

Diciembre 2019

**David Hockney
y la memoria
de Miguel Ángel**
Raymond Carlson
página 2



**Un encuentro fortuito.
Nuevos datos sobre
La partida de naipes
de Balthus**
Marta Ruiz del Árbol
página 22

**La vida secreta de
El baño de Diana
de Corot**
Clara Marcellán
página 30



David Hockney y la memoria de Miguel Ángel

Raymond Carlson

Traducción: Juan Santana Lario



David Hockney
En memoria de Cecchino Bracci,
1962

[\[+ info\]](#)

Introducción

fig. 1

David Hockney**En memoria de Cecchino Bracci, 1962****Óleo sobre lienzo, 213,3 × 91,4 cm****Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,****Madrid, inv. 584 (1978.12)**[\[+ info\]](#)**1**

Quisiera expresar mi profundo agradecimiento a Marta Ruiz del Árbol por su excepcional ayuda, sus referencias bibliográficas y sus fructíferas ideas sobre David Hockney, así como por sus generosas observaciones mientras estudiábamos juntos ambas caras del cuadro.

2

Nevile Wallis: «General Notes: School of Ironic Painting». En *Journal of the Royal Society of the Arts*, 1962, vol. 110, n. 5075, pp. 854-855.

3

Sobre este grupo particular de pintores, véase el reciente trabajo de Martin Gayford: *Modernists and Mavericks: Bacon, Freud, Hockney and the London Painters*. Londres, Thames and Hudson, 2018, pp. 194-205.

4

La exposición permaneció abierta entre el 15 de agosto y el 8 de septiembre de 1962.

Poco después de graduarse en el Royal College of Art en 1962, David Hockney (1937) y varios compañeros de clase fueron objeto de un artículo a la vez desdeñoso y profético¹. Su autor era el crítico de arte de *The Observer*, Nevile Wallis, que había visto el trabajo de estos artistas en varias exposiciones locales. Wallis los bautizó como la «Escuela de la Pintura Irónica» y señaló que a la ironía visual del grupo aún le faltaba ser realmente mordaz². Aun así, el éxito cosechado por los artistas obligaba a Wallis a terminar su artículo admitiendo que «veremos muchas más obras tuyas en las galerías de Londres». Efectivamente, algunos de los artistas citados en el artículo, como R. B. Kitaj (1932-2007) y Derek Boshier (1937) honrarían con su presencia las galerías de la capital británica y de otros lugares, pero ninguno tanto como Hockney³.

Si Wallis hubiera sido capaz de anticipar el éxito global de Hockney, quizá le habría dedicado más espacio al joven pintor de Yorkshire. En cambio, el crítico se limitó a describir brevemente dos cuadros suyos que había visto en la exposición *Image in Progress* en la Grabowski Gallery de Londres⁴. El primero era *En memoria de Cecchino Bracci* [fig. 1],

5

Wallis, *op. cit.* nota 2, p. 854.

6

Sobre este monumento, diseñado por Miguel Ángel y situado en la basílica de Santa María in Aracoeli de Roma, véase, entre la abundante bibliografía disponible, Ernst Steinmann: «Studien zur Renaissanceskulptur in Rom. II. Das Grabmal des Cecchino Bracci in Aracoeli». En *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908, vol. 1, pp. 963-974; Claudia Eching-Maurach: «Michelangelos späte Grabmalkonzeptionen und ihre Nachfolge». En *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 2006, vol. 50, pp. 49-92; Christoph Luitpold Frommel: «Michelangelo und das Grabmal des Cecchino Bracci in S. Maria in Araceli». En Johannes Myssok y Jürgen Wiener (eds.): *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*. Münster, Rhema, 2007, pp. 263-277; Pina Ragionieri: «Tomba di Cecchino Bracci». En Mauro Mussolin (ed.): *Michelangelo architetto a Roma*. Milán, Silvana, 2009, pp. 124-127; William Wallace: «Michelangelo, Luigi del Riccio, and the Tomb of Cecchino Bracci». En *Artibus et Historiae*, 2014, vol. 35, pp. 97-106. En relación a los poemas de Miguel Ángel sobre Bracci, véase especialmente A. J. Smith: «For the Death of Cecchino Bracci». En *The Modern Language Review*, 1963, vol. 58, pp. 355-363; Ann Haddock: «Michelangelo's Revelatory Epitaphs». En *Neophilologus*, 1983, vol. 67, pp. 525-539; Michel-Ange Buonarroti: *Épitaphes pour la mort de François des Bras*, trad. y ed. S. Matarasso-Gervais. Aix-en-Provence, Alinea, 1983; Franz Voelker: «I cinquanta componimenti funebri di Michelangelo per Luigi del Riccio». En *Italiq*, 2000, vol. 3, pp. 23-44.

7

Las relaciones homosexuales estuvieron prohibidas en el Reino Unido hasta 1967 de acuerdo con una enmienda de 1885 del código penal británico. Sobre el clima cultural de Gran Bretaña en el momento de la reevaluación de la ley a la luz del conocido como «Informe Wolfenden» de 1957, véase Brian Lewis: *Wolfenden's Witnesses: Homosexuality in Postwar Britain*. Houndmills, Palgrave Macmillan, 2016.

sobre el que Wallis escribió: «[Hockney] puede apartarse del lienzo rectangular y darle hábilmente la forma de la tapa de un ataúd a su homenaje a Cecchino Bracci, la figura de un espantapájaros con bombín y una corona de laurel alrededor de su nombre»⁵. Wallis era observador: *En memoria de Cecchino Bracci*, que se incorporó a la colección Thyssen-Bornemisza en 1978, está hecho efectivamente a partir de dos lienzos independientes que Hockney unió antes de pintar sobre ellos.

Al margen de que reparara en la construcción de lienzos por parte de Hockney, está claro que Wallis no sabía nada del personaje del cuadro: el joven florentino Francesco («Cecchino») di Zanobi Bracci (1528-1544), fallecido con solo dieciséis años. Tras la prematura muerte de Bracci, Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) se hizo cargo del diseño de su tumba en Roma y escribió cincuenta poemas sobre él, uno de los cuales fue transcrito por Hockney en el cuadro⁶. Podemos perdonarle a Wallis su ignorancia, ya que ni el cuadro de Hockney ni su título mencionan explícitamente a Miguel Ángel y los poemas de éste sobre Bracci siguen siendo poco conocidos a fecha de hoy.

El rasgo más evidente del cuadro de Hockney (su construcción) y el menos conocido (su fuente literaria en la poesía de Miguel Ángel) estaban estrechamente vinculados. En esta etapa de su carrera, Hockney se encontraba buscando nuevos medios para construir sus lienzos y elegir fuentes textuales para los temas relacionados con el deseo homosexual. Con ello pretendía cuestionar las ideas preconcebidas respecto al estatus de un cuadro como una obra realizada sobre un lienzo, así como respecto a la representabilidad del amor entre personas del mismo sexo ya que en ese momento las relaciones homosexuales eran ilegales en Gran Bretaña⁷. Ninguno de estos problemas artísticos era totalmente nuevo, como bien sabía Hockney. *En memoria de Cecchino Bracci* demuestra que el pintor encontró soluciones innovadoras desarrollando técnicas de construcción a partir de su trabajo anterior y explotando la historia del Renacimiento gracias a la disponibilidad de nuevas traducciones de los poemas de Miguel Ángel y a su reciente viaje a Italia.

«Dibujar» con el lienzo

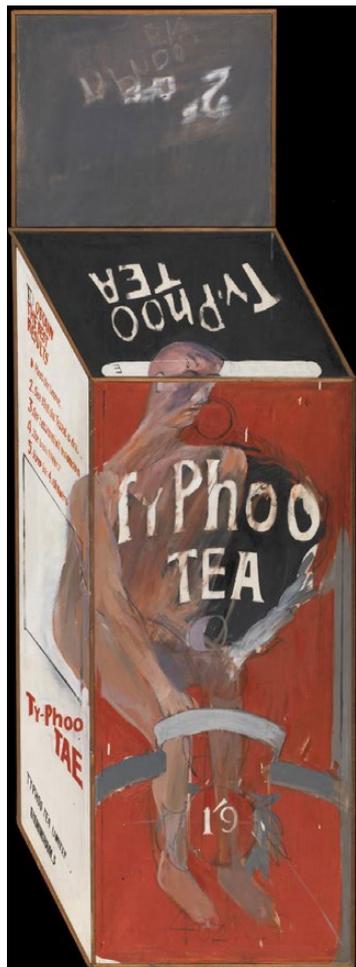


fig. 2

David Hockney
Pintura ilusionista de un paquete de té, 1961
Óleo sobre lienzo, 232,5 × 83 cm
Tate, Londres, adquirido con la ayuda
del Art Fund 1996, T07075

En 1961 Hockney comenzó a pintar cuadros que constaban de varios lienzos que él mismo construía y ensamblaba. Entre ellos, *Pintura ilusionista de un paquete de té* [fig. 2] y *Figura en un estilo plano*, que se mostraron conjuntamente en la exposición *Young Contemporaries* al año siguiente. Sobre el ensamblaje del primero de ellos, Hockney comentó posteriormente:

Recuerdo el momento preciso en que me di cuenta de que la forma de la imagen le daba mucha más fuerza. Para crear una ilusión más grande de un paquete de té, se me ocurrió «dibujarlo» con la forma del lienzo. El bastidor está hecho a base de secciones que yo mismo construí. Fue bastante difícil ensamblarlas: la parte trasera es casi tan complicada como la delantera; me llevó cinco días⁸.

El tamaño del cuadro justifica los días de trabajo que hay detrás de él. Los cuatro lienzos de *Pintura ilusionista de un paquete de té* miden en total más de dos metros de altura. Unas tenues líneas blancas pintadas aportan profundidad, creando la ilusión de una caja dentro de la cual está encerrada una figura de tamaño natural sentada. Esta figura está rodeada de señales que revelan el esfuerzo de Hockney, necesario para construir la caja a medida y estimulado por la ingesta de Typhoo, la marca de té representada.

En memoria de Cecchino Bracci combina igualmente lienzos hechos a mano para crear la ilusión de un espacio que encierra una figura de tamaño natural. El contorno compuesto de los lienzos reproduce la forma de un ataúd negro pintado alrededor de la figura del título. El cuadro se nutre de la ambigüedad provocada por esta duplicación: ¿crean las dos formas la ilusión de un ataúd en el que yace la figura, o

8

David Hockney: *David Hockney*
ed. Nikos Stangos. Londres,
Thames and Hudson, 1976, p. 64.



fig. 3
Reverso del cuadro
Fotografía proporcionada por
el Departamento de Restauración
del Museo Nacional Thyssen-
Bornemisza

muestran la tumba en la que está siendo enterrado el cadáver? Para conseguir esto fue necesaria una cuidadosa planificación. El examen de la parte posterior del cuadro revela que un pequeño lienzo trapezoidal está sujeto a otro rectangular más grande mediante dos escuadras metálicas situadas en las esquinas y tres delgados listones de madera dispuestos entre ellas [fig. 3]. Para dar estabilidad a las barras verticales del bastidor del lienzo grande, Hockney añadió un travesaño horizontal de madera. Estas acciones deliberadas en la construcción del cuadro contrastan con la renuncia de Hockney al primer paso habitual en la preparación de un lienzo: la aplicación de una capa de imprimación. Al pintar directamente sobre el lienzo sin imprimir (como hacía a menudo en este periodo), la pintura se filtró por entre las fibras⁹. Para compensar el consiguiente apagamiento de los colores, Hockney aplicó barniz a parte de la superficie, creando así un brillo selectivo que resulta esencial para el tema del cuadro. Mientras que *Pintura de té en un estilo ilusionista* cubría la figura con el logotipo de la caja de té para producir una sensación de cerramiento, *En memoria de Cecchino Bracci* logra ese mismo efecto mediante unos trazos diagonales que, junto con el barniz, evocan una tapa reluciente.

9

Le doy las gracias a Marta Ruiz del *Árbol* por mostrarme imágenes tomadas por los restauradores del Museo del reverso del lienzo iluminado con una luz intensa (luz transmitida), lo cual permite observar cómo ciertas capas de pintura se han filtrado por entre las fibras del lienzo.

fig. 4

Francis Bacon
Retrato de George Dyer en un espejo, 1968
Óleo sobre lienzo, 198 × 147 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid, inv. 458 (1971.3)

[\[+ info\]](#)

fig. 5

Francis Bacon
Tres estudios para figuras al pie de una Crucifixión, hacia 1944
Óleo sobre tabla, 94 × 73,7 cm cada tabla
Tate, Londres. Donación de Eric Hall,
1953, inv. N01671



4



5

Los espacios bien delimitados intensifican el deseo que Hockney proyectaba sobre sus figuras y reflejan su deuda declarada con Francis Bacon (1909-1992). Muchas pinturas de Bacon muestran una figura en el centro de un espacio interior definido por unas líneas austeras, como sucede en el *Retrato de George Dyer en un espejo* del Museo Thyssen [fig. 4]. Hockney había estudiado personalmente el trabajo de Bacon durante muchos años, y la Leeds Art Gallery, que Hockney visitó en su juventud, adquirió un cuadro suyo en 1951¹⁰. La práctica de Bacon de agrupar varias pinturas individuales para formar una sola obra de arte, como sucede en su tríptico *Tres estudios para figuras al pie de una Crucifixión* [fig. 5], adquirido por la Tate Gallery de Londres

10

Además de visitar en su juventud la Leeds Art Gallery, Hockney también vendió allí su primer cuadro en 1954 durante la exposición *Yorkshire Artists* (Hockney, *op. cit.* nota 8, pp. 34-39).



Fig 6
David Hockney
Nosotros dos chicos juntos
abrazándonos, 1961
 Óleo sobre tabla, 121,9 x 152,4 cm
 Arts Council Collection, Southbank
 Centre, Londres, ACC5/1961

en 1953, fue un precedente clave para Hockney¹¹. Pero mientras que Bacon representaba sujetos independientes en cada uno de los paneles de su tríptico, Hockney unía físicamente sus diferentes lienzos cuadriláteros para representar una sola figura a través de ellos. Las figuras de Bacon, cargadas de erotismo, quedan separadas mediante un violento desmontaje; las figuras deseadas de Hockney se vuelven un todo mediante un ensamblaje estático.

La yuxtaposición de lienzos era el contrapunto a la exploración que Hockney estaba realizando en ese momento del entrelazamiento físico de cuerpos del mismo sexo. Sus cuadros *Adhesividad* (1960) y *Nosotros dos chicos juntos abrazándonos* (1961) [fig. 6] destacan por cómo se entrelazan dos cuerpos masculinos deseosos. Aunque el título del primero podría estar relacionado con la frenología, como ha señalado algún crítico, Hockney seguramente estaba jugando también con su significado obvio de pegajosidad¹². Estas dos pinturas vibran con la energía de unas figuras que rebasan los contornos lineales que las separan. Por el contrario,

¹¹

Sobre *Tres estudios para figuras al pie de una Crucifixión*, véase Dawn Ades: «Web of Images». En Dawn Ades y Andrew Forge (eds.): *Francis Bacon*. Londres, Thames and Hudson, 1985, pp. 8-23 (18-20).

¹²

Robert Martin: «Fetishizing America: David Hockney and Thom Gunn». En Robert Martin (ed.): *The Continuing Presence of Walt Whitman: The Life After the Life*. Iowa City, University of Iowa Press, 1992, pp. 114-126 (118).



fig. 7
David Hockney
Peter.C, 1961
Óleo sobre lienzo, 111,7 × 40,6 cm
Manchester Art Gallery, Manchester,
1985.22

las pinturas de Hockney realizadas con múltiples lienzos manifiestan un proceso de unificación en conflicto con el aislamiento de sus sujetos. *En memoria de Cecchino Bracci* muestra una figura aislada de sus posibles admiradores, y la unión de los lienzos por sus bordes era un acto deliberado que se adecuaba al estado terminal de Bracci.

Hockney había utilizado anteriormente lienzos unidos de diferentes tamaños para representar a un sujeto inaccesible en el retrato de cuerpo entero de su amigo y compañero de clase Peter Crutch (fallecido en 2002). El cuadro, *Peter.C* (1961) [fig. 7], captura la suave ondulación del cabello rubio de Crutch y la leve sonrisa que tensa sus labios rojos. Hockney pintó otro cuadro diferente sobre Crutch después de verlo bailar con su novia y *Peter.C* funciona como un homenaje al inalcanzable y hermoso hombre amado al que Hockney identifica mediante grandes letras mayúsculas¹³. Así pues, *Peter.C* y *En memoria de Cecchino Bracci* enfatizan la relación del artista con un modelo humano mediante el texto y la imagen. Ambas pinturas aluden a sus personajes incorporando una gran letra mayúscula «C» pintada a mano, que evoca el uso de códigos por parte de Hockney en este periodo para señalar el deseo hacia personas del mismo sexo¹⁴. Al explicar por qué eligió modelos masculinos durante su estancia en el Royal College of Art, Hockney señaló más tarde que creía que Miguel Ángel se sentía igualmente atraído por sujetos masculinos en su obra¹⁵. *Peter.C* y *En memoria de Cecchino Bracci* reflejan así la superposición de categorías personales e históricas en la obra temprana de Hockney.

¹³

El cuadro de Crutch bailando, *El cha cha cha que se bailó en la madrugada del 24 de marzo de 1961*, pertenece a una colección privada.

¹⁴

Hockney describió su interés por los códigos alfanuméricos como fruto de la lectura de la poesía de Walt Whitman (Hockney, *op. cit.* nota 8, p. 62).

¹⁵

Ibid., p. 88.

16

Tusiani agrupa los 50 poemas sobre Bracci bajo la entrada septuagésimo tercera de su volumen con el título: «In Memoriam Cecchino Bracci». Véase Michelangelo Buonarroti: *The Complete Poems of Michelangelo*, trad. Joseph Tusiani. Nueva York, The Noonday Press, 1960, p. 58. Ed. esp.: Miguel Ángel Buonarroti: *Epitafios*. Barcelona, DVD, 1997. Edición bilingüe español-italiano, trad. español Claudio del Moral. Michelangelo Buonarroti: *Rimas*. Valencia, Pre-Textos, 2012, trad. Manuel J. Santayana. (Incluye solo una selección de los poemas dedicados a Bracci junto a otros poemas diversos de M.A. en versiones más literales que la edición citada anteriormente).

17

Entre las traducciones al inglés de una selección de la poesía de Miguel Ángel anteriores a la edición de Tusiani se encontraban las siguientes: Michelangelo Buonarroti y Tommaso Campanella: *The Sonnets of Michelangelo Buonarroti and Tommaso Campanella*. Londres, Smith, Elder and Co, 1878, trad. John Addington Symonds; Michelangelo Buonarroti: *Sonnets and Madrigals of Michelangelo Buonarroti*, trad. William Wells Newell. Boston, Houghton Mifflin, 1900; Michelangelo Buonarroti: *Sonnets of Michelangelo*, trad. S. Elizabeth Hall. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1905; Michelangelo Buonarroti: *Poems*, trad. Cecil Clifford Palmer. Zurich, Johannesprese, 1941. Eds. esp.: Guillermo Belmonte Müller: *Sonetos de Miguel Ángel y Sonetos a Italia*. Córdoba, Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 1964; Miguel Ángel Buonarroti: *Obras escogidas*. Madrid, Folmar, 1975, trad. Guido Gutiérrez; Miguel Ángel Buonarroti: *Sonetos completos*. Madrid, Cátedra, 1987, edición bilingüe, trad. Luis Antonio de Villena.

18

Para un examen pionero en inglés de la relación de Miguel Ángel con Cavalieri, véase John Addington Symonds: *The Life of Michelangelo Buonarroti: Based on Studies in the Archives of the Buonarroti Family in*

Miguel Ángel, entre Auden y Whitman

El título de *En memoria de Cecchino Bracci* y el poema reproducido en el lienzo proceden de la traducción de Joseph Tusiani de la poesía de Miguel Ángel, publicada en 1960¹⁶. Con anterioridad solo se había traducido al inglés una selección de sus más de 300 poemas y fragmentos de formas variadas¹⁷. El volumen de Tusiani permitió que los poemas menos conocidos de Miguel Ángel, incluidos los epigramas escritos con motivo de la muerte del querido Bracci, estuvieran disponibles por primera vez para los lectores anglófonos. Publicaciones anteriores habían incluido otros poemas de Miguel Ángel que transmiten temas amorosos similares, y en el pasado los estudios sobre Miguel Ángel habían abordado este aspecto de su obra, en particular sus famosos dibujos y poemas para el noble romano Tommaso de' Cavalieri (1513/1514-1587)¹⁸.

Al centrarse en los poemas sobre Bracci, Hockney optó por explorar un terreno relativamente desconocido en la producción literaria de Miguel Ángel. Su cuadro es la primera respuesta moderna a esos poemas en concreto, así como su interpretación visual más sensible. Miguel Ángel se unía así a otros poetas cuyos escritos exploró Hockney para transmitir el deseo homosexual en sus obras, especialmente W. H. Auden (1907-1973), C. P. Cavafis (1863-1933) y Walt Whitman (1819-1892). Al igual que estos otros autores, el estatus canónico de Miguel Ángel podría haber aportado una legitimidad potencial a la exploración del deseo homosexual en este cuadro, como ha argumentado Emily Porter-Salmon en su extenso estudio de la homosexualidad en el arte de Hockney¹⁹. Sin embargo, merece la pena subrayar que estos poemas de Miguel Ángel en particular eran especialmente desconocidos y estaban muy alejados de cualquier canon literario en ese momento.

En la esquina inferior derecha del cuadro, Hockney incluyó el primero de los cincuenta poemas que Miguel Ángel dedicó a Bracci, un epigrama de cuatro versos, el primero de los cuales también reprodujo en el centro del cuadro debajo del apodo de Bracci, Cecchino [figs. 8-9]. Hockney escribió estas palabras en un tipo de letra clara utilizando el sistema de transferencia Letraset recién inventado²⁰. Hockney ya había incluido poesía en letra pequeña en algunos otros cuadros, especialmente en *El tercer cuadro de amor* [fig. 10], que reproduce los versos finales del poema *Cuando supe al cabo del día* de Walt Whitman, escrito un siglo antes. Reflexionando

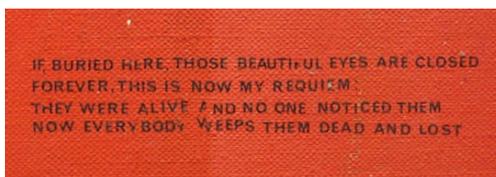


fig. 8
Detalle del poema de Miguel Angel
reproducido en Letraset en la parte
inferior derecha de la pintura
En memoria de Cecchino Bracci



fig. 9
Detalle de la parte central de
En memoria de Cecchino Bracci

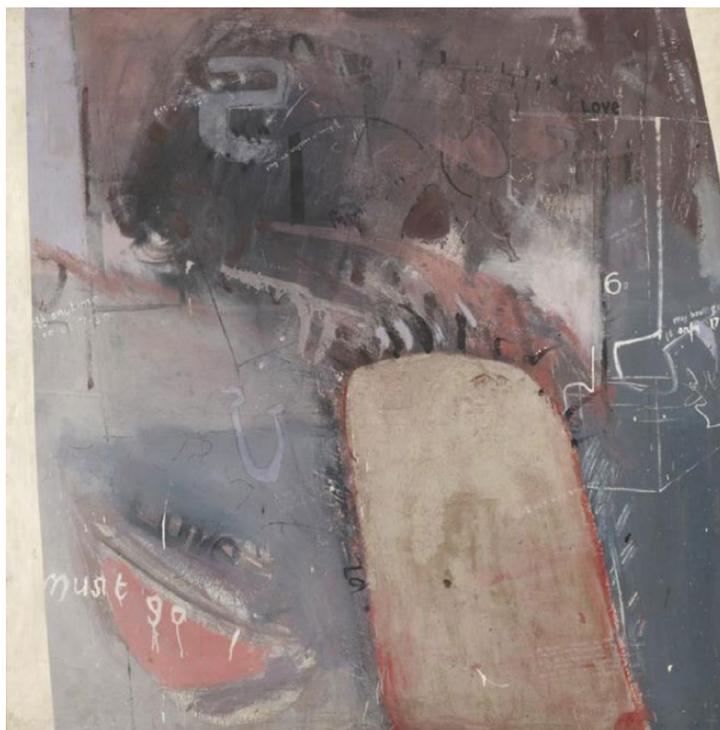


fig. 10
David Hockney
El tercer cuadro de amor, 1960
Óleo sobre tabla, 118,7 × 118,7 cm
Tate, Londres. Adquirido
con ayuda del Art Fund, Friends
of the Tate Gallery, American Fund
for the Tate Gallery y un grupo
de contribuyentes, 1991, T06468

más tarde sobre este cuadro, Hockney afirmó: «Supongo que la gente siempre es curiosa y cotilla, y si ve un pequeño poema escrito en la esquina de un cuadro, le hará acercarse y mirarlo. Y entonces la pintura se convierte en algo ligeramente diferente: no es solo, como diría Whistler, un arreglo de marrones, rosas y negros»²¹.

La ligereza de la frase, «algo un poco diferente», contrasta con la compleja interacción de texto e imagen que Hockney pretendía conseguir. El espectador tiene que acercarse a *El tercer cuadro de amor* para ver los versos de Whitman escritos a mano, una de sus más explícitas alusiones poéticas al deseo homosexual. La cita comienza así: «pues aquél al que más amo, yacía dormido / a mi lado bajo la misma manta en la noche fresca». Junto a estas palabras hay garabatos de frases que Hockney recordó más tarde haber visto en los servicios de caballeros de la estación de metro de Earl's Court²². La escritura rudimentaria de la «superficie-del-cuadro-convertida-en-pared-de-lavabo» de *El tercer cuadro de amor* contrasta con el tipo de letra formal de la «superficie-del-cuadro-convertida-en-ataúd» de *En memoria de Cecchino Bracci*. El poema de Whitman señala el «final del día» para enlazar las acciones cotidianas de dos cuerpos masculinos que viven juntos y se aman. El poema de Miguel Ángel enfatiza el final de una vida para aislar un cuerpo masculino deseado pero ya muerto.

Florence. Londres, John C. Nimmo, 1893, vol. II, pp. 125-150. Ed. esp.: *La vida de Miguel Ángel*, trad. C. A. Jordana. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.

19

Emily Porter-Salmon: «Textual Cues, Visual Fictions: Representations of Homosexuality in the Work of David Hockney», tesis doctoral, Universidad de Birmingham, 2011, pp. 93-94.

20

Letraset, surgido en Inglaterra en 1959, tiene una historia compleja que ha sido reconstruida en Adrian Shaughnessy: *Letraset: The DIY Typography Revolution*, Tony Brook y Adrian Shaughnessy (eds.). Londres, Unit Editions, 2017.

21

Hockney, *op. cit.* nota 8, p. 44.

22

Ibid.

Hockney en Italia

Las citas textuales de Walt Whitman, un titán de la poesía estadounidense que convirtió el paisaje de su país en motivo poético, entroncan con un interés más general de Hockney en Estados Unidos, adonde viajó por primera vez en 1961. La elección de Miguel Ángel como fuente poética refleja igualmente el interés de Hockney por Italia, que visitó por primera vez en diciembre de ese mismo año²³. Uno de los otros dos cuadros que Hockney expuso en la muestra *Image in Progress* junto con *En memoria de Cecchino Bracci* fue *Vuelo a Italia. Paisaje suizo*, que recogía el ajetreado trayecto por carretera hecho durante ese viaje. En el texto publicado en el catálogo de la exposición, Hockney escribió: «Caí en la cuenta de que mis fuentes de inspiración eran amplias, pero aceptables. De hecho, estoy seguro de que mis fuentes son temas clásicos, incluso épicos. Paisajes de tierras extranjeras, gente hermosa, el amor, la propaganda e incidentes importantes (de mi propia vida)»²⁴. Estas fuentes diversas se funden en *En memoria de Cecchino Bracci*. Durante un segundo viaje a Italia con su amigo americano Jeff Goodman en el verano de 1962, Hockney visitó Florencia, Roma y Viareggio, y al parecer hizo dibujos preparatorios para el cuadro utilizando a jóvenes florentinos como modelos²⁵. Un ejemplo del desarrollo gráfico del tema es un grabado en el que Hockney utiliza las técnicas del aguafuerte y la aguatinta²⁶. En ese grabado, vendido en una subasta en 2006, Bracci aparece dentro de una forma parecida a un ataúd, con los ojos cerrados y las manos dentro de un sudario negro. También incluye la frase manuscrita «in memoriam Cecchino Bracci», así como el mismo poema de Miguel Ángel en un tipo de letra clara.

La obra gráfica fue un medio clave para que Hockney explorara la poesía. En 1961 realizó dos grabados basados en traducciones del griego de poemas de C. P. Cavafis²⁷. Uno de esos grabados cita los versos finales de *El espejo de la entrada* sobre el ayudante de un sastre que se observa en un espejo [fig. 11]. En el grabado, la figura que aparece ante el espejo lleva la etiqueta «Peter», es decir, Hockney ha sustituido al personaje de Cavafis por su compañero de clase y adorado Peter Crutch. El grabado incluye también unas formas oscuras alrededor de la figura y de su reflejo en el espejo, ilustrando las técnicas utilizadas por Hockney para enmarcar sus figuras, que volverán a aparecer en sus diseños

23

Hockney recorrió Italia en furgoneta en compañía de su amigo Michael Kullman (Hockney: *op. cit.* nota 8, p. 87).

24

Cabe destacar que el catálogo contiene pequeños errores en la identificación del cuadro: el título está mal escrito («IN MEMORIAM: CHECCINO [sic] BRACCI») y el ancho que se da es erróneo («84 × 84 in» [213,3 × 213,3 cm]), ya que el ancho real de la pintura es de 36 pulgadas [91,4 cm] en lugar de 84. *Image in Progress*, con un ensayo de Jasia Reichardt. Londres, Gryf Printers (H. C.) Ltd., 1962, s.p.

25

Peter Webb: *Portrait of David Hockney*. Londres, Chatto and Windus, 1988, p. 51.

26

El grabado se vendió como lote 326 en Christie's de Londres en la subasta «Grabados y múltiples» (venta 5049) del 25 de octubre de 2006. El grabado está firmado, fechado y numerado «1/1» a lápiz.

27

Entre las primeras traducciones al inglés de la poesía de Cavafis a las que Hockney pudo tener acceso se encuentran C. P. Cavafis: *Poems of C.P. Cavafy*, trad. y notas de John Mavrogordato. Londres, Hogarth Press, 1951; C. P. Cavafis, *The Complete Poems of Cavafy*, trad. Rae Dalven, introducción W. H. Auden. Nueva York, Brace and World, 1961.

fig. 11

David Hockney
Espejito, espejito, 1961
 Grabado y aguatinta sobre papel,
 40,5 × 49,7 cm
 Tate, Londres, donación de Jonathan
 Cheshire y Gareth Marshallsea en
 memoria de Peter Coni 1994, P11377

fig. 12

Anónimo
Tumba de Cecchino Bracci,
Santa Maria in Aracoeli, Roma,
siglo XVI
 Tiza negra, pluma y tinta marrón
 sobre papel, 39,5 × 55,8 cm
 Metropolitan Museum of Art,
 Nueva York, The Elisha Whittelsey
 Collection, The Elisha Whittelsey
 Fund, 1949, 49.19.20



para Bracci. Es posible que el gusto de Hockney por la poesía de Cavafis y de Whitman le llevara a seleccionar el epigrama de Miguel Ángel sobre Bracci, dado que todos estos autores escribieron poemas sobre tumbas de hombres muertos prematuramente. Un ejemplo notable es la *Tumba de Jases* de Cavafis, que comienza así: «Yo, Jases, yago aquí. De esta gran ciudad / efebo por su hermosura afamado»²⁸.

Los poemas de Cavafis tienen sus raíces en la ciudad de Alejandría, mientras que los dedicados por Miguel Ángel a Bracci están directamente relacionados con el lugar de su muerte, Roma. En su visita a la Ciudad Eterna en el verano de 1962, es muy posible que Hockney viera la tumba exenta de Bracci en la basílica de Santa Maria in Aracoeli [fig. 12]. Miguel Ángel había accedido a diseñar dicha tumba a instancias del tío de Bracci, Luigi del Riccio (fallecido en 1546), que aparece mencionado en las inscripciones latinas de la tumba. En un nicho situado en la pared hay un busto en mármol de Bracci y debajo de él un sarcófago que ocupa todo el monumento. El cuadro de Hockney no muestra detalles explícitos que lo conecten con el diseño original de la tumba. A lo sumo, la corona que aparece en el centro del lienzo puede ser una alusión a la corona de laurel

28

C. P. Cavafis: *Poesía completa*, trad. Pedro Bádenas de la Peña. Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 90.

que le fue concedida a Petrarca, modelo poético de Miguel Ángel, en la colina Capitolina donde se encuentra la basílica. Este motivo se utilizó también como emblema del propio Miguel Ángel, en cuya tumba en la Basilica di Santa Croce de Florencia aparecen tres coronas de laurel entrelazadas. No obstante, entre las fuentes más directas de Hockney se encuentran la práctica común en Inglaterra y en otros lugares durante el siglo XX de colocar coronas de flores en los funerales, así como el logotipo de una corona de hojas de té que aparece en las cajas de la marca Typhoo y que Hockney ya había utilizado en su *Pintura de té en un estilo ilusionista* del año anterior.

En memoria de Cecchino Bracci demuestra el atento compromiso de Hockney con el texto del poema de Miguel Ángel. Su interés en la poesía quedó patente en una breve entrevista con R. B. Kitaj en 1970 en la que refiriéndose a las afinidades entre poesía y pintura Hockney señalaba: «Siempre he conocido o detectado fuertes conexiones [entre ambas] y he pensado que un poeta debe ser un poco como yo, más que un novelista. Tiene que ver con el modo en que una idea surge de algo que miras o escuchas, y a partir de ahí tu imaginación empieza a funcionar»²⁹. Al pintar *En memoria de Cecchino Bracci*, Hockney dejó que su imaginación construyera a partir del poema de Miguel Ángel, reproducido aquí en la versión inglesa de Tusiani, así como en el italiano original:

*If, buried here, those beautiful eyes are closed
Forever, this is now my requiem:
They were alive and no one noticed them;
Now everybody weeps them, dead and lost*³⁰.

[*Se qui son chiusi i begli occhi e sepolti
anzi tempo, sol questo ne conforta:
che pietà di lor vivi era qua morta;
or che son morti, di lor vive in molti*³¹.]

Probablemente, Hockney eligió este poema por ser el primero de los escritos por Miguel Ángel sobre Bracci, y la repetición del primer verso en el centro del cuadro coincide con el énfasis de los poemas en el principio de una vida truncada.

29

David Hockney: «David Hockney in Conversation with R. B. Kitaj». En *The New Review*, vol. 3, 1970, enero-febrero, pp. 75-77 (76).

30

Buonarroti: *The Complete Poems*, p. 58.

31

Michelangelo Buonarroti: *Rime e lettere*, ed. Antonio Corsaro y Giorgio Masi. Milano: Bompiani, 2016, p. 321. «Si aquí los bellos ojos cerrados están y enterrados / prematuramente, solo me queda este consuelo: / que si nadie les prestó atención cuando vivos, / ahora que están muertos, son de muchos añoranza.» (trad. Victoriano Peña).

No hay duda de que Hockney tuvo en cuenta la posición original de los versos elegidos, ya que sus citas de Whitman y Cavafis están tomadas de los versos finales de los poemas mencionados anteriormente.

El tema del poema de Miguel Ángel son los ojos de Bracci (una sinécdoque de todo su cuerpo), y el énfasis del primer verso en el hecho de que estén cerrados concuerda con la decisión de Hockney de situar la unión entre los dos lienzos allí donde deberían estar los ojos cerrados de Bracci. De manera similar, el pintor situó la unión entre dos lienzos a lo largo de las cuencas de los ojos de la figura que aparece en *Pintura de té en un estilo ilusionista*. Historiadores del arte como David Freedberg y Megan Holmes han estudiado cómo los ojos pueden dar vida a una figura mientras que su supresión puede restar eficacia a dicha figura³². La tachadura negra creada por la unión de los lienzos de Hockney vacía a su personaje de todo potencial vital y ningún otro acto pictórico puede rellenar ese vacío fatal. Pero aunque el verso final del poema de Miguel Ángel enfatiza, en su versión inglesa, que los ojos de Bracci están «muertos y perdidos», estas no son en modo alguno sus últimas palabras sobre el tema. Muchos de los 49 poemas restantes de Miguel Ángel sobre Bracci abordan la doctrina cristiana de la resurrección de los muertos, que él contrapone a la excepcional belleza del cuerpo de Bracci. Aunque Hockney no reproduce esos otros poemas, el tema de su cuadro y su soporte material implican la resurrección potencial de Bracci a través de una alusión a las pinturas devocionales cristianas.

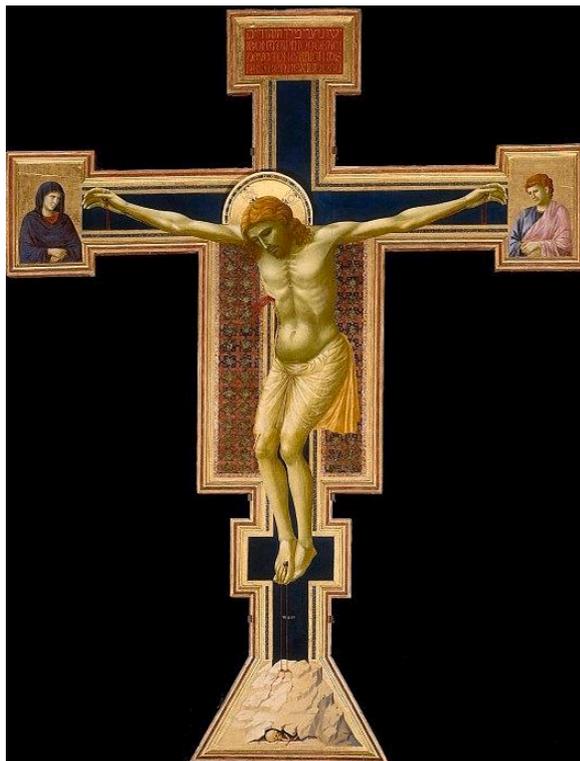
32

David Freedberg: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, University of Chicago Press, 1989, pp. 415-418. Ed. esp. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, trad. Purificación Jiménez y Jerónima G^a. Bonafé. Madrid, Ediciones Cátedra, 1992. Megan Holmes: *The Miraculous Image in Renaissance Florence*. New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2013, pp. 183-190.

Cristo y Cecchino

fig. 13

Giotto di Bondone
Crucifijo, hacia 1290-1295
 Témpera y pan de oro
 sobre tabla, 78 × 406 cm
 Santa Maria Novella, Florencia



La construcción de *En memoria de Cecchino Bracci* a partir de dos lienzos unidos estuvo influida por la estancia de Hockney en Italia, donde pudo ver grandes pinturas devocionales sobre tabla. En su autobiografía, Hockney comentaba su creencia de juventud en la esencialidad cuadrilátera de la pintura: «La idea de que las pinturas debían ser rectangulares o cuadradas estaba tan firmemente arraigada en la mente de cualquier estudiante que incluso las pinturas italianas de la Crucifixión, construidas en forma de cruz, seguían apareciendo en mi memoria como rectangulares»³³. Es posible que mientras estudiaba en la universidad, Hockney viera en la National Gallery de Londres pinturas sobre tabla que le hicieran desechar esa idea, y el artista recordaba haber quedado especialmente impresionado con la construcción de pinturas poligonales de múltiples lados durante su visita a Florencia en 1961 [fig. 13]. «Ver en los Uffizi ese gran Duccio, la Crucifixión, confirmó mi creencia en la fuerza que se puede aportar a un lienzo dándole una forma que se adapte al tema», comentó³⁴. La construcción en dos partes de *En memoria de*

33

Hockney, *op. cit.* nota 8, p. 64.

34

Ibid., p. 87.

Cecchino Bracci se hace eco especialmente de la práctica habitual durante el Renacimiento de colocar pináculos sobre paneles más grandes en algunos retablos.

La decisión de Hockney de construir cuadros a partir de lienzos múltiples también incorporó los elementos afectivos de esas pinturas renacentistas. Así, *En memoria de Cecchino Bracci* alude a la amplia imaginería devocional de Cristo. La verticalidad del cuerpo de tamaño natural de Bracci invoca la Crucifixión, pero la presentación de sus miembros envueltos contra el cuerpo en un sudario se relaciona más estrechamente con la fase posterior del entierro de Cristo dentro del relato de la Pasión. El propio Miguel Ángel exploró la compleja relación de estos episodios narrativos y combinó algunos de sus elementos de una manera acorde con la teología cristiana reformista, como ha demostrado brillantemente Alexander Nagel, pero es improbable que Hockney pensara explícitamente en esta faceta del arte de Miguel Ángel³⁵. Más bien, un cuerpo sepultado ofrecía un desafío visual apropiado para un artista que también se atrevía a encontrar fuentes textuales menos conocidas para explorar el deseo homosexual.

El entierro de Cristo y su posterior resurrección son elementos esenciales de la doctrina de la salvación cristiana, y el propio Hockney se ha referido a las complejidades representativas de la resurrección. En una serie de extensas conversaciones, Hockney y el crítico de arte Martin Gayford analizaron diferentes modos de representación de escenas del relato cristiano en el arte occidental. Después de que Gayford comparara las estrategias de distintos artistas del Renacimiento, Hockney añadió: «De todas formas, se podría argumentar que el objetivo del cristianismo es la Resurrección, no la Crucifixión. Es más difícil de pintar, desde luego más difícil de fotografiar»³⁶. En la medida en que explora la posibilidad de la resurrección cristiana, *En memoria de Cecchino Bracci* se inscribe dentro de una recurrente preocupación por este tema en la obra temprana de Hockney. Sus primeros trabajos en el Royal College of Art eran dibujos de esqueletos, que no solo demostraban sus conocimientos eruditos de anatomía, sino que también incorporaban las connotaciones del esqueleto como símbolo de la salvación y de la muerte de Cristo en la cruz³⁷. Además de las figuras de

35

Alexander Nagel: *Michelangelo and the Reform of Art*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

36

David Hockney y Martin Gayford: *A History of Pictures: From the Cave to the Computer Screen*. Nueva York, Abrams, 2016, p. 138. Ed. esp.: *Una historia de las imágenes*, trad. Julio Hermoso Oliveras. Madrid, Siruela, 2018.

37

Sobre la relación del estudio anatómico con el cristianismo en el arte inglés, véase Meredith Gamer: «Criminal and Martyr: The Case of James Legg's *Anatomical Crucifixion*». En Sally M. Promey (ed.): *Sensational Religion: Sensory Cultures in Material Practice*. New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2014, pp. 495-513.

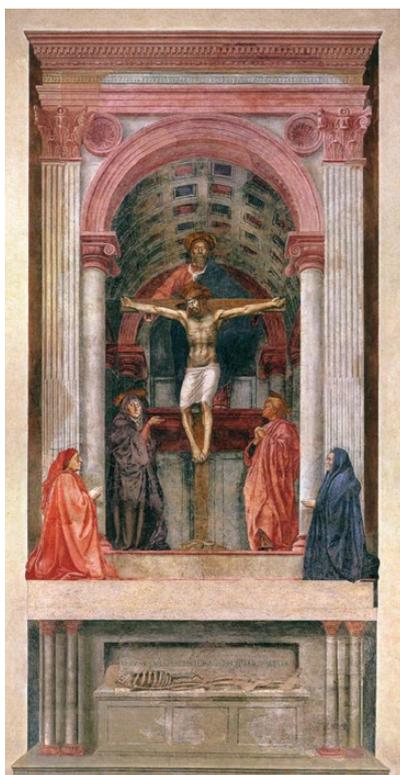


fig. 14

Masaccio
Trinidad, hacia 1427
Fresco, 667 × 317 cm
Santa Maria Novella,
Florence

esqueletos que emergen de las tumbas en el *Juicio Final* de Miguel Ángel, Hockney debía conocer el esqueleto de la famosa *Trinidad* de Masaccio (hacia 1427) en la basílica de Santa Maria Novella de Florencia [fig. 14]. El esqueleto de Masaccio está en relación con la crucifixión de Cristo sobre el lugar donde estaba enterrado Adán, con la promesa de resurrección posibilitada por el sacrificio de Cristo, y con el papel del fresco dentro de un contexto funerario³⁸.

38

Rona Goffen: «Masaccio's *Trinity* and the Letter to Hebrews». En Rona Goffen (ed.): *Masaccio's Trinity*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 43-64; Charles Dempsey: «Masaccio's *Trinity*: Altarpiece or Tomb?». En *The Art Bulletin*, 1972, vol. 54, pp. 279-281.

39

Kent L. Brintnall: *Ecce Homo: The Male-Body-in-Pain as Redemptive Figure*. Chicago, University of Chicago Press, 2011, pp. 135-170.

40

Entre la abundante bibliografía sobre la torsión de las figuras de Miguel Ángel, véase especialmente David Summers: «*Maniera* and Movement: The *Figura Serpentinata*». En *Art Quarterly*, 1972, vol. 35, pp. 269-301; Michael Cole: *Leonardo, Michelangelo, and the Art of the Figure*. New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2014.

Dado el interés declarado de Hockney en la obra de Francis Bacon, su predecesor generacional le proporcionó un modelo para reconciliar los temas cristianos de las pinturas del Renacimiento italiano con los enfoques modernos sobre la representación de la forma humana. Los cuadros de Bacon que tienen la crucifixión como tema emplean una violencia afectiva extrema para desestabilizar tanto la representación de las figuras como el significado teológico fijo, como ha demostrado brillantemente Kent Brintnall³⁹. Las contorsiones del cuerpo humano efectuadas por Bacon lo convierten en un sucesor moderno de Miguel Ángel, famoso por llevar la capacidad de torsión corporal a nuevos extremos⁴⁰. Mientras que Bacon deformaba radicalmente las figuras, Hockney, en el caso que nos ocupa, las historizaba, alejándose de las representaciones de desnudos de Miguel Ángel. *En memoria de Cecchino Bracci* muestra un momento de clara significación biográfica en la vida de Miguel Ángel, que refleja la propia experiencia vivida por Hockney dada la similitud del cuadro con su retrato de Peter Crutch.

Conclusión

fig. 15

David Hockney

El segundo matrimonio, 1963

Óleo, gouache y collage con papel
pintado sobre lienzo, 197,8 × 228,7 cm

National Gallery of Victoria,
Melbourne, donación de
la Contemporary Art Society
de Londres, 1965, 1525-5



El despliegue de citas poéticas de Miguel Ángel, y anteriormente de Whitman y Cavafis, refleja la identificación personal de Hockney con experiencias históricas de deseo entre personas del mismo sexo, así como su búsqueda de fuentes textuales para enfrentarse al dilema de representar tal deseo. La poesía seguiría siendo crucial para Hockney, que volvió a los poemas de Cavafis en una serie de aguafuertes realizados en 1966, pero sus pinturas posteriores nos lo muestran buscando otros medios para visualizar el deseo homosexual. En el catálogo de la reciente retrospectiva de su obra, Andrew Wilson señalaba la diferencia temática entre el tratamiento de Hockney del deseo homosexual en su pintura a principios de los años sesenta y en la de los años inmediatamente posteriores, por ejemplo en *El primer matrimonio* (1962) y *El segundo matrimonio* [fig. 15]. Wilson escribía: «Si muchos de los cuadros de Hockney de hace unos años proclamaban valientemente el deseo homosexual —en concreto, su propio deseo y sus fantasías— estos [otros] cuadros, por su propia cualidad doméstica, normalizan ese deseo en imágenes de compañerismo y compromiso»⁴¹.

41

Andrew Wilson: «Pictures with People In». En Chris Stephens y Andrew Wilson (eds.): *David Hockney*. Londres, Tate Publishing, 2017, pp. 49-55 (53).

En memoria de Cecchino Bracci merece ser visto como un punto de equilibrio crucial entre esas dos etapas del desarrollo artístico de Hockney. La quietud y la inaccesibilidad de su personaje están presentes igualmente en las parejas disonantes de sus cuadros posteriores de la serie *Matrimonio*, y *El segundo matrimonio* incluye también lienzos múltiples ensamblados a lo largo de un eje horizontal que recorre los ojos de la figura masculina.

El hecho de que Hockney no produjera otras obras explícitamente relacionadas con la poesía de Miguel Ángel no resulta sorprendente dado este cambio en su obra. Hockney volvió brevemente a Miguel Ángel en su estudio de 2001 sobre las técnicas ópticas en la práctica artística, citando a Miguel Ángel como ejemplo del rechazo del uso de lentes y otras herramientas visuales⁴². Ciertamente, el Renacimiento italiano le fue de gran utilidad a Hockney a la hora de abordar los problemas de representación de la perspectiva y de creación de la ilusión óptica del espacio, pero en ese contexto destacaron figuras como Piero della Francesca (1416/17-1492) y Leonardo da Vinci (1452-1519). *En memoria de Cecchino Bracci* pervivió de modo diferente en el trabajo posterior de Hockney gracias a su construcción en varias partes y al tema del personaje deseable. Estas características resultaron cruciales para sus collages fotográficos de finales del siglo XX, por no hablar de sus cuadros de gran formato hechos a partir de decenas de lienzos, que se prolongaron hasta el presente siglo. En 1962, los ojos de Bracci quedaron definitivamente sellados, pero el objetivo de la cámara de Hockney estaba todavía por abrir y cerrar. ●

42

David Hockney: *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. Nueva York, Viking Studio, 2001, p. 184.

Un encuentro fortuito

Nuevos datos sobre *La partida de naipes* de Balthus'

Marta Ruiz del Árbol



Balthus
La partida de naipes, 1948-1950
(detalle)

[\[+ info\]](#)

fig. 1
Erica Brausen, 1959,
fotografía de Ida Kar



1

Este artículo visibiliza una de las tareas del conservador de museos: la investigación de la procedencia de las obras de la colección permanente. La historia de los propietarios de una pintura suele estar, en numerosas ocasiones, incompleta; con coleccionistas que permanecieron en el anonimato o épocas en las que se pierde la pista de la obra. Nuestra labor consiste en tratar de despejar estas incógnitas a la vez que nos sumergimos en las vidas, muchas veces fascinantes, de aquellos que poseyeron estas pinturas antes de que llegaran al Museo.

2

Jean-Yves Mock, el que fuera el asistente de la Hanover Gallery, narra este episodio en su biografía sobre Erica Brausen. Véase Jean-Yves Mock: *Erica Brausen. Premier marchand de Francis Bacon*. Paris, L'Échoppe, 1996, p. 1.

3

Sobre la vida de Brausen consultar Mock, *op.cit.* nota 2, y los obituarios aparecidos en la prensa británica con motivo de su muerte como Barry Joule: «Obituary: Erica Brausen». En *The Independent*, 30 de diciembre de 1992 (véase <https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-erica-brausen-1565959.html>, consultado por última vez el 13 de febrero de 2019).

Todo empezó un día de 1953 cuando la directora de la Hanover Gallery londinense vio entrar a un desconocido en su sala de exposiciones. Desde el fondo, observó cómo visitaba silencioso el espacio y después se acercaba a ella para felicitarla por la selección de cuadros que llenaban las paredes. «Cierro», fue la lacónica respuesta de la galerista. Sin embargo, su sincera declaración de encontrarse en bancarrota se convirtió en su salvación. Porque aquel visitante anónimo resultó ser un banquero amante del arte que decidió impulsivamente rescatar la galería y convertirse en su nuevo propietario².

A Erica Brausen (1908-1992) no le había resultado fácil abrir su galería [fig. 1]. De origen alemán, llegó a Gran Bretaña poco antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial y se encontró con las restricciones que se imponían por aquel entonces a los ciudadanos alemanes, entre las que se encontraba la imposibilidad de abrir un negocio propio. Tras casarse con un amigo para conseguir un permiso de trabajo, Brausen pasó a formar parte de la plantilla de la Redfern Gallery. Solo en 1947, gracias al apoyo financiero del empresario norteamericano Arthur Jeffress, consiguió materializar su deseo: abrir la Hanover Gallery³.

fig. 2

Francis Bacon
Pintura, 1946
 Óleo y pastel sobre lienzo,
 197,8 × 132,1 cm
 The Museum of Modern Art,
 Nueva York



Desde su apertura, Brausen convirtió su galería en una de las más activas y renovadoras del panorama europeo de posguerra. Aunque de origen alemán, había vivido desde los 21 años en París donde había establecido estrechas relaciones con artistas e intelectuales de la vanguardia internacional. En la capital francesa conoció, entre otros, a Joan Miró, que la animó a instalarse en Palma de Mallorca en 1935, lugar en el que regentó un bar que fue punto de encuentro de la élite cultural balear. Sin embargo, el estallido de la guerra civil española provocó su huida en barco a Gran Bretaña. Y fue entonces, cuando su amplia red de contactos hizo posible que expusiera en Londres a artistas como Paul Klee, Alberto Giacometti, Kurt Schwitters, Max Ernst, Hans Arp y Hanna Hoch, entre otros. Sin embargo, desde el inicio combinó esta apuesta por artistas firmemente establecidos en el panorama internacional con una faceta más audaz con la que se convirtió en plataforma de difusión de una nueva generación de pintores británicos. Entre ellos destacó sin duda Francis Bacon.

En 1946, animada por Graham Sutherland, Brausen había visitado el taller de Bacon. Lo que vio en el estudio del aún por aquel entonces desconocido pintor le fascinó tanto que salió de allí siendo propietaria de *Pintura* [fig. 2]. Apenas dos años más tarde, en 1948, había conseguido vender esta obra al Museum of Modern Art de Nueva York y, tras este afortunado golpe de efecto, otras muchas instituciones contactaron con ella siguiendo el ejemplo del primer y más importante museo de arte contemporáneo del mundo. En noviembre de 1949 organizó la primera monográfica dedicada al artista, que resultó determinante para el lanzamiento del pintor en la escena internacional.

Sin embargo, a pesar de que la colaboración entre Brausen y Bacon supuso un éxito rotundo para la galería y para la carrera del británico, esta relación no solo trajo alegrías. En 1953 Arthur Jeffress decidió retirar su apoyo económico precisamente por el disgusto que le provocaban las obras del artista. Fue entonces, en el momento en el que todo parecía llegar a su fin, cuando la entrada de aquel desconocido que ya hemos mencionado evitó el inminente cierre. Su nombre era Michael Behrens (1911-1989).

Michael Behrens y Erica Brausen

El nuevo dueño de la Hanover Gallery no solo era un reputado banquero que en 1958 adquiriría el Ionian Bank, sino que, en 1953, ya había diversificado sus inversiones con la compra de un restaurante llamado La R serve. Sin embargo, su apuesta personal por la galería no estuvo ligada únicamente a intereses comerciales. Parece que además de su indudable faceta de hombre de negocios, en aquella decisión Michael Behrens se dejó llevar por su interés en el arte. No en vano por aquel entonces no solo era visitante asiduo de las galerías del West End sino que también poseía una pequeña colección.

«Michael Behrens desarrolló enseguida una gran admiración y aprecio por Erica», recordaba años más tarde Jean-Yves Mock⁴. El que fuera su ayudante desde 1956 explicaba en su biografía de la galerista la relación que establecieron el banquero y Brausen. Juntos consiguieron que la sala continuara su andadura dos décadas más, hasta 1973, y superaron la mayor crisis a la que se enfrentaría la marchante alemana en su vida profesional: el abandono de Francis Bacon tras firmar un contrato con la Marlborough Gallery en 1958.

A pesar de su atracción por el arte, Behrens no adquirió obras en su galería y desaprovechó la oportunidad de comprar a buen precio algunas significativas piezas de arte del siglo XX que pasaron por el establecimiento durante aquellos años. El impulso que le había llevado a rescatarla no se tradujo en un incremento de su colección. Pero hubo una excepción. En su relato, Mock narra que el banquero adquirió una obra de la Hanover Gallery⁵. Y no se trató de un Francis Bacon, ni de un Lucian Freud, artista que también tuvo su primera exposición individual en este espacio. Tampoco de Alberto Giacometti o Henry Moore. La pintura que compr  por 2.970 libras fue un Balthus. Una obra por la que recibiría cuantiosos beneficios cuando, con Erica Brausen como intermediaria⁶, decidió ponerla de nuevo a la venta a comienzos de la década de 1980. Fue precisamente tras aquella transacción cuando el banquero se percat  de la oportunidad de negocio que había dejado pasar y de los beneficios económicos que habría obtenido de haber apostado por invertir en algunos de los artistas que su negocio había representado⁷.

4

Mock, *op.cit.* nota 2, p. 2. Mock trabaj  en la Hanover Gallery hasta su cierre en 1973 y después fue conservador del Centre Georges Pompidou de París.

5

Mock, *op.cit.* nota 2, p. 2.

6

A pesar de haber cerrado la galería de Londres, Brausen continu  siendo marchante de arte toda su vida y colabor  con Gimpel Fils en su galería de Z rich.

7

Mock, *op.cit.* nota 2, p. 2.

Un Balthus en la Hanover Gallery

fig. 3

Balthus

***La partida de naipes*, 1948-1950**

Óleo sobre lienzo, 140 × 194 cm

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,

Madrid

[\[+ info\]](#)



fig. 4

Fotografía de una de las salas de la exposición monográfica de Balthus en el MoMA de Nueva York, 1956

El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza únicamente tiene un Balthus, *La partida de naipes* [fig. 3]. Curiosamente es una obra que también pasó por la Hanover Gallery y después estuvo en una colección privada británica. La coincidencia entre la historia del cuadro de Behrens y la procedencia de nuestra pintura nos hizo albergar la esperanza de que se tratara del mismo lienzo.

Los datos conocidos de *La partida de naipes* nos cuentan que fue pintado por Balthus entre 1948 y 1950. Al poco tiempo el pintor lo envió a Pierre Matisse, su galerista en Nueva York, donde además, en 1956, la obra pudo verse en la exposición monográfica que organizó el Museum of Modern Art [fig. 4].

El 14 de abril de 1959 el lienzo fue adquirido por Erica Brausen por 2.970 libras y trasladado a Londres⁸. De la Hanover Gallery pasó a un coleccionista anónimo y, años más tarde, volvió a aparecer en la galería Thomas Ammann Fine Art de Zúrich. En 1982 pasó a ser propiedad del coleccionista Hans-Heinrich Thyssen-Bornemisza y cuando en 1992 abrió sus puertas el museo que lleva su apellido, el lienzo de Balthus fue una de las obras que se trasladaron a Madrid.

Para comprobar si *La partida de naipes* pudo haber sido la obra que colgó en la casa del banquero británico, en primer lugar contactamos con la galería Thomas Ammann con el fin de averiguar si ellos podían facilitarnos el nombre del anterior propietario. Tras revisar sus archivos, la galería zuriquesa nos informó de que toda la transacción de venta fue llevada a cabo por Erica Brausen y que el propietario había permanecido en el anonimato⁹. A pesar de no solucionar nuestro enigma, este nuevo dato coincidía con el relato de Mock sobre la venta del Balthus de Behrens en el que la marchante alemana también actuó como intermediaria¹⁰. Este indicio nos acercaba un poco más a la hipótesis de que el lienzo del Museo Thyssen hubiera podido pertenecer anteriormente al banquero inglés. Pero la confirmación definitiva de que se trataba de la misma obra llegó cuando, al bucear en su biografía, descubrimos que nuestro protagonista fue además el padre del pintor Timothy Behrens (1937-2017).

8

Información facilitada por email por la Tate Library & Archive que conserva los archivos de la Hanover Gallery el 24 de enero de 2019.

9

Agradecemos a Patrizia Solombrino de la Thomas Amman Fine Art habernos facilitado esta información en un email del 25 de mayo de 2018.

10

Mock, *op.cit.* nota 2, p. 2.

Tim Behrens y *La partida de naipes*

fig. 5

De izquierda a derecha:
Timothy Behrens, Lucian Freud,
Francis Bacon, Frank Auerbach
y Michael Andrews en Wheeler's,
Old Compton Street, 1963,
 fotografía de John Deakin



Tim, el hijo de Michael Behrens, estuvo vinculado durante su juventud a los artistas de la nueva figuración británica de la segunda mitad del siglo XX. El más joven de todos los pintores de la Escuela de Londres entró en contacto con ellos a través de Lucian Freud, al que conoció en 1955 cuando era estudiante de la Slade School of Arts. En los nueve años que siguieron, Behrens y Freud se convirtieron en amigos íntimos, llegando incluso a vivir juntos. Gracias al pintor de origen alemán, conoció toda la escena artística londinense y coincidió, entre muchos otros, con Bacon, que por aquel entonces todavía se encontraba asociado a la galería paterna [fig. 5].

A pesar de ser propietario de la Hanover, Michael Behrens no vio con buenos ojos que su hijo decidiera dedicar su vida al arte y la relación que mantuvieron fue muy distante. De hecho, cuando en 1959 el joven artista celebró su primera exposición individual en Londres, no lo hizo en la galería de Erica Brausen, sino en la Beaux-Arts Gallery, donde también mostraban sus obras Frank Auerbach y Michael Andrews.

Fue únicamente en sus años de madurez cuando, instalado en La Coruña, Tim Behrens rememoraría su pasado y admitiría la importancia de su padre en su inclinación artística. «Después de la guerra —recordaría el pintor— cuando yo tenía nueve o diez años, mi padre empezó a coleccionar pintura y yo a pintar. Pero como siempre nos llevamos mal, me costó medio siglo reconocer la conexión obvia entre los dos principios»¹¹. El pintor añadía cómo algunos sábados le había acompañado a las galerías del West End londinense y cómo este pasó a ser propietario de varias obras de Matthew Smith, Corot o Forain.

11

Tim Behrens: « T. Behrens por T. Behrens». En *T. Behrens* [cat. exp.]. Madrid - La Coruña, Círculo de Bellas Artes - Kiosco Alfonso, 2003, p. 23.

fig. 6

Michael Andrews

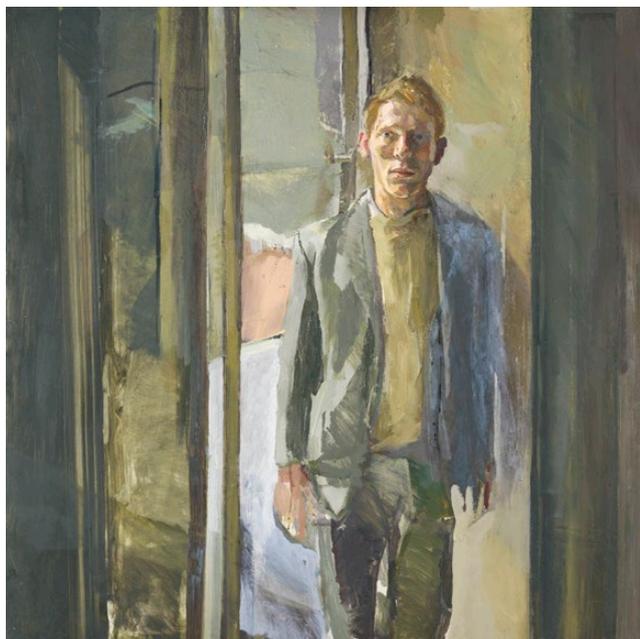
Retrato de Timothy Behrens, 1962

Óleo sobre cartón, 122 × 122 cm

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,

Madrid

[\[+ info\]](#)



En este repaso de la colección paterna, mencionaba de pasada a todos los artistas que formaban parte de ella pero se detenía en una pintura que le había marcado especialmente: un Balthus titulado *La partida de naipes*.

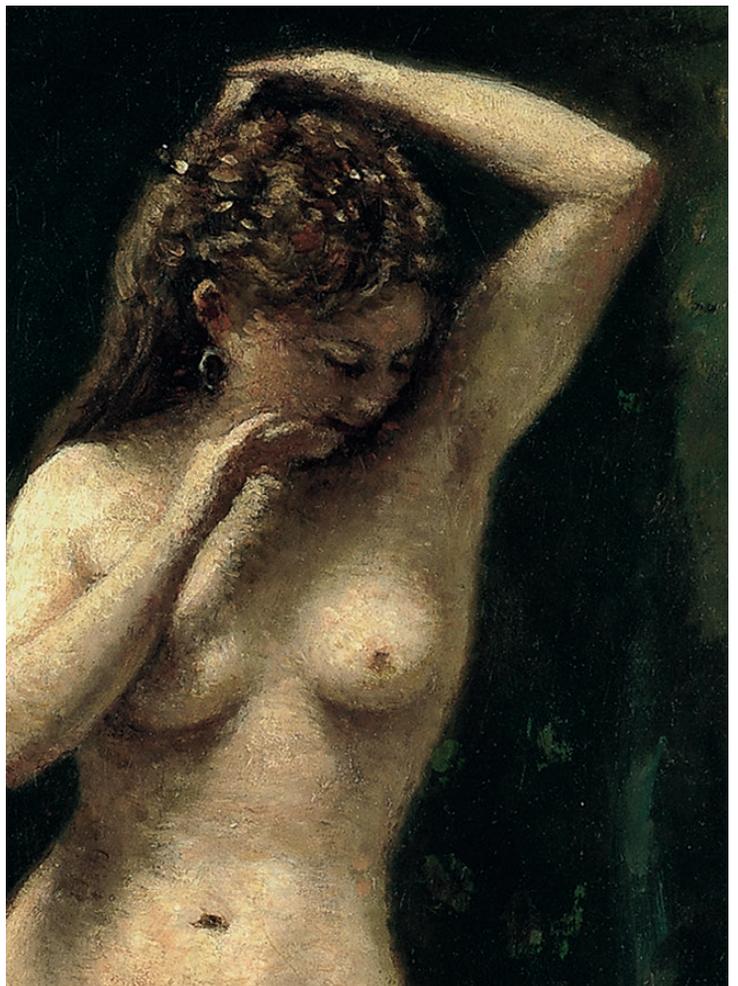
Gracias a aquella declaración de Tim Behrens y a la importancia que otorgó al lienzo de Balthus durante sus años de formación, hoy sabemos cuál fue la obra que su padre compró a Erica Brausen. Hemos completado, además, nuestro puzle y puesto nombre a aquel coleccionista privado que durante años tuvo en su hogar el cuadro del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

Balthus, Tim Behrens y Michael Andrews

El azar ha querido que, no muy lejos de donde suele estar colgado el Balthus en el museo madrileño, se exhiba también un retrato de Tim Behrens [fig. 6]. Cuando Michael Andrews, autor de la obra, lo inmortalizó en 1962, el joven artista, hijo del banquero, ya tenía grabada en su retina la imponente pareja de niños que juegan a las cartas. ●

La vida secreta de *El baño de Diana de Corot*

Clara Marcellán



Jean-Baptiste-Camille Corot
El baño de Diana (La Fuente), hacia 1869-1870
(detalle)

[\[+ info\]](#)

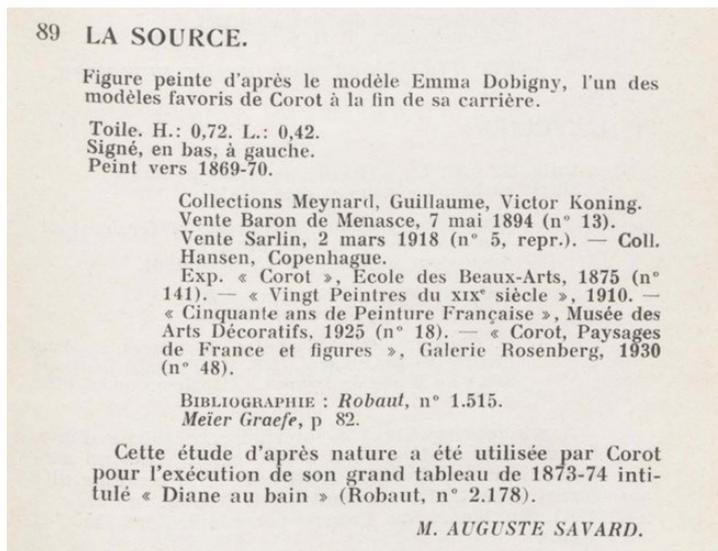
fig. 1

Jean-Baptiste-Camille Corot
El baño de Diana (La Fuente),
hacia 1869-1870
Óleo sobre lienzo, 72,5 x 41,5 cm
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza
en depósito en el Museo Nacional
Thyssen-Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)

Durante el otoño de 2018 *El baño de Diana* de Camille Corot [fig. 1] formó parte de la exposición *Corot Women* en la National Gallery of Art de Washington. Es un procedimiento habitual en los museos solicitar el historial de propietarios, exposiciones y bibliografía de la obra que se va a recibir en préstamo para una exposición temporal. Ayuda al comisario y responsables del proyecto a documentar adecuadamente la tesis y el discurso que se presenta. Así que al igual que en otros casos, con motivo del préstamo de esta obra, aprovechamos para revisar y actualizar su informe, que presentamos al final de este texto con los cambios que hemos registrado marcados en rojo. El estudio más detenido,

fig. 2

Ficha del catálogo de la exposición
Corot (L'Orangerie, 1936)

contextualizado además con el gran número de pinturas de Corot del mismo género reunidas para la ocasión, ha permitido a los organizadores y a nosotros, completar y reconstruir su paso por exposiciones y colecciones privadas¹.

Hasta esta reciente revisión solo teníamos constancia de dos exposiciones en las que hubiese sido incluido *El baño de Diana* antes del año 1999, cuando entra en la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza: la exposición póstuma dedicada a Corot en el año 1875, y una muestra colectiva, *Vingt Peintres du XIX^e siècle* celebrada en 1910 en la Galerie Georges Petit de París. Al revisar monografías importantes sobre el artista, y gracias a la digitalización y buscadores que facilitan esta tarea, descubrimos que la obra aparecía en el catálogo *Corot*, una exposición monográfica de 1936 celebrada en L'Orangerie de París². No sólo figuraba como obra incluida en la muestra, sino que su ficha [fig. 2] detallaba exposiciones y antiguos propietarios que no coincidían con la información que teníamos. Al tirar del hilo hemos podido reconstruir veinte años de exposiciones y cambios de propietarios que reflejan la intensa vida de esta pintura entre los últimos meses de la Primera Guerra Mundial y el comienzo de la Segunda.

1

Agradecemos a Mary Morton, conservadora de la National Gallery of Art de Washington y comisaria de la exposición *Corot Women*, el intercambio de información sobre la obra.

2

Corot. París, Musée de l'Orangerie, 1936.

«Coll. Hansen, Copenhague»

El primer dato que nos llamó la atención en la ficha del catálogo de la exposición Corot de 1936 fue esta entrada en el histórico de propietarios de *La Source*, el otro título con el que se conoce esta obra: «Coll. Hansen, Copenhague». Wilhelm Hansen (1868-1936) fue un conocido hombre de negocios y consejero de estado danés cuya colección constituye el origen del Ordrupgaard Museum en Charlottenburg, cerca de Copenhague, célebre por la pintura francesa del siglo XIX que alberga.

La procedencia situaba a Hansen entre Louis Sarlin, cuya colección fue subastada en 1918, y Auguste Savard, que figuraba como propietario de *La Source* en esta exposición de 1936. Al consultar el catálogo de la subasta de la colección Sarlin [fig. 3], la ficha que acompaña al archivo digitalizado en el Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), incluía la siguiente nota³:

fig. 3
Ilustración y ficha de *El baño de Diana* de Corot en el catálogo de subasta de la colección Sarlin, 1918



3
<https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/26895-redirection>
<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/26895> (consultado el 29 de noviembre de 2019).

fig. 4
**Wilhelm Hansen en una sala
 de la colección de pintura francesa
 en Ordrupgaard, con motivo de
 la apertura de su galería en 1918**



«La subasta no tuvo lugar, la colección fue vendida en su totalidad al coleccionista y hombre de negocios danés Wilhelm Hansen (1868-1936), fundador del museo Ordrupgaard. El nombre del coleccionista Herman Heilbuth (1861-1945) también es habitualmente citado como el comprador; Hansen, Heilbuth y los marchantes de arte Viggo Winkel y Peter Magnussen se asociaron para adquirir colecciones completas entre los años 1916 y 1918»

El siguiente paso fue contactar con el Ordrupgaard Museum para verificar el paso de esta obra por la colección de Hansen [fig. 4]. Pero en sus archivos no había rastro de *El baño de Diana*⁴. Como indicaba la nota del INHA, Hansen, Herman Heilbuth y la galería Winkel & Magnussen crearon, a comienzos de 1918, una sociedad dedicada a la compra y venta de arte francés del siglo XIX. Las obras pasaban en ocasiones a ser propiedad de Hansen, otras a Heilbuth, o eran almacenadas para su posterior venta. Esta sociedad creó a su vez la Foreningen Fransk Kunst (Sociedad de Arte Francés), que tenía como objetivo adquirir y difundir el arte francés del siglo XIX en los países escandinavos. Según ha estudiado Rasmus Kjaerboe⁵, es muy probable que Heilbuth proporcionase el dinero, tres millones de francos, para la compra de la colección Sarlin. Si *El baño de Diana* no figuraba en los archivos de la colección Hansen, ¿era errónea la información

4

Agradecemos a Sara Hatla Krogsgaard, conservadora de Ordrupgaard, la comprobación en sus archivos.

5

Rasmus Kjaerboe, *Collecting the Modern*, tesis doctoral no publicada, 2016, p. 348.

que recogía el catálogo de la exposición de París de 1936? ¿Fue quizás Herman Heilbuth, o la galería Winkel & Magnussen quienes poseyeron la obra? En la prensa de la época el rostro conocido en esta y otras compras era Wilhelm Hansen; de ahí la posible identificación del propietario con él.

En el transcurso de siete meses, la citada sociedad adquirió prestigiosas colecciones de pintura francesa del siglo XIX, como la de Isidore Montaignac en diciembre de 1917⁶ (233 obras) y Georges Viau en febrero de 1918 (entre 207 y 215 obras). Al igual que ocurrió con la colección Sarlin que nos ocupa, también compraron en su totalidad la colección de pintura holandesa y flamenca del siglo XVII de Max Flersheim (80 obras) en marzo de 1918 y pujaron con éxito por partes importantes de las colecciones de Alphonse Kahn, así como por lotes de la subasta póstuma de la colección de Edgar Degas (25 pinturas, además de grabados) en marzo y mayo de 1918. Las importantes transacciones monetarias que supusieron estas compras, por valor de 7 millones de francos, hicieron que la corona danesa se depreciase un 4% frente al franco. Pero más significativo fue el impacto en la opinión pública y en la percepción del arte francés.

6

La subasta estaba prevista para el 3-4 de diciembre de 1917, y el mismo día se anunció que no se produciría. Ver Le Wattman: «Nos echos...». En *L'Intransigeant*, 4 de diciembre de 1917, p. 2.

La guerra cultural

Cuando se celebraron estas grandes subastas Europa llevaba más de tres años en guerra. El armisticio que marcó el final de la Primera Guerra Mundial no se firmó hasta el 11 de noviembre de 1918. Dinamarca, al igual que otros países europeos como España o Suiza, habían permanecido neutrales durante el conflicto, se habían enriquecido, y se habían convertido en escenario de la lucha propagandística entre los bandos enfrentados. Barcelona acogió en 1917 una muestra de más de 1.400 piezas de arte francés, en la que se implicaron directamente los representantes de los salones parisienses anuales (exceptuando el de los independientes), paralizados durante la guerra, y los representantes de la administración francesa en Barcelona. Madrid hizo lo mismo en 1917 con una exposición de moda francesa, y en mayo de 1918, acogió una muestra similar a la de Barcelona, pero de menor escala, con unas 200 obras. Las ventas en el caso de la exposición barcelonesa se consideraron satisfactorias (78.796 francos). Si comparamos esta cantidad con el precio que pagaron Hansen y Heilbuth tan sólo por la colección Sarlin, tres millones de francos, parece casi insignificante.

La prensa francesa se hacía eco de estas operaciones, a menudo desde la perspectiva de la identidad nacional y la superioridad cultural, agitadas con motivo de la guerra. Sobre la subasta Montaignac, una nota en *L'Intransigeant*⁷ un día después de que se cancelase, apunta el escaso mecenazgo en Francia, que no está a la altura de los grandes artistas que ha dado el país. Y a como, previo pago de un millón de francos, los galeristas escandinavos han comprado la colección entera, bajo sospecha de hacer de intermediarios para coleccionistas alemanes. Se acusa a estos últimos de comprar pintura moderna francesa ya antes de la guerra, lo que era percibido por los académicos franceses como un intento de ridiculizar el arte francés. Otro artículo sobre las grandes subastas, publicado en *Le Figaro* el 1 de marzo de 1918, describe a Wilhelm Hansen como «un segundo Jacobsen»⁸, un defensor de la pintura francesa moderna, a la vez que se reconoce la importancia de estas compras para la economía francesa: «¡no desanimemos a nuestros verdaderos amigos de querernos!»⁹.

El crítico de arte Arsène Alexandre¹⁰ valoraba también positivamente las compras de los extranjeros. Por un lado era beneficioso para Francia porque suponía la entrada de dinero

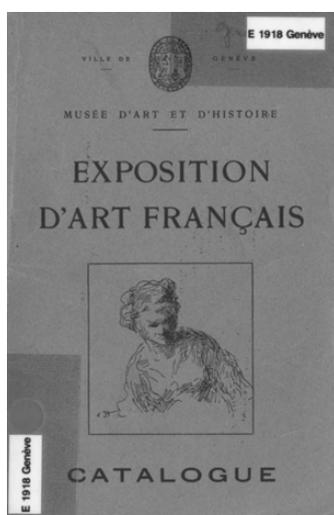
7
Ibid., p. 2.

8
La colección de escultura francesa del también danés Carl Jacobsen es el origen de la Ny Glyptotek de Copenhague. Su hijo Helge Jacobsen se interesó por la pintura francesa moderna tras la muerte de su padre, en 1914, pero según señala en la carta dirigida a Aster Moeller el 20 de mayo de 1918, resultaba imposible competir con Heilbuth y Hansen y centró sus esfuerzos en completar la colección de escultura antigua de la Ny Glyptotek.

9
Valemont, «Les grandes ventes. Un seconde Jacobsen». En *Le Figaro*, 1 de marzo de 1918, p. 4.

10
Arsène Alexandre: «Offensive et Défensive de nos Collections». En *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, abril de 1918, pp. 1-2.

fig. 5
Portada del catálogo de la
exposición de arte francés
en Ginebra, 1918.



en el país. Y por otro aumentaba la presencia del arte francés en el mercado internacional, lo cual constituía una buena promoción, más barata y eficaz que otras estrategias propagandísticas. En última instancia muchas de estas colecciones pervivirían como museos dedicados al arte francés en el extranjero, con el conocido precedente de Jacobsen y la Glyptotek en Copenhague. Alexandre desarrolló por otro lado la teoría de que los que están comprando lo hacen para Alemania, que intentaría acumular poder en el mercado artístico para especular tras la guerra. Esta lectura sigue siendo en cualquier caso positiva desde la perspectiva patriótica: el arte francés demostraba ser con diferencia mucho más valioso que el alemán.

Según recoge Rasmus Kjarboe¹¹, Hansen y su sociedad ofrecieron en 1918 algunas de las obras que habían adquirido poco antes en París a la exposición que el Musée d'art et d'histoire de Ginebra dedicó al arte galo [fig. 5], en colaboración con el Ministerio de Asuntos Exteriores francés¹². Esto les permitió transportar con ciertas garantías las nuevas piezas de su colección por un continente todavía en guerra. Fue allí donde Hansen probablemente vio por vez primera *El baño de Diana*, que figura en la lista de obras expuestas como *La Source*, con el número 13, si bien no se especifican medidas ni propietario.

En una carta a su mujer, escrita desde Ginebra en el mes de junio de 1918, Hansen menciona orgulloso que tan solo hay cuatro prestadores en esta exposición de arte francés:

«la exposición es tan francesa-francesa que es un verdadero placer verla, sobre todo porque reúne exclusivamente obras maestras y, sabes, no me desagrada saber (ni que me digan) que solo hay cuatro prestadores: Musée de Luxembourg, Colección Hansen, Colección Heilbuth y Colección Beurdeley»¹³.

En esta carta queda claro que las obras adquiridas por la sociedad ya habían sido repartidas entre Hansen y su socio Herman Heilbuth, y que ambos eran reconocidos como prestadores independientes. Tras la clausura de la muestra en Ginebra a mediados de junio, *El baño de Diana* llegó a Copenhague a tiempo para ser incluida en una exposición

¹¹

Ver Kjarboe 2016, p. 367.

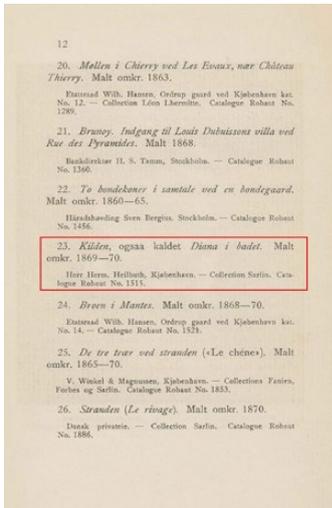
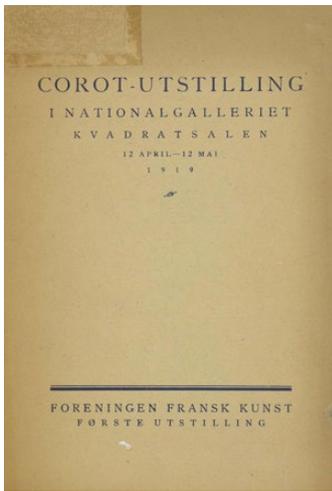
¹²

Exposition d'art Français, Ginebra, Musée d'Art et d'histoire, mayo-junio de 1918.

¹³

Citado según Kjarboe 2016, p. 369
«[...] the exhibition is so French-French that it is an undiluted joy to see it, not least since it actually consists only of masterpieces, and you see, it is not unpleasant to know (and to be told) that there are just four exhibitors: Musée de Luxembourg, Collection Hansen, Collection Heilbuth and Collection Beurdeley».

figs. 6 y 7
Portada y ficha del catálogo de la exposición Corot (Kristiania, 1919) y artículo de *Nationen* sobre la muestra.



monográfica dedicada a Corot en octubre, que había sido organizada por la Foreningen Fransk Kunst, de la que como ya hemos mencionado Wilhelm Hansen y Herman Heilbuth eran fundadores. El catálogo¹⁴ la listaba bajo el título *La Source* con el número 33. Para nuestra suerte también figuraba quién la había prestado: «H. Heilbuth». Por primera vez *El baño de Diana* aparece expresamente vinculado a la colección de Heilbuth y nos hace dudar que la obra perteneciese en algún momento a Wilhelm Hansen. La exposición (y esta obra) continuaron su periplo por el norte de Europa, y la encontramos en la versión que la Foreningen Fransk Kunst celebró en la Nationalgalleriet de Kristiania (hoy Oslo) en abril y mayo, en la que figura como *La fuente*, también llamada *El baño de Diana*, con el número 23 [fig. 6], siempre con Heilbuth como prestador. Un artículo en el periódico noruego *Nationen* destacaba los préstamos de Hansen y Heilbuth, así como la importancia de las pinturas de figuras de Corot, tradicionalmente reconocido solo como paisajista, revalorizadas en los últimos años, y presentes en la muestra [fig. 7]. ¿Por qué no permaneció el nombre de Heilbuth vinculado a la obra, si como demuestran estos catálogos *El baño de Diana* formaba parte de su colección?

14
Corot. Copenhagen, Foreningen Fransk Kunst, 1918.

Herman Heilbuth

fig. 8

Lars Peter Elfelt y Lars Peter Petersen:
Herman Heilbuth (1931)



A diferencia de Hansen, su socio Herman Heilbuth [fig. 8] no ha dejado huella en la historia del arte. ¿Quién fue este arriesgado inversor cuyas compras sacudieron el mercado artístico francés hacia 1918? El Dansk Biografisk Lexikon (diccionario biográfico danés) tan sólo dedica dos frases a su faceta como coleccionista¹⁵:

«Heilbuth fue miembro del comité directivo de la Foreningen Fransk Kunst entre 1918 y 1922. Su interés en el arte le llevó a involucrarse de manera muy significativa en la compra de una colección de pintura muy valiosa, que tras la bancarrota del Landmandsbank tuvo que vender con grandes pérdidas».

Los hechos más destacables de su vida según esta publicación están relacionados con las distintas empresas que dirige en el sector financiero e industrial, y con su compromiso con la izquierda radical danesa. En su trayectoria profesional, será su vínculo con el Landmandsbank, el banco más grande de Escandinavia, en cuya dirección y comité participó a partir de 1914, el que juegue un papel fundamental en su faceta de coleccionista de arte. Esta posición privilegiada le permitió acceder a los créditos con los que pagó las sonadas adquisiciones en el mercado artístico francés.

¹⁵

Chr. R. Jansen, J. Hassing Jørgensen:
H. Heilbuth i Dansk Biografisk
Leksikon, 3. ed., Gyldendal 1979-1984.
Consultado el 29 de noviembre
de 2019 en [http://denstoredanske.dk/
index.php?sideId=291016](http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=291016)

Hacia 1922 el Landmandsbank quebró, en parte por la financiación de operaciones de riesgo durante la Primera Guerra Mundial. Para las personas que se habían enriquecido durante la guerra, el arte resultaba la mejor inversión, por la plusvalía que prometía. Como miembro de la junta directiva, Heilbuth fue considerado responsable, y como titular de los múltiples créditos que hubo de liquidar de manera precipitada, su fortuna personal se vio gravemente afectada. Como menciona la biografía antes citada, para hacer frente a los pagos vendió su colección de arte, pero no a través de una subasta pública, sino con ofertas directas a galeristas y coleccionistas de Estados Unidos y Europa, por lo que reconstruir su colección resulta hoy complicado. Algunas de sus obras pasaron a ser propiedad del banco, como muestra la procedencia de un dibujo de Ingres en el Fogg Art Museum¹⁶. Hansen tuvo que afrontar las mismas dificultades que Heilbuth, ya que también era miembro de la junta directiva del banco y tenía créditos a su nombre. Pero mientras que Hansen reconstruyó su colección pasada la crisis¹⁷ y siguió al frente de la Foreningen Fransk Kunst¹⁸, la Sociedad de Arte Francés que habían fundado juntos, Heilbuth nunca llegó a recuperarse del todo y vivió apartado de la vida cultural. El desenlace de su aventura artística fue muy distinto al que preveía en su testamento de 1922, en el que contemplaba crear un pequeño museo con su colección en las inmediaciones de Ordrupgaard, y completar así la visita a la colección de su socio¹⁹.

16

<https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/299795?position=33>

17

Entre 1923 y 1924 Hansen compró diez obras que habían pertenecido a Heilbuth.

18

En 1928 organizó una exposición de obras del Louvre y en 1930 otra de Rodin, ambas en Copenhague.

19

Kjaerboe 2016, p. 402.

La vida secreta de *El baño de Diana*

La información del catálogo de la exposición *Corot* (1936) nos sugirió un nuevo propietario, Hansen, que luego hemos descartado al documentar el paso de *El baño de Diana* por la colección de Herman Heilbuth, a quien hemos incorporado en el histórico de la obra. Las otras referencias que recogía ese catálogo y que hasta ahora no teníamos registradas eran dos exposiciones del año 1925²⁰ y 1930²¹, en las que también fue mostrado *El baño de Diana*. En los catálogos de ambas figuraba como parte de la colección de Auguste Savard (1861-1943?). Por lo tanto solo quedan tres años, entre 1922, cuando Heilbuth se ve obligado a vender su colección, y 1925, cuando la obra se presenta ya como propiedad de Auguste Savard, en los que no podemos saber con certeza dónde estuvo la pintura.

Tras la exposición de 1936 no volvemos a encontrar referencias a la obra hasta 1988, cuando apareció de nuevo en el mercado, como parte de la subasta de la colección de Gisèle Rueff-Béghin. La lista de propietarios de la obra que publicó Sotheby's para la ocasión incluía, por orden cronológico, a Meynard, M. Guillaume, Victor König, Baron de Menasce, Louis Sarlin, Boucheron y por último, a partir de 1945, a Gisèle Rueff-Béghin. En la subasta de 1999 en la que Carmen Thyssen adquirió *El baño de Diana* se añadió el nombre de Savard, que aparecía como propietario entre Boucheron y Rueff-Béghin. Nosotros añadimos ahora a Herman Heilbuth, pero la investigación de su procedencia sigue abierta. ●

20

Cinquante Ans de Peinture Française.
París, Musée des Arts Décoratifs,
1925.

21

Exposition d'œuvres de Corot.
Paysages de France et Figures.
París, Paul Rosenberg, 1930

El historial de *El baño de Diana* actualizado*

Procedencia

- Colección Meynard
- M. Guillaume, 1875
- Victor Köning, 1890
- Barón de Ménasce, 1894
- Subasta de la colección del barón Ménasce. Galerie Georges Petit, París, 7 de mayo de 1894, lote 13
- Louis Sarlin, 1903
- Venta póstuma de la *Collection Louis Sarlin*, Galerie Georges Petit, París, 2 de marzo de 1918, lote 5
- Herman Heilbuth, 1918
- Boucheron?
- Auguste Savard, París, ya en 1925
- Gisèle Rueff-Béghin, desde 1945
- *Impressionist and Modern Paintings and Drawings From the Collection of the Late Gisèle Rueff-Béghin*. Sotheby's, Londres, 29 de noviembre de 1988, lote 3
- Colección privada
- *19th Century European Paintings, including The Italian Sale*, Sotheby's, Londres, 1 de diciembre de 1999, lote 101
- Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Exposiciones

- 1875
Corot, París, Ecole des Beaux-Arts, n. 141. (como: «Jeune fille au bord de l'eau»; como propietario: «M. Guillaume»).
- 1909
Salon d'Automne, Exposition Rétrospective Les «Figures» de Corot. París, Grand Palais, n. 18
- 1910
Vingt Peintres du XIX^e siècle, París, Galerie Georges Petit.
- 1918
Exposition d'art français. Ginebra, Musée d'art et d'histoire, n. 13 ?
- 1918
Corot, Copenhague (Foreningen Fransk Kunst), n. 33 (como propietario «Hr. Herm. Heilbuth»)
- 1919
Corot, Kristiania (Oslo), Nasjonalgalleriet, n. 23 (como propietario «Herr Herm. Heilbuth»)
- 1925
Cinquante Ans de Peinture Française. París, Musée des Arts Décoratifs, n. 18 (como propietario «M. Savard»)
- 1930
Exposition d'œuvres de Corot. Paysages de France et Figures. París, Paul Rosenberg, n. 48 (como propietario «M. A. Savard»)
- 1936
Corot. París, Musée de l'Orangerie, n. 89 (como propietario «M. Auguste Savard»)
- 2000
De Corot a Monet. Los orígenes de la pintura moderna en la Colección Carmen Thyssen Bornemisza, Valencia, Museo del Siglo XIX, p. 16, lám. p. 17.

*En rojo, la información añadida tras la revisión