

Octubre 2017

**Douglas Cooper,
una historia de
amor cubista**
Clara Marcellán

página 2



**La muerte
de Jacinto de
Giambattista
Tiepolo**

M^a Eugenia
Alonso

página 12

**El jinete y el sueño.
La relación entre
Franz Marc y
Wassily Kandinsky
a través de su
intercambio
de obras**

Marta Ruiz
del Árbol

página 25



Ventanas 8

Douglas Cooper, una historia de amor cubista

Clara Marcellán

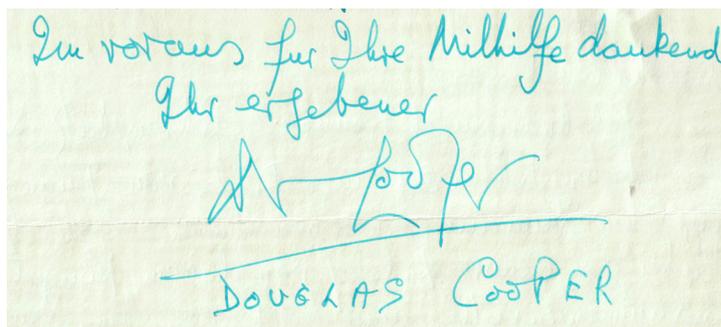


Picasso
Hombre con clarinete
(1911-1912)

[\[+ info\]](#)

fig. 1

Despedida de Douglas Cooper al barón Thyssen en su carta de 18 de marzo de 1977



1

Carta de Douglas Cooper al barón Thyssen-Bornemisza de 18 de marzo de 1977, Archivos del Museo Thyssen-Bornemisza.

2

Cooper define y expone su versión del «cubismo verdadero» en la muestra *The Essential Cubism 1907-1920*, celebrada en la Tate Gallery de Londres en 1983, que comisaría junto a Gary Tinterow. La colección Thyssen prestó dos obras para la ocasión: *Cabeza de hombre* (1913) de Picasso y *Mujer con mandolina* (1910) de Braque.

3

John Richardson: *The Sorcerer's Apprentice. Picasso, Provence and Douglas Cooper*. Londres, Pimlico, 2001, p. 75 (ed. esp. 2001).

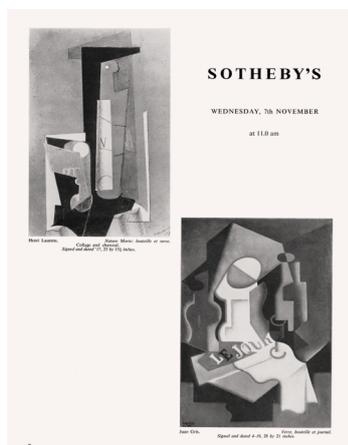
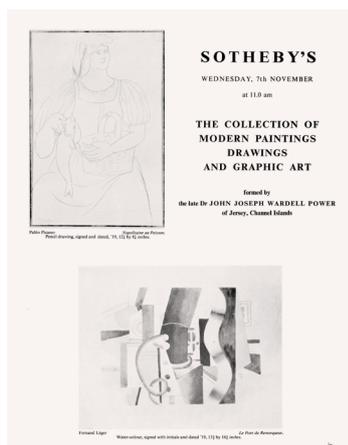
4

Agradecemos a Carmen Giménez, conservadora de Arte del Siglo XX del Solomon R. Guggenheim Museum, su generosa ayuda para contextualizar la relación de Douglas Cooper con el barón Thyssen y con España en una entrevista por correo electrónico de 29 de marzo de 2017.

«¡Estimado Barón! He sabido a través de amigos que en los últimos años ha adquirido algunas pinturas de Juan Gris para su colección»¹. Con estas palabras comenzaba la carta que Douglas Cooper (1911-1984) dirigió a H. H. Thyssen el 18 de marzo de 1977, manuscrita enérgicamente con la tinta azul verdosa que en el mundo del arte todos asociaban con él [fig. 1]. Historiador del arte y coleccionista británico, Cooper era considerado una de las máximas autoridades en el llamado «cubismo verdadero», que abarcaba la obra de Picasso, Braque, Gris y Léger producida entre los años 1907 y 1921². Con las exposiciones que comisarió, sus monografías y la crítica que ejerció a través del *Burlington Magazine*, revista de referencia de la que era accionista, Cooper configuró el gusto por el cubismo de su época y alentó innumerables controversias en el mundo del arte. Pero según explica John Richardson, pareja de Cooper entre 1949 y 1961, y el más destacado biógrafo de Picasso, Cooper debería de ser recordado a través de sus cartas³. De estas misivas, que escribía a diario para el deleite de algunos y terror de otros, conservamos tres en los archivos del Museo. Con ellas como punto de partida, exploramos su relación con el barón, la colección Thyssen y España, y la propia figura de Cooper, que como recuerda Carmen Giménez, la directora del Centro Nacional de Exposiciones entre 1984 y 1989 que tuvo ocasión de tratar con ambos, «era todo menos banal»⁴.

fig. 3

Anuncio de la venta de la colección de John Joseph Wardell Power organizada por Sotheby's. Abajo a la derecha, *Botella y frutero* (1919) de Juan Gris, hoy en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza



5

Douglas Cooper con Margaret Potter: *Juan Gris: catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. Paris, Berggruen, 1977.

El experto en Juan Gris

En 1977 Cooper ultimaba los detalles de la publicación del proyecto más ambicioso de su carrera, el catálogo razonado de la pintura de Juan Gris⁵. La mencionada carta al barón continuaba: «Puede ser, ya que estoy trabajando en ello desde hace cuarenta años, que ya haya visto sus pinturas en otras manos y las haya fotografiado, pero me gustaría asegurarme de que finalmente no falte ningún cuadro auténtico». Dos semanas después de su petición, Sándor Berkes, conservador de la colección Thyssen en Lugano, le enviaba los historiales y fotografías de las obras de Gris.

Una de ellas, *Botella y frutero* [fig. 2], que hoy se puede ver en la sala 41 del Museo Thyssen-Bornemisza, no había sido expuesta o citada en publicaciones entre 1919 y 1962, desde que Juan Gris la pintó y mostró en la galería L'Effort Moderne, hasta que reapareció en el mercado del arte 43 años después. Tras ser adquirida en 1919 por Léonce Rosenberg, el marchante de Gris y dueño de la mencionada galería, la obra pasó a la colección de John Wardell Power, un médico australiano reconvertido en pintor al que también representaba Rosenberg. Power vivió entre París, Londres, Bournemouth y Bruselas desde 1920 hasta 1938, año en el que se trasladó a la isla de Jersey, en el canal de la Mancha, por motivos de salud. Con él viajó su colección de arte que, tras el estallido de la guerra y la ocupación de la isla por el ejército alemán en 1940, decidió embalar y esconder en el sótano de la casa de un amigo en Saint Helier, la capital de Jersey. Power murió en 1943, y las obras permanecieron almacenadas hasta el fallecimiento de su viuda en 1961. Este detalle, que hasta ahora no conocíamos, explica el silencio en torno a nuestra obra durante ese periodo. En sus últimas voluntades, la viuda de Power establecía que las pinturas debían ser subastadas, y los beneficios donados a la lucha contra el cáncer, enfermedad que había provocado la muerte de su marido. La reaparición de estas obras en el mercado se anunció en la prensa australiana y británica y *Botella y frutero* de Juan Gris se convirtió en una de las estrellas de la subasta organizada por Sotheby's Londres [fig. 3].

Al examinar el historial de *Botella y frutero*, Cooper respondió a Berkes con una carta en la que hace gala de su vehemencia y autoridad al cuestionar el título que la obra ostentaba en la colección del barón, *Le Journal*. Ese era el título que Juan Antonio Gaya Nuño había dado al lienzo en la monografía

sobre Juan Gris publicada en 1974, con ediciones en español, francés, inglés y alemán. También la exposición *Juan Gris*, celebrada en l'Orangerie des Tuileries y comisariada por Jean Leymarie, presentó la obra como *Le Journal*. Cooper es aplastante con ambos:

En el archivo de Léonce Rosenberg, es decir en 1919, su obra fue recogida como *Bouteille et Compotier*. Yo mantengo este título. ¿A quién se le ha ocurrido el título *Le Journal*? El idiota de Gaya Nuño no sabe ni entiende nada de Gris, y además nunca me ha pedido información. Y lo mismo respecto a Leymarie y la exposición de París. Estas dos publicaciones no son competentes en la literatura de Gris, solo mi catálogo. La fuente es Léonce Rosenberg, o sea, el propio Gris⁶.

Resulta curioso comprobar que el inventario de la galería L'Effort Moderne, conservado en una colección privada, pero transcrito en una publicación en torno a la correspondencia de Gris y Rosenberg⁷, recoge esta obra como «Nature morte», es decir, ninguna de las dos opciones anteriores. En cualquier caso, el acceso de Cooper a archivos y otras fuentes de información era privilegiado, lo que hacía fiables sus valoraciones. En la actualidad mantenemos el título que Cooper le asignó en el catálogo razonado de pinturas del artista.

Esta carta a Berkes incluye una curiosidad más. Cooper solicitaba antes de despedirse que le enviaran un ejemplar del catálogo de la exposición celebrada en Kobe en 1976. Probablemente se refería a *The Origin of the 20th Century in the Collection Thyssen-Bornemisza*, que itineró por cuatro ciudades japonesas ese año. En la exposición se mostró una obra de Juan Gris, *El velador delante de la ventana* (1921) [fig. 4], de la que Berkes proporcionó el historial de exposiciones y bibliografía, puesto que forma parte del catálogo razonado como Colección Thyssen-Bornemisza. La obra fue subastada en 1989 y en la actualidad ya no pertenece a las colecciones Thyssen. El catálogo, cuyo envío queda confirmado por la anotación «Katalog geschickt» sobre la fotocopia de la carta de Cooper también en nuestros archivos, incluía obras de Picasso y Léger que interesarían al historiador. Pero, además, cuando el libro llegó a sus manos, se reencontró con una obra de Klee, *Bodegón con dado*, que él mismo poseyó entre 1945 y 1957, y que hoy se puede ver en las salas del Museo Thyssen⁸.

6

Carta de Douglas Cooper a Sándor Berkes de 12 de abril de 1977, Archivos del Museo Thyssen-Bornemisza.

7

Christian Derouet (ed.): *Juan Gris. Correspondances avec Léonce Rosenberg: 1915-1927*. París, Editions Centre Georges Pompidou, 1999, pp. 117-139.

8

Cooper reunió una importante colección de obras de Klee, en parte gracias a su relación con la viuda del artista. La conoció en Suiza al final de la Segunda Guerra Mundial durante una misión con el Monuments, Fine Arts and Archives Program que crearon los aliados para recuperar y proteger el arte expoliado por los nazis.



figs. 2, 4 y 5

Juan Gris, *Botella y frutero* (1919),
El velador delante de la ventana (1921)
y *Bodegón* (1913)

Cooper conocía otra adquisición reciente del barón, que no incluyó en su catálogo razonado por no tratarse de una pintura: *Bodegón* (1913) [fig. 5], un dibujo con grafito y lápices de colores sobre papel de seda. La obra había pertenecido al ya mencionado John Richardson, quien la compró a Helena Rubinstein, la exitosa empresaria de cosméticos, durante los años en que Cooper y él vivieron juntos en el Château de Castille. El historiador adquirió este extravagante castillo en la Provenza francesa tras la Segunda Guerra Mundial, con el deseo de colgar de manera adecuada los Picasso, Léger, Braque, Gris y Klee que había reunido desde principios de los años treinta con el dinero de su herencia familiar. El castillo, que Richardson presentó en la revista *L'Oeil* con su artículo «Au Château des Cubistes»⁹, ilustrado con un reportaje fotográfico de Robert Doisneau [fig. 6], se convirtió en una suerte de museo de visita obligada para artistas, coleccionistas y estudiosos del cubismo. Tras su separación de Cooper en 1961 este *Bodegón* fue la única obra que Richardson se llevó del castillo.

9

John Richardson: «Au Château des Cubistes». En *L'Oeil*, 1955, n. 4, pp. 19-25.

Transcurrieron quince años hasta que el barón Thyssen adquirió el dibujo al galerista Alain Tarica, que acompañó la venta con un certificado de autenticidad emitido por

fig. 6

Douglas Cooper en el salón del Château de Castille. Tras él, tres obras de Picasso: *Compotier, bouteille et guitare* (1923), un dibujo y un pastel



Cooper y Daniel-Henry Kahnweiler¹⁰ el 22 de julio de 1976, que hoy conservamos en los Archivos del Museo Thyssen-Bornemisza. «Conozco este dibujo desde 1936», añadía Cooper en el certificado, probablemente haciendo referencia al momento en el que había comenzado a trabajar en el catálogo razonado de la obra de Gris. Cuando puso en marcha el proyecto, Cooper recurrió a la ayuda de Léonce Rosenberg, que en una larga carta fechada el 6 de agosto de 1936 y conservada en el Getty Research Institute exponía las vicisitudes de la producción del artista: la mayor parte de su obra había pasado por manos de Kahnweiler, que representó a Gris entre 1910 y 1914, y por la galería de Rosenberg, que hizo lo propio entre 1914 y 1920. Durante la Primera Guerra Mundial Kahnweiler, de origen alemán, tuvo que abandonar París y sus bienes fueron confiscados. Rosenberg ejerció de experto en sus subastas entre 1921 y 1923, lo que le proporcionó un conocimiento exhaustivo de la producción de Gris. El dibujo que hoy conservamos en el Museo Thyssen perteneció probablemente a la galería de Kahnweiler y corrió la misma suerte que el resto de bienes que le fueron confiscados, ya que, como indicaba el certificado de autenticidad mencionado más arriba, habría sido subastado en el Hôtel Drouot el 7 de mayo de 1923 (lote 67) junto a otras siete obras sobre papel.

10

Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) fue pionero al representar a pintores cubistas y coleccionar sus obras desde 1907. Su concepción del cubismo fue un modelo para Douglas Cooper.

fig. 7

Picasso, *Arlequín con espejo*, 1923
 Óleo sobre lienzo, 100 × 81 cm
 Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
 Madrid, inv. 709 (1979.87)

[\[+ info\]](#)

11

Carta del barón H. H. Thyssen-Bornemisza a Douglas Cooper de 29 de abril de 1980, Archivos del Museo Thyssen-Bornemisza.

12

Carta de Douglas Cooper al barón H. H. Thyssen-Bornemisza de 5 de mayo de 1980, Archivos del Museo Thyssen-Bornemisza. Si bien el barón había formulado su petición en inglés, Cooper ofreció este análisis en un impecable alemán. El dominio de este idioma y del francés le permitió relacionarse con los galeristas, coleccionistas y artistas de Francia desde comienzos de la década de 1930, momento en el que compró sus primeras obras de Picasso, Braque, Gris y Léger.

13

Mr. y Mrs. Charles Shipman Payson, de Nueva York, propietarios de la obra desde 1961 y al menos hasta 1967.

14

Heinz Berggruen (1914-2007), galerista y coleccionista de origen alemán, publicó el catálogo razonado de Juan Gris y contó con la colaboración de Cooper en numerosas exposiciones y catálogos. El *Arlequín con espejo*, hoy en el Museo Thyssen, formó parte de su colección en la década de 1970.

15

Cooper había estudiado esta faceta en su libro *Picasso y el teatro*, una edición de lujo de 1967 que el barón tenía en su biblioteca de Villa Favorita.

Picasso y Cooper



«He oído que le gusta mucho mi nueva adquisición, *Arlequín* de 1923 de Picasso, y le estaría muy agradecido si me escribiese contándome su opinión»¹¹. El 29 de abril de 1980 el barón H. H. Thyssen-Bornemisza apelaba a la pasión de Cooper por Picasso para obtener un comentario con el que bendecir su reciente compra.

Cooper respondió a la petición del barón con una carta que transpira erudición, deleite y una comprensión muy íntima de la obra de arte de la que hablaban¹². De hecho, se refiere al *Arlequín con espejo* como si de un antiguo amigo se tratase: «Lo conozco desde hace bastantes años, cuando estaba primero con Payson¹³ y luego con Berggruen¹⁴». Más adelante explica su interés por la relación de Picasso con el mundo del teatro¹⁵, y contextualiza este arlequín en la segunda serie de arlequines y pierrots del artista. Cooper imagina que la figura se encuentra entre bastidores, en un cambio de vestuario. Más allá de la tradicional representación del personaje de la *Commedia dell'arte*, plantea que Picasso nos muestra aquí al ser humano, al actor que encarna al personaje y que vanidosamente se mira en el espejo. Continúa explicando que Picasso pintaba desde sus experiencias, que entre 1917 y 1924 le llevaron a vivir entre gente del teatro, por lo que la obra debía de basarse en recuerdos personales.



fig. 8

Biblioteca del Château de Castille con *Hombre con clarinete* (1911-1912) de Picasso, en el centro de la pared

«¿Le he dado lo que buscaba?», pregunta Cooper al barón antes de despedirse.

En 1982 Heinrich Thyssen adquirió una nueva obra de Picasso, que se sumaba a las nueve que ya poseía. Se trataba del *Hombre con clarinete* (1911-1912), que entre 1937 y al menos 1977 había pertenecido al propio Cooper. En los artículos que publicó Simon de Pury, el entonces conservador de la Colección Thyssen, en los que analizaba las nuevas adquisiciones del barón, hacía especial hincapié en ese dato de su procedencia: «Esta obra estuvo anteriormente en posesión de Douglas Cooper, una destacada autoridad sobre el cubismo»¹⁶; o «Es un cuadro que había pertenecido a Douglas Cooper, el gran especialista del cubismo y amigo de Picasso»¹⁷. Pero la obra no solo le había pertenecido, sino que, como recuerda John Richardson, era el orgullo de su colección¹⁸. Gracias al artículo y al reportaje sobre el Château de Castille, la residencia de Cooper que hemos mencionado más arriba, sabemos que *Hombre con clarinete* ocupaba un lugar central en la biblioteca [fig. 8], el espacio de trabajo del incansable historiador. En 1974, tras sufrir el robo de unas veinticinco obras de Picasso, Cooper decidió abandonar el castillo y trasladarse a un apartamento en Montecarlo. En ese momento Cooper renunció a algunas de las obras de mayor formato por falta de espacio, entre ellas *Hombre con clarinete* de Picasso¹⁹. El barón lo compró en 1982 al galerista Daniel Malingue, incorporando así una de las piezas fundamentales al conjunto de obras cubistas de la colección Thyssen.

16

Simon de Pury: «Recently Acquired Twentieth-Century Paintings». En *Apollo*. Londres, julio de 1983, vol. 118, n. 257, p. 79.

17

Simon de Pury: «Acquis par Thyssen». En *Connaissance des Arts*. París, octubre de 1983, n. 380, p. 68.

18

Richardson 2001, *op. cit.* nota 3, pp. 131-132.

19

John Richardson: «Douglas Cooper (1911-1984)». En *The Burlington Magazine*, vol. 127, n. 985, abril de 1985, pp. 230-232.

Cooper y España

Cooper ejerció durante muchos años de crítico, marchante, coleccionista, comitente e historiador de Braque, Léger y Picasso, a los que le unió también la amistad. En el caso de este último, llegó incluso a intermediar en el acercamiento de su obra a España. Ya en 1959 Cooper entró en contacto con Fernando Chueca Goitia, entonces director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, para, por deseo de Picasso, solicitar el préstamo de *Mujer en azul* (1901) con motivo de una exposición en Marsella. Era el único lienzo de Picasso que poseía el museo español, por lo que, como contrapartida, Cooper organizó el préstamo a Madrid de otra obra de Picasso, *Primavera*, de la colección Kahnweiler, durante la exposición de Marsella. Chueca viajó a aquella ciudad francesa para reunirse con Cooper y Picasso, que en el transcurso de su visita despachó el interés por mostrar sus obras más recientes en España con un «¡Nada, no se preocupe! Un día voy a llegar a España con un camión cargado con mis cuadros y se los dejaré allí para que ustedes hagan lo que quieran con ellos: quedárselos o tirarlos»²⁰. Las conversaciones más prácticas siguieron con Cooper y Kahnweiler, que dieron forma a un proyecto de exposición de grabados que finalmente se presentó con gran éxito en 1961²¹.

En 1972 el diario *ABC* anunciaba una inminente exposición de Juan Gris en las nuevas instalaciones del Museo de Arte Contemporáneo, cuyo principal responsable sería Douglas Cooper, «su coleccionista más importante». Sin embargo nunca llegó a realizarse. La primera muestra individual dedicada a Gris en España se celebraría en 1977 en la Galería Theo, dirigida por Elvira González. Ese mismo año se incorporó a las colecciones estatales por vez primera una obra de Juan Gris, *La guitarra ante el mar* (1925), adquirida para el Museo Español de Arte Contemporáneo. Se añadió una más en 1979, cuando Cooper donó al Museo del Prado el *Retrato de Madame Josette Gris* (1916), en un gesto muy meditado con Xavier de Salas, su amigo y director del Museo hasta 1978. En sus propias palabras, preparaba así el terreno para el regreso del *Guernica* a España, y rompía con la notable ausencia del arte cubista en las colecciones públicas españolas. Al igual que Picasso, Cooper parecía haber esperado el momento político oportuno, que para él llegó con la entrada en el Ministerio de Cultura de Javier Tusell, de la Unión de Centro Democrático. Como reconocimiento, en 1980 Cooper fue nombrado el primer miembro extranjero del patronato del Museo del Prado, que el ya mencionado Xavier

20

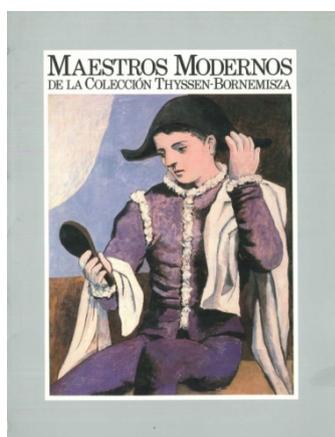
Julio Trenas: «Anécdota de una exposición». En *ABC*, Sevilla, 11 de febrero de 1961, p. 13.

21

Picasso, Museo Nacional de Arte Contemporáneo, 27 de enero-13 de marzo de 1961. Esta exposición, que reunió 177 obras gráficas, fue la única que un organismo oficial español dedicó a Picasso en vida.

fig. 9

Cubierta del catálogo de la exposición *Maestros modernos de la Colección Thyssen-Bornemisza de 1986*



22

Entrevista de Juan Manuel Bonet a Douglas Cooper publicada en *El País*, 16 de octubre de 1979.

23

Juan Gris, *Violín y guitarra* (1913); Pablo Picasso, *Los pájaros muertos* (1912); la paleta utilizada para pintar *Les Déjeuners* (*Los almuerzos*); y el libro que Cooper escribió sobre la serie de Picasso en torno a *Les Déjeuners* (1962) con un grabado y dedicatoria originales del artista.

24

Carmen Giménez tuvo también la oportunidad de reunirse con el hijo adoptivo de Douglas Cooper, William McCarty, que si bien decidió no apoyar la exposición de Juan Gris en Madrid, sí planteó la venta de parte de la valiosa colección cubista que acababa de heredar. La falta de recursos en nuestro país en ese momento lo hizo imposible.

25

Tomàs Llorens: «Se quedan». En *El País*, 19 de junio de 1993.

26

Tomàs Llorens en conversación del 3 de abril de 2017.

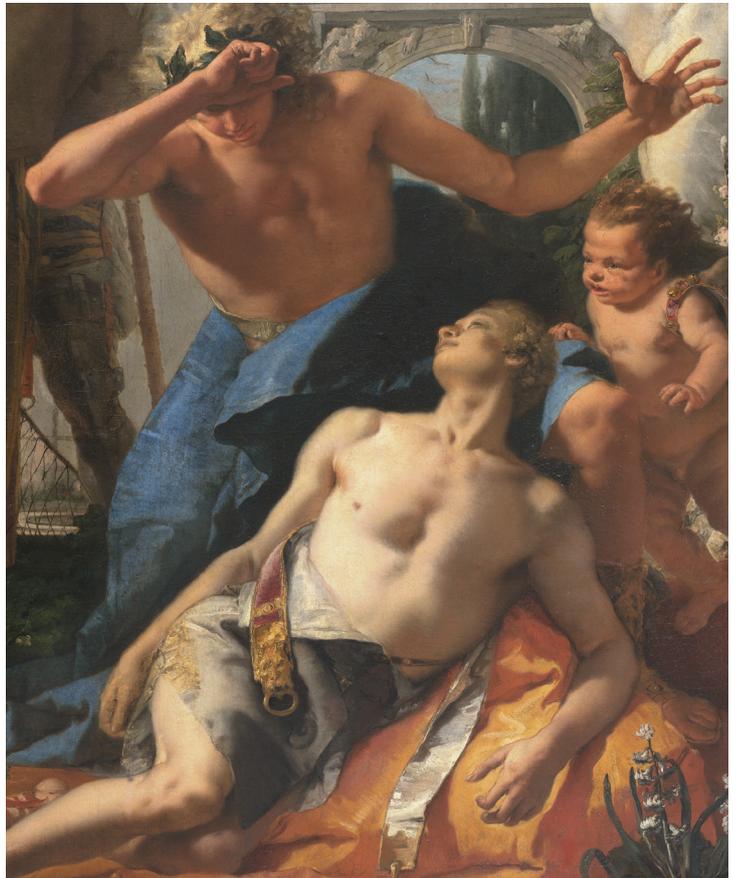
de Salas presidió desde ese año hasta su muerte en 1982. Pero su implicación en la reivindicación de los maestros cubistas españoles fue más allá. Formó parte de la comisión nacional creada para organizar los actos de celebración del centenario del nacimiento de Picasso y comenzó a organizar con la Fundación Juan March una gran exposición de Juan Gris, «el único gran pintor madrileño de la historia»²², que su país natal todavía le debía. Cooper llegó a ver el *Guernica* en el Casón del Buen Retiro, cuando se instaló en 1981; pero en abril de 1984 falleció dejando pendiente la muestra de Gris.

A la muerte de Cooper, el Prado recibió en legado obras de Picasso y Gris²³, que aumentaron la hasta entonces simbólica presencia de estos pintores en las colecciones estatales. El proyecto de exposición de Juan Gris fue retomado por Carmen Giménez, asesora ejecutiva del ministro de Cultura, que contó con Gary Tinterow como comisario. Tras resolver los problemas legales y burocráticos que entrañaba aceptar en España el legado de un ciudadano británico residente en Montecarlo, las obras de Juan Gris y Picasso se presentaron en el Casón del Buen Retiro en el verano de 1986. Durante la primavera de ese mismo año, y también por iniciativa de Carmen Giménez, los maestros modernos de la Colección Thyssen-Bornemisza se expusieron en las salas Pablo Ruiz Picasso de la Biblioteca Nacional de Madrid. Allí estaban el *Hombre con clarinete* y *Arlequín con espejo* de Picasso y *Botella y frutero* de Gris [fig. 9].

En 1992 estas obras volvieron a Madrid para quedarse. Cuando el Estado compró la Colección Thyssen-Bornemisza en 1993 incorporó al patrimonio español una representación de primera categoría de este movimiento de vanguardia, cuya presencia en las colecciones públicas apenas había podido aumentar desde el legado de Cooper debido a su escasez o a los elevados precios en el mercado²⁴. El entonces director del Museo Thyssen-Bornemisza, Tomàs Llorens, celebraba la adquisición de esta manera: «El amor de los ojos de los aficionados enciende en torno a ciertas pinturas un halo que se mantiene y acrecienta con los años. Son las grandes viajeras, aquellas cuyo nombre circula de ciudad en ciudad y de una edad a otra»²⁵. Dos obras ejemplificaban para él esta condición: la *Santa Catalina* de Caravaggio y el *Hombre con clarinete* de Picasso, cuyo paso por la colección de Cooper destacaba, y que todavía hoy Llorens considera la obra cubista más importante que se puede ver en Madrid²⁶.

La muerte de Jacinto **de Giambattista Tiepolo**

M^a Eugenia Alonso



Giambattista Tiepolo
***La muerte de Jacinto*, hacia 1752-1753**
(detalle)

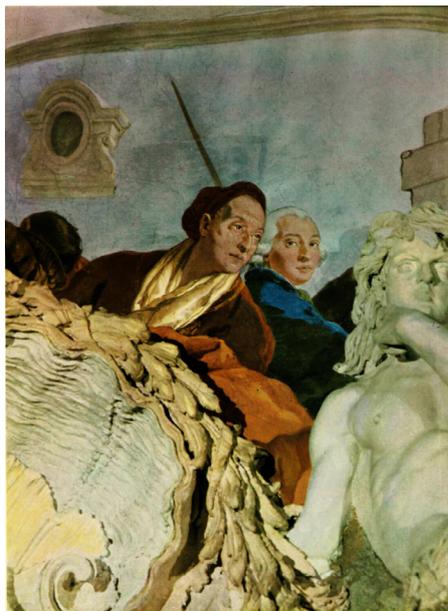


fig. 1

Giambattista Tiepolo
Detalle del fresco *La apoteosis*
del príncipe obispo Greiffenclau
en el techo de la escalera principal
con retratos de Giambattista Tiepolo
y su hijo Giandomenico, 1753

Giambattista Tiepolo (Venecia, 1696-Madrid, 1770) abandonaba su ciudad natal por primera vez en 1750 con destino a Wurzburg, donde, acompañado por sus dos hijos, Giandomenico (Venecia, 1727-1804) y Lorenzo (Venecia, 1736-Madrid, 1776), debía llevar a cabo el encargo de decorar al fresco la impresionante residencia de Carl Philipp von Greiffenclau. Este, nombrado en 1749 príncipe obispo, buscaba un pintor para decorar el majestuoso palacio, obra del afamado arquitecto Balthasar Neumann, y poniendo su mirada en Venecia consiguió cerrar un contrato con Tiepolo, quien a su llegada fue alojado en la misma residencia, donde le fueron destinados varios aposentos.

Durante su estancia en Wurzburg trabajaron incansablemente en los frescos del techo del gran hall (*Kaisersaal*) y en los de la escalera principal (*Treppenhaus*) según el programa decorativo que el príncipe obispo había enviado previamente a Tiepolo a Venecia, y sobre el que el artista tenía la posibilidad de sugerir, en mayor o menor medida, los cambios que fueran necesarios. Testimonio de su extraordinario trabajo como fresquista, y de su gran capacidad para crear teatrales puestas en escena, es precisamente en uno de los frescos de la escalera principal, concretamente el dedicado a la representación del continente europeo, donde se ensalzaba la gloria de su patrón y donde aparecen los retratos de Giambattista y Giandomenico [fig. 1].

Residencia Palacio, Wurzburg

fig. 2

Giambattista Tiepolo**La muerte de Jacinto, hacia 1752-1753****Óleo sobre lienzo, 287 × 232 cm****Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,****Madrid, inv. 394 (1934.29)**[\[+ info\]](#)

Se cree que durante su estancia en Wurzburg, que finalizaría en noviembre de 1753, no recibieron más encargos de pintura al fresco pero sí de algunos lienzos para otros patronos, como es el caso de *La muerte de Jacinto* [fig. 2]. La pintura ha sido fechada en 1752-1753, datación que ha sido ampliamente aceptada ya que se conservan dibujos preparatorios, tanto de Giambattista como de Giandomenico, que luego se utilizaron en nuestro lienzo y también en los frescos de la residencia del príncipe obispo.

La muerte de Jacinto perteneció a la colección del barón Wilhelm Friedrich Schaumburg-Lippe en Bückeberg, localidad cercana a Wurzburg, y se cree que permaneció en manos de esta familia hasta que en 1934 aparece ya registrada en la colección Rohoncz, más tarde colección Thyssen-Bornemisza. Es muy probable que el propio barón Schaumburg-Lippe encargara la obra a Giambattista. Se trata probablemente de una pintura de carácter elegíaco y autobiográfico, ya que como escribe Roberto Contini: «el barón, tras un apasionado romance con un joven húngaro, había tenido una relación más duradera con un músico español —con el que vivió durante un tiempo en Venecia—, a quien el padre de Wilhelm

Giambattista Tiepolo
 La muerte de Jacinto
 (detalle)



Friedrich llamaba, al dirigirse a su hijo, “vuestro amigo Apolo”, y que falleció en 1751, poco antes de que el joven Schaumburg-Lippe, que entonces tenía veintiocho años, le encargara el cuadro a Tiepolo»¹.

La obra escenifica el momento de la muerte de Jacinto, que pone punto final al trágico amor entre este y Apolo. El tema está inspirado en las *Metamorfosis* de Ovidio (Libro X, 162-219) donde se narra cómo el joven Jacinto es herido mortalmente por el disco lanzado por Apolo. Este y su amante Jacinto, ligeros de ropa y untados de aceite, disputaban una competición de lanzamiento de disco. Apolo lo lanzó con tal ímpetu que, alcanzando el cielo, desgarró las nubes. El joven Jacinto, empujado por el juego, corrió a recogerlo cuando ya descendía a tierra, pero el disco, tras rebotar en el suelo, le golpeó en el rostro. Pálido cayó mortalmente herido mientras Apolo, inconsolable, lo sostuvo entre sus brazos. En el suelo, junto al joven amante tocado por la muerte, brotaron unas flores, los jacintos, que siendo blancos se teñirían con motas rojas de la sangre de su herida.

¡Te mueres en la flor de la juventud! —laméntase el dios—. ¡Y he sido yo, amado Jacinto, el culpable por atender a tus ruegos! ¡Yo no puedo mirarte la herida mortal sin ver en mi mano una mancha de sangre! ¡Mi único consuelo es el pensar que me ha movido el amor inmenso que te tengo! ¡Ojalá pudiera dar mi existencia por la tuya o morir contigo! Pero... mi lira no cesará de cantarte... y tu sangre formará una flor parecida a la azucena, excepto en el color, que siempre me recordará mi dolor con lágrimas².

Giambattista retrata al joven tebano ya desfallecido y recostado en una posición algo lánguida pero poco real para un moribundo y, obedeciendo a esta fuente literaria, pinta también las florecillas en primer término.

En otra versión posterior de este episodio, escrita por Nono de Panópolis en sus *Dionisiacas*³, el responsable de la muerte de Jacinto no es Apolo sino Céfiro, el dios del suave viento del oeste. La belleza del joven provoca el amor de Céfiro que, celoso de que prefiera la compañía de Apolo, desvía el disco y causa la muerte de Jacinto⁴.

¹ Roberto Contini: *The Thyssen-Bornemisza Collection. Seventeenth and Eighteenth-Century Italian Painting*. Londres, Philip Wilson Publishers, 2002, p. 221.

² Ovidio: *Las Metamorfosis*. Madrid, Espasa-Calpe. Colección Austral, 1988, p. 188.

³ Poema griego escrito en hexámetros por el poeta de origen egipcio Nono de Panópolis y fechado probablemente entre los años 450 y 470 d. C.

⁴ Gertrude Borghero: *Thyssen-Bornemisza Collection. Catalogue Raisonné of the Exhibited Works of Art*. Lugano, Collection Thyssen-Bornemisza-Milán, Edizione Electa, 1986, p. 309.

fig. 3

Raqueta para el juego de la pallacorda, 1700-1799
Cuero y madera, 41 × 71 cm
Procuratie Nuove, Museo Correr, Venecia, inv. 58



5

Gabriele Bucchi: «Meraviglioso diletto». *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*. Pisa, Edizioni ETS, 2011, p. 202.

6

Cees de Bondt: «Tiepolo's *The Death of Hyacinth* and the image of the game of tennis in art (1500-1800)». En *Studi Veneziani*, vol. 47, 2004. Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali MMIV, pp. 381-83.

7

Keith Christiansen: *Giambattista Tiepolo, 1696-1770*. [Cat. exp.]. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1996, p. 171.

Tiepolo representa esta escena pero la narración no corresponde exactamente a las fuentes citadas. El disco solar ha sido sustituido por dos pelotas y una raqueta de tenis, representadas con una intención más que irónica junto a los jacintos en el primer plano de la pintura. La descripción del terrible suceso se completa con la visión parcial de la red en lo que podría ser el campo de juego situado tras el grupo de personajes que observa la escena principal. Otra pelota de tenis aparece en primer plano, en el ángulo opuesto a Jacinto, quizá la que le podría haber golpeado la enrojecida mejilla. Esta descripción hace pensar que Giambattista más bien pudo utilizar como fuente de inspiración, la versión, un tanto irónica, de la traducción italiana de las *Metamorfosis* de Ovidio realizada por Giovanni Andrea dell'Anguillara (Venecia, 1561). Durante el Renacimiento, se hizo muy habitual en las traducciones de los textos de autores clásicos modificar algunos aspectos de la descripción de las escenas mitológicas con elementos contemporáneos con el fin de actualizar el contexto de la narración. Según Cees de Bondt, el traductor podría haber conocido el juego de la *pallacorda* en la corte de Alessandro Farnese, su protector, quien había mandado construir dos campos para practicar este deporte, uno de ellos en su Villa Caprarola⁵.

Como dice Bondt, al igual que en la versión de Anguillara, Tiepolo habría sustituido también el juego del lanzamiento del disco por un partido de tenis. El pintor debía de conocer muy bien las *Metamorfosis* de este traductor, que había logrado un gran éxito en su tiempo y era todavía muy popular durante el siglo XVII, lo mismo que ocurrió con este deporte durante el siglo XVIII. Sin ir más lejos, el propio príncipe Wilhelm Friedrich Schaumburg-Lippe, el comitente del lienzo era un entregado jugador de tenis⁶. En el catálogo de la exposición *Giambattista Tiepolo 1696-1770* celebrada en el Metropolitan Museum de Nueva York, Keith Christiansen escribía sobre este cuadro:

Este nuevo deporte fue popular entre la nobleza renacentista, especialmente en boga en Inglaterra durante los reinados de Enrique VIII (1509-1547), él mismo un excelente jugador, y su hija Elizabeth I (1558-1603). [...] La versión de las *Metamorfosis* de Anguillara fue contemporánea al reinado de Elizabeth y fue publicada por primera vez en Venecia, donde se realizaron más ediciones durante el siglo XVII, una de las cuales Tiepolo pudo haber tenido a mano⁷.

fig. 4

Giambattista y Giandomenico Tiepolo
Dos putti, 1750/1752-1753
 Sanguina y albayalde sobre papel azulado,
 190 × 227 mm. Staatsgalerie, Graphische
 Sammlung, Stuttgart, inv. C 1475



fig. 5

Giandomenico Tiepolo
Jacinto moribundo y detalles para los frescos
del palacio de Wurzburg, 1752-1753
 Sanguina y albayalde sobre papel azulado,
 275 × 417 mm. Staatsgalerie, Graphische
 Sammlung, Stuttgart, inv. C 1471

fig. 6

Giandomenico Tiepolo
Detalles para La muerte de Jacinto, 1726?-1804
 Sanguina con trazos de albayalde sobre papel azulado,
 235 × 394 mm. The Morgan Library & Museum, Nueva
 York. Donación de Lore Heinemann, en memoria
 de su esposo, el Dr. Rudolf J. Heinemann, inv. 1997.31



Dibujos

La escena principal, descrita en el primer plano de la pintura, nos muestra a un dios Apolo representado como un joven atleta de cabellos rubios adornados por una corona de laurel, que gesticula con todo el cuerpo, inconsolable ante la pérdida de su amante, que yace herido de muerte por su culpa. Apolo había abandonado sus deberes como dios para dedicar todo su tiempo a Jacinto, y Giambattista nos lo demuestra representando dos de sus atributos, la lira y la aljaba con las flechas, en el primer plano, abandonados sobre el suelo. Corriendo llega un pequeño cupido que apoya su mano sobre la pierna del dios. La figura de este amorcillo aparece dibujada en un boceto sobre papel que se conserva en la Staatsgalerie de Stuttgart [fig. 4] y que posteriormente Giambattista reprodujo fielmente en el lienzo. Este museo posee también otros dos dibujos relacionados con esta pintura, todos ellos a sanguina. Uno de ellos representa la raqueta de tenis, mientras que en otro, Giandomenico reproduce la figura casi entera de Jacinto desvanecido sobre el manto de forma idéntica a como aparece en la pintura [fig. 5].

En relación con esta serie de dibujos y con idéntica técnica, la Morgan Library de Nueva York conserva un boceto de Giandomenico en el que se muestran detalles de la pintura como el brazo de Apolo, la pierna con sandalia y el rostro de Jacinto [fig. 6]. Frente a los bocetos o estudios que Giambattista realizó previos a la pintura, en su mayoría a la tinta y aguada y de rápida factura, los dibujos que se conservan de Giandomenico, conocidos como *ricordi*, fueron realizados a partir del lienzo y ejecutados con gran detalle.

fig. 7

Giambattista Tiepolo
Estudio para *La muerte de Jacinto* (anverso)
 Pluma, aguada con trazas de sanguina y tiza roja sobre papel, 324 × 222 mm
 Victoria and Albert Museum, Londres,
 inv. D. 1825.171-1885



fig. 8

Giambattista Tiepolo
Estudio para *La muerte de Jacinto* (reverso)
 Pluma, aguada con trazas de sanguina y tiza roja sobre papel, 324 × 222 mm
 Victoria and Albert Museum, Londres,
 inv. D. 1825.171-1885



fig. 9

Giambattista Tiepolo
***Apolo y Jacinto* (anverso)**
 Estudios para una *Crucifixión* (reverso)
 Pluma y aguada sobre papel, 202 × 160 mm
 Victoria and Albert Museum, Londres,
 inv. D. 1825.80-1885



8

Michael Levey: *Giambattista Tiepolo: His Life and Art*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1986, p. 207.

9

Se han conservado multitud de dibujos y grabados que Tiepolo realizaba más bien por divertimento y que solían ser pensamientos poéticos, improvisaciones o *capricci*. Giandomenico publicó muchos de estos dibujos tras la muerte de su padre bajo el título *Scherzi di fantasia*.

El Victoria and Albert Museum de Londres posee seis dibujos a la tinta y aguada [figs. 7-9] que también se han relacionado con el lienzo de *La muerte de Jacinto* y donde Tiepolo, con una técnica fresca y fluida, juega con las distintas posturas que podrían adoptar las dos figuras principales. Como propone Michael Levey⁸, las figuras del grupo central de la escena «podrían haber sido extraídas de los *capricci*, y reaparecerían después en la serie de los *Scherzi di fantasia*»⁹. Apolo es representado a la derecha, o a la izquierda de Jacinto, y este en una postura más o menos recostada sobre su amante. Sin embargo, en ninguno de estos casos el personaje del dios aparece gesticulante como en la dramática versión final del lienzo, en la que, por otra parte, todo el contacto físico entre ambos ha desaparecido.



Continuando con esta serie de dibujos, se conservan otros ejemplares en el Museo Civico de Trieste. En uno de ellos, mientras que en el anverso se representa la escena de Apolo y Jacinto [fig. 10], las dos figuras del reverso [fig. 11] se han puesto en relación con el tema *Angelica curando las heridas de Medor*, que Giambattista pintó al fresco en la galería Ariosto en la Villa Valmarana, Vicenza, comisionado por el propio Giustino Valmarana en 1757.

Otros bocetos similares se conservan en el Martin von Wagner Museum de Wurzburg [figs. 12-14] donde se aprecia incluso la raqueta esbozada en primer término. En estos dibujos, el artista juega con la postura de Apolo y Jacinto inspirado en una composición análoga a la de una Piedad.

Este museo posee también un dibujo preparatorio para algunos de los personajes que se muestran contemplando el suceso y cuyos atuendos y tocados son de un marcado carácter orientalizante [fig. 15]. Este compacto grupo está encabezado por dos figuras de mayor edad, un alabardero y un personaje barbado, identificado en ocasiones como Amiclas, rey de Esparta, el padre de Jacinto. Ambos observan la escena con semblante crítico, posiblemente porque Apolo ha desatendido sus deberes como dios para vivir el apasionado romance con el joven Jacinto.



fig. 10
Giambattista Tiepolo
Dibujo para *La muerte de Jacinto*
(anverso)
Pincel, aguada con trazas de
sanguina y tiza roja sobre papel,
337 x 242 mm
Museo Civico Sartorio, Trieste,
inv. 2106a

fig. 11
Giambattista Tiepolo
Dibujo para *Angelica asistiendo
a Medoro* (reverso)
Pincel, aguada con trazas de
sanguina y tiza roja sobre papel,
337 x 242 mm
Museo Civico Sartorio, Trieste,
inv. 2106b

fig. 12
Giambattista Tiepolo
Dibujo para *La muerte de Jacinto* (anverso)
Aguada y tinta sobre papel, 369 x 292 mm
Martin von Wagner Museum der Universität
Würzburg, Wurzburg, inv. 7912



fig. 13
Giambattista Tiepolo
Dibujo para *La muerte de Jacinto* (reverso)
Aguada y tinta sobre papel, 369 x 292 mm
Martin von Wagner Museum der Universität
Würzburg, Wurzburg, inv. 7912



fig. 14
Giambattista Tiepolo
La muerte de Jacinto
Aguada y tinta sobre papel, 374 x 293 mm
Martin von Wagner Museum der Universität
Würzburg, Wurzburg, inv. 7911



fig. 15
Giambattista Tiepolo
Dibujos para cabezas orientales
Aguada y tinta sobre papel, 438 x 289 mm
Martin von Wagner Museum der Universität
Würzburg, Wurzburg, inv. 7913

fig. 16

Giambattista Tiepolo*Dibujos para el dios Pan*

Aguada y tinta sobre papel, 430 × 292 mm

Martin von Wagner Museum der Universität

Würzburg, Würzburgo, inv. 7914



fig. 17

Giambattista Tiepolo*Rinaldo y Armida, 1752-1753*

Óleo sobre lienzo, 105 × 140 cm

Staatsgalerie, Würzburgo. Leihgabe der Bayerischen

Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen,

inv. WÜ Res. G 159

Amores ilícitos

¿Por qué Giambattista opta por la versión de Anguillara y no por la clásica de Ovidio? Posiblemente obedeciendo al encargo del barón Schaumburg-Lippe y aceptando que se trataba de un homenaje póstumo a su amante muerto, el músico Domènec Terradella, el maestro optó por esta versión con la finalidad de actualizar el contexto de la historia. Una versión trágica pero irónica a la vez con la que podrían ensalzarse o criticarse los amores ilícitos entre el dios Apolo y el joven Jacinto. Este trasfondo moralizante sobre las pasiones carnales aparece ilustrado con la presencia de diversos detalles simbólicos. El guacamayo, posado sobre parte de la arquitectura clásica que centra la composición, se ha identificado muchas veces con el pecado y la vida licenciosa. Bajo él, observa la escena con una sonrisa mordaz la estatua de Pan, dios griego relacionado con los pastores y venerado en la Arcadia, que en Roma se identificó con Fauno. Representado con los cuernos en la frente y sus miembros inferiores de macho cabrío, es el dios de la fertilidad y de la sexualidad masculina, por lo que su presencia en la escena no es casual. Su imagen es el contrapunto al acento trágico de la escena. Existe un boceto con diversos dibujos de esta figura en el Martin von Wagner Museum de Würzburgo [fig. 16].

Este aspecto de la composición se repite con pocos cambios en la obra de Giambattista Tiepolo *Rinaldo y Armida*, fechada en 1752-1753 y conservada en la Staatsgalerie de Würzburgo [fig. 17] que formaba parte de la serie de *La Jerusalén liberada* realizada asimismo en los años que pasó en esta ciudad. La presencia del guacamayo, del dios Pan y el arco al fondo junto a los cipreses repite la misma fórmula para centrar la escena, en la que incluso el cromatismo del manto en el regazo de Armida es idéntico al que aparece bajo la figura de Jacinto moribundo, cuya fisonomía recuerda, a su vez, a la de Rinaldo.

Veronés

fig. 18

Paolo Veronés (Paolo Caliari)
Marte y Venus, década de 1570
 Óleo sobre lienzo, 205,7 × 161 cm
 The Metropolitan Museum of Art,
 Nueva York. John Stewart Kennedy
 Fund, 1910, inv. 10.189



Giambattista sentía predilección por Veronés (Verona, 1528-Venecia, 1588), de cuya pintura apreciaba no solo su maravillosa técnica, sino también su manera de concebir los distintos temas. Su influencia es patente en la serie de pinturas que realizó en Wurzburg. Según Philipp P. Fehl, tanto el plano del fondo como el grupo de personajes que contemplan el suceso son un homenaje a la pintura de su admirado Veronés, como lo es también la propia figura de Jacinto¹⁰. Si contemplamos la obra de Veronés *Marte y Venus* [fig. 18] que se conserva en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York podemos apreciar cómo Tiepolo ha tomado de ella para su *Muerte de Jacinto* la hilera de árboles y la representación de la estatua del dios Pan a modo de telón de fondo del grupo principal del primer plano. Como en la obra veronesiana, idea una escena donde los dioses visten de forma opulenta y en la que sobresale la gran riqueza y calidad de los magníficos objetos. Sin embargo, mientras la obra de Veronés celebra el triunfo del amor, Tiepolo narra las consecuencias trágicas del mismo.

10

Philipp P. Fehl: «Farewell to Jokes: The Last "Capricci" of Giovanni Domenico Tiepolo and the Tradition of Irony in Venetian Painting». En *Critical Inquiry*, vol. 5, n.º 4, verano de 1979, The University of Chicago, 1979, p. 777.

Giandomenico Tiepolo



fig. 19
Giandomenico Tiepolo
La marcha de Pulcinella, 1797
Fresco, 198 x 150 cm
Ca' Rezzonico, Venecia,
inv. Cl. I n. 1752



fig. 20
Vista de la reconstrucción
de la sala Pulcinella en el museo
Ca' Rezzonico, Venecia

Giambattista Tiepolo adquirió en 1757 Villa Zianigo¹¹, una típica villa veneciana, en Mirano, cerca de la ciudad de los canales, que rehabilitó según sus necesidades y que decoró al fresco junto a Giandomenico, quien heredaría la propiedad a la muerte de su padre. Giandomenico pintó, a modo de homenaje, uno de los frescos, titulado *La marcha de Pulcinella* [fig. 19], en el que reprodujo una curiosa escena que recuerda a *La muerte de Jacinto*. Esta obra se conserva, junto a gran parte de los frescos de la villa, en el museo Ca' Rezzonico de Venecia, donde se ha recreado en pequeñas salas lo que podría haber sido la decoración de la villa [fig. 20]. En esta obra Giandomenico representa a un personaje tumbado en el primer plano de la composición, descansando tras un partido de raqueta, pero que parece desvanecido e imita la postura de Jacinto moribundo. A su lado, y en el mismo sitio que en el lienzo de Giambattista, se muestran abandonados sobre el suelo la pala y la pluma. La mordacidad con la que Giandomenico reproduce la escena mitológica de la pintura de su padre, ya de por sí irónica, no queda, sin embargo, exenta del sentimiento trágico de la propia historia.

¹¹
Svetlana Alpers y Michael Baxandall:
Tiepolo and the Pictorial Intelligence.
New Haven y Londres, Yale University
Press, 1994, p. VIII.

El barón Hans Heinrich Thyssen y *La muerte de Jacinto*

Cuando Barth D. Schwartz, en su artículo para la revista *Connoisseur* «Thyssen in All Candor»¹² pregunta al barón Hans Heinrich Thyssen acerca de su visión de esta obra él responde:

Hace años no me gustaba. En 1948, mi hermano Stefan lo heredó. Rudolph Heinemann, que era asesor de mi padre y también mío, me dijo «Si tu hermano lo pone a la venta, debes adquirirlo a cualquier precio». Así que se lo compré a mi hermano, creo que por 24.000 dólares. Y fue un «por caro que sea» a finales de la década de los cuarenta. Con el tiempo, mis sentimientos hacia él han cambiado. Ahora lo utilizo como punto de referencia. Cuando estoy considerando si comprar, conservar o vender una pintura, la comparo con esta. Me pregunto «¿Quiero conservar esta o la que me han ofrecido?». Muchas veces, rechazo la otra.

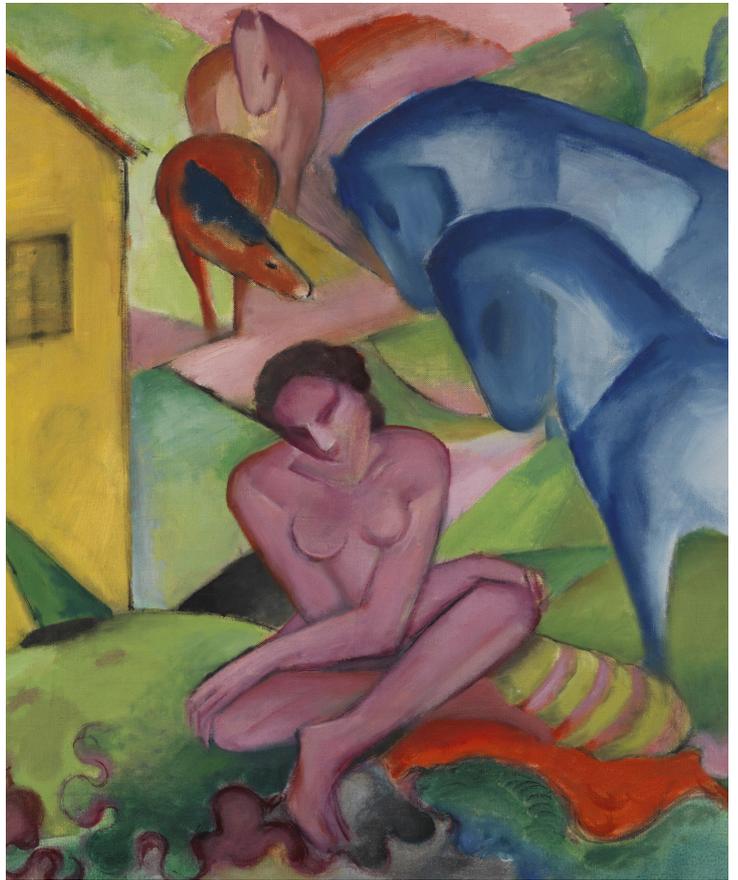
12

Barth Davis Schwartz: «Thyssen in All Candor. A far-ranging conversation with the world's most powerful collector». En *Connoisseur*, Nueva York, enero de 1984.

El jinete y el sueño

La relación entre Franz Marc y Wassily Kandinsky a través de su intercambio de obras¹

Marta Ruiz del Árbol



Franz Marc
El sueño, 1912
(detalle)

fig. 1

**Marc y Kandinsky presentan el
diseño de la cubierta del Almanaque,
Múnich, 1911**

**Fotografía de Gabriele Münter y
Johannes Eichner Stiftung, Múnich**



Es extremadamente difícil hacer
regalos espirituales a los coetáneos².

Franz Marc, 1912

Wassily Kandinsky y Franz Marc sellaron su amistad, como tantos otros artistas antes y después de ellos, con el intercambio de sus propias obras. Además de rendir tributo a su compañero de aventuras, ambos pintores parecen haber utilizado sus lienzos como instrumento para declarar las aspiraciones artísticas que les llevaron a crear juntos el *Almanaque Der Blaue Reiter (El Jinete Azul)* [fig. 1]. ¿Hasta qué punto tomaron los pinceles para expresar sus principios? ¿Escondieron tras sus trazos historias de anhelos y sueños comunes? ¿Son sus obras anécdotas de competencia o incluso de rivalidad? El presente ensayo pretende analizar el contexto en el que los editores del *Almanaque* intercambiaron aquellas piezas e intentará evaluar hasta qué punto, al decidir regalarlas, se convirtieron en obras especialmente significativas dentro de su corpus artístico y en una suerte de pinturas programáticas del proyecto *Der Blaue Reiter*.

1

Este texto se publicó originalmente en Ulf Küster (ed.), *Der Blaue Reiter* [cat. exp. Riehen-Basel, Fondation Beyeler]. Riehen, Fondation Beyeler, 2016, pp. 158-163.

2

Franz Marc: «Geistige Güter». En *Der Blaue Reiter* (eds.), Wassily Kandinsky y Franz Marc. Múnich, 1912, p. 1. Ed. esp.: Franz Marc: «Bienes espirituales». En Wassily Kandinsky y Franz Marc: *El jinete azul (Der Blaue Reiter)*. Klaus Lankheit (ed.). Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós, 2002, p. 33.

El origen del *Almanaque* y un jinete para Franz Marc

fig. 2

Wassily Kandinsky
***Improvisación 12 (Jinete)*, 1910**
Óleo sobre lienzo, 97 × 106,5 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
Pinakothek der Moderne, Múnich,
inv. 11249



«Querido Kandinsky, su pintura aterrizó bien, llegó, fue colgada y venció. ¡Muchas gracias!»³, informaba Marc a su amigo en una carta fechada el 31 de julio de 1911. A pesar de que los artistas se conocían desde hacía poco más de medio año, el pintor ruso le hacía llegar un lienzo, en un momento de máximo entendimiento entre ambos. No solo porque desde su encuentro en enero de 1911, Marc había pasado a formar parte de la *Neue Künstlervereinigung München*, de la que Kandinsky era miembro fundador, sino especialmente porque en aquel momento la idea del *Almanaque* acababa de ser esbozada por Kandinsky⁴.

La obra en cuestión era *Improvisación 12 (Jinete)* [fig. 2] de 1910, un lienzo que seguía el sistema de división por categorías con el que Kandinsky había comenzado a clasificar sus obras en 1909. Tomando prestada la terminología del ámbito musical, las improvisaciones respondían a su deseo de que la pintura fuera una «expresión principalmente inconsciente [...] de procesos de carácter interno»⁵. Simbolizaba su aspiración de plasmar la «naturaleza interior» a través de un proceso artístico por el que renunció a los modelos de representación pictórica de la tradición occidental. Aunque ciertos elementos de la composición, como el caballo sobre el que cabalga un jinete o las tres pequeñas figuras situadas a su izquierda, aún son reconocibles, la escena no se enmarca en un paisaje.

3
Carta de Marc a Kandinsky del 31 de julio de 1911. En Wassily Kandinsky y Franz Marc: *Briefwechsel: Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc*. Múnich, 1983. Ed. esp. Wassily Kandinsky y Franz Marc: *Correspondencia. Con cartas de Gabriele Münter y Maria Marc*. Klaus Lankheit (ed.). Madrid, Síntesis, 2004, n. 27, p. 66.

4
Carta de Kandinsky a Marc del 19 de junio de 1911. En Kandinsky y Marc, *op. cit.* nota 2, n. 17, pp. 56-58.

5
Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei*. Múnich, 1912. Ed. esp.: *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós, 1996, p. 108.

6

Carta de Kandinsky a Marc del 19 de junio de 1911. En Kandinsky y Marc, *op. cit.* nota 2, n. 17, p. 58.

7

Sobre la importancia del jinete en la obra de Kandinsky y el *Almanaque*, véanse, entre otros, Kenneth Lindsay: «The Genesis and Meaning of the Cover Design for the First Blaue Reiter Exhibition Catalogue». En *The Art Bulletin*, marzo de 1953, vol. 35, n. 1, pp. 47-52; Johannes Langner: «Improvisation 13. Zur Funktion des Gegenstandes in Kandinskys Abstraktion». En *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Berlin y Múnich, 1977, n. 14, pp. 115-146; Eberhard Roters: «Wassily Kandinsky und die Gestalt des Blauen Reiters». En *Jahrbuch der Berliner Museen*, vol. 5, 1963, pp. 201-226, y Peg Weiss: «Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen». En Armin Zweite (ed.): *Kandinsky und München* [cat. exp. Múnich, Städtische Galerie im Lenbachhaus]. Múnich, Prestel Verlag, 1982, pp. 29-83.

8

Wassily Kandinsky: «“Der Blaue Reiter”, (Rückblick)». En *Das Kunstblatt*, 14, 1930, p. 59.

9

Destacan especialmente las asociaciones con el concepto de la flor azul (*Blaue Blume*) del Romanticismo. Véase, por ejemplo, Peter-Klaus Schuster: «Vom Tier zum Tod: Zur Ideologie des Geistigen bei Franz Marc». En Erich Franz (ed.): *Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912-1915* [cat. exp. Múnich, Staatsgalerie moderner Kunst-Münster, Westfälisches Landesmuseum]. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 1993, p. 183.

10

Carta de Kandinsky a Marc del 18 de septiembre de 1911. En Kandinsky y Marc, *op. cit.* nota 2, n. 40, p. 78.

Por el contrario, Kandinsky hizo desaparecer toda referencia a la realidad visible para situar a los protagonistas en una especie de tormenta de color. Desde el extremo superior derecho surge una descarga que se proyecta sobre la figura del caballero para propagarse después por toda la mitad superior del lienzo.

Es muy significativo el hecho de que Kandinsky decidiese regalar a Marc precisamente un lienzo cuyo protagonista es un jinete porque, cuando se lo envió, el *Almanaque* aún no tenía título. De hecho, el único nombre que el pintor ruso había sugerido para la publicación era *La cadena*, por su pretensión de que esta fuera «una cadena hacia el pasado y un rayo de luz en el futuro»⁶. Con este obsequio, no solo confirmaba aún más la importancia que este tema tenía para él mismo, sino que también anticipaba la relevancia que poco después adquiriría la figura del jinete en su colaboración con Marc⁷. ¿Hasta qué punto fue determinante *Improvisación 12* en la elección definitiva del título *Der Blaue Reiter* para el *Almanaque*?

En 1930, Kandinsky explicó que la denominación definitiva surgió un día mientras tomaban café en casa de Marc: «Ambos amábamos el azul; Marc, los caballos y yo, los jinetes. De manera que el nombre fue una consecuencia natural»⁸. Esta versión desmitificadora ha levantado mucha controversia entre los historiadores por considerarse que Kandinsky había obviado conscientemente el profundo simbolismo y las múltiples asociaciones implícitas en esta elección⁹. Sin embargo, es probable que el contexto que el pintor ruso describió se correspondiera con la realidad y que fuera efectivamente durante aquel caluroso verano de 1911 cuando, juntos en Sindelsdorf y delante del lienzo de Kandinsky, dieran con aquel nombre, *Der Blaue Reiter*, que tan bien reflejaba sus anhelos artísticos.

Para mediados de septiembre la decisión sobre el título del *Almanaque* ya estaba firmemente tomada y Kandinsky tenía preparadas varias portadas para enseñar al editor Reinhard Piper¹⁰. Entre los bocetos que preparó, predominan las imágenes en las que una figura a caballo atraviesa la composición en sentido ascendente [fig. 3]. Si bien el vocabulario de Kandinsky nunca permite ni afirmaciones categóricas ni lecturas unilaterales, estos jinetes parecen proceder de un mundo

fig. 3

Wassily Kandinsky
*Boceto para la cubierta del
Almanaque Der Blaue Reiter, 1911*
Acuarela, tinta y lápiz sobre papel,
277 x 219 mm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, Múnich,
inv. GMS 605



fig. 4

Wassily Kandinsky
*Boceto definitivo para la cubierta
del Almanaque Der Blaue Reiter, 1911*
Acuarela, tinta y lápiz sobre papel,
277 x 219 mm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, Múnich,
inv. GMS 608

legendario, como de cuento, presente en muchas de sus obras desde muy pronto. Ligados a una iconografía principalmente vinculada con su infancia y su Rusia natal, los protagonistas de estos dibujos preparatorios entroncarían con la figura principal de la obra que Kandinsky había regalado a Marc poco antes. Los elementos más anecdóticos —como las diminutas figuras que aún dejaban un poso narrativo en el lienzo de 1910—, han desaparecido y la figura a caballo se convierte en una suerte de símbolo ético del triunfal poder del espíritu sobre el materialismo que había dominado el arte desde el siglo XIX¹¹. ¿Podría establecerse un paralelismo entre el regalo de Kandinsky a Marc y la idea preliminar que el artista ruso contempló para la portada del *Almanaque*?

Sin embargo, como es bien sabido, el jinete que finalmente convirtieron en el emblema de la publicación se alejó de esta primera propuesta, vinculada al lienzo regalado por Kandinsky, para aproximarse a la iconografía de san Jorge. El caballero cristiano matando al dragón, un motivo que había ido cobrando relevancia simultáneamente en la iconografía del pintor ruso, relevó al jinete de los primeros bocetos, al parecer por deseo de Marc [fig. 4]¹². Al convertir esta imagen en la portada del *Almanaque*, el santo a caballo, alegoría de la victoria del bien sobre el mal, transfería sus cualidades al artista moderno. Sus armas, en palabras del pintor alemán, eran los «nuevos pensamientos» que «matan mejor que el acero y destruyen lo que se tenía por indestructible»¹³.

Cabe señalar que la obra *Improvisación 12 (Jinete)* volvería a ser mencionada de manera puntual en las numerosas cartas que estos artistas cruzaron durante el otoño de 1911. Ambos pintores, que se hallaban inmersos en la preparación del *Almanaque*, dieron una gran importancia a las ilustraciones que debían acompañar a la publicación. Durante aquellas conversaciones, Marc propuso incluir una reproducción de *Improvisación 12* para «completar la ilustración fantástica»¹⁴. Esta idea, que al parecer partía originariamente de Maria Franck, compañera del pintor alemán, confirma la importancia del lienzo y corrobora la evocación, al menos para los Marc, de una iconografía mítica ligada a la fábula. Sin embargo, Kandinsky no se mostró plenamente convencido, pues temía que se hiciese una lectura de su obra excesivamente ligada a la fantasía y finalmente no se incluyó¹⁵.

11

Langner, *op. cit.* nota 7, pp. 130-31.

12

Schuster, *op. cit.* nota 9, p. 183.

13

Franz Marc: «Die "Wilden" Deutschlands». Ed. esp.: «Los Wilden de Alemania». En Kandinsky y Marc, *op. cit.* nota 2, p. 40.

14

Postal de Marc a Kandinsky del 10 de noviembre de 1911. En Kandinsky y Marc, *op. cit.* nota 3, n. 55, pp. 96-97.

15

Carta de Kandinsky a Marc sin fecha. En Kandinsky y Marc, *op. cit.* nota 2, n. 56, pp. 97-98.

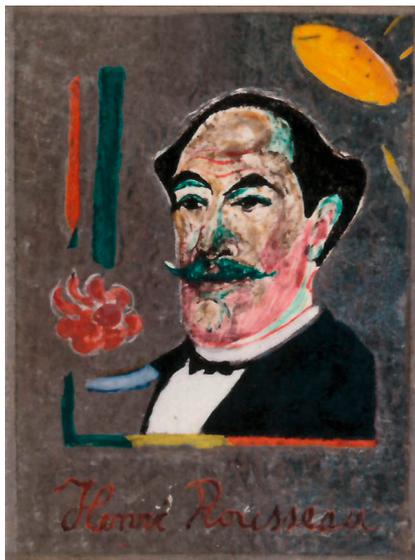


fig. 5

Franz Marc
Retrato de Henri Rousseau, 1911
 Pintura sobre vidrio, 15,3 × 11,4 cm
 Städtische Galerie im Lenbachhaus
 und Kunstbau München, Múnich,
 inv. GMS 723

16

Carta de Marc a Kandinsky del 23 de diciembre de 1911. En Kandinsky y Marc, *op. cit.* nota 3, n. 63, p. 114.

17

Katherin Kuenzli: «Grenzerweiterung der moderner Kunst. Der "Blaue Reiter", die Pariser Moderne und Henri Rousseau». En *Expressionismus in Deutschland und Frankreich. Von Matisse zum Blauen Reiter* [cat. exp. Zürich, Kunsthau Zürich-Montréal, Musée des Beaux-Arts], Prestel Verlag, 2014, p. 98.

18

Wilhelm Uhde: *Henri Rousseau*. París, Eugène Figuière, 1911.

La primera exposición y un pequeño anticipo para Kandinsky

El siguiente obsequio se produjo unos meses más tarde, a finales de 1911. Atrás quedaba un otoño de intensa preparación del *Almanaque* y de debates en el seno de la Neue Künstlervereinigung München, que terminaron provocando la salida de ambos de la agrupación a comienzos de diciembre. «Si puede ser para usted como un pequeño regalo de Navidad, venga a por el pequeño retratito de Rousseau que tengo en casa» [fig. 5], escribía Marc en una carta el 23 de diciembre de 1911¹⁶. El artista se sentía en deuda tras haber recibido *Improvisación 12* y ofrecía a Kandinsky su interpretación del autorretrato del francés Henri Rousseau. Sin embargo, en aquella misma carta, Marc aclaraba que le habría gustado «tener algo mejor que regalarle» ya que no lo consideraba un intercambio adecuado en comparación con la obra de Kandinsky. Ese «algo mejor» finalmente llegaría a mediados del año siguiente.

No obstante, el *Retrato de Henri Rousseau* ilustraba otro de los momentos decisivos de su relación. Coincidió precisamente con la celebración de la primera exposición *Der Blaue Reiter* en la Galerie Thannhauser. Pero no solo eso. Esta pintura sobre vidrio se incluyó como obra fuera de catálogo en la emblemática muestra, donde además ocupó un lugar de honor. Si se tiene en cuenta la fecha en la que Marc ofreció el retrato a Kandinsky, el 23 de diciembre de 1911, se descubre un solapamiento con las fechas de la *Primera exposición Der Blaue Reiter* (del 18 de diciembre de 1911 al 3 de enero de 1912). Sin embargo, tanto la descripción realizada en las cartas como las fotos que Gabriele Münter hizo de la exposición [fig. 6] confirman que se trata, en ambos casos, de la copia del retrato de Henri Rousseau. ¿Estaría la obra de Marc colgada en la exposición únicamente los primeros días de la muestra? O, por el contrario, ¿decidiría Kandinsky colgarla tras recibirla de su amigo?

El cuadro era la expresión del que quizá fue el mayor descubrimiento para Marc y Kandinsky durante los meses previos a la publicación del *Almanaque*. A pesar de que el pintor ruso había visto la obra de Rousseau durante su viaje a París de 1907, no fue consciente de su relevancia hasta 1911, tras la lectura de la primera monografía del artista francés¹⁷. Publicada aquel mismo año por Wilhelm Uhde¹⁸, supuso una auténtica revelación para los editores de *Der Blaue Reiter*, que

fig. 6

**Primera exposición *Der Blaue Reiter*,
Galerie Thannhauser,
Múnich, 1911-1912**
Fotografía de Gabriele Münter y
Johannes Eichner Stiftung, Múnich



inmediatamente decidieron incluir la obra del pintor francés en el *Almanaque* y buscar imágenes para ilustrarla.

Kandinsky, que dividía el arte en «gran realismo» y «gran abstracción», respondió al texto de Uhde mencionando a Rousseau como el paradigma del primer grupo en su ensayo «Sobre la cuestión de la forma» del *Almanaque*¹⁹. El aduanero ejemplificaba a la perfección la teoría del pintor ruso de que la forma debía ceñirse únicamente a la «necesidad interior» de cada artista. Ello hacía no solo posible, sino también necesaria, la convivencia de muchas formas de representación diferentes igualmente válidas: de las escenas de jungla de Rousseau a los dibujos infantiles, junto con las esculturas africanas o sus propias composiciones no figurativas.

Por su parte, Marc reaccionó al descubrimiento de Rousseau cogiendo los pinceles para copiar el autorretrato que aparecía reproducido en la monografía. Al emplear para ejecutarlo la técnica bávara de la pintura sobre vidrio (*Hinterglasmalerei*) que habían comenzado a utilizar Gabriele Münter y Wassily Kandinsky en Murnau, el homenaje a Henri Rousseau adquirió un carácter específicamente alemán. Con cierta ironía, Marc incluyó un halo sobre la cabeza de este recién descubierto padre de la modernidad y lo transformó así en el símil moderno de los santos que poblaban las obras sobre vidrio del arte popular bávaro²⁰.

19

Wassily Kandinsky: «Über die Formfrage». Ed. esp.: «Sobre la cuestión de la forma». En Kandinsky y Marc, *op. cit.* nota 2, p. 161.

20

Véase el análisis de Angela Lampe: «Realistik = Abstraktion oder Kandinskys "Neuer Realismus"». En Cathrin Klingsöhr-Leroy y Franz Marc Museumsgesellschaft (eds.): *Der Große Widerspruch. Franz Marc zwischen Delaunay und Rousseau* [cat. exp. Kochel, Franz Marc Museum]. Berlín y Múnich, Deutscher Kunstverlag, 2009, pp. 42-45.

La publicación del *Almanaque* y un sueño convertido en lienzo para Kandinsky

fig. 7
Franz Marc
El sueño, 1912
 Óleo sobre lienzo, 100,5 × 135,5 cm
 Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
 Madrid, inv. 660 (1978.15)

[\[+ info\]](#)



«El libro da una impresión fabulosa. No sabe usted lo que me ha alegrado verlo, por fin, acabado. De una cosa estoy seguro: muchos en el país, entre ellos muchos jóvenes, nos lo agradecerán en secreto, se entusiasmarán con el libro y medirán el mundo con él», escribía Marc en mayo de 1912²¹. El *Almanaque*, al fin había visto la luz y coincidía con el momento en el que, según Klaus Lankheit, el artista estaba pintando *El sueño* [fig. 7]²². Este fue el lienzo con el que finalmente Marc saldaría su cuenta pendiente con Kandinsky, pues sería el digno intercambio por *Improvisación 12* que el ruso le había enviado casi un año antes²³.

A diferencia del regalo de Kandinsky, que el artista seleccionó de entre los cuadros que había pintado cuando ambos aún no se conocían, Marc se embarcó en la tarea de ejecutar esta obra tras arduos meses de trabajo conjunto. Si la primera selló el inicio de *Der Blaue Reiter*, esta última parece celebrar la consecución de una larga labor colaborativa que tuvo como fruto el *Almanaque*. ¿Pretendió Marc con esta obra sintetizar las ideas sobre las que habían debatido durante los meses previos? ¿Hasta qué punto se reflejan en ella sus compartidos anhelos de un arte nuevo y espiritual?

El centro de la composición lo ocupa una mujer desnuda que, sentada con las piernas cruzadas, tiene los ojos cerrados. Junto a ella aparecen varios animales: un león y cuatro

21
 Carta de Franz Marc a Wassily Kandinsky sin fecha. En Kandinsky y Marc, *op. cit.* nota 3, n. 113, pp. 198-99.

22
 Klaus Lankheit: *Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst*. Colonia, DuMont Buchverlag, 1976, p. 84.

23
 A diferencia de los otros obsequios, esta entrega no quedó registrada en la correspondencia. Sí quedó en cambio reflejado en las listas manuscritas de Kandinsky (*Handlists*) y así aparece también en todos los catálogos razonados. Véase Klaus Lankheit: *Franz Marc. Katalog der Werke*. Colonia, Verlag M. DuMont Schauberg, 1970, n. 172, p. 60; Annegret Hoberg e Isabelle Jansen: *Franz Marc. The Complete Works*, 3 vols. Londres, Philip Wilson Publishers, 2004-2011, vol. I, n. 175, p. 196; Hans K. Roethel y Jean K. Benjamin: *Kandinsky. Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings*, 2 vols. Londres, Sotheby's Publications, 1982-1984, vol. 1, n. 354, p. 332.

caballos, que dirigen su mirada hacia ella, confirmando su protagonismo. Esta enigmática pintura es una de las pocas composiciones con figuras humanas de la etapa madura de Franz Marc. El artista alemán, conocido por haberse decantado muy pronto por los animales como tema principal de su obra, decidió regalar a Kandinsky un lienzo excepcional dentro de su trayectoria. Esta rareza en su predominante apuesta por el mundo animal, plantea la cuestión de si estuvo influida de alguna manera por el destino que esperaba a la obra y la reciente publicación del *Almanaque*. Según Klaus Lankheit el que «fuese entregada a su amigo, no debió ser una casualidad» y apuntaba la posibilidad de que fuese una especie de rapsodia órfica en la que las ideas contenidas en la génesis del *Almanaque* hubiesen encontrado una transcripción alegórica²⁴.

A pesar de haber incorporado una figura femenina, la obra respira el espíritu arcádico que Marc anhelaba para su pintura y que describió en el que se considera su primer texto teórico, titulado «Sobre la animalización del arte». En este escrito, el artista confesaba que estaba tratando de intensificar sus sentimientos «por el ritmo orgánico de todas las cosas, de alcanzar una empatía panteística con el palpitante y fluido torrente sanguíneo de la naturaleza, que vive en los árboles, los animales y el aire»²⁵. La protagonista aparentemente forma parte de ese mundo originario, que para Marc ya solo pertenecía a los animales puesto que los humanos habían sido desterrados de él. Su aspiración de «crear un nuevo reino paradisiaco en el que se pudiera alcanzar la perfecta compenetración del hombre con la naturaleza»²⁶, parece haber encontrado forma en esta obra. ¿Qué es lo que ha permitido que la mujer de *El sueño* acceda a ese territorio reservado a los seres no contaminados? La clave podría encontrarse en el título del lienzo.

Para Franz Marc el sueño fue un tema recurrente. Encontramos seres dormidos en un número importante de obras, como *Perro en la nieve* de 1910-1911 o *El toro (toro blanco)* de 1911. Son escenas en las que la tierra acoge y protege al plácido animal. Y es que, a diferencia de otros artistas, Marc no asocia el sueño con la pesadilla. Para él, es el momento en el que se entrevé el lado más auténtico de las cosas, la realidad más íntima. Por eso, estas escenas representan momentos de pureza y unión con la naturaleza cercanos a lo paradisiaco²⁷.

24

Lankheit, *op. cit.* nota 22, p. 84.

25

Este texto proviene de una carta que Marc envió al editor Reinhard Piper el 20 de abril de 1910 y que este publicó posteriormente en *Das Tier in der Kunst*. Munich, R. Piper & Co., 1910, p. 190. Reproducido en Klaus Lankheit: *Franz Marc. Schriften*. Colonia, DuMont Buchverlag, 1978, p. 98.

26

Paloma Alarcó: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Moderna*. Madrid, Museo-Thyssen-Bornemisza, 2009.

27

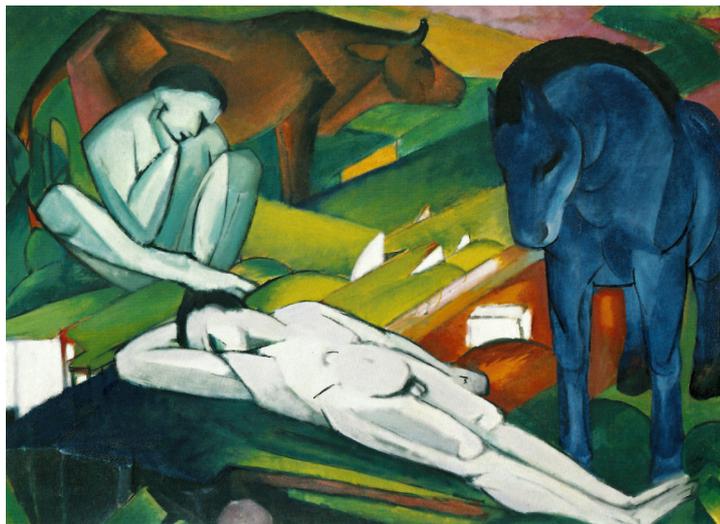
Véase Mark Rosenthal: *Franz Marc*. Múnich, Prestel Verlag, 1989, p. 28 y Volker Adolphs: «Seeing the World and Seeing through the World». En Volker Adolphs y Annegret Hoberg (eds.): *August Macke and Franz Marc. An Artist Friendship* [cat. exp. Bonn, Kunstmuseum Bonn – Múnich, Städtische Galerie im Lenbachhaus]. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2014, p. 13.



fig. 8

Franz Marc**La cascada (Mujeres bajo una cascada), 1912****Óleo sobre lienzo, 164 × 158 cm**
Colección privada

fig. 9

Franz Marc**Los pastores, 1912****Óleo sobre lienzo, 100 × 135 cm**
Bayerische**Staatsgemäldesammlungen.****Pinakothek der Moderne, Múnich,**
inv. L 1728

Como Kandinsky, Marc ansía la regeneración espiritual de la sociedad a través del arte y parece presentar este momento como un resquicio que le queda al ser humano para su regeneración. En *El sueño*, la naturaleza no arroja solo a los animales, sino que también cobija al ser humano, pero dormido. Es un Jardín de las Delicias, una Arcadia recuperable. Aún hay esperanza.

Esta pintura que Marc regaló a Kandinsky, no fue la única obra en la que incluyó la figura humana. Suele ponerse en relación con otros dos cuadros, también fechados en aquella primavera de 1912: *La cascada (Mujeres bajo una cascada)* [fig. 8] y *Los pastores* [fig. 9]. De formato similar a *El sueño*, en ellas evocó la tradición de lo pastoral y la iconografía del Jardín de las Delicias. Este tema, que también interesó a Kandinsky²⁸, se pone de manifiesto a través de hombres y mujeres que, acompañados siempre por animales, no se avergüenzan de su desnudez. Representados en el momento prelapsario, anterior a la caída, sus cuerpos se repliegan sobre sí mismos y se adaptan a la estructura de la composición para acentuar, también a nivel formal, la sensación de comunión con la naturaleza. Son seres que duermen o, al menos, que se encuentran en un estado de ensimismamiento que los mantiene aislados de todo lo que les rodea. Entre todas las figuras sobresale la protagonista de *El sueño* que, en su soledad, más que dormir o soñar, parece estar meditando.

29

Isabelle Jansen: «The Yearning of an Unspoilt World». En Annegret Hoberg y Helmut Friedel (eds.): *Franz Marc. The Retrospective* [cat. exp. Múnich, Städtische Galerie im Lenbachhaus and Kunstbau Munich]. Prestel, 2005, pp. 73-90, p. 86.

30

El primero de los dibujos está en el cuaderno VI, 1907-1908, p. 1a. y aparece reproducido en Hoberg y Jansen, *op. cit.* nota 23, vol. III bajo el título *Desnudo sentado con brazos y piernas cruzados*, p. 57. El segundo es del Cuaderno XIX, 1910, p. 8, reproducido en esa misma obra (vol. III) con el título *Desnudo masculino en la postura de Buda*, p. 153.

31

Jansen, *op. cit.* nota 29, p. 86 detalla los libros de temática budista de la biblioteca de Marc. Cabe destacar que toda la bibliografía citada por Jansen se publicó en 1911. También es reseñable que Reinhard Piper, editor del *Almanaque*, publicó asimismo alguna traducción de textos budistas.

32

Ibid., pp. 86-87.

33

En una conferencia sobre *El sueño* de Franz Marc, Guillermo Solana estableció la posible vinculación de la iconografía de esta obra con el arte budista y la postura de loto. Guillermo Solana: *Franz Marc. El sueño*, conferencia del 14 de noviembre de 2013, Madrid, salón de actos del Museo Thyssen-Bornemisza, en <http://www.museothyssen.org/thyssen/videooplayer/156> (visualizado el 1 de marzo de 2016).

Marc se interesó por las culturas no europeas desde muy temprano. No solo conocía los museos etnológicos de Múnich y Berlín, sino que él mismo coleccionaba pequeños objetos y grabados de arte asiático²⁹. En sus cuadernos de apuntes reflejó, más que en cualquier otro lugar, su preocupación por expresiones artísticas de otros continentes y gracias a ellos se puede comprender hasta qué punto influyeron en su propia pintura. La postura adoptada por la mujer de *El sueño*, por ejemplo, probablemente está inspirada en fuentes budistas. Dos dibujos anteriores nos remiten a ella. En la temprana fecha de 1907-1908, Marc ya esbozó rápidamente el cuerpo de lo que parece una mujer [fig. 10]. Dos años más tarde dibujó una figura masculina que adopta, según el título del catálogo razonado, «la postura de un Buda» [fig. 11]³⁰. ¿Podría haber una alusión al budismo en la figura del lienzo que intercambié con Kandinsky?

Isabelle Jansen, que ha analizado las referencias al arte no occidental en la pintura de Marc, detalla en su estudio que su interés por el arte budista no se limitaba a cuestiones de simple imitación formal. El artista atesoraba en su biblioteca diversas publicaciones de escritos budistas traducidos al alemán³¹, que probablemente se sumaron a las influencias que vinieron de parte de Kandinsky. Aunque algunos de sus dibujos de Buda aparecen con anterioridad [fig. 12], fue precisamente en el momento culminante de la relación de ambos artistas, a partir de 1912, cuando aumentó el interés del pintor alemán por esta religión. La estrecha comunicación entre ambos hubo de acercar a Marc a las ideas teosóficas, de fuerte inspiración oriental, que tanto preocuparon al ruso³². La aspiración de introducir un elemento espiritual en el arte adquiere, gracias a la vinculación con la iconografía budista, el sentido trascendente que Marc ansiaba para el obsequio que habría de simbolizar su amistad con Kandinsky³³.

Sin embargo, como sucede con frecuencia en Marc, su fuente de inspiración no se transcribe en su obra de forma literal. Marc no reprodujo en *El sueño* una postura ortodoxa, sino que interpretó libremente las representaciones de Buda que conocía [fig. 13] para trasladarlas primero a sus cuadernos y posteriormente al lienzo. En la versión final, el pintor bávaro introdujo además algunas modificaciones en relación a los dibujos que la anticipaban. La cabeza se inclina ligeramente hacia la derecha y se acentúa la extensión de los brazos para

fig. 10

Franz Marc

Desnudo sentado con brazos y piernas cruzados, 1907-1908

Lápiz sobre papel, 198 x 135 mm

Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg, inv. 6361



fig. 11

Franz Marc

Desnudo masculino en la postura de Buda, 1910

Lápiz y tiza sobre papel, 209 x 167 mm

Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg, inv. 6374



fig. 12

Franz Marc

Boceto: figura sentada como un Buda, 1909

Gouache y lápiz sobre papel, 130 x 105 mm

Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg, inv. 6367

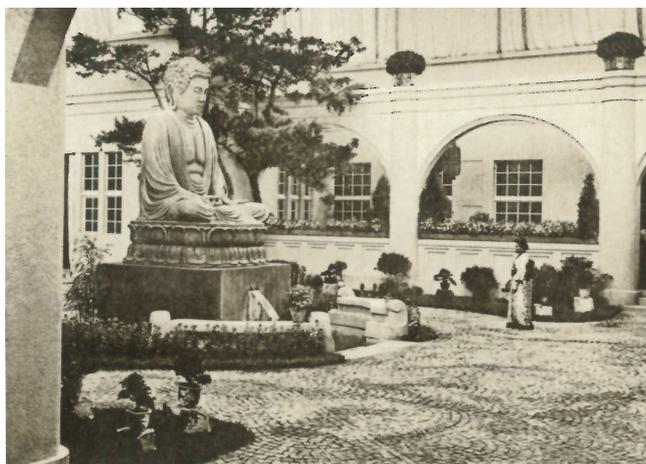
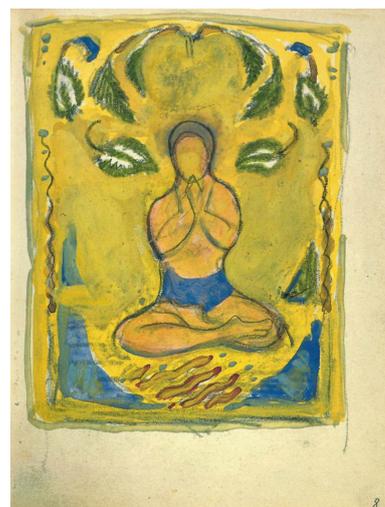


fig. 13

Imagen del patio con Buda de la exposición Japan und Ostasien in der Kunst, Múnich, 1909
Postkartensammlung, Stadtarchiv München, Múnich

que estos lleguen a posarse en las rodillas. El resultado es una figura recogida que parece abrazarse a sí misma. El sueño permitiría volver a ver el mundo con los ojos vírgenes de los animales. Pero, a diferencia del descanso inocente y placentero de las bestias, el de los seres humanos se alcanzaría solo a través de un ejercicio consciente, como el de la meditación.

«El arte no es sino la expresión de un sueño, cuanto más nos acercamos a él, más nos consagramos a la verdad interna de las cosas», escribía Marc a la que se convertiría en su segunda mujer, Maria Franck, en 1907³⁴. En aquella temprana carta, el artista alemán consideraba la vida como una parodia tras la cual se escondía la auténtica verdad, que para él era el momento del sueño. El papel del arte era el de evocar esa otra realidad, aquella que surgía cuando todas las barreras eran derribadas gracias al acto de dormir. Años más tarde, precisamente en mayo de 1912, el pintor volvía a recurrir a este concepto para explicar a Kandinsky el momento artístico en el que se encontraba. En esta otra ocasión, le serviría para comparar el proceso de crear con el recuerdo que pervive en nuestra mente cuando amanecemos. «Nos tortura una idea enormemente precisa —comentaba— pero no sabemos cuál es [...] (como en un sueño: se siente perfectamente al despertar, pero no sabemos contarlo)»³⁵. El proceso creador se asemeja, por tanto, al estado de ensoñación, en el que la razón no domina la mente. Un trance en el que el alma se libera y alcanza una nueva vibración que no se limita al propio artista, sino que tiene como fin último apelar a los que contemplan la obra. Las expresiones artísticas capaces de ilustrar lo que Kandinsky llamó «necesidad interior» devuelven al ser humano a ese estado primigenio que está alegóricamente representado por la protagonista de *El sueño*, el lienzo que Marc regaló al pintor ruso³⁶.

Epílogo

En 1916, tras la muerte de Franz Marc, durante la Gran Guerra, su viuda quiso organizar una exposición en su honor. Para ello se puso en contacto con Gabriele Münter, que custodiaba las posesiones de Kandinsky tras la partida de este a Rusia³⁷. Una vez acabada la muestra, Maria Marc conservó la obra en su poder durante al menos cuatro años y la expuso en su casa de Ried junto a *Improvisación 12*, la obra que Kandinsky había regalado a Marc.

34

Carta de Marc a Maria Franck del 10 de mayo de 1907. En Alois J. Schardt: *Franz Marc*. Berlín, Rembrandt Verlag, 1936, p. 28.

35

Carta de Marc a Kandinsky sin fecha. En Kandinsky y Marc, *op. cit.* nota 3, n. 113, pp. 198-99.

36

“Uno se encuentra ante las nuevas obras como en un sueño y siente el jinete apocalíptico en el ambiente” afirmaba Franz Marc en el folleto de suscripción del *Almanaque*. En Andreas Hünecke: *Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung*. Leipzig, Reclam Verlag, 1991, p. 97.

37

Carta de Maria Marc a Gabriele Münter del 15 de julio de 1916. En Kandinsky y Marc, *op. cit.* nota 3, n. 230, pp. 319-20.