.¹⁷ Asimismo, Marc de Montifaud escribió en *L'Artiste*: “Todo es grave, todo es naciente; todo grita: comienzo. / Este paisaje, que nos trae a la memoria —involuntariamente, sin duda— el *Recuerdo del lago de Nemi*, nos invade con sus resplandores. Su soledad nos invade; el espíritu apacigua sus turbaciones y se dispone a sentir los efectos de ese fervor primigenio de los parajes ocultos en los bosques; su color permanece en nuestra mirada y su deliciosa somnolencia nos sumerge amorosamente en una misma influencia vaga y nebulosa”.¹⁸

La figura femenina que protagoniza la composición y que mira hacia un más allá en el fondo del cuadro, es la que más claramente parece reincidir en este aspecto. A lo largo de su carrera, Corot pintó en innumerables ocasiones composiciones con una única figura meditativa en un paisaje virgen (baste recordar a Agar, San Jerónimo, Demócrito o San Sebastián). Ello ha sido interpretado en términos de admiración hacia su fuerza interior, más que como una identificación explícita.¹⁹ En el caso de *La Soledad*, Corot escogió un tema poco frecuente, pero que ya habían abordado antes que él su amigo y compañero Théodore Cauelle d'Aligny, y Jean-Paul Flandrin (fig. 8). En ambos casos, el título de “la soledad” hace referencia al estado físico y mental de monjes o eremitas, reclusos en plena naturaleza. El enfoque de Corot comparte con ambos la contraposición de un único personaje sedente frente al paisaje virgen pero, en vez de una figura masculina, es una muchacha la protagonista. Corot se aproxima así a representaciones neoclásicas de “la melancolía”, como la de la pintora Constance-Marie Charpentier (fig. 9), pero alcanzando una mayor integración de la psicología del personaje con el paisaje umbrío y taciturno.²⁰



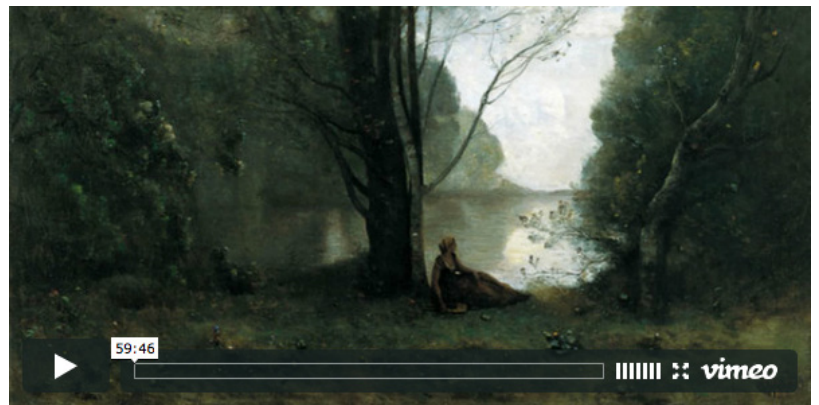
Fig. 9
Constance-Marie Charpentier
La Melancolía, 1801
Musée de Picardie, Amiens



Fig. 10
Nicolas Poussin
Et in Arcadia ego, 1637-1638
Musée du Louvre, París

Epílogo

La obra tardía de Corot, compuesta en su mayor parte por escenas pseudo-mitológicas en un entorno natural apacible, se enmarca en la tradición de la pintura bucólica que se había iniciado en el Renacimiento con Giorgione y Tiziano, y cuyo origen en poesía se retrotrae hasta Teócrito y Virgilio, en el siglo III y I a.C. respectivamente, para luego continuar en la obra de Petrarca, Boccaccio, Tasso y Jacopo Sannazaro.²¹ Es propio del género bucólico el rechazo del mundo urbano y civilizado, y la búsqueda de la armonía en la naturaleza, donde pastores ejecutan música con instrumentos populares y compiten recitando poesías. La alegría del motivo se combina, casi siempre, con la consciencia melancólica de la pérdida de la Edad de Oro y, en algunos casos, con la alusión explícita a acontecimientos desgraciados como el exilio o la muerte. Poussin, a quien Corot admiraba, ya había situado a la muerte en el centro de su reflexión sobre la Arcadia en su famoso cuadro *Et in Arcadia ego* (fig. 10). Con *La Soledad* Corot parece prolongar el tema desde una visión menos épica y más íntima, propia del carácter del artista francés.



Ciclo de conferencias Colección Carmen Thyssen-Bornemisza

Notas

- 1 N.º 453 del catálogo. Corot expuso también en aquella ocasión el lienzo *La tarde* (n.º 452) y un aguafuerte titulado *Alrededores de Roma* (n.º 3116).
- 2 Carta de Jules Lacroix a Alfred Robaut, 25 de febrero de 1888, citada en Étienne Moreau-Nélaton: "L'histoire de Corot et de ses œuvres". En Alfred Robaut : *L'Œuvre de Corot. Catalogue raisonné et illustré*, t. I, París 1905, p. 131.
- 3 Musée du Louvre, París (RF 1611) [Robaut 824].
- 4 Robaut 843.
- 5 Robaut 2854.
- 6 Robaut 844.
- 7 Corot realizó dos réplicas del cuadro de *La Soledad* en los años 1867-1868, en las que reforzó el carácter pastoril mediante la inclusión de cabras y vacas. Una de ellas se subastó recientemente en Christie's, Nueva York, el 8 de noviembre de 1999 (lote 106). La otra, originalmente propiedad de Paul Gallimard, se encuentra en paradero desconocido. Ver: Louis Vauxcelles: "Collection de M. Paul Gallimard". En *Les Arts*. París, n. 81, septiembre de 1908, p. 10, lám. p. 15; referida como *Estanque de Coubron*. Charles Blanc: "Salon de 1866". En *Gazette des Beaux-Arts*, París, t. XXI, 1 de julio de 1866, p. 38.
- 9 Véase: Camille Corot: *Carnet 9*, c. 1855-65; repr. en Camille Corot: *Carnet de Dessins suivis des lettres d'Italie*. París, Éditions de l'Amateur, 1996, p. 36.
- 10 Henri Dumesnil: *Corot. Souvenirs intimes*, París, Rapilly, 1875, p. 48.
- 11 Declaración recogida por Mme Aviat en Méry-sur-Seine en 1870; repr. en Germain Bazin, *Corot* (2ª ed. revisada y aumentada), París, Pierre Tisné, 1951, pp. 91-92.
- 12 Deborah Johnson: "Confluence and Influence: Photography and the Japanese Print in 1850". En *The Rise of Landscape Painting in France. Corot to Monet*. [Cat. exp.]. Manchester (NH), The Currier Gallery of Art, 1991, pp. 78-92. Véase también: Aaron Scharf: *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 93-97.
- 13 Los pasos para su realización son los siguientes: se impregna una placa de cristal con colidón. Sobre ella, el artista trabaja haciendo surcos con un punzón, a la manera de un grabado. Luego, bajo la placa, se coloca un papel sensibilizado con nitrato de plata y ácido gálico, y se expone a la luz. Se obtiene así un negativo que se fija con hiposulfito sódico. El siguiente paso es bañar el papel negativo en cera derretida para que se vuelva transparente. Finalmente, se somete de nuevo a un foco de luz para obtener la imagen en positivo.
- 14 Moreau-Nélaton, op. cit., pp. 226-227.
- 15 Bazin, op. cit., p. 23.
- 16 El propio artista señalaría: "Estaba convenientemente preparado para la desgracia que me ha aquejado, pero aun así el golpe me ha afectado muchísimo. A partir de hoy vuelvo al taller; trabajar me vendrá muy bien, así lo espero" (*Catalogue des autographes de Corot*, n.º 26 bis. En Robaut, op. cit., t. IV, p. 333).
- 17 Marqués de Villemer: "Le Salon". En *Le Figaro*. París, 13 de mayo de 1866, p. 2.
- 18 Marc de Montifaud: "Salon de 1866". En *L'Artiste. Beaux-Arts et Belles-Lettres*. París, 1866, t. I, 15 de mayo, p. 177.
- 19 Galassi, Peter: *Corot in Italy. Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition*. New Haven – Londres, Yale University Press, 1991, p. 57.
- 20 En cualquier caso *La Soledad* difiere de representaciones de la melancolía del propio Corot como la que hoy se conserva en la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague [Robaut 1267], donde una figura femenina, vestida a la manera moderna, mira de frente al espectador.
- 21 En Carta a Abel Osmond, escrita el 2 de diciembre de 1825, Corot señala: "Dile a tu tío A[ndré] que no abandonaré a Virgilio"; repr. en Camille Corot: *Carnet de Dessins...*, op. Cit., p. 59. Años más tarde en otra carta a Ernestine Clerc de Landresse, datada el 16 de abril de 1853, Corot alude a la pérdida de la edición trilingüe —en griego, latín y francés— de los *Idilios* de Teócrito publicada por Gail en 1792, y a su intención de adquirir otro ejemplar (véase *Catalogue des autographes de Corot*, n.º 46. En Robaut, op. Cit., t. IV, p. 334). Doy las gracias a Guillermo Solana por haber llamado mi atención sobre este aspecto central y poco estudiado de la obra de Corot.

La Virgen de la aldea.

La II Guerra Mundial y el rescate de las obras de Chagall

Clara Marcellán



Fig. 1
Varian Fry, Marc Chagall, Hiram Bingham IV
y Bella Chagall. Gordes, 1941
Archivos Ida Chagall



Fig. 2
Marc Chagall
La Virgen de la aldea, 1938-1942
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)

Fig. 3
Radiografía de *La Virgen de la aldea*,
girada sobre su lado izquierdo

Gordes, sur de Francia, 1941 (fig. 1). *La Virgen de la aldea* aparece sobre el caballete, al aire libre, en un terreno pedregoso junto a una casa de campo. Alrededor de ella posan Marc Chagall, el pintor de la obra; Bella, esposa del artista; Hiram Bingham IV, el cónsul de los Estados Unidos en Marsella; y Varian Fry, el enviado del Emergency Rescue Committee¹ en Francia, y el único que no mira a la cámara, sino al cuadro. Este último había llegado a Marsella hacía unos meses con una lista de doscientos artistas e intelectuales perseguidos por los nazis a los que ayudar a escapar de Europa. Entre ellos estaba Chagall, a quien *La Virgen de la aldea* (fig. 2) acompañaría en su accidentada huida a Nueva York junto al resto de obras que luchó por salvar de la confiscación o la destrucción. Si los objetos hablaran, le preguntaríamos por los lugares en los que estuvo, la gente que vio y aquello que oyó durante el verano de 1941, cuando junto a otras quinientas obras de Chagall fue retenida durante al menos cinco semanas en España. Las líneas que siguen son una tentativa de reconstruir ese viaje.

Biografía de *La Virgen de la aldea*

Marc Chagall inscribió su firma y unas fechas en la esquina inferior izquierda del lienzo ("mArc ChAgAll 1938-942"), que indican el comienzo y fin de su realización. Gracias a las radiografías de la obra (fig. 3), sabemos que el soporte tuvo una anterior vida, durante la cual se ensayaron al menos dos composiciones, y sobre las que finalmente Chagall pintó *La Virgen de la aldea*. Entre 1938 y 1941, fecha de la fotografía tomada en Gordes, la pintura acompañó a Chagall a los distintos lugares en los que éste vivió. En 1938 el pintor residió en París, y durante algunas temporadas en una granja en Villentrois, en Indre-et-Loire. En 1939 Chagall comenzó a preocuparse por su posible detención, y al sentirse perseguido, decidió trasladarse a Saint Dyé-sur-Loire. Como cuenta Meret Meyer², Chagall recogió sus cuadros del taller de París y tras quitarles los bastidores los llevó hasta Saint Dyé en un taxi, con la ayuda de su hija Ida.

El 10 de mayo de 1940 la familia se instaló al sur del país debido al avance de las tropas alemanas por los Países Bajos, y Bélgica, que amenazaba la seguridad del norte de Francia. Su nuevo destino fue Gordes, en la región de Provenza-Alpes-Costa Azul, donde los Chagall compraron la casa que aparece en la fotografía, un antiguo colegio católico. Marc, Bella e Ida viajaron una última vez a Saint Dyé para recoger las obras del artista y trasladarlas en camión hasta Gordes.

En el invierno de 1940-1941, Chagall retomó el trabajo sobre *La Virgen de la aldea*. Prueba de ello es la fotografía, que además nos permite saber en qué estado se encontraba entonces y los cambios que sufrió en relación con su apariencia actual: el lienzo medía unos veinte



Fig. 4
 Marc Chagall
Crucifixión blanca, 1938
 The Art Institute of Chicago, Chicago
 Donación de Alfred S. Alschuler

centímetros más de altura, que fueron recortados del lado inferior. A través de este corte Chagall suprimió la figura de un gallo, que simboliza el sol y el fuego. En la obra del artista este animal se vincula a parejas de amantes a partir de los años treinta, por lo que también se asocia con el amor. Por último podría remitir al gallo sacrificado el Día de la Expiación en la tradición judía. Con esta supresión modificó a su vez el peso de los tres estratos en los que se articula la composición: redujo la zona terrenal de colores pardos a los pies de la virgen para dar más protagonismo a la zona del cielo azul y al espacio superior de color amarillo poblado por ángeles.

La fotografía funciona también como testimonio de la vida social de la obra: el artista la mostró a Hiram Bingham y Varian Fry durante su visita en un momento especialmente tenso, retratándose todos junto a ella como si se tratase del anfitrión. El significado que Christopher Green³ atribuye a este lienzo da cuenta de la importancia de su creación en el contexto de la Europa en guerra: la imagen de la virgen presenta un gran parecido con las imágenes votivas de la tradición católica, destinadas a proteger de las catástrofes. Chagall ya había recurrido a la iconografía cristiana en numerosas ocasiones, y poco tiempo antes en *La crucifixión blanca* (fig. 4), donde Cristo representa el sufrimiento del pueblo judío. Así, este conjunto de obras son una respuesta a su propia situación como refugiado.

El rescate de Chagall

En diciembre de 1940 el Emergency Rescue Committee localizó en Gordes a Marc Chagall, que como judío y artista “degenerado” estaba en el punto de mira de los nazis. Varian Fry y Hiram Bingham le transmitieron la invitación del director del Museum of Modern Art de Nueva York, Alfred Barr, para exponer allí, lo cual facilitaría su viaje. A esto hay que añadir la labor del Fund for Jewish Refugee Writers, que contactó a Alfred Barr en primer lugar y recaudó el dinero necesario para los pasajes y visados⁴. Desde Marsella, Hiram Bingham gestionó la rápida emisión de visados, y Fry organizó el viaje. El 7 de mayo de 1941 Marc y Bella Chagall se separaron de su hija Ida e iniciaron un viaje cuyo destino final era Nueva York. Ambos cruzaron la frontera hispano-francesa en tren a través de Canfranc⁵, y continuaron el viaje, con parada en Madrid, para llegar a Lisboa el 11 de mayo. Allí esperaron hasta mediados de junio para poder embarcar rumbo a Nueva York (fig. 5).

El rescate de las obras

A los peligros y sobresaltos propios del cruce de fronteras en un continente en guerra, se suma el transporte y protección del valioso y voluminoso equipaje de Chagall: unos 600 kilos de pinturas, antiguas



Fig. 5
 Mapa de Francia, España y Portugal, con el recorrido de la familia Chagall antes de llegar a Nueva York

o en proceso de realización, *gouaches* y dibujos, que el artista había podido reunir y embalar en abril de 1941 en Marsella, cuando su viaje a Nueva York era ya inminente. “A través de una complicada serie de maniobras y operaciones llevadas a cabo con gran destreza por Ida y su marido, Chagall había conseguido enviar a España, a la espera de continuar viaje a América vía Lisboa, baúles y cajas que contenían la mayor parte de su producción de años recientes”⁶. Casi todas las biografías de Chagall recogen un dato anecdótico, que sin embargo está rodeado de cierto misterio: durante al menos cinco semanas las obras, que viajaron separadas del artista, permanecieron retenidas en España. ¿Por qué fueron bloqueadas? ¿Quién estaba al tanto de su presencia aquí y del viaje de Chagall? ¿Quién intervino en su liberación?

Benjamin Harshav recoge algunas de las posibles respuestas gracias al testimonio de Michel Gordey, primer marido de Ida Chagall. Éste aventura que el equipaje probablemente viajó a Madrid con François Piétri, embajador francés en Madrid y amigo de Marc Chagall⁷. No queda claro quién estuvo detrás de la inesperada incautación en Madrid, que impidió que las obras siguiesen su camino a Lisboa. Sidney Alexander especula sobre la posibilidad de que la embajada alemana ordenase el bloqueo de las obras debido a las presiones de la Gestapo⁸, aunque el origen de esta sospecha no queda claro. Este autor, al igual que Jackie Wullschlager⁹, habla de la intermediación de un conservador del Museo del Prado que habría logrado que se liberase el equipaje. Pero ninguno de los dos especifica su nombre.

Tras consultar la plantilla técnico-administrativa del Museo del Prado de ese periodo, sólo existirían dos posibles candidatos: Fernando Álvarez de Sotomayor, director del museo; y Javier Sánchez Cantón, subdirector-conservador de pintura. No se conocen testimonios de una relación directa entre Chagall y alguno de estos conservadores —en el verano de 1934 Chagall acude al Museo del Prado, donde ya trabajaba Sánchez Cantón, pero no hay registro de correspondencia o visitas entre ambos. Sin embargo sí se puede documentar la relación entre Piétri y Álvarez de Sotomayor y Sánchez Cantón, con quienes coincidió en actos oficiales. Otro vínculo posible entre Chagall y los conservadores del Prado sería Wilfredo Lam, que estudió con Álvarez de Sotomayor. Chagall se relacionó con Lam en París, y ambos huyeron de Europa con la ayuda de Varian Fry y Hiram Bingham.

La espera de Marc y Bella en Lisboa fue larga y estuvo marcada por la incertidumbre respecto a la suerte de sus obras. En una carta del 1 de junio, dirigida a Solomon R. Guggenheim, el artista escribe: “Ya estoy en Lisboa y estoy esperando a mis pinturas, que todavía están de camino”¹⁰. El 10 de junio Chagall se despide de Hiram Bingham en una carta en la que parece haberse solucionado el transporte: “Embarcaremos hoy [...] Monsanto. Es totalmente inesperado. Los cuadros acaban de llegar y me acaban de ofrecer un camarote”¹¹.



Fig. 6
 Noticia aparecida en el ABC el 28 de junio de 1941

Resulta difícil saber lo que realmente sucedió con las obras, ya que no se conservan expedientes de aduanas de la época. Sidney Alexander afirma que al llegar a su destino el artista se encontró con una nota de las aduanas españolas en la que se le informaba de que el equipaje continuaba retenido en España debido a una complicación burocrática: las pertenencias debían de ser personalmente identificadas antes del envío, por lo que el agente que Marc y Bella habían confiado dicha labor no pudo cumplir su tarea. Ziva Amishai-Maisels, que cita como fuente a Sidney Alexander y Franz Meyer, entiende que son dos las retenciones que se producen: la primera en Madrid, ordenada por la embajada alemana; y la segunda en Lisboa, ordenada por las autoridades españolas¹².

Ida entra en acción

Varian Fry no había podido conseguir visados para Ida y su marido Michel, que estuvieron instalados en Marsella entre marzo y mayo de ese año. En junio, se trasladaron a la casa de Gordes, que Marc y Bella habían abandonado en abril. El 16 de junio ambos perdieron la nacionalidad francesa. La necesidad de huir de Europa se hizo imperiosa, y a ello se sumó la urgencia de recuperar las obras de su padre —Marc Chagall se puso en contacto con Ida al llegar a Nueva York y descubrir que su equipaje no había realizado el viaje. Desde Gordes, Ida y su esposo Michel, lograron atravesar la frontera francesa. Primero lo hizo Ida, y unos días después Michel, que fue detenido, y rápidamente liberado gracias a la intervención, una vez más, del embajador de Francia en España, François Piétri.

Ya en Madrid, tras lidiar con la burocracia y recurrir a sus contactos, Ida y Michel consiguieron liberar el equipaje. En torno a estas fechas Piétri se reunió en varias ocasiones con Serrano Suñer, ministro de asuntos exteriores de Franco. Ambos firmaron el acta de entrega recíproca entre el gobierno francés y español de obras de arte, documentos y objetos de valor histórico españoles (fig. 6)¹³. A falta de documentación sobre estos contactos, sólo cabe especular si durante alguno de los encuentros entre altos cargos españoles, franceses y alemanes se discutió la situación de Ida, Michel y las obras de Chagall.

Desde Nueva York, Marc esperaba con impaciencia alguna noticia de lo que estaba ocurriendo en Madrid: “Ya hemos recibido un montón de telegramas acerca de nuestra hija. [...] volvimos corriendo a Nueva York para intentar conseguir las visas de las que carecen nuestra hija y nuestro yerno”¹⁴. El 29 de julio Chagall escribe a su amigo Yosef Opatoshu: “Estamos preocupados por mi hija y su marido, todavía no sabemos dónde están”¹⁵. Chagall no tiene noticias ciertas sobre Ida y Michel hasta septiembre, cuando de nuevo escribe a Opatoshu: “Los chicos, Dios lo sabe, navegan, con el barco español ‘Navemare’ via Cuba”¹⁶.



Fig. 7
Instalación de la exposición *Chagall* en The Museum of Modern Art, Nueva York, 1946. En la pared de la derecha la *Crucifixión blanca* y *La Virgen de la aldea*

Las obras cruzan el Atlántico

Antes de abandonar Marsella, Michel había comprado dos pasajes para un buque con la ayuda de sus padres —los intentos de Chagall por encontrar financiación en Nueva York no habían sido exitosos. Se trataba de un carguero con capacidad para doce pasajeros, en el cual viajaron unos 1.200 judíos dispuestos a huir de Europa a cualquier precio (hasta 1.000 dólares pagaron algunos refugiados por un billete). Las condiciones higiénicas ofrecían tan pocas garantías que el consulado americano en Sevilla denegó el permiso para que viajase a Estados Unidos. Finalmente el *Navemar* consiguió la autorización en Cádiz, efectuando una parada en Lisboa para que los pasajeros renovasen sus visados ya caducados. Sidney Alexander indica que es en Lisboa donde se cargó el valioso equipaje con las obras de Chagall, acompañado por Michel e Ida¹⁷.

Los testimonios de algunos pasajeros hablan de la presencia de una enorme caja en la cubierta del barco, de unos 183 x 183 x 91 cm., que una mujer pelirroja de ojos azules —Ida— protegía constantemente¹⁸. De no haber viajado en la cubierta bajo la supervisión de Ida, todos los cuadros de Chagall se habrían perdido: el equipaje de las bodegas se pudrió debido a la humedad, las autoridades del puerto de Brooklyn lo declararon insalubre, y en consecuencia lo arrojaron al mar. El 13 de septiembre *The New York Times* recogió en la página 19 la llegada del barco a Nueva York con el siguiente titular: “Ship, Packed Like a Cattle Boat With 769 Exiles, Here From Spain Freighter Docks after one of the Strangest Voyages of War [...]”. En el viaje de vuelta a Europa submarinos alemanes torpedearon y hundieron el *Navemar*. Tras esta azarosa supervivencia y una vez en poder de Chagall, el artista volvió a trabajar sobre *La Virgen de la aldea*, dándola por concluida en 1942, seguramente antes de recibir su primer gran encargo en Estados Unidos: los telones de fondo y el vestuario del ballet *Aleko*, dirigido por Léonide Massine.

En 1946 el Museum of Modern Art de Nueva York, en colaboración con el Art Institute de Chicago, dedicó a Marc Chagall una gran retrospectiva, la primera en Estados Unidos. A través de ella se materializaba la invitación que el artista había recibido seis años atrás, y que había garantizado su visado y huida de Europa. *La Virgen de la aldea* fue testigo mudo de este periplo, en el que ésta y otras obras de Chagall pasaron de los accidentados traslados por un continente en guerra a su exposición con honores en la nueva capital mundial del arte¹⁹ (fig. 7).

Notas

- 1 El Emergency Rescue Committee nació en 1940 en Estados Unidos con el objetivo de ayudar a los refugiados atrapados en Europa. Fue creado por activistas políticos, intelectuales, y contó con el apoyo de Eleanor Roosevelt, esposa del entonces presidente norteamericano.
- 2 Meret Meyer redactó una biografía de su abuelo, Marc Chagall, que se publicó por primera vez en el libro de Pierre Schneider *Chagall à travers le siècle*. París, Flammarion, 1995. El catálogo de la exposición *Marc Chagall. Tradiciones judías*, celebrada en la Fundación Juan March en 1999, incluye una traducción al español de esta biografía.
- 3 Christopher Green: *The European Avant-Gardes. Art in France and Western Europe 1904 - c 1945: The Thyssen-Bornemisza Collection*. Londres, Zwemmer, 1995.
- 4 Existe numerosa correspondencia de Dina Glanz (Fund for Jewish Refugee Writers) o Curt Valentin en la que se pide ayuda económica a Solomon R. Guggenheim, Hilla Rebay, Helena Rubinstein, o Walter C. Arensberg, que ejercieron como mecenas y protectores del artista.
- 5 Ramón J. Campo reconstruye en su reportaje "El oro de Canfranc" la huida de judíos a través de España, en concreto a través de la estación de Canfranc, por donde Chagall probablemente pasó. <http://www.heraldo.es/canfranc/>
- 6 Sidney Alexander: *Marc Chagall. A Biography*. Nueva York, G. P. Putnam's Son, c 1978, p. 327. "[Through a complicated series of maneuvers and operations carried out with great skill by Ida and her husband, Chagall had managed to have shipped into Spain, awaiting transshipment to Lisbon and America, trunks and packing cases containing most of his output in recent years"].
- 7 Benjamin Harshav: *Marc Chagall and His Times. A Documentary Narrative*. Stanford, Stanford University Press, 2004, p. 503.
- 8 Alexander, p. 327.
- 9 Jackie Wullschlager: *Chagall. Love and Exile*. Londres, Penguin Books, 2008, p. 398.
- 10 Harshav, p. 500 ["I am already in Lisbon and I am waiting for my paintings which are still on the way"].
- 11 Carta reproducida en "The Rescue of Marc Chagall", un documento divulgativo elaborado por el Wyman Institute. <http://www.wymaninstitute.org/education/> [« This is to inform you that we are embarking today for Monsanto. This is completely unexpected. The paintings have just arrived and we have just been offered a cabin »].
- 12 Ziva Amishai-Maisels: "Chagall's 'White Crucifixion'". En *Art Institute of Chicago Museum Studies*. 1991, vol. 17, n. 2, p. 140.
- 13 En *ABC*, Madrid, 28 de junio de 1941, p. 3. Es posible leer el artículo en <http://hemeroteca.abc.es/>
- 14 Carta de Marc Chagall a Hilla Rebay, junio-julio 1941, Harshav, p. 511 "we have already received a heap of telegrams concerning our daughter./ That disturbed our vacation and we all hurried to return to New York to try to obtain the visas that our daughter and son-in-law lack".
- 15 "We are worried about my daughter and her husband, we still don't know where they are". Harshav, p. 512.
- 16 "The children, God knows, swim with the Spanish boat 'Navemare' via Cuba", Harshav, p. 512.
- 17 Alexander, p. 330.
- 18 Véase Harshav, p. 504.
- 19 Agradecemos a Carla Bianchi, ayudante de conservación del Departamento de Pintura y Escultura de The Museum of Modern Art de Nueva York, su ayuda para confirmar la inclusión de *La Virgen de la Aldea* en la exposición celebrada en 1946 en dicho museo.

“El arte sale al encuentro de la vida”

Blanca Uría Prado



Fig. 1
Giacomo Balla
El traje futurista masculino, 1914
Seis estudios en tinta sobre papel y un manifiesto impreso sobre papel y pegado sobre cartón
Cortesía Galleria Tega, Milán



Fig. 2
Giacomo Balla
Manifestación patriótica, 1915
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)



Fig. 3
Giacomo Balla en su estudio sosteniendo *Las flores futuristas verde, azul marino y azul*, c. 1931

En 1909 cinco pintores se unen para lanzar su desafío: Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrá, Luigi Russolo y Gino Severini. Otra vez se proclama la decadencia y muerte del arte anterior y de nuevo la necesidad de libertad, de cambio. Sin embargo, como dice Christopher Green, pocas veces se igualó el nivel de compromiso en un movimiento como sucedió en Italia con el futurismo¹. Los futuristas comenzaron renegando del arte del pasado y terminaron renegando de su identidad anterior. El arte sale al encuentro de la vida. En *la Reconstrucción Futurista del Universo* Balla y Depero cuentan que Marinetti observó sus conjuntos plásticos y dijo: “el arte se convierte en arte-acción, por tanto voluntad, optimismo, agresividad, posesión, penetración, alegría, realidad brutal en el arte”². En 1913 Balla subasta toda su obra anterior, su vida anterior. En 1915 declara que ha muerto y renace como *FuturBalla* o *BallaFuturista*. Balla pinta, esculpe, escribe, realiza marcos, trajes, sillas, etc (fig. 1). Diseña una nueva visión de la vida, quiere “reconstruir el universo alegrándolo, recreándolo íntegramente”³.

Los futuristas buscan una nueva visión del mundo moderno. En *Manifestación Patriótica* (fig. 2) Balla representa la escena de una manifestación con sus “equivalentes abstractos”. Los colores y las formas se simplifican para adquirir un valor simbólico sin dejar de representar la realidad. Es un lenguaje estético que, a través de la abstracción y de la simplificación de las formas, no se aleja del espectador sino que intenta acercarse, captar al mayor público posible. Los colores de la bandera italiana sobresalen dejando claro desde un primer momento que estamos ante una cuestión de identidad, ante una llamada a la unión popular. Recordamos a Marinetti en el primer manifiesto publicado el 11 de febrero de 1909 en *Le Figaro*: “Cantamos a las grandes masas agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía: cantamos a las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas”⁴.

Junto a esa función propagandística propia del futurismo destaca la expresión personal de Balla (fig. 3). Según su compañero Umberto Boccioni: “todo está transfigurado por la idea dinámica, interpretado según su sensibilidad abstracta”⁵. Balla no se limita a dar un testimonio descriptivo de la manifestación intervencionista, sino que, con la simplicidad que caracteriza al buen diseño publicitario, apela a la sensibilidad del espectador para que se una a él. La obra transmite orgullo, reflejado en los colores de la bandera, y fuerza, en la velocidad de las líneas que mueven a la masa unida en una sola dirección. En sus obras vemos una voluntad de realizar una síntesis plástica entre forma, sentimiento e ideal. Balla representa la energía de la masa.

El rey italiano, jefe de la casa de Saboya, era un reconocido intervencionista. Christopher Green cree que la introducción de éste símbolo en el centro de la representación significaría que estamos ante la manifestación convocada por Gabriele D’Annunzio el 21 de marzo



Fig. 4
Giacomo Balla
Manifestación en la Plaza del Quirinal
(Forma grito viva Italia), 1915
Colección particular, Roma



Fig. 5
Giacomo Balla
Manifiesto para la exposición de la Galería
Angelelli, 1915
Colección particular

de 1915 en la plaza del Quirinal (Roma) para pedir la entrada de Italia en la guerra (fig. 4). El rey italiano se asomó al balcón del Palacio Real y gritó "Viva Italia", pidiendo así la intervención en la Primera Guerra Mundial. La banda de Moebius es aquí el emblema Saboya, pero además es la metáfora de la guerra como despertar de una Italia que se sentía inferior al resto de Europa. Los futuristas ya no quieren mirar atrás y recordar melancólicos la grandiosidad del pasado histórico y artístico italiano, quieren un nuevo futuro glorioso. La guerra significa la destrucción de la decadencia anterior y la posibilidad de partir de cero, preparados para el mundo moderno.

Balla encuentra en el uso del lenguaje y de los signos un nuevo tipo de comunicación. Los manifiestos, obras de arte en sí mismos, son un ejemplo más de la ambición del arte futurista de invadir todos los ámbitos de la vida (fig. 5). En el primer Manifiesto las palabras dan lugar a imágenes, que a su vez provocan sensaciones. Las palabras adquieren un valor plástico, visual, que pone en marcha un juego de metamorfosis siempre en búsqueda de activar la imaginación del lector a base de imágenes sucesivas. En *Manifestación Patriótica* vemos el equivalente visual de esa aceleración que vemos en los manifiestos y que nos recuerda a la carrera necesaria antes de un salto mortal. Al impulso previo al momento de saltar, en este caso de lanzarse a la guerra y cambiarlo todo.

El primer manifiesto se llena de metáforas en las que todo se impulsa, salta y vuela huyendo del pasado, "lanzando su reto a las estrellas"⁶. Marinetti exclama: "¡Salgamos de la sabiduría como de una horrible llaga y lancémonos como fruta madurada por el orgullo a la boca inmensa y torcida del viento!". Los futuristas se acercan a sus "tres mecanismos rugientes para palpar amorosamente sus tórridos pechos" y la "furiosa escoba de la locura" los arrastra a través de las calles. A la acción vertiginosa se une la evocación del color y la textura como herramienta en contra de la neutralidad y el *pasadismo*. El amanecer es "el esplendor de la roja espada del sol", los ríos "brillantes al sol con destellos como de cuchillo". El ruido está también presente en las hélices de los aviones que "gimen al viento" o en el "formidable ruido de los enormes tranvías de dos pisos que pasan renqueando, resplandecientes de luces multicolores"⁷.

En *Manifestación Patriótica* vemos la voluntad de representar la escena como un conjunto de ruido, color, movimiento para poder transmitir la sensación que producen todos estos factores. En sus investigaciones anteriores, Balla intentaba representar la sensación producida por el paso de un automóvil. El resultado era una composición en la que el espectador recorría el lienzo siguiendo las negras líneas de fuerza que representaban el movimiento en el ambiente y la sensación que tenemos cuando algo nos rebasa a toda velocidad (fig. 6). Estas obras representan los adelantos en la fotografía realizados



Fig. 6
Giacomo Balla
Velocidad de automóvil + luz, 1913
Moderna Museet, Estocolmo



Fig. 7
Giacomo Balla
Compenetracion Iridiscente n° 7, 1912
Galleria Civica d'Arte Moderna
e Contemporanea, Turin

de Étienne Jules Marey en Francia y las experimentaciones de los hermanos Bragaglia en Italia, que junto con los avances científicos y las investigaciones sobre la luz cambiaron la concepción del espacio y el tiempo que se tenía hasta entonces. Balla se acerca al estilo de Severini, absorto en los efectos de la luz con sus “compenetraciones iridiscentes” (fig. 7). Es un momento de gran investigación técnica sobre las posibilidades de la pintura como expresión de la nueva realidad descubierta por la ciencia. Sin embargo, el punto de vista del espectador permanecía todavía alejado.

En diciembre de 1915 tiene lugar la exposición *Fu Balla e futurista* en la Galleria Angelelli de Roma. En ella Balla expone por primera vez el grupo de pinturas dedicado a las manifestaciones intervencionistas. Han pasado ya seis años desde que *Le Figaro* publicara el primer manifiesto futurista redactado por Marinetti y cinco desde que Umberto Boccioni, alumno de Balla, le convenciera para unirse a los futuristas. El clima en Roma y Milán está más agitado que nunca. En abril se multiplican las manifestaciones intervencionistas y se produce el arresto de Balla junto a Marinetti y Benito Mussolini, nombre que ya empezaba a cobrar relevancia.

En la serie de las manifestaciones y en especial en *Manifestación Patriótica* se produce un cambio en la pintura de Balla. La perspectiva de entrar en la guerra le proporciona un nuevo abanico de formas, movimientos y colores, además de una nueva motivación. Si la obra fuese más grande resultaría agresiva, las banderas de gran tamaño y de colores tan vibrantes recuerdan a momentos de fanatismo bélico, a la muerte y a la destrucción. Sus dimensiones reales (101 x 137, 5 cm) son perfectas para envolvernos y atraernos de forma sutil integrando dentro de ella el punto de vista del espectador. El movimiento centrífugo de las líneas de fuerza dirige nuestra mirada al centro, el movimiento nos engulle y absorbe rompiendo las barreras entre el espacio de la obra de arte y nuestra posición externa. Balla ya no quiere que sintamos el movimiento sino que formemos parte de esa energía. El movimiento y la velocidad revitalizan y rejuvenecen, mirando al futuro representado en el brillante azul que cruza la obra en diagonal. La sensación de inestabilidad e inconformismo que transmite la obra recuerda a Umberto Eco cuando en su definición del arte dice que “el hombre en su totalidad, en definitiva, debe habituarse a no habituarse nunca” y que “el arte en realidad, no ha hecho nada más que respetar el ritmo de la ciencia”⁸. El arte proporciona una visión adecuada del mundo que ayuda al hombre a situarse en él en momentos de transformación y cambio. Así la función del arte es no dejar que el público adquiriera hábitos y seguir proponiendo nuevas soluciones, cambios drásticos. Ese impulso liberador, tan intenso en el futurismo, hizo que las vanguardias históricas renovaran el lenguaje plástico con efectos que todavía hoy se sienten.

Notas

- 1 "The unwavering commitment of Boccioni, Balla and Severini to Marinetti's futurism [...] was hardly matched elsewhere" en Christopher Green: *The European Avant-Gardes. Art in France and Western Europe 1904-1945: The Thyssen-Bornemisza Collection*. Londres, Zwemmer, 1995, p. 15.
- 2 Giacomo Balla y Fortunato Depero: "Reconstrucción Futurista del Universo" en Ester Coen y María Teresa Ocaña: *Futurismo 1909-1916*. [Cat. Exp. Barcelona, Museu Picasso]. Barcelona Àmbit, 1996, p. 259.
- 3 *Ibidem*.
- 4 F.T Marinetti: "Fundación y Manifiesto del Futurismo" en Ester Coen y María Teresa Ocaña: *Futurismo 1909-1916*. [Cat. Exp. Barcelona, Museu Picasso]. Barcelona Àmbit, 1996, p. 213.
- 5 Ester Coen y María Teresa Ocaña: *Futurismo 1909-1916*. [Cat. Exp. Barcelona, Museu Picasso]. Barcelona Àmbit, 1996, p. 153.
- 6 F.T Marinetti: "Fundación y Manifiesto del Futurismo" en Ester Coen y María Teresa Ocaña: *Futurismo 1909-1916*. [Cat. Exp. Barcelona, Museu Picasso]. Barcelona Àmbit, 1996, p. 214.
- 7 *Ibidem*, p. 212.
- 8 Umberto Eco: *La Definición del Arte*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca S.A., 1970, p. 220.