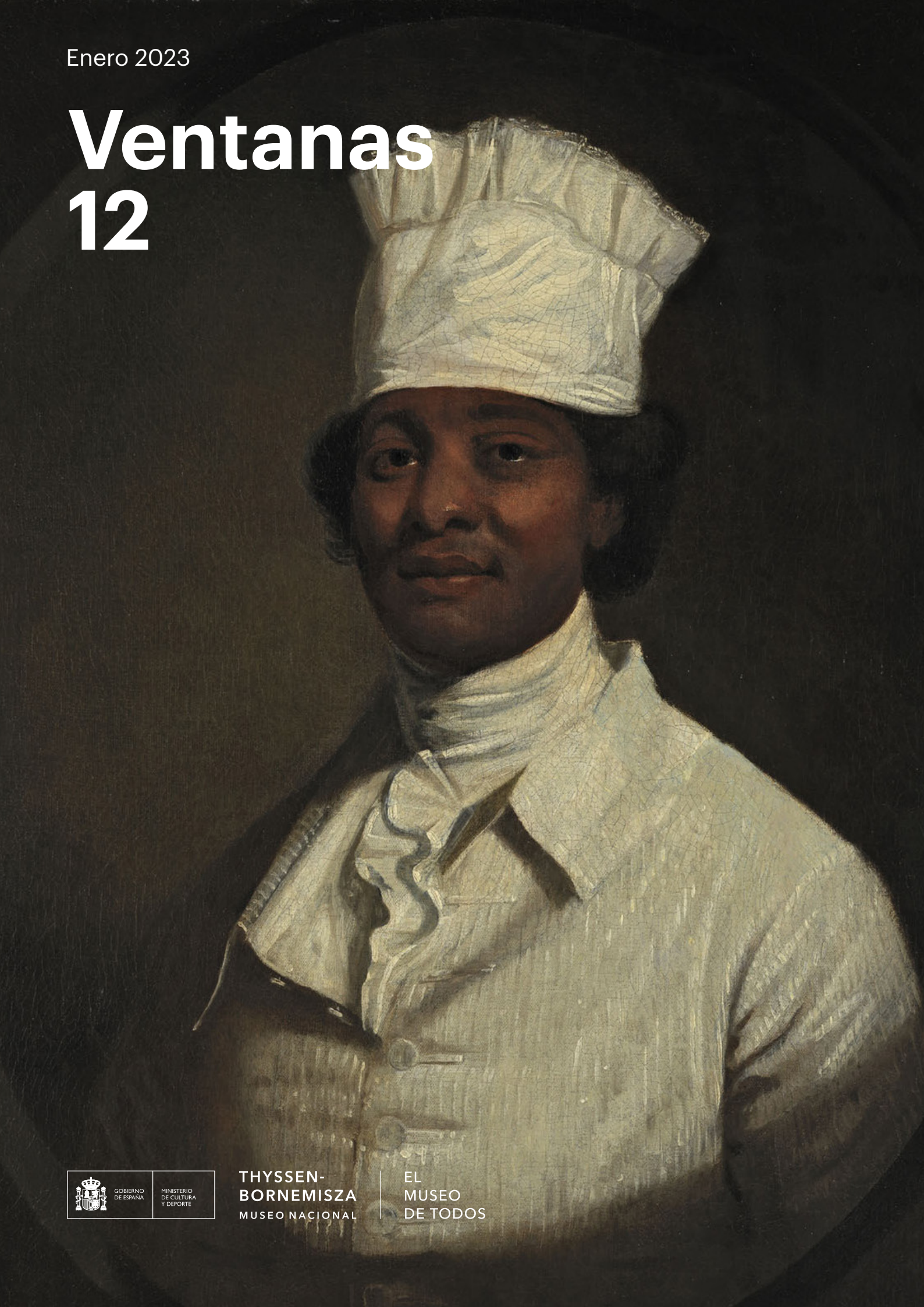
Enero 2023

Ventanas 12



GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

THYSSEN-BORNEMISZA
MUSEO NACIONAL

EL MUSEO DE TODOS

Enero 2023

Ventanas 12

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE
THYSSEN-BORNEMISZA MUSEO NACIONAL
EL MUSEO DE TODOS

Enero 2023

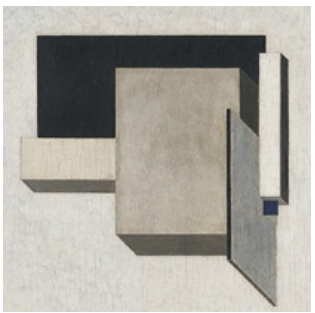
Ventanas 12

páginas 2—13

Azul y blanca: Willem Kalf y la fascinación por la porcelana china en el siglo XVII
Elsa Vallarino

páginas 14—25

Nuevos descubrimientos en torno al retrato de un hombre desconocido, la isla de Dominica y un marchante sin escrúpulos
Dorinda Evans



páginas 26—45

***Proun 1 C* de El Lissitzky**
Tatiana Goriacheva

páginas 46—51

Maestro del Monograma TK
Dolores Delgado

Azul y blanca: Willem Kalf y la fascinación por la porcelana china en el siglo XVII

Elsa Vallarino

Willem Kalf
***Bodegón con cuenco chino, copa nautilo y otros objetos*, 1662**
(detalle)
[+ info]

fig. 1
Vista de la sala 21 del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Si paseamos por la colección de pintura antigua del museo y nos detenemos en algunas de sus naturalezas muertas, es fácil advertir un elemento que llama poderosamente la atención. Exquisitas porcelanas del lejano oriente cobran protagonismo entre flores, frutas, conchas y otros suntuosos objetos en los óleos de Jacques Linard, Ambrosius Bosschaert I, Balthasar van der Ast, Jan Jansz. van de Velde III y, en especial, de Willem Kalf [fig. 1].

No es casualidad que la aparición del bodegón como género independiente coincida con la llegada a Europa de abundantes artículos raros y costosos, transportados principalmente por la Compañía Holandesa de las Indias Orientales. Los pintores, además de hacer alarde de sus habilidades técnicas, reprodujeron e intensificaron el deseo del espectador por esas piezas.

Exótica y delicada, ornamental al mismo tiempo que funcional, la porcelana china, de entre todas las importaciones que alcanzaron el continente europeo, fue la que obtuvo un mayor impacto en la pintura. No solo se exhibió en ostentosos bodegones, o *pronkstilleven*, también lo hizo en el interior de alacenas y acompañó retratos y escenas de género, dispuesta sobre chimeneas o estanterías; incluso se consideró un bien digno de ser portado por personajes bíblicos y mitológicos en ciertas representaciones.

fig. 2
Willem Kalf
***Bodegón con cuenco chino, copa nautilo y otros objetos*, 1662**
Óleo sobre lienzo, 79,4 × 67,3 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. 203 (1962.10)

Bodegón con cuenco chino, copa nautilo y otros objetos, 1662

Ningún otro pintor retrató la porcelana china con tanta dedicación como Kalf. Sus obras —y particularmente las de su periodo en Ámsterdam, al cual se adscriben las tres de la colección— reflejan un conocimiento de primera mano de estas importaciones, cuidadosamente escenificadas, emergiendo de interiores oscuros a base de extraordinarios juegos lumínicos. Tal vez, la más cautivadora de las porcelanas es *Bodegón con cuenco chino, copa nautilo y otros objetos* (1662) [fig. 2], calificada en 1943 como «la mejor pintura de naturaleza muerta del mundo»[1] por Theodore Ward, quien había donado un extenso grupo de bodegones holandeses y flamencos al Ashmolean Museum de Oxford. Ward habría deseado completar su colección con este lienzo de Kalf, pero en 1962 ingresó en la del barón Thyssen-Bornemisza en Lugano.

1
Citado en Fred G. Meijer: *The Collection of Dutch and Flemish Still-Life Paintings Bequeathed by Daisy Linda Ward* [cat. exp.]. Zwolle, Waanders, 2003, p. 16.

fig. 3
Paulus Willemsz. van Vianen
***Bandeja con Diana y Acteón*, 1613**
Plata, 50 × 40 × 6 cm
Rijksmuseum, Ámsterdam,
inv. BK-16089-A

La tela pone de manifiesto la fascinación —no solo de Kalf, sino también de la Holanda del siglo XVII—, por los distinguidos objetos que circulaban en ese momento. Sobre una mesa de mármol y un tapiz procedente de Herat (actual Afganistán) se presentan una copa *a la façon de Venise* con vino tinto, una copa nautilo montada en plata sobredorada, un vaso Römer con vino blanco y una bandeja de plata cincelada. Según Neidhardt, esta última sería del estilo de Paulus van Vianen [fig. 3], un orfebre, medallista y pintor holandés que trabajó en la corte del emperador Rodolfo II[2]. Sobre la bandeja hay un cuchillo con mango de ágata pulida y un delicado cuenco chino con tapa cuyo interior alberga una cuchara de plata con decoración de lóbulos. El conjunto se completa con una naranja, un limón con la cáscara colgando en espiral, dejando ver su brillante pulpa, y, en la esquina de la mesa, unos huesos de melocotón, que aluden al paso del tiempo o *vanitas*. En un plano posterior se perciben, aunque con gran dificultad, lo que parece una fuente de cristal sobre una cajita y otra copa, que podrían constituir parte de un arrepentimiento[3].

El apogeo artístico de Kalf y la introducción de porcelana china en sus obras, junto con otras selectas piezas que modificaba y reorganizaba en distintos escenarios, coincide con su regreso a Países Bajos, tras una breve pero fructífera estancia en la capital francesa. Resulta tentador establecer una conexión entre la transformación de sus bodegones y su estancia en casa de Johannes le Thor en 1653. Le Thor fue joyero, comerciante y director de la Compañía de las Indias Occidentales en Ámsterdam, además de propietario de una cantidad considerable de pinturas, platería, alfombras turcas, porcelana asiática y otras curiosidades[4].

2
Uta Neidhardt: «Ein Prunkstilleben von Willem Kalf als Leihgabe in der Gemäldegalerie Alte Meister», en *Dresdener Kunstblätter*, Dresde, 1994, pp. 1-3.

3
Sam Segal y Ubaldo Sedano: *Willem Kalf. Original y copia* (Contextos de la colección permanente n.º 5) [cat. exp.]. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1998, p. 50.

4
Stadsarchief Amsterdam, notario H. Schaeff, archivos notariales 422, 26/07/1653, pp. 213 y ss; The Montias Database of 17th Century Dutch Art Inventories, inv. 1156.

fig. 4
Jan Jacobsz van Royenstein
***Copa nautilo*, 1596**
Toledo Museum of Art, Ohio,
inv. 1973.53

↓

fig. 5
Detalle del cuenco chino

Parece poco probable que Kalf poseyera artículos tan valiosos, ya que apenas dejó huella en los archivos o escrituras notariales de la época y tampoco se conoce su testamento. Tanto él como muchos otros pintores, debieron de recurrir a coleccionistas para representar aquello que no les pertenecía. Distintos artistas, incluso, pudieron haber tenido acceso a la misma pieza, o al menos a objetos extraordinariamente similares. La copa nautilo de esta pintura figura también en un bodegón de Pieter Claesz. fechado en 1636, aunque con ciertas alteraciones en su diseño. Si bien se conservan copas parecidas, como la del Toledo Museum of Art de Ohio [fig. 4], ninguna presenta la figurilla a punto de ser devorada por el monstruo marino, captada por ambos artistas. El museo también cuenta con dos copas nautilo, expuestas en la sala 21 [fig. 1].

La naturaleza muerta de Kalf presenta un esquema triangular en el que los objetos aumentan de tamaño a medida que se acercan al centro, rivalizando en belleza y protagonismo con el cuenco chino [fig. 5]. Como ya detalló Grisebach, esta porcelana azul y blanca fue un objeto recurrente en la producción del artista, quien la retrató desde distintos ángulos y con algunas variaciones por lo menos en cinco ocasiones[5].

5
Véase Lucius Grisebach: *Willem Kalf, 1619-1693*. Berlín, Gebr. Mann, 1974, pp. 265-269, figs. 124, 125, 126, 150 y 151.

fig. 6
Willem Kalf
***Bodegón con cuenco chino*, 1662**
Óleo sobre lienzo, 67 × 54,7 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Gemäldegalerie, inv. 948F

Está decorada con figuras emparejadas, aplicadas en relieve, que representan a los Ocho Inmortales Taoístas, luciendo brillantes atavíos en tonos dorados y rojos. La tapa está adornada con flores y hojas estilizadas, y rematada por el relieve de un león Fu, de carácter auspicioso y apotropaico. El objeto, propio de finales de la dinastía Ming, o del periodo de transición al imperio Qing (1620-1683), presenta una forma un tanto inusual para la porcelana china. Se le suele denominar cuenco de azúcar, un uso sugerido por la cuchara que lo acompaña y corroborado por los registros de la Compañía de las Indias Orientales, donde se hace una referencia específica al envío de «ollas de porcelana con azúcar»[6]. No obstante, algunos no creen que fuera utilizado con este fin, teniendo en cuenta que el azúcar no se refinaba por aquel entonces. El catálogo de la subasta en la que fue vendido este cuadro en 1778 describe la pieza como un cuenco de ponche[7].

Un lienzo similar y fechado en el mismo año se conserva en la Gemäldegalerie de Berlín [fig. 6]. En éste, Kalf reproduce algunos de los excepcionales artículos, entre ellos, el «azucarero» chino. En esta ocasión lo retrata con ligeras variaciones y con la tapa en distinta posición, permitiendo de esta manera que quede a la vista del espectador otra pareja distinta de Inmortales. Estas llamativas figuras provienen de una de las leyendas más populares de China, la de los Ocho Inmortales, o *Pa Hsien*, cuyos protagonistas alcanzaron la inmortalidad utilizando la alquimia. La pareja que ocupa un lugar preeminente en las pinturas está compuesta por Lü Dongbin y He Xiangu (derecha a izquierda, respectivamente). El primero es el patriarca de los *Pa Hsien*, representado como un anciano con la vestimenta de la clase académica y cuyo emblema es una espada de doble hoja que puede llevar en la mano o colgada a la espalda. He Xiangu es la única mujer del grupo, normalmente viste túnicas elaboradas y porta un cucharón de bambú, reemplazado en ocasiones por una flor de loto de tallo largo o un matamoscas.

6
Carta a Holanda, fechada el 4 de enero de 1636 desde Batavia. Citada según T. Volker: *Porcelain and the Dutch East India Company, as Recorded in the Dagh Registers of Batavia Castle, Those of Hirado and Deshima and other Contemporary Papers, 1602-1682*. Series: Mededelingen van het Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, n.º 11. Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen. Leiden, E. J. Brill, 1954, p. 39.

7
Vendido, lote 43, Ámsterdam, 16 de marzo de 1778.

fig. 7
Anónimo
***Cuenco con paisajes y los Ocho Inmortales*, hacia 1620-1640**
Porcelana, 16,5 × 14,5 × 9,8 cm
Rijksmuseum, Ámsterdam,
inv. AK-MAK-563

Tras los pasos del «azucarero» chino

Rastrear los objetos que Kalf utilizó en sus composiciones no es tarea fácil. La mayoría de las piezas no han logrado vincularse a sus dueños del siglo XVII, a lo que se suma el hecho de que el artista continuamente añadía variaciones en el diseño de éstas. Por lo que, pese a que el parecido con algunos objetos reales sea innegable, sus posibles identificaciones constituyen solo una hipótesis.

El inventario de 1654 a 1668 de las colecciones de Amalia de Solms-Braunfels, esposa de Federico Enrique de Nassau, príncipe de Orange, mencionaba «dos pequeñas ollas redondas con tapas y figuras en ellas»[8], pero sin especificar su localización. Los miembros de la Casa de Orange ponían en relieve su papel como dirigentes de las Provincias Unidas mediante el consumo conspicuo y la exhibición de los tesoros de ultramar en el palacio Huis ten Bosch, en La Haya. En su interior, establecieron auténticos gabinetes de porcelana china, estancias diseñadas específicamente para la exposición de estas piezas.

Otros dos cuencos presumiblemente similares al retratado por Kalf se conservan en la actualidad en el Rijksmuseum de Ámsterdam y en el Peabody Essex Museum de Salem.

El ejemplo del Rijksmuseum [fig. 7], fechado hacia 1620-1640, procede de Jingdezhen (al sureste de China) y está pintado en azul bajo vidriado. El cuerpo muestra un paisaje continuo del que emergen cuatro parejas de Inmortales en relieve con sus atributos, mientras que algunas volutas florales recorren el borde del cuenco. La tapa presenta una escena con dos hombres jugando al «go»[9] y un tercero acompañado por su criado. El pomo está rematado en forma de león Fu, cuya pata descansa sobre un poste con una esfera calada que contiene una canica suelta en su interior. Perteneció a Herman Karel Westendorp (1868-1941), estudioso del arte asiático, coleccionista de porcelana —aunque principalmente japonesa—, y presidente de la Royal Asian Art Society de los Países Bajos.

8
Citado en William R. Sargent: *Treasures of Chinese Export Ceramics from the Peabody Essex Museum*. New Haven, Yale University Press, 2012, p. 45.

9
El «go» se originó en China hace al menos 2.500 años, se cree que es el juego de mesa más antiguo de los que se practican en la actualidad.

fig. 8
Anónimo
***Cuenco cubierto*, hacia 1625-1650**
Porcelana, 15,2 × 14 cm
Peabody Essex Museum, Salem,
inv. AE85967.AB

fig. 9
Detalle de la pareja de Inmortales del Peabody Essex Museum

fig. 10
Detalle de la pareja de Inmortales retratada por Kalf

Un objeto prácticamente idéntico, sutilmente más pequeño y con algunos motivos desdibujados se halla en el Peabody Essex Museum [figs. 8 y 9], una institución que conserva una de las colecciones más completas de arte de exportación asiático. Los pigmentos rojos, negros y dorados que todavía son visibles concuerdan con los tonos empleados por Kalf en su bodegón [fig. 10]. Este ejemplar que ha llegado hasta nuestros días demuestra que este tipo de piezas se decoraban sin someterlas a cocción, es decir, que las figuras se pintaban en frío, una técnica que no permitía la preservación de los colores con el paso del tiempo.

fig. 11
Francisco de Zurbarán
Detalle de la obra *San Hugo en el refectorio*, hacia 1655
Óleo sobre lienzo, 262 × 307 cm
Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Sevilla

El largo viaje

Hasta el siglo XVII, la porcelana china era un bien excepcional, escaso y costoso que, de encontrarse en Europa, lo hacía en colecciones reales. Portugal ya controlaba el comercio marítimo de especias y artículos de lujo asiáticos en el siglo XVI, un monopolio que en 1580 cayó en manos de Felipe II, quien, evidentemente, se hizo con la colección más importante de porcelana china en el continente europeo. Sin embargo, su presencia en las pinturas españolas es considerablemente menor que en las flamencas, holandesas e italianas de los siglos XVI y XVII[10], lo cual no impide descubrir estas piezas en contextos tan singulares como la mesa de los cartujos en *San Hugo en el refectorio* de Zurbarán, junto a loza de Talavera [fig. 11].

Tras hacerse con los mapas náuticos portugueses, distintas compañías holandesas —y también inglesas— pronto

10
Sobre porcelana china en la España de los siglos XVI y XVII, véase Cinta Krahe: *Chinese Porcelain in Habsburg Spain*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016.

competirían con los proyectos españoles, iniciando así sus propias expediciones a Asia. En un principio, su intención era hacerse con el mercado de especias, aunque terminaron dedicándose a la compraventa de una amplia gama de productos, como porcelana, laca o textiles. Una de las primeras noticias que los holandeses recibieron acerca de la porcelana que se fabricaba en China se debe al *Itinerario* de Jan Huygen van Linschoten (1596):

> «Contar las porcelanas que allí se fabrican, no es de creer, y las que se exportan anualmente a la India, Portugal y Nueva Hispania y otros lugares. Pero las más finas no se permiten fuera del país bajo pena de castigo corporal, sino que sirven únicamente para los señores y gobernadores del país, y son tan exquisitas que ningún cristal se puede comparar con ellas»[11].

Pero en Holanda no se recibieron cantidades significativas de porcelana hasta 1602, con la captura de la carraca portuguesa *San Jago*, frente a la isla de Santa Elena, cuyo cargamento fue confiscado y subastado posteriormente en Midelburgo. Un año después, los holandeses apresaron también otro colosal navío en el estrecho de Malaca, el *Santa Catarina*, con una carga que incluía una «incalculable masa de porcelana de todo tipo»[12]. Su subasta en Ámsterdam generó abundantes ganancias y tuvo una gran afluencia de compradores de toda Europa occidental, entre ellos, Enrique IV de Francia y Jacobo I de Inglaterra.

Fue en 1602 cuando las compañías holandesas que comerciaban con Asia se fusionaron fundando una poderosísima empresa naviera, la Vereenigde Oostindische Compagnie (Compañía Holandesa de las Indias Orientales, o VOC). Estableció su centro administrativo en Batavia (Yakarta, Indonesia), ya que no todos los bienes se enviaban a Ámsterdam, sino que la mayoría de sus barcos tenían por destino distintos puertos asiáticos. Los holandeses, a diferencia de portugueses y españoles, no tuvieron acceso al sur de China hasta que en 1615 lograron establecerse en Formosa (actual Taiwán). Es sorprendente, cuando menos, la enorme cantidad de artículos de lujo de origen chino que alcanzaron los Países Bajos, teniendo en cuenta que nunca existió un comercio directo con China. En el siglo XVII, la mayor parte de la porcelana provenía o bien de Formosa, o bien de carracas portuguesas y chinas que comerciaban en Batavia.

11
Citado según Julie B. Hochstrasser: *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. New Haven, Yale University Press, 2007, p. 124.

12
Ibid., p. 126.

fig. 12
Willem Kalf
***Bodegón con porcelana y copa nautilo*, 1660**
Óleo sobre lienzo, 64,1 × 55,9 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. 202 (1930.37)

fig. 13
Jan Jansz. van de Velde III (atribuido)
***Bodegón con fuente china, copa, cuchillo, pan y frutas*, hacia 1650-1660**
Óleo sobre lienzo, 44,7 × 38,8 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. 376 (1930.111)

Las piezas exportadas —fundamentalmente cuencos, tazas, platos y *kendis*[13]—, se distinguían por su delgadez y una decoración organizada en paneles, con motivos naturalistas y símbolos auspiciosos, como los Ocho Inmortales Taoístas. Esta porcelana era producida en masa en Jingdezhen, ciudad que reunía las cualidades idóneas para su fabricación, bajo el mandato del emperador Wanli (1573-1620). Se denominó *kraakporselein*, puesto que *kraak* era el término neerlandés para las carracas portuguesas. Este fue el tipo de porcelana más comúnmente retratado por los pintores [figs. 12 y 13].

Durante el periodo de transición (1620-1683), se abandonó la producción de porcelana en los hornos imperiales. La pérdida del principal inversor, el imperio, desembocó en una inevitable búsqueda de nuevos mercados por parte de los alfareros chinos, que continuaron su labor fabricando piezas enfocadas a la exportación y adaptadas al gusto europeo. Pero, alrededor de 1645, la inestabilidad política en China desencadenó graves problemas de suministro, llegando incluso a suspenderse. Fue en ese momento en el que Japón comenzó a exportar porcelana, de manera que, los objetos que se mencionan en los inventarios de la segunda mitad del siglo XVII, así como los que figuran en las pinturas, podrían ser tanto de tipo *kraakporselein* como del periodo de transición o de origen japonés; incluso es posible que se tratase de copias o imitaciones.

13
El término deriva del sánscrito *Kundika*, y denomina un tipo de recipientes utilizados como contenedores de agua en rituales budistas e hinduistas.

El contacto con China acabó alterando el gusto occidental, dando lugar a una estética plenamente nueva a principios del siglo XVII. Europa se inundó de objetos híbridos, aunque con un excepcional equilibrio entre lo occidental y lo asiático. Los registros del VOC señalaban un creciente deseo por adaptar las formas de las cerámicas europeas: se llevaron tazas y candelabros para que fueran copiadas por alfareros chinos, y se les solicitaron porcelanas con heráldica, vistas o imágenes basadas en dibujos e impresiones. A su llegada a Europa, muchas de estas piezas recibieron monturas de plata por razones estéticas, pero también funcionales. La porcelana china tuvo además un impacto directo en las industrias cerámicas holandesas, convirtiéndose en una poderosa fuente de inspiración para la cerámica azul y blanca de Delft.

Aparte de las piezas que se encargaban ex profeso, se importó asimismo porcelana china para ser vendida por mercaderes y tiendas de las Indias Orientales en Ámsterdam. Este tipo de establecimientos existían ya en otras partes de Europa desde la segunda mitad del siglo XVI. En la ciudad de Lisboa, por ejemplo, había comercios especializados en artículos de lujo asiáticos, todos ellos ubicados en la misma calle. Algo parecido sucedió en Ámsterdam, donde se emplazaron al menos catorce tiendas en las calles de Warmoesstraat y Pijlsteeg[14]. Respecto a los clientes que las frecuentaban es prácticamente imposible determinar su identidad, porque hasta la fecha no se han encontrado registros de las cuentas de dichas tiendas. Lo lógico sería pensar que la clientela tenía un alto poder adquisitivo, pero Holanda importó la porcelana china en tales cantidades que terminó siendo accesible para la clase media.

De esta manera fue posible que algunos pintores, como Kalf, pudieran manifestar el papel de la Holanda del siglo XVII como potencia mundial. Ello a través de un gesto, o más bien trazo, tan simple como el de incluir una pieza de porcelana china en sus obras. ●

14
Jaap van der Veen: «East Indies shops in Amsterdam», en *Asia in Amsterdam. The Culture of Luxury in the Golden Age* [cat. exp.]. New Haven-Londres, Yale University Press, 2015, p. 137.

Nuevos descubrimientos en torno al retrato de un hombre desconocido, la isla de Dominica y un marchante sin escrúpulos

Dorinda Evans

Traducción: Juan Santana Lario

Círculo de sir Joshua Reynolds (?)
***Retrato de hombre de la isla de Dominica (?)*, hacia 1770-1780**
(detalle)
[+ info]

Círculo de sir Joshua Reynolds (?),
***Retrato de hombre de la isla de Dominica (?)*, hacia 1770-1780**
Óleo sobre lienzo, 76 × 63,5 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. 383 (1983.37)

Este retrato de busto de un hombre desconocido vestido de blanco, mal atribuido e identificado durante mucho tiempo, se dio a conocer por primera vez en Inglaterra, donde existen precedentes de este tipo de representaciones. Dada su ubicación original, sería probable que el retratado fuera un esclavo negro de origen africano que trabajara como sirviente de algún acaudalado ciudadano británico. En tal caso, su atuendo reflejaría el estatus de dicho ciudadano. Pero mientras que la casaca de seda a rayas podría pasar por una librea doméstica convencional, el gorro alto de lino o seda de alta calidad rematado con encaje resulta extraordinario[1]. La peculiaridad de este tocado hace que la identidad del personaje resulte más problemática, y su presencia en la pintura ha desempeñado (y debe desempeñar) un papel clave en cualquier interpretación del cuadro.

1
Agradezco a Aileen Ribeiro (Courtauld Institute of Art) y a Clare Browne (The V&A Research Institute), especialistas en indumentaria, la identificación de las telas. Sus opiniones diferían respecto al sombrero: podría tratarse de seda (reforzada con cartón) o de lino almidonado.

fig. 1
Agostino Brunias
***Dominicanos antillanos libres*, hacia 1770**
Óleo sobre lienzo, 31,8 × 24,8 cm
Yale Center for British Art, New Haven,
Paul Mellon Collection, inv. B1981.25.74

El retrato puede fecharse hacia 1780, tanto por el pañuelo del cuello y el corte de la casaca como por el estilo de la pintura. Considerado en conjunto y teniendo en cuenta el tamaño del lienzo y el óvalo pintado, el cuadro resulta convincentemente inglés, aunque el retratado no tiene por qué serlo. Habría otras posibles alternativas, como que se tratase de un visitante extranjero procedente de África o de su diáspora, y esto podría explicar el extraño diseño del tocado.

Al contrario de lo que cabría esperar, lo más parecido a este tocado no lo encontramos en un aristócrata africano ni en un musulmán africano de la época, sino que aparece —aunque no sea exactamente el mismo modelo— sobre la cabeza de un antillano libre de la isla de Dominica, tal y como lo retrató Agostino Brunias hacia 1770. El gorro cilíndrico de la pintura de Brunias [fig. 1] es probablemente de lino plisado rematado con encaje de bolillos. Su elegante portador ha sido identificado como oficial de una plantación y como un «dandi»[2]. Este tocado parece ser único en la obra conocida de Brunias, pero hay una segunda versión (con penachos, probablemente de lino, en la parte superior) que llevan un hombre y un niño afrodominicanos en sendas representaciones de Brunias[3], lo cual, sin ser una prueba concluyente, refuerza la conexión de la prenda con Dominica. Si el retratado en el cuadro del Museo

2
Para la identificación como oficial de una plantación, véase Diana de Marly: *Dress in North America: The New World, 1492-1800*, vol. 1. Nueva York, Holmes & Meier, 1990, p. 116. Para la identificación como dandi, véase Mia L. Bagneris: *Colouring the Caribbean: Race and the Art of Agostino Brunias*. Manchester, Manchester University Press, 2017, p. 195.
Desgraciadamente, no se conoce ningún experto dominicano/caribeño en vestimenta de época.

3
Véase el gorro similar en el cuadro de Brunias, *Día de mercado, Roseau, Dominica*, hacia 1780 (Yale Center for British Art) y en el grabado de 1804 de título erróneo, según un cuadro perdido de Brunias sobre un mercado de lino en Dominica (Barbados Museum & Historical Society).

fig. 2
Agostino Brunias
El mercado de paños, Dominica,
hacia 1775
Óleo sobre lienzo, 49,6 × 64,8 cm
Colección Carmen Thyssen,
inv. CTB.1986.22

Thyssen es un dominicano, probablemente huyó a Inglaterra como parte del éxodo de los colonos ingleses justo antes de que Francia reclamara la isla a Inglaterra en 1778[4].

Fuera dominicano o no, el retratado podría haber sido suficientemente próspero como para encargar el retrato él mismo. También podría tratarse del regalo de o para un amigo. Un ejemplo de este tipo de obsequio —financiado, según se cree, por el duque de Montagu— es el retrato pintado por Thomas Gainsborough en 1768 de Ignatius Sancho (National Gallery of Canada), compositor, escritor y activista antiesclavista negro que en el pasado había sido esclavo. Las posibilidades son casi infinitas. Sin embargo, cualquier investigación se ve frustrada por el hecho de no disponer del nombre del personaje o de su profesión, o incluso de la identidad (certera) del primer propietario del cuadro. Desgraciadamente, no existen pruebas suficientes para sacar ninguna conclusión sobre su identidad.

El rostro y el sombrero están construidos con pinceladas relativamente amplias que concuerdan con el estilo pictórico de sir Joshua Reynolds, el primer presidente de la Royal Academy de Londres. El autor de esta pintura tenía un talento evidente y, al parecer, estaba fascinado con el reto de plasmar de forma convincente los destellos de luz en la superficie ligeramente acanalada de la casaca de color crema. La coloración oscura de la piel y del cabello del personaje, en tonos marrones, rojizos y negros, contrasta con las sutiles diferencias de brillo de la ropa blanquecina. El cuello de la casaca está más abierto por el lado izquierdo (como si no se lo hubiera abrochado al vestirse) quizá para destacar la lisa superficie del forro de seda de la casaca y el delicado lino o la muselina del volante de la camisa y el pañuelo del cuello. Lamentablemente, a pesar de la rareza del tema y de los méritos pictóricos del retrato, que harían esperar que tuviera un justo reconocimiento en el momento de su creación, no hay constancia de que se expusiera o se reprodujera en grabado en Inglaterra en el siglo XVIII. Tampoco aparece en los registros del siglo XIX[5].

4
En Dominica, las personas negras libres y los esclavos eran muy aficionados a vestir ropas elegantes, incluso fabricadas en seda [fig. 2]. Véase Thomas Atwood: *The History of the Island of Dominica*. Londres, J. Johnson, 1791, pp. 220 y 261. La isla estuvo bajo control británico desde 1763. El gobernador Thomas Shirley partió hacia Inglaterra en junio de 1778 con muchos colonos anglodominicanos, y los franceses llegaron el 7 de septiembre de 1778. Véase Robert A. Myers: *A Resource Guide to Dominica, 1493-1986*, vol. 1. New Haven, Human Relations Area Files, 1987, p. 6. Lamentablemente, los mecenas conocidos de Brunias (que eran los dueños de sus cuadros o a quienes dedicó sus grabados de Dominica), y los papeles de Shirley no permiten establecer una conexión.

5
El retrato, por ejemplo, no aparece en los índices de imágenes de *The London Magazine or, Gentleman's Monthly Intelligencer*, 1747-1783; *Gentleman's Magazine and Historical Chronicle*, 1777-1786; o *Lady's Magazine*, 1770-1785. Tampoco aparece como retrato de un «negro» en los índices de Algernon Graves sobre las exposiciones de la Royal Academy of Arts, la Society of Artists of Great Britain o la Free Society of Artists (revisados en busca de

fig. 3
Angelica Kauffmann
***La familia Ely*, 1771**
Óleo sobre lienzo, 243 × 287 cm
National Gallery of Ireland, Dublín, donación de la 4ª marquesa de Ely, 1878, inv. NGI.200

fig. 4
Ozias Humphry
***Christiaan van Molhoop*, hacia 1795**
Pastel sobre papel, 72,5 × 61 cm
Tate, Londres, adquirido con la ayuda de los Miembros de la Tate y del legado de sir Robert Horton, 2013, inv. T13796

En cuanto a la caracterización del sujeto, el retratado del Museo Thyssen se distingue del tratamiento habitual otorgado a personajes africanos siervos de un europeo o de un británico. Su sombrero no es el pastiche emplumado y orientalizante utilizado normalmente en este tipo de cuadros en un intento de que el esclavo o sirviente negro pareciera más «exótico», una práctica que servía como expresión del lujo o del dominio extranjero. La pintora suiza Angelica Kauffmann realizó en 1771 un retrato de la aristocrática familia Ely de Irlanda [fig. 3] que incluye un joven paje, aunque indio, a la derecha, dentro de esta tradición. Otro ejemplo es el retrato del artista inglés Ozias Humphry del lacayo del barón Van Nagell [fig. 4], que acompañaba el carruaje de su patrón. Su librea, que incluía un elaborado tocado emplumado, era propia de una persona que se mostraba asiduamente en público y, por su exotismo, no era, casi con toda seguridad, la misma que la de otros sirvientes de la casa. Dado que el barón era el embajador de los Países Bajos en Gran Bretaña, este sirviente (que en su día habría sido esclavo) presenta la peculiaridad de ir vestido con los colores rojo, blanco y azul de la bandera holandesa[6].

menciones). Además, no se encuentra en los índices que existen de los periódicos ingleses o caribeños del siglo XVIII; en los principales índices publicados de los registros de subastas británicos; o en los índices de inventarios de marchantes disponibles en el Getty Research Institute, Los Ángeles.

6
Para la relativamente reciente identificación del artista y el modelo del retrato de Humphry, que se expuso en la Royal Academy, véase la web de la Tate (https://www.tate.org.uk/art/artists/ozias-humphry-284).

fig. 5
Sir Joshua Reynolds
***El honorable John Manners, marqués de Granby y un mozo de cuadra*, 1766**
Óleo sobre lienzo, 245,5 × 207 cm
Royal Collection Trust,
inv. RCIN 405894

La representación de sirvientes de piel oscura (normalmente un niño o un joven con turbante) bien vestidos se puso tan de moda que Reynolds utilizó a su propio lacayo negro como modelo en varios de sus cuadros, también como mozo de cuadra en su retrato del marqués de Granby de 1766 [fig. 5][7]. Estos añadidos —como el caballo, el uniforme o el fondo militar— servían para elevar el estatus del retratado. Como subordinado de piel oscura de un hombre poderoso, el mozo de cuadra podía interpretarse fácilmente como un esclavo o un siervo liberado.

Al igual que el lacayo de Reynolds, podría ser que el retratado en el cuadro del Thyssen fuera un modelo del artista. Sin embargo, en contra de esta teoría cabe argumentar que, si este fuera el caso, el retrato probablemente se habría expuesto o convertido en un grabado para demostrar el talento del artista. Además, sería de esperar que el modelo apareciera en otros cuadros. Hasta la fecha, no hay constancia de ello y, por otro lado, la peculiaridad del tocado sería difícil de explicar si se tratara de un modelo.

7
Sobre el criado de Reynolds, véase James Northcote: *The Life of Sir Joshua Reynolds*, vol. 1. Londres, H. Colburn, 1818, p. 204.

En términos generales, existen diferencias notables entre el retrato del Thyssen y el retrato exótico que son lo suficientemente consistentes como para que merezca la pena señalarlas. El de Humphry está realizado como si el retratado fuera un personaje de teatro, con la cabeza inclinada y una mirada que expresa recelo o escepticismo, lo cual probablemente respondía a los deseos del barón Van Nagell al encargar el cuadro. En comparación, el personaje del Thyssen, con su postura erguida, revela menos su personalidad, pero posee una mayor dignidad o *gravitas*. Como en el retrato de Humphry, hay también una presencia psicológica que interpela al espectador, lo cual no siempre sucede en los retratos. Seguramente, esta sensibilidad y esta caracterización se deben a la habilidad del artista, pero sugieren un grado de respeto por el sujeto que se suma al misterio de la identidad de esta persona desconocida.

Con tanta incertidumbre, el prominente tocado del retrato del Thyssen inevitablemente jugó un importante papel en la acumulación de interpretaciones equivocadas. A primera vista, parece un típico gorro de cocinero, pero esa prenda arquetípica no apareció hasta la década de 1820, con posterioridad a la ejecución de este retrato, aunque su presencia no hace más que complicar las hipótesis[8]. La identificación con un chef no solo se mantuvo, sino que llegó a ser más elaborada con el tiempo. Durante unos cuarenta años en el siglo XX, el cuadro del Thyssen se publicó erroneamente como el retrato de Gilbert Stuart del cocinero de George Washington. La pintura no es ni de Stuart —famoso por sus admirados retratos del primer presidente de Estados Unidos— ni del cocinero de Washington. Dicha persona nunca llevó un gorro como este.

La primera parte de esta confusión —la atribución errónea— se debió, al parecer, a un marchante autodidacta, Reginald Nankivell (1898-1977), de Nueva Zelanda, que se hacía llamar Rex de Charembac Nan Kivell y dirigió la Redfern Art Gallery de Londres. Él fue quien atribuyó el retrato al artista estadounidense formado en Inglaterra Gilbert Stuart y fijó una pequeña placa con el nombre de Stuart (y fechas equivocadas) en el marco inglés del siglo XVII, que probablemente colocó él mismo[9].

8
Los cocineros no llevaban gorro antes de 1821, que fue cuando el chef francés Marie-Antoine Carême lo introdujo y lo popularizó. Véase Daniel Engber: «Who Made That? (Chef's Toque)», en *The New York Times Magazine*, 30 de marzo de 2014, p. 24.

9
Clara Marcellán Fernández, conservadora del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, encontró un marco similar, plateado y con manojos de hojas, en el retrato de John Hayls, de 1666, de Samuel Pepys (National Portrait Gallery, Londres).

fig. 6
Fotografía del cuadro sin identificar 12,7 × 10,2 cm en «Scrapbook», p. [52], en Papers of Rex Nan Kivell, *1938-1977*, Archivo, National Library of Australia, Canberra

fig. 7a
Detalle de fig. 6 de la iluminación de los labios del protagonista

fig. 7b
Detalle de la iluminación de los labios en el *Retrato de hombre de la isla de Dominica (?)*

Afortunadamente, la National Library de Australia ha conservado los documentos de Nan Kivell y entre ellos se incluye una temprana fotografía del retrato con su cartela [fig. 6][10]. La imagen no tiene fecha y no está identificada y aparece en un álbum de recortes que Kivell recopiló probablemente a mediados de la década de 1970[11]. Como documento, es útil para detectar que la obra ha sufrido desde entonces pequeños retoques, como la iluminación de los labios [figs. 7a y 7b]. Otra fotografía del retrato, montada sobre un cartón probablemente de principios de los años sesenta, se encuentra en el archivo de la Biblioteca Witt del Courtauld Institute of Art de Londres[12]. Pegada al cartón de la fotografía hay una fotocopia de un papel en el que se especifica la procedencia o historia del cuadro. Cabe destacar que está escrito a mano por el propio Nan Kivell[13].

10
Véanse Papers of Rex Nan Kivell, 1938-1977, MS 4000, en la National Library of Australia, Canberra. La fotografía se encuentra en el MS 4000, Series 2, Miscellaneous – Nan Kivell's Scrapbook Albums, item 6 (listado como Box Folio), p. [52].

11
La fecha del álbum de recortes es una estimación de Nathaniel Williams —biógrafo de Nan Kivell y antiguo archivero de la National Library of Australia— en una carta a la autora del 2 de diciembre de 2021. Williams pensaba que la fotografía era probablemente una reimpresión y comprobó que no hay nada escrito en el reverso. Le doy las gracias por su ayuda.

12
La fotografía de Witt (archivada como Gilbert Stuart, *Modelo desconocido*) se parece, pero no es la misma que la del álbum de Nan Kivell. Muestra más brillo en el puente de la nariz del retratado. En el reverso del cartón sobre el que está montada la fotografía hay pegada una fotocopia de una hoja de papel con la procedencia. Al tratarse de una fotocopia, el montaje de cartón debe de ser posterior a 1959.

13
La caligrafía fue identificada por Nathaniel Williams en una carta a la autora del 21 de noviembre de 2021.

Kivell escribió que el propietario original del cuadro fue el artista inglés sir Thomas Lawrence. Posteriormente, Lawrence regaló el retrato a John Hulbert de Lavington, Wiltshire, con motivo de su matrimonio con «la hija de lord Wolsley». Según explicaba Kivell, Lawrence y Hulbert habían sido «amigos de la infancia» en Devizes, Wiltshire. Hay dos cuestiones particularmente problemáticas en todo esto: por una parte, se sabe a ciencia cierta que Hulbert no se casó con una hija de lord Wolsley y, por otra, los dos hombres no pudieron ser amigos de la infancia porque Lawrence era 46 años mayor que Hulbert[14]. Tampoco se han conservado pruebas que avalen la hipótesis de que Lawrence, que tenía una notable colección de arte, fuera propietario del retrato en algún momento[15].

La mención de los Hulbert en la nota de Nan Kivell revela algo más que la historia del cuadro. La heredera e hija menor de John Hulbert era Fanny Louisa Hulbert, aficionada al arte y que en su vejez adoptó legalmente a Kivell, que era mucho más joven que ella[16]. Con la venta de su colección de arte y algunas pertenencias heredadas (catálogo inexistente), Fanny adquirió una participación mayoritaria en la Redfern Art Gallery en 1930 y, un año más tarde, puso a Nan Kivell, que trabajaba allí, al frente como director general[17]. Cuando Fanny Hulbert murió en 1934, Kivell se convirtió en su albacea y único heredero. Esta podría ser una de las vías por las que Kivell adquirió el retrato del Thyssen, si es que previamente había formado parte de la herencia de Hulbert.

Aunque la galería promovía el arte contemporáneo, Nan Kivell era, además, un ávido coleccionista de objetos y arte relacionados con el pasado de Australia, Nueva Zelanda y el Pacífico. Con el tiempo, vendió su enorme colección, de gran importancia histórica, al gobierno australiano por una fracción de su valor real, y esta generosidad le valió el ansiado título de caballero[18]. Sus preferencias como coleccionista se suman al enigma del origen del retrato del Thyssen en el sentido de que sugieren —y esto es importante— que muy bien podría haber adquirido el cuadro sin que Fanny Hulbert tuviera papel alguno en su compra.

14
Curiosamente, los papeles de Nan Kivell incluyen una variación de su relato sobre la procedencia del cuadro del Thyssen. Véase la copia de una carta suya del 4 de febrero de 1969, dirigida a Alan Walker, en la National Library of Australia (MS4000, Correspondencia, enero-julio de 1969, archivo n.º 51, caja n.º 5), en la que Kivell afirma que el retrato de lord Hobart (National Library of Australia) de sir Thomas Lawrence, que había sido de su propiedad, «procedía de la familia Hulbert, que originalmente vivía en Tilshead Manor, Wiltshire». La familia era «amiga de la familia Lawrence (el padre de sir Thomas)... y aparentemente la amistad duró toda la vida de sir Thomas porque los Hulbert tenían varios retratos de Lawrence y un porfolio de sus dibujos». En lugar de contribuir a esclarecer la procedencia del cuadro del Thyssen, este relato —que desplaza la amistad a una generación anterior— contribuye a acrecentar las dudas. El hermano de John Hulbert compró la granja de Tilshead Manor, pero no antes de 1864. El padre de John Hulbert, Thomas, era diez años más joven que el artista y vivía en una granja, lejos de la ciudad de Devizes. Además, el artista solo vivió en Devizes de los tres a los diez años. Para complicar más las cosas, actualmente se considera que el retrato de lord Hobart de Nan Kivell no es obra de Lawrence. En realidad, no se conoce ninguna prueba que demuestre que los Hulbert tuvieran alguna vez una obra de Lawrence. Agradezco a Lyn Dyson, historiadora de Wiltshire, la investigación sobre las familias Hulbert y Lawrence.

15
Lucy Peltz, conservadora senior de la National Portrait Gallery de Londres, ha estudiado la colección de Thomas Lawrence, que constaba principalmente de dibujos. Peltz confirma que no se conoce ningún inventario de la colección. Correo electrónico a la autora, 8 de julio de 2021.

fig. 8
John Webber
***Un jefe de las Islas Sandwich*, 1787**
Óleo sobre lienzo, 147,3 × 114,4 cm
National Library of Australia en depósito en The National Gallery of Australia, Canberra, Rex Nan Kivell Collection

Por ejemplo, una de las típicas adquisiciones de Nan Kivell es un retrato al óleo de un jefe de tribu [fig. 8], realizado por John Webber, artista inglés que acompañó al capitán James Cook en su tercera expedición al Pacífico. El fantástico sombrero emplumado da fe del gusto de Nan Kivell por lo raro, lo exótico y lo extravagante, como también sucede con el tocado del retrato del Thyssen. Además, si Kivell hubiera comprado el retrato del Thyssen sin una procedencia conocida, el hecho de que él mismo pudiera haberse imaginado una sería coherente con su forma de actuar en ocasiones anteriores[19]. Sea cual sea su origen, el retrato significaba para él más que la mayoría de los cuadros que manejaba, puesto que, hacia el final de sus días, pegó una fotografía del mismo en el único álbum que se conserva con sus recuerdos favoritos de la galería.

La procedencia del retrato del Thyssen es indiscutible a partir del momento en que llegó a manos de Nan Kivell, lo que

16
John Hulbert (1815-1853) fue un próspero agricultor de Wiltshire que dejó todos sus bienes a su esposa, Louisa, entre ellos «libros, grabados y cuadros». Véase su testamento en *Wiltshire Wills and Probates*, P1/1853/19, Wiltshire and Swindon History Centre, Chippenham, Wilts, Inglaterra. El testamento de su esposa (P31/1//38/194, Wiltshire and Swindon History Centre) estipulaba el reparto de sus posesiones entre sus dos hijas con la condición de que sobreviviera a la otra lo heredaría todo. La más longeva, Fanny Louisa Hulbert, legó todo su patrimonio a su «querido hijo adoptivo», que no era otro que Rex Nan Kivell (su testamento, validado el 19 de marzo de 1934, se encuentra en el London Registry).

17
Fanny Louisa Hulbert vendió el contenido de su casa en Codford, Wiltshire, el 4 de septiembre de 1930, mediante una subasta organizada por Woolley and Wallis. Se anunció en la *Western Gazette* del 29 de agosto de 1930. Agradezco este hallazgo a Lyn Dyson.

18
Sobre las aspiraciones de Kivell al título de caballero, véase John R. Thompson: «Nan Kivell, sir Rex De Charembac (1898-1977)», en *Australian Dictionary of Biography*, vol. 15. Melbourne, Melbourne University Press, 2000, p. 460.

19
Según el biógrafo Nathaniel Williams, «para Nan Kivell no era problema inventar una procedencia». Correo electrónico a la autora, 5 de octubre de 2021. Son conocidas las numerosas mentiras que Kivell contaba sobre sí mismo, por ejemplo, que había sido «gaseado en el Frente Occidental» durante la Primera Guerra Mundial, cuando en realidad no participó en acción bélica alguna. Véase Thompson 2000, *op. cit.* nota 18.

probablemente sucedió hacia 1935-1940. Por desgracia, varios registros de la galería hasta 1939 fueron destruidos durante la Segunda Guerra Mundial, y hay una laguna en lo que se ha conservado que muy bien podría incluir la información relativa a la adquisición del cuadro[20]. De hecho, no hay mención alguna del retrato entre los documentos de Nan Kivell que sí se conservan, solo la fotografía reseñada. Tampoco aparece en los catálogos ni en los recortes de la Redfern Gallery de principios del siglo XX disponibles en el Victoria & Albert Museum de Londres.

Daisy Fellowes (1890-1962), rica heredera de la alta sociedad y escritora, adquirió el retrato a la Redfern, al parecer, hacia 1945. Ella misma mencionó entonces que representaba a un chef en una carta sin fecha dirigida al diplomático británico Duff Cooper, quien conocía bien a su interlocutora y debía estar familiarizado con el retrato. En la carta, refiriéndose a su amigo, el surrealista Jean Cocteau, como Orfeo —al ser el autor de la trilogía Órfica—, Fellowes escribe: «Orfeo está abajo con el papel y el lápiz listos para hacerme parecer un cruce entre el chef y Lloyd George»[21]. David Lloyd George, el primer ministro británico, era fácil de caricaturizar por su bigote desmesuradamente poblado, pero el retrato del Thyssen se prestaba incluso mejor al tratarse de un hombre negro con lo que parecía ser un gorro de cocinero escandalosamente elaborado. De Daisy, el retrato pasó a su hija, Ermeline Isabelle Edmée Séverine, condesa A. de Castéja (1911-1986). Antes de la muerte de la condesa, el barón Thyssen-Bornemisza adquirió el cuadro en 1983 en la subasta de su colección que tuvo lugar en el Hôtel Drouot, con la procedencia de Hulbert aún intacta, y el barón lo vendió al Estado español una década después.

La pintura podría haber caído en el olvido de no haber sido por una fotografía sin fecha, tomada en casa de Daisy Fellowes, en la que el cuadro aparece en un pequeño salón utilizado como comedor [fig. 9]. La imagen se reprodujo en un artículo de 1977 sobre Fellowes, cuando el cuadro pertenecía a su hija Ermeline. Expuesto sobre un aparador, el desconocido personaje se interpreta así con una innegable identidad de chef que ilustra claramente el uso dado a la habitación. Basándose en la atribución del cuadro a Stuart, que estaba estrechamente vinculado a George Washington, Ermeline identificó al retratado para la revista *Connaissance des Arts*

20
El cuadro no aparece en el catálogo de la Redfern Gallery de una exposición de retratos en 1937, ni en los recortes de prensa de la galería, de 1923 a 1959, y tampoco en los archivos de la Redfern Gallery correspondientes a 1937-1940 disponibles en la biblioteca del Victoria & Albert Museum de Londres. Agradezco a Alex Chanter, ayudante de biblioteca, sus comprobaciones. Según Nathaniel Williams, los archivos de Nan Kivell de 1920 a 1939 fueron destruidos durante la Segunda Guerra Mundial. Correo electrónico a la autora, 2 de diciembre de 2021.

21
Véase su carta sin fecha, actualmente identificada con el n.º 8, en «Daisy Fellowes' Letters to Duff Cooper, 1934-1948», DUFC 12/16, Churchill Archives Centre, Churchill College, Cambridge, Inglaterra.

fig. 9
Roger Guillemot
Vista interior de la casa de Daisy Fellowes, fotografía sin fecha, reproducida en *Connaissance des Arts*, n.º 302, abril de 1977

como el supuesto cocinero del primer presidente de Estados Unidos. No se sabe si esta identificación se remonta a tiempos más lejanos, pero dicha etiqueta —adjudicada poco después del bicentenario de la fundación del país— dio un nuevo impulso a la fama que adquirirá el modelo de vistoso tocado. De hecho, no tardó en facilitarse el nombre del verdadero cocinero, el esclavo Hercules Posey. Entendido erróneamente, el cuadro incita a las fantasías americanas de la esclavitud y ayuda a satisfacer el deseo de Estados Unidos de encontrar afroamericanos de relevancia histórica que hubieran sido previamente ignorados.

El retrato se prestó para la exposición *Lives Bound Together. Slavery at George Washington's Mount Vernon*, celebrada en 2016 en Mount Vernon, la antigua residencia del presidente en Virginia. Aprovechando la presencia del cuadro, la conservadora senior de Mount Vernon, Susan P. Schoelwer, reunió el 13 de marzo de 2017 a un pequeño grupo de académicas y conservadoras —entre las que se encontraban especialistas en Stuart— para debatir sobre la obra. El tema central del debate fue la dudosa atribución de la pintura y se compararon dos retratos autentificados del artista con el cuadro del Thyssen. La conclusión de las presentes de que tanto la atribución como la identificación del modelo eran erróneas hizo que el Museo Thyssen-Bornemisza retirara ambas designaciones.

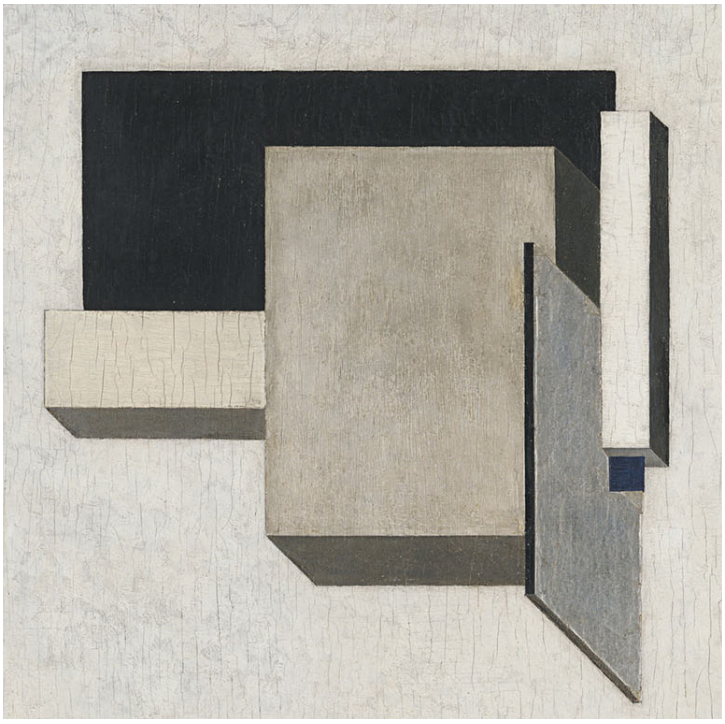
Con el actual cuestionamiento de lo que se creía conocer a ciencia cierta, a los estudiosos solo les queda el propio retrato como único documento fiable en el que basar sus investigaciones. Es posible que en un futuro pueda determinarse el artista, el personaje retratado o el significado de su vestimenta, especialmente si consigue encontrarse alguna mención histórica. Mientras tanto, la historia del cuadro constituye un relato esclarecedor sobre el engaño de un marchante londinense, sobre cómo una identificación errónea puede retroalimentarse y sobre la fama que puede llegar a adquirir una obra vinculada tanto con George Washington como con la historia de los afroamericanos en Estados Unidos. En sí mismo, el cuadro tiene valor como un retrato fascinante y bien ejecutado. Con toda probabilidad, rodeada de tantas incertidumbres, la pintura seguirá siendo, total o parcialmente, un misterio. ●

Proun 1C de El Lissitzky

Tatiana Goriacheva

Traducción: Juan Santana Lario

> Comprendí que la pintura de caballete no era la perfección autosuficiente, sino una etapa en la evolución de mi proceso artístico. A esta etapa la llamé *Proun*[1].
>
> Lo que llamamos *Proun* es una estación en el camino hacia la construcción de una nueva configuración...[2].
>
> *Proun* se mueve de estación en estación a lo largo de una cadena de perfecciones[3].



El Lissitzky
***Proun 1C*, 1919**
(detalle)
[+ info]

1
El Lissitzky: «Vystuplenie v klube im. Sezanna 27 oktyabrya 1920 goda» [Conferencia en el Club Paul Cézanne el 27 de octubre de 1920]. En Alexander Kantsedikas y Zoya Yargina: *El Lissitzky. Film Zhizni. 1890-1941* [*El Lissitzky: Una vida de película, 1890-1941*], vol. 7. Moscú, Novyi Ermitazh, 2005, p. 28.

2
El Lissitzky: «Proun. Ne mirovidenie, a miroreal'nost'» [«*Proun*. No una visión del mundo, sino la realidad del mundo»]. En Kantsedikas y Yargina 2005, *op. cit.* nota 1, p. 31.

3
Ibid., p. 34.

Un camino hacia los *Prouns*

En 1919, El Lissitzky (Lázar Márkovich Lissitzky, 1890-1941) inventó un nuevo sistema artístico, que más tarde llamaría *Proun*, acrónimo de «Proyecto para la afirmación de lo nuevo» en ruso. *Proun* era tanto el título de cada obra individual como el término que designaba el sistema en su conjunto. Esta amalgama de dos significados en una sola palabra respondía al deseo de presentar *Prouns* no como un movimiento artístico más, sino como un proyecto total de construcción de un mundo en el que se integraba cada obra individual. La aparente paradoja de una estación que se mueve entre estaciones representaba en realidad una clave del fenómeno artístico *Proun* y subrayaba su ambigüedad y su labilidad.

Describir *Proun* como una «etapa» o una «estación» reflejaba tanto el concepto de Lissitzky como el estado real de las cosas: los *Prouns* se convirtieron en una etapa de su biografía artística, le hicieron famoso y más tarde los utilizó en la arquitectura, la imprenta y el diseño gráfico. Pero los *Prouns* no solo fueron un vector para la propia obra de Lissitzky, sino que llegaron a ser un elemento esencial del movimiento constructivista paneuropeo cuya influencia en el pensamiento artístico trascendió las fronteras del género y la cronología al mantenerse como un concepto que sigue siendo relevante hoy en día.

Poco antes de su muerte, en 1940, respondiendo a un cuestionario, Lissitzky escribió: «Como suele decirse, "la modestia no me permite" hablar de mi influencia en la creación del arte contemporáneo de Europa Occidental»[4]. No exageraba. Su amigo, el arquitecto Hans Schmidt, recuerda: «Para nosotros, [Lissitzky] era algo más que una personalidad creativa. Representaba una idea que lo significaba todo»[5].

Pero retrocedamos en el tiempo. En 1918, mientras trabajaba en la sección de arte del Soviet de Obreros, Campesinos y Diputados del Ejército Rojo de Moscú, Lissitzky conoció a Kazimir Malévich (es posible que coincidieran antes, en noviembre de 1917, en la exposición del colectivo Sota de Diamantes [*Bubnovi Valet*] en la que ambos participaron). A este encuentro le siguieron una serie de acontecimientos que culminaron en la invención de los *Prouns*. Invitado por Marc Chagall, Lissitzky empezó a dar clases en la Escuela

4
El Lissitzky: «Information about the Furniture Designer: Answers to the Questionnaire». En Tatiana Goriacheva: «El Lissitzky 1890–1941», en *Kvystavke v zalakh Gosudarstvennoi Tretyakovskoi galerei*. Moscú, Galería Estatal Tretyakov, 1991, p. 189.

5
Hans Schmidt: «Erinerungen an L. Lissitzky». En *El Lissitzky. Maler. Architekt. Typograf. Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Dresde, Verlag der Kunst, 1976, p. 399.

Popular de Arte de Vitebsk en mayo de 1919. Lissitzky llamó entonces a Malévich, que se incorporó en noviembre de ese año. Con la llegada de Malévich, la escuela de arte y todo Vitebsk se convirtieron en un campo de pruebas para un experimento utópico a gran escala: la construcción de un mundo suprematista. A Lissitzky se le asignó un papel crucial en este experimento, el de traducir el suprematismo a formas tridimensionales. La interpretación tridimensional del suprematismo pretendía sentar las bases del concepto arquitectónico del futuro.

La apología de la ciudad ha sido siempre un elemento fundamental del pensamiento utópico. Al fin y al cabo, una metrópolis es un modelo ejemplar de existencia humana racionalmente organizada, el espacio social ideal. En la conciencia utópica, el arquitecto era un creador de mundos. En la Rusia post-revolucionaria la idea de la ciudad del futuro, la «Ciudad de la Comuna», cobró especial relevancia. En su artículo de 1919 «A los innovadores del mundo», Malévich escribió: «La ciudad, el templo y el palacio son nuevas formas vivas de la misión internacional; el arte de la tecnología es el verdadero marco para la transformación y la creación del mundo»[6].

Considerando el suprematismo como la respuesta a todas las posibles cuestiones socioestéticas del futuro, Malévich lo identificó como el método y el medio para la transformación total del mundo: «Habiendo desarrollado planes definitivos para el sistema suprematista, entregó el desarrollo de lo que ahora es el suprematismo arquitectónico a los jóvenes arquitectos, en el sentido amplio del término, pues solo en el suprematismo adivinó un nuevo sistema arquitectónico. [...] ¡Larga vida al sistema unificado de la arquitectura mundial!»[7]. No es de extrañar que Malévich eligiera a Lissitzky para esta tarea; al joven y dotado artista, con formación arquitectónica y un ardiente deseo de aprender el lenguaje de la vanguardia, le resultó fácil dominar las reglas plásticas básicas del sistema suprematista y fue capaz de revelar todo su potencial espacial.

En febrero de 1920, los seguidores de Malévich —tanto estudiantes como profesores— fundaron el grupo Unovis (acrónimo de «Utverditeli novogo iskusstva», o «Afirmadores del Nuevo Arte» en ruso). Lissitzky fue un miembro activo

6
Kazimir Malévich: «Novatoram vsego mira. Tezisy» [«A los innovadores del mundo»], 1919, en Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte (RGALI, por sus siglas en ruso), Moscú, ф. 665, оп. 1, ед. хр.32, л. 1.

7
Kazimir Malévich: *Suprematizm. 34 risunka* [*Suprematismo: 34 dibujos*]. Vitebsk, Unovis, 1920. En Kazimir Malévich: *Sobranie sochinenii v pyati tomakh* [*Obras completas en cinco volúmenes*], vol. 1. Moscú, Gileya, 1995, p. 189.

y participó en todas las actividades del «partido» suprematista, que se había formado en realidad a finales de 1919. También en 1919, con vistas a participar en la celebración del aniversario del Comité de Lucha contra el Desempleo de Vitebsk, él y Malévich realizaron varios carteles y paneles para colgar en las paredes. Ese mismo año, Lissitzky diseñó la cubierta del tratado de Malévich *Sobre los nuevos sistemas del arte: Estatismo y velocidad*, y sus alumnos, guiados por el maestro, hicieron una impresión litográfica del folleto. En 1920, Lissitzky diseñó el *Almanaque Unovis N.º 1,* escrito a máquina, y trabajó en su libro *Sobre dos cuadrados en seis construcciones: un cuento suprematista*. En 1920 y 1921, desarrolló un proyecto para la puesta en escena de una «representación electromecánica» de la ópera *Victoria sobre el sol* de Mijaíl Matiushin y Aleksei Kruchenykh, incluido el diseño de vestuario. En la primavera de 1920, Lissitzky también se reveló como teórico de la vanguardia en sendos artículos para *Almanaque Unovis N.º 1*, «Comunismo del trabajo y suprematismo de la creatividad» y «El suprematismo de la construcción del mundo».

Tan pronto como Malévich llegó a Vitebsk, Lissitzky comenzó a trabajar en una versión tridimensional del suprematismo, estudiando para ello las leyes y los dispositivos del suprematismo clásico y, al mismo tiempo, experimentando con sus posibilidades espaciales.

Sin embargo, para Lissitzky el suprematismo como tal era solo un punto de partida para avanzar en la dirección propuesta por Malévich. Desde diciembre de 1919 había estado trabajando en paralelo en dos versiones del suprematismo tridimensional. Una de ellas consistía en la introducción de elementos tridimensionales en composiciones suprematistas planas (por ejemplo, detalles como bloques de madera en lugar de rectángulos dibujados). Este experimento no trascendía especialmente el sistema suprematista y parecía una mera interpretación individual del mismo. Otra versión (una compleja construcción espacial formada por objetos volumétricos) tenía un claro componente arquitectónico y era una exploración más prometedora de las posibilidades tridimensionales del suprematismo. Fue este tipo de composición, que recuerda una maqueta arquitectónica, el que inventó Lissitzky y que, un año después, bautizaría como *Proun*.

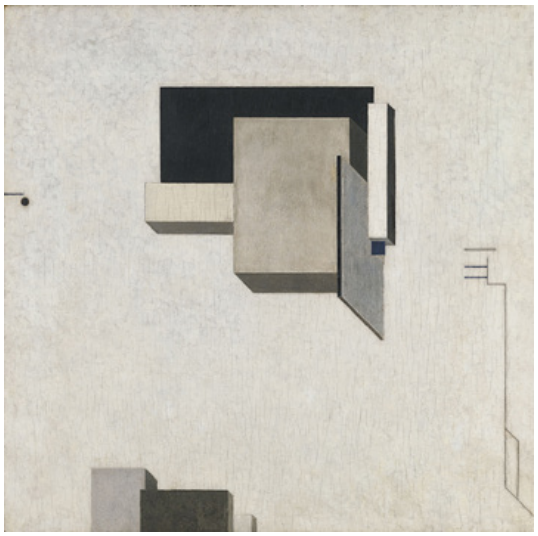


fig. 1
El Lissitzky
***Proun 1C*, 1919**
Óleo sobre tabla, 68 × 68 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. 652 (1988.20)

fig. 2
El Lissitzky
***Casa sobre la tierra (Proun 1C),* 1919**
Lápiz, tinta y gouache sobre papel, 23,8 × 18,1 cm
Galería Estatal Tretyakov, Moscú, inv. RS-3768

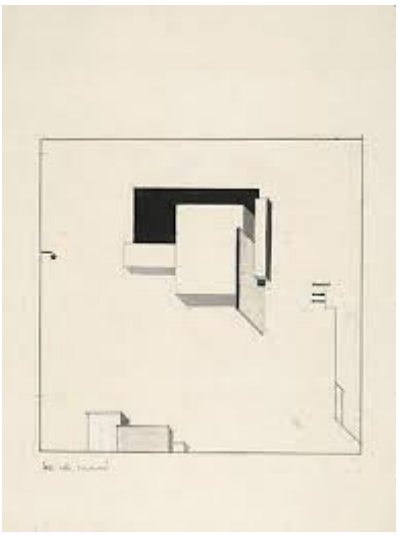


fig. 3
El Lissitzky en su taller de Vitebsk, con el *Proun 23 (Arco)* en el caballete y *Casa sobre la tierra (Proun 1C)* en la pared del fondo, abajo en el centro, 1920

Según el hijo del artista, Jen Lissitzky, el primer *Proun* fue creado en 1919. Se trataba de *Casa sobre la tierra* [fig. 1] y plasmaba casi literalmente el programa utópico de Lissitzky («En una ciudad atravesamos los oprimentes cimientos de la tierra y nos elevamos por encima de ella»)[8]. El título de la obra fue incluido por Lissitzky en el boceto al gouache que se encuentra actualmente en la colección de la Galería Estatal Tretyakov [fig. 2]. El cuadro en sí quedó documentado en una fotografía del taller de artista en Vitebsk en 1920 [fig. 3]. En el momento de su creación y durante algún tiempo después la obra mantuvo el nombre de *Casa sobre la tierra*. El nuevo sistema artístico aún no tenía nombre ni una base teórica y solo existía como un derivado del suprematismo. En la primavera de 1920, Lissitzky anunció la publicación de su próximo artículo, «La expintura y el suprematismo arquitectónico», en el *Almanaque Unovis N.º 1*[9]. El texto nunca vio la luz. Sin embargo, el uso del término «expintura» (*ekskartina*) fue su primer intento de presentar sus obras como proyectos arquitectónicos y de señalar en qué se diferenciaban del suprematismo de caballete.

8
El Lissitzky: *Suprematism in World Reconstruction / Almanakh Unovis N.º 1* [ed. facsímil], ed. del texto, comentario e intr. de Tatiana Goriacheva. Moscú, Galería Estatal Tretyakov, 2003, p. 71.

9
Lissitzky 2003, *op. cit.* nota 8, p. 37.

fig. 4
El Lissitzky
***Proun 1E (Ciudad),* 1919-1920**
Óleo sobre tabla, 47 × 63,5 cm
Museo Nacional de Arte Rustam Mustafaev de Azerbaiyán, Bakú, inv. R-20/1175

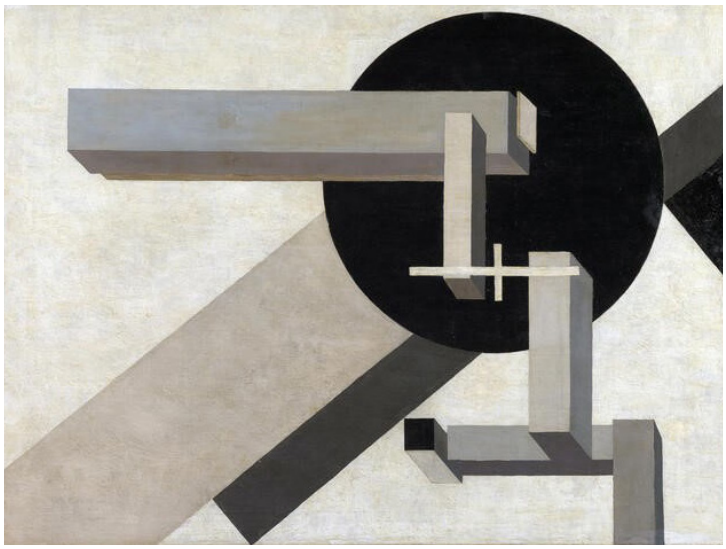


fig. 5
El Lissitzky
***Proun 1D (Ciudad),* 1919**
Óleo sobre lienzo, 71,6 × 96,1 cm
Kunsmuseum Basel, Basilea, donación de Oskar y Annie Müller-Widmann, inv. G 1965.12

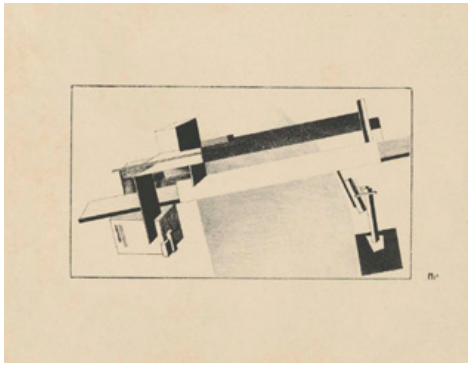


fig. 6
El Lissitzky
***Proun 1A (Puente),* 1919**
Lámina del *Porfolio Proun*
Litografía sobre papel, 35,1 × 45,4 cm
Galería Estatal Tretyakov, Moscú, inv. GRS-2905

El concepto de «expinturas» (*Prouns*) se basaba en la integración de dispositivos arquitectónicos con los principios plásticos de la pintura abstracta de corte geométrico. De este modo se trascendían los límites de ambos: la condicionalidad de la superficie plana de una pintura permitía atrevidas utopías arquitectónicas, mientras que el carácter convincente de la estructura desde el punto de vista de la ingeniería otorgaba a la obra un estatus de proyecto. Basándose en los métodos arquitectónicos que conocía tan bien, Lissitzky estetizó las categorías básicas de la disciplina —masa, peso, espacio, ritmo— sin abandonar las funciones utilitarias de un proyecto arquitectónico. Muchas de sus obras llevaban títulos que subrayaban el carácter arquitectónico o técnico de la imagen, tales como *Casa sobre la tierra* [figs. 1 y 2], *Ciudad* [figs. 4 y 5], *Puente* [fig. 6], *Arco* [figs. 7 y 8], *Viga* y *Moscú*.

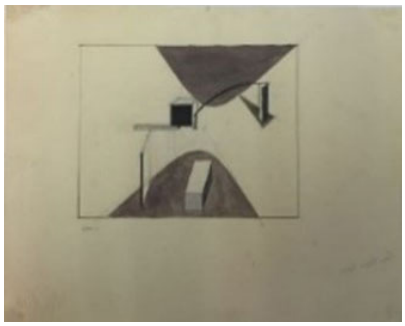


fig. 7
El Lissitzky
***Boceto para Proun P23, n.º 6 (Arco),* 1919**
Lápiz de grafito, tinta, pluma, pincel y gouache sobre papel, 17,7 × 22 cm
Galería Estatal Tretyakov, Moscú, inv. RS-3763

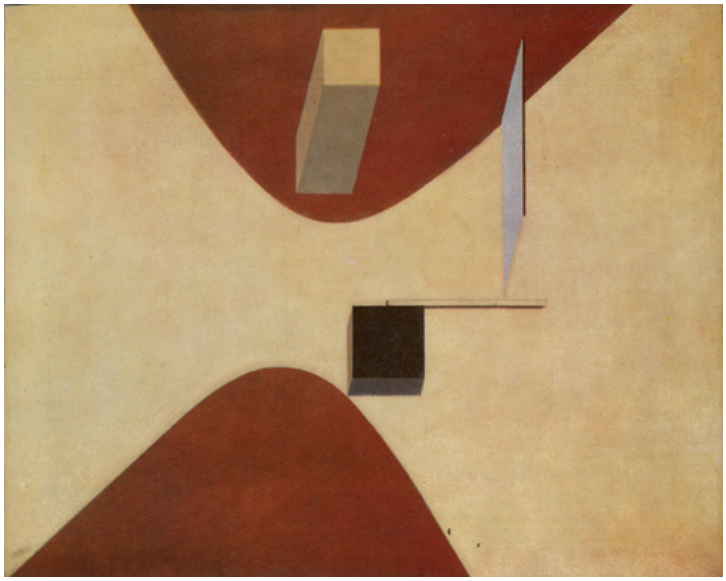


fig. 8
El Lissitzky
***Proun P23, n.º 6 (Arco),* 1919**
Temple sobre lienzo, 62,9 × 77,5 cm
Van Abbemuseum, Eindhoven, inv. 2311

En *Casa sobre la tierra* (conocido posteriormente como *Proun 1C*), Lissitzky esbozó las bases del proyecto plástico que abogaba por organizar los elementos espaciales tridimensionales de los objetos. Esta idea la desarrollaría en sus *Prouns* posteriores, pero en esta obra temprana el artista seguía buscando la manera de representar la ingravidez de la construcción monolítica, cuya interacción con el espacio se trata aquí literalmente: la superficie de la tierra, sobre la que flota la casa, está representada por el fragmento de un edificio que se encuentra debajo. Aquí Lissitzky ya experimentaba con el color y la textura como equivalentes de la materia, algo que más tarde se convertiría en uno de sus principales métodos artísticos: las gradaciones de negro, blanco, gris y beige creaban el efecto de una realidad arquitectónica condicionada. En 1920, Lissitzky escribió en «El suprematismo en la reconstrucción del mundo»: «El nuevo elemento que hemos desarrollado en la pintura —una textura— lo verteremos sobre todo el mundo que estamos construyendo. La rugosidad del hormigón, la suavidad del metal y el reflejo del cristal se convertirán en la membrana exterior de la nueva vida»[10].

10
Lissitzky 2003, *op. cit.* nota 8, p. 71.

En este y otros *Prouns* tempranos se subraya la naturaleza concreta (pero utópica al mismo tiempo) del sentido arquitectónico de las imágenes: la casa planea sobre la tierra. *Puente* es una alusión plástica a las leyes tectónicas de la ingeniería de puentes. En dos versiones de *Suprematismo de una ciudad* (posteriormente rebautizadas como *Proun 1D* y *Proun 1E*), la metrópolis es un modelo de la ciudad del futuro y se presenta como un plano arquitectónico proyectado sobre el planeta Tierra o sobre espacios redondos y cuadrados en los que se extienden y expanden complejas construcciones, así como elementos laterales de incremento. La ciudad se proyecta en el universo como si fuera un planeta aparte. En este contexto, el contraste entre los monolitos y el espacio vacío, típico del pensamiento arquitectónico, revela su escala cósmica. No se trata de proyectos utilitarios, sino de una maqueta preformada y universal de arquitectura utópica, desprovista de las características de las estructuras reales o de una planificación urbana viable. (Unos años más tarde, Malévich daría una ingeniosa definición de sus «arquitectones» al describirlos como «arquitectura ciega» y explicaría la falta de ventanas en sus proyectos recurriendo a la idea de que «las ventanas perforan un volumen».)

El nacimiento del término *Proun*: El *Porfolio Proun*

En otoño de 1920, se estaba gestando un conflicto entre Lissitzky y Malévich. Entre los motivos del desencuentro cabe mencionar la competencia subyacente entre maestro y alumno, el deseo de independencia de Lissitzky y un profundo desacuerdo sobre la arquitectura suprematista. El concepto artístico y el sistema pedagógico de Lissitzky se orientaban hacia el urbanismo: «¿Cuál es el objetivo final concreto de *Proun*? La creación de la ciudad. La arquitectura del mundo»[11]. Esto no parece ir en contra del proyecto de Malévich. Sin embargo, el trabajo arquitectónico real requería un enfoque funcional y esto era categóricamente inaceptable para Malévich, que insistía en la prioridad de los experimentos plásticos abstractos. (Malévich se mantuvo firme en esta postura. En 1929, afirmó que las soluciones funcionales estéticas de la arquitectura constructivista se basaban en la «fórmula suprematista del arte puro»)[12].

11
El Lissitzky, «Preodolenie iskusstva» [«La superación del arte»]. En Kantsedikas y Yargina 2005, *op. cit.* nota 1, p. 47.

12
Kazimir Malévich: «Russkie konstruktivisty i konstruktivism» [«Los constructivistas rusos y el constructivismo»]. En Malévich 1995, *op. cit.* nota 7, pp. 207-212.

Como resultado de la tensión con Malévich, Lissitzky se trasladó a Moscú en el otoño de 1920. Esto no supuso la ruptura de su relación: ambos artistas siguieron comportándose de manera cordial y respetuosa hacia el otro. Sin embargo, Lissitzky no quería permanecer a la sombra de Malévich y comprendió que el concepto plástico que había inventado tenía entidad para ser reconocido como un fenómeno autónomo. Como toda nueva dirección, necesitaba ser nombrada y presentada, de modo que acuñó el término *Proun*. El sonoro acrónimo era análogo al de Unovis. Al tiempo que subrayaba su relación con Unovis y la cercanía tipológica de los descubrimientos de Lissitzky con la escuela de Malévich, *Proun* también proclamaba la soberanía de su autor, lo que contradecía el énfasis de Unovis en el trabajo colectivo anónimo. El nacimiento del término marcó el alejamiento definitivo de la teoría suprematista.

La palabra *Proun* se pronunció por primera vez durante la «Conferencia sobre el momento presente» de Lissitzky en el Club Paul Cézanne de Moscú, el 27 de octubre de 1920. *Proun* se presentó entonces como un sistema artístico universal que podía trasladar los logros de la pintura de caballete al espacio real.

En 1932, en una de las versiones de su autobiografía, Lissitzky escribió: «El año de 1919 dio lugar a una serie de obras. Las llamé *Prouns* para que la gente no buscara pinturas en ellas. Consideraba estas obras como una estación de tránsito entre el arte visual y la arquitectura. Cada una de ellas representaba un problema de estática o de dinámica técnica expresado mediante la pintura. Estas obras fueron la base de [proyectos] concretos posteriores»[13].

La oposición entre los *Prouns* y las pinturas tradicionales se convirtió en una de las principales características de la doctrina de Lissitzky. En muchos aspectos, su oposición era demagógica (los *Prouns* seguían siendo pinturas) basada en afirmaciones que pretendían ser sugerentes («La superficie de un *Proun* deja de ser una pintura y se convierte en un edificio que ha de mirarse, girando a su alrededor, desde todos los ángulos»[14]). La afirmación de que un *Proun* no era un cuadro de caballete, sino una preforma de arquitectura innovadora, lo dotaba de un estatus serio dentro del arte contemporáneo,

13
RGALI, ф. 3145, оп. 1, д. 556, л. 2. La palabra «proyectos» de la cita no aparece en el original y ha sido añadida por la autora.

14
El Lissitzky: «Proun. Ne mirovidenie» [«*Proun*. No una visión del mundo»]. En Kantsedikas y Yargina 2005, *op. cit*. nota 1, p. 32.

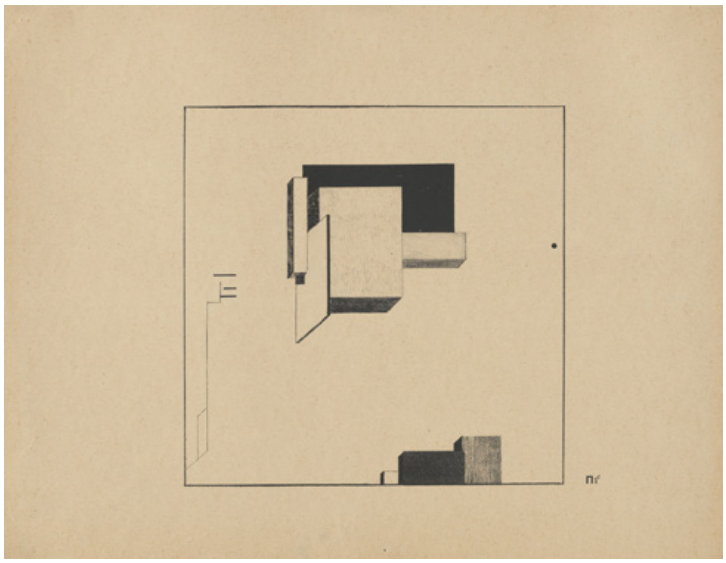


fig. 9
El Lissitzky
***Boceto para Proun 1C*, 1919**
Lámina del *Porfolio Proun*
Litografía sobre papel, 34,2 × 44,8 cm
Biblioteca de la Galería Estatal Tretyakov, Moscú, inv. 90.128

cortando de raíz cualquier disquisición sobre la esterilidad de otro movimiento artístico más. Lissitzky anunció un nuevo tipo de artista, el creador de «la Ciudad de la Comuna [...] con el pincel, el martillo y el compás en la mano»[15]. Este ambicioso proyecto identificaba los *Prouns* como el fundamento para la construcción de un nuevo mundo: «*Proun* comienza su trabajo en la superficie, avanza hacia los modelos espaciales y de ahí pasa a construir todas las formas de vida. [...] [M]ediante los *Prouns* construiremos [...] una ciudad global unificada para todos los habitantes del planeta»[16].

A finales del verano y principios del otoño de 1920, Lissitzky imprimió en Vitebsk una serie de litografías de *Prouns* y las tituló con una combinación de números y letras (*Proun 1A, Proun 1C, Proun 1E, Proun 2B, Proun 2D*). Estas litografías reproducían las pinturas correspondientes y pasaron a integrar el *Porfolio Proun*, donde iban acompañadas de un manifiesto, un colofón y una cubierta y contracubierta en gouache, tinta y lápiz, que anunciaban la nueva dirección propuesta por Lissitzky. *Casa sobre la tierra*, una de sus composiciones más valoradas, también se incluyó en la colección [fig. 9].

15
El Lissitzky: «Vystuplenie v klube» [«Conferencia en el Club Paul Cézanne»]. En *ibid.*, p. 28.

16
El Lissitzky: «Proun. Ne mirovidenie» [«*Proun*. No una visión del mundo»]. En *ibid.*, p. 34.

figs. 10-11
Inscripciones «PROUN 1c» y «UNOVIS», y sello dibujado de Unovis, en el reverso de *Proun 1C* de El Lissitzky, 1919

La asociación de Lissitzky con el suprematismo, manifestada anteriormente en los títulos de sus obras, se rompió por completo en este momento: *Suprematismo de una ciudad 1* y *Suprematismo de una ciudad 2* se convirtieron en *Proun 1E* y *Proun 1D*. El elemento «narrativo» explícito de los títulos que hacían referencia a objetos (*Arco*, *Puente*, *Viga*, *Casa sobre la tierra*) también desapareció, subrayando la ruptura con la pintura de caballete. Las obras individuales se identificaron como parte de un «Proyecto para la afirmación de lo nuevo»[17]. Así pues, *Casa sobre la tierra* del Museo Thyssen-Bornemisza recibió el nuevo título de *Proun 1C*. Fue entonces cuando aparecieron en el reverso del cuadro las inscripciones «PROUN 1c», «UNOVIS» y la versión dibujada del sello de Unovis [figs. 10-11], que dieron a la composición un nuevo estatus. El símbolo de Unovis —un cuadrado rojo dentro de un círculo— tenía su propia historia.

Al declararse un «partido», Unovis actuaba como una comunidad de miembros afiliados. Todo el que quisiera unirse al grupo tenía que rellenar una larga solicitud de inscripción. Se redactaron unos estatutos y un programa y se eligió un «comité creativo». Para fomentar la autoestima de los integrantes de esta especie de secta dentro del mundo artístico, se adoptaron emblemas especiales: los miembros del grupo llevaban cuadrados negros en las mangas de sus camisas o en el pecho, a modo de insignias. Uno de los lemas de Unovis rezaba: «Lleva el cuadrado negro como símbolo de la economía del mundo».

17
La práctica de poner a las obras de arte títulos basados en un término compartido y un código de números y letras no era nueva; de hecho, fue adoptada por muchos artistas abstractos. Malévich, por ejemplo, expuso dieciséis pinturas tituladas *Suprematismo* más una letra del alfabeto ruso, de la A a la П, en la exposición de la Sota de Diamantes de 1917. En realidad, este método surgió como solución al problema de encontrar títulos para obras no figurativas. Es posible que las particulares combinaciones de números y letras que Lissitzky utilizó con la palabra *Proun* tuvieran un significado y describieran series y conexiones. Sin embargo, si este era el caso, el propósito de Lissitzky no está claro: ordenar los *Prouns* por su designación mediante letras y números no nos da ninguna pista para entender el principio de serialidad.

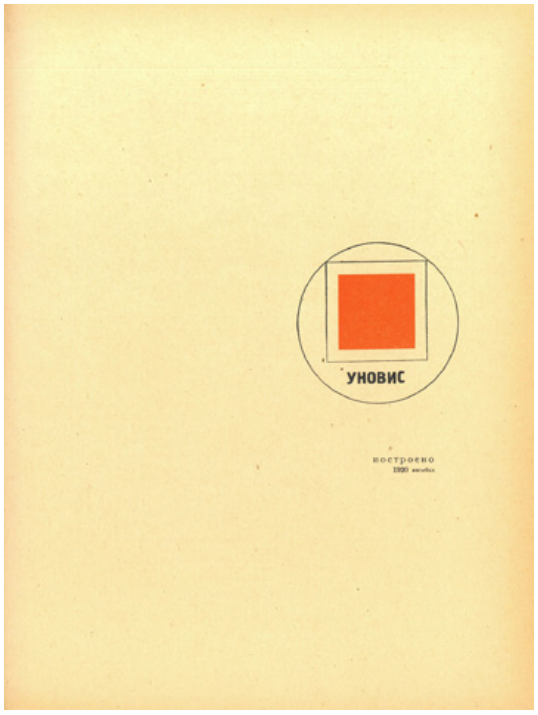


fig. 12
Sello de Unovis en la última página del libro de Lissitzky *Sobre dos cuadrados en seis construcciones*

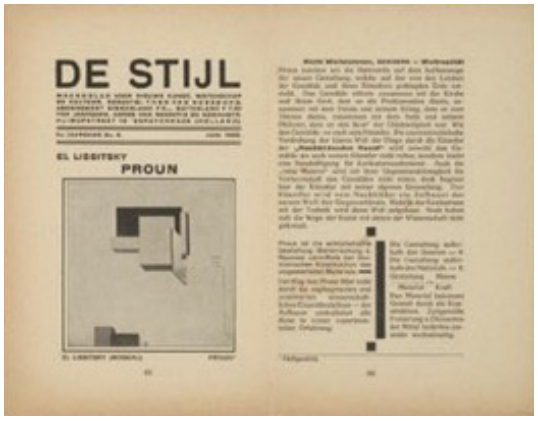


fig. 13
El Lissitzky: «Proun». En *De Stijl*, vol. 5, n.º 6, junio de 1922

Lissitzky diseñó el sello de Unovis: un cuadrado rojo desplazado hacia la parte superior de un círculo negro con la inscripción «Unovis» debajo [fig. 12]. Se utilizaba para certificar documentos importantes. Aunque el cuadrado se estampaba en papel con pintura negra, originalmente debía aparecer en rojo, en referencia al final del libro de Lissitzky *Sobre dos cuadrados en seis construcciones* (el concepto de este cuento suprematista se elaboró en la primavera de 1920 en Vitebsk, pero se hizo realidad en 1922 en Berlín. La frase final, «y sobre el negro se estableció el rojo», se refería al uso del cuadrado rojo).

En la primavera de 1921, el INKHUK (Instituto de Cultura Artística) imprimió 50 copias de un porfolio que incluía 11 litografías y un texto anexo, «*Proun*. No una visión del mundo, sino la realidad del mundo» (el texto se amplió posteriormente y se publicó en la revista *De Stijl* en 1922) [fig. 13]. El porfolio, con impresiones de las obras más importantes de Lissitzky de 1919 y 1920 y el texto programático, fue un exitoso canal de presentación que sirvió en parte como alternativa a las exposiciones, que en aquella época resultaban difíciles de organizar. Lissitzky comenzó a promocionar su invención pensando también en Occidente: el texto aparecía en edición bilingüe, con una versión abreviada en alemán. A finales del verano de 1920, el artista regaló varios ejemplares de las litografías (o quizá del porfolio completo) a un participante en el II Congreso Mundial del Comintern celebrado en Moscú, probablemente el comunista holandés David Wijnkoop, miembro ejecutivo del Comintern y uno de los fundadores del periódico marxista radical *De Tribune*.

El destino de *Casa sobre la tierra / Proun 1C*

A finales de 1921, Lissitzky se mudó a Alemania. Esta decisión estuvo motivada por una serie de circunstancias, entre las que probablemente se encontraba su ambición artística. Emigrar le dio la oportunidad de introducir sus *Prouns* en el mercado del arte europeo, conocer a los grandes maestros de la vanguardia, presentar sus innovaciones a artistas occidentales afines y potenciales compradores, llevar a cabo proyectos editoriales planeados en Vitebsk y publicar artículos en la prensa. En el entorno de pobreza y caos que reinaba en la Rusia posrevolucionaria, estas oportunidades eran escasas.

Lissitzky se llevó a Alemania todas las pinturas que había realizado en Vitebsk y Moscú, excepto dos que permanecieron en la capital rusa, el cuadro *Casa sobre la tierra / Proun 1C*, que quedó en manos de su hermano Ruvim, y una segunda obra en la colección de Kagan-Shabshay. Solo cabe especular sobre las razones por las que Lissitzky no se llevó *Proun 1C* a Alemania. No tenía intención de abandonar Moscú de forma permanente, pero viajó con la mayoría de sus pinturas con la esperanza de exponerlas y venderlas en Europa. Dado que sentía un especial aprecio por su primer *Proun*, quizá quería conservarlo hasta su regreso.

No sabemos si Lissitzky recuperó el *Proun 1C* de su hermano Ruvim cuando volvió a Moscú en 1925. Lo que sí está claro es que su esposa Sophie Lissitzky-Küppers (de soltera Schneider) no se llevó el cuadro consigo al exilio. Al ser de nacionalidad alemana, en 1944 fue deportada a Siberia y se le negó el derecho a regresar a Moscú. En su partida hacia Siberia, Sophie solo se llevó lo esencial y dejó todo el archivo de Lissitzky en manos de Ruvim.

En 1947, el hijo de Lissitzky, Jen, se aventuró a viajar de Novosibirsk (Siberia) a Moscú, donde se reunió con su tío Ruvim. Jen se llevó a Siberia los documentos que éste había custodiado durante años. Todo el archivo cabía en dos cajas e incluía acuarelas, bocetos, libros y manuscritos. Quizá *Proun 1C* estuviera entre ellos.

Otra posibilidad es que Ruvim entregara el *Proun* a Sophie en 1956 al finalizar su exilio y poder viajar finalmente de vuelta a Moscú. En cualquier caso, en sus memorias de Lissitzky, que empezó a escribir a principios de los años sesenta,

Sophie menciona que este *Proun* llegó a sus manos «por casualidad»[18]. Esta eventualidad parece indicar que, en algún momento, Sophie lo recuperó de la familia de Ruvim.

En 1959, Sophie comenzó a vender las obras de su esposo. El dinero no era su prioridad, aunque lo necesitaba urgentemente. Su principal objetivo era colocar las obras y los manuscritos del artista en museos y colecciones privadas respetables, lo que contribuiría a rescatar su nombre del olvido. En 1959 vendió parte del archivo, junto con unas 300 obras gráficas, a la Galería Estatal Tretyakov. La colección incluía borradores y bocetos de *Prouns*, litografías, bocetos de diseños arquitectónicos y de exposiciones, proyectos de carteles y libros, así como el singular *Almanaque Unovis N.º 1,* del que Lissitzky y sus alumnos de Vitebsk hicieron solo cinco copias en 1920. En 1961, la parte restante del archivo, incluidos los dibujos, se vendió al Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte (RGALI).

Sin embargo, las obras de Lissitzky no se expusieron públicamente, ya que en esa época las vanguardias estaban prohibidas en la URSS. La brevedad de la lista de exposiciones de Lissitzky en la Unión Soviética habla por sí sola. En 1960, el coleccionista y archivero Nikolai Khardzhiev, conocedor y entusiasta de la vanguardia rusa, organizó una pequeña exposición de los proyectos de grabado de Lissitzky en el Museo Estatal de Vladímir Maiakovski de Moscú. En 1967 se celebró otra en Novosibirsk, pero prácticamente no tuvo más difusión que un breve anuncio en un periódico local.

Sophie participó activamente en la preparación de ambas exposiciones, en ninguna de las cuales se mostró *Proun 1C*. Los organizadores consiguieron llevarlas a cabo presentando a Lissitzky únicamente como diseñador de libros (no como una de las figuras clave de la vanguardia internacional). Al parecer, más o menos en la misma época, parte del archivo de Lissitzky —sus cartas, recortes de prensa con artículos sobre él y algunas obras (incluida, posiblemente, *Proun 1C*)— se encontraba en posesión de Khardzhiev, que estaba recopilando materiales para su libro sobre Lissitzky. Sophie lo apreciaba como experto y entusiasta divulgador de la vanguardia rusa, y le proporcionó todo el material del que disponía. En manos del historiador del arte, el patrimonio de Lissitzky tenía más posibilidades de llegar a ser conocido

18
Ulrich Krempel: *El Lissitzky – Sophie Lissitzky-Küppers: Von Hannover nach Moskau / De Hannover a Moscú*. Gotinga, Wallstein Verlag, 1915, p. 95.

fig. 14
***Proun 1C* en la Colección Costakis, 1975**

que si permanecía almacenado en la diminuta habitación de Sophie en un piso compartido de Novosibirsk. A principios de la década de 1960, Sophie recibió el encargo de una editorial alemana de realizar una monografía sobre Lissitzky y se puso a trabajar en ella. El libro de Khardzhiev nunca llegó a terminarse, ya que ningún editor mostró interés en él.

En cuanto al traslado de *Proun 1C*, las informaciones difieren. En sus memorias, el periodista y coleccionista de arte Sergey Grigoryantz afirma que vio este *Proun* cuando visitó a Khardzhiev, quien posteriormente lo vendió al coleccionista de arte de vanguardia ruso George Costakis. Pero los recuerdos de Grigoryantz contienen muchas inexactitudes. El historiador del arte soviético Vasily Rakitin comenta en las memorias de Costakis que éste «le compró el *Proun* favorito del maestro a la familia de Lissitzky». Es posible que así fuera: puede que el *Proun 1C* permaneciera en manos de Khardzhiev durante algún tiempo (no adquirido, sino en préstamo temporal), que posteriormente volviera a la familia de Lissitzky y que ésta se lo vendiera luego a Costakis.

En los archivos de Costakis no hay información sobre la fecha de compra del cuadro. En 1977, Costakis abandonó la Unión Soviética junto con su familia y se trasladó a Grecia tras llegar a un acuerdo con el gobierno soviético por el que se comprometía a dejar la mitad de su colección en Rusia.

figs. 15-17
Inscripción, sello del Ministerio de Cultura y número de inventario provisional de la Galería Estatal Tretyakov en el reverso de *Proun 1C*

Durante el proceso de partición de la colección, y por insistencia del propio Costakis, *Proun 1C* fue incluido en el lote destinado a la Galería Estatal Tretyakov. El cuadro llegó a trasladarse al museo, como atestiguan la inscripción en el reverso de la pintura, el sello del Ministerio de Cultura y el número de inventario provisional asignado por la Galería, que lo aceptó en depósito temporal mientras se ultimaba la documentación [figs. 15-17].

La actitud de Costakis ante la separación de la colección fue noble: él mismo ofreció al museo las mejores obras de la vanguardia rusa que poseía. Sin embargo, cuando se le prohibió sacar de la URSS los iconos de su colección, Costakis negoció un intercambio: en lugar de siete obras emblemáticas se llevó *Proun 1C* (lamentablemente, en aquella época el Ministerio de Cultura no comprendía el valor del cuadro de Lissitzky). Posteriormente, Costakis vendió el *Proun* a la galería Gmurzynska de Colonia y fue allí donde lo adquirió el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemiza. La colección del barón se expuso en el Museo Thyssen-Bornemizsa a partir de 1992, donde el *Proun* permanece a fecha de hoy.

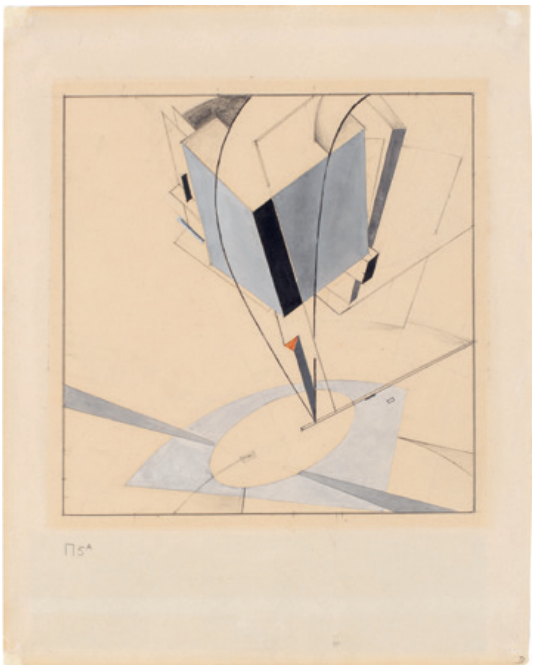


fig. 18
El Lissitzky
***Proun 5A*, 1920. Lápiz y gouache sobre papel, 22 × 17,5 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. 650 (1977.103)**

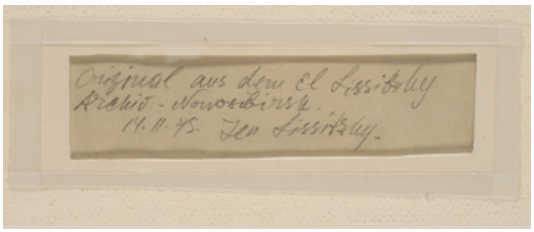


fig. 19
Certificado de autenticidad emitido por Jen Lissitzky el 14 de noviembre de 1975 en el reverso de *Proun 5A*

Cuerpo flotante, la variante de *Proun 1C*

Curiosamente, la «biografía» de *Casa sobre la tierra / Proun 1C* no se limita a la creación y posterior existencia de la versión de 1919. A finales de 1922, Lissitzky realizó un duplicado de su obra original.

En otoño de 1922, Lissitzky conoció a Sophie Küppers, estrechamente vinculada a la Sociedad Kestner a través de su difunto marido, fallecido unos meses antes. Paul Erich Küppers había sido el primer director de la galería de arte de la Sociedad, una organización dedicada a la promoción de la cultura y el arte en Hannover mediante la celebración de exposiciones y actividades y la publicación de catálogos. A Sophie le impresionaron enormemente las obras de Lissitzky y, gracias a su recomendación, éste recibió el apoyo de la Sociedad Kestner en diversas formas: le proporcionó un espacio para su taller, organizó una exposición individual de su obra y le encargó un porfolio de litografías.

A finales de 1922, Sophie compró un gouache de Lissitzky, *Proun 5A* [figs. 18 y 19]. Al parecer, la reacción del pintor fue: «¡Ha elegido usted mi mejor obra!»[19]. Según Sophie, el dibujo causó sensación en los círculos artísticos de Hannover[20] y ello motivó que la Sociedad Kestner decidiera organizar una exposición individual de Lissitzky, que se celebró en enero-febrero de 1923. La exposición fue un gran éxito y en ella se vendieron varias obras del pintor. No hay duda de que *Proun 5A* estuvo presente en la muestra. En la actualidad, la obra también forma parte de la colección del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

19
Krempel 1915, *op. cit.* nota 18, p. 82.

20
Ibid.

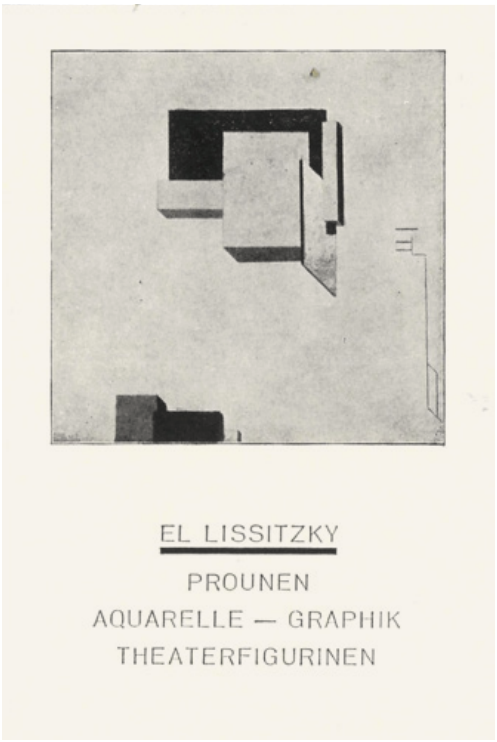
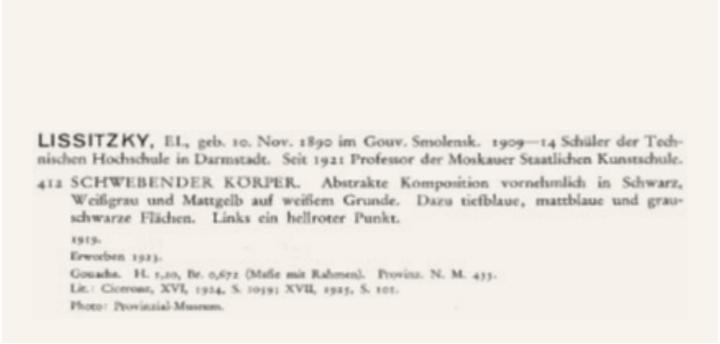


fig. 20
Invitación a la exposición *El Lissitzky: Prounen, Aquarelle – Graphik Theaterfigurinen*, organizada por la Sociedad Kestner en Hannover en 1923


LISSITZKY, El., geb. 10. Nov. 1890 im Gouv. Smolensk. 1909—14 Schüler der Technischen Hochschule in Darmstadt. Seit 1921 Professor der Moskauer Staatlichen Kunstschule.

412 SCHWEBENDER KÖRPER. Abstrakte Komposition vornehmlich in Schwarz, Weißgrau und Mattgelb auf weißem Grunde. Dazu tiefblaue, mattblaue und grauschwarze Flächen. Links ein hellroter Punkt.

1919.
Erworben 1923.
Gouache. H. 1,10, Br. 0,672 (Maße mit Rahmen). Provinz. N. M. 435.
Lit.: Cicerone, XVI, 1924, S. 1059; XVII, 1925, S. 101.
Photo: Provinzial-Museum.

fig. 21
Página del *Katalog der Kunstsammlungen im Provinzialmuseum zu Hannover* (1930)

Casa sobre la tierra / Proun 1C, que data de 1919, aparecía en la invitación de la muestra de Hannover [fig. 20], aunque la obra que se expuso fue la réplica de 1922. Es probable que Lissitzky realizara esta segunda versión a finales de ese año específicamente para la exposición, pero la presentó y la fechó como una obra de 1919. La copia de 1922 difería del original en formato y color (solo podemos conocer su aspecto a partir de las fotografías en blanco y negro y mediante la descripción realizadas por el Provinzialmuseum de Hannover) [fig. 24]. Tanto el boceto al gouache de la Galería Tretyakov como el óleo sobre tabla de 1919 del Thyssen y la litografía *Proun 1C* tenían un formato cuadrado. La variante de 1922 era rectangular, y la parte inferior de la composición coincidía con el boceto al gouache en color y construcción. Mientras que el círculo situado a la izquierda de la «casa flotante» en el boceto era rojo, en la pintura de 1919 el rojo inicial fue sobrepintado en negro. En la variante de 1922, Lissitzky volvió al diseño original y pintó el círculo en rojo (como se indica en el detallado catálogo del Provinzialmuseum de Hannover: «Links ein hellroter Punkt» [A la izquierda, un punto rojo intenso]) [fig. 21].

21
Ernst Callai: «El Lissitzky». En *Cicerone*, n.º 22, 1924, p. 1059.

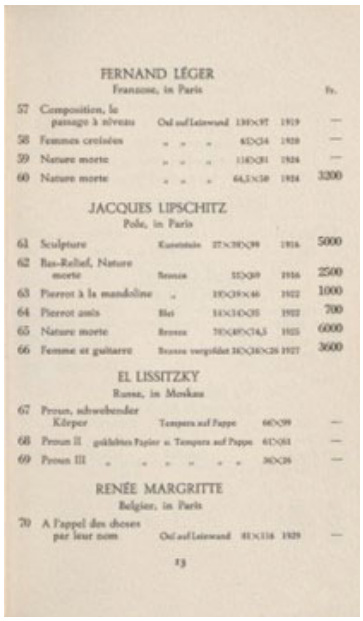
22
Ferdinand Stuttmann: «Hannover». En *Cicerone*, n.º 17, 1925, p. 101.

La segunda versión de *Proun 1C* apareció con la fecha de 1919 en publicaciones posteriores, por ejemplo, en la descripción de Ernst Callai de una reproducción del cuadro en un artículo de 1924 para la revista *Cicerone*, o en el catálogo del Provinzialmuseum de Hannover, publicado en 1930[21]. Anteriormente, en 1925, Ferdinand Stuttmann había escrito en su resumen de las nuevas adquisiciones del Provinzialmuseum en los últimos años: «Pero el punto fuerte de la colección es el que casi se ha convertido en un clásico: el *Cuerpo flotante* de El Lissitzky»[22].

En la exposición *Arte degenerado* que se inauguró en Múnich en 1937 se presentó como una obra de 1923, pero en ese momento los organizadores de la exposición no fueron académicamente muy estrictos: la fecha de 1923 se refiere al año de la adquisición de la obra por el Provinzialmuseum de Hannover.

La datación de la segunda versión de *Proun 1C* en 1919 era probablemente un engaño deliberado por parte de Lissitzky. Fue una treta similar a la utilizada por Malévich cuando insistió en que su *Cuadrado negro* se fechara en 1913. No es muy probable que Lissitzky duplicara uno de sus cuadros en 1919: en esa época tenía una necesidad mucho más acuciante de crear nuevos *Prouns*. Es igualmente improbable que creara esta réplica en Rusia antes de marcharse a Alemania (habría sido más fácil llevarse la *Casa sobre la tierra* original). Teniendo en cuenta que la primera exposición confirmada de esta versión tuvo lugar a principios de 1923, lo más probable es que se pintara a finales de 1922.

La muestra de Lissitzky en la galería Kestner era su primera exposición individual. Además de poner en marcha una campaña de autopromoción, el artista seguramente quería dar a conocer la evolución de los *Prouns*, empezando por el que fue su primer experimento: éste habría sido el intrigante relato de la exposición. *Proun 1C* servía de manifiesto y punto de referencia para todos sus *Prouns*, al igual que había sucedido con el *Cuadrado negro* de Malévich en la exposición *0.10*. De ahí la necesidad de engañar y hacer pasar la versión posterior de la obra por el primer *Proun* existente.



FERNAND LÉGER
Franzose, in Paris

57	Composition, le passage à niveau	Öl auf Leinwand	130×97	1919
58	Femmes croisées	" " "	82×54	1920
59	Nature morte	" " "	116×81	1924
60	Nature morte	" " "	64,5×50	1924

JACQUES LIPSCHITZ
Pole, in Paris

61	Sculpture	Kunststein	27×39×39	1916
62	Bas-Relief, Nature morte	Stein	55×69	1916
63	Pierrot à la mandoline	"	110×59×46	1922
64	Pierrot assis	Blei	54×54×55	1922
65	Nature morte	Bronze	70×49×74,5	1925
66	Femme et guitarre	Bronze vergoldet	80×30×26	1927

EL LISSITZKY
Russe, in Moskau

67	Proun, schwebender Körper	Tempera auf Pappe	60×59	—
68	Proun II	gelöstes Papier u. Tempera auf Pappe	61×61	—
69	Proun III	" " " " " "	80×26	—

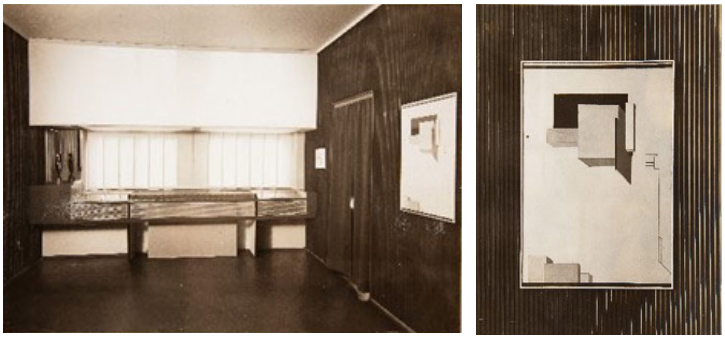
RENÉE MARGRITTE
Belgier, in Paris

70	A l'appel des choses par leur nom	Öl auf Leinwand	81×116	1929

13

fig. 22
Página del catálogo de la exposición *Abstracción y surrealismo* celebrada en Zúrich en 1929

figs. 23-24
***Cuerpo flotante*, la réplica del *Proun 1C* de Lissitzky, expuesta en el «Gabinete de la abstracción» del Provinzialmuseum de Hannover en 1927**



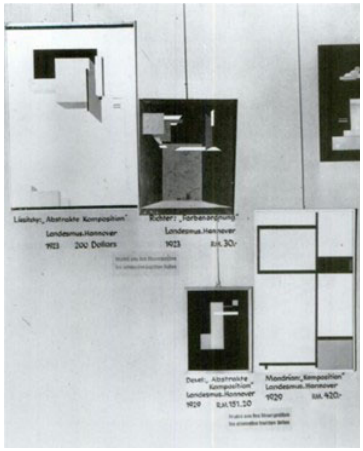


fig. 25
***Cuerpo flotante*, de Lissitzky, expuesto en la muestra *Arte degenerado* de Múnich en 1937**

Sin embargo, la invitación a la exposición de Kestner muestra el original con su formato cuadrado. No está claro por qué Lissitzky decidió utilizar la pieza de 1919 en la invitación. Tal vez encajaba mejor en el formato de la entrada o se trató de una elección autocomplaciente del propio artista.

Tras la exposición, la réplica fue adquirida por Alexander Dorner, un conservador de arte que se convirtió en director del Provinzialmuseum de Hannover en 1925[23]. Cuando el cuadro entró en el museo en 1923, recibió el nuevo título de *Cuerpo flotante* (*Schwebender Körper*). La variante del *Proun* se expuso posteriormente con este título en la exposición de Lissitzky en Berlín en 1924 y en la muestra *Abstracción y surrealismo,* celebrada en Zúrich en 1929 [fig. 22][24]. También figuró en el «Gabinete de la Abstracción» encargado por Dorner en 1927 para el Provinzialmuseum de Hannover [figs. 23-24]. Desde allí, en 1937, *Cuerpo flotante* viajó a Múnich para ser expuesta en la muestra *Arte degenerado*, donde fue confiscada y desapareció sin dejar rastro [fig. 25]. ●

23
Krempel 1915, *op. cit.* nota 18, p. 92.

24
Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik, Kunsthaus Zürich, 6 de octubre-3 de noviembre de 1929.

Maestro del Monograma TK

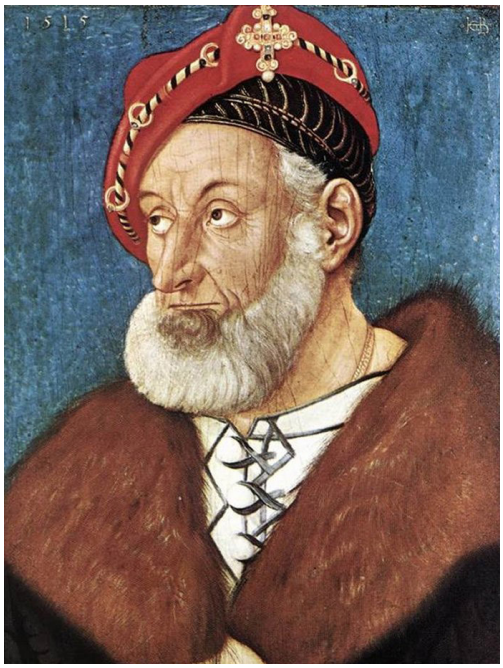
Dolores Delgado

Maestro del Monograma TK
Activo hacia 1518
[+ info]

Retrato de un hombre (¿Georg Thurzo?)
1518
Óleo sobre tabla, 45,5 × 33,5 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. 213 (1930.44)
[+ info]

Retrato de una mujer (¿Anna Fugger?)
1518
Óleo sobre tabla, 45,5 × 33,2 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. 214 (1930.45)
[+ info]

Fig. 1
Hans Baldung Grien
Retrato del margrave de Baden-Baden, Christopher I
Óleo sobre tabla, 46,9 × 36 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Alte Pinakothek, Múnich, inv. 1407



Estas dos exquisitas tablas germanas de época renacentista forman pareja y siguen el esquema característico de este tipo de retratos. Probablemente fueron realizados en Núremberg o Augsburgo. El hombre ocupa el lado izquierdo y la mujer el derecho, y ambos se miran el uno al otro interrelacionándose. Comparten asimismo el fondo verde en el que se insertan las figuras. Este color era muy común en el Renacimiento alemán y fue usado por artistas de la talla de Alberto Durero, Lucas Cranach el Viejo o Hans Baldung Grien, y posteriormente por otros pintores alemanes como Otto Dix, ya en el siglo XX. Los protagonistas se presentan en la composición de medio busto y con la cabeza de perfil. El hombre ocupa una mayor superficie pictórica y lleva una camisa blanca cuyo cuello sobresale ligeramente. Luce vestimenta negra, una capa con un gran cuello de piel y un sombrero grande ladeado con aplicaciones doradas. Bajo éste asoma una especie de bonete también dorado, similar al que aparece representado en otras obras como en el *Retrato del margrave de Baden-Baden, Christopher I*, de Hans Baldung Grien, conservado en la Alte Pinakothek de Múnich [fig. 1]. Su mano derecha parece apoyar sobre el marco. Los guantes, a la moda de la época, se encuentran en obras de otros artistas, por ejemplo de Lucas Cranach. El blanco de la camisa contrasta con los tonos de las carnaciones, aunque son claros en ambos rostros.

Fig. 2
Reflectografía infrarroja de la obra *Retrato de un hombre (¿Georg Thurzo?)*

Fig. 4
Reflectografía infrarroja de la obra *Retrato de una mujer (¿Anna Fugger?)*

Fig. 3
Barthel Beham
***Retrato de Magdalena Neudörfer*, 1527**
Óleo sobre tabla, 50,5 × 38,5 cm
Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel, inv. GK 10

El dibujo subyacente se puede ver a simple vista tanto en el semblante del marido, en la nariz, boca y oreja, como en el de la esposa, pero sobre todo en la mano de ésta. En la reflectografía infrarroja del cuadro del hombre se observa un cambio en el tamaño de la oreja, en principio más pequeña pero aumentada finalmente por el artista [fig. 2]. La mujer se representa con la característica postura de la época en lo que a los brazos se refiere[1], reposando ambos sobre la cadera y el uno sobre el otro, aunque uno de ellos no se ve, lo que resulta algo inquietante. Una posición muy parecida observamos en el *Retrato de Magdalena Neudörfer* de la Gemäldegalerie de Kassel de Barthel Beham [fig. 3], posterior al del Museo Thyssen. El personaje femenino viste un traje negro de tejido adamascado con detalles en rojo oscuro y puños de piel, cubierto con una capa negra que parece de terciopelo. En la cabeza lleva un tocado dorado y blanco cubierto por un fino velo, tras el que se aprecia un *pentimento* en el fondo verde. En la reflectografía de esta obra [fig. 4]

1
Kurt Löcher: «Ein Bildnis der Anna Dürer in der Sammlung Thyssen-Bornemisza». En *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, vol. 39, 1977, pp. 83-91.

fig. 5
Alberto Durero
***Retrato de Elsbeth Tucher*, 1499**
Óleo sobre tabla, 29,1 × 23,3 cm
Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel, inv. GK 6

fig. 6
Wolf Traut
***Retrato de una mujer*, 1510**
Óleo sobre tabla, 37,5 × 28,5 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. 408 (1928.23)

se observa que originalmente la toca era más voluminosa y terminaba en una forma casi circular, coincidiendo plenamente con el *pentimento*. Esto nos induce a pensar, como ya apuntó Christian Salm[2] —a diferencia de Lübbeke[3], quien lo consideraba un halo—, que la toca en efecto fue concebida más grande y con forma redonda, un complemento, por otra parte, muy habitual en aquellos tiempos. Este tipo de cofia se puede apreciar en otros cuadros, entre los que señalamos el *Retrato de Elsbeth Tucher* pintado por Alberto Durero [fig. 5] y que pertenece a la colección de la Gemäldegalerie de Kassel, y el de Wolf Traut del Museo Thyssen-Bornemisza [fig. 6]. Los análisis de los pigmentos del verde del fondo y de la parte alrededor de la toca muestran que los materiales que componen el tono en ambos casos son diferentes. Es de suponer, por tanto, que no fue el artista quien realizó el cambio, sino otro pintor usando una composición distinta para lograr una gama de verde similar al del fondo y por lo tanto posterior a la fecha de creación de las tablas[4].

2
Christian Salm: «Hans von Kulmbach. The Rosary Triptich, portrait of a man and portrait of a woman». En Rudolf J. Heinemann (ed.): *The Thyssen-Bornemisza Collection*, vol. I. Lugano, Thyssen-Bornemisza Collection, 1969, n.os 158 y 159, pp. 182-183.

3
Véase Isolde Lübbeke (ed.): *Early German Painting, 1350-1550. The Thyssen-Bornemisza Collection*. Londres, Sotheby's Publications, 1991, n.os 76 y 77, pp. 328-329.

4
Para más información sobre este tema, véase el estudio de los pigmentos y sus materiales realizado con motivo de este texto en el taller de restauración del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Archivo del Museo Thyssen-Bornemisza.

Esta interesante pareja de retratos se atribuyó en principio a Hans von Kulmbach, principalmente por las iniciales que aparecían junto a la fecha y parecían ser «HK». Esta hipótesis, mantenida por Jacob Rosenberg[5], y posteriormente por otros como Friedrich Winkler[6] no llegó, sin embargo, a ser aceptada unánimemente por los especialistas[7]. Los estudios técnicos realizados a las obras demostraron que las dos letras estaban repintadas y no eran originales. Entre las pruebas que se realizaron destacan las radiografías y las reflectografías de infrarrojos. Estas últimas desvelaron con claridad —además del dibujo subyacente antes comentado— un monograma original con las letras «TK» y encima la fecha, 1518. A partir de aquí, Lübbeke[8] propuso como autor a un maestro anónimo con estas iniciales, denominado el Maestro del Monograma TK que por el momento no se ha podido relacionar con ningún artista conocido. En las dos pinturas el monograma se halla a la altura aproximada del hombro izquierdo de los protagonistas. Hoy en día solo se observan restos de la traza del monograma junto con la fecha en el retrato femenino.

El estilo de las dos tablas se inscribe como hemos dicho dentro del renacimiento alemán, y quizás el aún desconocido Maestro del Monograma TK perteneciera al ámbito geográfico de influencia de Augsburgo y Núremberg, aunque esto es más difícil de precisar. Por un lado, el esquema general de las obras responde al estereotipo de la época, pero la suavidad del modelado de los rostros es muy diferente del estilo más duro de la órbita del maestro alemán Alberto Durero. Los dos personajes visten de manera elegante y ostentan joyas. Ella dos collares y varios anillos, y él, otro collar similar, del que se ve solamente una pequeña parte, y varios anillos que asoman a través de las hendiduras de los guantes. Su sombrero, con aplicaciones doradas, y el bonete, así como parte de la toca de ella del mismo tono, denotan cierto lujo y ostentación. Esto indica que ambos personajes gozaban de un elevado estatus social y pertenecían a familias influyentes en el Sacro Imperio Romano Germano. La identificación de los protagonistas con Anna Fugger y Georg Thurzo la sugirió Eisler[9], en base a la comparación con sendos grabados de éstos realizados por Holbein el Viejo conservado en el Kupferstichkabinett de los

5
Sammlung Kommerzienrat Otto Held, catálogo de subasta de Cassirer-Helbing, Berlín, 1929, n.os 26 y 27, pls. XVI y XVII.

6
Véase Friedrich K. Winkler: *Hans von Kulmbach*. Bayreuth, Kulmbach Freunde der Plassenburg, 1959, p. 87.

7
Véase Ernst Buchner: «Hans von Kulmbach als Bildnismaler». En *Pantheon*, n.º 1, 1928, pp. 135-142, p. 140, nota 2.

8
Véase Lübbeke 1991, *op. cit*. nota 3, pp. 328-329.

9
J. Eisler: «Zwei Kulmbach Bildnisse». En *Acta Historiae Artium*, vol. 20, 1974, fasc. 1-2, pp. 81-86, aquí pp. 81-82, figs. 4 y 5.

fig. 7
Hans Holbein el Viejo
***Georg Thurzo*, hacia 1511**
Grabado, 15,1 × 9,3 cm
Kupferstichkabinett,
Staatlichen Museen zu Berlín,
inv. KdZ 2514

fig. 8
Hans Holbein el Viejo
***La condesa Thurzo, mujer del conde Georg Thurzo,* hacia 1511**
Grabado, 13,5 × 9,2 cm
Kupferstichkabinett, Staatlichen Museen zu Berlín, inv. KdZ 2516

Staatlichen Museen de Berlín [figs. 7 y 8]. Se puede apreciar el parecido entre la pintura y el grabado de Georg Thurzo en la misma frente despejada, la boca pequeña, la nariz larga y redondeada en la punta y la enérgica barbilla. Georg Thurzo procedía de una familia de destacados comerciantes dedicados a la minería, con propiedades en el norte de Hungría (actualmente Eslovaquia) y con sede en Cracovia, desde donde se trasladó a Augsburgo. Anna Fugger era hija de Ulrich Fugger y pertenecía a una de las familias más poderosas de la época, con negocios establecidos por todo el imperio y cuya sede se ubicaba en Augsburgo. Ambas familias se asociaron fundando una compañía conjunta, cuyos lazos sellaron a través de la unión de sus hijos. La pareja se casó en 1497 en esa misma ciudad, donde también murieron ambos. Entre sus clientes se encontraban la mayoría de las cortes europeas e incluso de todo el imperio. No obstante, el parecido entre el grabado de Anna Fugger y la protagonista de la pintura del Thyssen es menos evidente.

Estas tablas proceden posiblemente de la colección de la condesa Hertzberg en Düsseldorf. Tras ella pasaron a manos de sir Charles Turner en Londres, donde permanecieron hasta 1908. La crítica conocía las obras desde comienzos del siglo XIX, pues fueron publicadas por Woltmann y Woermann en 1888. Se subastaron en Rudolph Lepke, en Berlín, en 1908. Posteriormente se localizaron en la colección de Otto Held en Berlín. En 1915 participaron en una exposición en la galería Paul Cassirer en esta misma ciudad[10], y en 1929 se subastaron de nuevo en la capital alemana en Cassirer-Helbing. El siguiente propietario fue la galería Goudstikker de Ámsterdam, dónde el barón Heinrich Thyssen-Bornemisza las adquirió para la que entonces se conocía como Sammlung Schloss Rohoncz, más tarde Colección Thyssen-Bornemisza, y desde donde pasaron en 1993 al Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. ●

10
Exposición *Ausstellung von Werken alter Kunst aus Berliner Privatbesitz*, Berlín, 1915.