

JONATHAN
BROWN



REFLEXIONES DE UN HISPANISTA

A LA SOMBRA
DE VELÁZQUEZ

CÁTEDRA MUSEO DEL PRADO



ABADA EDITORES

MUSEO NACIONAL
DEL PRADO

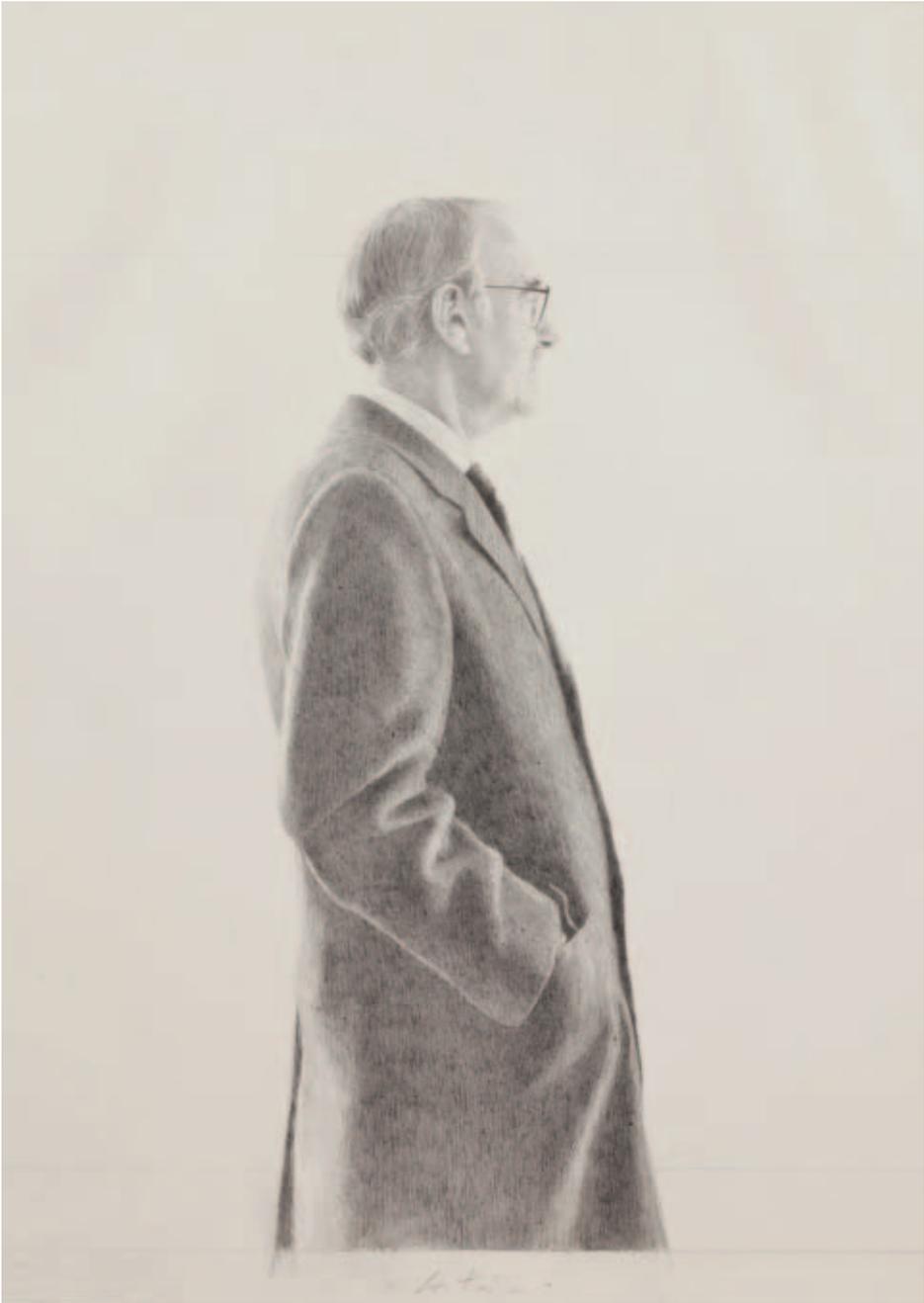


Fig. 1. Hernán Cortés, *Jonathan Brown*, s. f. Lápiz sobre papel, 470 x 410 mm

I

CURRICULUM VITAE: LA FORMACIÓN DE UN HISPANISTA

«La única obligación que tenemos con la historia —dijo Oscar Wilde— es reescribirla». A Wilde le encantaba *épater la bourgeoisie*, y quizás no buscara otra cosa con esa extravagante afirmación. Pero supongamos que decidimos tomárnosla en serio. Wilde describía, no sin perversidad, un fenómeno que han experimentado todos los historiadores, incluidos los del arte. La historia es maleable y móvil, y en cierta medida estamos revisando constantemente los hechos históricos para adaptarlos a las necesidades y circunstancias del momento. Si no fuera así, la historia de la Guerra Civil española, por ejemplo, no habría necesitado más que un único libro, un solo libro que además nunca tendría que revisarse. Una única monografía sobre Velázquez satisfaría, de una vez por todas, nuestras necesidades en

materia de información y de atribuciones. Y las universidades no contratarían más que a una pequeña parte de los profesores que hoy llenan sus departamentos de historia.

Tal vez deberíamos rebautizar nuestra disciplina, empezar a llamarla «historias», en plural, para tener en cuenta las diversas formas en que el presente se filtra en el pasado y viceversa. Con estas observaciones pretendo despejar el terreno para la que considero la premisa básica de estas conferencias, una premisa que es en parte autobiográfica. Entrelazaré la historia de mi vida con la historia de mi carrera profesional como hispanista, pues estoy convencido de que la segunda no se puede entender sin la primera.

Todo historiador es una persona; esto es una obviedad, pero también un útil punto de partida. La vida siempre transpira, como si fuera una novela escrita sobre la marcha. Acontecimientos personales, circunstancias accidentales, cambios imprevistos..., todo ello forma el carácter del historiador, y determina incluso la decisión del campo al que va a dedicar sus esfuerzos. Pondré un ejemplo concreto. Un buen amigo mío fue llamado a filas en mi país en 1943, y enviado a Filipinas. Allí participó en numerosas acciones bélicas y por tanto vio de cerca los «desastres de la guerra». Más adelante llegaría a ser uno de los grandes historiadores militares de nuestra época. Mi amigo, y coautor de muchos de mis libros, sir John Elliott, ha dicho muchas veces que los paralelismos que veía entre la historia del Imperio hispánico del siglo XVII y la Inglaterra de su juventud — imperios en declive en ambos casos — influyeron en que decidiera especializarse en la historia de España. Es poco frecuente que un estudioso de la Baja Edad Media se sienta atraído por el Siglo de las Luces. Pero con la debida formación y orientación es probable que podamos

desandar el camino que nos ha traído al sitio en el que estamos hoy. Diría únicamente que todos nos construimos un relato personal, un camino que revisamos constantemente a medida que unas puertas se van abriendo y otras se van cerrando. A pesar de ello, he optado por adoptar un enfoque personal para referirme a algunas de las cuestiones que me han interesado a lo largo de mis cinco décadas como hispanista. Les contaré así cómo elegí los temas de mis investigaciones y mis publicaciones, y cómo diversos factores personales, si no los determinaron, al menos sí interactuaron con los planteamientos que adopté y los errores que cometí en ese periodo.

Nací en Springfield, Massachusetts, el 15 de julio de 1939. Mi padre, Leonard, trabajaba en el sector de los seguros, y consiguió dar a su familia una vida desahogada. Había tenido la fortuna de estudiar en la universidad, lo que en los años veinte era un privilegio solo al alcance de una minoría. Se graduó en la Brown University en 1930, justo para enfrentarse a la Gran Depresión. Para mucha gente de su generación la Depresión fue un episodio desgarrador, pero mi padre no hablaba jamás de ella. Era una persona de mucha clase —generoso, bien vestido y con un espléndido e irónico sentido del humor (fig. 3). Era además un *bon vivant*, y le gustaban la buena comida y el buen vino, aspectos en los que había desarrollado un gusto refinado. En una decisión que pareció el colmo de la sofisticación, encargó para casa la primera bodega doméstica de Springfield. Junto al trabajo y la familia, dedicaba su tiempo a jugar al golf, deporte que le interesaba de manera obsesiva. A la caída de la tarde, una vez guardados los palos, solía ir con mi madre a conciertos, especialmente durante la temporada de Tanglewood, que en verano era sede de la Orquesta Sinfónica de Boston.



Murió por desgracia muy joven, a los 61 años. Fue como si en algún lugar de las alturas se hubiera decidido arrancar de la vida a alguien que tanto amaba estar vivo.

A mi madre, Jean Brown, se le negaron en cambio todos los privilegios de los que había gozado mi padre (fig. 4). La menor de cinco hermanos, nació en una casa de vecindad de la parte modesta del bajo Manhattan. Su padre solo aparecía por casa de vez en cuando, por lo que su madre, que era inmigrante, tuvo que arreglárselas sola para sacar adelante a los hijos en condiciones muy difíciles. Lo único que le salvaba a mi abuelo era su afición al comercio de libros raros, y fue él quien la introdujo en los infinitos placeres que ofrece el mundo de la bibliofilia. Al terminar los estudios secundarios, mi madre se puso a buscar trabajo, lo que la llevó a Springfield. Allí encontró empleo en la

Fig. 2. Jonathan Brown con 3 años

Fig. 3. Los padres del autor, Leonard y Jean Brown, en su casa de Springfield, Massachusetts, hacia 1954

Fig. 4. Retrato surrealista de Jean Brown, madre del autor



biblioteca local, donde conoció a quien sería mi padre. A pesar de no haber ido a la universidad, tenía una cabeza brillante, que finalmente pudo expresarse en la última etapa de su vida.

Según todas las apariencias, éramos una típica familia de clase media alta de una ciudad de provincias. (La familia se completó con el nacimiento de mi hermano Robert en 1942.) Solo en un aspecto importante se diferenciaban claramente mis padres de ese modelo, y es que eran ávidos coleccionistas de arte contemporáneo. No estoy del todo seguro de cómo llegaron a conocer a los principales artistas y marchantes del Nueva York de los años cincuenta. Todo lo que puedo recordar es que tuvo mucho que ver un pintor que llevaba un taller para principiantes en el museo de Springfield. Era un pintor abstracto que, tras moverse un tiempo en torno al escenario

artístico neoyorquino, acabó instalándose en las colinas que hay justo al norte de Springfield. Yo era muy joven entonces, y no recuerdo los resortes de los que se valían mis padres como coleccionistas. De vez en cuando pasaban unos días en Nueva York y volvían a casa con nuevas adquisiciones. Su gusto era infalible. En aquella década de los cincuenta compraron obras de Jackson Pollock, Franz Kline, Mark Rothko, Willem de Kooning, Philip Guston y Ad Reinhardt, por citar solo a quienes serían considerados después los cabecillas del expresionismo abstracto. En su mayoría de pequeño formato, esas obras colgaban orgullosamente en las paredes de una casa con cubierta de madera, amplia y llena de corrientes, que estaba situada en lo que había sido la zona residencial de la élite de Springfield, invadida ya entonces por instituciones benéficas que convirtieron unos espacios antaño nobles en cubículos de oficina. Al mismo tiempo que crecía la colección aumentaba el desdén de sus amigos, que no podían entender aquellos cuadros que no tenían un tema reconocible ni daban muestras de una especial destreza técnica. A menudo, las discusiones al respecto subían peligrosamente de temperatura, lo que no venía del todo mal en la «casa de las mil corrientes de aire».

En 1958 mi padre sufrió un grave ataque al corazón. En aquellos tiempos los médicos pensaban que la mejor manera de reponerse era mediante largos periodos de reposo. Pero al mismo ritmo que mejoraba su salud, mi padre se iba sintiendo cada vez más aburrido. En un momento de inspiración, mi madre compró un ejemplar de *The Dada Painters and Poets*, la antología que Robert Motherwell había publicado en 1951. Cautivados por ese libro, decidieron empezar a coleccionar documentos y ediciones dadaístas y surrealistas, lo que además tenía la ventaja

de que sus precios eran muy distintos de los del arte contemporáneo. Se enteraron de que Bernard Karpel, bibliotecario del MoMA, había compilado la bibliografía de esos movimientos, y le llamaron y fueron a verle. Fue por entonces, o poco después, cuando Karpel empezó a asesorarles sobre esta nueva colección. Eran materiales difíciles de encontrar, sobre todo los del dadaísmo. La mayor parte de lo que se conservaba estaba en París, adonde mis padres iban una vez al año, en invierno. Allí pudieron cultivar sus relaciones con unos cuantos librereros de viejo, los pocos que estaban especializados en ese periodo. Y, siguiendo la pista de los representantes de esos movimientos que aún vivían, conocieron a Philippe Soupault y, sobre todo, a Tristan Tzara. Tengo un vago recuerdo de ir con ellos a casa de Tzara. Era como si nada se hubiera tocado en su cuarto de estar desde que fuera fotografiado en los años treinta.

Pero la estrella principal del universo dadaísta de mis padres era Marcel Duchamp. Por entonces se le estaba empezando a reconocer como uno de los artistas más influyentes del siglo XX, pero hacía tiempo que en mi casa era un dios. Especialmente para mi madre, que le veneraba y que hablaba de él sin parar. Le parecía el Leonardo da Vinci de su época. Como es sabido, Duchamp vivía entonces en Nueva York, y no les resultó difícil ponerse en contacto con él. Se estableció así una cierta relación, cuyo mejor testimonio es un grabado de Duchamp que lleva una dedicatoria autógrafa a mi padre: «*To Leonardo Brown from Leonardo Duchamp*». Un día del otoño de 1966 fui con mi mujer, Sandra, a una exposición de Duchamp que se celebraba en la Cordier & Ekstrom Gallery, en Madison Avenue. Hay fotografías de aquel día, y si se fijan bien podrán localizarnos en una de ellas (fig. 5), al fondo, contemplando las obras con cierta expresión de perplejidad.

Como el dadaísmo tuvo una corta vida, y además uno de sus principios básicos era la destrucción del arte, las posibilidades de ampliar la colección eran limitadas. Fue a finales de los años sesenta cuando mis padres descubrieron a los descendientes de dadá, el más visible de los cuales era George Maciunas, que se había autoproclamado maestro de ceremonias de Fluxus (fig. 6). Con el tiempo se hicieron muy amigos de George, quien tuvo en mi madre uno de sus principales apoyos. A finales de esa década de los sesenta mis padres habían comprado una pequeña casa en las colinas al oeste de Massachusetts. Se llama Shaker Seed House porque en su día había formado parte de un asentamiento de los *shakers* en esa zona (fig. 7). (Los *shakers* eran una organización o secta cristiana que floreció en el siglo XIX y principios del XX y que vivía del cultivo de unas semillas y otros productos que tenían fama por entonces.) Tras la muerte de mi padre en 1971, mi madre tomó la inesperada decisión de irse a vivir a aquella casa, la Seed House, y de dedicar su vida a coleccionar libros y objetos de los «anti-artistas», los creadores que, rechazando el *establishment* del mundo artístico, utilizaban materiales poco habituales y trataban de salvar la distancia que separaba las artes visuales de los textos. Durante los quince años siguientes, y a través de su actividad como coleccionista, mi madre contribuyó a crear una red internacional de los diversos movimientos que compartían esa idea. De hecho, creo que contribuyó a que esos artistas, aparentemente desconectados entre sí, se sintieran parte de un fenómeno más amplio. Y ellos debieron de compartir esa idea, pues empezaron a ir a la Seed House para estudiar su colección, gran parte de la cual estaba guardada en un gran armario-archivador que ocupaba toda la pared y que había diseñado Maciunas. Con el tiempo, eran tantos

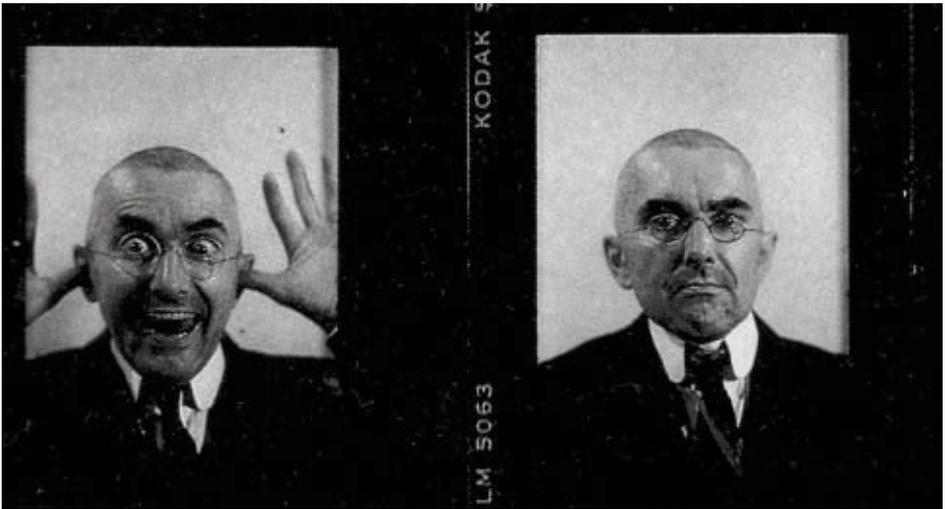


Fig. 5. Marcel Duchamp grabado por Andy Warhol en la inauguración de la Cordier & Ekstrom Gallery, Nueva York, 1966. En el centro Jonathan Brown y su mujer, Sandra. Fotografía de Nat Finkelstein

Fig. 6. George Maciunas, uno de los fundadores del grupo Fluxus, hacia 1976

los investigadores que querían ir a trabajar allí, que llegó a ser un peso demasiado grande para ella y decidió vender la colección. En 1985 legó su archivo al Getty Research Institute, en Los Ángeles. Quien esté interesado en conocer la colección puede consultar la página web del Getty Research Institute, donde está mucho más organizada de lo que nunca llegó a estar en la Seed House. Aquel empeño de mi madre era en parte una forma de consolarse por la muerte de su esposo, y cuando la colección salió de sus manos su ánimo empezó a flaquear. Murió en mayo de 1994. Está enterrada en el cementerio del pueblo, y señala su sepultura un monumento basado en el *Metrónomo* de Man Ray que encargamos a un artista local.

La pregunta que surge inmediatamente tras lo que he contado es la siguiente: ¿por qué me dediqué a estudiar el arte hispánico de la Edad Moderna cuando me había criado en un ambiente saturado de ideas políticas liberales y de arte contemporáneo? Muchas veces he reflexionado sobre la respuesta. Es posible que ese interés mío se debiera a una especie de rebelión postadolescente, en unos momentos en los que las posibilidades de rebelarse eran muy escasas. La España de los años cincuenta seguía siendo, para las democracias liberales de Europa y los Estados Unidos, un estado paria. Si lo que buscaba era una forma melodramática de independizarme de la cómoda vida que tenía en mi casa, pasar un año en la España de Franco era perfecto. De todas maneras, la explicación más lógica y convincente de aquella decisión mía de dedicarme a estudiar el arte hispánico es el impacto que me produjo el curso que pasé en Madrid en 1958-59 (fig. 8).

Pero permítanme que regrese por un momento al año 1956, en el que me matriculé en el Dartmouth College. Es curioso



Fig. 7. Fachada principal de la Shaker Seed House en Tyringham, Massachusetts



Fig. 8. Jonathan Brown partiendo hacia España en 1958

que me decidiera por Dartmouth, que está en Hanover, una pequeña localidad de New Hampshire a la que incluso hoy no es fácil llegar. La ciudad grande más próxima es Montreal. La lejanía no era sin embargo su único defecto, pues a este se sumaban otros dos: unos inviernos largos y muy duros, y la ausencia de estudiantes femeninas. Los efectos psicológicos de ese aislamiento forzoso se mitigaban con un consumo excesivo de alcohol. Para una persona de mis antecedentes, Dartmouth era como un gulag definitivo. Estoy exagerando, pero la verdad es que entre diciembre y marzo no había salida. No recuerdo bien dónde descubrí un indulto temporal: el Junior Year Abroad, que era un programa para pasar un año en el extranjero.

En aquella época, los programas académicos que hoy llamamos Junior Year (or Semester) Abroad, que corresponden al tercer año de carrera, ofrecían muy pocos destinos europeos: las

principales capitales y la ciudad de Florencia. España solamente lo ofrecía otra universidad norteamericana, el Smith College, y, por supuesto, estaba limitado a las chicas que aún no se habían graduado. Pero ese mismo año la Universidad de Nueva York puso en marcha su primer programa de estudios en el extranjero, y el destino elegido era Madrid. Tras superar numerosos obstáculos burocráticos, la Universidad de Nueva York aceptó mi solicitud, y Dartmouth aceptó también concederme todos los créditos correspondientes al año académico en el que estaría fuera.

Eran grandes mis expectativas cuando el cuatrimotor de Sabena que me llevaba aterrizó en Barajas. El aeropuerto me sorprendió por su silencio, salvo por la gente que charlaba en el bar y en la terraza: uno de los pasatiempos favoritos de los madrileños era ir a ver cómo aterrizaban y despegaban los aviones. Otras sorpresas me esperaban, aunque tardé más tiempo en procesarlas. Una de ellas era que prácticamente no había coches particulares (fig. 9). El que lo tenía podía aparcarlo, y sin apreturas, en el centro mismo de la Plaza Mayor. Y me llamó mucho la atención la omnipresencia de la policía, que era para mí una gráfica expresión de los mecanismos de una dictadura militar. Otra cosa que me pareció sorprendente es el gran número de curas y monjas que había, cuya vocación posiblemente venía más dictada por el hambre que por la fe. La pobreza se veía por todas partes; además de los muy numerosos mendigos, muchos de ellos heridos de la Guerra Civil, estaban los ciegos que vendían números para los sorteos de la ONCE, y que en las esquinas gritaban a pleno pulmón: «¡Sale hoy! ¡Sale hoy! ¡Cinco tiras iguales para hoy!»

Todavía me llamó más la atención, a mí que era un joven universitario norteamericano, el campus de lo que entonces se

llamaba la Universidad de Madrid y que es hoy la Complutense. Enseguida me enteré de que había sido uno de los frentes más encarnizados de la Guerra Civil. Sus efectos se dejaban ver por doquier: edificios medio en ruinas, agujeros de proyectiles en los muros de las estructuras que se habían mantenido en pie, ventanas con los cristales rotos a la espera de su reposición... y todo ello cuando habían transcurrido casi veinte años desde el final de la guerra. Por un momento añoré la idílica belleza del campus del Dartmouth College.

La Facultad de Filosofía y Letras, donde se impartían nuestras clases (fig. 10), había sufrido graves daños durante el asedio a Madrid. Cuando llegué ya se había reconstruido, pero a pesar de la calidad de su arquitectura era un lugar bastante sombrío. Presidía cada aula un crucifijo, símbolo de la alianza entre la Iglesia y el Estado que había caracterizado la historia de España desde la época de los Reyes Católicos hasta la del general Franco.

Sorprendentemente, nuestros profesores eran todos catedráticos, y algunos de gran valía. Me imagino que se les ofrecerían sustanciosos incentivos económicos para que fueran ellos, y no sus atribulados ayudantes, quienes nos dieran las clases. Como futuro graduado en español, en Dartmouth no había tenido ni una sola clase de historia del arte. Por entonces, el Departamento de Arte de Dartmouth dejaba mucho que desear. Para rellenar esa laguna de mi formación, me apunté a dos cursos de historia del arte: uno lo impartía Diego Angulo Íñiguez, y el otro Francisco Javier Sánchez Cantón, que era el director del Museo del Prado. Sobre Diego Angulo me extenderé en la próxima conferencia.

Sánchez Cantón pertenecía al reducido grupo de personas que controlaba el mundo de la historia del arte en España.

Había sido un fiel subdirector del Prado, y asistió a la llegada y la partida de varios directores. Tradicionalmente, el director del Museo era un pintor en activo, y por eso ocupó el puesto Picasso, aunque brevemente (le nombró el Gobierno de la República en 1936 y no llegó a tomar posesión del cargo). No obstante, todos los interesados sabían que el Prado estaba en manos de Sánchez Cantón. En 1960 se le hizo por fin justicia y se le nombró director del Museo.

Tanto en su aspecto como en su conducta Sánchez Cantón parecía un hombre cordial y sencillo, pero tenía maneras muy bruscas. Solía vestir con traje negro, con el adorno — si es que se puede llamar así— de una corbata también negra. Parecía sobre todo un jesuita, impresión que se veía reforzada por su profundo catolicismo. Aunque yo ya había ido varias veces al Prado, la verdad es que aquel curso informal me abrió los ojos.

Quizá sea ya el momento de comentar la experiencia que tuvo del Prado aquel joven estudiante norteamericano. Como ya habrán podido deducir, mis padres iban habitualmente a los museos. El Art Museum de Springfield no era especialmente distinguido, pero cerca de la ciudad, a una hora de coche más o menos, había colecciones de más envergadura. Citaré solo algunas de ellas: la del Worcester Art Museum, el Wadsworth Atheneum (en Hartford, Connecticut), el Smith College Museum of Art (en Northampton, Massachusetts) y el Clark Institute en Williamstown, Massachusetts. No hace falta decir que también me habían llevado al Metropolitan, aunque, por alguna razón o quizá sea un lapsus de mi memoria, no al MoMA. Con independencia de su tamaño, eran museos bien llevados y bien iluminados. En mayor o menor medida tenían actividades para el público, ya fueran expo-



Fig. 9. Una calle de Madrid. Fotografía de Jonathan Brown, hacia 1958-59

Fig. 10. Jonathan Brown en clase en la Universidad de Madrid, hacia 1958-59

siciones o programas educativos. Es evidente que el interés que vienen despertando los museos en los últimos treinta años ha provocado en ellos una transformación que entonces nadie habría podido predecir. Sin embargo, en aquella época la comparación entre el Prado y aquellos saneados museos norteamericanos no era favorable para España. De hecho, en mis viajes por el país, y a pesar de mi poca experiencia, me pareció evidente que, debido a su olvido y deterioro, el gran patrimonio cultural que albergaba corría el riesgo de sufrir pérdidas devastadoras. (Y me apresuro a añadir que hoy ya se ha puesto remedio a esa situación.)

Pero volvamos al Museo del Prado de 1958-59. Me sorprendió la ausencia de visitantes, salvo los domingos. Cuando el profesor Sánchez Cantón nos paseaba por sus salas, nuestro pequeño grupo nunca tenía que forcejear para hacerse sitio ante los cuadros, ni estorbaba a otros. La iluminación era muy escasa; descubrí que lo mejor era ir por las mañanas a las galerías de la zona este, y por las tardes a las de la zona oeste para aprovechar el sol vespertino. En cuanto a los servicios, había una cafetería en la parte sur, cerca de la Puerta de Murillo, pero era pequeña y angosta, y ofrecía un menú limitado (aunque he de decir que sus cocineros hacían una deliciosa tortilla de patata). La impresión un poco triste que producía la colección se debía a que había pasado mucho tiempo desde que se limpiaran las superficies y las obras y se pintaran las paredes. Pero una feliz consecuencia de esa inercia era que los cuadros nunca se cambiaban de sitio. Hasta hace poco —ahora que la disposición de las obras se modifica con cierta frecuencia— aún podía recordar dónde estaban colgados todos los cuadros en aquella mi época de estudiante.

Parte del problema se derivaba de que el Prado tenía pocos conservadores, por no decir ninguno. No estaba yo entonces capacitado para analizar la estructura administrativa del Museo. Unos años después me enteré, en el despacho del director, de que solo había un profesional de ese tipo, el subdirector. Estaba claro cuál era el problema del Prado: no tenía un céntimo. Para los visitantes extranjeros, el Museo era un almacén de obras maestras de la pintura europea occidental. Para mis inocentes ojos, era el paraíso, tanto que tomé la decisión de hacer del estudio de aquellos cuadros el trabajo de mi vida. Así, irónicamente, mi rebelión postadolescente coincidía con la pasión que mis padres sentían por el arte contemporáneo. Plantado ante *Las meninas* tan cerca como me era posible, escudriñando todos sus rincones, descubrí cuánto se parecían a las obras de Jackson Pollock. Así son las locuras de juventud. Pero si lo pensamos bien, aquella reacción mía no estaba tan desencaminada, siempre que estemos dispuestos a aceptar que Velázquez fue un pintor «gestual» del siglo XVII. Ampliaré esta idea en la quinta conferencia.

Volví a Dartmouth para cursar el último año, en el que me concentré en la literatura española, pues allí no había nadie que conociera el arte de España. Quiero no obstante reconocer la influencia que tuvo sobre mí el profesor Robert Russell, prestigioso especialista en Pérez Galdós. Es posible que Bob Russell viviera físicamente en la llanura de Hanover, pero su cabeza estaba siempre en la meseta castellana. Fue él quien me dio la confianza necesaria para pensar que podría hacer algo de mérito en el mundo académico. Cuando me llegó el momento de elegir dónde hacer mis estudios de postgrado, vi que el entusiasmo no me llevaba mucho más lejos. Solo enseñaban entonces en las

universidades norteamericanas tres hispanistas de alto nivel: Harold Wethey, en Michigan; George Kubler, en Yale, y José López-Rey, en el Institute of Fine Arts de Nueva York. Por otro lado, gracias a las fecundas investigaciones de Chandler Post, Harvard tenía prestigio en el campo del arte español, y un excelente archivo fotográfico que Post había legado al Fogg Museum. Pero su puesto no se había cubierto cuando le llegó la jubilación. Presenté mi solicitud a todas esas universidades menos a la de Michigan, que me parecía que estaba muy lejos. Y, también, por alguna razón, a la de Princeton, que evidentemente contaba con un célebre departamento de historia del arte, pero donde no había ningún hispanista. Los resultados no fueron alentadores. Yale y Harvard rechazaron mi solicitud, y el Institute of Fine Arts de Nueva York me aceptó provisionalmente, lo mismo que Princeton. Y como había oído que López-Rey era un buen especialista pero impaciente con sus alumnos, decidí apostar por Princeton.

En 1960, cuando me matriculé como doctorando en el Departamento de Arte y Arqueología, Princeton era una población pequeña, con un carácter claramente rural. Justo en los límites de la ciudad había una importante central lechera que reafirmaba su presencia cuando soplaba el viento del este, envolviendo Princeton en una nube que traía un penetrante olor a vacas y estiércol. El cultivo de la patata era otra de las características de la zona. Para alguien como yo, que había nacido en Nueva Inglaterra, Princeton tenía algo del sur del país. Habiendo tenido ya la experiencia de estudiar en una localidad pequeña, puede parecer que me obstinaba en repetir el error que había cometido cuando me fui a Dartmouth. Pero había una diferencia: Princeton estaba a una hora de tren de Nueva York.

El Departamento de Arte y Arqueología de Princeton era uno de los más antiguos del país, y tenía fama sobre todo por sus estudios de arte medieval. Era un departamento pequeño, en el que solo se admitía a unos seis o siete doctorandos al año. Cuando yo llegué se estaba abriendo a otras especialidades, pero no hasta el punto de incluir el arte español. Así que en realidad nunca estudié arte español durante mis años de postgrado, excepto en un estimulante curso de arquitectura barroca española que impartió en la Universidad de Columbia el risueño René Taylor, que pasaba allí un año como profesor visitante. El menú de seminarios que elegí era de lo más variado. Participé así en uno sobre la pintura mural de Pompeya, que estaba a cargo de Erik Sjöqvist. Con John Rupert Martin estudiamos a los hermanos Carracci y la protección que les dispensaron los Farnesio. El curso que sobre Watteau impartió Rensselaer Lee fue una experiencia extraordinaria. Lee había llegado a la historia del arte como doctor en literatura inglesa; creo que se sabía de memoria todas las obras de teatro de William Shakespeare, y para todo tenía una cita del bardo de Stratford. Se había dedicado con entusiasmo a la teoría del arte, y era uno de los últimos representantes de un linaje de eruditos humanistas cuyos orígenes se remontaban a la Florencia del Renacimiento. Pero la gran figura era el medievalista Kurt Weitzmann (fig. 11), el discípulo favorito de Adolph Goldschmidt, el catedrático de historia del arte de Berlín que en su día se había ganado la admiración mundial. En sus seminarios sobre la iluminación de biblias carolingias y sobre marfiles del siglo XII, Weitzmann encarnaba la rigurosa erudición germánica. Todos nosotros teníamos que participar en al menos uno de sus seminarios; unos sobrevivían, otros perecían, y algunos más escapaban solo con rasguños.

Sobre el departamento planeaba la figura del catedrático de historia del arte del Institute for Advanced Study, institución que siempre había sido independiente de la Universidad. Era Erwin Panofsky, el historiador del arte más unfluyente del mundo (fig. 12). Panofsky impartía de vez en cuando un seminario en Princeton; me dan escalofríos solo de pensar que no me matriculé en ellos simplemente porque la idea me producía pánico. Aun en su ausencia, sin embargo, el método de Panofsky, basado en la utilización de los textos antiguos, estaba omnipresente, y se había filtrado en el mundo intelectual de todos los que tenían algo que ver con el departamento.

Menos formal era la relación que establecí con la nueva y joven promesa del departamento, Robert Rosenblum (fig. 13). En 1963 me nombraron su asistente para un ciclo de conferencias sobre la historia de la pintura moderna. Como conferenciante, Rosenblum tenía una facilidad que no he visto en nadie más. Hablaba deprisa, como si estuviera leyendo a toda velocidad, sin saltarse ni una coma. Pero en realidad llevaba solo unas notas sobre las que improvisaba. Como asistente suyo, pasé mucho tiempo con él, y pude comprobar de cerca lo que es un estudioso innovador. Estaba trabajando por entonces en un libro pionero que publicaría en 1970, *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*, que entre otras cosas revelaba su característica admiración por el arte producido fuera del ámbito dominante de Europa y los Estados Unidos. Fue él quien hizo que el mundo angloparlante prestara atención a Caspar David Friedrich y los románticos alemanes, y al mismo tiempo defendió desde el principio a Andy Warhol. Por esa razón era aficionado a la pintura española, que en su conjunto le parecía excéntrica, ajena a las normas y un poco extravagante. Por ejemplo, era uno de los pocos historiadores del arte norte-

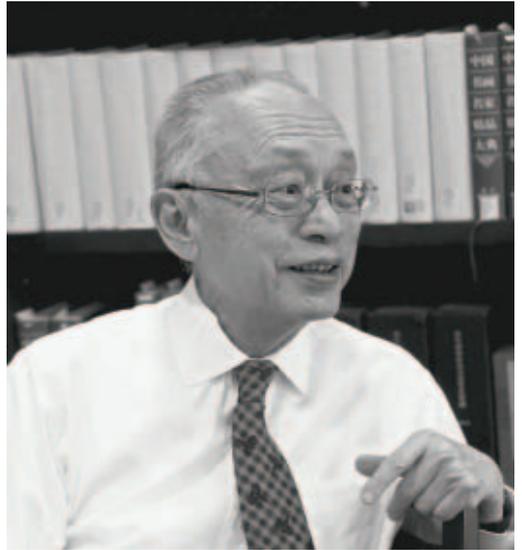
americanos que conocían y admiraban la escultura de Francisco Salzillo. Ver así el arte de España a través de la mirada, en cierto modo saturada, de aquel inimitable historiador, tuvo un efecto increíblemente liberador sobre mis intereses profesionales.

Volviendo a mis estudios de postgrado, me sigue llamando la atención que aparentemente no hubiera en Princeton un programa académico obligatorio. Más adelante me daría cuenta de que, a pesar de ese caos, había sido muy positivo para mí trabajar con aquellos excelentes y disciplinados historiadores, que además me alentaban en todo momento. Princeton tenía además otra ventaja, que era el hincapié que allí se hacía en la claridad de la prosa expositiva, instrumento necesario para el tipo de historia del arte narrativa para el que yo estaba preparado. Con el tiempo, el lenguaje de la historia del arte se vería infiltrado por jergas y neologismos. Y como yo quería ampliar el público de mis estudios de arte hispánico, la mejor estrategia que podía adoptar para ello era recurrir a una clara exposición narrativa. Por otro lado, al no existir prácticamente un programa estructurado sobre el arte español, no tuve que enfrentarme a una doctrina ya establecida; dicho de otro modo, al estar así al margen de los planteamientos dominantes, pude observar libremente la compleja red de la historia del arte tal como se practicaba en España.

En 1965 acepté el nombramiento de profesor ayudante en el Departamento de Arte de Princeton, donde estuve muy a gusto hasta 1973. En ese año, cuando yo tenía treinta y cuatro, me ofrecieron la dirección del Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York. Deslumbrado por el prestigio del Instituto, acepté el cargo sin darme cuenta plenamente del desafío que ello suponía. El Instituto era una sección semiautónoma de la

Universidad de Nueva York, y tenía su sede en la Duke House, un espléndido edificio situado en la esquina de la Quinta Avenida con la calle 78. Lo había fundado un notable hispanista, Walter Cook, y al principio trabajaron allí muchos historiadores del arte que habían huido del nazismo. Todavía hoy se sigue repitiendo una famosa frase de Cook: «Hitler sacudió el manzano, y yo recogí las manzanas».

El Instituto se autofinanciaba; los gastos corrientes se pagaban con las matrículas y con las rentas que producía un pequeño fondo de inversión. En 1973 la economía estadounidense sufrió una importante recesión que tuvo efectos especialmente graves en Nueva York. En la primera reunión de nuestro patronato, Brooke Astor, cuya fortuna se estimaba entonces en cien millones de dólares, se mostró preocupado por la posibilidad de quedarse sin nada. Como pude comprobar enseguida, la estabilidad económica del Instituto corría un serio peligro. Por suerte, justo en esos momentos un importante financiero, John L. Loeb, aceptó la presidencia de nuestro patronato. En estrecha colaboración con él, conseguí sanear las cuentas del Instituto, incrementar el fondo, devolver a la Duke House su gloria pasada e incluso construir una nueva planta para nuestro Centro de Restauración. La relación con Loeb me permitió conocer a algunos de los miembros más destacados de la sociedad neoyorquina, los banqueros de Wall Street, cuya manera de ver el mundo me aportó una inestimable perspectiva sobre la práctica de la historia del arte, la profesión que había elegido. Lo que más me llamó la atención fue la diferencia en la forma de dirigir las cosas. El mundo académico se regía por el consenso, que era un proceso lento y laborioso. El mundo de los negocios, en cambio, se regía por el mando, y en consecuencia se movía mucho más deprisa.



Figs. 11-14. De izquierda a derecha y de arriba abajo:
Kurt Weitzmann, Erwin Panofsky, Robert
Rosenblum y Wen Fong

Tras cinco años como director, me di cuenta de que las obligaciones del cargo apenas me dejaban tiempo para mis estudios. Había llegado el momento de elegir entre la administración o la investigación y la docencia. En 1978 dimití para dedicarme al que era mi gran objetivo: fomentar en el mundo angloparlante el interés por el arte español y el conocimiento del mismo. El Instituto era la plataforma perfecta, una institución de postgrado en la que solamente se podían hacer másters y tesis doctorales, y cuyos profesores podían decidir los cursos que impartían. De 1978 en adelante, salvo en los periodos sabáticos, di cuatro cursos al año, siempre sobre el arte español (y luego hispanoamericano) de 1500 a 1800. Desde mi punto de vista, había en ese campo numerosas lagunas que podría contribuir a colmar con mi trabajo personal y el de mis alumnos. En otras palabras, me propuse la tarea de «construir una disciplina». Para ese empeño me inspiré en un antiguo colega de Princeton, el profesor Wen Fong (fig. 14), uno de los grandes especialistas en pintura china. Por entonces, los estudios de pintura china estaban tan olvidados como los de pintura española. Mao Zedong era Francisco Franco en grande. El ataque que desde varios flancos había lanzado el profesor Fong para corregir esa situación era el ejemplo que yo tenía que seguir. Consistía en formar a especialistas, publicar, ayudar a los alumnos a encontrar trabajo y organizar exposiciones y simposios. Finalmente fue nombrado jefe del Departamento de Arte Asiático del Metropolitan, y en ese puesto consiguió reavivar lo que era una parte un poco olvidada de la colección del Museo. Lo que Fong había logrado era de tal magnitud que estaba fuera de mi alcance, pero sí conseguí avances basándome en su modelo. He dirigido más de treinta tesis doctorales; antiguos alumnos míos ocupan cátedras

o son conservadores de museos por todos los Estados Unidos y Canadá; dos de ellos tienen importantes puestos en Madrid. Monté asimismo un programa de académicos visitantes gracias al cual más de una docena de jóvenes historiadores españoles pasaron temporadas en el Instituto y pudieron conocer así los métodos historiográficos que se practicaban en mi país. En aquellos años setenta se estaba acelerando la transformación de la historia del arte en los Estados Unidos, por lo que parecía un momento propicio para el planteamiento de la disciplina que yo había adoptado. Y, dicho esto, el acontecimiento más importante que se produjo después fue, con mucho, la muerte del general Franco en 1975. Se ponían así las bases para que se iniciara el milagro español.

2

«CIENTÍFICO Y RIGUROSO»

Se ha dicho en ocasiones que los historiadores del arte siempre encontramos respuestas a las preguntas que nos hacemos. Si lo pensamos bien, no es de extrañar que sea así, pues solemos formular cuidadosamente esas preguntas. En la época en la que me encontraba redactando mi tesis doctoral, 1964, se pensaba que todas las preguntas tenían una respuesta definitiva. Simplemente era cuestión de encontrar el texto adecuado o la imagen adecuada que pudiera «resolver el problema». Los debates tendían a centrarse en quién había aportado las pruebas más concluyentes —una batalla entre textos—. Un excelente ejemplo es el largo debate que se produjo sobre el significado de *Las meninas*, debate en el que yo participé activamente. Debe de haber varias docenas de ensayos recientes que afirman

haber descifrado el «código secreto» de esta obra maestra. No hace falta añadir que periódicamente siguen apareciendo nuevas propuestas. Y yo mismo volveré sobre este cuadro y sus problemas en otra conferencia de este ciclo.

Pero después, en los años setenta, esa certidumbre se volatilizó en una nube de gases lacrimógenos. En los Estados Unidos, una de las razones de aquel cambio de paradigma fue estrictamente demográfica: el comienzo de una invasión de jóvenes que era el resultado del *baby boom*. Con un olorcillo a revolución en el ambiente, aquellos jóvenes historiadores del arte exigían nuevos espacios intelectuales que ocupar, incluyendo a veces el despacho del rector de la universidad. La revolución social que pusieron en marcha los acontecimientos de 1968 afectó inevitablemente, y mucho, a las estrategias de interpretación que habían desplegado los historiadores del arte. En el mundo angloparlante, los historiadores recién llegados buscaron el magisterio de determinados pensadores franceses e ingleses y empezaron a apropiarse de sus estructuras ideológicas. Entre las estrategias más extendidas estuvieron las interpretaciones marxistas de la obra de arte y la sociología en general. Michel Foucault, el destacado filósofo postestructuralista, estudiaba los mecanismos jerárquicos del poder y cómo habían llegado a dominar, insidiosamente, la cultura occidental. La teoría de la deconstrucción, articulada por Jacques Derrida, analizaba el cambiante significado de los textos, en un intento de demostrar que no tenían un significado fijo, sino que podían interpretarse de varias maneras en función de quién fuera el intérprete. Entraron así en el discurso varios planteamientos que eran totalmente nuevos. Marcados sobre todo por las ideas feministas, adquirieron mucha fuerza los estudios de género, a los que luego se fue

incorporando poco a poco la visión de la homosexualidad tanto masculina como femenina. Uno tras otro, dejaron oír su voz los grupos que habían sido orillados o relegados por la historia del arte que podríamos llamar dominante. Esa «nueva» forma de hacer historia del arte invadió la disciplina y empezó a colonizarla.

Nadie contemplaba aquellos cambios con más escepticismo —mezclado con una cierta dosis de alarma— que los historiadores del arte al uso. Para no alargarme más sobre esta cuestión me referiré a dos dicotomías que ejemplifican las fallas geológicas de aquel terremoto: la teoría frente al empirismo y el museo frente a la universidad. Hay que decir sin más tardanza que los historiadores del arte tradicionales —entre los que me cuento— siguieron creyendo en la demostración empírica. No obstante, sí que incorporaron a su manera de trabajar nuevas líneas de investigación, que suponían una utilización innovadora de los documentos y las fuentes primarias. Las esperanzas de renovación se centraban en ámbitos como los estudios sobre el mecenazgo —que incluía el fecundo tema del arte de corte en Europa— y la consideración del arte desde el punto de vista religioso, político o económico. Hasta la monografía, que era el cimiento de la historia del arte, su «lecho básico», por seguir con la imagen geológica, salió reforzada de la aparición de nuevos instrumentos, cada vez más complejos, de análisis científico. Y la voz de los restauradores y los técnicos dio una renovada energía al bando de los empiristas.

En España estos nuevos planteamientos hallaron poco eco. Quien por alguna razón hubiera dejado de leer la historia de la pintura española en 1960 no habría tenido ninguna dificultad en retomarla en 1980. Añadiré de inmediato que aquella «nueva» historia del arte no era una moda pasajera.

Al ser el resultado de profundos cambios sociales y políticos, los historiadores del arte tradicionales y empiristas no podían despreciarla sin más. Las obras de arte han sido siempre una forma de expresión social y política, y por lo tanto su interpretación es intrínsecamente mutable, como lo son las propias instituciones sociales y políticas.

He hecho este resumen de la evolución reciente de la investigación histórico-artística para que pueda entenderse mejor mi percepción de la historia del arte en España entre 1965 y 1985. Otra de las cuestiones a las que me voy a referir en esta conferencia es la de la competencia o rivalidad entre los historiadores, que es un factor fundamental de la producción en nuestra disciplina. Aunque trataré más detenidamente esta cuestión en otra conferencia, ahora simplemente quiero dejar constancia de ella en el contexto de mi experiencia personal de la historia del arte española.

Volví a España en el curso académico de 1964-65, tras defender mi tesis en agosto del 64. Cuanto menos diga de aquel trabajillo, mejor. Por fortuna, enseguida me di cuenta de los defectos que tenía, y prudentemente me abstuve de publicarla hasta 1978, tras una drástica revisión. Se titula *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*¹. La idea básica del libro era hacer una velada crítica de los criterios por los que se regía la historia del arte en España, concretamente la historia de la pintura española del siglo XVII, y demostrar las posibilidades que ofrecía un enfoque más contextualizado o interdisciplinar. Entre 1964 y 1978 fui rellenando los huecos que tenía en mis

1. Princeton, 1978; ed. española, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1980.

lecturas y mi conocimiento directo del patrimonio cultural español. En 1965 fui nombrado profesor ayudante en Princeton, donde durante varios años impartí cursos de todo menos de arte español. Ese escaso interés por mi especialidad era alarmante, y me propuse averiguar cómo se había llegado a aquella situación y cómo podía ponerle remedio. Con el tiempo los problemas se fueron más o menos enfocando, aunque sin alcanzar una nitidez total.

Encabezaba la lista de problemas la situación política de España. La dictadura de Franco despertaba una antipatía internacional. La gente que tenía convicciones políticas liberales — como mis padres, por ejemplo — evitaba ir a España, pues sentían que con ello mostraban su apoyo al general Franco.

España era un país pobre, aunque la situación económica fue mejorando lentamente, sobre todo a partir de 1953, cuando el Gobierno de los Estados Unidos empezó a inyectar ayuda financiera a cambio del derecho a establecer bases militares en sitios como Torrejón, Zaragoza y Rota. Otro pilar de la mejora era el sector turístico, que se había situado muy bien en el mercado de las vacaciones baratas.

Con todo, no sobraba el dinero, y la enseñanza universitaria no era una prioridad para el Gobierno español. El campo de la historia del arte era muy reducido en comparación con otras ramas de la ciencia, la medicina o el derecho. Cuando empecé la carrera, no había en el sistema universitario español más de ocho o nueve departamentos de historia del arte. La mayoría de los profesores y estudiantes se dedicaban al arte de la región en la que habían nacido y crecido. Y se quedaban allí no por falta de curiosidad, sino porque no había becas para viajar ni siquiera a los países vecinos.

Aunque aparecían regularmente publicaciones académicas, eran en su mayoría modestas, de poca calidad en cuanto a materiales y diseño, y también en cuanto a las ilustraciones; los libros estaban intonsos, y había que abrir los pliegos con un cuchillo o un abrecartas. Por entonces empezaban a ponerse de moda en Europa y Estados Unidos las reproducciones en color, una mejora de las monografías de historia del arte que los presupuestos de las editoriales españolas no se podían permitir.

Las buenas bibliotecas de historia del arte eran un lujo. No había ninguna en la Universidad de Madrid, y sus estudiantes se veían obligados a ir a la Biblioteca Nacional, ante el desagrado de los investigadores que trabajaban allí. Sí había una en el Prado, pero no estaba bien dotada y su sala de lectura era mínima. La mejor biblioteca estaba en el Instituto Diego Velázquez, que formaba parte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, una institución pública dedicada a los estudios avanzados. Yo iba a trabajar allí la mayoría de los días por la tarde, y fue en ella donde volví a ver a Diego Angulo Íñiguez, que era el director del Instituto y la figura más destacada de la historia del arte en España (fig. 15). No se acordaba de mí, de cuando había impartido un curso a los estudiantes de la Universidad de Nueva York; yo, en cambio, le recordaba perfectamente; de hecho, ocupaba un espacio importante en mi mundo intelectual.

Se mire por donde se mire, Angulo fue el historiador del arte español más influyente del siglo xx. Y, se mire por donde se mire, fue también el más productivo, quizás no solo de España sino de toda Europa. Por eso es necesario que veamos con cierto detenimiento lo que fue su extraordinaria carrera.

Angulo nació en 1901 y murió en 1986. Su larga vida y el hecho de que se iniciara muy joven en la historia del arte son sin duda dos de las razones de sus logros. Otra fue la oportunidad que tuvo, en 1921-22, de pasar una temporada en la Universidad de Berlín y recibir allí la influencia del gran medievalista alemán Adolph Goldschmidt (1863-1944), que enseñaba en esa universidad (fig. 16). Aquella experiencia se menciona siempre en las biografías de Angulo, pero está justificado profundizar en ella porque fue el hecho fundamental de su formación. Hoy, las abundantes publicaciones de Goldschmidt son conocidas sobre todo por los especialistas en arte medieval, pero, como ha demostrado Kathryn Brush, su manera de entender la disciplina ejerció una influencia mucho más amplia². Goldschmidt fue primero profesor de la Universidad de Berlín, de 1892 a 1904; después pasó a la Universidad de Halle, donde enseñó de 1904 a 1912. En ese año de 1912 regresó a Berlín, y allí estuvo hasta la llegada del nazismo. Según todas las versiones, era muy carismático, y así lo manifestaba en sus clases y conferencias, y un maestro de gran capacidad, pues dirigió casi un centenar de tesis doctorales sobre temas muy diversos.

Cuando era joven le interesaban mucho las ciencias, y dudó mucho entre seguir una carrera científica o dedicarse a la historia del arte. Ganó la historia del arte, obviamente, pero al final encontró la manera de conciliar sus dos pasiones adaptando al estudio del arte los procedimientos del método científico, y convirtiéndose en lo que Brush denomina un «*connoisseur*

2. Kathryn Brush, *The Shaping of Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt and the Study of Medieval Art*, Cambridge, 1996.

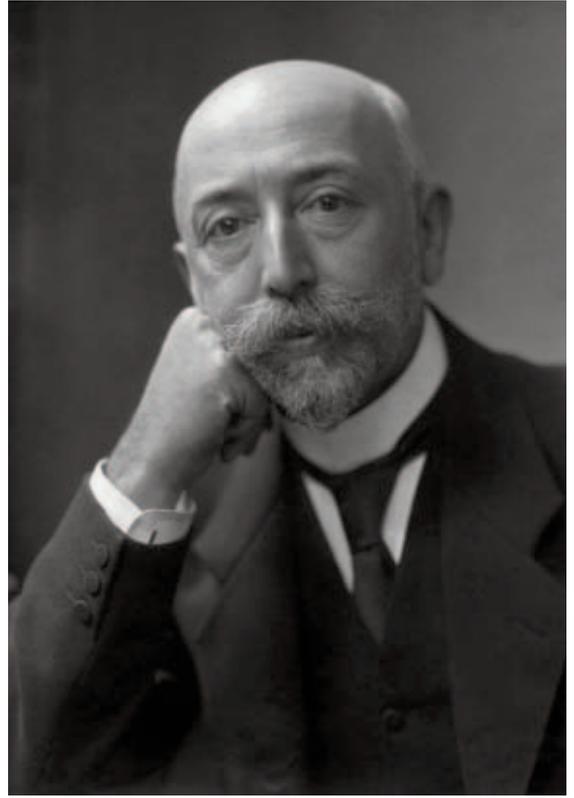
científico». Citaremos de nuevo a esta autora para describir su método:

Goldschmidt fue uno de los primeros en reconocer el terreno del arte medieval. Se dio cuenta de que antes de plantear cuestiones más generales era necesario instaurar unos criterios intelectualmente rigurosos para el análisis y la clasificación de las obras concretas y para el establecimiento de los datos básicos de esas obras (es decir, su lugar de origen, su fecha, su cronología)³.

Para muchos historiadores actuales, este planteamiento, que suele denominarse formalista, está anticuado y es insuficiente para dar respuesta a las preguntas que hoy nos hacemos sobre una obra de arte. En los años veinte, sin embargo, cuando los historiadores alemanes luchaban por introducir el arte en los programas universitarios, era un enfoque revolucionario, y al joven Diego Angulo le proporcionó los conceptos que necesitaba para reestructurar la historia del arte en España en esa dirección del conocimiento especializado y científico.

El ascenso de Angulo a la cumbre de la historia del arte española fue meteórico. En 1925, con veinticuatro años, ganó la cátedra de Teoría de la Literatura y las Bellas Artes de la Universidad de Granada. Dos años después se trasladó a Sevilla, donde había pasado su infancia, y ocupó la cátedra de Arte Hispano-Colonial, que se acababa de crear. En Sevilla se sumó a los historiadores del arte que llevaban el Laboratorio de Arte, organización cuyo nombre ya indica el deseo de cultivar una historia del arte científica. Durante la Guerra Civil formó parte del Servicio de Recuperación del Tesoro Artístico. Al término de la

3. K. Brush, *The Shaping of Art History*, *op. cit.* (p. 49, nota 2), p. 192.



Figs. 15-17. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Diego Angulo Íñiguez, Adolph Goldschmidt y Enrique Lafuente Ferrari

contienda, en 1939, se fue a Madrid, donde obtuvo la cátedra de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo, que mantendría hasta su jubilación. La coincidencia cronológica de su ascenso profesional con el comienzo de la era de Franco podría hacer pensar que colaboró con el régimen, que nada más terminar la guerra había empezado a «depurar» las universidades. Sin embargo, no hay que yo sepa ni la más mínima prueba de que tuviera relación con el poder político en ningún momento de su carrera. En cualquier caso, el Gobierno no le consideraba un elemento peligroso, y le permitió continuar con su trabajo. En 1942 ingresó en la Real Academia de la Historia, de la que fue director desde 1976 hasta su muerte. En la Real Academia de Bellas Artes ingresó sin embargo con cierto retraso, en 1958.

Su relación con el Museo del Prado se inició en 1923, cuando formó parte de un equipo encargado de catalogar la colección. Pero la relación se hizo más estrecha y continuada a partir de 1941, año en el que fue nombrado conservador adjunto a la Dirección y miembro del Patronato. Fue luego director del Museo durante un breve periodo, de 1968 a 1970, y después siguió vinculado a él como miembro honorario del Patronato.

Más cerca de su corazón estaba el Instituto Diego Velázquez. Empezó como secretario en 1940, y luego fue designado director en 1953. Al estar integrado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el Instituto se financiaba con fondos públicos, y bajo la dirección de Angulo llegó a ser el principal centro de estudios artísticos superiores. Disponía de excelentes medios, incluida, como ya hemos dicho, una buena biblioteca, especialmente bien surtida de revistas provinciales, a menudo efímeras, y de libros extranjeros, y se completaba con un archivo fotográfico. El Instituto editaba la principal

revista especializada del país, *Archivo Español de Arte*, de la que Angulo era director y en la que solía publicar sus trabajos, al tiempo que decidía personalmente los artículos que se aceptaban y los que se rechazaban. Al controlar el contenido de *Archivo Español de Arte*, Angulo podía controlar el discurso de la historia del arte en España.

Su abundante producción es muy homogénea. Tenía una asombrosa memoria visual y un fino sentido para detectar qué temas había que estudiar. Durante la primera parte de su carrera, en Sevilla, se convirtió en un experto en el arte de las colonias hispanoamericanas. Con Enrique Marco Dorta y Mario Buschiazzo como coautores, publicó entre 1945 y 1956 una historia en tres volúmenes del arte y la arquitectura de los territorios españoles en América, obra que sigue siendo una de las principales referencias sobre este tema⁴. Ya en Madrid, se centró en el dibujo y la pintura del Renacimiento y el Barroco españoles, sobre todo en las escuelas madrileña y sevillana, y también en la pintura extranjera que se hallaba en colecciones españolas. Otra de sus virtudes era su gran capacidad para sintetizar información. Sus compendios sobre la pintura renacentista y barroca española y sobre la historia general del arte se utilizaron como manuales en universidades de todo el país. Esporádicamente escribió también algunos estudios de iconografía, sobre todo tras su estancia en el Warburg Institute de Londres, pero ocupan un lugar marginal en el conjunto de su producción.

Conforme a su visión científica de la disciplina, Angulo solía dividir la historia de la pintura española en categorías

4. Diego Angulo Íñiguez, Enrique Marco Dorta y Mario J. Buschiazzo, *Historia del arte hispanoamericano*, 3 vols., Barcelona, 1945-56.

basadas en la geografía y la cronología. En 1969 empezó a publicar —junto a su discípulo favorito, Alfonso Pérez Sánchez, unguido ya como su sucesor— lo que quería ser un catálogo completo de la pintura española del siglo XVII. El proyecto no llegó a terminarse, pero los tres títulos que aparecieron ponen de manifiesto la base conceptual de tan ambicioso empeño: *Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, *Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, etc.⁵ Los diversos pintores se analizaban en orden cronológico y siempre con el mismo esquema: biografía, formación, estilo y, finalmente, el catálogo de su obra. Raras veces generalizaba; jamás contextualizaba, teorizaba, sintetizaba o intelectualizaba. Su universo histórico-artístico estaba dominado por la atribución, la evolución estilística (donde hacía mucho hincapié en las influencias externas) y la cronología de las obras. Curiosamente, no frecuentaba mucho los archivos. Y en cuanto a su manera de escribir, lo más preciso que se puede decir es que era clínica y admirablemente clara, pero también un poco carente de vida.

Este invariable modelo historiográfico era una opción claramente elegida. En primer lugar, toda publicación tenía que ser «científica y rigurosa», como solían decir Angulo y sus discípulos cuando elogiaban un artículo o una monografía. Es evidente lo que estos dos adjetivos significan, pero nunca se explicaba por qué eran el sello de la excelencia (aunque hoy sabemos que se inspiraban en la escuela germánica). Tampoco

5. Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española*, 3 vols.: *Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969; *Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, 1972; *Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983. La devoción de Pérez Sánchez a Angulo puede calificarse justamente de filial.

se definieron nunca con precisión, por lo que su uso podía ser bastante elástico. Sospecho que se empleaban cuando un trabajo se ajustaba a las ideas cuasi científicas de Angulo sobre la elaboración de conocimientos histórico-artísticos. Aunque Angulo pensaba sin duda que llegaría un día en el que habría que ocuparse de problemas más amplios, para él la interpretación tenía poco sentido antes de que se conocieran todos los hechos. Según una de sus discípulas, solía decir *sotto voce*: «Es tanto lo que desconocemos». A mi entender, esta frase puede significar dos cosas distintas. Sería en primer lugar una expresión de humildad, el reconocimiento de que, pese a todos los esfuerzos que hagan los historiadores por reconstruir el pasado, siempre habrá lagunas que, si se colmaran, podrían llevar a modificar o ampliar nuestras conclusiones. Pero también podía referirse a la dificultad de saber cuándo se ha llegado al final de la búsqueda. Aunque nunca llegara a decirlo, se deducía que Angulo conocía la respuesta y que en algún momento nos diría que habíamos llegado al final del trayecto y, por tanto, que podíamos empezar con la ardua tarea de interpretar.

El método de Angulo tenía otra consecuencia importante, y es que separaba el arte de la cultura. En la concepción de Adolph Goldschmidt, el método científico se basaba en la observación y la clasificación, y era una adaptación de los mecanismos con los que se estaba tratando de comprender y describir el mundo de la naturaleza. Como en Princeton había participado en los seminarios de Kurt Weitzmann, el principal discípulo Goldschmidt, yo conocía muy bien lo que con veneración llamábamos «el Método». Sin embargo, comprendí después que para estudiar el arte, que es un fenómeno inserto en el contexto de la cultura en general, se necesitaba algún tipo de estructura

especulativa derivada del intangible ámbito de las ideas. Sin esa estructura, las obras de arte iban a la deriva a través del tiempo y del espacio, carentes de ritmo y de razón de ser.

Ya he dicho antes que Angulo estaba al margen de la situación política del momento. Pero se daba la coincidencia de que su metodología le iba bien al régimen de Franco. Al vaciar la forma de contenido, la historia del arte se hacía «políticamente correcta». Alguien más cercano al poder, probablemente el marqués de Lozoya, tenía muy claro que se necesitaba una historia del arte que podríamos calificar de «patriótica». En el prefacio al primer número de *Archivo Español de Arte* que apareció después de la guerra, Lozoya sentaba las prioridades que debían regir no solo la revista sino también la propia historia del arte: «Reparar los daños de la guerra es la más urgente tarea de los españoles de este momento; reanudar el trabajo interrumpido e infundir en él las altas aspiraciones que están en la médula de la España de Franco»⁶.

Que la historia del arte estaba politizada es algo de lo que no cabe la menor duda. Un ejemplo revelador es la carrera de uno de los más respetados historiadores del arte de la postguerra, Enrique Lafuente Ferrari (fig. 17), nacido en 1898 y fallecido en 1985; es decir, contemporáneo de Angulo y, en cierto sentido, también rival. A pesar de su amplia cultura y sus igualmente amplios intereses, y de estar muy al tanto de lo que ocurría en la especialidad fuera de España, Lafuente no consiguió entrar en la Universidad, y se dedicó a enseñar historia del arte a los alumnos de la Escuela de Bellas Artes

6. Juan de Contreras, marqués de Lozoya, «Prefacio», *Archivo Español de Arte*, vol. XL (1940), s. p.

de San Fernando. No parece probable que Angulo bloqueara personalmente el acceso de Lafuente a la Universidad. Había otras personas mejor situadas políticamente que tendrían más interés que él en acallar la voz de Lafuente. Así pues, en los años cincuenta nadie amenazaba el dominio de Angulo sobre la historia del arte española. Javier Portús ha descrito recientemente la posición y los poderes de los que gozaba:

La posición central que ocupaba en el mundo académico y la incansable actividad personal y colectiva que generó han dejado una huella importante en el desarrollo de la historia del arte peninsular. Su influencia fue decisiva en varios aspectos. Por un lado, el poder que alcanzó en una España autocrática, con una cultura muy dirigida y en la que los centros de actividad histórico-artística eran escasos y las posibilidades económicas limitadas, fue muy grande, lo que influyó no solo en la fortuna profesional de sus alumnos, sino en la de muchos colegas de su propia generación. Por otro lado, Angulo abrazó una opción metodológica determinada, el positivismo formalista, y si bien a lo largo de su carrera se mostró abierto a otras posibilidades [...], lo cierto es que fue un acérrimo defensor de una historia del arte filológica que ha venido dominando la Universidad española y otros centros de investigación histórico-artística durante varias décadas. Es un fenómeno que, lejos de reflejar la riqueza de posturas que en realidad había entre los historiadores del arte españoles de su generación, responde más bien a la muy dispar fortuna profesional que tuvieron⁷.

Como es lógico, sus discípulos lo veían de otra manera. Para ellos era el amado maestro, generoso con sus conocimientos y sus favores. Citaré a continuación un breve fragmento de la

7. Javier Portús, «Diego Velázquez, por Diego Angulo», prólogo en *Diego Angulo. Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid, 2007, p. 21.

necrológica que escribió su alumna Elisa Bermejo, que durante mucho tiempo trabajó con él en el Instituto Diego Velázquez. Bermejo destacaba así su personalidad de maestro y estudioso:

Sin embargo, lo singular en la personalidad de don Diego es que su magisterio se extendía más allá de su calidad de profesor universitario. Todos aquellos que se le acercaban para pedirle una información sobre cualquier obra o tema de arte, recibían, con gran cortesía y sencillez, una parte de su profundo saber en el campo artístico. Siempre representó la imagen ideal que todos tenemos del Maestro en la más alta y entrañable significación de esta mágica palabra.

Bermejo se refiere después a su humildad intelectual:

A pesar de su indiscutible categoría científica, acreditada por sus amplísimos conocimientos, nunca tuvo inconveniente en manifestar sus dudas sobre cualquier cuestión que se le plantease, y tanto los que tuvimos la impagable suerte de recibir sus continuas enseñanzas, por trabajar cerca de él, como los que le visitaban para consultarle [...], pudimos escucharle, en más de una ocasión, una de sus frases favoritas: «es tanto lo que desconocemos»⁸.

A primera vista resulta difícil conciliar estas dos semblanzas contradictorias de la misma persona. Pero hay varias explicaciones, una de las cuales es sin duda sentimental y generacional. El texto de Bermejo es de 1986, y el de Portús de 2007. Es evidente que Bermejo estaba influida por una larga relación con su maestro recién fallecido, mientras que, para

8. Elisa Bermejo, «Excmo. Sr. D. Diego Angulo Íñiguez (1901-1986)», *Archivo Español de Arte*, vol. IX, n.º 236 (1986), pp. 463-67.

Portús, Angulo pertenece a la historia. Al leer el texto de Portús nos llama la atención una palabra: «autocrática». Aunque la aplica a la situación política española, ese concepto es posiblemente el que mejor explica cómo Angulo llegó al poder y logró mantenerlo durante tantas décadas. Las personalidades autocráticas exigen una lealtad incondicional y a cambio de ella recompensan a sus leales con puestos en la Universidad o en los departamentos de conservación de los museos. (Hasta 1996, los conservadores del Prado eran en su mayoría discípulos de Angulo, y algunos de ellos siguen ejerciendo hoy esa función.) Los oponentes eran el enemigo, y se les marginaba desterrándoles a provincias. Señalé antes la coincidencia entre los métodos que utilizaba el régimen para controlar el pensamiento y la acción y los que, aunque más suaves, empleaba Angulo para canalizar la historia del arte hacia la red de los que pensaban como él. Era por naturaleza una personalidad autoritaria, y tuvo la suerte de aparecer en escena justo en unas circunstancias políticas y sociales que le permitieron concentrar el poder en la disciplina que había elegido.

Mis contactos con Angulo fueron escasos pero inolvidables. La primera conversación un poco larga que mantuve con él —aunque «conversación» no sea probablemente el término más adecuado para describir cómo era tratar con don Diego— tuvo lugar en 1974, en una cena de poca gente que había organizado el editor de los libros de John Elliott sobre las cartas y memoriales del conde-duque de Olivares. Uno de los invitados era Angulo, y nada más verle le di la mano como era costumbre. Estábamos tomando una copa en la terraza, hablando de cosas intrascendentes, cuando Angulo dirigió la conversación hacia el tema de Murillo. Y durante un cuarto

de hora me bombardeó con información sobre el pintor, sin darme un respiro para expresarle mis opiniones si es que las tenía. Yo estaba desconcertado por la pequeña conferencia que me estaba dando hasta que caí en la cuenta de que me estaba advirtiendo que no entrara en el tema de Murillo. Yo ya le había contado que estaba preparando una exposición de sus dibujos que se iba a celebrar en el museo de la Universidad de Princeton en 1976. Angulo llevaba mucho tiempo escribiendo una monografía sobre el artista sevillano, con catálogo razonado, que finalmente se publicaría en 1981. Efectivamente, lo que me estaba diciendo era que Murillo le pertenecía, y que haría bien en buscarme a otro artista sobre el que trabajar, sobre todo porque estaba claro que él sabía mucho más que yo sobre la cuestión. En el número siguiente de *Archivo Español de Arte* publicó un artículo, titulado «Algunos dibujos de Murillo», en el que le atribuía algunos dibujos que yo pensaba sacar a la luz en mi exposición⁹. De haber sido español habría abandonado mi proyecto como si fuera una patata caliente, pues nunca me habría atrevido a entrar en el territorio de Angulo. Todo el mundo sabía que estaba preparando una monografía sobre Murillo, que este era de su propiedad y que por lo tanto no estaba disponible para ningún otro colega. Durante unos veinte años más o menos, Murillo estuvo así «congelado» mientras Angulo escribía su libro. Es natural que los estudiosos eludan un tema en el que está trabajando otra persona, pero eso es distinto de «bloquear» el estudio de un determinado artista. Me encogí de hombros y seguí adelante con mi proyecto. El catálogo de mi

9. Diego Angulo Íñiguez, «Algunos dibujos de Murillo», *Archivo Español de Arte*, vol. XLVII, n.º 186 (1974), pp. 97-108.

exposición mereció una crítica muy negativa de Angulo, que se publicó en las páginas de *Archivo Español de Arte* en 1977¹⁰.

Un año o dos después nos volvimos a ver, creo que por última vez. Había pasado por el Instituto Diego Velázquez para presentarle mis respetos. Me invitó a su despacho, que tenía poca luz y estaba amueblado con bastante modestia. Recuerdo sentarme en una gastada butaca, cubierta por una tela oscura y tiesa, con los brazos estropeados por el sudor de las manos de innumerables peticionarios. Angulo solía hablar en voz baja, con un acento andaluz que tendía a unir las palabras. Confieso que me costó seguir su monólogo. Al final estaba claro que me estaba contando cómo gracias a sus desvelos se había conseguido mantener viva la historia del arte durante los sombríos años de la postguerra. Era imposible que un joven norteamericano como yo entendiera el enorme esfuerzo que había supuesto poner en marcha el Instituto Diego Velázquez y mantenerlo en funcionamiento cuando los fondos públicos eran tan escasos. Terminó su discurso y nos despedimos. Y salí de allí ciertamente confuso.

Con el tiempo me di cuenta de lo que estaba pasando. En 1978 publiqué *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. El capítulo introductorio estaba dedicado a la historiografía, y en él criticaba los planteamientos positivistas y formalistas de Angulo y sus seguidores y abogaba por que la pintura del Siglo de Oro se contextualizara con ayuda de la historia social, económica y religiosa. Esa idea no era en sí misma una novedad. Julián Gállego ya había propuesto otra manera de

10. Diego Angulo Íñiguez, «Exposición de dibujos de Murillo en Princeton», *Archivo Español de Arte*, vol. L, n.º 199 (1977), pp. 337-42.

contemplar la pintura de esa época en su libro *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, que había aparecido en francés en 1968 y luego en español en 1972. Gállego se había formado en París y estaba al tanto de los métodos de investigación histórico-artística más recientes. Y yo había pasado totalmente por alto la importancia de los años de formación de Angulo en Berlín y la influencia de Adolph Goldschmidt en su manera de pensar. No obstante, en mi ensayo sobre la pintura española se ofrecían nuevas perspectivas y orientaciones para dar impulso a la disciplina.

El libro fue polémico en España, aunque mucho más de palabra que por escrito. No existían entonces las reseñas críticas que eran habituales en el mundo angloamericano; la crítica se ejercía en las tertulias, así que tuve que conformarme con el runrún de los rumores para saber si el libro estaba teniendo repercusión. Pero en 2008 encontré la respuesta que buscaba. Y la encontré en una evaluación de mi trabajo realizada por el profesor Bonaventura Bassegoda, de la Universidad de Barcelona, en el prólogo del volumen que reúne mis escritos completos sobre Velázquez. Confieso que releo este texto todas las noches antes de dormirme... Este es uno de mis pasajes favoritos:

Uno de los valores que definen mejor el perfil intelectual de Jonathan Brown es la seguridad y la confianza que tiene y que siempre ha tenido en la historia del arte como disciplina. Ahora parece ridículo —por obvio— afirmar esto, pero aquellos que nos formamos a principios de los años setenta recordamos muy bien nuestra incomodidad ante la historia del arte tradicional que se practicaba entonces en España, de un positivismo de muy corto alcance, y también nuestro desconcierto ante el pseudo-teoricismo

sociologista o de raíz estructuralista con que algunos pretendían redimir la disciplina. Ya a finales de esa década y en los ochenta, tener acceso a las investigaciones de Brown fue una de las vías que utilizamos para intentar resolver nuestras dudas y complejos¹¹.

Si estas palabras son una valoración objetiva de mi trabajo en los años setenta y ochenta, ya entiendo por qué Angulo trató de apartarme del camino, de intimidarme y de hacerme comulgar con sus principios historiográficos. En España tenía medios para reprimir la disidencia, pero ninguno de ellos le valía con un estudioso cuya base de operaciones era el Institute of Fine Arts de Nueva York. Yo había criticado sus supuestos básicos como antes nadie se había atrevido o preocupado de hacer, y tenía que cambiar o de lo contrario pagar un precio por ello. Ninguno de los instrumentos de que disponía, o de que dispuso después su sucesor, pudo conseguir ese objetivo.

Sería un error entender todo esto como una cuestión de rivalidad personal, aunque inevitablemente es un elemento que también hay que tener en cuenta. Me gusta pensar que era, más exactamente, una cuestión de concepciones opuestas de los fines de la historia del arte. En el Princeton en el que me formé se hacía mucho hincapié en la crítica de los estudios anteriores o actuales sobre una o varias obras de arte, en el concienzudo análisis de las fuentes primarias y en los estudios iconográficos de Erwin Panofsky. El sistema español valoraba sobre todo la conformidad con los métodos de investigación que habían establecido Angulo y sus seguidores. Había también una diferencia fundamental en los destinatarios de la historia del arte.

11. Bonaventura Bassegoda, «Prólogo», en *Jonathan Brown. Escritos completos sobre Velázquez*, Madrid, 2008, pp. 26-28.

Los historiadores formados en España escribían pensando en los especialistas españoles. Yo, en cambio, aspiraba a que mis publicaciones llegaran tanto a los expertos como a los aficionados, con la esperanza de atraer a un público que era culto en el sentido general pero que sabía poco del arte español. Por otro lado, los libros editados en España tenían poca o ninguna distribución. Por esa razón, los textos de sus historiadores eran poco conocidos. Yo tenía que viajar a España con cierta frecuencia solamente para hacerme con las últimas novedades.

Quizá debido a esas circunstancias, la producción historiográfica española era a veces ignorada por los autores extranjeros. A menudo no salía de mi asombro cuando, por ejemplo, un historiador del arte publicaba un documento o un texto que ya se había desenterrado y estudiado en España. Aparentemente, pocos o ninguno de los especialistas no españoles tenían más allá de unos rudimentarios conocimientos del español, aunque para algunos de ellos saber italiano les facilitaba en cierto modo el acceso a los textos escritos en castellano. Durante la primera parte de la Edad Moderna, Madrid había estado en el centro de la política europea. Su importancia como capital artística era reconocida por todos, así como su papel de encrucijada del comercio de obras de arte. El declive de España y la persistencia de la Leyenda Negra, encarnada entonces en el general Franco, relegaron los logros artísticos del Siglo de Oro a una posición marginal, y el escaso vigor de los pintores de finales del siglo XIX fue el remate definitivo. España había perdido su puesto de gran potencia mundial, y el estereotipo negativo de la Leyenda Negra había pasado de la calumnia a la verdad. En ese proceso, también la comprensión de la cultura visual española había salido perdiendo.

El momento más bajo se produjo en 1969, cuando Kenneth Clark publicó *Civilisation. A Personal View*, que estaba basado en una serie de televisión, de doce capítulos, que había tenido mucho éxito. En sus últimos años, Clark se convirtió en una especie de embajador de la alta cultura para el público general. Atildado y elocuente, encarnaba a la perfección al aristócrata inglés cultivado. A los norteamericanos, claro está, les encantaba el leve pero inexpugnable esnobismo que él representaba. En las antiguas colonias de Inglaterra, el programa tuvo así mucha audiencia.

Pero Clark no era hispanófilo. En el prefacio del libro explicaba por qué había excluido a España de su historia de la evolución de la civilización occidental. En solo unas cuantas líneas se las arreglaba para recapitular casi cinco siglos de sentimiento antiespañol en Inglaterra y otros países protestantes. Escribía Clark:

Algunas de las omisiones más ofensivas me fueron dictadas por mi título. [Se refería al título del libro, no al honor que se le había concedido nombrándole lord Clark of Saltwood.] Si se hubiera tratado de hablar de historia del arte, no habría sido posible dejar fuera a España; pero cuando uno se pregunta qué ha hecho España por ampliar la conciencia humana y colaborar en el progreso de la humanidad, la respuesta es menos clara. ¿*Don Quijote*, los grandes santos, los jesuitas de América del Sur? Por lo demás ha sido sencillamente España, y si mi intención era que cada programa se ocupara de los nuevos avances de la conciencia europea, no podía mudar de esquema para hablar de un solo país¹².

12. Kenneth Clark, *Civilisation. A Personal View*, Nueva York, 1969, p. xvii; ed. española, *Civilización. Una visión personal*, trad. de María Luisa Balseiro, Madrid 1979, vol. I, p. 18.

Así pues, la Leyenda Negra seguía resonando tantos siglos después, revivida en la dulce pluma de un lord británico.

Desde mi punto de vista, el Siglo de Oro era una oportunidad de oro. Había tanto que estudiar..., y para hacerlo se necesitaban ideas nuevas. Más allá de las fronteras de la península Ibérica había una ebullición de formas de ver el arte y la historia del arte, un mundo que con los años no hacía más que crecer. Francia, Italia y los Países Bajos, entre otros, habían descubierto la política cultural, y exponían continuamente sus logros artísticos para construir una buena imagen política del país. Tal como se practicaba en España, el formalismo tenía sin duda su utilidad, pero en el complejo y competitivo mundo del arte y la historia del arte que había nacido en los años setenta, sus limitaciones se revelaron con toda crudeza.